

Sinais de cena 17

Junho de 2012



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 17, Junho de 2012

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Membros co-fundadores da revista	Carlos Porto, Paulo Eduardo Carvalho, Luiz Francisco Rebelo
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho redactorial	Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Mónica Guerreiro, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho consultivo	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Maria João Brilhante, Michel Vais e Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Alexandra Moreira da Silva, Ana Bigotte Vieira, Ana Isabel Vasconcelos, Anabela Mendes, Cecília Ferreira, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Daniel Rosa, Daniele Avila Small, Elisabeth Costa, Emília Costa, Francesca Rayner, Gustavo Vicente, Isabel Pinto, João Carneiro, José Alves de Carvalho, Luiz Carlos Oliveira, Maria Helena Seródio, Marta Brito Cunha, Miguel Castro Caldas, Miguel Honrado, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Susana Chicó
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fusellog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	400 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | Trabalhar sobre a memória | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | O teatro como profissão e como convicção | Constança Carvalho Homem

onze | Duas ou três ideias sobre um teatro necessário: As Comédias do Minho | Alexandra Moreira da Silva

catorze | O Ciclo Heiner Müller na Casa Conveniente | Rui Monteiro

dezasseis | Os universos cénicos de Gonçalo Amorim | Maria Helena Serôdio

dezoito | Maneiras de conhecer o presente | João Carneiro

Portefólio

dezanove | O fulgor duma inteligência apaixonada:
Imagens da dramaturgia de Luiz Francisco Rebello | Sebastiana Fadda

Na primeira pessoa

trinta e três | Bruno Bravo:
Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai | Ana Bigotte Vieira
Emília Costa
Miguel Castro Caldas

Em rede

quarenta e sete | Sobre pontes, fronteiras e abismos | Daniele Avila Small

Estudos aplicados

cinquenta e um | Luiz Francisco Rebello: O escândalo da clareza | Maria Helena Serôdio

cinquenta e seis | *A gueixa e o cavaleiro*: Sadayakko e Otojiro Kawakami | Daniel Rosa

sessenta | Notas para uma sociologia das artes do espectáculo | Anabela Mendes

setenta | Geração sem fronteiras | Gustavo Vicente

Notícias de fora

setenta e nove | *Where is my mind?*
A propósito da necessidade do teatro, dos Pixies, de Pasolini e da Polónia | Rui Pina Coelho

oitenta e quatro | Um dispositivo mínimo para uma violência máxima | Ana Bigotte Vieira

Passos em volta

oitenta e sete	Jovens vozes críticas em <i>Odisseia</i>	Alexandra Moreira da Silva Constança Carvalho Homem et al.
noventa e três	<i>Café Mário</i> : Em jeito de homenagem	Christine Zurbach
noventa e seis	Uma maneira de dizer não	Emília Costa
noventa e nove	A má consciência dos moderados	Constança Carvalho Homem
cento e um	A natureza do amor	Rui Pina Coelho
cento e três	Microfestivaleiros: Histórias e aventuras de alcatifa	Susana Chicó
cento e sete	Vozes ampliadas / vidas diminuídas: Uma geração ofendida	Maria Helena Seródio
cento e dez	Que novas há do mundo lá fora?	Francesca Rayner

Leituras

cento e treze	O testemunho de uma vida invulgar	Miguel Honrado
cento e quinze	Os passos em volta de uma homenagem	Isabel Pinto
cento e dezoito	Em memória do "Conservatório Real"	Ana Isabel Vasconcelos
cento e vinte	Publicações de teatro em 2011	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e três	A voz crítica de Braz Burity	Elisabeth Costa
----------------------	------------------------------	-----------------

Trabalhar sobre a memória

Maria Helena Seródio

Fazemos isto para trabalhar, para criticar a memória da humanidade.

É este o nosso ofício, trabalhar sobre esta memória.

Antoine Vitez

São de Antoine Vitez as frases em epígrafe e são citadas por Alexandra Moreira da Silva na declaração com que justifica o Prémio da Crítica entregue – no passado mês de Março, no belo Salão de Inverno do São Luiz Teatro Municipal – às Comédias do Minho, na pessoa do seu actual Director Artístico, João Pedro Vaz.

Julgo que, em grande medida, é por essa vontade de preservar e, ao mesmo tempo, reformular a memória, que o teatro, a escrita para teatro e a escrita sobre teatro se vão cumprindo. Disso mesmo nos fala também Marvin Carlson no seu precioso livro sobre a assombração que marca todos os componentes do teatro: o palco, o texto, o corpo, a produção e a casa-teatro (Carlson 2003). É, de facto, sua convicção que o teatro é a "estrutura cultural em que mais pesa a assombração [...], o verdadeiro repositório da memória cultural" (*Ibidem*: 2). Cita, de resto, muitos outros teóricos e criadores de teatro que com ele convergem neste mesmo entendimento, como Richard Schechner, Herbert Blau, ou Elin Diamond, entre muitos outros.

Não se trata, porém, de uma opção passadista, da anulação do presente, da recusa do novo. É apenas a consciencialização de que o humano e – por isso também – a arte necessariamente integram essa outra dimensão. É dessa dupla vertente falou ainda Antoine Vitez, negando justamente que a arte possa preservar sem alterar, ou alterar sem preservar:

A tradição conserva, sim, mas pela mudança, e essa obrigação é-nos imposta por um Mandamento secreto, obscuro, uma espécie de danoção ou condenação para que se não perca a memória. (Vitez 1989:5)

Ao longo do percurso que fomos cumprindo desde que esta revista foi criada – em 2004 – foram já muitos os nomes de artistas, críticos, historiadores, autores, companhias, espectáculos, livros, salas de teatro, que estudámos, criticámos e avaliámos. Fizemo-lo ombro a ombro com muitos outros que, de modo pontual ou continuado, nos vêm acompanhando. Alguns dos mais queridos, dos mais entusiastas, dos mais sabedores deixaram-nos para sempre e, com a sua ausência, instalou-se uma imensa nostalgia, um continuado sentimento de perda. Mas também esse tal "Mandamento secreto" para que se não perca a memória.

É por eles também – e com o legado que nos deixaram e que habita já esta revista – que prosseguimos neste

nosso trabalho de memória. Carlos Porto, Paulo Eduardo Carvalho, agora Luiz Francisco Rebello integram a nossa memória e residem em permanência nas páginas desta revista. É também por eles e para eles que continuamos a escrever!

Também desde o 1.º número que fomos lembrando alguns dos artistas que nos deixaram, e já foram tantos... Fiamá Hasse Pais Brandão, Raul Solnado, António Feio, João Paulo Seara Cardoso, Mário Alberto, Mário Barradas, Isabel Alves Costa entre vários outros.

Cabe neste número um texto de Christine Zurbach que avalia justamente um espectáculo de memória que o CENDREV criou para recordar Mário Barradas – *Café Mário* –, lembrando o trabalho notável do actor e encenador que ele foi e a quem se deve um extraordinário dinamismo na criação daquela casa e escola de teatro (antes de ser CENDREV foi CCE – Centro Cultural de Évora) o que, de algum modo, lançou o movimento da descentralização depois de Abril de 1974 e que tão grande impacto teve na vida teatral entre nós.

Em duas outras secções evocamos o inexecedível trabalho de Luiz Francisco Rebello que em Dezembro de 2011 nos deixou. Recordamo-lo como exímio historiador e ensaísta do teatro português (nos "Estudos aplicados") e como dramaturgo de grande competência artística, que soube corajosamente abordar temáticas fracturantes nas suas inspiradas dramaturgias, como bem assinala Sebastiana Fadda na abertura do "Portefólio" que todos lhe dedicamos.

Outras memórias ocupam mais páginas deste nosso número. Na secção "Leituras", Isabel Pinto recorda a homenagem a Stephen Reckert em livro, Ana Isabel Vasconcelos recenseia o volume que Eugénia Vasques publicou sobre o Conservatório, e Miguel Honrado apresenta o belo livro, este também memorialístico, que Jorge Salavisa recentemente lançou pela editora D. Quixote. Nos "Estudos aplicados" Daniel Rosa traz-nos notícia sobre a revelação do teatro japonês em Portugal, no início do séc. XX, com a presença de Saddyakko (ou Sada Yacco) e Otojiro Kawakami.

A condição de críticos – sobre que assenta em grande medida esta revista que é, de resto, propriedade da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro – abre ainda neste número para dois textos que ponderam a reflexão a que obriga essa prática. Um deles decorre de uma aturada investigação que conduziu a uma excepcional tese de

Mestrado (apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e que a autora – Elisabeth Costa – retoma em incursão breve para o "Arquivo solto", recordando o brilhante e belicoso Joaquim Madureira, que assinava as suas críticas de teatro como Braz Burity. O outro texto, de Rui Pina Coelho para as "Notícias de fora", decorre do congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC), que se reuniu em Varsóvia no passado mês de Março, e no âmbito do qual foi possível assistir a importantes criações teatrais que ele aqui recorda com um extraordinário sentido analítico.

Sobre criações contemporâneas, que por aqui se apresentaram ou que radicam em valores artísticos muito nossos, podemos ler observações interessantes tanto no "Dossiê temático" como nas secções "Passos em volta", "Estudos aplicados" e "Na primeira pessoa". Neste último caso, Bruno Bravo fala – a Emília Costa e Ana Bigotte Vieira – sobre o seu trabalho como actor e encenador nos Primeiros Sintomas, articulando o que é a sua prática artística na relação privilegiada com o dramaturgo Miguel Castro Caldas. No caso do "Dossiê temático", que inclui as declarações do júri sobre o Prémio da Crítica relativo a 2011, lemos declarações judicativas sobre o trabalho de Mónica Calle na Casa Conveniente (por Rui Monteiro), o de Joana Craveiro e o Teatro do Vestido (por João Carneiro), o de Gonçalo Amorim (por Maria Helena Serôdio) e a reflexão crítica de maior fôlego de Alexandra Moreira da Silva sobre as Comédias do Minho. Constança Carvalho Homem, que presidiu à sessão da atribuição do Prémio, sinaliza, na abertura desta secção, a convergência dos premiados numa "geografia improvável" que habitam e a que preside uma declarada "resiliência".

Nos "Estudos aplicados", ainda, Gustavo Vicente fala das novas dramaturgias de palco em "Geração sem fronteiras" e, nos "Passos em volta", outros criadores são evocados: As Boas Raparigas (pela reflexão de Constança Carvalho Homem), o Teatro Experimental do Porto em co-produção com os Primeiros Sintomas (na análise de Emília Costa), o Teatro dos Aloés (na crítica de Rui Pina Coelho), o Teatro Experimental do Porto (sobre peça de Rui Pina Coelho, por Maria Helena Serôdio), e a co-produção de Ao Cabo Teatro, Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, São Luiz Teatro Municipal, Teatro Nacional S. João para a recriação de *Medida por medida*, que Francesca Rayner avalia criticamente. Nesta secção incluímos ainda um conjunto de apontamentos críticos subscritos por jovens críticos sobre o festival Odisseia, que decorreu no Porto em 2011, e que resultaram de um "Seminário para novos críticos", da Associação Portuguesa de Críticos de

Teatro, coordenado por Alexandra Moreira da Silva e Constança Carvalho Homem. Foi por lapso que este texto não saiu no número anterior desta nossa revista, pelo que pedimos desculpa aos autores e a quem pacientemente coordenou estes trabalhos.

Ainda em discurso crítico surge a evocação analítica de realidades teatrais e criativas de outras paragens: Susana Chicó fala do festival Forest Fringe que nos visitou na Culturgest (em "Passos em volta"), Ana Bigotte Vieira recorda um espectáculo de Meg Stuart (em "Notícias de fora"), e Daniele Avila Small relata a nova aventura da crítica brasileira em publicação electrónica *Questão de crítica* (na secção "Em rede"). Uma mais elaborada reflexão teórica é aqui trazida (na secção "Estudos aplicados") por Anabela Mendes que abre campo a uma questionação sobre "os parâmetros cognitivos aplicados a públicos de teatro e outras artes", deste modo enunciando metódica e exemplarmente os passos necessários para uma Sociologia das Artes do Espectáculo.

Se os conteúdos aqui referidos garantem um valor inquestionável a este número da *Sinais de cena*, é importante sublinhar que ele é permitido pela enorme dedicação de quem os escreve, mas também de quem generosamente apoia de muitas outras formas: esclarecendo dúvidas, disponibilizando fotografias, apoiando em tantos outros gestos de compreensão e companheirismo. Em termos institucionais, o nosso agradecimento vai para o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (apoiente ousado e pródigo desde o seu primeiro número) e para o Museu Nacional do Teatro (na amável cedência de fotografias e dilucidação de dúvidas).

Uma gratidão especial é devida ao Instituto Camões – que começou a disponibilizar a nossa revista, os seus primeiros nove números em pdf, no seu sítio electrónico – e às três instituições que generosamente aceitaram incluir aqui publicidade às suas actividades: o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional S. João e a Sociedade Portuguesa de Autores.

Sem estes apoios este número não teria existido!

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
 VITEZ, Antoine (1989), «Antoine Vitez à Chaillot», *L'art du théâtre*, Arles, Actes Sud, n.º 10, Hiver-Printemps.

Prémio da Crítica

O teatro como profissão e como convicção

Constança Carvalho Homem



<
Alexandra Moreira da
Silva,
Maria Helena Seródio
e Constança Carvalho,
fot. Joana d'Eça Leal.

João Carneiro
e Rui Monteiro,
fot. Joana d'Eça Leal.

A 5 de Março de 2012, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro realizou, em parceria com o S. Luiz Teatro Municipal, a cerimónia de entrega do Prémio da Crítica de 2011. O júri constituído por Alexandra Moreira da Silva, João Carneiro, Maria Helena Seródio, Rui Monteiro, e por mim própria, atribuiu o Prémio da Crítica às Comédias do Minho. Foram também entregues três Menções Especiais: a Joana Craveiro/Teatro do Vestido, a Gonçalo Amorim e à Casa Conveniente. Os textos de justificação seguidamente coligidos pontuaram uma cerimónia festiva, invulgarmente optimista, e caracterizam, creio que suficientemente, o rosto e modo de cada um dos premiados. Importa, talvez, tentar fazer um muito breve rastreio das afinidades que concorreram para a formação de um consenso.

Creio que optámos por distinguir exemplos de resiliência a dois níveis - o do teatro como profissão e o do teatro como convicção. Não é por preciosismo que os separo. Os tempos que vivemos pedem que estejamos atentos a pessoas e núcleos artísticos cuja procura não

se confunda com diletância ou adquirida complacência; a criação a pequena escala, por vezes em geografia improvável, com virtudes e angústias em tudo semelhantes às de uma empresa familiar, provou, nestes casos, não ser impeditiva de uma ambição qualitativa. E esta orgânica potencia, porventura, um entendimento ajuizado do que deve ser a relação com a pedagogia e com a(s) comunidade(s): muito anterior aos rumores de um "teatro para..." ou de um "teatro ao serviço de...", ela não surge como compromisso oportuno nem é assumida como fim último, é antes inerência, inevitabilidade, da "coisa pública". É inestimável que estes criadores, num contexto em que o sucesso exigível é, cada vez mais, o dos números e resultados, ocupem um território onde a arte não se demite, mas não procura facilitar, e onde as inerências não se transformam em razões de ser. É neste equilíbrio entre treino, pesquisa, construção, e a confiança no valor intrínseco do teatro, que residem, creio, os premiados do ano de 2011.

>
Constança Carvalho
Homem é doutoranda
da Faculdade de Letras
da Universidade do
Porto e, no âmbito do
teatro, desenvolve
actividade nas áreas da
tradução, dramaturgia,
assistência de encenação
e interpretação.

<
 António Pereira Júnior,
 Presidente da Direcção
 das Comédias do Minho
 e João Pedro Vaz,
 fot. Joana d'Êça Leal.



Rui Monteiro,
 Gonçalo Alegria,
 Tânia Guerreiro
 e Joana Craveiro,
 fot. Joana d'Êça Leal.



<
 João Pedro Vaz,
 fot. Joana d'Êça Leal.



Gonçalo Amorim,
 fot. Joana d'Êça Leal.



<
 Gonçalo Alegria,
 fot. Joana d'Êça Leal.



Mónica Calle,
 fot. Joana d'Êça Leal.



Duas ou três ideias sobre um teatro necessário

As Comédias do Minho

Alexandra Moreira da Silva

1. A movida artística

Num pequeno texto de introdução ao programa de 2011 das Comédias do Minho, o leitor / espetador contemporâneo, incauto porque conformado com a já habitual necessidade de circunscrever o seu interesse ao que se vai fazendo aqui e agora, adiando a sua natural curiosidade relativamente a configurações programáticas mais amplas – entenda-se para uma temporada – sendo obrigado a resignar-se, não raras vezes, perante a incerteza ou, pior ainda, o abandono de projetos e ambições nas mais variadas áreas e domínios artísticos, espanta-se com a ousadia, o otimismo, a confiança e a persistência que podemos ler nas palavras inaugurais do referido texto: "As Comédias do Minho, durante os próximos dois anos, vão mergulhar ainda mais no seu Território à procura de novos desafios – temas e paisagens do Vale do Minho vão ser ponto forte de arriscados e profundos trabalhos de criação". O mais extraordinário é que prometeram e cumpriram. Pelo menos no primeiro ano, em 2011, e, de acordo com o novo caderno de programação, prepararam-se já para assegurar o segundo ano com o mesmo dinamismo e a mesma criatividade.

A "movida artística"¹, que as Comédias instalaram no Alto Minho, passa muito pela Companhia de Teatro da qual fazem parte, para além do seu diretor artístico João Pedro Vaz, os actores e criadores Gonçalo Fonseca, Luís Filipe Silva, Mónica Tavares, Rui Mendonça e Tânia Almeida, que decidiram mudar-se com diferentes armas artísticas e reconhecida bagagem teatral para o Alto Minho, dispostos a arregaçarem as mangas e a dedicarem-se, talvez mais do que nunca, a essa "arte poderosamente arcaica", como lhe chama Jean-Christophe Bailly (2006: 67), que é o teatro. Mas não só dos residentes vive a dinâmica deste projeto. A "movida" implica, desde logo, uma rede de vasos comunicantes que tem levado até aos cinco concelhos do Vale do Minho (Melgaço, Monção, Paredes de Coura,

Valença e Vila Nova de Cerveira) criadores tão diversos quanto Pedro Penim, Madalena Vitorino, Sílvia Real, Igor Gandra, Marcos Barbosa ou mais recentemente Nuno Cardoso e Joana Providência. Escusado será dizer que não se trata de fazer um teatro regionalista, nem sequer um teatro etnográfico. Os projetos partem de materiais e ferramentas que funcionam "em Melgaço ou em Reiquejavique"², como afirma Pedro Penim: de Steven Berkoff, aos vídeos do YouTube, passando pela Bíblia ou pelo *Fidalgo aprendiz*, tudo pode ser trabalhado, repensado e visto no Alto Minho, com o mesmo rigor e a mesma seriedade com que estes trabalhos foram apresentados no Balletteatro, no Porto, ou no TNDMII, em Lisboa.

Em 2011, permito-me destacar o projeto *Casa grande*, co-produzido pela Fundação Lapa do Lobo, que resultou na criação de cinco espetáculos a partir de cinco espaços físicos diferentes. Casas de família, solares desabitados, vazios ou devolutos, foram ocupados, transformados, revisitados por Tânia Almeida, que assinou a encenação deste projeto, por atores (profissionais e amadores), por Rui Mendonça, Lucília Raimundo, Ana Limpinho, Maria João Castelo e Vasco Ferreira que integraram a equipa artística de *Casa grande*, e sobretudo por um público atento, ávido e de uma rara heterogeneidade, todos convictos e conscientes de que os espaços também têm memória. E com a memória vem o tempo, e com o tempo vêm as histórias (da aristocracia monárquica na passagem para a República, por exemplo, ou dos militantes anti-fascistas na clandestinidade no período pré-revolucionário). Em 1983, numa conferência proferida em Roma, Antoine Vitez fazia a seguinte afirmação sobre a prática teatral:

É um trabalho de ordem monástica, mesmo se a nossa vida não é monástica. Somos pessoas que nos fechamos em sítios fechados [...] e nesses lugares conservamos frases que já foram pronunciadas e concebidas, e dedicamo-nos a

¹ A expressão "movida artística" surge no final do texto de introdução ao programa de 2011 das Comédias do Minho: "Um programa intenso, utópico, enérgico! Contra a austeridade, uma verdadeira movida artística, um centro cultural itinerante, um centro cultural na paisagem!"

² Pedro Penim citado por Inês Nadais in "Reiquejavique no Alto Minho", *Público*, 06.01.2009.

Alexandra Moreira da Silva é Professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da mesma universidade. É tradutora e dramaturgista, e foi distinguida em 2011 pelo governo francês com título de *Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques*.

>
O esmagador de uvas,
 enc. John Mowat,
 Comédias do Minho,
 2012 (Luís Filipe Silva),
 fot. Celeste Domingues.



>
Pé de vento,
 criação: Margarida Mestre
 e Mónica Tavares,
 Comédias do Minho, 2010
 (Mónica Tavares),
 fot. Susana Neves.



reconstituir movimentos através da imaginação e a partir do rasto de ações que foram escritas. Fazemos isto para trabalhar, para criticar a memória da humanidade. É este o nosso ofício, trabalhar sobre esta memória. (2006: 108, trad. minha)

Entre o íntimo e o político, *Casa grande* parece subscrever as palavras de Antoine Vitez, apresentando-se, antes de mais, como um projeto que interroga a identidade, que percorre insistentemente um espaço, um tempo, uma memória, e que deste modo questiona e reescreve a ficção.

2. “Aproximarte” é aproximarmo-nos: itinerâncias polifónicas

Entre a criação contemporânea e o trabalho no terreno, as Comédias não têm tempo a perder. O projeto “Aproximarte” envolve várias escolas dos cinco concelhos do Vale do Minho do ensino pré-escolar, básico e secundário, bem como professores, famílias e utentes APPACDM (Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental). Contrariamente ao que se possa imaginar, esta vertente pedagógica das Comédias não constitui uma atividade marginal, bem pelo contrário,



trata-se de um labor nuclear que escolhe e utiliza uma grande diversidade de ferramentas e de estratégias: oficinas de dança, de cinema de animação, de movimento, de formação artística, cursos de teatro, encontros com criadores... são apenas algumas das propostas que visam a promoção e o desenvolvimento de um conceito de "público" que conscientemente contraria a muito contemporânea noção de "audiência". Isabel Alves Costa, mentora incontornável deste projeto, falava da necessidade de se estabelecer "uma relação íntima com a população": "Aqui vemos ao vivo o que é a formação dos públicos", afirma. "A atitude das pessoas é: mas o que é que eles irão fazer a seguir? Não estão de todo à espera do mesmo"³, conclui. Mas estão à espera de alguma coisa. Esperam verdadeiramente, e isso será talvez o que de mais político existe no teatro. Como afirma Denis Guénoun "o caráter político do teatro não está no palco – ou [...] em todo o caso, não é no palco que ele se encontra em primeiro lugar – mas sim na sala" (2009: 46). Ou seja, nessa capacidade de conseguir reunir, a uma certa hora, num determinado lugar, uma comunidade a que talvez possamos chamar "teatral". Em 2011, 13.500 espetadores assistiram aos espetáculos das Comédias do Minho – número invejável nos tempos que correm.

Contudo, mais importante do que os números – e este é certamente um dos grandes méritos das Comédias – será esta vontade, esta capacidade de criar aquilo a que Jean-Christophe Bailly chama "uma comunidade de espera", conceito a distinguir de uma pura aproximação quantitativa porque, como refere o autor, "não é adicionando o número de leitores de livros, o número de visitantes de exposições e o número de espetadores de teatro que assistiremos à formação de uma qualquer consistência" (2006: 77). A "comunidade de espera" pressupõe uma vontade de abertura. Abertura ao tempo, desde logo, a um tempo lento que mais não é do que um espaço de sentidos e de desejo de partilha desses sentidos.



O teatro não é um filme que se leva para casa, não é um quadro que se vê num museu, não é um livro que se lê na solidão da poltrona. O teatro é um desejo comum.

Nestas itinerâncias polifónicas, há ainda lugar para os espetáculos comunitários, onde participam grupos de teatro amador e associações locais, como é o caso da Queima do Judas, dos cinco acontecimentos artísticos que assinalaram a comemoração dos 750 anos do concelho de Monção, ou do muito improvável – mas que, contrariando todas as improbabilidades, conta já com uma segunda edição – FITAVALE (Festival Itinerante de Teatro Amador do Vale do Minho).

São assim as Comédias do Minho: são tudo isto e muito mais, conscientes de que na cidade ou na "discreta vila, perdida no meio da serra, já só pedras e quase a tocar no céu"⁴, o teatro é não só possível como também necessário.

Referências bibliográficas

- BAILLY, Jean-Christoph (2006), "Un jour mon prince viendra", in STIEGLER/ BAILLY/ GUÉNOUN, *Le théâtre, le peuple, la passion*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- GUÉNOUN, Denis (2009), "Que faire du théâtre, Que faire au théâtre", *Livraison et délivrance*, Paris, Belin.
- VITEZ, Antoine (2006), "La Réssurrection", *Antoine Vitez, Actes Sud-Papiers / Conservatoire d'Art Dramatique, Mettre en Scène*.

<

Inverno,
enc. Nuno Cardoso,
Comédias do Minho
e Ao Cabo Teatro, 2011
(Mónica Tavares,
Tânia Almeida,
Luís Filipe Silva
e João Melo),
fot. Celeste Domingues.

<

O fidalgo aprendiz,
de D. Francisco Manuel
de Mello,
enc. João Pedro Vaz,
TNDMII e Comédias do
Minho, 2011
(Carlos Malvarez),
fot. Alípio Padilha.

>

Casa grande
(Vila Nova de Ceveira),
enc. Tânia Almeida,
Comédias do Minho,
2011 (Rui Mendonça),
fot. Celeste Domingues.

³ Isabel Alves Costa *apud* Inês Nadais in "Estes actores foram trabalhar para o campo", *Público*, 03.04.2009.

⁴ Tiago Bartolomeu Costa, "De pés na terra e teatro como céu", *Público*, 24.01.2012.

O Ciclo Heiner Müller na Casa Conveniente

Rui Monteiro

>
Recordações de uma revolução,
 a partir de *A missão*,
 de Heiner Müller,
 enc. Mónica Calle,
 Casa Conveniente, 2011
 (Mário Fernandes,
 Mónica Calle
 e René Vidal),
 fot. Bruno Simão.



Por vezes, assistir a um espectáculo de teatro é como entrar na gruta do dragão sem escudo de amianto, nem lança de titânio, nem plano de retirada. Sabe-se mais ou menos ao que se vai, encontram-se métodos conhecidos, reconhecem-se sinais, mas não se escapa sem se ser lambido pelas chamas. Por isso, a indiferença não é uma possibilidade perante um espectáculo da Casa Conveniente, um desses dragões benignos que regularmente abrem a sua gruta para jogarem mãos cheias de interrogações. Porque é de interrogação, a começar logo pela dos próprios textos que trabalham, que se faz no Cais do Sodré aquele teatro íntimo, minimalista e um pouco iniciático.

No ciclo do ano passado dedicado à obra de Heiner Müller, tudo começou com *Anúncio de morte*, três solos a partir de originais do dramaturgo alemão: *Álbum de família*, releitura de *Máquina-Hamlet*, *Sete espelhos no quarto de dormir*, nascido de *Descrição de um quadro*, e *O passeio das raparigas mortas*, inspirado em *Anúncio de morte*.

Depois chegou *Recordações de uma revolução*, dramaturgia originária de *A missão*; mais tarde *Macbeth*, pelo meio, David Pereira Bastos interrompendo a sequência de encenações de Mónica Calle com *Titus: Laboratório de sangue*.

Bem se pode dizer que montar estas peças é participar de uma utopia sem devir, mas que ainda assim resiste. Pois apesar de tudo revelado e oculto, dito ou intuído, iluminado e obscuro, o ambiente de "derrotismo construtivo" criado pelos espectáculos de Mónica Calle a partir do teatro de lúcida crueldade de Müller, inclui uma réstia de esperança. Se preferirem, uma vontade – não um desejo nostálgico – de dançar a revolução. Entrar na gruta do dragão é, afinal, partilhar um teatro atento à realidade e às suas complexidades e armadilhas. Um teatro disponível para se interrogar tanto como questionar os outros, consciente da necessidade de repensar ideias e práticas, traduzindo em acção um desejo de intervenção e cidadania.



< >

v

Recordações de uma revolução,
a partir de *A missão*,
de Heiner Müller,
enc. Mónica Calle,
Casa Conveniente, 2011
(< Mário Fernandes;
> René Vidal
e Mónica Calle;
v Mário Fernandes,
Mónica Calle
e René Vidal),
fot. Bruno Simão.



Diz a Teoria do Caos que a natureza encontra sempre uma maneira de prevalecer, resistindo e sobrevivendo seja qual for a dimensão da catástrofe. Pois bem, a Casa Conveniente é a erva que desponta no meio do asfalto, como uma insurreição, entre o trânsito de imagens fúteis e de ideias parvas, recordando o essencial. Foi assim, mais

uma vez, em 2011, com o ciclo dedicado à obra de Heiner Müller, razão desta Menção Especial do júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. É assim ao longo do seu trajecto feito tanto de desejo como de indignação. De resignação, não.

Os universos cénicos de Gonçalo Amorim

Maria Helena Serôdio

<>

O jogador,
de Fiodor Dostoievski,
enc. Gonçalo Amorim,
S. Luiz Teatro Municipal,
2011
(< Carla Galvão
e Romeu Costa;
> Joana de Verona,
Carla Galvão
e Duarte Guimarães),
fot. José Frade.



<

*Já passaram quantos
anos, perguntou ele*,
de Rui Pina Coelho,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatro Experimental do
Porto (Luís Araújo,
Raquel Castro
Joana de Verona
e Carlos Marques),
fot. José Martins.



>

Do alto da ponte,
de Arthur Miller,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatro Experimental do
Porto, 2011
(Jorge Mota
e Paulo Moura Lopes),
fot. José Martins.



O júri do Prémio da Crítica declarava na sua nota para a imprensa que a Menção Especial que atribuía a Gonçalo Amorim se referia ao trabalho de encenação que realizara em 2011. E percorrendo o seu gesto criativo em espectáculos como *O jogador* (a partir de Dostoievski), *Do alto da ponte* (sobre peça de Arthur Miller) e *Já passaram quantos anos, perguntou ele* (a partir do texto de Rui Pina Coelho), reconhecemos, de facto, a confirmação de uma assinalável capacidade de criar mundos cénicos aliciantes, habitados por um ritmo vivo e integrando um jogo interpretativo de elevada qualidade e grande acerto.

Não descurando o aspecto plástico da cena – com a colaboração, nos três casos, da cenógrafa Rita Abreu – e pensando a movimentação cénica numa equilibrada relação entre o jogo em palco e o diálogo com a plateia, Gonçalo Amorim visou, sobretudo, uma forma de interpelação da dramaturgia no sentido de nela perceber as tensões que a habitam e de as tornar mais vivas e efectivas em palco.

O espectáculo *O jogador* – sobre o romance de Dostoievski, adaptado por Emília Costa – numa produção do São Luiz Teatro Municipal, apresentou-se com uma dramaturgia algo complexa – pela dificuldade de dar a ver

em palco a teia labiríntica das emoções desencontradas –, mas não deixou de ser uma construção cénica de grande expressividade. E essa expressividade, sendo claramente devedora da imaginação cenográfica de Rita Abreu, foi também mobilizada numa encenação feita de transbordamentos que, ao palco fixo, acrescentavam vectores irradiantes na localização da cena – em estruturas colocadas em altura, recuando até ao fundo do palco ou avançando pela sala e camarote – ao mesmo tempo que, no trabalho dos actores, imprimia, por vezes, traços de um dramatismo pungente.

Com *Do alto da ponte*, Gonçalo Amorim reencenava o universo de Miller que tinha já visitado na sua excelente criação de *A morte de um caixeiro-viajante* em 2010, numa produção do Teatro Experimental do Porto. Esta segunda visita a Arthur Miller, co-produzida pelo TEP e pelo Teatro da Trindade / Inatel, teve estreia no Porto e apresentação posterior no Teatro da Trindade em Lisboa, e nela o encenador mais uma vez trabalhava num palco à italiana, sem que isso o impedisse de nele definir zonas de jogo diferenciado, num projecto que reunia preceitos brechtianos ao núcleo trágico que é central na peça de



Miller. Assim, atrás do telão translúcido, ao fundo do palco, surgiam as figuras imóveis dos actores – quando não eram convocados em cena –, sobrepondo, nessa figuração, quer a ideia de bastidores para os intérpretes, quer um possível coro destituído de voz, quer ainda a presença de espectadores imóveis que podiam ser imagem especular do auditório. No proscénio destacava-se a figura do advogado Alfieri em recorte próximo do narrador brechtiano. Na zona central do palco erguiam-se apontamentos cenográficos em recorte minimalista (mas de traçado realista) para a casa dos Carbone e a cabine telefónica que marcará a

delação de Eddie. E o telão permitia também a projecção de imagens que tanto serviam a contextualização na zona portuária de Nova Iorque, como apontamentos relativos aos mais recentes conflitos sociais na Grã-Bretanha.

Esse gosto de referir mundos ficcionais à realidade de hoje, que os mais jovens vivem tumultuosamente, reapareceu, de forma mais exasperada em *Já passaram quantos anos, perguntou ele*, sobre texto de Rui Pina Coelho. Interpelando a peça mítica de John Osborne, *Look Back in Anger*, de 1956, Rui Pina Coelho reposiciona as personagens num mundo mais próximo de nós, "numa mão um diploma, noutra, um passaporte", vivendo triangulações que se imaginam apaixonadas, ao ritmo de uma música frenética que procura traduzir essa vivência em permanente plano inclinado. Com uma criativa construção cenográfica de Rita Abreu e uma vibrante sonoplastia de Eduardo Brandão, Gonçalo Amorim criou um jogo cénico de uma vivacidade impulsiva em que à música – de ritmo e intensidade obsessivas – se aliava uma movimentação e lógica sequencial das cenas que, caleidoscopicamente, reenviavam para a caracterização que Jean-Pierre Sarrazac nos dá da dramaturgia contemporânea claramente reportada à "intensa rapsodização das escritas teatrais":

[...] escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cómico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma voz narradora e interrogante [...] (Sarrazac 2002: 229-230)

Em sintonia com o que afirma ser o seu credo estético – entre o abstraccionismo de Malevitch e o realismo de Cassavetes e Agnès Varda –, Gonçalo Amorim reafirmou nestes três espectáculos, que encenou em 2011, não apenas a sua capacidade de criar universos cénicos de grande plasticidade e rigor expressivo, mas também a razão de um projecto cénico que se organiza em torno de tensões que poderão habitar os textos com que trabalha, mas que ele sabe, com grande segurança, potenciar numa linguagem cénica muito própria.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Gonçalo (2008), "Agora, a necessidade do teatro", entrevista por Rui Pina Coelho, *Sinais de cena*, N.º 12, Dezembro, APCT/CET, pp. 65-75.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. de Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

<

v

A morte de um caixeiro viajante, de Arthur Miller, enc. Gonçalo Amorim, Teatro Experimental do Porto, 2010
(< Cláudio da Silva v João Miguel Mota, Maria João Pinho, Cláudio da Silva, Nuno Martins e Inês Pereira), fot. José Martins.

>
 Ihas,
 co-criação de Gonçalo
 Alegria, Joana Craveiro,
 Simon Frankel
 e Tânia Guerreiro,
 dir. Joana Craveiro,
 Teatro do Vestido, 2011
 (Gonçalo Alegria,
 Joana Craveiro,
 Simon Frankel
 e Tânia Guerreiro),
 fot. Filipe Dâmaso Saraiva.



Maneiras de conhecer o presente

João Carneiro

1.

Quando visitamos um teatro grego – um teatro da Grécia antiga, como ainda existem na Grécia, e como existem, magníficos, na Sicília, por exemplo – somos confrontados com alguns traços evidentes: a relação de visibilidade do espaço de representação relativamente ao público, apesar de os teatros serem feitos para muita gente; quer dizer, as pessoas, o público, podem sempre ver aquilo para que ali se deslocaram, o espectáculo. Outro traço importante tem a ver com a localização: sendo o teatro um lugar de representação e de construção de artificios, ele está quase sempre situado de tal forma que a natureza à volta esteja também presente. O natural e o artificial estão, assim, íntima, indissociavelmente ligados, são diferenças cruciais que fazem, contudo, parte de um único mundo.

2.

Há pouco tempo procurava, num grande museu de uma capital europeia, um pequeno conjunto de quadros. Foi difícil encontrá-los, por entre os milhares de outros quadros semi-desorganizados por causa de obras no edifício. Esta caça ao tesouro teve como consequência deparar-me com uma série de outras pinturas, entre as quais alguns quadros dos irmãos Le Nain, pinturas da primeira metade do século XVII. Tratava-se de alguns quadros rústicos, sobre famílias de camponeses, pobres, evidentemente. Os detalhes são impressionantes: os pés descalços das crianças, as toalhas sujas, os utensílios de um interior camponês, um gato que espreita, as expressões das pessoas e, mais do que tudo, a expressão de um pequeno cão, num canto de um dos quadros. Pensei aquilo que toda a gente pensaria, julgo eu: que extraordinário poder de observação; que extraordinário

poder de composição; que extraordinário poder de reelaboração do real; que trabalho extraordinário de e sobre a memória.

3.

Para escrever este texto consultei o *site* do Teatro do Vestido na internet. Fiz uma lista com algumas das palavras e das frases que nele li: crise, oportunidade; memórias; crianças; abrir a nossa casa, acolher os sem casa; comunidade, cidade; deriva; cartografia emocional; laboratório, catalogação, autobiografia, presente imediato; celebração; universo das crianças, mundo dos adultos; chegadas, partidas; em casa, fora de casa; livros, textos, fotografias.

Esta lista pareceu-me indicar aquilo que o Teatro do Vestido é para mim, que não vi muitos dos seus espectáculos, mas que fiquei marcado desde que os vi pela primeira vez: um conjunto de pessoas que faz espectáculos sobre a cidade e para a cidade, que preserva memórias porque tem consciência da importância da memória, que vê, lê, ouve e interpreta o mundo em geral para o transformar e para a ele regressar. Por isso, e para além da lista de palavras, aquilo que com mais força me ocorreu, para falar do Teatro do Vestido, foram os teatros gregos e os quadros dos camponeses de Le Nain. As obras sugerem outras obras, e assim nos vamos, também, relacionando com as pessoas. Podem ser coisas de um outro tempo, de cidades e dos campos, que nos interpelam contudo com uma força, hoje, que por vezes é quase brutal, e que é uma das maneiras mais perfeitas de tentar conhecer o presente.

O fulgor duma inteligência apaixonada

Imagens da dramaturgia de Luiz Francisco Rebello

Sebastiana Fadda

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade

Partiu em Dezembro passado, com discrição, como sempre viveu, mas deixando o exemplo duma vida rica, coerente, comprometida com a história e a humanidade, bem como a herança duma produção monumental, fértil, frutificada em peças, críticas, estudos e ensaios, facto que lhe mereceu a admiração de David Mourão-Ferreira e a definição de ele encarnar "a própria consciência do teatro em Portugal". A generosa dedicação à defesa de causas cívicas e políticas, a devotada entrega às coisas e memórias do teatro, tiveram no fulgor da sua inteligência, na determinação da sua vontade e na argúcia da sua argumentação, um defensor apaixonado e modelar. Se a sua partida é uma perda irreparável para a nossa cultura, não apenas teatral, o imenso conhecimento que nos consigna é testemunho inequívoco do seu permanecer.

Sobre as muitas facetas de Luiz Francisco Rebello, e da sua obra e acção plurais, debruça-se com maior demora o ensaio de Maria Helena Seródio, incluído nos Estudos Aplicados deste número da *Sinais de cena*, pelo que este Portefólio dialoga com aquele texto, percorrendo imagens de espectáculos levados à cena, especialmente em Portugal, mas também no estrangeiro. Trata-se de uma amostra da visibilidade e projecção duma dramaturgia original, caracterizada pela força das ideias e dos ideais, pela aspiração à autenticidade e à justiça. É uma dramaturgia humana e humanista, empenhada e política, reveladora duma curiosidade intelectual e artística que procura e experimenta diferentes formatos, géneros e estéticas, em que o difuso existencialismo se esbate com as preocupações realistas sem renunciar à transfiguração imaginativa, exortando à militância activa no quotidiano, numa formulação concreta, progressista, responsável e solidária.

Estas razões, aliadas à eficácia da escrita em termos de inclusão da alteridade e dos vários mundos que nela

tomam vida, concorrem para nos devolverem as imagens da multiplicidade dos seres que somos, dos universos que nos rodeiam e construímos, ou daqueles de que desistimos mas que se inscrevem no mapa dos possíveis. E apesar das pedras que sempre dificultam o avançar, quem sabe se Luiz Francisco Rebello, como Albert Camus, conseguia ver ou vislumbrar um Sísifo feliz. Talvez.

Cronologia bibliográfica comentada

Revelando uma precocidade prodigiosa, Luiz Francisco Rebello descobre as suas duas grandes vocações, o direito e o teatro, aos sete anos, quando escreve a peça em três actos *A culpa* (1931), cuja temática gira à volta dum processo por roubo. Já alguns anos mais tarde redige peças de teatro para a infância, como *A lição do tempo* (1941, vencedora do Prémio Único do 1º Concurso de Teatro da Mocidade Portuguesa em 1941-42), *O ouro que Deus dá* (1943, vencedora do 2º Concurso de Teatro da Mocidade Portuguesa em 1944) e *Jogo para o Natal de Cristo* (1944), que retoma e moderniza a tradição dramática medieval de comemoração da cristandade, a que se segue o "drama rústico" *Ventania* (1945). Nesta época, em parceria com outros autores, são assinadas: *A invenção do guarda-chuva* (1944), com José Sesinando Palla e Carmo, antecipadora de *A cantora careca* (1950) ionesquiã e que encontra as suas raízes num humorismo surrealizante; *Águas-furtadas* e *Nós os dois somos quatro* (ambas de 1947-48), com Armando Vieira Pinto, sendo de salientar que a segunda antecipa a temática de *The Lover* (1963), de Harold Pinter.

Destas peças apenas *A invenção do guarda-chuva* irá integrar o primeiro volume de *Todo o teatro* (1999), editado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, que incluirá, porém e ainda, todas as peças redigidas *a solo* nestes anos,

¹ *Apud* Manuel Maria Carrilho, "Dramaturgo da modernidade portuguesa", in *O escritor*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, n.º 8, Dezembro de 1996, p. 113. O mesmo conceito, justamente atribuído a David Mourão-Ferreira foi utilizado como título dum artigo em homenagem dos 75 anos de L. F. Rebello pela estudiosa Luciana Stegagno Picchio, "A consciência do teatro português", in *Jornal de Letras*, Ano XIX, n.º 756, de 22 de Setembro a 5 de Outubro de 1999, p. 23.

² Sobre as afinidades entre *A invenção do guarda-chuva*, *Nós os dois somos quatro*, *O dia seguinte* e textos ou projectos de textos quase coevos, mas posteriores, de outros autores estrangeiros consagrados, v. Luiz Francisco Rebello, "Memória de um percurso", in *Todo o teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, 1999, pp. 661-670.

desde a "fábula em um acto" *O mundo começou às 5,47* (1946) até *A desobediência* (1995). A tal "fábula", de marcada inspiração expressionista, inaugura o desafio às convenções sociais e teatrais da época, sendo mais tarde considerada por uma parte da crítica como a manifestação dum anti-teatro lusitano. Em 1952 é a vez de *O dia seguinte* (1948-49), cujos ensaios estavam a decorrer no Teatro Nacional D. Maria II, acabando por ser proibida pela censura; a estreia mundial decorrerá em Paris em 1953, no Théâtre de La Huchette, enquanto a autorização para ser representada num palco português por uma companhia profissional chegará em 1963. Curiosamente, entre estas datas, em 1955, é editado um texto nos *Cahiers Renault Barrault* (n.º 13) que dá conta do argumento dum peça – *A aposta* – planeada por Jean-Paul Sartre e cujas afinidades com *Le lendemain* são surpreendentes, confirmando uma percepção existencialista e, na hipótese de o filósofo francês desconhecer o original português, quase visionária e por certo pioneira do autor². *O dia seguinte* é talvez a peça mais emblemática do dramaturgo, por congregar a sua concepção de teatro e encerrar as coordenadas artísticas e ideológicas da sua obra: transcende o realismo e mistura o imaginário, contempla as múltiplas hipóteses de vidas possíveis, convida à participação activa na vida colectiva e cívica, sugere desfechos para a esperança contra toda e qualquer tentativa pessimista ou derrotista. Essa formulação encontra aplicação imediata em *O fim na última página* (1951) e torna-se mais articulada em *Alguém terá de morrer* (1954), *É urgente o amor* (1956-1957), *Os pássaros de asas cortadas* (1958) e *Condenados à vida* (1961-1963, distinguida com o Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1964). A reiterada presença (personificada ou não) da morte desestabiliza os equilíbrios precários de famílias da pequena, média ou alta burguesia, trazendo à superfície hipocrisias, frustrações, cobardias e conflitos geracionais submersos, desmontando-os até à tragédia final. Desafiadas a reagir perante situações-limite, as personagens são forçadas a revelar a sua verdadeira natureza. Se *Condenados à vida* e *A visita de sua excelência* (1962-65) podem ainda ser incluídas na linha do anti-teatro, com esta última peça, a que mais tarde se acrescentam *Prólogo alentejano* (1975), *A lei é a lei* (1977), *O grande mágico* (1979) e *Portugal anos Quarenta* (1982), regista-se uma viragem mais francamente interveniente, em que o binómio denúncia / empenhamento político se torna central e ainda mais explícito do que no passado. *Portugal anos Quarenta*, aliás, marca a transição para a produção da década de 90, quando o dramaturgo experimenta a incursão no drama histórico, optando pela leitura crítica da história metamorfoseada pela inspiração artística, síntese de que resultam também *Todo o amor é amor de perdição* (1990, vencedora do Grande Prémio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores / Ministério da Cultura 1994), adaptação para televisão do processo ao romancista

Camilo Castelo Branco e à sua amante Ana Plácido, e a peça já citada *A desobediência*, sobre a resistência de Aristides Sousa Mendes, côsul português em Bordéus, que nos anos 40 salvou milhares de judeus da loucura nazifascista opondo-se às orientações da política externa salazarista.

Como acima referido, em 1999 uma primeira colectânea da obra de Luiz Francisco Rebello sai pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda com o título *Todo o teatro*, reunindo as 15 peças já mencionadas, redigidas entre 1944 e 1995. Depois desta data o autor escreve novos originais, pelo que em 2006 sai um segundo volume de *Todo o teatro*, que inclui 7 títulos, sendo um deles uma tradução / adaptação de uma peça de Shakespeare que fizera para o Teatro Moderno de Lisboa nos anos 60: *Dente por dente* (1964), versão muito livre, de pendor brechtiano, de *Measure for measure* de Shakespeare, respeitando porém o amor pela palavra e uma agilidade dos diálogos que é uma das grandes virtudes da escrita do autor.; As outras peças incluídas nesta nova antologia são: a breve "farsa pluripartidária" *O parto dum partido* (1975-1976), que satiriza uma época de proliferação de partidos políticos em Portugal e efectua uma nova questionação na vida política nacional denunciada nos seus vícios pela via da mordacidade; *É urgente o amor* (1999, versão refundida), cuja reescrita para uma encenação de Pedro Wilson consegue encontrar soluções brilhantes, pelas quais o texto adquire uma nova frescura; os dramas intimistas *As páginas arrancadas* (1999) e *Triângulo escaleno* (2002), que tratam do amor homossexual: masculino e observado nas suas repercussões sociais na primeira, feminino e contemplado nas suas implicações individuais na segunda; *Amanhã, à mesma hora, no mesmo lugar ou O lugar-comum* (2003), "duodrama" curtíssimo que regressa às atmosferas existencialistas de certas peças dos anos 50-60, modernizando a linguagem com alguma *secura*; a "mitobiografia dramática" *O órfão de deus* (2005), revisitação do caso verídico ocorrido a Uriel da Costa, baseada em fontes documentais históricas e cuja acção se desenvolve entre 1602 e 1640, incidindo na contestação dos fundamentalismos religiosos e dos dogmas teológicos, em prol da afirmação do direito a verdades e liberdades mais elevadas e isentas de superstições ou imposições.

Refira-se, finalmente, quanto ao aspecto formal, que o admirável domínio da carpintaria teatral, adquirido pelo autor nas múltiplas actividades ligadas à cena, o sentido do ritmo seguro e eficaz, a fina caracterização psicológica, a urdidura habilidosa dos diálogos e das cenas, bem como a exactidão e riqueza das didascálias, apontam para uma sensibilidade e vocação de encenador, para além de dramaturgo. Quanto ao aspecto ético, a militância cívica e progressista que perpassa nestas peças, os seus diagnósticos humanos e epocais, o idealismo inalterado que confirma a visão do teatro como arma de combate, fazem de Luiz Francisco Rebello um dos dramaturgos de referência do teatro português moderno e contemporâneo.

Legendas

Todas as imagens referem-se a espectáculos baseados em peças de autoria exclusiva de Luiz Francisco Rebello, com excepção de *A invenção do guarda-chuva*, que foi redigida em parceria com José Palla e Carmo. As imagens que surgem sem indicação do crédito fotográfico pertencem ao espólio do autor. Os dados transcritos nas legendas que seguem são tão completos quanto foi possível reconstruir, havendo porém faltas ou dúvidas, assinaladas com o recurso a parêntesis rectos e ponto de interrogação.

- 1 > *Ventania* (1945),
enc. Francisco Ribeiro, Comediantes de Lisboa, Teatro São João, Porto, 1950 (Beatriz Santos, Canto e Castro, Artur Semedo e Henrique Santos).
- 2 | 3 | 4 > *O mundo começou às 5 e 47* (1946),
enc. Luiz Francisco Rebello, Teatro-Estúdio do Salitre, Lisboa, 1947 (2 > Carlos Duarte, Pisany-Burnay e Canto e Castro; 3 > Carlos Duarte, António Vitorino, Maria Laurent, Pisany-Burnay e António Martins; 4 > Luiz Francisco Rebello, Celeste Andrade e António Martins).
- 5 > *O dia seguinte* (1948-49),
trad. [Le lendemain] Claude-Henri Fréches, Paris, Théâtre de la Huchette, 1953 (Chantal Darget e Roger Montsoret).
- 6 > *O dia seguinte* (1948-49),
trad. [El día siguiente] Eduardo Sánchez, Valência, Teatro de Câmara El Paraíso, 1953.
- 7 | 8 > *O dia seguinte* (1948-49),
trad. [El día siguiente] Eduardo Sánchez, Madrid, Teatro de Câmara T.O.A.R., 1956.
- 9 > *O dia seguinte* (1948-49),
Figueira da Foz, Sociedade de Instrução Tavadense, 1960.
- 10 > *O dia seguinte* (1948-49),
Tavarede, Sociedade de Instrução Tavadense, 1960.
- 11 > *O dia seguinte* (1948-49),
enc. Paulo Renato, Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, 1963 (Costa Ferreira, Fernando Gusmão, Rui de Carvalho e Carmen Dolores), fot. J. Marques.
- 12 | 13 > *O dia seguinte* (1948-49),
São Paulo, 1965-6(?) (12 > Tabajara de Oliveira, Vera Oliva, [?] e Eduardo Curado; 13 > Tabajara de Oliveira, Vera Oliva e Eduardo Curado).
- 14 | 15 | 16 > *O dia seguinte* (1948-49),
trad. [Nasleoni dan] Dominika Pirjeved e Sasa Vuga,
enc. Ivan Hetrich, Ljubljana, Tv Ljubljana, 1970,
fot. Milan Kumar.
- 17 | 18 > *O dia seguinte* (1948-49),
dir. Carlos Manuel F. Gil, Caldas da Rainha, Conjunto Cénico Caldense, 1971.
- 19 > *O dia seguinte* (1948-49),
enc. Armando Maranhão, Ponta Grossa, Teatro do Estudante do Paraná, 1972.
- 20 > *O fim na última página* (1951),
produção não identificada, (Maria Albergaria, António Teixeira, Roberto Viana e Manuela Cassola).
- 21 > *O fim na última página* (1951),
trad. [El fin en la última página] Victor Aúz, enc. Hermann Bonnin, Barcelona, estúdios da T.V.E., 1966 [Silvia [?], José Carlos Garrido e Hermann Bonnin], fot. [J. Sanuy].
- 22 | 23 | 24 > *Alguém terá de morrer* (1954),
enc. Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 1956 (22 > José de Castro e Raul de Carvalho; 23 > José de Castro, Palmira Bastos, Amélia Rey-Colaço, Raul de Carvalho; 24 > Carmen Dolores),
fot. [Artur Costa de Macedo].
- 25 > *Alguém terá de morrer* (1954),
enc. Eduardo de Matos, Quarteira, Companhia [Teatro Desmontável] Rafael d'Oliveira, 1960 (Fernando de Oliveira, Geny Frias, Fernando Frias e Eduardo de Matos),
fot. [Fotogomes de A. Ribeiro - Santarém].
- 26 | 27 > *Alguém terá de morrer* (1954),
enc. Rogério Paulo, Lisboa, Teatro Popular de Lisboa, 1964 (27 > [?] e Rogério Paulo), fot. J. Marques.
- 28 > *Alguém terá de morrer* (1954),
dir. e enc. Henrique Santos, Luanda, Companhia de Teatro de Angola, Teatro Avenida, 1968,
fot. [Póvoa e Irmão - Luanda].
- 29 > *Alguém terá de morrer* (1954),
Tavarede, Sociedade de Instrução Tavadense, 1969,
fot. [Foto Freitas - Maiorca, Figueira da Foz].
- 30 | 31 | 32 > *É urgente o amor* (1956-57),
enc. António Pedro, Porto, Teatro Experimental do Porto, Teatro São João, 1958 (30 > Dalila Rocha e [?]).
- 33 | 34 | 35 > *É urgente o amor* (1956-57),
dir. art. Luís Tito, Lisboa, Companhia de Teatro Popular de Lisboa, Estufa Fria, 1968, fot. J. Marques.
- 36 | 37 | 38 > *É urgente o amor* (1956-57),
enc. Norberto Barroca, Vila Nova de Gaia, Teatro Experimental do Porto, Auditório Municipal de Vila Nova de Gaia, 2004.
- 39 > *É urgente o amor* (1956-57),
Tavarede, Sociedade de Instrução Tavadense, 2002,
fot. [Foto Freitas - Maiorca, Figueira da Foz].
- 40 | 41 > *Os pássaros de asas cortadas* (1958),
enc. Francisco Ribeiro, Lisboa, Teatro da Trindade, 1959 (41 > Eunice Muñoz, deitada), fot. [Lobo Pimentel].
- 42 | 43 > *Os pássaros de asas cortadas* (1958),
Clube Oliveira do Douro, 1967, fot. [M. Lima].
- 44 | 45 > *Os pássaros de asas cortadas* (1958),
enc. Carlos César, Setúbal, Teatro de Animação de Setúbal, 1996 (44 > Fernando Guerreiro, Sónia Martins e Miguel Assis; 45 > Sónia Martins, Susana Brito e Alexandre Pinheiro).
- 46 > *Condenadas à vida* (1961-63),
trad. Emília Obuchova, enc. Peter Mikilik, Bratislava, TV Bratislava, 1976 (Zdena Gruberova, Stano Danciak e Eva Rysova), fot. Maria Lajcakova.
- 47 > *A lei é a lei* (1977),
enc. Augusto Boal, Lisboa, A Barraca, 1977 (Maria do Céu Guerra, Mário Viegas e Santos Manuel, entre outros).
- 48 > *Portugal anos quarenta* (1982),
enc. Carlos Avilez, Monte Estoril, Teatro Experimental de Cascais, 1996 (o elenco completo).
- 49 | 50 > *A desobediência* (1995),
enc. Carlos Avilez, Cascais, Teatro Experimental de Cascais, Antigo Tribunal de Cascais, 1999 (49 > Anna Paula, António Marques, e [?]). .
- 51 | 52 > *A invenção do guarda-chuva* (1944),
enc. Artur Ramos, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 1999 (51 > José Oliveira Barata, Rui Mendes, Rogério Vieira, Augusto Sobral, João Lourenço e Raul Solnado; 52 > Rui Mendes e Rogério Vieira).
- 53 > *As páginas arrancadas* (1999),
versão cénica e enc. João Mota, Lisboa, Comuna - Teatro de Pesquisa, 2002 (João Tempera, Ana Lúcia Palminha, João Mota e Gonçalo Portela).
- 54 | 55 > *A desobediência* (1995),
trad. [Disobediencia], leitura encenada dir. Donna Klein, prod. e org. Rogério Mendes (Presidente da Portuguese Foundation for Culture Et Education), Nova Iorque, The Center for Jewish History, 2005.





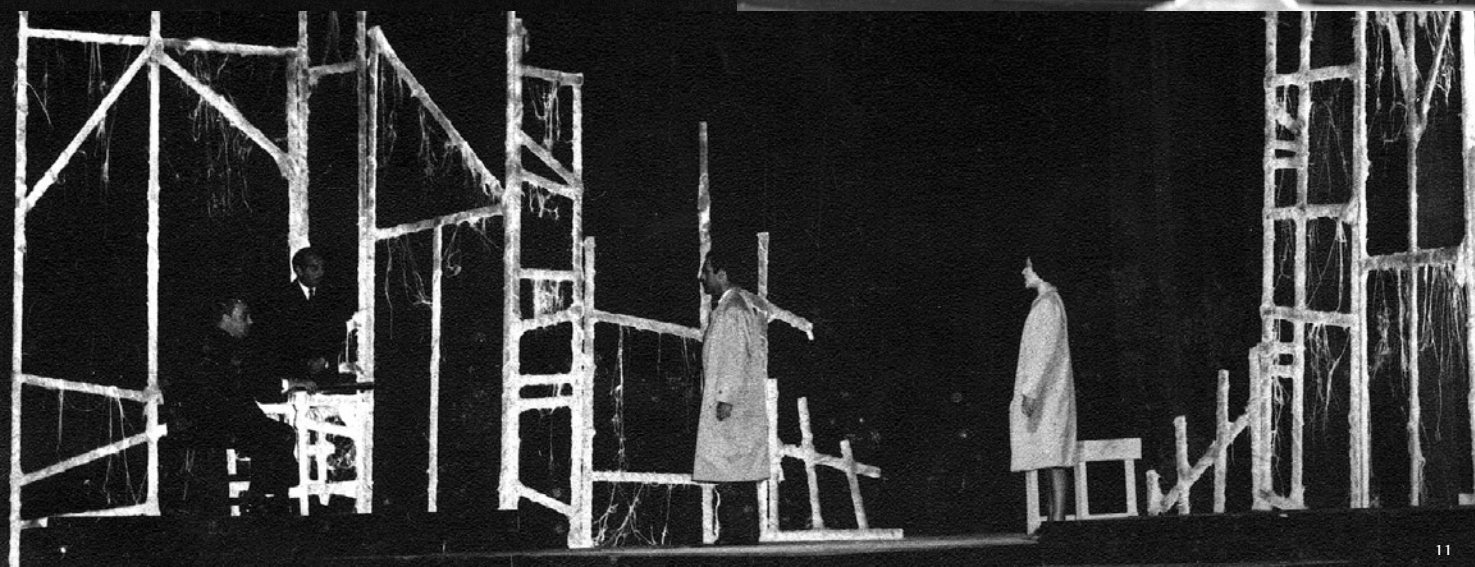
8



9



10



11



12

13



14



15



16



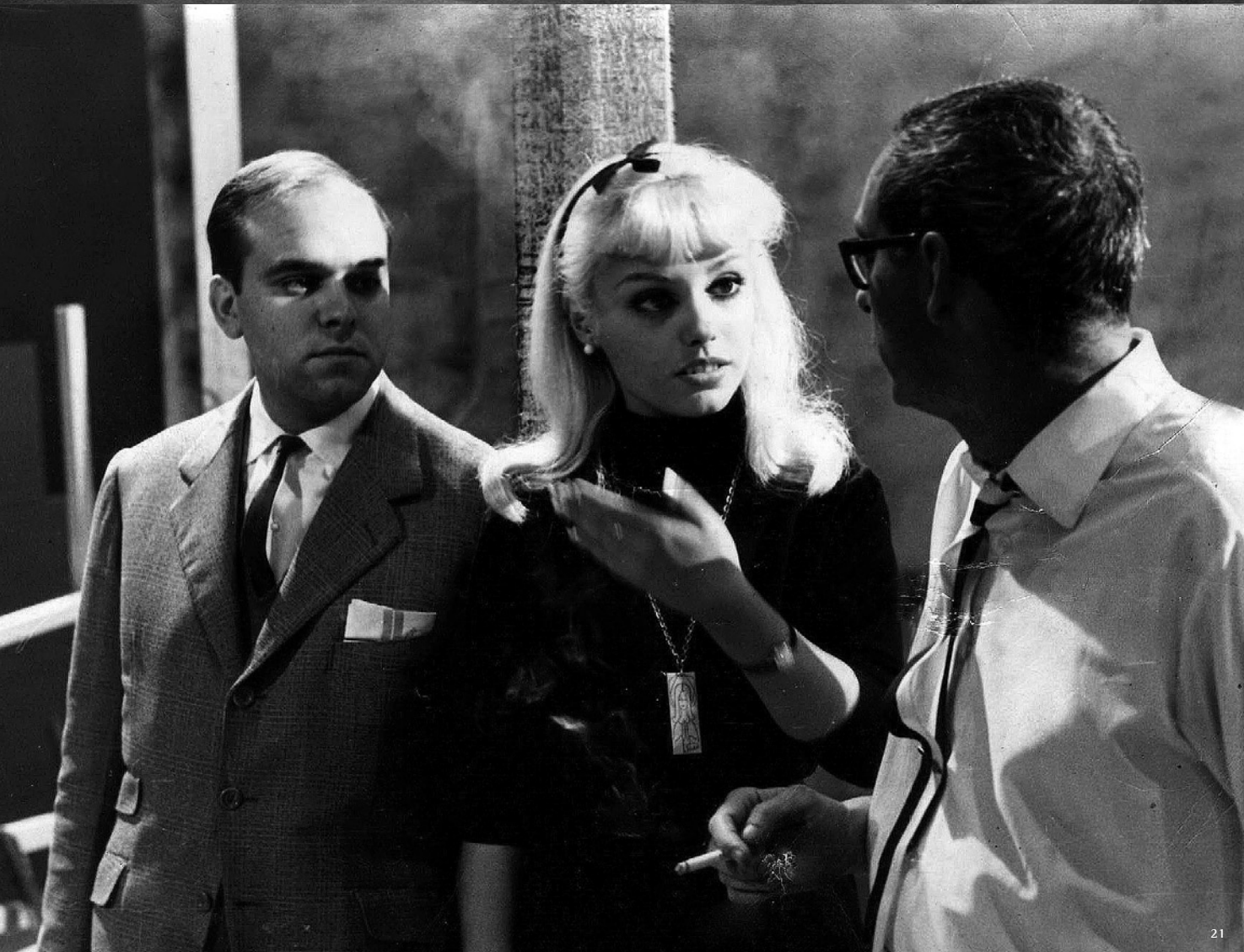
17



18



19





22



23



24



25



J. Mandy
7/29

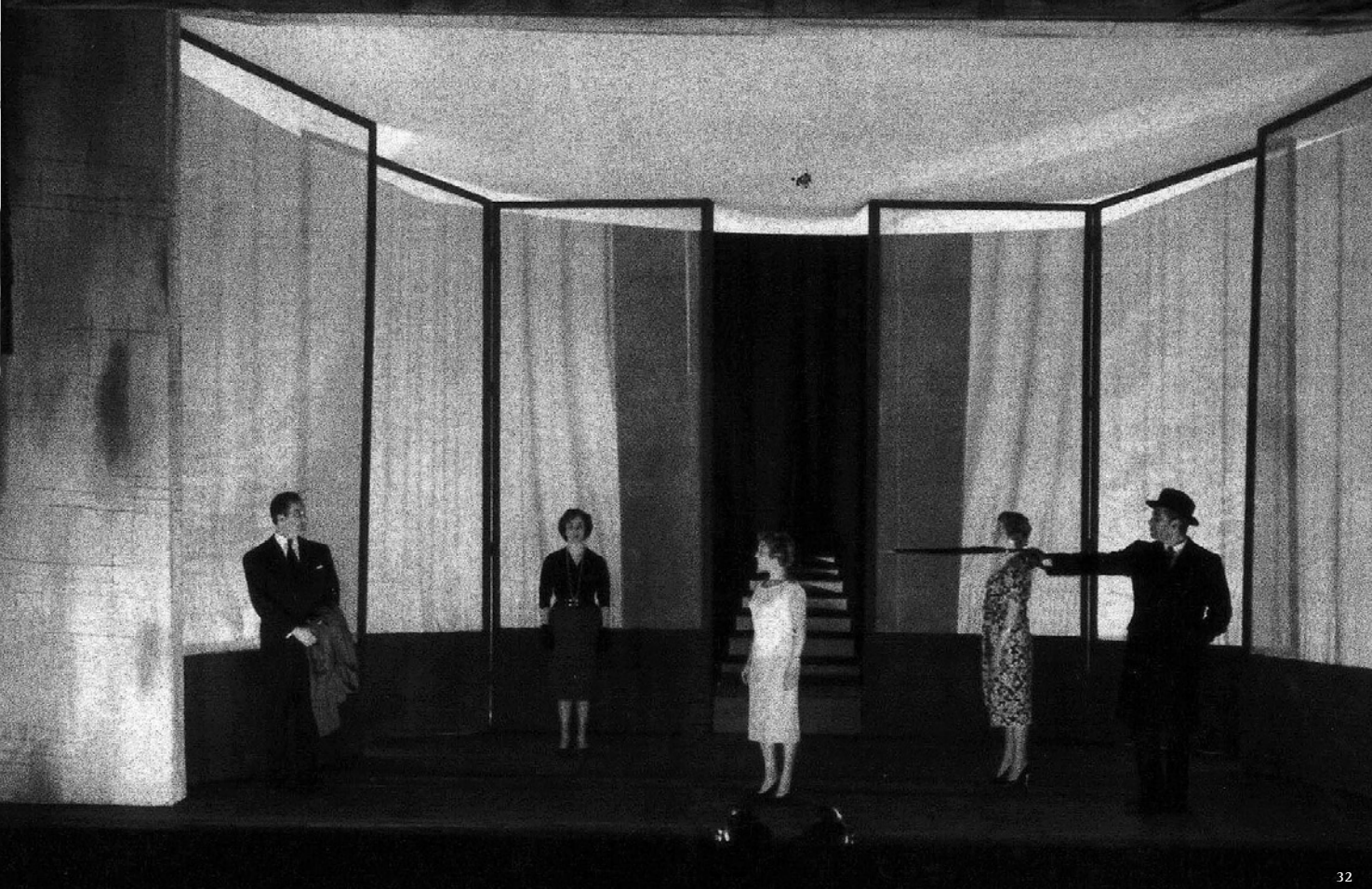
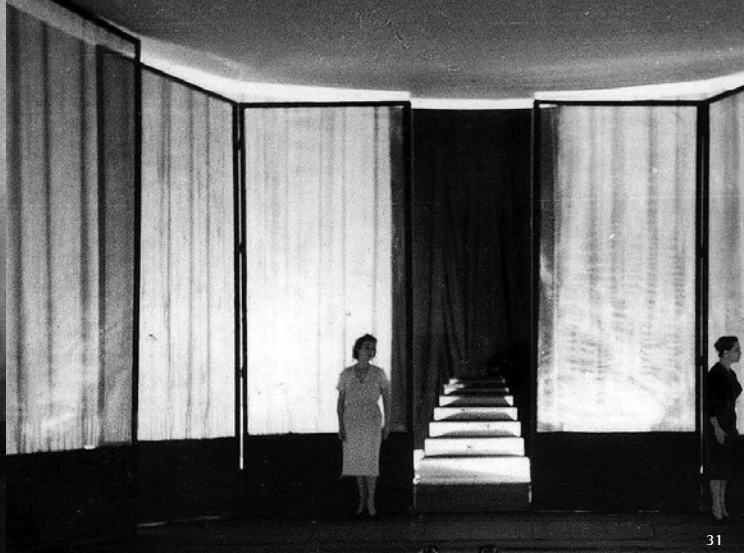


27



28







35



36



37



38





44

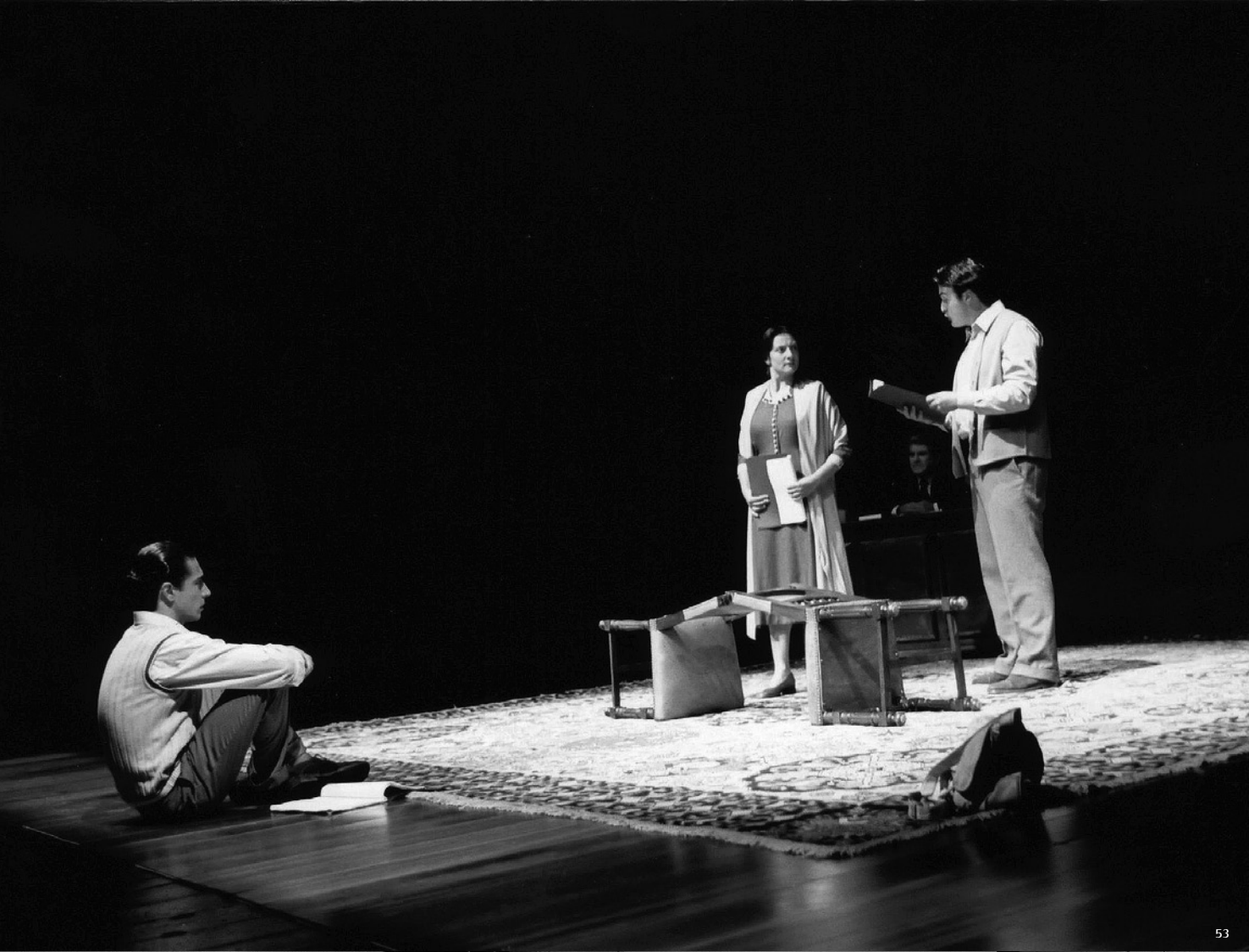


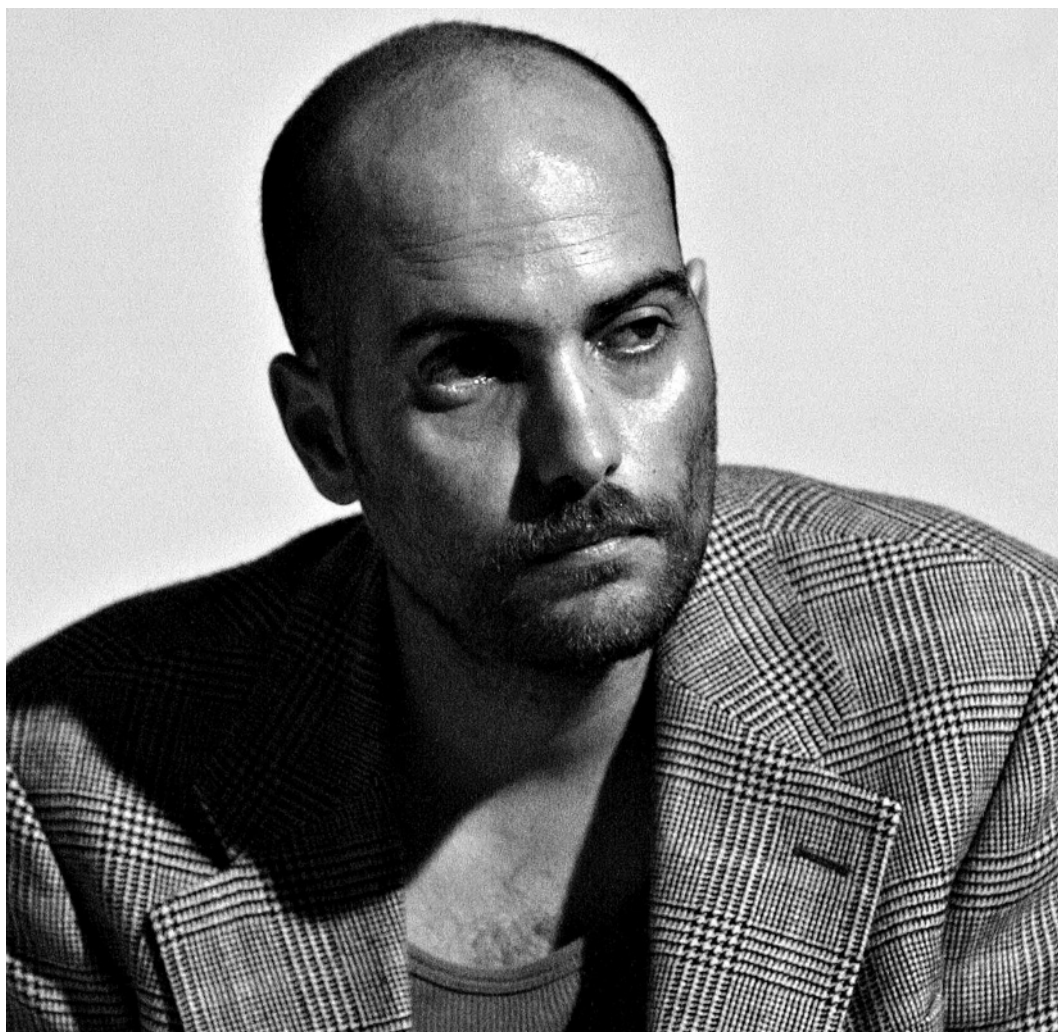
45



46







<
Bruno Bravo, 2008,
fot. Sérgio Lemos.

Bruno Bravo

Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai

Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas¹

A propósito de teatro e da criação de 'espaços comuns' na cidade de Lisboa², conversámos com Bruno Bravo em Julho de 2010 e repetimos a conversa em Julho de 2011. Interessava-nos, por um lado, abordar a sua estética como encenador e, por outro, a história dos Primeiros Sintomas, chamando a atenção para projectos colectivos a contracorrente como são as Curtas Primeiros Sintomas ou as Leituras não encenadas. No seu trabalho de encenação foi sobretudo a elegância da sua recusa subtil (mas total) do psychologismo o que nos chamou a atenção, aquilo a que chamámos uma certa 'descrença' na personagem. Nas suas encenações as personagens 'são' o que dizem, num trabalho mais de 'superfície' (ler o texto) do que de 'profundidade' (procurar a psicologia), muitas vezes ajudado pelos textos originais de Miguel Castro Caldas (cuja escrita se caracteriza pelo jogo com a imanência das palavras e a sua capacidade de gerar imagens e sentidos sem a mediação de personagens psicológicas). Bruno Bravo estende, porém, esta abordagem aos textos considerados 'clássicos' sem perder uma certa 'teatralidade', antes pelo contrário, insistindo nela. Conjuntamente, as suas encenações têm-se caracterizado por uma espacialidade que resulta da transposição para o espaço das relações entre as personagens 'esticadas ao máximo' - explicitando tensões -, por uma certa artificialidade na representação, e pela utilização de recursos teatrais mínimos e explícitos para espectáculos curtos.

Quanto às Curtas Primeiros Sintomas ou às Leituras não encenadas, estes são projectos que consideramos 'a contracorrente' por conseguirem criar um espaço fora das pressões de "excelência" e de "sucesso", ao mesmo tempo que se subtraem às expectativas em relação à "obra", ao percurso (coerente) do "criador" e à concordância obra/estilo do equipamento onde se apresenta. Nas Leituras, como nas Curtas, as pessoas puderam experimentar fazer coisas fora dos seus "papéis sociais" (actores a encenar e escritores a representar). E, no Verão de 2011, em que tanta gente estava sem trabalho, estes acontecimentos constituíram-se num 'espaço de encontro', numa altura em que a retórica mainstream e as condições socioeconómicas promoviam o isolamento, a competição e o pessimismo. O novo espaço dos Primeiros Sintomas à Ribeira é, pode dizer-se, um ponto de encontro.

¹ A versão aqui transcrita corresponde à junção e edição de duas conversas.

A primeira teve lugar em Julho de 2010, durante as Curtas Primeiros Sintomas - mostra de peças curtas de teatro, em que estiveram presentes Ana Bigotte Vieira, Miguel Castro Caldas e Bruno Bravo. A segunda teve lugar um ano depois, em Julho de 2011, durante as Leituras não encenadas Primeiros Sintomas e estiveram presentes Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Bruno Bravo.

² Ver nota expandida no final do texto.

>
As rosas suicidam-se,
 a partir de *Greguerías* de
 Ramón Gómez de la Serna,
 enc. Bruno Bravo
 e Élvio Camacho,
 Primeiros Sintomas, 2001
 (Élvio Camacho
 e Bruno Bravo),
 fot. desconhecido.



Quando é que começaste a interessar-te por teatro?

No secundário, na escola Gil Vicente, que oferecia como opção a cadeira de Teatro, no nono ano. A professora era a Ana Vinagre que me deu imensa liberdade. Escrevia, encenava e actuava com os meus colegas. O Miguel Castro Caldas – éramos da mesma turma – chegou a participar como actor num desses exercícios (*risos*). Foi aliás o Miguel que me convenceu a ir para a área de teatro. "É pá, tens é de ir para teatro", dizia-me ele, já com aquele ar fatalista. Antes disso queria ser jornalista. Ou melhor, repórter, como o Tintim.

Quais são as tuas principais influências?

Tenho várias. A mais importante, as pessoas com quem trabalho. Eu não escolho os actores em função dos traços fisionómicos ou de carácter que, à partida, se adequariam mais àquela personagem. Claro que também posso ter isso em conta, mas a minha escolha é feita, sobretudo, em função de serem pessoas com quem me interessa trabalhar. Por exemplo, no espectáculo *As bodas de Figaro*, de Miguel Castro Caldas, a partir de Beaumarchais, queria trabalhar com o Dinis Gomes e, por isso, a escolha foi automática. É isso é uma influência muito prática, as minhas influências estão sempre muito ligadas ao presente e ao trabalho.

O Jorge Silva Melo foi, também, uma figura importante na minha formação. Comecei a trabalhar como actor nos Artistas Unidos e o Jorge, nos ensaios, fazia-nos ver o teatro de uma maneira muito diferente, muito prática. A personagem ganhava outras dimensões para além da tradicional composição psicológica (e moral). Éramos também nós, actores, que estávamos em cena. No espectáculo *O fim ou tende misericórdia de nós*, começámos logo, desde o primeiro dia, com ensaios corridos, ainda com o texto na mão, e era sempre do princípio até ao fim – comigo só fez um ensaio parcelar. Num certo sentido, o espectáculo ia crescendo sempre todo junto e ele ia apagando. O Jorge é um encenador que usa mais a borracha

do que o lápis. O actor não era só um executante. E isso, na altura, marcou-me. Acho que sou uma espécie de vampiro. Ainda hoje não me sinto confortável a dirigir: tenho dificuldade em apontar linhas muito estreitas. Trabalho melhor com aquilo que o actor tem, para depois o provocar.

Depois tenho referências dispersas. Na realidade tudo me influencia, tudo tem esse potencial. O teatro é feito de tanta coisa... Peter Brook, sobretudo na altura em que andava no Conservatório, Peter Stein, o Wooster Group... Depois o cinema, Dreyer, Bergman, David Lynch... A música, muito a música, agora ando com a mania da ópera. Tenho uma paixão, ainda não correspondida, pelos Gregos, pelas tragédias. Tive também a experiência do Conservatório. Apanhei toda uma maneira muito antiga de ver o teatro, mas que, precisamente por isso, por contraste, nos obrigava (a mim e aos outros) a pensar e a combater aquilo. O Jorge Silva Melo funcionou como uma espécie de antídoto à minha experiência como aluno no Conservatório.

Houve alguma coisa nessa "escola antiga" que, apesar de tudo, até serviu?

Claro. Tive alguns professores muito bons. Tudo serviu porque foi uma maneira de estar vários anos seguidos a fazer teatro, bom ou mau... mas sempre a lidar com teatro, teve este princípio de focalização. Depois, o ambiente da turma, as pessoas que conheci na altura e com quem ainda hoje trabalho. Os Primeiros Sintomas formaram-se também com muitos desses colegas, a Sandra Faleiro, hoje minha mulher, a Raquel Dias, o Peter Michael. E há pouco tempo trabalhei com o Miguel Loureiro, que também foi da minha turma.

O Conservatório tem uma coisa muito boa que é uma maneira muito directa de se entrar no "meio teatral" em Portugal. E como se trata de um meio muito pequenino, tu entras e comes logo a perceber uma série de coisas, ainda hoje isso acontece...



<
Frankenstein,
 a partir de Mary Shelley,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas, 2002
 (Raquel Dias),
 fot. João Lopes.

Do ponto de vista pedagógico era muito fraco, porque apanhei uma época que representou, de certo modo, os últimos anos da "velha guarda". Uma ideia muito antiga de teatro, um teatro muito fechado, muito isolado. Nós como estudantes éramos muito contestatários, fazíamos greves. Foi um percurso difícil. Chumbei duas vezes, um desgosto para os meus pais. Estive quase a desistir. A Sandra é que me convenceu a continuar, insistiu muito para que eu entrasse no *Bosque de leite*, o espectáculo onde me estreei. Na altura éramos só grandes amigos. Depois os Artistas Unidos...

Na altura, o João Fiadeiro estava a trabalhar com o Jorge Silva Melo?

Sim, conheci-o nos Artistas Unidos, dava assistência ao Jorge Silva Melo no movimento. Convidou-me para trabalhar com ele num espectáculo de dança, *Vidas silenciosas*. Foi um ano incrível. E também me influenciou.

Já fazia Composição em Tempo Real (CTR)?

Já. Nós fazíamos improvisações de seis, sete horas, sem parar. Se tínhamos de ir à casa de banho tinha de ser dentro da improvisação, podíamos comer, mas tinha de ser naquilo. É uma coisa que hoje em dia já não me faz tanto sentido, não trabalho assim, mas na altura marcou-me, era uma experiência muito interessante. O Miguel (Castro Caldas) falou-me de um treino no Karaté em que se está três horas a aquecer, aquilo a que se chama "partir o corpo", para depois, quando fores treinar, estares de tal maneira cansado que o corpo fica mais desperto e reage melhor. Estas longas improvisações tinham coisas parecidas: às vezes durante quatro horas não se aproveitava nada, mas depois surgiam uns minutos brilhantes. O pensamento entra noutra lógica.

A CTR por vezes cria resultados espaciais fascinantes: as coisas que acontecem "têm" de acontecer. É muito

particular e, como há tantas regras, fica tudo mais claro.

Sim. Mas há uma diferença. Eu, por exemplo, gosto de trabalhar num ambiente meio caótico. Caótico no sentido de não sabermos bem onde estamos e de não haver necessidade de se explicar tudo. Nem eu consigo pegar numa peça e dizer: "isto é isto e isto é isto". Mas, por outro lado, dependo de uma certa disciplina, sou incapaz de partir ou de trabalhar a partir do zero.

Partes de uma ideia, de um conceito, de um texto?

Em geral, de um texto ou de uma ideia de texto. Mas a maior parte das ideias vão surgindo à medida dos ensaios. No entanto, o conceito está lá e o desafio é descobrir-lhe a forma.

Foste aluno do João Mota?

Fui. Um mestre como professor. Dava aulas ao Primeiro Ano. Era de uma ternura e de uma violência impressionantes. O João Brites também me marcou. Mas, no geral, era tudo muito desinteressante, a maior parte das coisas era ensinada segundo "chavões". Na altura, não ligava nenhuma a Brecht, por exemplo, porque me parecia antigo e politizado, nem a Tchekov que parecia ainda mais antigo, do século passado! (*risos*) Era tudo uma mistura, teoria e prática, e tudo com fórmulas muito estanques. muito pela cartilha. Actualmente, acho que Brecht e Tchekov estão "à nossa frente" em muita coisa. Agora, passados estes anos, é que estou a descobrir a dimensão que têm.

Também davam Ibsen?

Sim, "passávamos por"... Era um programa de reportório. A tragédia, a comédia, o realismo e o naturalismo. Gil Vicente também. No meio disto tudo, claro que o João Mota me soava como absolutamente incrível e o Peter Brook ainda mais incrível e, quando entrei nos Artistas

< > >>

O homem do pé direito,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2003
(< Gonçalo Amorim,
Peter Michael
e Raquel Dias;
> Peter Michael e Gonçalo
Waddington;
>> Peter Michael),
fot. João Lopes.



Unidos com 19 anos ou 20, aquilo que o Jorge Silva Melo dizia, para mim, era impressionante.

Isto ainda nos Anos Noventa?

Apanhei o Jorge em 1997, acho. Ele propunha um espaço de liberdade nos ensaios que, na altura, pensava que não existia. Era "faz". Eu perguntava-lhe o que é que ele achava da personagem e ele dizia "Não sei.", e era tudo. Nunca tinha pensado na possibilidade de existir este espaço, para o actor, na criação de um espectáculo. O actor como emissor, como criativo. Tinha a ideia, vinda do Conservatório, de que o encenador dirige, e que, mesmo que se improvise, há sempre uma voz por cima daquilo que estás a fazer.

Há algumas semelhanças entre o modo de encenar do Jorge Silva Melo e o teu? Ambos encenando como alguém que vai dando umas pistas e que vai apagando aqui e ali?

Talvez. Não sei se o Jorge Silva Melo ainda encena do mesmo modo. Eu preocupo-me muito em trabalhar com todos numa relação horizontal. E o trabalho vai-se escrevendo em cena. Às vezes, partimos já com algumas escolhas feitas. N' *A boda* já sabíamos que só íamos ter uma mesa em cena... Continuo a ver o teatro como um imenso diálogo entre os vários criativos das diferentes áreas do espectáculo à procura de um objecto comum. Para que isso aconteça é necessária uma grande disciplina. Uma das coisas que mais me estimula no teatro é a possibilidade de se ser um indivíduo num colectivo, e o modo como o individual e o colectivo coabitam. Nos ensaios, às vezes, sugiro certas coisas e os actores depois devolvem-me quase o seu contrário. Outras vezes, descubro uma pista e depois persegues essa pista – no fundo, é uma perseguição o que nós fazemos, é isso que me estimula, é assim que gosto de trabalhar. Claro que há génios que trabalham, como o Bob Wilson, já com uma

ideia predefinida. Mas não há um modelo estanque de como encenar, não digo que encenar "seja" assim como eu faço, mas é deste modo que, cada vez mais, gosto de trabalhar.

"Marcas" espaços e defines tempos?

Evito. O meu ideal de encenação é conseguir não dizer uma palavra durante os ensaios até à estreia. Encenar como só ver e ouvir. Mas muitas vezes ainda digo "experimenta sentar-te" ou "olha para ali", geralmente numa fase já avançada de ensaios. Os melhores para marcar espaços e definir tempos são os actores. Aliás, são os únicos a quem compete essa função. A direcção de actores é uma descoberta conjunta do espaço e dos tempos. Depois os actores são todos diferentes. A relação não é a mesma. Já trabalhei com actores dependentes de direcção, e actores a quem mais vale não dizer nada. Dou-me bem com estes dois géneros.

Qual é a diferença entre trabalhar um texto do Miguel Castro Caldas e, por exemplo, um texto de Ibsen, com personagens psicologicamente bem definidas?

Muitas diferenças, claro. A maior e mais importante de todas é que um está vivo e o outro já morreu. (*risos*) É claro que são textos diferentes, que propõem coisas muito diferentes, mas, no fundo, o princípio é o mesmo. Com Ibsen, o texto com que começamos os ensaios em princípio é o texto da estreia. Com o Miguel isso não acontece, pois ele vai reescrevendo à medida dos ensaios. Quanto à personagem em Ibsen... mas qual personagem? O que é uma personagem? Eu, na realidade, desconfio da personagem. Isto agora dava uma conversa...

Era aí que queríamos chegar...

Na encenação da *Hedda Gabler*, não tive um trabalho exaustivo de mesa. Não cheguei aos ensaios e disse: "A Hedda Gabler é isto e tu, actriz, tens de alcançar isto". Isso



<

Endgame,
de Samuel Beckett,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2004
(Miguel Seabra
e João Lagarto),
fot. Rui Mateus.

não aconteceu. Por isso posso dizer que o modo como nós, à partida, encarámos o texto do Ibsen é igual ao modo como encaramos um texto do Miguel. Agora... é o mesmo que tocar Mozart ou Chopin! Com Ibsen passo a viver com o texto meses antes dos ensaios. Leio e sonho exaustivamente com a peça. Pesadelos, muitas vezes. É esse o meu principal estudo de preparação. No caso da *Hedda Gabler* fui muito bem acompanhado pela tradução e dramaturgia do João Paulo Esteves da Silva e do Miguel. Preparámos tudo a três. Mas depois com os ensaios é que tudo começou a ficar mais claro. A melhor maneira de se estudar uma peça é fazê-la. Agora, as personagens. Não sei quem é a Hedda Gabler antes dos ensaios e, se Deus quiser, nem depois da estreia. E espero que ninguém do público fique com uma ideia muito definida de quem é a Hedda Gabler, porque isso queria dizer que falhei.

Não partiste, portanto, da psicologia?

Não. Não parti de uma preocupação activa em saber "quem é" esta mulher, "quem é" este marido e "quem é" o Brack. Não começámos por aí. Começámos até quase ao contrário. Com o texto, com as palavras: o que é que eu estou a dizer, para quem é que eu estou a dizer e o que é que isto me devolve. E a reflexão veio depois. Também tive a preocupação de não fechar os sentidos do texto. Acho que o grande desafio que estes textos clássicos nos colocam tem a ver com o não serem estanques, não terem um sentido único... senão resolviam-se, não é? E deixavam de ser clássicos: isto já foi feito, qual é o interesse?

O desafio é o facto de eles "abrirem" imensas pistas. O maior desafio da *Hedda Gabler* (e que eu senti logo ao ler) foi a possibilidade de se "abrir" para uma infinidade de possibilidades, de não dar respostas muito concretas em relação a quem é esta mulher, que situação é esta ou o que é que isto representa. E também é isso o que deve transparecer no espectáculo. Quanto mais os espectadores saírem com visões diferentes, mais bem conseguido está

o espectáculo. Mas regressando à comparação, quanto ao Miguel, ele nem pensa nas personagens, a questão da personagem praticamente não existe. O que interessa é a palavra, o texto que se ouve. Já em Ibsen há, de facto, uma preocupação de haver alguém, concreto, uma entidade que tem um percurso, que tem uma situação, mas ainda assim com muitas possibilidades...

E a *Repartição* (2007) é diferente de *Menina Júlia* (2009) ...

A *Repartição* é um coro que às vezes se encontra e outras vezes se divide em várias vozes. *Menina Júlia* que eu melhor conheço é a da Ana Brandão. Mas nunca lhe disse "Olha, a menina Júlia é assim." Não, tens de seguir o texto! Aquelas pessoas estão a dizer umas às outras aquelas palavras. O trabalho é compreender "como", não tanto "porquê".

Como é que surgiu o coro em *Menina Júlia*?

Não me apetecia usar figurantes a cantar e a dançar para recriar a cena em que todos irrompem pela cozinha, na noite de S. João. Por mais que a trabalhássemos soaria sempre a falso e, para mais, não tínhamos tempo nem dinheiro para trabalhar essa cena com figuração. Era preciso encontrar a energia certa, uma 'vertigem' que tivesse ao mesmo tempo um efeito de surpresa. É uma cena fundamental porque representa aquilo que a menina Júlia e o Jean estão a fazer nesse momento. E o que eles estão a fazer nesse momento não se vê mas podemos imaginar. Criámos uma plateia em frente à plateia do público. O coro (cerca de trinta voluntários) sentava-se nessa plateia. Antes de o coro intervir, os espectadores viam a plateia à sua frente como outra plateia, simples espectadores. Ao meio, apenas uma mesa que simbolizava a cozinha. Depois, quando a menina Júlia e o Jean saíam, a plateia da frente (para todos os efeitos, o público) começava a cantar uma canção, acompanhadas pelo João

>

O homem da picareta,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2004
(Peter Michael
e Raquel Dias),
fot. Bruno Bravo.



<>

Nunca terra em vez de
Peter Pan,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2005
(< Sandra Faleiro;
> Raquel Dias
e Sandra Faleiro),
fot. Sérgio Lemos.



Paulo Esteves da Silva, com um acordeão. Uma canção sobre amores e transgressão cantada de uma maneira muito afinada, muito limpinha, com a mesa da cozinha, nessa altura, vazia em cena. Foi, de facto, um achado muito feliz.

No vosso trabalho de som pode identificar-se o seu uso como meio encantatório, ajudado muitas vezes pela escrita do Miguel.

Acho que o teatro está mais próximo da música do que do cinema, por exemplo. O teatro é para ser ouvido. O que se vê deve descansar os olhos, para que os ouvidos estejam despertos. O tempo de duração de um espectáculo é muito relativo. Há espectáculos de vinte minutos que duram uma eternidade e há espectáculos de três horas que passam a correr. Geralmente o tempo do espectáculo é o tempo do texto. Quando esse tempo é compreendido, tem uma duração específica: nem a mais nem a menos. Os espectáculos de duração mais curta têm coincidido com os textos do Miguel, mas não é pensado, simplesmente acontece assim.... Apetece-me cada vez mais trabalhar em espaços não convencionais. Já fizemos muitos espectáculos em teatros convencionais, mas o dinheiro nunca chega para o tamanho do palco. Passo 80% do processo preocupado com questões de produção.

Foste bastante feliz em *Repartição* e foi na Culturgest. Com recursos mínimos, porém...

Em *Repartição* fomos limpando. Limpámos primeiro o movimento dos actores, depois o cenário, depois os figurinos. Resultou num coro, com movimento, confinado ao mesmo espaço. Todos vestidos com uma espécie de ceroulas cor de pele. O texto falava de uma menina numa repartição de finanças que não tinha nada a declarar, apenas a sua pele.

A música e o ritmo permitem criar efeitos encantatórios, como nas lengalengas ou nas canções das crianças.

O que interessa é sempre o conjunto, como é que a minha voz joga com a voz do outro. Por isso os monólogos não me interessam - esta hipótese de em cena se ser absolutamente individual e ao mesmo tempo colectivo é que é importante. A questão da psicologia e da personagem, de que falávamos há pouco, pode tornar os actores egoístas. Tive uma aluna no Conservatório que, quando estávamos a fazer a *Electra* e eu lhe disse que só podíamos começar a trabalhar em cena depois do texto decorado, se recusou porque primeiro tinha de 'saber' quem era a *Electra*.

Estava-me a lembrar dos miúdos a brincar. De quando se brinca e, com o embalo, uma coisa leva à outra. Esta cantoria leva a esta, que leva a esta... e vai-se avançando e construindo um território novo (o Deleuze chama-lhe *ritornello*). Podia ser um modo interessante de pensar sobre o que vocês fazem com a linguagem... Enfim, 'to play'...

'*To play*'. O teatro é brincar a sério. O texto é o guião para esse jogo. Quanto mais complexas forem as instruções mais interessante é o jogo. Por isso é que cada vez me entusiasmo mais os clássicos, e, assim, a andar para trás. Pinter, Beckett, depois Brecht, Tchekov, Ibsen. Gostava muito de chegar a Shakespeare (será possível fazer Shakespeare em português?), até Ésquilo. Estou a andar para trás. Não sou nada pós-dramático: sou pré-dramático. (*Risos*)

Percebo o que queres dizer: o "chavão" pós-dramático está muito na moda e tudo o que é "pós" parece ser meio de desconfiar. Mas olha que não sei... com o que já falámos sobre o modo como encaras a personagem psicológica, com este trabalho sobre o texto como palavra, o interesse na coralidade... Tenho a sensação de que estas são características de uma possível



abordagem 'pós-dramática' a textos dramáticos. Aliás, estava a ver a lista das vossas criações e fiquei surpreendida ao encontrar tantas adaptações de textos não teatrais, tantos textos originais e, muitas vezes, um cuidado na tradução de peças que, frequentemente, até já existem traduzidas. Ou seja, sempre uma reinvenção partindo do texto...

O texto, as palavras escritas, têm sido desde sempre a base do teatro que nos interessa.

Vocês chegam com o "texto dramático" a um tipo de "texto performativo", para usar a expressão de Richard Schechner, que não esconde a sua "teatralidade" e que também não vai no sentido de procurar contaminações com outras linguagens...

Os textos escrevem-se de novo em cena. Em palco são as luzes, os adereços, o cenário, o som, os actores e as personagens que escrevem a cena. Não é possível fugir às outras linguagens, à pintura, ao cinema, à televisão... porque elas existem e influenciam-nos. Agora, não me passa pela cabeça pegar num texto e perguntar à partida como é que o vou tornar interessante para o público. Com vídeos, dança, música? Partir o texto aos bocados? Isso é contemporâneo, mas eu não sou contemporâneo, só estou

vivo, só isso. O que me interessa é entrar dentro do texto e ver o que o texto me dá: entrar lá dentro e depois ver até onde aquilo vai.

Vamos voltar a esta ideia do 'brincar' que, a meu ver, é diametralmente o oposto de toda uma lógica realista, a qual mais tarde desemboca, por exemplo, no realismo das novelas... Ou seja, há muito mais formas de brincar do que aos "papás e às mamãs"...

Há sobretudo muitos estereótipos. Ouve-se "vamos fazer um espectáculo à Tchekov", como se houvesse um modelo. E essa ideia de modelo, associada a uma ideia de teatro 'de repertório', leva ao conceito do Tchekov 'limpinho', fazer Tchekov *by the book*... como se isso existisse. A paranóia da "excelência" na arte, no teatro, em tudo. Ou então dá no seu oposto, que é a negação total de tudo isto, dizer que já não faz sentido fazer-se Tchekov, ou Brecht, colocar todos os clássicos no mesmo saco e rejeitá-los de uma assentada, como se estivessem ultrapassados. Vejo tanto preconceito numa atitude como na outra.

Enfim, e quanto ao primeiro dos estereótipos, o da "excelência", o que mais detesto nessa atitude é o embelezamento. Aquela ideia de que Shakespeare é muito bonito, tem de ser muito bem dito, mesmo que não se perceba nada do que se está para ali a dizer.

E depois há muitas maneiras de encenar. E não conseguimos fugir à influência da televisão e do cinema, que nos moldam absolutamente a cabeça como espectadores e como pessoas. Muito do nosso pensamento é cinematográfico, e acho que o teatro não se deve encostar a isso, acho que é fácil encostarmo-nos a isso, mas não podemos.

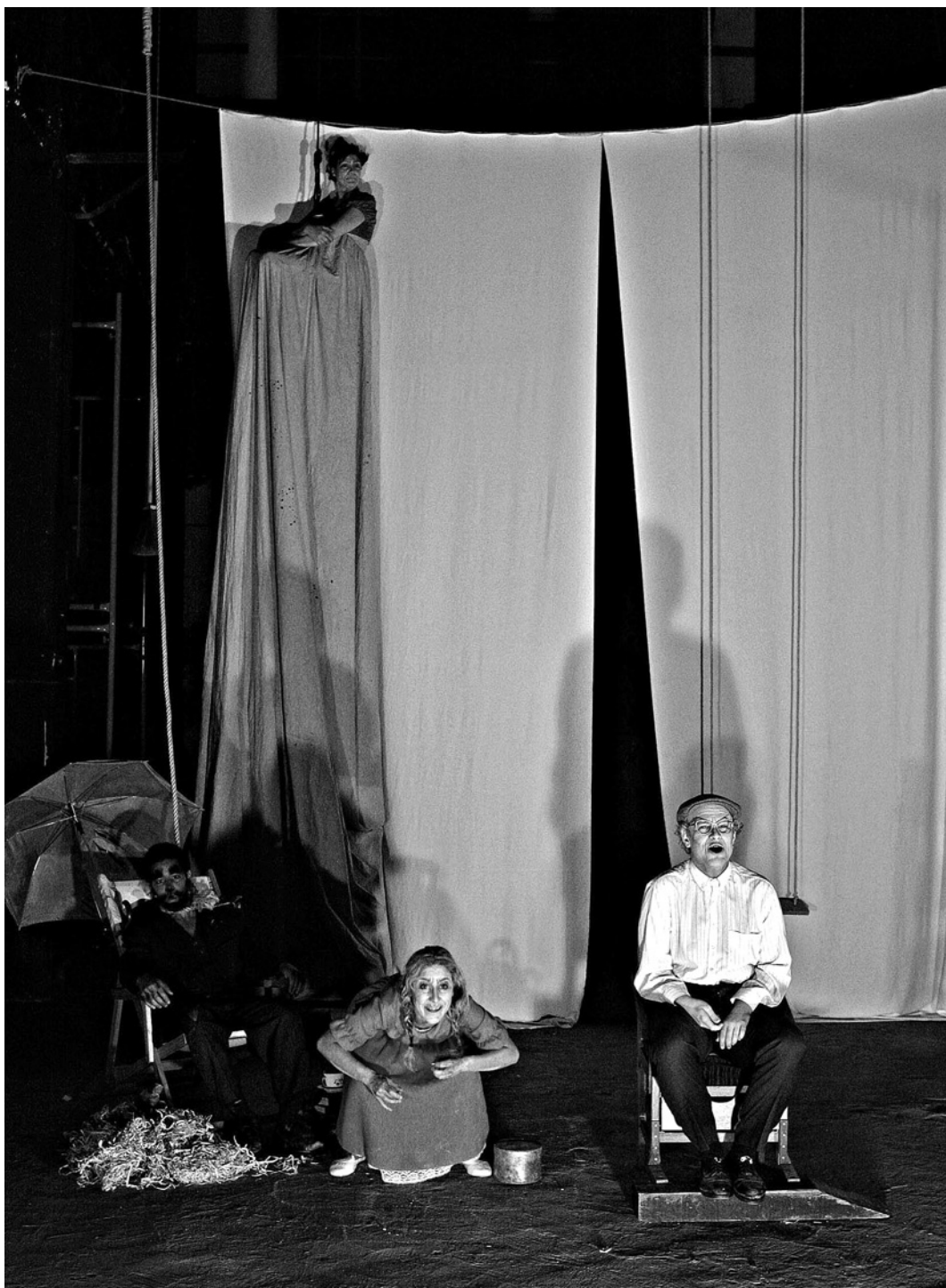
Não me parece que tenhas um pensamento particularmente cinematográfico, nem do ponto de vista de uma montagem rápida, nem do ponto de vista das personagens...

<

v

O morto e a máquina,
de Fernando Villas-Boas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2006
[< Gonçalo Amorim e
Ricardo Neves-Neves;
v Ana Brandão],
fot. Kari Jeppesen.

>
O pátio,
 autoria e enc.
 Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas, 2008
 (Bruno Huca,
 Sara Gonçalves,
 Ana Lázaro
 e Ricardo Neves-Neves),
 fot. Sérgio Lemos.



Mas... sabes, inconscientemente, tenho sempre um ideia também cinematográfica dos espectáculos. Dentro da nossa cabeça, quando imaginamos, estamos a montar imagem e som.

Nos teus processos costumas usar muitas referências de livros de artistas plásticos, filmes?

Depende do projecto. Mas não muito. Quando o espectáculo é mais complexo ou exigente a nível plástico, claro.

Vês-te a fazer coisas sem base no texto?

Neste momento não estou a pensar nisso, mas o que é que entendes por texto?

Texto, texto. Partir de uma peça ou de um romance ou...

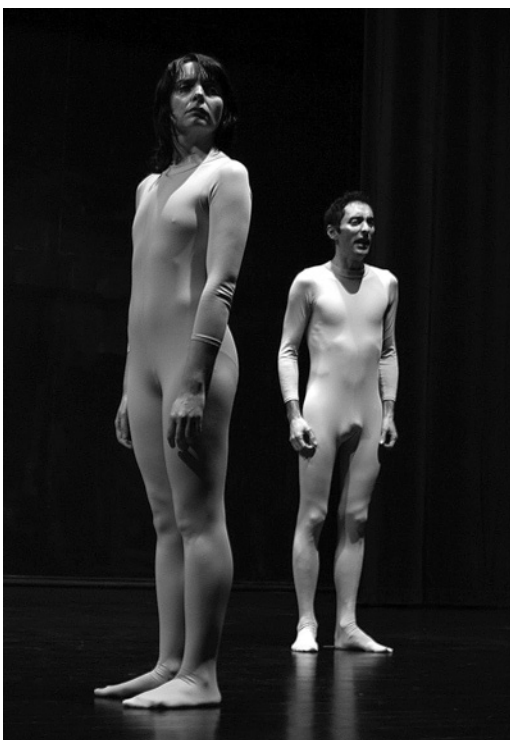
Mesmo que não houvesse texto, tinha de haver um texto invisível. Eu e o Miguel chegámos a falar sobre isso, a ideia de um espectáculo sem texto, mas escrito.

Com didascálias?

Sim, com palavras que não são faladas, que descrevem as acções.

Que esperas tu do público?

Penso muito pouco no público. É perigoso pensar no público porque o teatro não existe sem público e é preciso



<>

Repartição,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2008
(< Raquel Dias
e Gonçalo Amorim;
> Ana Brandão
e Bruno Simões),
fot. desconhecido.

respeitar isso. Começar a pensar num espectáculo que possa agradar ao público é exactamente o mesmo que combinar um café com alguém e pensar no que lhe vou dizer para lhe agradar. Perde-se a espontaneidade, fica-se condicionado. Não procuro educar o público. O público não existe para ser educado. Não gosto que se vá à escola para se ser educado, quanto mais ao teatro. A aprendizagem é um conceito muito subjectivo e um percurso individual. Desconfio da ideia de ligarem o teatro à educação, à pedagogia, desconfio disso tudo.

Falar em educar o público implica acharmo-nos superiores ao público. Provocar é diferente, a relação passa a ser horizontal, é quase uma conversa, não estamos a conversar, mas é uma troca de igual para igual...

É isso. Uma relação horizontal. Mas é sempre uma dialéctica, complexa. O que se passa em palco não é só o que o espectador vê e ouve. O palco deve ser também um livro, dar espaço à imaginação. Não podemos ter a ilusão ou a pretensão de que o público vai ler exactamente o que lhe queremos dizer.

E como vês o teu papel na escola, como professor?

É uma relação de permanente conflito interior que, à medida que as minhas experiências a dar aulas se vão repetindo, tendo a amenizar. Tenho permanentes dúvidas sobre a Escola como instituição. O que se ensina? Como se ensina? Será que faz sentido este termo ensinar? Como se avalia? O que é avaliar? Acho que a questão principal é: o que se aprende? Não me vejo como professor no sentido mais estreito do termo. Mais "académico", se quiseres. O teatro é uma linguagem cheia de outras linguagens. Eu compreendo a técnica, no teatro, porque é evidente. Mas é um território pouco palpável e muito movediço. O teatro não é como a música onde, independentemente dos teus interesses, tens de aprender

solfejo. Ou se pensarmos em letras, ou pintura. O teatro tem muitas gramáticas, logo na sua base. O mais importante tem sido sempre os alunos e o que fica da nossa comunicação uns com os outros. Essa possibilidade de comunicação. Esse entendimento na construção de um objecto. Nesse aspecto não vejo o meu papel de professor muito diferente do que é o meu papel de encenador.

Como definirias hoje os Primeiros Sintomas, passados nove anos de existência e vinte e três espectáculos?

Em primeiro lugar, há dois "primeiros sintomas". Há os "primeiros sintomas" que sou eu, na minha cabeça, a imaginar uma companhia, a fantasiar. E depois os verdadeiros Primeiros Sintomas, que são uma equipa imensa, variável. Os Primeiros Sintomas são uma companhia quando tem um espectáculo em cena e uma estrutura de produção quando não tem. Mas o mais aproximado é dizer que são um grupo de teatro, com características específicas. Tem um encenador principal, que sou eu, e uma equipa recorrente que é igualmente responsável pelos espectáculos. Para além de alguns dos actores e do Miguel Castro Caldas, há o Stéphane Alberto que é o cenógrafo e o José Manuel Rodrigues que é o homem das luzes. Com o Stéphane existe uma imensa cumplicidade, conhecemo-nos desde sempre, e não me imagino a trabalhar com outro cenógrafo. Com o José Manuel Rodrigues... é impressionante, reúno-me com ele para lhe falar do próximo espectáculo, de como o imagino, e ele começa logo ali a desenhar as luzes, às vezes num guardanapo, como já aconteceu num café (*risos*). Pode parecer improvável, mas connosco funciona. Depois os actores. Tenho uma relação de dependência absoluta com alguns. Gosto de pensar nos Primeiros Sintomas como um grupo de música. Como uma banda em que os músicos vão variando.

Mas em que se mantém um núcleo central?

Um núcleo central, sim. Até houve uma altura em que

pensei em criar uma espécie de conselho de direcção, mas correu muito mal, nunca conseguia reunir as pessoas e desisti. (risos) Mas aquilo que faz a singularidade dos Primeiros Sintomas é que há um pensamento que tentamos que seja colectivo, na maneira como imaginamos a estrutura. Esse pensamento é o resultado do crescimento individual de cada elemento do grupo. Daquilo que cada um de nós pensa sobre o teatro. À medida que eu vou encenando (mesmo peças não escritas pelo Miguel), ou que o Miguel escreve (mesmo peças não encenadas por mim), vamos tendo ideias sobre o teatro e sobre o que queremos fazer, umas vezes mais claras, outras vezes mais difusas, e tudo isso influencia muito o crescimento da estrutura. E o mesmo se passa com todos os elementos da equipa. É complexo, porque a estrutura é uma coisa e nós somos outra, apesar de estarmos ligados...É importante que o crescimento da estrutura não nos limite.

Não vos limite?

Sim. Prezo muito a liberdade criativa e nisso sou acompanhado por toda a equipa. O grande desafio é mantermos o máximo de liberdade criativa possível lidando com uma estrutura que implica limitações, que tem um custo (o espaço, as pessoas que contratamos e que investem na estrutura, ganhando pouco, mas que de algum modo esperam um retorno) e perceber como é que essa estrutura pode evoluir de maneira a que a liberdade criativa de cada um não fique demasiado prejudicada.

E exactamente como começaram os Primeiros Sintomas?

Os Primeiros Sintomas têm uma história que nasceu da vontade de eu encenar e da necessidade de ter uma estrutura que apoiasse as minhas encenações. Os fundadores são a Alejandra Alem, que foi a primeira produtora, a Sandra Faleiro e eu. A Sandra também queria encenar e o nosso propósito foi fazer uma estrutura que produzisse as nossas peças, porém, acabámos por produzir

um espectáculo da Carla Bolito (*Transfer*, 2002), outro do Élvio [Camacho] (*As rosas suicidam-se*, 2001) e, finalmente, o *Frankenstein* (2002), encenado por mim. A partir daí evoluiu-se para um princípio mais colectivo, em que comecei a trabalhar com uma equipa de actores bastante recorrente e começou a surgir o tal núcleo central. No fundo, havia uma espécie de investimento daquele grupo de pessoas na estrutura: às vezes, num determinado espectáculo ganhavam mal, mas no outro, a seguir, também participavam e já ganhavam melhor. Era instável, mas mesmo assim havia uma recorrência das mesmas pessoas.

Houve uma altura em que os Primeiros Sintomas estavam directamente relacionados com o Gonçalo Amorim, com o Miguel Castro Caldas e contigo.

Em dez anos de existência passámos por muitas fases. É como a tal ideia de banda. O Gonçalo foi, e continua a ser, importantíssimo nos Primeiros Sintomas, não só como actor. Conosco encenou o *Foder e ir às compras* (2007) e comigo o *Maria mata-os* (2010). Mas o Gonçalo agora está a investir numa carreira a solo (risos). E muito bem. Acho que é um encenador muito importante. Já tem, também, uma equipa que o acompanha. Mas tivemos outros elementos que tiveram um papel de relevo nos Primeiros Sintomas, como foi o caso da Raquel Dias e do Gonçalo Waddington.

E outros projectos?

Gostava que os Primeiros Sintomas passassem a desenvolver outras coisas, como a edição de textos (muitas traduções e textos representados nunca foram editados), ou mesmo cinema.

Os Primeiros Sintomas já realizaram um filme, não foi?

Sim, *Lianor*, de Edgar Feldman, com um texto do Miguel Castro Caldas. Um filme eminentemente "teatral", filmado



num espaço branco. A minha ideia é reanimar esta ideia da produção de cinema.

Em 2005 quando foste entrevistado para a revista dos Artistas Unidos³ sentia-se em ti um grande fascínio por ter sido possível concretizar tanta coisa em tão pouco tempo. Agora, em contrapartida, parece que sentes as coisas a andarem mais devagar. É assim? É natural nessa entrevista sentir-se um certo fascínio porque nós tivemos muita sorte, apanhámos uma boa conjuntura sociopolítica. Somos dos últimos grupos que conseguiu ter apoio sustentado, arriscámos nisso, decidimos ir para o anual e ganhámos o anual, depois o anual foi repetido. As coisas começaram a solidificar-se e, nesse sentido, é justificável o fascínio. Tivemos também bastante apoio da Gulbenkian. Ainda hoje continuo fascinado, mas é diferente, claro. Temos mais responsabilidade, uma estrutura para manter, pessoas que dependem de nós.

E podemos falar em "fases" dos Primeiros Sintomas? Acho que temos passado por várias fases, sim. Dividiria em três fases a evolução dos Primeiros Sintomas. A primeira fase, sem co-produções, em que trabalhámos muito na Associação Abril em Maio, no Regueirão dos Anjos

(*Frankenstein*, *Conto de Natal*, *A montanha também quem*, *O homem do pé direito*) e na Casa Conveniente (*O vidro*, de Francisco Luís Parreira em 2002). A segunda fase, em que começámos a ter co-produções, primeiro com a Culturgest, que me convidou a mim e ao Miguel para fazermos o *Nunca terra* (2005); e, passados dois anos, *Repartição* (2007). Depois com o Meridional, onde fizemos o *Endgame* (2004), com o Miguel Seabra; depois com o Teatro Maria Matos (*Agora baixou o sol*, 2007, e *Maria mata-os* de Miguel Castro Caldas, 2010), depois ainda com o CCB, onde o Gonçalo fez o *Foder e ir às compras* (2007), que correu muito bem. Finalmente a terceira fase, a do espaço próprio – A Ribeira.

E as duas trilogias que fizeram onde se encaixam? A "trilogia do cão" (*O morto e a máquina* de Fernando Villas-Boas, *Erva vermelha*, a partir de Boris Vian, e *Timbuktu*, a partir de Paul Auster) e a trilogia *Menina Júlia*, *Hedda Gabler* e *Lindos dias*? Como apareceu essa ideia e como escolhem vocês o repertório?

A "trilogia do cão" foi pensada desde o início como trilogia. Três espectáculos que tivessem um cão como personagem. Pensámos na *Erva vermelha* (2006) do Boris Vian (uma das personagens é um cão que fala) e convidámos a

^

< >

Hedda Gabler, de Henrik Ibsen, enc. Bruno Bravo, Primeiros Sintomas, 2009 (∧ David Almeida e Sandra Faleiro; < Sandra Faleiro; > Anabela Brígida e Sandra Faleiro), fot. Sérgio Lemos.

³ AA.VV., 'Primeiros Sintomas: Um luxo', in Dossier "Os que andam por aí afirmando-se", *Revista dos Artistas Unidos*, n.º 13, Março 2005.

>
Menina Júlia,
 de August Strindberg,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas, 2009
 (Ana Brandão
 e Pedro Giestas),
 fot. Sérgio Lemos.



Cristina Carvalho para a adaptar e encenar. Depois a Sandra Faleiro escolheu o *Timbuktu* (2006) do Paul Auster e encenou a adaptação da Emília Costa. Eu convidei o Fernando Villas Boas para escrever uma peça de ficção científica, *O morto e a máquina* (2006). Não sei de onde apareceu esta ideia do cão. Foi uma daquelas coisas... apareceu... pronto. No entanto, guardo recordações incríveis dessa produção. Estivemos na sala estúdio do Trindade, sempre esgotada. Juntando as três peças acabou por ser uma equipa imensa. Foi muito especial. A trilogia Ibsen, Strindberg e Beckett, não foi pensada no início como trilogia. Aconteceu programarmos os três espectáculos de seguida, sempre no Negócio/ZDB em 2009/2010. Todas as peças têm personagens femininas em primeiro plano. O Miguel Castro Caldas e o João Paulo Esteves da Silva traduziram os três textos. Alguns actores continuavam de uma peça para a outra. Aproveitámos para divulgar os três espectáculos como se constituíssem um todo.

As fases que indicas estão mais ligadas a condições externas (modo de financiamento, espaço) do que a evoluções estéticas. Isso faz-te alguma impressão... É verdade, Miguel (Castro Caldas)! Nesta divisão preocupe-me mais com os aspectos da produção, com a estrutura. Mas em termos estéticos, houve uma fase em que ainda não trabalhava com o Miguel e me dedicava sobretudo a adaptações literárias. Foi nessa altura que fiz a adaptação do *Frankenstein* de Mary Shelley. Depois houve a fase de trabalhar com o Miguel, com os textos do Miguel, o que ainda se mantém. E agora, talvez, para além dos textos do Miguel, a vontade de encenar os grandes dramaturgos: Ibsen, Strindberg, Beckett, Brecht...

Mas as condições financeiras são sempre fundamentais... Pois são. É preciso dinheiro para pagar às pessoas, para fazer os cenários, os figurinos, etc. E dependemos todos dos subsídios que, na verdade, não são subsídios nenhuns,

mas sim um concurso público, e isto é muito importante que se diga, pois é preciso participar num concurso público, preencher um número indeterminado de requisitos para se ter direito a um subsídio, não basta dizer-se que se é artista. E depois temos de apresentar os espectáculos e procurar as melhores soluções apesar do pouco dinheiro que se recebeu. De qualquer modo, é uma pena que os subsídios se traduzam apenas em dinheiro. Andamos há anos a discutir números, uns com os outros: eu tive vinte mil, precisava de trinta, o outro teve cem mil, para o ano vamos ter noventa mil. É esgotante. Não saímos disto. O apoio do Estado devia ser muito mais estrutural, traduzir-se em divulgação, em espaços de ensaios e apresentação de espectáculos, em materiais técnicos, e pôr em funcionamento um mecenato que realmente funcionasse.

E mantinham-se os subsídios, aliás, os concursos públicos?

De uma coisa eu tenho a certeza: o teatro não se consegue pagar a si próprio, e pensar de outro modo é perigosíssimo, pois nesse caso entra-se na lógica comercial, e o fundamental já não são as escolhas estéticas, mas sim as escolhas que se prevê que irão cativar o público, encher os teatros. O teatro não existe para estimular a economia, mas para estimular o pensamento. É mais importante que se arrisque, que se erre, que se faça mau teatro, até se chegar a algo inovador, criativo. Isso mais do que apenas procurar fazer o já feito, o consensual, o que se pensa que dá dinheiro. É por causa dessa visão comercial que cada vez se dá mais importância ao programador do que ao criativo. Eu já tive programadores que não aceitaram os *Lindos dias*, de Beckett⁴, porque era um espectáculo muito complexo e depois não enchia os teatros porque as pessoas não o compreendiam. Mas o importante não é os teatros encherem: o importante é a diversidade, é tu abrires o jornal e poderes escolher.

⁴ O título corresponde a uma nova tradução da peça *Happy Days*, de João Paulo Esteves Silva, e esteve na base do espectáculo dos Primeiros Sintomas de 2009.



<

A boda,
a partir
de *A boda* de Anton
Tchekov e de *A boda* de
Bertolt Brecht,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2011
(Bruno Simões,
Ana Brandão, Miguel
Loureiro, Ricardo Neves-
Neves, Inês Pereira,
António Mortágua,
David Almeida,
Luz da Camara
e Sofia Vitória),
fot. Raquel Albino.

Então os subsídios/concursos, são necessários?

O que é necessário é o apoio. O concurso público não devia resultar só em dinheiro e o dinheiro não devia sequer ser o mais importante. Anúncios gratuitos nas televisões, cedência de espaços sem pagamento de renda, apoio material, clarificação das leis que nos regem, tudo isso era muito mais importante do que apenas o dinheiro. E isso fomentava muito mais a autonomia dos grupos. Se nos tiram tudo (como está a acontecer), ao menos que nos deixem os meios para conseguirmos ser autónomos. Meios, ferramentas. Mas claro que o apoio para se fazer espectáculos é necessário.

Falaste em leis...

As leis que regem os espaços alternativos são muito pouco claras e não facilitam a nossa actividade. A impressão que dá, uma vez mais, é que a política cultural é a política dos números e apenas procura proteger os teatros nacionais e municipais, onde se faz alegadamente "teatro convencional", por oposição ao "experimental". Eu não sou "experimental", eu faço espectáculos de teatro.

O que é que o espaço próprio, a Ribeira, que já existe há um ano, trouxe de novo aos Primeiros Sintomas?

Tudo mudou. Agora os Primeiros Sintomas têm o seu espaço próprio e já não se imaginam sem a Ribeira. Claro que o montante do subsídio até encolheu e o encargo agora é muito maior. E, na verdade, a Ribeira tem funcionado muito mais como espaço de acolhimento do que como espaço próprio. Tirando o Festival *Curtas* (Mostra Teatral de Peças de Curta Duração, Julho 2010) e as *Leituras não encenadas* (Julho 2011), ainda não conseguimos produzir nenhum espectáculo nosso. Estamos presos a co-produções. O drama é esse: dependemos das co-produções. Não podemos fazer *As bodas de Figaro* na Ribeira. Não só por o espaço ser demasiado pequeno, como também por não termos

dinheiro para pagar aos actores. É um pouco irónico: termos um espaço próprio que cedemos a outros grupos, porque não conseguimos produzir nele os nossos espectáculos. Mas este ano, em Maio, vamos finalmente estrear a *Salomé*, de Oscar Wilde, que vai ser a nossa primeira produção no nosso espaço.

E como é que conseguem?

É um espectáculo apenas com três actores e o objectivo é a itinerância. Estreamos na Ribeira e depois vendemos o projecto pelo país fora. Só assim é que conseguimos.

Os Primeiros Sintomas costumam circular muito?

Não muito. É difícil vender. Depois os nossos espectáculos costumam ter equipas grandes, o que não facilita. Tivemos um espectáculo mais pensado para a itinerância, *A montanha também quem* (2003), de Miguel Castro Caldas, que circulou por alguns sítios. Depois o *Endgame*, fez uma itinerância pelo país muito grande, também com o apoio do Teatro Meridional, co-produtor do espectáculo. Fizemos a *Hedda Gabler* em Guimarães. Com os *Lindos dias* fomos ao Rio de Janeiro, e pouco mais.

Pretendes que haja uma utilização quotidiana da Ribeira?

Gostava muito que fosse um espaço que não parasse. Um concerto à quarta-feira, um espectáculo à quinta, outro à sexta, no sábado outro ainda. E também cinema, exposições, conversas. Todos os dias, ou quase todos os dias, preenchida com múltiplas actividades.

E que ligações tem a Ribeira com os outros espaços teatrais que existem no Cais do Sodré? Já pensaram em fazer coisas juntos?

Acho que seria muito interessante aproveitarmos esta proximidade. Tenho esperança que este ano no projecto *Curtas* possa existir a participação de outros grupos.

As Curtas e as Leituras são um espaço muito específico de criação artística experimental que, no seu limite, me fizeram lembrar os LAB do João Fiadeiro, nos anos 90, ainda na Malaposta. Ou o que me contaram sobre como nos LAB havia um clima de real experimentação. Qual é a tua ideia sobre estes dois projectos?

São dois projectos que me são muito caros. As *Leituras não encenadas* aconteceram pela primeira vez este ano. Cerca de cinquenta actores, que leram catorze peças, sem as ensaiar previamente, ao longo de três semanas. O Festival *Curtas Primeiros Sintomas* é bienal e vai para a terceira edição em 2012. É uma experiência importante, sobretudo para o público, que pode assistir num dia, numa hora, a cinco espectáculos completamente diferentes uns dos outros. Cada festival tem cerca de catorze espectáculos, quase todos com 15 minutos, com textos e criadores diferentes. Desde alunos de teatro que começam a fazer as primeiras experiências, ao Miguel Moreira, ou ao Ricardo Aibéo, por exemplo. Foi nas *Curtas* de 2008 que o Miguel Castro Caldas se estreou como actor, num espectáculo encenado pelo Stéphane Alberto, o nosso cenógrafo.

As Leituras foram uma espécie de 'corpo-a-corpo' teatral. Era a primeira vez que os actores se encontravam e estavam a ler o texto?

Sim. É um projecto que exige muita criatividade por parte dos actores e que é também muito arriscado para o público. Nas *Leituras* houve momentos incríveis e momentos um bocadinho mais difíceis, dependendo do texto e da inspiração do momento. Mas acho que, de uma maneira geral, correu muito, mesmo muito, bem. A maioria das reacções foi entusiasta, mas também houve reacções do género "mas para que é que isto serve?" (*risos*)

Envolveu muitos actores?

Sim, cerca de 40 actores. E foi uma maneira também de experimentarmos textos. Nas *Leituras* houve determinados textos, mais uns do que outros, que só cabiam ali e foi uma maneira de os ouvirmos. Por exemplo, não imagino fazer uma produção do *Octávio*, de Victoriano Braga, e, no entanto, foi incrível: eu adorei essa *Leitura*, e acho que aquele foi o espaço adequado para aquele texto, que só podia resultar naquelas condições e isso é muito interessante. O mesmo se passou com a *Gina* (uma adaptação para teatro de uma história publicada no primeiro número da revista *Gina*): só ali é que aquele texto podia funcionar. E nós, *Primeiros Sintomas*, criámos

um espaço onde é possível que aconteça este tipo de coisas. Acho isso muito positivo.

E não só conseguem reunir tantos actores como eles aceitam não receber.

Dinheiro. Não. Pois, isso não recebem. E sim, tudo isso é fantástico. O público também não paga para entrar.

As Leituras criaram, então, "comunidade", quando se apela à desconfiança e ao salve-se-quem-puder.

O mérito está todo nas pessoas que colaboram nestes eventos e que a eles se dedicam verdadeiramente. É claro que também é verdade que as pessoas estão sedentas, querem fazer coisas, trabalhar, inovar e não há muitos espaços que lhes permitam isso, não há.

Referências bibliográficas

- AA.VV., 'Primeiros Sintomas: Um Luxo', in Dossier "Os que andam por aí afirmando-se", *Revista dos Artistas Unidos*, n.º 13, Março 2005.
 DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1997), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, trad. Suely Rolnik, São Paulo, Ed.34.

Nota

Parece poder dizer-se que em Lisboa (ou mesmo em Portugal) há pouca tradição de espaços duradouros de 'contracultura', poucos lugares de experimentação fora das pressões do *mainstream* (mesmo que do *mainstream* 'alternativo'), embora ciclicamente eles apareçam. Se, no início da sua existência, a ZBD correspondeu a um esforço para colmatar essa falta, pode dizer-se que actualmente este espaço se encontra num estado intermédio, sendo o lugar onde se incentiva a produção e se apresenta o que é alternativo mas já de reconhecida qualidade institucional. Por outro lado, nos últimos anos, têm vindo a aparecer estruturas de experimentação artística despreocupada, como o espaço dos *Primeiros Sintomas*, ou espaços sociais como a Casa da Achada, a Da Barbuda, na Mouraria, o RDA69, nos Anjos, ou mesmo a Fábrica de Braço de Prata e o Bacalheiro, entre outros. Destes lugares, sobretudo dos últimos, deve sublinhar-se a dependência económica do bar que os transforma principalmente em lugares da noite – onde se apresenta, mas raramente se ensaia, por onde passa muita gente, mas ninguém está em permanência. Para um entendimento das novas sociabilidades da cidade de Lisboa e mesmo de algumas novas propostas estéticas é necessário ter em atenção a emergência destes espaços e a sua utilização como espaço de ensaio e de apresentação de *performances*, espectáculos e afins.

Sobre pontes, fronteiras e abismos

Daniele Avila Small

Em Março de 2008, inauguramos a *Questão de crítica*, revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, no endereço www.questaodecritica.com.br, sediada no Rio de Janeiro, mas com o olhar voltado para a produção teatral contemporânea, independentemente dos nossos limites geográficos. Desde então, tentamos ao máximo comparecer a espetáculos de outras cidades em visita ao Rio, procurando, sempre que possível, estender o nosso olhar para além das fronteiras da chamada cidade maravilhosa. O fato de que fazemos a revista exclusivamente com recursos próprios nesses primeiros quatro anos de trajetória não nos permite viajar como gostaríamos, mas a Internet nos faz acreditar que não estamos tão circunscritos à produção local. As estatísticas de visitação do site também nos mostram que nossos leitores não são apenas os nossos vizinhos.

Publicamos edições mensais, com textos distribuídos em cinco seções: críticas, estudos, conversas, processos e traduções. A seção de *críticas* é o carro-chefe da revista. A seção de *estudos* é uma seção-coringa, em que publicamos artigos, ensaios, textos de formatos variados e sobre outros assuntos para além das questões da cena. Nossas *conversas* são como entrevistas, mas sem o viés jornalístico: procuramos estabelecer um diálogo mais espontâneo, menos objetivo do que se encontraria numa entrevista. Na seção de *processos*, publicamos textos escritos por artistas sobre o seu processo criativo, sobre um espetáculo, ou uma pesquisa específica. Esta é a seção menos movimentada. É difícil conseguir textos de artistas que falem sobre os seus próprios trabalhos. E a seção de *traduções* reúne versões para o português de textos teóricos sobre teatro e crítica, bem como traduções de textos críticos de espetáculos brasileiros publicados originalmente em língua estrangeira, e até, eventualmente, traduções de peças curtas.

O nosso quadro de colaboradores é formado por pesquisadores de teatro, principalmente. Embora alguns tenham formação em Jornalismo e escrevam regularmente para jornais, como Daniel Schenker, do Rio, e Luciana Romagnolli, curitibana residente em Belo Horizonte, os demais não têm passagem pelos jornais. Humberto Giancristofaro, sócio-colaborador, é da área de Filosofia, mas tem uma pesquisa sobre Antonin Artaud. Ele é editor do Selo Questão de Crítica, que publica edições impressas pela Editora Multifoco. A proposta do Selo é publicar monografias, textos de teatro e eventuais edições comemorativas. A *Questão de crítica* foi fundada por mim e por Dinah Cesare – nós duas somos da Teoria do Teatro, com pesquisas em Artes Visuais na pós-graduação. Os demais colaboradores regulares atuais, Dâmaris Grün, Mariana Barcelos, Pedro Allonso e Raphael Cassou, também fizeram a graduação em Teoria na UNIRIO, onde nos conhecemos e desenvolvemos o interesse pela crítica. Quase todos também estão envolvidos com a criação artística.

A proposta da revista é escrever crítica a partir de uma bagagem teórica, de pesquisa, e dar uma atenção às questões estéticas apresentadas pelos espetáculos que analisamos. Costumamos publicar fotos, preferencialmente fotos de cena, e procuramos indicar os *sites* e *blogs* dos grupos, para que os espectadores possam consultar a agenda daquele espetáculo, saber se a produção ainda está em cartaz no Rio ou se vai fazer turnê por outras cidades.

Recentemente, começamos a realizar eventos presenciais. O 1º Encontro Questão de Crítica, <http://www.questaodecritica.com.br/encontro/>, reuniu professores, artistas, jornalistas e críticos para uma série

Daniele Avila Small é pesquisadora, crítica e tradutora de teatro. Mestranda em História Social da Cultura pela PUC-Rio, é graduada em Teoria do Teatro pela UNIRIO. É editora da *Questão de crítica* e integra a comissão julgadora do Prêmio Questão de Crítica e do Prêmio APTR de Teatro. Atualmente, é Diretora Artística do Teatro Gláucio Gill, na Ocupação Complexo Duplo, com Felipe Vidal.



de debates, e ofereceu duas oficinas de crítica para estudantes de teatro. O 1º Prêmio Questão de Crítica, <http://questaodecritica.com.br/premioqdc/>, é premiação para espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro, para o qual podem concorrer espetáculos produzidos em qualquer cidade do Brasil – um ponto de diferença com relação às outras premiações que acontecem na cidade. Realizamos também um ciclo de debates chamado Encontro Pensamento, no Teatro Gláucio Gill, em que Dâmaris Grun e Humberto Giancristofaro convidam profissionais de outras áreas de saber além do Teatro para conversar sobre um determinado espetáculo. O debate acontece com os artistas criadores, os debatedores convidados e um dos curadores.

Estes eventos foram importantes porque promoveram uma aproximação com os leitores da revista e contribuíram para consolidar a Questão de Crítica como um coletivo de críticos. Os debates do 1º Encontro Questão de Crítica, bem como alguns vídeos do Encontro Pensamento estão disponíveis no nosso canal no Vimeo, a TV Questão de Crítica, <http://vimeo.com/questaodecritica>, um desdobramento das nossas atividades, que estamos apenas começando a explorar.

Ainda é cedo para entendermos com clareza como a Internet está interferindo nas formas de produção e circulação de conteúdo sobre teatro na atualidade. Mas já podemos vislumbrar possibilidades de mudanças que parecem determinantes para a produção teatral contemporânea, bem como para a formação daqueles que iniciam neste momento histórico a sua aventura nas artes cênicas. O advento da Internet está resignificando conceitos e práticas, mas não sabemos ainda em que medida isto se dá, tendo em vista que a vertiginosidade

dos avanços tecnológicos nos dispositivos de comunicação não tem tanto efeito sobre as mentalidades regidas por outros esquemas de circulação de saberes. O que está em jogo nesse descompasso me parece ser uma questão de valores, de mecanismos de legitimação e de reconhecimento institucional que tanto interferem na situação da crítica de teatro.

Precisamos ainda do amadurecimento de algumas gerações para conseguirmos observar o que terá acontecido com o pensamento sobre a crítica no nosso tempo. Aqui no Rio, o paradigma da crítica jornalística ainda é muito forte. O entendimento que a classe artística parece ter sobre a atividade da crítica é muito atrelado ao modelo simplificado ditado pelos jornais de grande circulação.

A atividade da *Questão de crítica* ainda passa despercebida a uma parcela imensa do público de teatro da cidade – o que é até compreensível – mas passa também despercebida a uma porção igualmente significativa de artistas que atuam na cidade. O esfriamento da produção crítica nos jornais cariocas nas últimas décadas provocou essa apatia na relação dos artistas e do público com a crítica. Os textos críticos passaram a ser interessantes apenas para aqueles que estão diretamente envolvidos nos espetáculos em questão, como mecanismo de divulgação e legitimação de seus trabalhos.

A forte presença da produção para televisão na cidade e a redução do jornalismo a uma grande e controladora organização são fatores importantes para uma análise do momento em que se encontra o teatro carioca. Existe um pensamento reinante de celebração do senso comum, legitimado por todos os lados, que parece muito difícil de quebrar. Se não fosse a Internet, acho que estaríamos vivendo num mundo das narrativas mais sombrias de Ray

Bradbury, George Orwell e Aldous Huxley. Mas quanto mais a Internet ganha alcance, mais fascistas se tornam aqueles discursos dominantes. A Internet oferece a possibilidade de pulverização dos grandes discursos, de democratização do acesso a conteúdos diversos, e dá voz a quem quiser assumir a palavra, transferindo para o público, para o leitor ou espectador, a responsabilidade sobre as suas escolhas: o público passa a decidir o que quer ler e assistir. Isso apavora muita gente, que acredita que o público deve ser orientado por instâncias superiores nas suas escolhas. Orientar é muito diferente de formar e informar. A crítica predominante na capital carioca tem se esforçado demais para orientar o público, sem compromisso com a sua formação e nenhum interesse em se informar sequer a si mesma. É claro que existem exceções nesse contexto, mas são poucas e não têm espaço suficiente nos veículos de grande circulação. A questão crucial me parece ser a tomada de posição da classe artística nesse quadro. Os velhos poderes ainda exercem sua sedução sobre artistas de qualquer idade, procedência ou formação. Os velhos sistemas de legitimação da crítica ainda usam a isca da possibilidade de catapultar algum indivíduo para a glória e o sucesso imediatos – acredita-se. Por essa possibilidade, de perspectiva duvidosa, quase um jogo de azar, descarta-se qualquer tentativa de mobilização de classe. Todo pensamento rui diante da promessa, mesmo que distante, de um superlativo estrondoso na página de um jornal que a sua família leia.

Quando o assunto é a crítica, o fio condutor do pensamento é a vaidade. Os artistas querem um lugar ao sol daquele velho mundo, que ainda se organiza de acordo com as premissas da crítica, da historiografia e da noção de sucesso que enquadra o universo das artes num

esquema de enaltecimento exacerbado de grandes nomes, de indivíduos intocáveis, divas, gênios.

O lugar do crítico famoso, temido e poderoso ainda existe por aqui, mas está preso por um fio. É uma questão de tempo: em breve, esse lugar, o lugar do único, não vai mais existir. Mas com essa mudança, outras também se dão. O lugar da diva e do gênio também está comprometido. O que não significa que a competência e a seriedade não terão reconhecimento. Pelo contrário, talvez. Na atividade constante da crítica hoje, vejo excelentes trabalhos mais do que grandes sucessos, artistas com carreiras sólidas correndo riscos e experimentando mudanças mais do que gênios estabelecidos na decrepitude dos seus pedestais. (Isso existe, tem público, tem atenção da mídia, tem recursos, mas perde espaço a olhos vistos.) O mesmo diretor que fez um espetáculo incrível no ano passado faz um trabalho desastroso nesse ano. E nem por isso está liquidado. A crítica na Internet, por não falar mais daquele lugar de poder que o jornal carrega, não eleva ninguém às alturas, mas também não destrói nada, não "tira espetáculo de cartaz", como dizem. Isso é bom. A crítica na Internet não tem nada a ver com poder, mas com possibilidade. Um texto circula na Internet de acordo com a sua relevância intrínseca e sua comunicabilidade. Ele não tem sua distribuição garantida *a priori*, ou seja, só ganha leitores se tiver mérito próprio. Isso é muito bom.

O ruim é que numa cidade como o Rio, cada vez mais turística, cada vez mais regida pela lógica do "por fora, bela viola, por dentro, pão bolorento", e num país como o Brasil, tão vasto, tão difícil de cuidar, de formar e informar, com uma atual Ministra da Cultura que não sabe do que se trata quando o assunto é a Internet, o discurso dominante é de puro retrocesso. Os dinossauros,

Luiz Francisco Rebello

O escândalo da clareza

Maria Helena Serôdio



<
O núcleo inicial do *Teatro Estúdio do Salitre* em 1946, vendo-se, ao centro, Gino Saviotti, entre Vasco de Mendonça Alves e Emília Araújo Pereira; 5.º a contar da esquerda, Luiz Francisco Rebello; 6.º a contar da direita, Alves Redol [Espólio LFR].

1.

Luiz Francisco Rebello foi dramaturgo, historiador e crítico de teatro, tradutor de peças, ensaísta, dicionarista, divulgador do teatro que se fazia em Portugal e pelo mundo, guionista¹ e, em todos esses campos do universo do teatro, um intelectual de uma sólida cultura humanista e de uma fina sensibilidade crítica.

Foi ainda Presidente da Mesa da Assembleia-Geral e Presidente Honorário da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, um dos seus co-fundadores, activíssimo em muitas das nossas iniciativas e disponível para dar o seu contributo sempre que fosse necessário, nomeadamente na sua regular e preciosa colaboração na nossa revista *Sinais de cena*, integrando, de resto, o seu Conselho Consultivo desde o primeiro número, em 2004.

A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pôde ainda – em várias ocasiões – contar com a sua contribuição prestimosa e competente na arguição de dissertações de mestrado e de teses de doutoramento em Estudos de Teatro, o que acrescentou valor às provas, confirmando a relação da nossa universidade com esse campo do saber que ele soube publicamente dinamizar em Portugal.

Estas breves anotações referem-se a uma única zona de intervenção sua, a do teatro, pelo que está longe de cobrir o que escreveu, o que fez, o que viveu e, ainda, o que, de facto, significou a sua actuação na vida e na cultura portuguesa. E sobre esse campo mais vasto de actuação – entre outros, o de caudídico (intervindo no Tribunal Plenário em defesa de democratas presos ou perseguidos pelo regime) e de jurista especializado em direito de autor, entre outras responsabilidades e saberes que se lhe podem apontar – sobre esse campo não me pronuncio, por manifesta incompetência para o fazer de forma rigorosa e justa.

Na CETbase, a base de dados *online* sobre o Teatro em Portugal, disponível no sítio electrónico do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, é bem expressivo

o cômputo da sua presença em palcos portugueses: foram levadas à cena 19 das suas peças (das 23 que escreveu), dando origem a 66 espetáculos que recenseámos; e foram 42 as traduções (ou adaptações) que assinou e que foram a base para outros 46 espetáculos. E esta não sendo, seguramente, uma contabilidade exaustiva, é bem eloquente sobre a sua presença decisiva no panorama de teatro português.

E porque a CETbase só regista os espetáculos apresentados em Portugal (sinalizando também eventuais digressões de espetáculos portugueses fora do nosso país), a verdade é que nela não estão recenseados os espetáculos que, tendo estreado no estrangeiro, não terão passado por Portugal. Essa é a razão pela qual não integram esta base de dados as encenações das suas peças feitas no estrangeiro, o que, naturalmente, acrescentaria em muito o cômputo atrás referido.

Mas é importante notar que algumas das encenações feitas a partir de textos seus quiseram alterar a própria formulação dramática, para o que contaram com a anuência entusiástica do autor: veja-se o caso de Pedro Wilson quando refez *É urgente o amor*, em 2007, com o Cénico de Direito. Luiz Francisco Rebello não apenas consentiu na alteração dramática proposta, como ainda, aceitando o desafio, reescreveu a peça. E ainda o caso de *Os pássaros de asas cortadas* que teve adaptação para cinema de Artur Ramos e em que participaram Alexandre O'Neill e Luís de Sttau Monteiro na reelaboração dos diálogos.

Todo o [seu] Teatro (ou quase todo) saiu nos dois volumes que a Imprensa Nacional – Casa da Moeda editou em 1999 (1.º volume) e em 2006 (o 2.º volume), com estudos importantes, respectivamente, de José Oliveira Barata e de António Braz Teixeira. E noutros lugares de escrita Sebastiana Fadda dedicou-lhe algumas valiosas reflexões, e Duarte Ivo Cruz a ele se referiu em escritos seus sobre teatro.

>
É urgente o amor (1956-57), de Luiz Francisco Rebello, dir. art. Luis Tito, Lisboa, Companhia de Teatro Popular de Lisboa, Estufa-fria, 1968 (parte do elenco e Luiz Francisco Rebello), fot. J. Marques.

¹ É autor do guião televisivo *Todo o amor é amor de perdição* (1990), sobre o julgamento a que fora submetido Camilo Castelo Branco, em 1861, por crime de adultério com Ana Plácido. Baseado na muita documentação existente, como as actas do processo, as *Memórias do cárcere*, o livro de Ana Plácido *Luz coada por ferros* e o drama autobiográfico *O último acto*, o guião serviu a realização de um telefilme por Herlander Peyrotejo que foi transmitido em 1990 e difundido uma segunda vez em 1997.

>
Luiz Francisco Rebello
e Bernardo Santareno
em Tbilisi, na Geórgia,
1974 [Espólio LFR].



<
Luiz Francisco Rebello,
Antonio Buero Vallejo
e Victoria Rodrigues, 1965
[Espólio LFR].

Sei ainda – sem conhecer a sua exacta dimensão – que são vários os estudos que no estrangeiro lhe foram dedicados, quer em publicações em livro e revista, quer em contexto académico de dissertações e teses. Razão acrescentada para celebrarmos esse facto como uma projecção internacional da nossa cultura e do nosso teatro, o que muito dignifica a imagem de Portugal no estrangeiro.

Estas podem ser algumas das razões que poderei alegar para não me alongar nas considerações sobre estas matérias, embora não possa deixar em claro o papel relevante que assumiu na Direcção da Sociedade Portuguesa de Autores, que ele dirigiu – de forma competente e devotada – ao longo de muitos anos e a que soube acrescentar um enorme prestígio dentro e fora do país.

2.

Vou por isso restringir-me a dois pontos apenas: agradecer-lhe o muito que nos ensinou enquanto notável historiador do teatro português (mas não só português), e referir, de forma breve, uma das estratégias que usou para nos cumprir nos seus universos ficcionais.

Reconheço, de facto, que ele nos soube encaminhar de forma sensível e lúcida pela leitura de textos para teatro, bem como pelos modos de pensar e de fazer teatro. E este é talvez um dos primeiros pontos que gostaria de salientar: a sua vontade de iniciar os outros naquilo que ele conhecia e apreciava. É notável, por exemplo, a iniciativa da publicação *Teatro moderno: Caminhos e figuras* (1957, pelo Círculo do Livro, com 2.ª edição actualizada em 1964), trabalho que comprova não apenas o seu conhecimento do teatro mais recente que então se fazia, mas também e sobretudo a vontade de partilhar o saber, de criar complicitades na leitura de e no apreço pelo teatro, de formar, afinal, uma "escola".

Nessa sua publicação ele desdobra alguns dos fios que iam fazendo a história do teatro moderno no mundo: desde o "apogeu e crise do realismo", passando pela "aventura simbolista", a preocupação de Romain Rolland para compaginar, de forma progressista, o teatro com o povo, o assomo futurista, o sobressalto expressionista, o teatro de alguns dos mais destacados fazedores do novo teatro: Pirandello, Piscator e Brecht, Giraudoux e Lorca, Sean O'Casey, Arthur Miller e Samuel Beckett. Integra ainda – para lá das apreciações críticas – uma breve antologia de textos teóricos e peças em um acto, não faltando algumas referências a autores portugueses como é, por exemplo, o caso notável de Raul Brandão.

Nessa sua busca pelo teatro moderno, ousou mesmo traduzir – e integrar nesta sua edição de *Teatro moderno: Caminhos e figuras* – a tradução do "drama didático" *A*



excepção e a regra, de Brecht. Mas dele publicou ainda na revista *Vértice* o *Prólogo a Antígona* com que Eunice Muñoz e Lígia Teles ilustraram uma conferência sobre "Caminhos do teatro moderno" que Luiz Francisco Rebello proferiu, no final dos anos 50, no Teatro da Trindade.

Ao reeditar este seu livro, sete anos depois, não deixa de comentar – em nota prefacial – como, afinal, não se tinham cumprido as promessas que pareciam ter anunciado uma renovação do teatro português com o "surto de novos autores nacionais desligados de compromissos naturalistas e a sucessiva revelação de dramaturgos como Beckett e Ionesco [...], Brecht e Dürrenmatt":

Infelizmente, porém, esses e outros signos de bom augúrio cedo se desvaneceram – ou a realidade, espessa e hostil, veio uma vez mais estreitar e obscurecer o horizonte por tão pouco tempo entreaberto. E outra vez o pior subteatro, nacional ou importado, passou a ocupar os nossos palcos – necrópoles onde até à náusea artificialmente se prolonga a agonia de quantas obsoletas convenções ainda alimentam a dramaturgia naturalista e burguesa (Rebello 1964: 5)

No estudo do teatro, ele provou, de facto, ter gosto e competência para investigar, conhecer, avaliar e contextualizar o que em cena se ia fazendo, apontando também linhas de desenvolvimento do teatro nosso contemporâneo e relendo o passado sempre de forma lúcida e justa. Fazia-o de acordo com um quadro de referência teórico e prático que excedia o âmbito nacional, onde lamentavelmente a censura e a quietude intelectual de muitos não permitiam maiores ousadias artísticas.

E isso correspondia a um outro traço, neste campo, que era o seu gosto de participar em experiências inovadoras, ainda que habitadas por algumas contradições, como foi a "aventura" do Teatro Estúdio do Salitre (em torno de Gino Saviotti), na segunda metade dos anos 40, ou a Direcção, que se revelou de curta duração, do Teatro

>
Fotografia tirada em
ocasião da apresentação
de *É urgente o amor*
(1956-57),
de Luiz Francisco Rebello,
Tavarede, Sociedade de
Instrução Tavadense,
2002
(parte do elenco
e Luiz Francisco Rebello),
Foto Freitas – Maiorca,
Figueira da Foz
[Espólio LFR].



<
A invenção do guarda-chuva (1944),
 de Luiz Francisco Rebello,
 enc. Artur Ramos, Lisboa,
 Teatro Nacional
 D. Maria II, 1999
 ((da esquerda para a direita)
 Paes Mammede, [?],
 Fernando Iima,
 Artur Ramos,
 Armando Cortez,
 Eugénio Nuno,
 Carlos Porto,
 Carmo Santos,
 Susana Augusto,
 Catarina Rebello,
 Rogério Vieira,
 [?],
 Augusto Sobral,
 Jaime Salazar Sampaio,
 José Oliveira Barata,
 João Lourenço,
 Raul Solnado)
 [Espólio LFR].



essa sua vocação, em lugar destacado, nas sucessivas abordagens à *História do teatro português* e aí deparamo-nos com os travejamentos indispensáveis: inserção num quadro temporal – nos seus traços políticos, sociais e culturais –; avaliação do período em função da triade de elementos residuais, dominantes e emergentes; referência aos mais importantes nomes de fazedores de teatro; capacidade de condensar informação sem perder a contínua e necessária oscilação entre o particular e o geral. Veja-se também, nesse mesmo fôlego, o mais recente volume *Três espelhos: Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*: um livro notável a vários títulos.

Mas contar histórias não é só falar dos outros, dramatizar conflitos, abordar problemáticas fracturantes (como o aborto, o suicídio, o amor homossexual, etc.), como o fez na sua dramaturgia. Contar histórias é também ousar fazê-lo na primeira pessoa do singular: e esse foi o caso excepcional das suas memórias *O passado na minha frente* (2004), embora antes – na edição do 1.º volume de *Todo o teatro*, em 1999 – tivesse já incluído uma importante “memória de um percurso” (pp. 659-695).

O passado na minha frente, com as suas densas e luminosas 383 páginas, é um livro que, para além de desvendar um extraordinário percurso de vida – narrado com indisfarçado entusiasmo e de leitura apaixonante – desfia a memória de algumas decepções, mas nele encontramos também o desvendar de sonhos radiosos, bem como o relato de muitos projectos plenamente cumpridos. O livro é ainda um apaixonante testemunho das décadas da história de Portugal que ele soube viver – e quis viver – intensamente. Estas memórias serão seguramente uma fonte indispensável para quem quiser abordar o tempo histórico em que se integra este seu trajecto de vida. E – quem sabe – talvez possam ser matéria de futuras elaborações artísticas também no campo do teatro ou até do cinema.

<
Todo o amor é amor de perdição (1990),
 de Luiz Francisco Rebello,
 real. Herlânder Peyroteo,
 RTP, 1990 (Mariana Vilar
 e Glória Férias)
 [Espólio LFR].

Municipal São Luiz em 1971. Não se eximia ao risco, portanto, mas também não o fazia a qualquer preço, como foi evidente quando se demitiu da direcção do São Luiz em protesto contra a proibição pela censura do espectáculo que queria levar à cena e que estava a poucos dias de estrear: *A mãe* de Witkiewicz.

Mas, para além deste seu gosto de participar em projectos de teatro marcados pelo experimentalismo e inovação, identificamos também o seu fascínio pela acção de “contar”.

Esse fascínio tem a ver com a sua quase volúpia de contar histórias e, claro, de fazer história. Encontramos

>
Luiz Francisco Rebello
na sessão de lançamento
do primeiro volume de
Todo o teatro,
no TNDMII, em 1999
[Espólio LFR].

3.

Em muitas das suas peças, feitas de uma construção dramática viva e consistente, lemos o seu apelo simultaneamente à força da razão e ao envolvimento dos afectos. A caracterização fina e cuidada das personagens, a fluência de um diálogo tanto no processo de argumentação como a evocar a conversação social, a justa medida dos traços que descrevem as contradições e enunciam o conflito, são elementos valiosos para um processo eficaz de representação realista e de debate de ideias. Refiro-me a essa arquitectura dramática como sinalizando "o escândalo da clareza".

Reconheço essa clareza no lugar da cena visto na sua reconhecível estruturação e funcionalidade, no diálogo articulado onde se lê e ouve uma real significação social e psicológica, no embate de ideias que interpelam as condições de liberdade e de autenticidade, no apelo ao valor dos afectos: tudo o que define, afinal, o ser em situação. Mas, como escreve António Braz Teixeira, quer na sua formulação de "cariz [...] existencial e centrada no universo familiar", quer em torno de "preocupações de índole político-social" é comum "uma atitude ou um ponto de vista decididamente moral" (2006: 7-8).

Essa capacidade de compreender a vida na sua dupla inscrição – no caso pontual e no contínuo histórico – permite-lhe o desenho alargado de um fresco social que, a meu ver, parece convocar uma abordagem filmica, por serem tão extraordinários – na sua narratividade e caracterização – os fios dos seus desdobramentos: e refiro-me não apenas ao "espectáculo-documentário em 10 sequências" *Portugal anos 40* (de 1982), mas também, e principalmente, aos dramas vividos em torno de Aristides Sousa Mendes e de Gabriel / Uriel da Costa em duas das suas peças maiores. São elas, respectivamente, *A desobediência* (de 1995), sobre o cônsul português em Bordéus que salvou milhares de judeus que fugiam da Alemanha nazi, e a "mitobiografia dramática" *O órfão de Deus* (de 2005), sobre o jurista hebreu duplamente excomungado por católicos em Portugal e por judeus em Amsterdão e Venezuela.

Nestas duas peças, a relevância das matérias, que discute, a caracterização apurada da figura do intelectual, bem como a capacidade argumentativa relativamente a questões candentes, reservam-lhes uma clareza invulgar no discernimento dos caminhos invios da História. Dizem-nos das debilidades e injustiças da sua caminhada, mas reservam também um capital de esperança a encontrar numa eventual – mas desejada, por isso, utópica – síntese futurante. Daí a sua estrutura estar mais próxima de uma composição narrativa, a que não falta, porém, um comedido sopro rapsódico.

Ler os seus textos é descobrir essa textura que ele foi urdindo laboriosamente, provando – como bom causídico – que sabe desenhar um crescendo de intensidade, focalizar o nó da causa a avaliar, inscrever o grito de protesto, argumentar de modo brilhante e expor o sofrimento. É



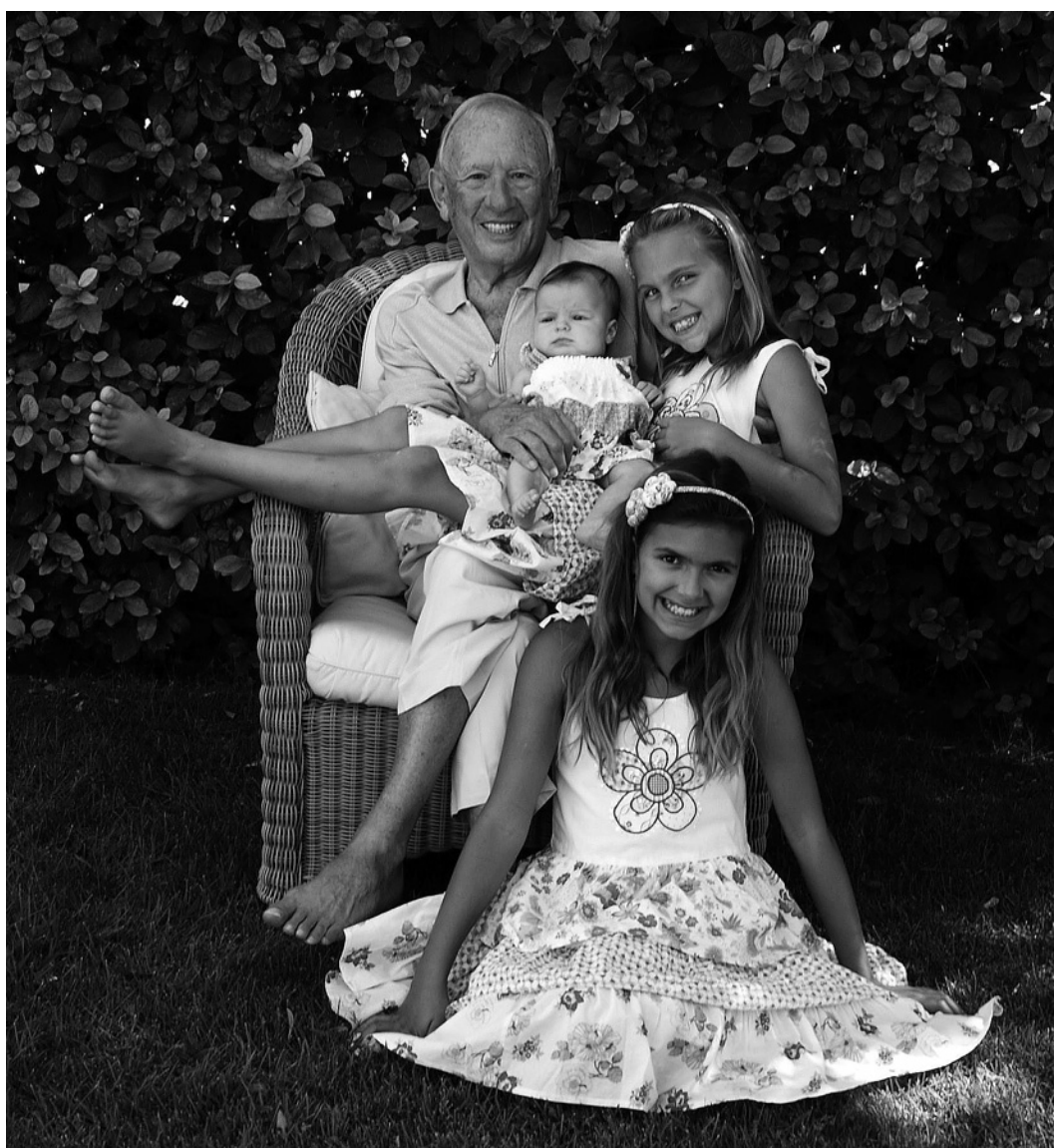
>
Luiz Francisco Rebello
com a filha Catarina
à espera de Violeta,
na Praia do Ancão,
no Algarve, em Abril 2010
[Espólio LFR].



um registo que, aproximando-se da dramatização social de George Bernard Shaw, Jean Paul Sartre ou Arthur Miller, integra também o estremecimento – bem nosso e não desligado do *pathos* – de um Manuel Laranjeira ou de um Raul Brandão.

4.

Para lá do muito que nos ensinou, para lá da generosidade da partilha e cumplicidade na vivência da nossa Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,



<
Luiz Francisco Rebello,
no dia dos seus 86 anos,
com as netas Violeta [Vi],
Adriana [Niki]
e Matilde [Matita],
em Cascais, 10 de
Setembro de 2010
[Espólio LFR].

fica-nos a sua palavra amiga e o mundo ficcional em que verteu muita da realidade vivida e sofrida. Tudo o que – em conjunto com a sua visão crítica – continuará a guiar-nos pelos nossos múltiplos caminhos.

Na abertura do seu livro de memórias, Luiz Francisco Rebello cita José Augusto França que afirmava que “o português não tem memórias, tem saudades”. No meu caso, porém, e referindo-me a Luiz Francisco Rebello, devo declarar, que não só guardo dele a memória – uma terna e inspiradora memória –, mas confesso que tenho hoje também uma grande saudade dele.

Por isso lhe roubo algumas palavras do seu belíssimo testemunho autobiográfico – nas suas linhas finais –, esperando que essa luz, de que ele fala, e a clareza escandalosa, que se vislumbra na sua dramaturgia, possam ainda ser um limiar seguro para a nossa capacidade de ver para além dos desconcertos do mundo e da vida. E recordar por aí o autor destas palavras:

Queria que [...] sobre estas páginas pairasse até ao fim, ainda que intermitente, essa luz que desesperadamente acendemos para esconjurar ou iludir a escuridão de que viemos, que nos envolve, e a que havemos de voltar quando um vento

implacável a apagar de vez. Essa luz que em mim continua acesa, porque foi ela que iluminou toda a minha vida e que lhe deu o sentido que possa ter tido.

E, no entanto, apesar de tudo, mesmo quando para nós ela se extingue, o seu brilho permanece. Teimosamente, absurdamente. E para sempre.” (2004: 382)

É assim que eu vejo Luiz Francisco Rebello permanecendo – ainda hoje – entre nós.

Referências bibliográficas

- REBELLO, Luiz Francisco (1964), *Teatro moderno: Caminhos e figuras*, Circulo do Livro (1.ª ed. atualizada, 1957)
- (1989), *História do teatro português*, 4.ª ed. (revista e ampliada), Mem Martins, Europa-América (1.ª ed. 1968).
- (1999), *Todo o teatro I*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- (2004), *O passado na minha frente*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- (2006), *Todo o teatro II*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- (2010), *Três espelhos: Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

A gueixa e o cavaleiro

Sadayakko e Otojiro Kawakami: Os primeiros sinais de teatro japonês em Portugal

Daniel Rosa

Sadayakko Kawakami (ou Sada Yacco, tal como se propagou o seu nome pela imprensa mundial da época) não enamorou somente Giacomo Puccini, que acudiu de propósito a Milão em 1902 para a ver actuar no drama japonês *A gueixa e o cavaleiro* e da sua delicada figura retirar a inspiração necessária para criar a personagem principal da sua afamada ópera *Madama Butterfly*. Em boa verdade, a companhia, com a qual calcorreou esse mundo fora, foi alvo de uma dualidade de sentimentos, que oscilavam entre o amor e o ódio por parte do público que acudia aos seus espectáculos e pela (polémica) estranheza que causava o exotismo do seu elenco e repertório. Mas a sua figura principal, Yakko, a "Bernhardt japonesa", a actriz que nasceu gueixa – qual diva italiana! – não deixou ninguém indiferente, quer na sua digressão pelos EUA, quer na Europa, que percorreu de Lisboa a São Petersburgo. Em 1902 lia-se num dos jornais do Porto:

Sada-Yacco é graciosa e linda, a fisionomia aberta e viva, a voz amaviosa, tendo, às vezes, o tom alegre da creança e outras a suavidade dolorida d'um gemido de rã. No modo de pisar a scena nota-se, arte ou natureza, a morbidez e o brando delicioso da mulher oriental. (*O Primeiro de Janeiro*, 25.05.1902, p. 3)

A sua história entre nós, ocidentais, teve porventura tanto de belo como de inesperado. Não sendo de modo algum o nosso objectivo principal traçar a biografia da actriz (por muito tentador que se nos apresente), iremos centrar-nos essencialmente na sua passagem por Portugal, em 1902, e na recepção por parte do público lisboeta e portuense. Para além desta narrativa, daremos o nosso contributo em relação a questões que se revelaram polémicas, nomeadamente, a possível clarificação tipológica do repertório apresentado e na análise da forma como Otojiro introduziu, pela primeira vez, o teatro japonês no mundo ocidental. Porém, a referência ao enquadramento

– e à compreensão – da sua estadia em Portugal obrigamos a retroceder até aos anos em que Otojiro, director (e actor) da companhia, conheceu Yakko, esboçando, para tal efeito, alguns parágrafos de cariz biográfico.

Kawakami Otojiro casou com Yakko em 1894, tendo pouco tempo depois, em 1896, construído em Tóquio o Kawakami-za, um moderno teatro onde a actriz deu os seus primeiros passos na profissão, que abraçara com ligeireza graças à sua educação como gueixa, numa altura em que no teatro kabuki não era permitido às mulheres pisar o palco. Foi, sem dúvida, uma pioneira nesse sentido, e muitos dos seus esforços futuros, ao regressar ao Japão após duas digressões pelo Ocidente, foram no sentido de fomentar a emancipação das mulheres no teatro.

Porém, o teatro faliu e Otojiro e a sua esposa decidiram escapar das enormes dívidas contraídas, emigrando quase sem um plano delineado. Compreenda-se que o Japão havia entrado na dinastia Meiji em 1868, um período de modernização e abertura ao mundo. Após reunir uma *troupe* de artistas de nove elementos, abandonaram o Japão numa autêntica odisseia. A sua primeira paragem foi nos EUA e deram-se a conhecer como a Companhia Japonesa do Teatro Imperial de Tóquio¹, tendo causado grande impacto pela intensidade e estranheza das suas actuações, como se lê nas críticas então publicadas:

Representaram shimpa e pseudo-kabuki para japoneses na Costa Oeste Americana e mais tarde apresentaram em palco amálgamas de peças e danças kabuki nas principais cidades americanas e em Paris. [...] Na América, ele [Otojiro Kawakami] adaptou peças shimpa e kabuki, incluindo sempre batalhas ferozes, uma dança apaixonada desempenhada por Sadayakko e suicídios hara-kiri, tendo em mente os estereótipos ocidentais sobre os japoneses. A peça principal dela era *A gueixa e o cavaleiro*.

(Cody / Sprinchorn 2007: 757-758, trad. minha)

¹ A respeito do nome da companhia, este terá levado a alguns equívocos como o de se pensar que se estava perante a companhia da corte do Japão, o que era completamente falso. Era obviamente uma manobra de auto-promoção para atrair público aos seus espectáculos. Mas realmente polémico, em termos de enquadramento estilístico, era o seu repertório.



Entre nós, *A gueixa e o cavaleiro* seria classificada algures entre o espectáculo e a pantomima. O diálogo era limitado, mas a acção era constante e impetuosa.

(*The New York Times*, 6.12.1899, trad. minha)

Inicialmente, Yakko não tinha como papel na companhia representar, mas o clamor do público e a necessidade de sobreviver financeiramente em terras estranhas obrigaram-na não só a actuar, como a assumir-se, por uma questão de imagem "vendável", como principal figura da companhia. Era claro para Otojiro que o público iria clamar por uma actriz bela e divinal como era Yakko: afinal, vivia-se no tempo das grandes musas, das divas como Sarah Bernhardt ou Eleonora Duse. Otojiro, por seu lado, viu-se obrigado a apresentar peças do repertório tradicional kabuki com uma *performance* realista mais próxima do género shimpa, onde predominavam lutas brutais e sangrentas, tão apreciadas pelos ocidentais, que muitas vezes levavam os actores à absoluta extenuação física.

As suas peças não eram puro kabuki. Faltava-lhes um enredo, uma estilização e, igualmente, uma espacialidade teatral própria deste tipo de teatro. O encurtar da duração das peças e, sobretudo, a supressão de grande parte dos diálogos (pelo desconhecimento ocidental da língua japonesa) foi, a nosso ver, uma forma de tornar viável (e exótica q.b.) a apresentação de uma peça desta tipologia ao público ocidental. Eram, evidentemente, peças kabuki adaptadas para "consumo" ocidental. É claro que no processo dessa adaptação, nessa "amálgama" entre elementos orientais e ocidentais, se perdeu o rigor de obedecer às directrizes do teatro popular japonês, mas as peças representadas não deixaram de apresentar técnicas específicas e um certo aroma a kabuki (e shimpa), podendo, muito bem, ser classificadas como pseudo-kabuki, como é sugerido por alguns autores (Kano 2001: 39-40). Eram dramas derivados desse género teatral, que a alguns saciou pela sua intensidade e componente trágica, e a outros,

vagamente conhecedores do assunto, pela curiosidade por histórias de gueixas e samurais. Obviamente, apresentar uma peça kabuki no seu rigor absoluto, quando estas podiam durar um dia inteiro, seria completamente inviável do ponto de vista financeiro para a companhia, e intragável para o público ocidental. Todo este processo havia de valer-lhes igualmente fortes reparos por parte de críticos japoneses, acusando Otojiro de apresentar uma espécie de kabuki "abastardado", fazendo crer aos ocidentais, que nunca antes haviam visto teatro japonês, que estavam perante verdadeiras representações do mesmo (Kano 2001: 95).

Polémicas à parte sobre as primeiras representações deste tipo de teatro na Europa e, neste caso particular, em Portugal, é sensato admitir que, por muito que a companhia não representasse totalmente a essência daquilo que se fazia no Japão, estes foram os primeiros "sinais" assimilados pelo Ocidente.

Na sua chegada à Europa, via Londres, a grande montra para a posterior avalanche de notícias e histerismo que rapidamente se espalhou pelos quatro cantos do velho continente, foi a sua estreia na Exposição Universal de Paris, em 1900, juntamente com a afamada Loie Fuller que, enquanto fervorosa mulher de negócios, empresária e tradutora, desempenhou um importantíssimo papel no delinear da sua digressão europeia. A companhia e os seus artistas, rotulados no programa da Exposição de Paris como meros "elementos de curiosidade" (*Novidades*, 22.05.1902: 1), alcançaria um tal êxito que a sua empresária não hesitaria em levá-los em digressão a outras paragens europeias, entre as quais, Portugal.

Yakko estreia-se em Lisboa no Teatro D. Amélia a 19 de Maio de 1902, iniciativa do empresário Faustino da Rosa que negociou a sua vinda com a própria Fuller, tendo a companhia de Otojiro e Yakko, recém-chegada de Madrid, levado à cena o drama *Kosan* e *Kinkoro*, conhecido também como *A dama das camélias* japonesa (apesar de ter um

<

A família Kawakami (em vestes ocidentais) com o empresário Faustino da Rosa e Loie Fuller. *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*. Ano IV, nº 80, 16.05.1902, p. 505.

enredo totalmente diferente do da obra de Dumas) e a cena do julgamento (*Sairoku*) extraída e adaptada da peça shakespeariana *O mercador de Veneza*, onde Otojiro desempenhava o papel de Shylock, um pescador da ilha de Hokkaido, no Japão (*O século*, 19.05.1902: 2). Fuller, por seu lado, limitava-se a executar a sua famosa "dança serpentina" no intervalo das peças.

A respeito desta primeira récita, a imprensa da época falava de uma enchente "sem igual" no Teatro D. Amélia, tal seria o estado de avidez do público em saciar a sua curiosidade. A dita sociedade elegante de Lisboa também acudiu significativamente. O *Diário ilustrado* apresenta uma lista completa dos "ilustres" que assistiram às récitas da companhia (*Diário ilustrado*, 21.05.1902: 1), na expectativa de assistir a um espectáculo "exótico, d'uma desconhecida [Yakko] entre nós" (*O século*, 20.05.1902: 4). Desvalorizou-se em parte o facto de a companhia declamar em japonês, apesar da estranheza e do riso (e algumas gargalhadas) provocados por aquele idioma que dava às personagens um certo "ar de infantilidade" (*Ibidem*). O perdão do público, por não entender uma única palavra do que era proferido, foi devidamente compensado pela sua linguagem corporal, que só "os grandes actores teem recursos para se fazerem entender, e particularmente os japonezes [que] são citados como exímios em mimica" (*Ibidem*). No final da primeira récita considerava-se que os "excentricos espectaculos da companhia japonesa merecem realmente ver-se, porque se afastam de tudo o que até agora tem apparecido em teatro" (*Ibidem*), apesar de se considerar "o mais estranho espectáculo que olhos portugueses hajam visto" (*Diário ilustrado*, 20.05.1902: 1). Outras críticas consideravam que, apesar de interessante, o que havia sido apresentado na primeira récita mostrava o "estado atrasado do teatro" (*Diário de notícias*, 20.05.1902: 2) no Japão. Mas o riso começaria a tornar-se admiração e mesmo adulação por Yakko logo na segunda récita.

[L]onge de nos rirmos, como algumas creaturas boças, preferimos confessar a nossa incompreensão, até ao último acto de *Kosan*, em que Sada Yacco, misteriosa flôr de seda, se revelou uma tragica intensa, na morte do filho e na propria morte, pondo na mascara móbil a expressão dos sentimentos que a sufocavam, a hesitação, a dôr, o desfallecimento, e o quasi horror pelo acto que praticava, embora julgasse todo de piedade (*Novidades*, 20.05.1902: 2).

A actriz japonesa era conhecida e vista em Portugal como aquela "graciosa figurinha que passeia, há dois annos, pela Europa o nome do Japão e que parece ter

sido arrancada pelo kaleidoscopo cosmopolita do D. Amélia a qualquer biombo oriental de caprichoso matiz" (*Idem*, 22.05.1902: 1).

Se na primeira récita houve algumas (felizes) referências às peças representadas de forma a "contextualizar" o público, na segunda récita o desconhecimento foi total, apesar dos esforços dos periódicos que publicavam previamente o seu enredo. A empresa do Teatro D. Amélia distribuiria ainda panfletos pela sala de espectáculos com as respectivas sinopses, mas estes apresentavam "uns dizeres tão lacónicos (...) que accrescentaram nova dificuldade [de compreensão] do que se fazia no palco" (*Novidades*, 20.05.1902: 2). Representaram-se *Shogun*, um drama clássico japonês cheio de "movimento e de scenas violentas de principio a fim", com danças de máscaras no 3º acto que, segundo um cronista, evocava a tradição Noh (*Ibidem*, 22.05.1902: 1), e *Zingora*, a história de um escultor que esculpira uma bela figura feminina (que acabaria por ganhar vida), o que deu lugar a um "acolhimento mais discreto e menos impertinente galhofeiro", levando os cronistas a crer que "se demorassem entre nós, viriam a ser definitivamente tomados a sério e a ser applaudidos sem reservas" (*Diário de notícias*, 21.05.1902: 2).

Em última récita (apesar de terem realizado uma *matinée* no dia seguinte a pedido da sociedade elegante e com um público-alvo infantil), a 21 de Maio, representaram-se porventura as duas peças mais representativas do repertório da companhia e onde Yakko (bem como Otojiro) mais sobressaíam: os dramas japoneses *A gueixa e o cavaleiro* (*Geisha to samurai*), peça-chave da companhia, e *Kesa*, a história de uma jovem mulher feita refém que serviria de mote para as mais trepidantes lutas. Estas peças foram as que mais impressionaram o público lisboeta e, como veremos mais adiante, o portuense, pelo seu realismo e sempre trágico desfecho.

As duas peças [...] dão-nos idéa do que é aquelle theatro excêntrico, decerto, mas no qual predomina a nota do naturalismo. As danças características do Japão, os duellos, as manhas dos adversários. (*O século*, 22.05.1902: 2)

Foi na sua despedida que a companhia finalmente se afirmou e não terá sido obviamente por acaso que as últimas peças representadas no Teatro D. Amélia tenham sido as primeiras levadas à cena no portuense Teatro de S. João, no seguimento da sua digressão. Foi igualmente na récita de despedida que Yakko, sobretudo no primeiro drama, conquistou o público, chegando a "comover o espectador, ainda o mais disposto a rir-se do japonismo".



Este, ao descer do pano, endereçou-lhe inúmeras chamadas, "definitivamente convencido de que Sada é uma grande tragica, como lhe fôra anunciado" (*Ibidem*).

Partindo de Lisboa na manhã de 23 de Maio, apresentaram-se no Teatro de S. João na noite do dia seguinte, com as peças já mencionadas e novamente com Fuller actuando no intervalo das peças. E nesta cidade, onde deram deus apenas duas récitas, seguindo de imediato para França, a mesma estranheza, as mesmas emoções e a mesma disparidade de opiniões, fazendo lembrar os velhos tempos daquele teatro em que, independente do seu valor artístico, artistas do teatro lírico eram pateados ou amplamente ovacionados por parte de grupos rivais. Esta dualidade, este amor-ódio que os acompanhou, esteve sempre patente, como já dissemos, nas suas digressões, não tendo o Porto sido excepção. E Yakko era a viva imagem desse oscilar crítico. Se algumas críticas "a elevavam às culminâncias da celebridade – chamando até no caso a Duse e a Sarah Bernhardt! – outras reduziam-na às proporções de uma amadora, quanto muito, interessante" (*O comércio do Porto*, 25.05.1902: 2).

A verdade é que no dia 24 de Maio, o público que afluíu ao Teatro de S. João para assistir ao espectáculo, ficou deveras impressionado pela "intensidade" sobretudo do primeiro drama, *A gueixa e o cavaleiro*, por um "realismo superiormente nitido" emanado pela personagem desempenhada pela actriz e, no segundo drama, *Kesa*, pelo teor e desenrolar da acção, dividida entre a luta entre a vida e a morte dos "cavaleiros", sendo "a pancadaria quasi a valer" e assemelhando-se, por vezes, a um "exercício gymnastico" (*Ibidem*). Mas foi, de facto em boa verdade, o primeiro drama que arrebatou o público, "pela scena de amor que dispara da formosa gesha Katsuragy² [Yakko], mulher célebre pelos encantos, pela voz deliciosa com que canta e pela graça e elegancia como dança" (*Ibidem*, 24.05.1902: 2).

No espectáculo de despedida, representaram os dramas *Kosan* e *Kinkoro* e *Zingoro*, tendo Yakko, tal como em Lisboa, chegado a "emocionar um publico que desconhece completamente o idioma" e "o meio em que a acção" era representada, mostrando uma prova dos seus "óptimos predicados artisticos" (*Ibidem*, 27.05.1902: 2). E as mesmas impressões de estranheza estiveram patentes, assumindo os críticos que não se encontravam "nas precisas condições para dizer, sem invencionices, se [...] é a arte dramatica japoneza no actual momento psicologico, ou a arte na sua infância". Certezas sensoriais, só que se estava perante uma acção que se desenrolava de forma primitiva, ingénua, simples, "como o seria, entre nós, um teatro de creanças", onde se falava "baixinho para conspirar, corre-se, salta-

se, luta-se corpo a corpo", onde "mestres diplomados" manejavam "as suas armas com uma pericia espantosa" (*O primeiro de Janeiro*, 25.05.1902: 3). Quanto a Yakko, o mesmo enamorar por essa mulher oriental que "para todos os estados d'alma encontra [...] na sua arte e na sua organização de sensitiva expressões" encontrava sempre forma de "commover a nossa sensibilidade de occidentais" (*Ibidem*, 27.05.1902: 3).

Por outro lado, os que outrora pateavam eram agora rudes nos seus escritos. Mencionemos o seu porta-voz, Júlio Coutinho, que na sua crónica "Japão no Porto" (*O teatro português*, 1.07.1902: 3) referia que "chamar – entre nós – áquilo, arte e... dramatica, é, com o devido respeito e com o perdão da sciencia scenica no paiz, uma reverendíssima blasphêmea" e que "se não fôra a Fuller, nós teriamos sahido fulos do teatro". Porém, nesta crónica crua e dura, porventura desprovida de tolerância, encontramos uma afirmação que compreendemos e aceitamos como representativa da passagem desta companhia não só por Portugal, mas por todas as cidades fora do seu país de origem, representando igualmente o processo de adaptação do teatro japonês ao Ocidente por parte da companhia de Otojiro referido por nós no início deste estudo: "Nós dizemos [...] que a arte japonêza não se pôde transplantar".

A companhia deixava o Porto na manhã de 26 de Maio de 1902, rumo a França (Toulouse). Polémicas à parte, foi graças a esta *troupe* que se sentiu pela primeira vez o aroma do teatro japonês, um kabuki simplificado, e se puderam apreciar os primeiros sinais de uma arte de representar até ai desconhecida em Portugal.

Referências bibliográficas

- CODY, Gabrielle; SPRINCHORN, Evert (2007), *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*. Vol. 1, New York, Columbia University Press.
- COELHO, Helena; SASPORTES, José; ASSIS, Maria de (1994), *Dançaram em Lisboa 1900/1994*, Lisboa, Lisboa94.
- DOWNER, Lesley (2003), *Madame Sadayakko. The Geisha Who Bewitched the West*, New York, Gotham Books.
- KANO, Ayako (2001), *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, New York, Palgrave.

<
Esboço da cena capital da peça *A gueixa e o cavaleiro*, com Yakko (ao centro) a sucumbir nos braços de Otojiro. *Primeiro de Janeiro*, 34º Ano, nº 123, 25.05.1902: 3.

>
Cena retirada da representação da peça *A gueixa e o cavaleiro* (Exposição Universal de Paris, 1902). A história da disputa do amor de uma gueixa por parte de dois rivais com final trágico para a personagem representada por Yakko. A personagem representada por Otojiro surge à esquerda, em posse de ataque, enquanto Yakko observa o duelo (terceira personagem à esquerda). *O Ocidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro*, 25º Ano, XXV Volume, nº 842, 20.05.1902: 108.

² Esta é Orihime (desempenhado pelo director e actor Otojiro) eram as principais personagens do drama *A gueixa e o cavaleiro*.

Notas para uma sociologia das artes do espectáculo

Reflexão sobre a utilização de parâmetros cognitivos aplicados a públicos de teatro e outras artes

Anabela Mendes

Aos meus dedicados alunos de Sociologia das Artes do Espectáculo
À minha colega e amiga Maria Helena Seródio

Porquê uma perspectiva cognitiva?

As ciências cognitivas, aquelas que estudam o funcionamento e os processos de interacção da mente/cérebro com o restante organismo e deste com o mundo circundante, têm vindo a fornecer a várias outras áreas do conhecimento (Filosofia, Biologia, Bioética, Cibernética, Ciências da Linguagem, Ciências da Informação, Ciências Médicas, Direito, Matemática, Psicologia, Sociologia, etc.) novos instrumentos para a apreciação e valoração de comportamentos e acção humanos em diversas situações.

Reconhecendo embora as nossas limitações no que ao estudo directo da neurociência diz respeito, nada nos impede de nos juntarmos àqueles que se interrogam e investigam com propriedade e responsabilidade as relações entre corpo e mente, consciência e memória, emoções e sentimentos, e se propõem divulgar os seus conhecimentos de uma forma acessível à nossa compreensão de leigos intelectualmente curiosos nesta matéria.

Não operamos com os instrumentos e o conhecimento específico de neurocientistas na investigação do cérebro e da mente mas temos capacidades bastantes para entender e demonstrar sensibilidade ao que estes investigadores fazem, porque o fazem, e em que medida a divulgação dos resultados a que vão chegando pode contribuir para um mais aprofundado conhecimento de nós mesmos. Este processo requer que o nosso envolvimento nesta matéria tenha o benefício de uma linguagem clara, exacta, com apelo a uma exemplificação diversificada que nos mostre como a realidade em que nos inserimos é o ponto de partida e de chegada da investigação e seus progressivos resultados. Por que haveríamos de ficar de fora daquilo que nos diz respeito?

Bruce McConachie é o autor escolhido para o nosso trabalho de investigação sobre uma perspectiva cognitiva de apreciação do espectador em Artes do Espectáculo, em particular, com a sua obra *Engaging Audiences* que se ocupa quase em exclusivo de públicos de teatro em presença.

Cabe assim neste contexto dirigirmos a nossa atenção para o que é dito sobre o comportamento de públicos de Artes do Espectáculo, especificamente considerarmos o

comportamento de um espectador, de vários espectadores, que não conhecemos como seres individualizados e conscientes e com os quais jamais viremos a interagir.

O que conhecemos daquilo que nos é transmitido pelo Professor de História do Teatro americano resulta da sua investigação e da de outros estudiosos a partir de uma ideia abstracta e especulativa de espectador em função de espectáculos, esses sim acontecidos, e sobre os quais McConachie disserta com propriedade.

Esta condição específica que estabelece um percurso traçado antes e que envolve os que agem em cena e fora dela e os que se sentam (estão de pé, circulam), em função de um determinado espectáculo, pressupõe que mesmo antes de o espectáculo se tornar em efectiva comunicação performativa, exista a consciência de que entre actores e espectadores se manifesta a natural disponibilidade de ambas as partes para interagirem como seres vivos num mesmo espaço e durante um certo tempo. Estar face-a-face com alguém é muito diferente do que fazer uso de todo o tipo de meios tecnológicos para estabelecer comunicação. Esta ancestral e manifesta característica do ser humano e de outros seres vivos ainda nos é imanente.

Teremos em conta para o nosso breve estudo os seguintes tópicos:

1. Apetrechar os alunos com instrumentos de reflexão cientificamente comprovados através de estudos de outros (Rancière, Bennett, McConachie, Darwin, Ekman), mas de aplicação cautelosa na área das Artes do Espectáculo. A cautela tem a ver com o facto de o universo artístico ser em termos conceptuais demasiado libertador e livre, sem deixar de ser criterioso, para se sujeitar a um mero exercício de *copy-paste*. O nosso espaço de investigação não oferece certezas.

Para a análise de possíveis formas de relacionamento entre espectador e actor consideraremos as seguintes possibilidades:

- 1.1. sujeito-observador - actor/actores;
- 1.2. sujeito-observador - actor/actores - cena;
- 1.3. sujeito-observador - actor/actores - cena- público;
- 1.4. sujeito-observador - actor/actores - cena - público - sociedade;



1.5. sujeito-observador - actor/actores - cena - público - sociedade particularizada através de diálogo com familiares, amigos, instituições culturais, grupos comunitários, pessoas singulares, produtoras de espectáculos, pessoas colectivas produtoras de espectáculos;
 1.6. sujeito-observador - espectáculo - sujeito-recolector; i. e., um movimento de ir e vir.
 Em todo este processo nunca deixamos de pensar e sentir e de disso ter consciência.

2. Implementar através de diálogo e reflexão o estabelecimento de eventuais nexos entre as várias perspectivas (filosófica, sociológica, cognitiva, naturalista) que procuram entender o estatuto do espectador em Artes do Espectáculo, mesmo quando nele não pensam em termos específicos (caso de Darwin).

3. Destacar a perspectiva cognitiva de entre as outras como aquela que poderá ser a que maior complexidade de compreensão apresenta e aquela que, partindo de dentro de nós (relação cérebro/mente), parece ser a que menos trabalhada tem sido ainda, a nível da observação e produção de discurso crítico em Artes do Espectáculo, até porque ela está agora a dar os seus primeiros passos.

3.1. Sensibilizar os alunos para a dificuldade de compreender o funcionamento da consciência e a sua relação com a memória, sem que tenhamos forçosamente de nos sentir os "patinhos feios" do processo. O neurocientista português António Damásio, que vive e investiga há muitos anos nos EUA, poderá ser o nosso Mestre, não só por aquilo que diz mas sobretudo por como o diz. De certo modo, invocaremos neste contexto o legado de Rancière e do seu projecto sobre *O mestre ignorante*, que conhecemos através de *O espectador emancipado* (Rancière 2010: 7-36). Procuraremos, por isso, validar a perspectiva cognitiva em função de leituras apropriadas e de observações de casos (ver espectáculos, vídeos, pequenos e grandes acontecimentos da vida serão tão essenciais como respirar!), dando prioridade a:

3.1.1. auto-análise e auto-avaliação como espectador de Artes do Espectáculo;

3.1.2. observação e consequente juízo de valor fundamentado a partir de públicos em espectáculos artísticos de natureza diversa, quer se trate de concentração num único indivíduo, num único objecto cénico, quer o avaliador dê preferência à observação de um grupo de



<
 Sem título,
 Gandhinagar,
 Gujarat, Índia
 Setembro de 2011.

Interrogação e resposta?,
 Ahmedabad,
 Gujarat, Índia
 Setembro de 2011.

>

indivíduos e/ou de um número variado de objectos cénicos. O que nos diz, por exemplo, um rosto? O que nos dizem as mãos?

O que nos diz Bruce McConachie? (Cap. I)

Será linear que o espectador:

- Preste sempre atenção a tudo o que acontece em cena?
- Compreenda tudo o que é dito e mostrado (representação/apresentação) pelos actores/performers?
- Capte de modo simultâneo e compreensivo para si próprio a relação estabelecida em cena entre o desempenho dos actores/performers e a sua interacção com o espaço (luz, som, adereços, espaço, etc.)?
- Seja sempre capaz de distinguir entre actor e personagem?

Embora aparentemente óbvias, estas questões não se sujeitam a uma única resposta. E porquê? Porque o processo cognitivo que lhes está subjacente implica a actividade de mecanismos de atenção que:

- variam de segundo a segundo;
- se relacionam com as recordações pessoais e colectivas de cada um de nós;
- estão intimamente associados às nossas disposições perceptivas e criativas com as quais nos dispomos a "ler" o objecto cénico de que somos espectadores.

Tópicos relacionais:

- atenção - recurso à capacidade selectiva - construção de escolha e ajustamento de centros de interesse por acção do "projector de recorte";
- incorporação nos mecanismos de atenção prioritariamente dos actos visual e auditivo - processo natural complexo em termos de simultaneidade (as chamadas de atenção do exterior diminuem a capacidade de atenção do espectador; lembra-se o comportamento do público em termos históricos - o espaço reservado ao público chegou a ser uma balbúrdia, um lugar de ócio e de negócio, uma confortável sala de leitura ou de jantar; em contrapartida menciona-se a função de técnicas de utilização da voz pelos actores - falar baixo, falar alto, sublinhar a articulação; destaca-se a possibilidade de captar a atenção visual do espectador através do recurso a determinados sinais cénicos, a marcações específicas dos actores; a escolha estratégica de figurinos, etc.);
- atenção como propriedade da consciência - neste campo o entendimento dos cientistas varia. A ter em conta

>
Registos de cérebro activo,
Ahmedabad,
Gujarat, Índia
Setembro de 2011.



a perspectiva de que a consciência é encarada como um epifenómeno (produto acidental do processo de captação) e que, por isso, não depende da nossa vontade nem altera o nosso comportamento de forma significativa. Temos de considerar os processos de criação e fixação de automatismos no nosso próprio existir (automatização de movimentos e comportamentos, acção e interacção muscular, interacção dos olhos, ouvidos e boca, processamento de comunicação linguística e outras, etc.). António Damásio diz: "Consciência é um estado mental em que temos conhecimento da nossa própria existência e da existência daquilo que nos rodeia. A consciência é "um estado mental" - se não houver mente, não há consciência; a consciência é um estado mental "particular", enriquecido por uma sensação do organismo específico onde a mente está a funcionar; e o estado mental inclui o conhecimento de que a dita existência ocupa uma certa "situação", de que existem objectos e acontecimentos que a cercam. A consciência é um estado mental a que foi acrescentado o processo de ser." (Damásio 2010: 199).

Processo de funcionamento do cérebro - redes de neurónios em interacção (axónios e dendritos que cruzam informação através de sinais eléctricos. Este processamento desenvolve-se sob a forma de implementação ou abrandamento de cargas eléctricas dentro dos circuitos das redes neuronais. Linguagem específica mas acessível. Seremos alguma vez capazes de sentir este processo mesmo que o tenhamos compreendido?

A gestão deste processo parece mesmo que nos foge a cada momento, porque não a vemos, não temos forma de a acompanhar, embora saibamos que ela está a acontecer. Diz-nos António Damásio que "A característica mais distinta dos cérebros como aquele de que dispomos é a extraordinária capacidade de criar mapas" (Damásio 2010: 89). A ideia de mapa pode ajudar-nos porque somos capazes de estabelecer relações com a memória e a aprendizagem.

Será que ainda nos lembramos de quando aprendemos a conhecer os lugares, os povos, e muita coisa mais na disciplina de Geografia por interposta condição? E digo Geografia por ser ela a ciência, em todas as suas expansões, que mais frequentemente se socorre de mapas para criar leitura abrangente, mas também de pormenor, a partir de informação que pretende transmitir. Outras áreas do conhecimento não estão excluídas deste processo.

A Geografia e essas outras áreas do conhecimento (ex.: arqueologia, astrofísica, botânica, história de arte:

lembro aqui o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, etc.) socorrem-se da mapeação para, de uma forma organizada, tal como acontece com o cérebro, nos mostrarem tanto o proporcionalmente grande como o proporcionalmente pequeno.

O cérebro tem a capacidade de criar mapas, estabelecer interacções de uns com os outros, gerir informação com eficácia, mesmo sabendo que disso não nos apercebemos, com o intuito de contribuir para a nossa sobrevivência, ajudando-nos a produzir a "acção correcta" no momento certo.

É através da consciência como forma de apreensão que somos capazes de captar dos mapas as imagens, a partir das quais operamos com o uso do raciocínio. Aqui acrescentaria da capacidade cognitiva emocional.

Os estímulos que recebemos do exterior quando assistimos a um espectáculo (espaço cénico, espaço do público e tudo o mais que houver), independentemente da sua natureza específica, permitem-nos interagir com o que está a acontecer em cena, na medida em que enviamos ao cérebro informação que ele processará. Durante a ocorrência dessa operação acontece sempre ou quase sempre que uma outra porta de acesso ao nosso cérebro se nos abre, também para que possamos convocar a nossa memória aí alojada. Que consciência temos deste enredamento?

Destacámos através de exemplificação (qualquer espectáculo a acontecer) aquilo que afinal nunca tem fim - interacção do cérebro com o mundo exterior e construção da mente como sua dinamização - a não ser com o nosso desaparecimento como organismo vivo. Remeto-vos neste contexto para a releitura da proposta de Elisabeth Wilson, designada como "conexionista" e para as ilações do autor de *Engaging Audiences*. (McConachie 2008: 26-27) Ofereço agora à vossa apreciação o seguinte exemplo dado por António Damásio no livro que complementa estas notas:

Imaginemos o seguinte cenário: estou a observar pelicanos a darem o pequeno-almoço às crias. Sobrevoam graciosamente o oceano, por vezes mesmo junto à superfície, outras vezes mais alto. Quando avistam um peixe picam subitamente na direcção da superfície das águas, os bicos parecidos com o Concorde em posição de aterragem, as asas puxadas para trás numa bonita configuração em delta. Desaparecem na água e emergem, um segundo depois, triunfantes, com um peixe.

Os meus olhos atarefam-se a seguir os pelicanos; à medida que eles se deslocam, mais perto ou mais afastados, os cristalinos dos meus olhos modificam a distância focal, as pupilas adaptam-se à variação da luz e os músculos oculares trabalham a grande velocidade para seguir os movimentos rápidos das aves; o meu pescoço ajuda, com ajustamentos adequados, e a minha curiosidade e interesse são recompensados em absoluto com a observação de um ritual deveras notável; estou a apreciar o espectáculo. (Damásio 2010: 260)

A questão da multiplicidade de imagens produzidas no cérebro, do seu carácter singular e do seu valor holístico

"O cérebro humano é um imitador de primeira água." (Damásio 2010: 90)

Mas o cérebro humano não copia. E também não é uma tábua rasa. O cérebro humano monta e remonta, desmonta, constrói e desconstrói acção, movimento, em contínuo. Aqui diferem os mapas cerebrais dos mapas da cartografia tradicional. Somos capazes de acompanhar o desenvolvimento de uma qualquer cena de *Macbeth* ou de *Seis personagens à procura de um autor*, mas quando ela termina a consciência que dela temos modifica-se, não só porque ela deixou de existir aqui e agora, dando lugar à cena seguinte ou ao fim da peça, mas porque também nós mudámos. Aquilo que provém da multiplicidade de informação que o nosso cérebro está a processar (a representação da cena, seu contexto, nós nesse contexto e atentos à cena, os nossos vizinhos de lugar e toda a envolveria espaço-temporal) e que constitui ao mesmo tempo uma singularidade entre outras singularidades, é parte de um fenómeno e processo que apreendemos de modo global e que jamais conseguiremos acompanhar em separado e de forma voluntária.

É evidente que se pusermos uma venda e quisermos tentar sentir o que acontece com os cegos, essa experiência não passará de um exercício bem comportado, porque sabemos que não somos cegos. No entanto, a ausência temporária de visão processa no nosso cérebro, por exemplo, o medo de ficarmos desprovidos desse sentido (a amígdala dá disso conta). Todo o envolvimento da experiência (multiplicidade de estímulos e seu tratamento pelo cérebro) acabará por nos conduzir à inquietante e singular consciencialização de podermos vir a ficar cegos. Essa hipótese condiciona a experiência, sem no entanto lhe retirar o seu valor holístico.

O processamento das imagens, mapas ou padrões neurais, como refere Damásio, de acordo com a proposta conexionista defendida por Elisabeth Wilson, propicia um funcionamento paralelo da actividade cerebral que nós apreendemos como simultânea. O fluxo relacional entre consciência, transmissão de informação e seu processamento no cérebro não sofre interrupção, a não ser em situação de doença ou acidente.

É pois improvável em termos do funcionamento biológico que o espectador adira de livre vontade à possibilidade de interromper a sua experiência artística para sobre ela reflectir. B. B. Estará aos pulos no túmulo?

A função dos neurónios-espelho no processo do "como se"

Se contarmos a alguém uma história de arrepiar, essa pessoa poderá desenvolver reacções ao conteúdo e modo de narrar que correspondam a um processo de *empatia* com a matéria narrada. Abrirá muito os olhos à medida que escuta, poderá ficar com pele de galinha, sentirá as pulsações mais aceleradas, poderá mesmo manifestar-se «como se» esse episódio se estivesse a passar consigo e não tivesse acontecido com outro ou outros. O que terá experimentado este ouvinte em presença?

Um estado emocional extraordinário produz-se no seu cérebro transbordando para o corpo. Este processo pode ocorrer antes mesmo de a narrativa ter chegado ao fim. Quer isto dizer que "o cérebro pode *simular*, em regiões somatossensoriais, certos estados do corpo *como se estivessem mesmo a ocorrer*; e uma vez que a nossa percepção de qualquer estado do corpo se baseia nos mapas corporais das áreas somatossensoriais, apercebemo-nos do estado do corpo como se este de facto estivesse a ocorrer, mesmo que não seja o caso." (Damásio 2010: 133)

Que se passa então nessas "regiões somatossensoriais"? O que são elas na realidade? Trata-se de zonas do cérebro (amígdala, córtex do lobo frontal) onde há mapeamento e onde são processadas imagens relacionadas com o encadeamento de estados emocionais. Mas em detalhe o que é que acontece nesses lugares do nosso cérebro onde não chegamos por nós? Imaginem uma zona vermelho cinábrio a ser activada aquando da história de arrepiar. Toda essa massa esponjosa e escorregadia comunica entre si, incita à emoção.

Pequenas glândulas e núcleos segregam moléculas químicas preparadas para desafiarem tanto o cérebro



<
Série alveolar,
Ahmedabad,
Gujarat, Índia
Setembro de 2011.

como o corpo. Diz-nos Damásio que o cortisol (uma das muitas moléculas) é responsável pelo medo. Essa molécula faz-nos fugir ou estancar, causa a tal pele de galinha, às vezes um nó na garganta, torna-nos mais indefesos.

Um rosto aterrorizado nasce com o cortisol que também é responsável por que fiquemos tristes. Nestas circunstâncias pensamos mais devagar e, como um cão à volta da cauda, deixamos que a tristeza ou a aflição tome conta de nós. O rosto espelha a nossa perda de controle sobre a situação.

Este processo é idêntico ao que ocorre no desencadear de emoções positivas, que nos alegram, só que as moléculas intervenientes são outras. Por exemplo, é o caso da adrenalina que é responsável pela súbita energia que um actor doente manifesta quando entra em cena, protegendo-o durante a sua actuação em público. De repente os sintomas de sofrimento físico dissipam-se sem que o próprio dê por isso.

Simulará o cérebro na sua interacção determinados estados emocionais que se manifestam no corpo? O que acontece dentro de nós quando uma emoção de "simpatia" se transforma num sentimento de "empatia"? O cérebro produz uma simulação interna e modifica em grande velocidade todo o mapeamento do corpo. Este trabalho é produzido pelos neurónios-espelho. Aqueles que nas palavras de António Damásio correspondem a "como se fosse o corpo" (*as-if-body-loop*). (Damásio 2003: 137-138).

Como se reflecte a actividade dos neurónios-espelho no desempenho da consciência e para além dela
O que é capaz de fazer o espectador de Artes do Espectáculo

durante a representação/apresentação segundo Donald and Elman? (*vide* McConachie 2008: 27)

Aperceber-se do êxito ou insucesso de uma acção e procurar compreendê-la

Quando se apercebe de alguma coisa e tenta compreendê-la, o espectador produz juízos de valor sobre o que apreende e compreende? Que papel desempenha a consciência afectiva? A emoção e a compaixão serão factores perturbadores deste processo? Como e quando somos capazes de equacionar tudo em conjunto?

Realizar um número de tarefas "aparentemente" com carácter de simultaneidade

Sabemos, aprendemos a saber, que a simultaneidade é tudo o que não acontece de facto dentro do nosso cérebro. Devemos então partir de um pressuposto ilusório? A automatização do nosso pensar e agir, tão necessários à nossa sobrevivência, inclusive na compreensão e verbalização de linguagem e suas representações simbólicas, como intervêm neste processo? Facilita-o? Complexifica-o? Que dizer da automatização de tarefas que integram o modo de nos coordenarmos como espectadores?

Desenvolver a capacidade de convocar e usar a memória pessoal

Apesar do carácter verdadeiro desta capacidade, a sua fiabilidade é relativa, embora seja considerável o âmbito e o pormenor do seu retorno, independentemente das perspectivas em que a rememoração acontece. Mas se, em



<
Inconsequências,
 Ahmedabad, Gujarat,
 Índia
 Setembro de 2011.

particular, se tratar de uma convocação que nos envolva emocionalmente de modo avassalador? Quantos de nós não passaram já por experiências traumáticas que nos invadem sem que delas nos possamos desapegar? Como ser capaz de reagir a estas hecatombes que nos consomem e todam a transparência de resposta?

Quando estamos a assistir a um espectáculo artístico, ou quando dele queremos dar conta a alguém, e recorremos ao espectro da nossa memória individual como apoio para o nosso ponto de vista, raramente somos capazes de reproduzir o que está armazenado e seleccionámos, embora nos apercebamos de que o acto de rememorar nos seja útil nessa situação. A consciência da recordação necessária corresponde a uma solicitação de ajuda que existe no nosso cérebro disponível para nós. Seremos sempre bem sucedidos no recurso a essa ajuda?

Reconvocar de forma automática linguagem simbólica

O uso de linguagem simbólica ou o recurso a símbolos que a representam faz parte do princípio de justaposição ou complementação de uma ideia a que se dá corpo através de uma imagem. Empenhamos esforço e determinação nessa relação que criamos ou que de outros recebemos como criada.

Toda a literatura e a escrita dramática, em particular, mas também todas as artes, de um modo geral, convocam a relação simbólica e estão sempre a fomentar o "estar em vez de" que não é a mesma coisa de "estar no lugar de", para recorrer às palavras de Filomena Molder. (Molder 2009: 20)

Que significa então a capacidade de reconhecer símbolos no nosso processo de aprendizagem e directamente relacionado com o funcionamento das nossas mentes? Haverá equivalência entre o reconhecimento do efeito simbólico em nós e o de outros processos mais simples como os de automatização que apoiam o nosso quotidiano e as nossas rotinas?

Reconhecemos na linguagem simbólica, no símbolo, uma presença criada a partir de uma relação analógica, uma relação de parentesco baseada na proximidade e no valor substitutivo. Trata-se de um "como se" assumido que nos permite alcançar um "para além de" em aberto. Sabendo nós que a analogia nasce daquilo a que eu chamaria "uma relação a quatro", i. e., A está para B assim como C está para D, é do "assim como" que nasce a relação de interferência e não das partes que compõem o processo de associação.

Aqui o "como se" poderá responder, por exemplo, pela essência e efeito da ideia de analogia, aquela figura de pensamento que cria semelhança, parte de uma relação de identificação mas que exprime o múltiplo que o idêntico também contém. O uso de linguagem simbólica ou o recurso a símbolos, que acrescentam significado exactamente porque estão "em vez de", não ocupam "o lugar de" dado que esse lugar, sendo um, é ao mesmo tempo o de muitas outras trajectórias na nossa mente que englobam a capacidade de criar coincidência.

Neste momento sei que estou a complicar o que não devo e, por isso, socorro-me de uma Máxima de Goethe, o dramaturgo e encenador alemão que viveu 83 anos entre setecentos e oitocentos, e que pensou muito sobre a questão da analogia e do símbolo, deixando-nos retorno deles no seu *Fausto, uma tragédia*.

Aqui ficam as palavras de Goethe para que delas possamos tirar proveito: "Cada existente é um *analogon* de todos os existentes. Daí que a existência se nos apresente sempre e ao mesmo tempo como separada e como ligada. Se seguirmos demasiado a analogia tudo coincide de maneira idêntica; se a evitarmos, tudo se dissipa no infinito. Em ambos os casos, a contemplação estagna, no primeiro, por vida excessiva, no segundo, por morte." (Goethe 1982: 368, tradução minha)

1. Reconhecer-se nestes processos.
2. Reconvocar e investigar a acção com a ajuda do trabalho de memória.
3. Activar o processo de "como se fosse o corpo".
4. Relacionar-se com a mente através da sequenciação do movimento de "simpatia" para "empatia".
5. Desenvolver capacidades pedagógicas, gestuais e de criatividade simbólica. (McConachie 2008: 27)

A transposição do conteúdo aqui exposto não corresponde exactamente ao modo como ele se apresenta na obra de McConachie, e muito menos corresponde a um processo que se desencadeie segundo a ordem indicada na respectiva página (27). Cada espectador fará o seu caminho, com a certeza, porém, de que estas capacidades se manifestam à medida que são convocadas, em função de uma lógica que as torne activas (a "simpatia" ou a "antipatia" chegam primeiro do que a "empatia" ou a sua ausência), e considerando ainda um sem número de factores que constituem a singularidade de cada espectador. Destacaremos de entre esses factores: modos de

>

Recolocamento,
Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas,
Instituto Indiano de
Tecnologia, Gandhinagar,
Gujarat, Índia, Setembro
de 2011.



desenvolvimento do gosto, um passo em frente na capacidade de valoração do objecto ao qual dedicamos a nossa atenção, mas também o que podemos aprender dentro do espectro cultural em que nos inserimos. Sem dúvida, que somos capazes de nos reconhecer em todas as propostas assinaladas por Bruce McConachie na obra em apreço.

A propósito ainda do funcionamento dos neurónios-espelho, uma pergunta me ocorre. Seremos alguma vez capazes de acompanhar a arquitectura do cérebro e a sua interacção, não só na qualidade de leigos-aprendizes orientados por investigação especializada, mas também como pessoas?

Se por uma absurda hipótese nos sentássemos numa cadeira de uma sala de espectáculos, ajouçados por todo o conhecimento que armazenamos ao longo da vida, o mais provável seria virmos a entupir a representação com o peso expansivo da nossa mente! Seríamos, por certo, convidados a abandonar o nosso lugar, caso tivéssemos ainda condições para nos deslocarmos, acarretando um sentimento de culpa pela confusão gerada e pela estupefacção causada.

Este exemplo, que nunca terá lugar e não passa de pura especulação, tem quanto a mim um único mérito, o de criar em nós a consciência de que temos capacidade para operar num mundo complexo de que somos parte, porque conseguimos apreender e recordar, somos capazes de imaginar e, no fundo, aprendemos a criar soluções inovadoras para os problemas que nos defrontam. Somos capazes de tudo isto porque também possuímos capacidade de selecção sem a qual o nosso organismo (corpo e cérebro) não sobreviveria.

Faz todo o sentido afirmar com Bruce McConachie que "a atenção consciente pode processar diversas realidades em milésimos de segundo." (McConachie 2008: 28)

Sexo, género e o que distingue um homem de uma mulher enquanto espectador

McConachie dedica algum espaço do cap. I de *Engaging Audiences* (29-32) à questão do funcionamento orgânico em homens e mulheres baseado na diferenciação sexual e genológica. Na opinião de Melissa Hines, sua coadjuvante nesta matéria, não parece ter-se caminhado ainda o suficiente para se defender peremptoriamente que sexo e género dominam de forma influente a capacidade de ser espectador. A fundamentação da autora concentra

argumentos no funcionamento do cérebro e não tanto nas características sociais, culturais e psicológicas do comportamento humano. Mesmo aceitando que existem especificidades comportamentais próprias do homem (melhor percepção visual do espaço, maior tendência para a agressividade) e próprias da mulher (melhor capacidade de verbalização, menor agressividade), a identificação sexual e genológica que a biologia confirma não parece oferecer hoje dificuldade de maior se pensarmos na base cromossómica que a sustenta. Há, porém, casos considerados atípicos que envolvem uma opção de género mais complexa, como seja o transexualismo, e que requerem pelo menos um cuidado particular na sua avaliação. Será que alguém que seja transsexual reage obrigatoriamente de maneira diferente de um heterossexual ou de um homossexual como espectador de obra cénica? A fazer fé nas palavras de Melissa Hines, não. No entanto, não sei se do ponto de vista social, cultural e psicológico (e não ético) não haverá diferenças. O cérebro destes espectadores poderá registar muita informação a que nunca acederemos, embora sobre ela possamos especular.

Memória e conceitos cognitivos

Vejamos a experiência fascinante de ouvintes de peças radiofónicas, nas décadas de 30 e 40 do século passado, que foram obrigados a desenvolver capacidades auditivas que já não faziam parte dos seus padrões sensoriais desde há vários séculos. Este fenómeno deu direito a vários estudos, inclusive a uma reflexão minha (Mendes 2000:27-37) e veio comprovar que sem memória, mesmo transformando-se esta e adequando-se aos avanços científicos e tecnológicos a que estamos sujeitos, não teríamos espectadores em Artes do Espectáculo. A memória, ao contrário daquilo que narrei no exemplo absurdo (*vide* p. 77 desta reflexão), é um projecto querido do cérebro que apoia a nossa sobrevivência enquanto interacção entre passado e futuro, no seio da nossa espécie biológica e como reflexo relacional entre culturas.

Porque sabemos hoje que a memória não vive de completa fidelidade nem o cérebro trabalha sem a dita interacção, i. e., não recebe informação de forma passiva, é muito natural que no nosso modo de recordar se apresentem tanto contextos como coisas isoladas, propiciando essa interactividade.

Talvez por isso possamos pôr de parte aqueles cientistas que à viva força nos querem fazer acreditar que a memória do ser humano é como um computador. Opõem-se a estes,

aqueles cientistas como Edelman (McConachie 2008: 33), que defendem que a memória não é uma estrutura representacional passiva mas uma "recategorização construtiva". A sua actividade desencadeia-se em função de "disposições" e do mapeamento e suas imagens. Todos em conjunto ajudam-nos a apreender e a aprender o mundo, a recordar o que aprendemos e a agir de forma criativa com a informação que nos é disponibilizada.

Sinapses: um modo de religar e reconfigurar a memória do espectador?

Perguntar-nos-íamos agora se ver muitos espectáculos nos torna melhores espectadores? Em princípio e de acordo com o que nos diz o nosso cérebro, a experiência adquirida permite-nos recuperar para novo contexto aquilo que já teve antes lugar e, nessa circunstância, ver muitos espectáculos dá-nos maior traquejo no trato com esta matéria. Mas será que por isso nos podemos sentir melhores espectadores? O que implica ser melhor? Melhor em relação a nós mesmos? Melhor em relação a outros? Melhor em relação a objectivos que nos propomos alcançar no vazio prévio do espectáculo desconhecido?

O grau de objectividade a partir dos dados recolhidos para a interpretação, por exemplo, de *Achterland* (de Anne Teresa de Keersmaeker), ou de qualquer outro vídeo em apreço, requer apenas a concentração do observador sobre o material observado - esse não tem variações. Mesmo assim, o observador debate-se sempre com a eficácia das suas próprias capacidades ao analisar o material seleccionado. Será cada visionamento uma experiência estética única ou antes uma reconfiguração dos dados entretanto coligidos e destacados por cada espectador em sucessivos momentos?

Como responder ao facto de que sendo cada espectáculo ao vivo absolutamente único, independentemente da sua composição mais ou menos preparada ao longo do tempo, essa singularidade exija da nossa parte uma resposta também ela única, apesar de a execução sináptica não ser interrompida?

Deste ponto de vista a experiência de espectador cénico, embora se ofereça como vivência artística recolectora de recordações anteriores com ela relacionadas, e também de outras que lhe sendo alheias a podem enriquecer, vive essencialmente daquilo a que chamaria um "movimento sináptico" que configura cada novo espectáculo a que ele assiste em relação a todos os anteriores por ele vistos, embora nunca de forma linear. Será que neste movimento associativo todos os espectáculos quando convocados aparecem mesmo? Haverá espectáculos que desaparecem para sempre? Que dizer de um espectáculo aos pedaços dentro de um outro inesperadamente convocado?

A natureza da sinapse, que menciono aqui como um elemento aglutinador mas sobretudo como uma força despoletadora do novo integrado, desencadeia-se, do meu ponto de vista, a partir do exacto momento em que, desde

uma primeira vez, passamos a spectar arte cénica ao vivo e com regularidade. Ser espectador contrariado de qualquer coisa e, neste caso, de Artes Cénicas deve ser uma tortura!

Valorizemos então em relação a nós próprios critérios como importância, necessidade, desejo, expectativa, curiosidade intelectual, sociabilização, em suma, factores através dos quais poderemos aferir da nossa disponibilidade para um agir voluntário. Nesta medida ser espectador pode querer dizer procurar uma forma de bem-estar, de bem-ser.

Em que medida este movimento sináptico é representativo do carácter singular de um espectáculo em si e para o espectador, sem lhe retirar a possibilidade de o mesmo evocar e convocar outros que o antecederam? Nesta acepção só poderemos falar da relação entre passado e presente, antevendo que futuro só terá existência mesmo nesse tempo a vir mas sempre articulado com tudo o que já foi.

À semelhança daquilo que ocorre no nosso cérebro quando os neurónios desenvolvem uma corrente eléctrica que activa um axónio e o seu prolongamento - a sinapse - e liberta uma molécula química, um neurotransmissor, que por sua vez actua sobre a célula seguinte, criando um movimento em cadeia (Damásio 2010: 58-59), encontramos neste singular e dinâmico processo uma forma de representar aquilo que acrescenta valor à experiência do espectador quando ele é estimulado por um novo espectáculo.

Na minha leitura, a sinapse como sinal, ponto de passagem e movimento analógico é para o espectador o factor que desencadeia o processo de apreensão, conhecimento, reconhecimento e envolvimento emocional com o novo, aquele prolongamento que ao tocar no que existe (memória activa de outros espectáculos) dispara em direcção à nova produção cénica, que está a acontecer no aqui e no agora, e com a qual prossegue a teia de experiências cénicas de cada espectador.

Deixo aqui, para rematar esta digressão sináptica, dois pensamentos de Espinosa, na *Ética*, que me parecem vir em bom momento:

Um objecto que vimos antes, simultaneamente com outros, ou que imaginamos nada ter que não seja comum a vários, não o contemplamos durante tanto tempo como aquele que imaginamos ter qualquer coisa de singular." (Espinosa 1992: 319, Parte III, Proposição LII)

O homem experimenta pela imagem de uma coisa passada ou futura a mesma afecção de alegria ou de tristeza que pela imagem de uma coisa presente." (Espinosa 1992: 286, Proposição XXVIII)

O conceito de incorporação - o corpo como "conteúdo" do cérebro/mente

Sabemos hoje melhor do que antes como funciona a relação do cérebro humano com o corpo a que está ligado.

É através da acção de mapeamento que o cérebro identifica e constrói a identidade do corpo com o qual convive durante uma vida. Essa informação pode ou não ter um grau pormenorizado, mas abrange todas as componentes corporais a ele afectas. Neste contexto, o cérebro/mente lê o corpo como conteúdo. O corpo torna-se no seu assunto principal. Os mapas que o cérebro realiza sobre o corpo atribuem a este a condição de entidade mapeada, sublinhando, porém, o facto de que a ligação entre os dois assim se mantenha desde o nascimento do organismo e até que este desapareça. Diz António Damásio: "[...] as imagens mapeadas do corpo conseguem influenciar de modo permanente o próprio corpo que as originou." (Damásio 2010: 120)

Manifestando-se em pólos opostos no que à relação entre corpo e cérebro diz respeito, e tendo em conta o desempenho da memória, deparamo-nos com duas posições cognitivas, segundo Bruce McConachie: os "nativistas" que defendem a prevalência das características inatas e genéticas no poder de conceptualização do cérebro; os "emergentistas" que valorizam o desenvolvimento deste órgão em função das experiências vividas e adquiridas como construção e interacção com o exterior. (McConachie 2008: 38)

Julgo não se tratar aqui de privilegiar uma opção sobre a outra. Sem a consciência "nativista" dificilmente seria possível o reconhecimento do processo construtivo do cérebro. Apesar disso, McConachie defende, recorrendo uma vez mais à dupla de investigadores Edelman e Donald, "emergentistas" por excelência, que a receptividade de dois espectadores adultos através de estímulos visuais e auditivos do mesmo espectáculo cénico revelará idêntica conceptualização mental.

Damásio serve-se de duas expressões prodigiosas para acentuar a relação cérebro/mente-corpo. A primeira diz-nos o seguinte: "Trazer o corpo à mente é a derradeira expressão do facto de que o cérebro é 'acerca do corpo'; a segunda, referindo-se aos dispositivos especiais de percepção (olfacto, paladar, tacto, audição e visão), e portanto de relação com o mundo exterior, onde cabe referir a relação com cultura, intercultura, transcultura, defende comportarem-se esses dispositivos como 'diamantes engastados numa estrutura'" (Damásio 2010: 121).

Na óptica de Damásio esse engastamento revela-se através de uma estrutura ancestral que remonta aos primórdios da espécie e de uma estrutura de adequação que fez evoluir essas "portadas" (pavilhão auricular, canal auditivo, ouvido médio..., pele, músculos à volta dos olhos, componentes do globo ocular, retina cristalino, pupila, entre o interior e o exterior) que "se abrem" de par em par sempre que interior e exterior comunicam. É por isso que são tão valiosos estes dispositivos, "diamantes" para Damásio, uma espécie de fronteira transponível, quando

do exterior chegam sinais (espectáculo cénico) que pretendem alcançar o cérebro.

Deve-se ao corpo a capacidade de fazer representar aquilo que lhe é exterior no próprio cérebro. Essa representação começa por ocorrer na superfície do corpo como resultado da interacção entre este e o mundo que o rodeia. A mente tem conhecimento deste processo de progressiva actualização que o corpo faz chegar ao cérebro. Neste trajecto vai-se expandido o eu, aquilo que é próprio de cada sujeito e aquilo que lhe confere consciência.

Como é então possível que dois espectadores no mesmo lugar e no mesmo tempo percepcionem um mesmo momento de um espectáculo da mesma maneira?

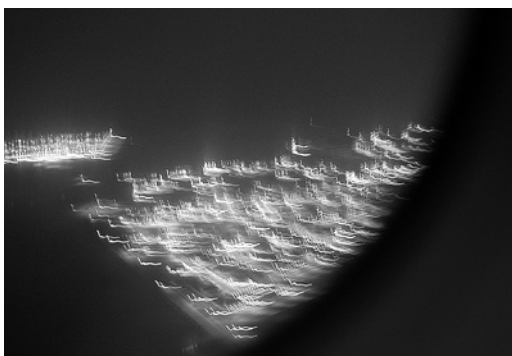
Perdoem-me os "emergentistas" e a ligeireza com que parecem entender os "sentimentos corporais espontâneos, as emoções e os sentimentos emocionais" próprios de cada espectador. (Damásio 2010: 122) O universal não pode ser submergido pelo particular nem o seu contrário é desejável ou possível. Apesar de existirem zonas de contacto (processos mentais) entre o que é comum aos dois espectadores, cada um será dono e senhor de espontaneamente se exprimir através de emoções e sentimentos: o filme *Shirin* de Abbas Kiarostami conduz-nos à história de amor narrada através da memória de cada uma das atrizes e das suas particulares histórias de amor.) Onde caberão as nossas neste intrincado processo?

Querer estar inteiro por dentro da experiência cénica com o corpo, os seus "diamantes", o que se imagina e o que nos escapa

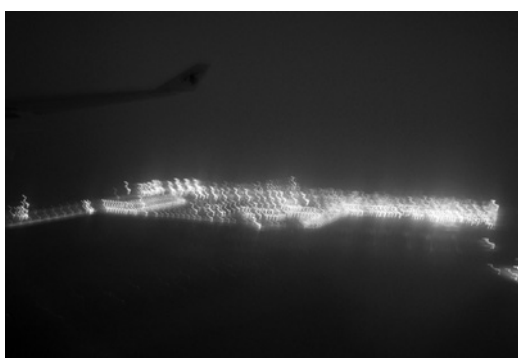
Oscilar entre o universo da imaginação, nem que seja por umas poucas horas (*A varanda* de Jean Genet pelo Teatro da Cornucópia é uma rara excepção entre nós em moldes temporais), e aquilo que é constitutivo da realidade, a nossa e a que nos é exterior, atribui frequentemente à experiência como espectadores aquele "não sei quê" que nos faz confundir actor com personagem, narrativa cénica com narrativa pessoal, linguagem ficcional e comunicação linguística outra. A esta operação mental chama Bruce McConachie *Blending Identity* (identidade aglutinadora). (McConachie 2008: 40-47)

Este processo implica o envolvimento do corpo, do cérebro e da mente como forma de criar emoções e sentimentos desencadeados por aquilo que captamos do espectáculo artístico que nos é dado a ver.

Num primeiro nível a nossa identidade física e mental é sujeita a um estado modificador através dos "diamantes" do corpo que conduzem ao cérebro a informação recebida e onde a emoção e o sentimento são mapeados. Num segundo nível, mas que conscientemente não distinguimos do primeiro, o nosso estado corporal altera-se quando em cena qualquer coisa de particular acontece e interfere com o modo como estamos ou somos envolvidos pelo



<
Mapeamentos em
altitude,
Doha, Quatar,
Dezembro de 2011.



espectáculo. Num terceiro nível, de que também não nos apercebemos em consciência, tal como acontece com o primeiro e o segundo anteriormente mencionados, entra em jogo o "como se".

Este mecanismo que nos leva pelo caminho da sobreposição pontual e involuntária entre actor e personagem, entre obra ficcional (a peça a ser dita) e o cruzamento dessa mesma ficcionalidade com as nossas memórias pessoais, ou que interage num momento específico a acontecer em cena com o qual nos identificamos particularmente (ou o seu contrário), pode produzir em nós uma reacção de simpatia (ou outra qualquer na vasta gama de possibilidades), porque estabelecemos relações afins entre o que percecionámos e a nossa própria experiência de vida. Deste processo já falámos a propósito de empatia, antipatia, simpatia. No entanto, o que quer que nos faça trocar isto (ficção) por aquilo (realidade) e vice-versa não deixa de ser um acto que produz um efeito de simulação e, como tal, "não" é exactamente como o real. Trata-se, por isso, de um movimento de transferência em que a nossa identidade de espectadores/pessoas se permite aglutinar, sob uma perspectiva cognitiva, diferentes universos como forma de melhor entrar no jogo com autenticidade.

Algumas palavras em jeito de coda

É difícil neste contexto podermos operar com o conceito de genuinidade no sentido de representação do legítimo. Não significa isso, porém, que não seja possível clarificar esta ideia. Quero com isto dizer que qualquer espectáculo ao vivo será sempre o que está a ser e o que o antecedeu. Tal como acontece com o espectador. Em ambos os casos estamos integralmente lá, no lugar da representação e para ela. Legitimamos a representação. No entanto, a linearidade desta explicação não corresponde ao que de complexo transportamos em nós, em cada um de nós, apesar de já termos a consciência de como funciona o

nosso cérebro e do muito que poderemos aprender ainda através desse conhecimento.

E talvez seja por isso que o espectáculo cénico, o de teatro e todos os seus irmãos em arte, possam ser nomeados como "um trabalho com as consciências." (Cintra 2011: 9) Deste ponto de vista o teatro ajuda a implementar uma consciência ética nos seus espectadores que de modo algum se dissocia do seu funcionamento biológico. O cérebro e a mente existem como criadores de vida em nós. Se essa vida puder aprender a deleitar-se com o trabalho feito com as imagens, se puder tirar proveito das palavras que outros dizem, se for capaz de entrar no jogo que sempre caminha para a morte, mas no qual é de descobrir a vida que se trata, aquela que livremente escolheremos viver, estaremos então em condições de nos assumirmos como espectadores responsáveis. Seremos, na óptica de Jacques Rancière, espectadores emancipados. Enquanto tais seremos capazes de individual e colectivamente ter prazer, reflectir, partilhar, seremos, por ventura, mais humanos.

Referências bibliográficas

- CINTRA, Luis Miguel (2011), "Este espectáculo" in: *A varanda* de Jean Genet: Programa do Teatro da Cornucópia, Novembro.
- DAMÁSIO, António (2003), *Ao encontro de Espinosa: As emoções sociais e a neurologia do sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- (2010), *O Livro da Consciência - A construção do cérebro consciente*, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- ESPINOSA, Bento de (1992), *Ética*, Introdução de Joaquim de Carvalho, Lisboa, Relógio D'Água.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1982), *Goethes Werke - Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Erich Trunz/Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.), Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12, München, C. H. Beck, 10.
- McCONACHIE, Bruce (2008), *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Hampshire, Pallgrave Macmillan.
- MENDES, Anabela (2000), *Éter, Órbitas e Odisseias. Dos caminhos da oralidade nos raios da voz. Leituras dramaturgias de peças radiofónicas alemãs emitidas entre 1930 e 1944*, Lisboa: Colibri (Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa).
- MOLDER, Maria Filomena (2009), *Símbolo, analogia e afinidade*, Lisboa: Edições Vendaval.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Juto, Lisboa, Orfeu Negro.

Créditos fotográficos

Autoria e arquivo de Anabela Mendes

Geração sem fronteiras¹

Gustavo Vicente

Pedro Penim, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues e Joana Craveiro são já 4 nomes incontornáveis da cena teatral portuguesa actual. Nascidos nos anos 70, todos eles passaram pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), tendo iniciado a sua actividade individual como criadores no período de transição para o século XXI. Beneficiaram, como os próprios reconhecem, do caminho desbravado pela geração destemida da década de 90 que, empurrada por artistas como Lúcia Sigalho, colectivo Olho, Mónica Calle, Teatro da Garagem e Artistas Unidos (para mencionar apenas os mais referidos), viria a marcar o reconhecimento mais alargado do chamado "teatro alternativo" em Portugal. Sustentados por um contexto mais favorável, com melhores oportunidades ao nível das redes de acolhimento e programação e com uma maior abertura à internacionalização, estes criadores têm ajudado a formar aquilo que o próprio Tiago Rodrigues qualifica de "teatro contemporâneo" em Portugal, "que já começa a significar qualquer coisa". As conversas com cada um deles visaram perceber o que pode ser essa coisa. O resultado foi um (possível) retrato do teatro português deste século, que nas suas manifestações mais inovadoras procura celebrar, acima de tudo, a experiência do presente e a ideia de um teatro sempre em movimento.

Sobre o seu legado

"Nós somos um legado dos anos 90 e temos de agradecer sobretudo à Nova Dança, por um lado, e aos performers arrojados desse tempo (Lúcia Sigalho, Olho, etc)". É assim, desta forma assertiva, que Patrícia Portela reconhece a sua principal fonte de inspiração. Para Pedro Penim a geração "alternativa" dos anos 90 foi mesmo uma geração sacrificada para que a sua lhe sucedesse, reconhecendo igualmente a influência do movimento da Nova Dança na abertura do teatro a novas propostas estéticas. "Entre as companhias dos anos 70, que detinham a maior parte do apoio estatal para o teatro, e a nossa geração houve uma geração tampão que teve muito poucas oportunidades, ao contrário da dança que teve um *boom* fundamental para o que viria a ser a cultura contemporânea dos anos 90. A nossa geração foi atrás do que a dança fez. Passámos a beneficiar das estruturas ligadas à dança, com um relacionamento internacional muito mais intenso do que aquele que o teatro tinha, que sempre foi muito mais fechado sobre si mesmo, mais auto-suficiente e pouco permeável. A dança, com todos os eventos dos anos oitenta (com os Encontros Acarte), mais tarde com a Culturgest e o CCB e ainda mais tarde com os festivais Danças da Cidade e Alkantara começou a abrir o leque de possibilidades dos criadores de teatro". "Eu aprendi muito

com a Nova Dança portuguesa (e com a Nova Dança no geral) e com os Encontros Acarte - que foram a minha escola", atesta Patrícia Portela.

Estas influências chocavam no entanto, para alguns, com um certo conservadorismo académico da ESTC, em oposição ao qual alguns destes criadores começaram por se posicionar artisticamente, e que foi determinante para os seus impulsos criativos subsequentes. "Eu sentia uma coisa que para mim era muito aguda, que era uma grande diferença entre aquilo que eu via quando ia ao teatro e aquilo que aprendia na escola, e achava que eram dois mundos que tinham pouco a ver um com o outro", recorda Tiago Rodrigues, nomeadamente a propósito do papel do actor no teatro. "Havia uma ideia absolutamente convencional, antiquada, do actor como uma espécie de super-marioneta que está ao serviço do sonho de um encenador - a quem tem de servir". Joana Craveiro relembra a falta de formação (e motivação) para serem criadores, "eu apanhei uma geração de professores ainda com uma mentalidade que considerava que um actor não era propriamente um criador. Aliás o actor ser um pensador já era uma coisa um bocado complicada". Mais tarde, enquanto professora de interpretação na mesma ESTC, e actualmente na Escola Superior de Artes e Design (ESAD), procura fazer um outro tipo de trabalho. "Tentamos transmitir aos alunos a ideia de que eles próprios são criadores, não têm de estar dependentes. O meio teatral é um meio que os torna bastante dependentes de alguém que lhes vai dar trabalho e essa mentalidade é muito danosa: mata a capacidade de iniciativa de criação de cada pessoa".

A necessidade de encontrar outras perspectivas sobre o processo de criação teatral levou alguns destes artistas a procurar outro tipo de formações e influências, nomeadamente junto dos grupos "alternativos" da década de 90 que, na transição para o século XXI, já faziam escola. Foi o caso de Tiago Rodrigues que encontrou nos Artistas Unidos, através de um dos cursos organizados pelo grupo, uma outra concepção sobre o actor e a escrita para o teatro. "A ideia de que o actor não tem de se tornar competente para o palco, que basta existir para ser competente para o palco, foi para mim muito importante. E sobretudo uma ideia de escrita (que o Jorge Silva Melo estava a desenvolver na altura, com o *António, um rapaz de Lisboa*) que era uma ideia de escrita aberta, concebida a partir de *workshops*, com os actores a partir de improvisos".

As primeiras experiências profissionais confirmaram a importância dos nomes "alternativos" de 90 no crescimento desta nova geração, que acolheram e

¹ Este artigo baseia-se nas entrevistas individuais feitas a Pedro Penim (21/10/2011, Espaço Teatro Praga); Joana Craveiro (14/11/2011, Espaço Teatro do Vestido); Tiago Rodrigues (18/11/2011, Culturgest) e Patrícia Portela (14/12/2011, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).



<>

[agora já tinham passado dez anos e] nem sombra deles em lado algum, dir. Joana Craveiro, Teatro do Vestido, ZDB Negócio, 2011 (< Joana Craveiro; > Tânia Guerreiro, Joana Craveiro e Pedro Caeiro), fot. Helena Colaço Salazar.

Patricia Portela [arquivo pessoal de Patricia Portela].

>

colaboraram com muitos destes jovens artistas à procura de um espaço de criação. Foi, por exemplo, no Teatro da Garagem que Joana Craveiro e Patricia Portela começaram por trabalhar (embora com funções distintas). Para Joana Craveiro essa foi uma passagem determinante. "Isso marcou-me na altura a vários níveis - ao nível da linha dramática (trabalhavam com textos originais) e também ao nível da dramaturgia do actor. Aquilo que era pedido ou estimulado era que um actor fosse um criador e fizesse a sua própria dramaturgia. Isso foi uma lição que nunca mais me abandonou". "Foi uma escola, quase toda a gente passou por lá. O Carlos Pessoa tinha uma loucura, aliada a um discurso político que poucas pessoas têm, muito importante. Não há mais ninguém que escreva como ele", acrescenta Patricia Portela.

Mas a importância da geração de 90 não se limitou apenas à formação e acolhimento profissional: foi igualmente fundamental para promover o reconhecimento de muitas das propostas emergentes do início dos anos 2000. Pedro Penim assinala por exemplo a influência que Lúcia Sigalho teve na projecção do Teatro Praga. "O Teatro Praga começou a ganhar uma forma mais consistente com o *Private Lives*, projecto que a Lúcia Sigalho apoiou e que ganhou o prémio do Clube Português de Artes e Ideias em 2003. Foi a partir desse projecto que sentimos uma identidade própria, que percebemos que havia um factor de diferenciação que nos permitia pensar que o grupo fazia algum sentido". Lúcia Sigalho é, aliás, um nome recorrente quando se fala da influência dos criadores de 90. Para Patricia Portela, ela expressa de forma única o carácter "romântico-rebelde" português: "Esse carácter tem o seu esplendor na Lúcia Sigalho. Nós somos assim porque ela existe".

A busca de referências internacionais, através da realização de formações complementares, e a participação em eventos ou a colaboração com grupos estrangeiros marcou também o percurso desta geração. Para Tiago

Rodrigues por exemplo, o seu encontro com a companhia belga STAN foi determinante para o seu trabalho posterior. "O contacto com os STAN foi uma coisa profunda, porque tinha a ver com a ideia de haver liberdade em palco. [...] Era uma companhia que funcionava como um colectivo de actores, muito interessada no repertório, no trabalho de pesquisa dramática, mas que trabalhava sem encenador, sem uma interpretação única daquilo que deveria ser o texto. E isso foi qualquer coisa que revolucionou o meu entendimento do que era criar para teatro, que era um entendimento até então absolutamente convencional e hierárquico em que um encenador, que é o criativo, faz congrega à sua volta (de forma mais simpática ou mais autoritária), e à volta de uma ideia de espectáculo, uma equipa criativa que vai estar ali para servir essa ideia".

Apesar deste enquadramento geracional, recusam a ideia de pertencerem a um qualquer modelo estético comum, muito embora reconheçam que partilham com os seus semelhantes geracionais um conjunto relevante de motivações e formas de perceber o teatro. "Reconheço em várias companhias e criadores uma afinidade que não é necessariamente estética, mas que tem consequências estéticas. Não acho que se possa falar, por exemplo, de uma geração de teatro contemporâneo português que se inscreve numa estética, mas acho que se pode falar de uma geração do teatro contemporâneo português que partilha uma série de questões", esclarece Tiago Rodrigues.

Sobre as suas motivações

Uma das características mais distintivas desta geração de criadores é a forma como se movimentam no meio artístico. Ao contrário da anterior, esta geração assumiu o desejo inequívoco de ocupar um espaço de visibilidade central, recusando um lugar periférico na cena teatral portuguesa, como sustenta Pedro Penim. "A nossa geração, que sucede

>

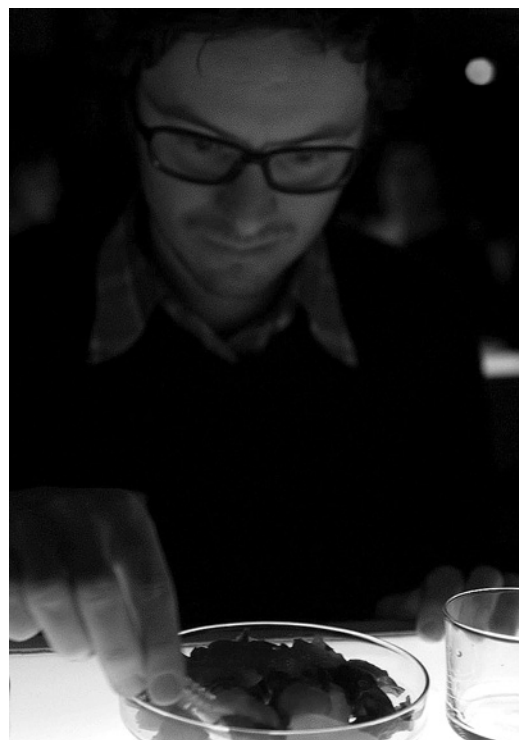
Banquete,

criação de Patrícia Portela,

2007,

fot. Giannina Urmeneta

Ottiker.



à geração da Lúcia Sigalho, Mónica Calle, etc., é caracterizada por um maior desprendimento e por um assumir de que faz parte do sistema. De repente fazer teatro já não é uma espécie de contra-cultura. Como beneficiámos de um *boom* económico (que agora vemos que era ilusório), o teatro contemporâneo deixou de ser feito nas caves mais esconças do Cais do Sodré e do Bairro Alto e passou a ocupar teatros municipais e nacionais. De repente essas estruturas passaram a ter programadores (que não tinham), e programadores mais informados, que foram atrás dessas novas manifestações de teatro onde se incluíam novas companhias como o Teatro Praga. E essas companhias desenvolveram-se dentro desse centro. Em vez de serem produtos do *off-off*, acabaram por manter a sua identidade de objectos menos convencionais e menos massificados, mas a pretenderem ocupar um espaço central, estar no centro da discussão política e a reclamarem para si essa importância. Acho que isso é um produto de finais do século passado e início deste século".

A abertura para colaborar entre si é outra das características fundamentais desta geração, o que veio alterar de forma significativa os modos de produção artística vigentes, caracterizados por um fechamento em torno da autoria individual dos projectos teatrais. Tiago Rodrigues salienta a importância desta nova realidade em Portugal: "Ao contrário do modelo de companhia anterior, que é um modelo que exige mais financiamento, que exige melhores condições logísticas e que é mais firme, há agora nesta geração uma rotatividade constante. Há na geração de criadores que têm agora entre os 30 e os 40 anos uma dispersão muito grande, uma lógica de colaboração muito grande". Para este criador isto tem consequências estéticas: "Cada vez menos há um teatro de tese, no sentido de que 'o meu teatro vem dar corpo a uma tese teórica que eu subscrevo ou que formulei'. E há cada vez mais um teatro de verdadeira pesquisa, que pode ou não dar origem a teses ou a análises teóricas posteriores. E este é o teatro

que me interessa mais, um teatro que experimenta, que faz propostas, que eventualmente é inspirado em teses pré-estabelecidas e tem influências, mas que não subscreve um qualquer manifesto estético". Esta abertura a outras referências e colaborações nos processos de criação levou também à procura de influências extra muros, como explica Tiago Rodrigues. "Há uma outra marca distintiva no teatro português que é o passo que está a ser dado no sentido da internacionalização, que não passa só por sair mas também por acolher, por colaborar com criadores estrangeiros. Mais uma vez como forma de mobilizar, mas também como forma de contaminação estética".

O anseio pela contaminação artística é transversal a outras áreas, como faz notar Joana Craveiro: "Normalmente as referências que trazemos até são de outras áreas – da literatura, do cinema, da música, etc.". Este cruzamento de inspirações é provavelmente uma das razões que tem potenciado a criação de expressões transdisciplinares, um termo muitas vezes utilizado para definir artisticamente Patrícia Portela. "Esta mistura de influências é característica da nossa geração. Trabalhamos todos no teatro, mas também na dança, no cinema... e também temos outras profissões, também somos técnicos, alguns são actores... Acho que isso é muito comum em todos. Esta incapacidade de ter só uma forma. Gosto mesmo das várias possibilidades que as várias linguagens dão". Para Tiago Rodrigues esta permeabilidade estética é também dos aspectos mais motivadores do processo criativo, "interessa-me muito esse efeito de esponja, de a cada novo espectáculo se absorverem estéticas, temáticas, linguagens, ingredientes diferentes". A abertura a novas influências artísticas tem contribuído para que muitos projectos naveguem para novas paragens estéticas, por vezes de difícil catalogação, como relembra Patrícia Portela em relação às suas criações, ressaltando, no entanto, que a sua motivação criativa não assenta num desejo objectivo de subversão estética. "O tema é que puxa o formato e



<
v

Private Lives,
de Noël Coward,
criação colectiva,
Teatro Praga, Bienal de
Jovens Criadores da
Europa e Mediterrâneo,
Nápoles, Itália, 2003
(< Cláudia Jardim
e Pedro Penim;
v Pedro Penim,
Cláudia Jardim, André
Teodósio, Patrícia da Silva,
Carlos Alves
e Sofia Ferrão),
fot. Alípio Padilha.



não o contrário. Não é o 'quebrar as fronteiras' que me desafia, acho que isso é necessário quando o tema, ou a vontade, ou a forma ou a linguagem obrigam a isso".

Mas para Pedro Penim este desapego formal é também fruto de uma reacção a um passado de convenções redutoras sobre o que é e o que não é teatro. "Todos nós tivemos uma formação académica teatral e muito cedo percebemos que, apesar de amarmos o teatro, também o odiávamos profundamente e todo o percurso foi feito a partir daí, a partir dessa má relação com a nossa herança".

Sobre a sua relação com o "teatro"

"No Teatro Praga muitas vezes quando queremos caracterizar uma coisa negativa ou ridícula usamos a palavra 'teatro'. Dizemos 'isso é teatral', 'isso é teatrice', 'isso é teatro'. Mas ao mesmo tempo continuamos a chamar-nos 'Teatro' Praga. Há uma espécie de esquizofrenia", conta Pedro Penim a propósito da sua relação com aquilo que entende ser a noção convencional de teatro. Mas não é o único. No Teatro do Vestido de Joana Craveiro, a mesma ironia está presente: "'isso é teatro', 'não venhas para aqui fazer teatro', 'teatradas

não". Como justifica Pedro Penim, "há uma crítica e um questionamento permanente em relação à tua herança, ao teu meio, e aos teus pares, mas também há uma vontade de reconhecimento desse meio, onde queremos continuar a trabalhar, nesse território desconfortável". Joana Craveiro reconhece o paradoxo salientando que "às vezes não sabes com o que trabalhar, mas sabes com o que não queres trabalhar".

Para Tiago Rodrigues, um aspecto essencial dos seus espectáculos é não alimentar uma ilusão que negue o facto de se estar no teatro. "Não se trata de derrubar uma parede que nunca existiu – a quarta parede nunca existiu –, mas não é um teatro da ilusão. Pode ser um teatro da narrativa, pode ser um teatro das personagens, pode ser mais ou menos pós-dramático, dependendo de quem olha (o pós-dramático é um conceito muito abrangente), mas não é um teatro da ilusão. Acima de tudo, o espectáculo é o momento teatral, não é tudo o que se fez até ao dia da estreia: quando um espectáculo está fechado significa que se parou de pensar. [...] A mim interessa-me muito a repetição desde que não implique eu mentir". Joana Craveiro reforça esta ideia salientando a importância de tratar os espectáculos como actos únicos: "A forma como tentamos comunicar, ou dizemos aquilo que queremos dizer, é de forma que o público acredite que aquilo está a ser dito pela primeira vez naquele contexto. Queremos que o público sinta uma relação privilegiada a cada noite conosco". "O teatro tem essa vantagem de poder responder ao seu próprio tempo, ao dia em que está a acontecer. Eu posso chegar a cada espectáculo e mudar determinada frase, introduzir um comentário que pode ser dirigido a alguém", reforça Pedro Penim relativamente àquilo a que Tiago Rodrigues chama "dramaturgia em tempo real". Para Patrícia Portela é a experiência do encontro "entre quem vai assistir - ou quem vai estar - e quem faz" que é determinante. "Não sugerir, não apresentar a experiência, mas vivê-la", exalta, reconhecendo a influência dos princípios da *performance* na sua forma

de criar: "Eu venho do clube da *performance*", diz sem hesitações.

Outro motivo de tensão na relação com o teatro que herdaram "tem a ver com a retórica do teatro, nomeadamente com a ideia de personagem", refere Pedro Penim, confessando (enquanto se ri) que houve uma altura no Teatro Praga "em que nem podíamos usar a palavra 'personagem', substituindo-a por outras como 'plataforma', 'contexto'". Joana Craveiro também tende a resistir a este conceito: "Eu também trabalho com personagens, mas se calhar são mais *personas* (eu prefiro chamar-lhes assim)", reconhecendo que "com o tempo deixei de me identificar com a questão de haver uma história, uma narrativa linear".

Para estes criadores todas estas questões de base teórica são fruto de um paradigma de criação fundado na pesquisa e no trabalho em equipa. "Nós fazemos um trabalho de pesquisa", refere orgulhosamente Joana Craveiro. "É um processo contínuo, de estar constantemente a analisar e a questionar o que é um actor e o que é uma personagem, o que é uma personagem em cena, o que é que eu sou em cena...", refere Pedro Penim a propósito do trabalho de reflexão que fazem no Teatro Praga. Esse estado de perscrutação contínua é alicerçado num trabalho em equipa, que estes criadores defendem quase militantemente. "Nós realmente trabalhamos em colaboração", diz Joana Craveiro em relação ao *modus operandi* no Teatro do Vestido. Este processo colaborativo de criação tem inevitavelmente consequências estéticas, como refere Tiago Rodrigues. "Interessa-me essa ideia da assembleia de artistas servir para debater ideias e levantar questões e o espectáculo ser efectivamente isso mesmo e não uma resposta artística a um sonho de uma pessoa. Ser muito mais um espaço artístico onde há conflitos e ao mesmo tempo há concordâncias". Para Pedro Penim o trabalho de criação colectiva que se faz no Teatro Praga levanta mesmo uma questão primordial sobre o controlo autoral do objecto artístico. "No nosso caso há uma espécie



<

Duas metades,
de Tiago Rodrigues
e Patrícia Portela, 2007
(Tiago Rodrigues),
fot. Magda Bizarro.

de divisão igualitária e não hierárquica em relação às decisões artísticas. São discutidas e sujeitas a decisão conjunta e isso acaba por ter uma implicação estética que foi sempre muito visível. [...] Quando a hierarquia é posta em causa, o controlo autoral passa para outros sítios, nomeadamente para o público". Esta reflexão permanente sobre a forma de se fazer e viver o teatro com o público tem consequências nas criações respectivas, uma vez que a dimensão metateatral acaba inevitavelmente por ficar mais realçada, como reconhece o mesmo Pedro Penim. "Há uma relação com a metalinguagem à qual eu, enquanto criador, não consigo fugir de forma nenhuma, até porque tudo no teatro aponta para uma arte que é ela própria 'meta', já nasce 'meta', já não permite qualquer possibilidade, na sua génese, de ser purista e de ser ilusória". Numa coisa, todos estão de acordo: "O espectáculo ideal é aquele que contamina", para usar as palavras de Patrícia Portela. "Não é um apelo à acção, mas o passo antes desse apelo. É criar um distúrbio, uma ansiedade, que eventualmente põe as pessoas a reflectir. Não sobre o que o espectáculo queria dizer, mas a reflectir sobre o 'e agora, o que é que eu faço com isto que me propuseram?'", completa Tiago Rodrigues. As opções estéticas, que estes criadores tomam para atingir este fim, giram em torno de vários pressupostos comuns, mas também em torno de algumas diferenças e idiossincrasias.

Sobre a(s) sua(s) estética(s): Estatuto do texto

Para Pedro Penim, uma das questões essenciais que marca a sua geração, e que dá seguimento a uma prática iniciada pela geração anterior, é a libertação definitiva do peso autoral do texto nos processos de criação. "A primazia do texto deixa de existir. O processo de construção de espectáculos abandona definitivamente aquele modelo do encenador ou director artístico que escolhe o texto e a partir daí se decide qual é a equipa que vai pôr em prática aquele texto. Esse modelo já é pouco praticado por companhias mais novas". O espectáculo deixa assim

de ser tratado como uma consequência estética do texto, para passar a ser servido por este, como constata Tiago Rodrigues: "Eu agora escrevo para uma ideia de espectáculo". A questão da autoria em teatro desloca-se então definitivamente do texto para o espectáculo, fazendo com que o encenador deixe de ser visto, para usar as palavras de Joana Craveiro, como um mero "arrumador de móveis".

Isto não significa que a palavra esteja arredada, ou posta num plano secundário, nos espectáculos destes criadores. Pelo contrário, a relação com a palavra, "desde a sua dimensão física à sua dimensão mais abstracta", como refere Patrícia Portela, "está sempre presente" no seu trabalho criativo e, de uma maneira geral, constata, no da sua geração. "A palavra para mim é essencial", declara Tiago Rodrigues, acrescentando que "antes o teatro fazia literatura com pessoas (/personagens). Agora o que me interessa é mostrar pessoas (/personagens) com literatura". Joana Craveiro é igualmente assertiva. "Eu sou uma pessoa de palavras. Posso não fazer a 'personagem' e a 'narrativa' no sentido mais convencional do termo (o meu pai diz que não se percebe nada das minhas peças, que quando sai de lá não se percebe que história quis contar), mas dou muita importância àquilo que se diz em cena: como é que estamos a dizer, que palavras estamos a usar... Muitas vezes eu escrevo textos a partir das improvisações que os actores fazem, mas aquilo é escrito e reescrito, não vale tudo".

Para Tiago Rodrigues, aquilo que mais lhe interessa nos seus espectáculos é mesmo "o poder da linguagem, o poder transformador das palavras. Às vezes até arriscando algum mau gosto acho que faço espectáculos que parecem campanhas a favor do poder da palavra".

Papel dos actores e acto de interpretar

"Há um entendimento do trabalho de actor que contamina tudo o resto. O trabalho de actor é soberano no teatro para mim", sublinha Tiago Rodrigues. Um dos paradigmas

que primeiro lhe interessaram foi a assumpção "do actor como criador, da co-criação, da criação colectiva, muito baseada nos desejos, nas pulsões, nos interesses e opiniões dos actores". Este princípio tem, em Tiago Rodrigues, implicações estéticas muito concretas, nomeadamente ao nível da liberdade dos actores em palco: "Não há nenhum gesto do actor, nenhum som que ele emita, nenhuma acção do actor em palco que não possa ter uma alternativa. Acho que o actor tem de ter sempre uma escolha. Não tenho nada contra um actor que resolve fazer de uma determinada maneira e dizer 'isto está fechado', mas tenho contra o facto de eu, enquanto encenador, lhe dizer 'está fechado e não podes fazer de outra maneira'". Este é mesmo um traço característico dos seus espectáculos, uma vez que esta liberdade se estende à possibilidade de se improvisar a cada espectáculo. "Às vezes temos actores a inventar no momento e isso significa imperfeição, sujidade. Significa que formalmente as coisas não são muito estilizadas, que estamos mais perto do traço a carvão do que da aguarela ou do pastel ou do óleo, estamos mais perto de uma coisa mais bruta e mais grosseira, mas que ao mesmo tempo é uma coisa mais vital". Isto opõe-se a um certo artificialismo associado a um modelo de representação persistente, como assinala a contragosto Joana Craveiro: "Nunca gostei muito de uma hiperteatralidade. Não gosto de ver pessoas aos berros em cena. E quando digo 'aos berros' não me refiro a violência, refiro-me ao tentar projectar a voz. Não me identifico com esse artificialismo do actor".

Para Patrícia Portela esta resistência à 'hiperteatralidade', para usar a expressão de Joana Craveiro, não deve ser confundida com a ideia ilusória do "actor real, que não representa, que está lá ele próprio. Tu podes ser natural, obviamente, mas tens sempre de ter consciência do paradoxo que é representar. A realidade é uma invenção. [...] Acho mesmo que o discurso da 'autenticidade' está obsoleto. No tempo da televisão, ou dos media, ou da publicidade nas ruas, não faz muito sentido falar da autenticidade no teatro". Mais do que a 'autenticidade', explica, o que interessa "é a ficção aliada à experiência em tempo real".

Dimensão política

"O Teatro do Vestido faz um teatro político"; "tenho um lado político"; "o que eu faço é sempre político"; "o nosso teatro é político", dizem respectivamente Joana Craveiro, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues e Pedro Penim. O consenso é inequívoco, e vai para além do lugar-comum de que todo o acto teatral é um acto político. "A dimensão política está sempre presente nos meus espectáculos, às vezes de uma

forma mais explícita, às vezes de uma forma menos explícita", explica Tiago Rodrigues, salientando que "aquilo que me interessa é uma política das percepções. Mais do que interferir com um conceito ou um preconceito político que um espectador possa ter acerca da nossa actualidade ou realidade social, interessa-me interferir com a sua percepção, a forma como esse espectador percebe o mundo à sua volta". Pedro Penim alinha pelo mesmo diapasão: "Não temos nenhuma vontade de usar o teatro como um mecanismo pedagógico seja do que for. Nem de intervenção social, no sentido de clarificação. Por exemplo, jamais fariamos um espectáculo a defender o aborto, ou contra o aborto. [...] O nosso teatro é político no sentido que é feito politicamente e procura as questões da *polis*, procura actuar sobre o dia-a-dia. Porque entendo o teatro como uma arte do imediato, não através de uma noção arqueológica da arte, procuro mais fazer uma sociologia do presente. Mas isto não quer dizer que se possa catalogar aquilo que fazemos como crítica social". Para Patrícia Portela, o lado político dos seus espectáculos também não se refere necessariamente a uma realidade localizada: "Não é falar do Passos Coelho", "é mais uma política filosófica, de princípios", esclarece, dando um exemplo. "O *Banquete*² era sobre empatia, sobre nós só termos empatia em relação àquilo que conhecemos. Portanto temos de eliminar a empatia. [...] Eu trabalho sobre paradoxos, contradições. [...] Portanto a ideia é não termos apelido e, não tendo apelido, cortamos a árvore genealógica, e não tendo árvore genealógica, temos de começar se calhar por ser todos iguais, a não fazer a diferença [pelas nossas origens], e a assumir as escolhas que fazemos. [...] Isto é extremamente político". "O teatro não é o local para respostas, é o local das perguntas", complementa Tiago Rodrigues. "E as perguntas podem ser tão assinadas quanto as respostas, também têm autoria, também podem ser subscritas. E como colocar essas questões exige afinação, exige uma consciência de como estamos a vestir-nos para a ocasião".

Por vezes a dimensão política torna-se mais explícita, nomeadamente quando aparece sob a forma de um tema, "e é bom que assim seja, às vezes é preciso ser explícito", refere o mesmo Tiago Rodrigues. O Teatro do Vestido, por exemplo, tem como tema para este biénio o "activismo". "Todos os espectáculos que estamos a construir têm por base essa ideia de que nós podemos contribuir para a transformação da realidade", explica Joana Craveiro. "Se calhar os criadores mais novos têm outra maneira de encarar o teatro, mas eu, o Gonçalo Alegria e a Tânia Guerreiro³ somos da mesma geração e temos o lado político das coisas muito presente", defende.

² Espectáculo de Patrícia Portela estreado em 2007.

³ Colaboradores residentes do Teatro do Vestido.



<
The monkey trial,
 texto adaptado da
 transcrição do "The Scopes
Trial", tg STAN, 2007
 (Robby Cleiren,
 Tiago Rodrigues
 e Frank Vercruyssen)
 [Arquivo Mundo Perfeito].

Percepção do espaço

"O espaço é como um texto: é fundamental, desde sempre", diz Joana Craveiro, confirmando que o espaço é regularmente o ponto de partida criativo no seu trabalho. "Muitas vezes começamos pelo espaço. [...] Nós construímos mesmo coisas para certo tipo de espaços". Para estes criadores, a percepção que se tem do espaço cénico não se resume ao conjunto de estruturas cenográficas, mas à natureza do que aí ocorre e à forma como é experienciado. Patrícia Portela explica a relação tendencialmente etérea que mantém com o espaço, "que não tem de ser necessariamente um espaço construído", esclarece. "O espaço para mim é o encontro, o espaço para o encontro. Se no início do meu percurso como criadora era uma coisa mais material de fazer um cenário, ou de criar um espaço, depois passou para criar um ambiente, depois para criar a sugestão de um ambiente, depois passou para criar a sugestão de uma coisa que não está lá – mas que através da palavra passa a estar".

Uma questão que preocupa é a forma como o espaço pode restringir a acção performativa. Tiago Rodrigues alerta mesmo para o facto de o "lado plástico do espectáculo ser normalmente a grande prisão do actor". "Quando o lado plástico do espectáculo encerra a forma do espectáculo, presta um péssimo serviço ao espectáculo. [...] A hipótese de poder haver liberdade de decisão em palco significa que tem de poder haver uma proposta formal nova, porque há um debate intelectual e uma ética do espectáculo que é nova, um pensar sobre o espectáculo que é novo. [...] Quando o actor decide fazer uma cena de forma diferente, quando faz uma nova dramaturgia, que diverge da leitura que fez em espectáculos anteriores, ocorre uma nova proposta formal. E para poder haver uma nova proposta formal é preciso um espaço que permita que isso aconteça. Entendo o espaço como um lugar que possa ser habitado e influenciado e transformado pelos actores e não o contrário". Patrícia Portela, que trata a questão do espaço,

como ela própria descreve, de forma coreográfica, dá a mesma importância a esta liberdade espacial: "O espaço é controlado, mas o resultado é imprevisível".

Apesar das várias experiências em espaços alternativos, alguns destes criadores caracterizam-se por sentirem uma atracção renovada pelos teatros e palcos convencionais. "Eu gosto muito de palcos e de teatros. Gosto muito de criar para o palco. [...] Gosto muito do teatro enquanto lugar onde acontecem coisas. E enquanto no teatro me sinto no meu *habitat*, se me desafiarem para um *site-specific* tenho de passar muito tempo a pensar no que é que isso significa. Enquanto o teatro é a minha casa, é o sítio onde eu trabalho", confessa Tiago Rodrigues. Joana Craveiro, pelo contrário, mantém a apetência por procurar lugares mais intimistas que proporcionem novas formas de comunicação através do espaço e dos objectos. "Ainda hoje mantemos esta relação com os lugares (como com os objectos) e ainda hoje andamos um bocado arredados daquilo a que se chama teatros, palcos".

Relação com o público

O entendimento do público como participante activo na construção do espectáculo é um lema comum a todos, mas sem necessariamente "ser obrigado a participar, no sentido mais agressivo do termo", alerta Patrícia Portela. "Essa é uma das qualidades maiores das artes performativas. [...] É preciso o espectador para completar o espectáculo e isso acontece em todos os espectáculos. Eu procuro o espectador, as minhas criações são feitas para o espectador", conclui. Tiago Rodrigues reforça: "A presença do público faz sempre parte da narrativa do espectáculo. Não me interessa construir um espectáculo que poderia acontecer sem o público estar presente. Eu gosto sempre de tratar essa questão. Como pôr o público na sala, como dirigimos a palavra ao público, o olhar para o público, o espectáculo ser aberto para o público, o lado desconstruído e nesse sentido quase brechtiano que muitas vezes tem

o trabalho de actor nos meus espectáculos, muita coisa dita directamente para o público, que convoca o público...".

Esta relação com o público é matéria de reflexão contínua, como atesta Pedro Penim. "Há um pensamento muito grande sobre o papel do público dentro do espectáculo. No cinema, no momento da edição, é o realizador que decide que planos quer usar. Nós encaramos o espectador como o realizador desse momento último, que supostamente é o momento da autoria. Há uma tentativa de reflectir (chegando a conclusões diferentes de espectáculo para espectáculo) sobre qual é o lugar do público, como é que nós entendemos o público. E temos sempre a preocupação de usar o público como um elemento de criação". Para este criador o público assume muitas vezes uma postura equívoca que restringe a sua abertura de espírito. "Gostávamos que quem viesse ver os nossos espectáculos viesse suficientemente relaxado para não se preocupar constantemente em compreender – que é uma espécie de tirania *snob* do espectador de teatro. [...] Há uma necessidade de conforto em relação ao significado".

Joana Craveiro tem tentado no Teatro do Vestido que a participação do público não se confine aos espectáculos, promovendo a "construção de uma comunidade" em torno do projecto artístico da companhia. "Começou a interessar-nos muito partilhar os nossos processos de trabalho. [...] Tentamos criar um espaço onde as pessoas sintam que têm uma participação". Esta aposta numa ligação comunitária com o público teve uma repercussão simbólica numa das suas últimas criações [*agora já tinham passado dez anos e] nem sombra deles em lado algum*⁴, que pretendeu celebrar os dez anos de existência do colectivo. No final deste espectáculo, já com as luzes apagadas, os actores lançavam aos espectadores o seguinte desafio: "Estamos prontos para responder às vossas perguntas". As conversas que se seguiram tiveram um impacto importante em Joana Craveiro. "Foi o espectáculo onde levámos a ideia de comunidade mais longe". Patrícia Portela reforça a importância desta relação dialógica com o espectador: "A conversa com o espectador é o que mais me interessa porque isso é que faz crescer o espectáculo".

Sobre o futuro

"Se eu olhar para as pessoas que estão à minha volta – que são os criadores com quem trabalho e com quem gosto de colaborar e conversar – há uma marca geracional clara", sustenta Pedro Penim. "Mas já há uma geração a seguir que olha para nós como velhos", constata. Para Tiago Rodrigues a influência da sua geração será evidente num futuro próximo. "Há uma capacidade de circular nos projectos uns dos outros que acho que no espaço de 10-20 anos vai ser uma das marcas do teatro português. Ao contrário do que acontecia antes, em que as estéticas tinham de ser estanques – 'este é o meu território artístico, esta é a minha linguagem' –, vamos ter: 'estas são as nossas linguagens, esta é a que eu vou usar hoje, isto é o que procuro agora, agora estamos nesta moldura mental, agora vamos passar para aquela'. [...] Neste momento em Portugal a única palavra que tenho para acrescentar a 'teatro' é 'contemporâneo', porque acho que já começa a significar qualquer coisa".

Para Patrícia Portela esta contemporaneidade não passa no entanto por um fechamento em qualquer princípio ou noção básica do que é ou não teatro, mas através de uma "percepção individual dos espectáculos", para além de qualquer convenção pré-estabelecida que por vezes se impõe, sobretudo relativamente à conjuntura actual que suporta o trabalho criativo. "A economia do teatro é uma coisa que me incomoda neste momento porque é muito próxima duma economia de mercado. [...] É tão prepotente que deixou de ser sobre a obra que se cria e passou a ser essa economia que se impõe (de se apresentar, fazer tournées, etc.)". Este desconforto é provavelmente também sintoma da identidade artística da sua geração que, para Pedro Penim, sempre manifestou uma "vontade de nunca estar num território seguro". O que não significa que esta geração recuse inscrever-se no universo da cultura popular, pelo contrário, como idealiza Pedro Penim para o Teatro Praga. "O que nós gostávamos mesmo era de fazer espectáculos em estádios de futebol".

⁴ Espectáculo estreado em Outubro de 2011 no espaço Negócio em Lisboa.

Where is my mind?

A propósito da necessidade do teatro, dos Pixies, de Pasolini e da Polónia

Rui Pina Coelho

No mesmo momento em que em Portugal os cortes anunciados pelo governo no final de 2011 – nomeadamente, a subida do IVA nos espectáculos de 6% para 13% e um corte de 38% nos subsídios bianuais e plurianuais – e o cancelamento da abertura dos concursos públicos pontuais e anuais para 2012, noticiados em Abril, ameaçam de extinção a grande parte das estruturas em actividade e, aparentemente, nas salas de espectáculo tudo parece correr sem grandes sobressaltos, em Varsóvia, no final de cada espectáculo a que assistia, imediatamente após as palmas ou primeiros comentários de um público assaz crítico, subia sempre alguém ao palco para ler um manifesto. Nesse texto, os profissionais de teatro declaravam-se preocupados quanto ao futuro do teatro na Polónia. Dirigiam-se ao público, dizendo-se não afectos a nenhuma escola ou facção, alertando para a seriedade do momento e avisando que o que estava em causa era a própria sobrevivência do teatro na Polónia. Depois de explicarem o particular rosário de cortes e despedimentos que afectam as suas estruturas teatrais, os profissionais polacos declaravam:

Admitimos que o teatro muda com o tempo, e que as estruturas institucionais devem mudar com ele – mas tal não deve acontecer à custa e em detrimento do teatro em si. Exigimos que os profissionais de teatro tenham algo a dizer em qualquer decisão relacionada com o futuro do teatro na Polónia, exigimos um debate sobre um sistema de financiamento, em que a rentabilidade não seja o único critério. O teatro não é uma empresa nem um objecto de consumo, e os espectadores não são clientes. Em vez de dizermos não aos artistas, digamos não aos políticos incompetentes. (Tradução minha, do inglês)

Sei bem que este tipo de comparações, como a que estou a fazer entre a situação portuguesa e a polaca, sofrem sempre de uma grande dose de ignorância e de

ingenuidade. Mas ao ouvir este manifesto não era no teatro polaco que pensava. Pensava no português. Onde está a minha cabeça, perguntava-me eu.

E foi essa a mesma pergunta que me assombrou durante vários dias, mais concretamente, de 26 a 30 de Março de 2012, ao longo do XVI Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC). Celebrado no contexto do festival *Warszawskie Spotkania Teatralne* (uma organização do Instituto Teatral Zbigniew Raszewski), e tendo como anfitriã a secção polaca da AICT, presidida por Tomasz Milkowski, para além de se entregar o Prémio Thalia à indiana Kapila Vatsyayan, debateu-se ali "O teatro para lá do teatro" (*Theatre Beyond the Theatre / Le Théâtre hors du Théâtre*), em torno de questões como a utilização de espaços alternativos na cena contemporânea, a concepção de novas dramaturgias, casos exemplares de cruzamento de linguagens e disciplinas, o teatro ao serviço de estratégias de trabalho comunitário ou de projectos políticos, e, mais precisamente, como se relaciona a crítica de teatro com todas estas questões; em suma, o teatro para lá do teatro. E a minha cabeça em Lisboa, a pensar num teatro ameaçado de morte, sem tempo nem espaço para reflectir. *Where is my mind?*, perguntava eu, como na canção dos Pixies.

Mas o teatro polaco – descrito pelo Presidente de AICT, o sul coreano Yun-Cheol Kim, como "profundo, lento, negro, intenso, cinico, filosófico"¹ – devolvia-me todas estas questões com fúria solidária. Os espectáculos a que assisti confrontavam-se todos, de uma ou outra maneira, com a história nacional polaca ou com motivos históricos, desde o sempre presente trauma de Auschwitz até às polémicas mais recentes em torno da organização do Campeonato Europeu de Futebol (em conjunto com a Ucrânia), para o próximo Julho. Tudo servia para esquisar interessantes libelos de como o teatro pode e é capaz de interpelar o real com pertinência, inteligência e, em alguns casos até, perigo libertário.

Rui Pina Coelho integra a direcção da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, é doutorando em Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, professor da Escola Superior de Teatro e Cinema e autor do livro *Casa da Comédia: Um palco para uma ideia de teatro (1946-1975)* publicado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda em 2007.

¹ Em texto publicado no Livro de apresentação e resumos do Congresso, p.11.

>
III Furies,
de Sylwia Chutnik,
Stefan Dambski
e Madga Fertacz,
enc. Marcin Liber,
Modjeska Theatre, 2012,
fot. Karol Budrewicz.



Se os espectáculos *Work about Mother and Homeland*, *T.E.O.R.E.M.A.T* e *Sierakowski* trabalhavam com os voláteis contornos da alegoria, da moralidade ou da distopia, respectivamente, *III Furies* e *Rainbow Stand 2012* colocavam-se numa posição mais frontal em relação ao real, convocando a ocupação nazi - e o pós-guerra -, e o futuro Campeonato Europeu de Futebol.

Assim, *Work about Mother and Homeland* é essencialmente um trabalho de pesquisa sobre a identidade da Polónia. O prestigiado encenador Jan Klata compõe uma alegoria, traçada a espaços com toques de humor, caricatura, mas imbuída dum tom de solene misticismo, ensaiando uma revisão sobre o mito da maternidade, fazendo equivaler a história da Polónia e os seus momentos



<

*Work about Mother and
Homeland,*

de Bożena Keff,
enc. Jan Klata, Teatr Polski
in Wrocław, 2012,
fot. Natalia Kabanow.

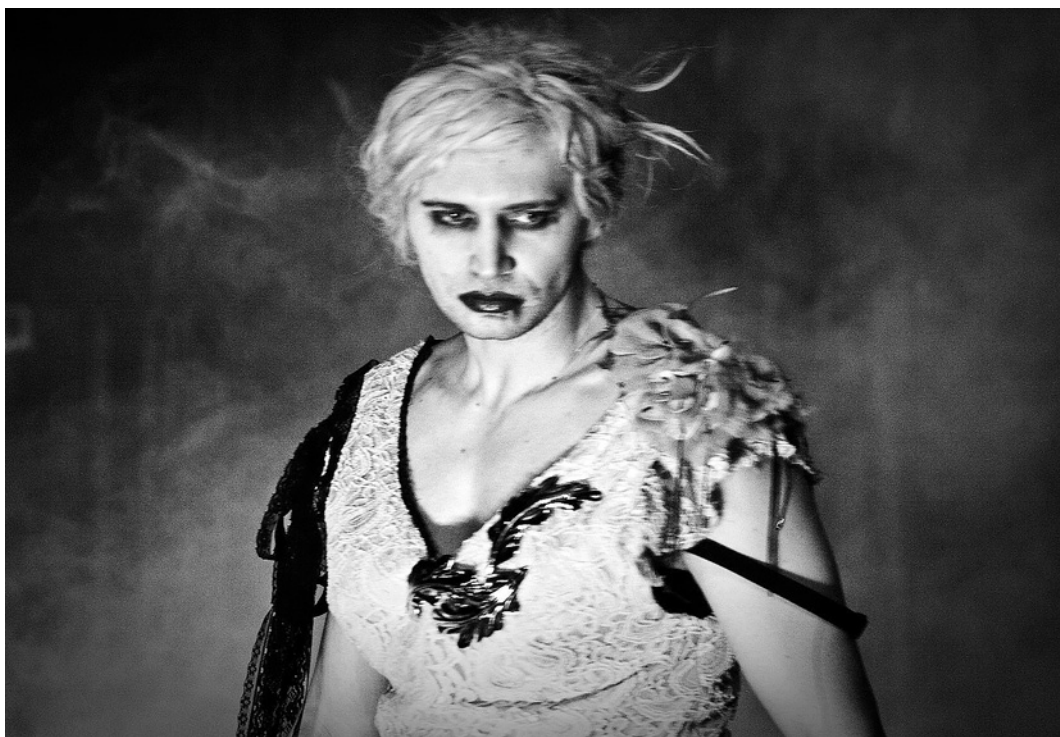
de subserviência e domínio a uma luta contra o domínio patriarcal. Assim, com canções, lamentos, danças, rituais, gritos, ladainhas ou diálogo, seis actores (cinco mulheres e um homem) com saltos altos, vestidos uniformemente de preto, usando várias máscaras, iam criando fugazes quadros onde o tema é desenvolvido. Orgulho pátrio (*Mátrio*) e História, tudo narrado à luz de relações homens-mulheres ou mães-filhas. Com um dispositivo cénico simples (cinco armários que, uma vez abertos, serviam de moldura aos quadros narrativos, criando casas, confessionários, jardins...), e uma ambiência de um carnaval triste, caricatural, grave, o espectáculo era dominado pela criação de uma paisagem sonora de grande efeito, onde as vozes das actrizes, os sons e a música se aliavam para criar uma atmosfera de grande envolvimento sensorial.

Future Tales (Sierakowski) – o espectáculo do colectivo komuna // warszawa, que normalmente combina elementos de *performance*, dança e *video art*, sucedâneo do grupo anarquista Komuna Otwock – ficcionava a vida futura de Sławomir Sierakowski (n.1979), jovem líder de um grupo de intelectuais de esquerda – *Krytyka Polityczna* (Crítica Política) – que tem mudado “o vocabulário da política polaca, popularizando termos praticamente inexistentes desde a transformação de sistema em 1989: exclusão, desigualdade, participação, pós-política. Também trouxe a crítica ao capitalismo para o debate público”, afirma-se no programa. O espectáculo elaborava sobre a hipótese “e se?”, inventando várias futuras possíveis biografias para Sierakowski – do desencantado ao vitorioso, do vendido ao ermita, inventavam-se hipotéticas saídas para a situação presente – partindo sempre do princípio que o futuro permanece em aberto. Construído como uma colecção de quadros, todos subordinados a uma data e a um episódio da vida de Sierakowski, as referências iam-se cruzando, convocando-se alusões ou citações de Slavoj Žižek, Alain Badiou, Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Peter Sloterdijk, Richard Rorty, entre outros. Dois músicos, um de cada

lado da sala onde se apresentou o espectáculo, com violoncelo e guitarra eléctrica, iam construindo uma ambiência futurista ou de ficção científica, onde três actores iam criando pequenos quadros de beleza tosca e apressada, com objectos do quotidiano (espelhos, comida, roupa...) e jogando sobretudo fisicamente. Mas mais uma vez, a noção de identidade nacional se apresentava como a estrutura base do espectáculo, embora desta feita, à luz de uma forte pulsão derrisória e irónica (noutras gramáticas, pós-dramática).

T.E.O.R.E.M.A.T do multi-premiado Grzegorz Jarzyna – um dos mais relevantes criadores polacos da actualidade – é uma pequena pérola de inteligência e criatividade. Estreado em 2009, na Schaubühne am Lehniner Platz em Berlim, adapta o filme *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, com autoridade, invenção e, muito, pensamento. No filme de Pasolini um misterioso jovem surge na vida de uma típica família burguesa, envolvendo-se sexualmente com todos os seus membros: da criada beata ao filho sensível, da mãe sexualmente reprimida à tímida filha; até ao austero pai, o proprietário de uma fábrica. Com a súbita e misteriosa partida do jovem, caem todos em estados de estúpida privação e desespero: a mãe entrega-se à luxúria de jovens rapazes, o filho torna-se um artista frustrado, a filha mergulha num estado catatónico; a criada regressa ao campo; e o pai, o rico proprietário, decide libertar-se de todas as posses e entregar a sua fábrica aos trabalhadores.

No espectáculo, na primeira cena, sentado a uma mesa, Paolo, de frente para o público, responde a alegadas perguntas de jornalistas – confirma-se proprietário, capitalista, determinado e decidido. As seqüências seguintes erguem o dia-a-dia da família em quadros vivos de singeleza irrepreensível: sem palavras, gestos demorados e longos, numa sala com três paredes, sinalizando uma requintada casa. De ambiente delicado, sons distantes e luz amena, constrói-se uma “tela” que será interrompida



^
<>
Rainbow Stand 2012,
de Pawel Demirski,
enc. Monika Strzepka,
Teatr Polski Wrocław,
2012,
fot. Natalia Kabanow.



pela violência das relações. A ligar as cenas, um carteiro que anuncia a chegada e a partida do inesperado hóspede, figura clownesca que salpica de cor a passiva ambiência de toda a existência burguesa.

Jarzyna guarda o radical do trabalho de Pasolini e fá-lo habitar numa cínica alegoria construída para os tempos modernos – uma sibilina moralidade sobre o capitalismo, o poder e a rápida erosão dos valores burgueses quando confrontados com a Paixão, que no léxico pasoliniano tanto pode assumir contornos bíblicos como de pura respiração carnal, levando as personagens da hipocrisia social à aguda percepção da volatilidade da vida.

Mas os espectáculos que mais violentamente me interrogavam sobre o paradeiro da minha cabeça seriam *III Furies* e *Rainbow Stand 2012*. A frontalidade das suas dramaturgias desarmavam quaisquer arcos metafóricos. O primeiro revisitava a ocupação alemã e o pós-Segunda Guerra Mundial com o comunismo, fazendo da plataforma de uma estação de comboios uma espécie de purgatório para exorcizar os lugares comuns da identidade polaca. O espectáculo, pautado sempre por uma música *punk* – ruidosa e exasperada, com uma banda ao vivo a um canto da sala –, misturando a narrativa de *Baby* de Sylwia Chutnik e os motivos de *The Executor*, de Stefan Dambski, convocava

passado e presente, causas e consequências, colaboradores e vítimas, inocentes e culpados, ocupação fascista e passado comunista, problematizando as narrativas históricas mais estabilizadas e voltando a abrir feridas. O espectáculo, construído com limpeza, erguia figuras como uma prostituta, um sem-abrigo, um casal homossexual, uma mãe ou um padre que iam fazendo desfiar uma narrativa recortada a distorções *punk*. Numa das cenas mais icónicas do espectáculo, uma mulher em figura crística erguia um cachecol da selecção polaca de futebol: agónica, fazia convergir um passado de sacrifícios individuais à disfórica exaltação nacionalista que o Campeonato Europeu de Futebol se prepara para explorar.

O mesmo tópico foi o escolhido pela dupla Strzepka / Demirski que faz, em *Rainbow Stand 2012*, do Euro 2012 o *locus* para a exploração dos valores democráticos no capitalismo, da – mais uma vez – identidade nacional, da necessidade da modernização e do papel do activismo. A narrativa é simples: a comunidade gay de Varsóvia quer ver construída no Estádio Nacional uma “bancada arco-íris” para os adeptos homossexuais. Ainda que na primeira parte as figuras criadas pelos actores estejam lamentavelmente perto de caricaturas, o espectáculo vai ganhando densidade, poder de reflexão e intencionalidade



crítica à medida que avança. E isto acontece muito por culpa de uma banda sonora pautada a registo *rock*, interpretada ao vivo pelos actores (Nirvana, The Clash...) – mas sobretudo por uma canção que seria como que um refrão para todo o espectáculo: *Where is my mind?* dos Pixies.

O palco aparece como se estivesse em construção: uma bancada coberta de terra, parte do chão coberto de relva, uma estrada que não leva a lado nenhum; ao cimo uma enorme tela onde se projectam pequenos vídeos e várias legendas comentando a acção – numa lateral, vidro transparente, deixando ver a bela plateia do Teatr Dramatyczny. Aí, desfiavam-se os tiques da corrupção no futebol, na política, na construção civil, mas, essencialmente, revelava-se como um Estado ignorante, autista e alimentado a champanhe pode atropelar e esmagar as vidas dos seus cidadãos, reflectindo como o afastamento dos Estados das reais necessidades dos seus membros pode levar ao colapso – sistémico e, mais trágico, ao pessoal.

No final, já depois de uma pungente interpretação de *Where is my mind?* por parte de um dos actores, comigo ficava a mesma questão: onde está a minha cabeça? Estaria num teatro capaz de fazer estourar as narrativas

oficiais? Num teatro capaz de discutir o passado e o futuro? De desarmar identidades nacionais? De criar assombrosas moralidades? Num teatro que não renuncia ao seu papel transformador? Mas entretanto, de Lisboa, chegavam notícias de um Estado que parece não encontrar qualquer necessidade para o teatro. Onde está a minha cabeça? pergunto eu.

Notas sobre os espectáculos:

Work about Mother and Homeland. Autor: Bozena Keff. Encenação: Jan Klata. Produção: Teatr Polski in Wrocław. Local e data de apresentação no *Warszawskie Spotkania Teatralne*: Teatr Imka, 26 Março 2012.

T.E.O.R.E.M.A.T. Autor: Pier Paolo Pasolini. Encenação: Grzegorz Jarzyna. Produção: TR Warszawa. Local e data de apresentação: TR Warszawa, 27 Março 2012.

Sierakowski. Autoria colectiva: komuna//warszawa. Produção: komuna//warszawa. Local e data de apresentação: Lubelska 30/32, 28 de Março de 2012.

III Furies. Autores: Sylwia Chutnik (*Baby / Dzidzia*) e Stefan Damski (*The Executor / Egzekutor*) e Magda Fertacz. Encenação: Marcin Liber. Dramaturgia: Malgorzata Sikorska-Miszczuk. Produção: Modjeska Theatre. Local e data de apresentação no *Warszawskie Spotkania Teatralne*: Teatr Studio, 29 de Março 2012.

Rainbow Stand 2012. Autor: Pawel Demirski. Encenação: Monika Strzepka. Produção: Teatr Polski Wrocław. Local e data de apresentação no *Warszawskie Spotkania Teatralne*: Teatr Dramatyczny, 30 de Março 2012.

<
Sierakowski,
de komuna//warszawa,
Lubelska, 2012,
fot. Magda Mosiewicz.

Um dispositivo mínimo para uma violência máxima

Ana Bigotte Vieira

Blessed, Meg Stuart / *Damaged Goods* & EIRA (Ghent, 2007; espectáculo vencedor do Prémio Francês da Crítica em 2008¹)

Entra um homenzinho pequeno e esquisito no palco. Gesticula mecanicamente, com um ar meio conformado, embora pareça profundamente desesperado, revelam as suas feições. Veste-se todo de branco e calça uns chinelinhos de piscina muito ridículos que lhe tolgem os passos. Este homem (Francisco Camacho) anda geometricamente entre uma palmeira, um cisne gigante e uma casa, todos em cartão... e assim se faz a sua vida, até que começa a chover.

E chove, chove, chove, chove, chove.... chove torrencialmente e sem tréguas. A chuva não pára e não há quem a faça parar. O homem abriga-se em casa e congela: pára completamente, deixamos de o ter como protagonista. O seu 'congelamento' deixa-nos a ver a chuva a inundar o quadrado que faz de palco e a molhar tudo, a fazer o cartão ceder. A chuva torna-se o protagonista. Até que, com o tempo, a chuva começa a desfazer a palmeira, que se verga, e o cisne, cujas asas empapam e se recurvam.

Desesperado, o homem tolhido e ainda dentro de casa volta a mexer-se: primeiro um esgar, depois um braço, depois o corpo todo. Num repente levanta-se: agarra numa lata de *spraye* - já com a palmeira completamente tombada, o cisne inteiramente desfeito, o telhado da casa a ameaçar a ruína e água a escorrer pela parede - desenha a grande velocidade na parede uma palmeira e um cisne e vira-se para ela a observar, incapaz de aceitar a ruína do seu mundo. É o mundo antigo que tenta reproduzir nas ruínas desfeitas do que tem agora. Mas esta solução não dura muito porque a chuva continua e este homenzinho está irremediavelmente exposto a ela. E nós, enquanto público, expostos à sua tragédia que é também a nossa. A violência da chuva no palco obriga a plateia a sentir-lhe a humidade, a atmosfera da sala torna-se húmida, há um desconforto do palco que se propaga para a plateia em jeito de sorriso amargo. É ao mesmo tempo é, os estragos que provoca são irreversíveis. O tempo faz a água acumular-se e a vida deste homenzinho desmoronar-se à nossa frente. Somos colocados na posição incómoda de testemunhas.

Fui ver *Blessed* de Meg Stuart (com Francisco Camacho) no fim de uma semana em que participei em *Crisis of Everything Everywhere*², um seminário de reflexão sobre os novos movimentos sociais (Tahir Square, Grécia, Occupy Wall Street/OWS...) e os problemas que lhes estão subjacentes (a crise da dívida, a desagregação do estado social, a financeirização da vida quotidiana). Este Seminário foi organizado pelo Beaver Group, uma plataforma que nasceu há dez anos, fruto do *Independent Study Program* do Whitney Museum, um dos mais conceituados cursos independentes de curadoria. Situado no nº 16 da Beaver Street, perto de Wall Street, 16 Beaver é um espaço dirigido por artistas e define-se como uma plataforma permanente de apresentação, discussão e produção crítica de projectos artísticos, políticos, económicos e culturais. As suas actividades, muito embora inseridas no 'mundo da arte' pautam-se por serem sobretudo 'discursivas'. Como se, num mundo onde o pensamento crítico é muito reduzido, abrir espaço para o seu exercício fosse tarefa urgente³, talvez a mais importante de todas - mais importante mesmo do que a definição de 'artístico' ou as questões da autoria ou 'obra' artística.

Em *Crisis of Everything Everywhere*, organizei juntamente com Sandra Lang um dia de acção/reflexão sobre 'corpo' e 'espaço' neste tipo de protestos. Interessavamos abordar questões de 'presença' e de 'representação' (questões comuns ao que se passa em palco), de acção política e de tipo de protesto, do que podem os corpos em conjunto no espaço da rua fazer para mudar o rumo das coisas; de como se organizam e do que nos dizem os seus corpos sobre estes modos de organização. Eis algumas das nossas questões⁴:

- Que questões levantam os recentes protestos globais de ocupação das praças, em termos de pensamento do espaço da cidade e do seu uso (distribuição de espaço público / espaço privado / espaços comuns / espaços restritos)?

Ana Bigotte Vieira
está a fazer

Doutoramento em
Estudos Artísticos com
uma bolsa da FCT, sendo
Visiting Scholar em
Performance Studies na
New York University
entre 2009 e 2012.



<

v

*Blessed,*Meg Stuart / *Damaged*

Goods & EIRA, 2012

(Francisco Camacho),

fot. Bylan Douglas.



- De que modo estes protestos se relacionam ou diferem de movimentos anteriores, em termos de "repertórios" corporais e uso do espaço da cidade?

- Que características associamos com as posturas, gestos e movimentos dos corpos que vemos nestes protestos?

- De que forma poderão as técnicas de ocupação – que incluem dormir, comer, trabalhar, estudar (ou seja, assegurar a manutenção das condições de reprodutibilidade social no espaço público) – ser entendidas como discurso político de direito próprio?

- Como encarar estas lutas – feitas com e pelo uso dos corpos juntos no espaço das ruas – na sua relação com a violência omnipresente do corpo policial que circunda os acampamentos e os protestos?

- Que espaços estão a ser contestados e que novos espaços estão a ser criados?

- De que modo é este "estar em pessoa" diferente de "estar em representação", seja de um partido político, uma agenda pessoal ou um grupo de interesses?



^
< >

Blessed,
Meg Stuart / Damaged
Goods & EIRA, 2012
(Francisco Camacho),
fot. Bylan Douglas.

- Pelo que se está a lutar quando se luta pela ocupação destes espaços?

E, de repente, ali, ao ver o espectáculo de Meg Stuart, o mundo que durante uma semana discutimos impôs-se-me no palco com toda a violência possível. Que corpo é este, o deste homem exposto assim a esta violência? Que corpos são os nossos quando, igualmente frágeis, vamos para a rua em protesto? O que significa usar o corpo em protesto "sem representar"? Como me situo eu (sentada na plateia, longe da chuva, em lugar seguro), espectadora do sofrimento deste homem? Que fazer do desconforto "físico" que Meg Stuart me faz sentir? Devo partilhá-lo, ir também eu para a chuva, e trazê-lo para o campo de visibilidade do mundo: serão isso os acampamentos?

Este homem, sei-o, não tem aparentemente saída, não tem como sair daquela situação, afastar-se da chuva (e não parece ser assim com a dívida, com as desigualdades, com..?) O que é reforçado pelo aparecimento momentâneo da figura muito agressiva de uma mulher asiática (em estilo David Lynch / Las Vegas) que, ironia das ironias, se pode deslocar onde não chove. E pela intrusão de um outro agente exterior (Abraham Hurtado) que depois da 'catástrofe' o veste, mas nem por isso o protege ou o tira dela (e não são assim as organizações humanitárias, e a estafada

retórica do humanismo, que nunca chega para todos?).

Em *Blessed* um dispositivo mínimo, fazendo deslocar as condições da rua para o palco e acelerando o tempo (afinal o que aqui vemos não é assim tão diferente do sem-abrigo que, nesta noite de menos 3 graus celcius, está à porta do teatro...), torna-nos espectadores de uma violência máxima.

Uma violência que sentimos acumular-se fisicamente em nós enquanto testemunhamos a chuva a cair em cima do corpo (e do mundo) do homenzinho esquisito que nos aparece em palco.

Foi assim, encolhida e a pensar no mundo em que vivemos, ainda meio em choque⁵, que sai de *Blessed* de Meg Stuart. Um espectáculo que tem o condão de, como os acampamentos de protesto, trazer para o campo de visibilidade do mundo questões tão básicas como a partilha de um novo quotidiano, o direito a comida, à habitação, à educação, a uma vida em "comum" – um "comum" ainda em invenção.

Referência bibliográfica

LEPECKI, André (2010), "Zones of Resonance", *Move. Choreographing you. Art and Dance Since the 1960*, in Stephanie Rosenthal (org), Hayward Gallery, London, 2010

⁵ Curiosamente, André Lepecki refere justamente como uma das características do trabalho de Meg Stuart a "criação de imagens intensas" directamente enviadas ao sistema nervoso do espectador: "[Meg Stuart] tem, desde os anos 90, criado danças que mais do que se interessarem pela orquestração das deslocamentos dos corpos, têm por objectivo a incisão - nesses corpos - de uma imagem intensa directamente dirigida ao sistema nervoso do espectador." (Lepecki 2010).

Jovens vozes críticas em *Odisseia*

Segunda edição dos Seminários para Novos Críticos da APCT

Alexandra Moreira da Silva e Constança Carvalho Homem



<

Les corbeaux,
de Josef Nadj e Akosh S.,
Centre Chorégraphique
National d'Orléans e
Théâtre Forum Meyrin,
Festival Odisseia: Teatro
do Mundo 2011
(Josef Nadj),
fot. Remi Angeli.

À boleia de uma iniciativa inédita co-organizada pelo Teatro Nacional S. João e por três relevantes estruturas distritais do Norte do país, o Centro Cultural Vila Flor, o Teatro Circo e o Teatro de Vila Real, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro promoveu no Porto, entre 19 e 22 de Maio de 2011, um segundo Seminário para Novos Críticos¹. Agendado de modo a acompanhar o momento de maior recorte da programação, a mostra internacional, o seminário reuniu um conjunto de catorze participantes e três monitores em torno d'*as razões do mundo* e das razões da crítica.

Foram matéria de discussão os espectáculos *Les corbeaux*, de Josef Nadj e Akosh S., *Médée*, de Jean-Louis Martinelli, *Je t'appelle de Paris*, de Moussa Sanou, e *Third Generation*, de Yael Ronen, os três últimos seguidos de conversas entre os criadores e o público. Também *Saturday Night*, de Matthew Lenton, a criação em residência apadrinhada pelo evento (à época ainda em concepção), foi sumariamente discutida, a partir das premissas e do

processo expostos em ensaio aberto. Entre consensos e polaridades, num movimento de saudável inquirição, os participantes debruçaram-se sobre os espectáculos em causa e contribuíram para a formulação de um conjunto pertinente de questões: como se comportam os novos formatos face a uma grelha de análise tradicional?; que dificuldades acerbam o crítico perante um objecto situado nas zonas, quer limítrofes, quer tangenciais, das várias artes performativas?; em que medida é desejável o socorro de um paratexto – seja nota de balanço ou de intenções – na aferição de um espectáculo que isoladamente não foi uma evidência?; e, não menos importante, como agilizar o necessário distanciamento crítico quando a urgência da temática em cena secundariza a sua efectiva execução?, por outras palavras, até onde é possível discernir sem que se imponham ao objecto artístico certas "razões do mundo"? A amostra aqui reunida pretende dar conta da experiência presencial e formativa desta *Odisseia*, em necessário confronto com as questões enunciadas.

¹ O primeiro decorreu em Guimarães, no âmbito dos Festivais Gil Vicente, sob a direcção de Rui Pina Coelho e Rita Martins em Junho de 2010, e dele resultou um artigo de conjunto, "Exercícios de coralidade", publicado na *Sinais de cena*, n.º 14, de Dezembro de 2010, pp. 87-94.

>
Les corbeaux,
 de Josef Nadj e Akosh S.,
 Centre Chorégraphique
 National d'Orléans e
 Théâtre Forum Meyrin,
 Festival Odisseia: Teatro
 do Mundo 2011
 (Josef Nadj),
 fot. Remi Angeli.



Título: Les corbeaux, de Josef Nadj e Akosh S. *Coreografia:* Josef Nadj. *Direção musical:* Akosh Szelevényi. *Desenho de luz:* Rémi Nicolas. *Cenografia e adereços:* Clément Dirat, Julien Fleureau, Alexandre De Monte. *Desenho de som:* Jean-Philippe Dupont. *Interpretação:* Josef Nadj, Akosh S. (saxofone e outros instrumentos). *Produção:* Centre Chorégraphique National d'Orléans e Théâtre Forum Meyrin (Suíça). *Local e data de apresentação no Porto (Festival Odisseia: Teatro do Mundo):* Teatro Carlos Alberto, 18 e 19 de Maio de 2011.

As metamorfoses de Nadj

Marta Bonito Cunha

É possível desenhar sem deixar rasto? Nadj procura dizer-nos que sim, no entanto no palco abandonado pelos intérpretes no final do espectáculo, jazem marcas do corpo corvo-pincel-estátua que oscilava entre a linha do movimento e a do desenho, uma a seguir à outra, uma atropelando a outra, as duas num *rond de jambe a terre* por vezes unísono. O desenho de som resiste um pouco nos ouvidos, e esse sim, acaba por desaparecer. Mas voltará no próximo espectáculo numa nova metamorfose.

Les corbeaux pousou em 2008 num festival de jazz de Paris. No Porto, foi apresentado no âmbito do Festival *Odisseia: Teatro do mundo*, no mês de Maio de 2011. Não seria de todo despropositado levar esta performance a um festival de dança contemporânea, ou enquadrá-la no universo das artes plásticas... Este híbrido, altamente plástico, resulta da observação de um corvo – símbolo da sabedoria na Hungria –, num telhado em Quioto (Japão).

Nomeadamente, da observação daquele instante fronteiro entre o voo e a marcha do pássaro, motivo para abordar o conceito de metamorfose e ritual de passagem. O corpo-animal que dança e desenha deixa o seu grasnar a cargo do saxofone e da percussão de Akosh Szelevényi que continuam insistentes e gritantes nos nossos ouvidos mesmo para além da sala de teatro.

O espectáculo, tendo uma estrutura pré-estabelecida, abre-se à improvisação. No palco negro surge lentamente uma luz alaranjada e difusa que ilumina o cenário de toque oriental e os sons de cordas pontualmente quebrados.

Nadj surge em sombra chinesa traçando e entrelaçando linhas na tela que escapam ao seu gesto, numa espécie de prólogo indecifrável do que se passará a seguir. Cai uma certa tensão no público, não se percebe se originada pelos sons desconcertantes se pela estranheza daquela cerimónia que acabou de começar. Já visível e de fato preto, o intérprete lança-se num voo nervoso terrestre: o desenho coreográfico, ora com movimentos infinitamente volumosos e lentos ora com êxtases de velocidade, assina a sua presença efémera no ar e presta depoimento numa segunda tela branca.

O corpo-corvo torna-se corpo-pincel. Os quadros que vão sendo criados pela impressão do corpo na matéria têm influências de *Paso doble*, um projecto anterior que Nadj desenvolveu com o artista plástico Miquel Barceló. A imagem do corvo vai-se perdendo e deixa de se ver por completo quando Nadj mergulha num barril de guache preto. É o climax da fusão do corpo com a matéria. A imagem do corpo-estátua negro, inumano, é de tal forma penetrante que esmaga o que ainda resta da *performance*. Segue-se mais uma sequência coreográfica, angustiante pela dificuldade que o intérprete tem em respirar. Mas a imagem arrasou tudo, e o antes e o depois do mergulho no poço de tinta traiu e valeu a *Les corbeaux*. E digo valeu, porque é pela plasticidade que o espectáculo se impõe, uma vez que a coerência narrativa parece ainda não ter amadurecido ou, pelo menos, poderia ser melhor explorada.

Les corbeaux é uma improvisação escorregadia entre designações de género que não pede tanto denominações, mas a concepção de todo o quadro apresenta-se numa contínua metamorfose semelhante à do corpo-corvo-pincel-estátua.

Marta Cunha
 estudou Ciências da
 Comunicação na
 Universidade Nova de
 Lisboa. Frequentou o
 segundo ano de
 mestrado em Estudos
 Literários, Culturais e
 Interartes na Faculdade
 de Letras da
 Universidade do Porto.

Cerimónia encantatória

José Alves de Carvalho

Conta o coreógrafo e bailarino Josef Nadj que um dia, enquanto ensaiava uma *performance* num telhado de Quioto, no Japão, a sua atenção acabou por se deter num corvo que ali havia pousado. Da observação dessa ave "negra e misteriosa", sinónimo de maus presságios entre nós, mas de sabedoria na Hungria de onde é originário o bailarino, surge a ideia para o espectáculo *Les corbeaux*, apresentado em Guimarães, Vila Real, Braga e no Porto, no âmbito do Festival *Odisseia: Teatro do mundo*, três anos após a sua estreia, em 2008, no Théâtre des Bouffes du Nord (Paris).

O espectáculo – concebido em parceria com o saxofonista Akosh Szelevényi – resultou, porém, de uma encomenda de um festival de jazz o que, desde logo, nos leva a questionar a pertinência da sua apresentação num festival de teatro. Contudo, *Les corbeaux* não deixará de ser um objecto eventualmente estranho para ambos os públicos, porque a sua natureza – assumidamente multidisciplinar – escapa a catalogações. Dança,

performance, música, desenho, instalação... no limite, poderíamos também dizer, poesia.

Até porque *Les corbeaux* convoca-nos mais enquanto observadores e menos como espectadores. Brilhante como bailarino, Josef Nadj não chama a atenção, não pede que o sigamos. Faz do palco o seu habitat natural, e age, livre, indiferente à presença do público. Chegamos a duvidar se José Nadj encarna esse "pequeno animal preto e misterioso" que tanto admira ou se anseia ser como ele. O mergulho final do intérprete no barril de tinta preta sublinha a ideia e acentua a concepção plástica deste espectáculo que, não esqueçamos, surge do interesse que, certo dia, um corvo despertou em Josef Nadj.

Les corbeaux estará talvez nos antípodas do teatro, mas mais do que pôr em causa a sua inclusão neste festival, talvez valesse a pena interrogarmo-nos sobre como seria a reacção do público se 'confrontado com' – em vez de 'convidado para' – esta "cerimónia". Será ela tão "encantatória" como a do pássaro que, indiferente à nossa presença, se abeira da janela lá de casa e nos cativa a atenção?

Título: Policarpo Quaresma, baseado em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. *Adaptação e encenação*: Antunes Filho. *Cenografia e figurinos*: Rosângela Ribeiro. *Desenho de luz*: Edson FM e Ederson Duarte. *Banda sonora*: Raul Teixeira. *Músicas ao vivo*: André de Araújo. *Preparação vocal e corporal*: Antunes Filho. *Assistência de encenação*: Michelle Boesche. *Interpretação*: Adriano Bolshi, André Bubman, André de Araújo, Angélica Colombo, Carlos Morelli, Felipe Hofstatter, Fernando Aveiro, Flávia Strongolli, Freed Mesquita, Geraldo Mário, Ivo Leme, João Gyorgy, Juliana Calderón, Lee Taylor, Marcos de Andrade, Marília Moreira, Michelle Boesche, Natalie Pascoal, Priscila Gontijo, Rafaela Cassol, Ruber Gonçalves, Ygor Fiori, Walter Granieri. *Produção*: Centro de Pesquisa Teatral/SESC São Paulo, Grupo de Teatro Macunaima (São Paulo). *Local e data de apresentação no Porto (Festival Odisseia: Teatro do Mundo)*: Teatro Carlos Alberto, 28 de Maio a 11 de Junho de 2011.

Policarpo Quaresma Cecília Ferreira

Em 2009, aquando da sua estada no Porto para apresentação de dois espectáculos (*Prêt-à-porter* e *A falecida Vapt-Vupt*), Antunes Filho deu uma entrevista ao jornal *Vala comum* (VC), da Associação de Estudantes da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculos, na qual afirmou: "Eu uso o teatro para aproveitar a alegria de viver." Esta alegria de viver perpassou, indubitavelmente, a vida de Lima Barreto, contaminou a sua personagem Policarpo e continua a ferver em Antunes apesar dos seus mais de 80 anos de vida e mais de 60 de carreira. Aos dois homens e à personagem central da peça une-os quase tudo.

Policarpo Quaresma é um anti-herói, um ingénuo nacionalista que, de decepção em decepção, nunca deixa de sonhar com novas sublevações culturais, sociais e políticas, tudo pela identidade da nação: idealista, inteligente, culto, fazedor de auto-utopias e amante incondicional do *made in* Brasil, começa por querer recuperar o Tupi Guarani como língua oficial do país. Sem sucesso, parte para a aventura desmedida da terra e da agricultura com

extravagantes tecnologias, que também fracassa e, finalmente, alista-se no exército para servir a pátria nos primórdios da República, no final do século XIX, ao lado do Marechal Floriano Peixoto, num conturbado período de guerra civil provocada pelo autoritarismo e pelos excessos do presidente do Estado, Júlio de Castilhos, que governa o país com mão-de-ferro, apoiado pelo Marechal Floriano. Nunca ninguém levou Policarpo Quaresma a sério, sendo as suas convictas resoluções vistas e tratadas como sandices. E também nunca ninguém levou Lima Barreto a sério, tendo o seu pai enlouquecido por alturas da proclamação da República, facto que o fez conviver muito de perto com a loucura. Uma esmagadora maioria leva Antunes Filho muito a sério e este encara os primeiros com a mesma convicção.

Policarpo Quaresma (2010) fecha a trilogia composta por *A falecidade Vapt-Vupt* (2009) e *Lamartine Babo* (2009). Antunes Filhos regressou a Portugal e voltou a convencer o público, que, no final do espectáculo, aplaudiu efusivamente de pé. O reconhecimento é partilhado, pois segundo Antunes: "O público é sensacional. É através dele que posso proporcionar socialmente e individualmente a

José Alves de Carvalho é licenciado em Comunicação Social pela Escola Superior de Jornalismo do Porto. É jornalista e editor do *Jornal Entre margens*, ex-director de informação na Rádio Universitária do Minho e antigo jornalista dos seguintes meios de comunicação: Rádio Trofa, Rádio Fundação e Semanário de Guimarães.

Cecília Ferreira é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas e em Teatro/Interpretação, mestre em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas e actriz na Companhia Teatro a Quatro.

>
 Policarpo Quaresma,
 de Lima Barreto,
 enc. Antunes Filho,
 Grupo de Teatro
 Macunaíma,
 Festival Odisseia:
 Teatro do Mundo 2011,
 fot. João Tuna.



satisfação, a retribuição. Porque eu não sou um, sou todos. Então, eu, no público, procuro dar o sentido da minha vida, a dádiva. Eu posso não gostar de muitas pessoas, mas amo o público" (VC).

Antunes Filho pertence à primeira geração de encenadores brasileiros e participou activamente no movimento de renovação cénica surgido nos anos 60. Nos anos 80, tornou-se o primeiro encenador a empreender uma obra dramática e cenicamente autoral, com a montagem de *Macunaíma* (1978). Nos anos 90, deslocou as suas preocupações para o Centro de Pesquisas Teatrais - CPT, grupo de produção, formação e desenvolvimento de novos conceitos e exercícios, para o refinamento de um método próprio de interpretação para o actor. E foi esse refinamento que vimos em palco, apesar da miscelânea de linguagens que o encenador empreendeu (*commedia dell'arte*, circo, teatro de revista, opereta, comédia de costumes), fruto das inúmeras e diversas influências do seu trabalho: Bob Wilson, Kantor, Kazuo Ohno, expressionismo alemão, psicanálise junguiana, física moderna e, cada vez mais, a filosofia oriental. O refinamento, atrás referido, prende-se com o rigor do método. Para o encenador, que gosta de trabalhar com os mesmos actores e cujo trabalho de *ensemble* é fundamental para o sucesso dos seus espectáculos, o desafio dos actores não se restringe ao estudo das personagens, já que a base do seu trabalho é a busca do maior conhecimento possível sobre o universo da peça. Para Antunes Filho, em entrevista concedida ao *Diário de S. Paulo*: "Se massacrar é obrigar o actor a estudar, a assumir a responsabilidade do momento em que vive, é fazer do actor o senhor dentro do palco e dentro da história em que ele participa, então, nesse sentido, massacro o actor. Eu quero-o independente, eu quero-o senhor absoluto do palco [...] o actor terá que ser ao mesmo tempo cientista, artista, físico, matemático, professor de literatura, político e sociólogo. Pode ser um pouco utópico

o que vou dizer, mas o actor será a grande síntese do conhecimento humano. [...] Se mostrar isto tudo ao actor é massacrá-lo, então, eu massacro-o".

Em *Policarpo Quaresma*, sem precisar de recorrer a dispositivos cénicos, o encenador constrói o cenário com o corpo dos actores, aos quais junta alguns adereços e figurinos. O resultado é uma dança de imagens belíssimas, que o coro acentua, completando e comentando com intensa vivacidade e comicidade, não raras vezes trágica, a acção, muito ao jeito brechtiano. Juntos, mais de vinte actores extremamente competentes a nível físico e vocal (para Antunes "corpo e voz são uma coisa só" - VC) constroem um bailado contínuo e contagiante, com muito colorido, música ao vivo, sapateado e um surpreendente jogo cénico, que nos arrebatava a cada instante.

E é assim que, de falhanço em falhanço, Policarpo chega ao fim da sua vida sem concretizar absolutamente nada, tal como Lima Barreto nunca viu o seu talento literário verdadeiramente reconhecido enquanto viveu. Antunes, ao adaptar o autor para teatro, nunca se dissociando da função social que o teatro deve ter e sempre embrenhado no estudo da condição humana, assume a sua crítica contra o sucesso dos pobres de espírito e o fracasso dos que ousam, dos que vivem intensamente em busca de alcançar um objectivo válido. Ele critica a inércia do povo, o seu contentamento fácil com o que entretém e inocuamente distrai. Por isso, numa entrevista para o documentário *O teatro segundo Antunes Filhos - 60, a década das transgressões*, o mesmo defende o "Teatro como pensamento, e não como diversão babaca. O teatro começa depois que terminou. [...] O teatro tem que ser transformador, não que ele transforme em si, mas ele estimula, incita as pessoas a: - Vamos! É corrosivo o teatro". Não deixa de ser curioso que este espectáculo tenha estado no Porto na acesa época das eleições legislativas, na qual dominaram as guerrilhas entre os partidos políticos e em que o povo, já longe do vigor das



<>

Médée,
de Max Rouquette,
enc. Jean-Louis Martinelli,
Théâtre Nanterre-
Amandiers,
Festival Odisseia: Teatro
do Mundo 2011
(< Odile Sankara;
> Odile Sankara
e Nongodo Ouedraogo),
fot. Théâtre Nanterre-
Amandiers.

revoluções, não foi quem mais ordenou, sentado na confortável *chaise longue* da abstenção. Policarpo, irrepreensivelmente interpretado por um dos actores de eleição de Antunes Filho, Lee Taylor, nunca esperou que fossem os outros a agir: Dom Quixote brasileiro, na sua cabeça e na sua ambição de mudar a ordem das coisas, correu o mundo, tentou desfazer injustiças, combateu gigantes e dragões. Passou por situações embaraçosas, penosas, meteu-se em trapalhadas e sofreu com elas, mas

nunca desistiu de se aventurar. Os portugueses deviam conhecê-lo.

Antunes devolve a Lima Barreto e a Policarpo Quaresma a sua dignidade. Ele que é o vivo que é reconhecido em vida, o vivo que, sempre que traz o seu trabalho a Portugal, deixa saudades, porque nos transforma, porque nos faz acreditar que se vemos moinhos é porque há moinhos e há que empreender vento para os fazer mover.

Título: Médée, de Max Rouquette. *Encenação*: Jean-Louis Martinelli. *Música*: Ray Lema. *Cenografia*: Gilles Taschet. *Desenho de luz*: Jean-Marc Skatchko. *Desenho de som*: Philippe Cachia. *Figurinos*: Patrick Dutertre. *Colaboração artística*: Florence Bosson. *Interpretação*: Assetou Demba (coro), Ténin Dembele (coro), Adiaratou Diabate (coro), Yawé Issa Diarra (músico), Haoua Diawara (coro), Bakary Konate (O Velho), Karidia Konate (coro), Mariam Kone (A Velha), Fatimata Kouyate (coro), Nongodo Ouedraogo (Jasão), Odile Sankara (Medeia), Moussa Sanou (Creonte), Blandine Yaméogo (coro) e duas crianças. *Produção*: Théâtre Nanterre-Amandiers, Napoli Teatro Festival Itália. *Local e data de apresentação (Festival Odisseia: Teatro do Mundo)*: Arcos de Miragaia, 20 a 22 de Maio de 2011.

Medeia torna-se pano de fundo para uma tragédia africana

Luiz Carlos Oliveira

Os tradicionais Arcos de Miragaia, ponto turístico de uma das mais antigas freguesias da cidade do Porto, foi temporariamente um palco. Com troncos servindo como tecto, o chão de terra batida e as suas paredes antigas, teve por cenário o abandono, o descaso, a miséria, lembrando um abrigo para os que o não têm, e onde se viam grandes e velhos pedaços de tecidos que se juntavam para formar a entrada do "palácio". A isto se acrescentavam alguns tambores com água e utensílios domésticos tipicamente africanos.

Neste cenário, tentando manter o fogo, num fogão a lenha improvisado com tijolos e uma grelha, a Ama espera por notícias para a sua Rainha, Medeia, a filha do Sol. Neste local de estrangeiros, a apaixonada rainha, que o encenador Jean-Louis Martinelli escolheu, traz em si os

traços fortes da tragédia. Esta Medeia é ainda mais trágica, pois é uma estrangeira negra num país de negros machistas. Jasão e Creonte são políticos modernos e, trajando os seus fatos impecáveis, representam o poder do homem, em contraste com as mulheres que vestem roupas simples, ou pior, se enrolam em pedaços de pano grosso, e se apresentam de pé descalço, como é o caso das mulheres do coro.

Para representar a adaptação do francês Max Rouquette, Martinelli escolheu um grupo de atores de Burkina Faso, acreditando na intuição de Heiner Müller de que há uma semelhança real entre a essência trágica das personagens do teatro grego antigo e a realidade da vida trágica dos africanos. No entanto, a Medeia africana assume esse valor não por ser uma excelente adaptação, uma formidável montagem ou uma extraordinária encenação do clássico grego de Eurípides, mas sobretudo pela proposta, que integra, de discutir aspectos sociais da vida de hoje, o que aumenta ainda mais a carga trágica daquelas personagens.

Luiz Carlos Oliveira é licenciado em Letras pela Universidade Tuiuti do Paraná. Frequentemente, actualmente, o Mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É actor e produtor teatral, formado pelo Teatro Lala Schneider no Brasil.

Mesmo admitindo que Martinelli pegou numa receita fácil para encenar a adaptação – de resto, não muito interessante – de Rouquette, a verdade é que transformou o todo num espectáculo de grande qualidade, aproximando

ainda aquele universo humano, que não abandona os seus costumes, da posição de Medeia que também não nega a sua paixão e seu sofrimento.

>
Third Generation,
 de Yael Ronen Et the
 Company,
 enc. Yael Ronen,
 Schaubühne / Habima
 National Theatre /
 Ruhrtriennale,
 Festival Odisseia:
 Teatro do Mundo 2011,
 fot. Heiko Schäfer.



Título: Third Generation, de Yael Ronen Et the Company. *Encenação:* Yael Ronen. *Dramaturgia:* Amit Epstein, Irina Szodruch. *Interpretação:* Tamar Ben Ami, Knut Berger, Niels Bormann, Ishai Golan, George Iskandar, Matthias Matschke, Orit Nahmias, Rawda, Judith Ströbenreuter, Yusef Sweid. *Produção:* Schaubühne (Berlim), Habima National Theatre (Telavive), Ruhrtriennale 2009. *Local e data de apresentação no Porto (Festival Odisseia: Teatro do Mundo):* Teatro Nacional S. João, 20 e 21 de Maio de 2011.

A terceira geração Susana Chicó

A jovem encenadora Yael Ronen de Israel trouxe ao Festival Odisseia a terceira geração provinda dos sobreviventes do holocausto pondo em palco uma contenda entre alemães, judeus e árabes israelitas. As luzes da plateia estão ainda acesas quando um dos actores, loiro e de pele muito branca, entra na sala com boa disposição para nos informar que o espectáculo a que vamos assistir é ainda um trabalho em curso. Em seguida, pergunta-nos se há judeus, ciganos ou homossexuais na plateia pedindo depois desculpa às poucas pessoas que levantaram o braço. Desculpa-se pelo Holocausto e pelas acções dos seus avós em tom despropositadamente prestável e ensaiado, como uma ladainha que vem entoando desde sempre.

Um elenco multinacional (alemães, judeus e árabes israelitas) cromaticamente uniformizado por t-shirts vermelhas onde se lê o acrónimo "3G" é colocado em pé de igualdade e todos se apresentam e às suas convicções com humor e sem apelar a personagens. Recorrendo a uma estratégia interpretativa jovial e brincalhona que cruza a dramaterapia com a mímica e o fantoche, é astuciosamente infantilizada a herança da culpa, da vitimização e da indignação que tolda esta terceira geração suavizando-se desta forma a controvérsia e as hostilidades. A não ficção é neste espectáculo adoptada como forma directa de questionamento e desafio e se para chorar temos de nos envolver, para rir temos de nos distanciar. O distanciamento da terceira geração revela-se aqui, provocatoriamente e sem pretensões, através do humor e de uns poucos momentos mais tensos, revelando que o tempo não curou ainda feridas antigas.

Susana Chicó
 (n. 1985) tem feito o
 seu percurso pessoal,
 académico e
 profissional entre a
 fotografia e o teatro.
 Actualmente frequenta
 o mestrado de Estudos
 de Teatro (FLUL) e
 trabalha em
 investigação no
 Chapitô.

Café Mário

Em jeito de homenagem

Christine Zurbach

Título: Café Mário. Autoria e encenação: Pierre-Étienne Heymann. Colaboração à encenação: Rosário Gonzaga. Cenografia e figurinos: Elsa Blin. Sonoplastia: Miguel Reis. Direcção musical: Bruno Cintra. Desenho de luz: António Rebocho. Interpretação: Álvaro Corte Real, Ana Meira, André Salvador, Bruno Cintra, Fábio Moreira, Jorge Baião, José Russo, Maria Marrafa, Rosário Gonzaga, Rui Nuno, Victor Zambujo; Local e data de estreia: Teatro Garcia de Resende, Évora, 19 de Novembro de 2011.

No texto da folha de sala assinado pelo Cendrev, o espectáculo *Café Mário*, em homenagem a Mário Barradas, é anunciado como um "retrato de uma vida dedicada ao teatro", que "a par desse retrato, desse forma a esse percurso ímpar que contribuiu de forma decisiva para o aparecimento de novas gerações de homens e mulheres que vieram a dedicar-se profissionalmente ao teatro" (AA.VV. 2011: 2). Noutra texto, assinado por Pierre-Étienne Heymann, autor e encenador do espectáculo, o espectador pode ler, no mesmo contexto informativo, que *Café Mário* é "uma fábula contemporânea", que nos quer falar "dos perigos mortais que ameaçam a arte do teatro – e a arte em geral – na sociedade de hoje." (Heymann, *in ibid*: 3)

De facto, nos tempos sombrios do final de 2011, a ficção inventada alguns meses antes confrontou-se no momento da sua passagem para a cena, no Outono de 2011, com a dura realidade para o fazer teatral imposta aos profissionais do teatro pelo novo quadro económico de um país decretado bruscamente em falência, a tal ponto que o ritual de um legítimo e merecido acto de homenagem se tornou numa verdadeira arma, artística e discursiva, de exaltação do que constituiu o cerne da militância de Mário Barradas pela arte do teatro, na sua dimensão interventiva, cívica e social, e sobretudo política.

Num contexto em que a companhia do Cendrev é confrontada com a sua própria sobrevivência, muitas das cenas inventadas por Heymann para *Café Mário* passaram a integrar também o noticiário e os média com a divulgação das decisões tomadas hoje pelos novos governantes. Nesse sentido, uma actualidade adversa ao sonho ou à poesia acabou por enriquecer o tema ideológico central do espectáculo, e reforçou a dimensão histórica da obra artística e teatral construída por Mário Barradas em Évora, de 1975 a 2011.

O guião do espectáculo segue, numa apropriação oportuna, um modelo formal que recorda as opções do teatro de agitação e propaganda dos anos 1920 que, com

fins políticos, recorria à montagem ou à colagem de elementos diversos que favoreciam leituras críticas da realidade transposta para o palco. Aqui, no quadro ideal de uma homenagem levada a cabo pelos actores da companhia profissional do Cendrev que, na posição de representantes actuais (e herdeiros actantes) de várias gerações de profissionais de teatro que formou, o retrato de Mário Barradas segue uma narrativa que cruza citações de imagens teatrais e componentes do seu discurso programático retiradas do passado, com diálogos originais situados no tempo presente.

O enredo é resumido por Heymann nestes termos:

"No palco de um teatro, um espectro, igual ao de Hamlet, denuncia o assassinio do pai da companhia e, por esse atentado, a extinção progressiva da profissão teatral e da sua acção social. O inquérito traz à luz do dia as astúcias das autoridades (a organização "sonsa" do dinheiro), sempre presentes e activas. Os comediantes representam excertos de peças que servem de argumentos, de recordações históricas e de hinos fervorosos. Pouco a pouco organizam a resistência. Com a ajuda dos espectadores, um teatro autêntico pode renascer, no meio do *Café Mário*" (*Ibid*).

A peça é composta, como uma obra de padrão clássico, por acções logicamente encadeadas: parte da cena retomada do início de *Hamlet* aqui aproveitada para dar forma ao homenageado, hoje ausente do nosso mundo como o pai Hamlet, mas presente qual alma penada clamando por uma vingança que obterá no final com a expulsão dos "empaladores" saídos do mundo da saga ubuesca. Na despedida deixa uma recomendação para o futuro:

Agora, adeus! Irmãos actores, nunca se esqueçam que as companhias de teatro devem fazer assentar as suas práticas artísticas em princípios invioláveis, caso contrário serão incapazes de resistir à pressão do pensamento dominante

<
v

Café Mário (2011),
 autoria e enc. Pierre-
 Étienne Heymann,
 CENDREV, Évora, 2011
 (> Rui Nuno
 e Victor Zambujo;
 v Jorge Baião
 e José Russo),
 fot. Paulo Nuno Silva.



e acabam por deixar erigir a eficácia em estética; caem na armadilha da produtividade a todo o custo, assim fazem o jogo do inimigo que as acabará por destruir" (adaptação de Barradas 1995: 38-45).

Do passado emergem de novo cenas de encenações que constituem o património dos actores do actual Cendrev, todos formados na Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora entre 1975 e 1989, o que permite a Pierre-Étienne Heymann introduzir as conhecidas divergências entre quem foi dirigido por um mestre carismático, oscilando entre a quase idolatria da jovem actriz e as reticências de outros. No guião, Heymann

incluiu os autores e os textos com maior representatividade canónica no pano de fundo das escolhas de Mário Barradas para o seu repertório pessoal (Zurbach / Ferreira: 2010: 17-28): Marivaux, Ruzante, Gil Vicente e Koltès. Mas o trabalho dos ensaios é sistematicamente interrompido por quem traz um outro projecto para a instituição, ou sobretudo para o uso do edifício e sua função na cidade: um funcionário (é o nome da personagem enviada pelo Secretário de Estado da Cultura), formado em "engenharia cultural", trazido numa liteira por dois criados de casaca setecentista, irrompe pela plateia, alertado pelo rumor acerca do fantasma. O diálogo que a sua presença desencadeia transporta o enredo para um outro plano, o



da sociedade bem-comportada, que vê no teatro um factor de desordem de todo o tipo:

Um teatro tem de ser para uma cidade um lugar de divertimento saudável, evidentemente, e além disso acrescentar uma mais-valia económica. Se não preencher essa dupla função e, pior ainda, se desencorajar os investidores, se provocar perturbações da ordem pública, se contaminar os espíritos crédulos, é nosso dever interrogarmo-nos sobre a pertinência da sua implantação. (*Ibid.*)

O velho argumento moral aparece claramente comprometido com o económico, o que, na verdade, não surpreende. Após um encontro com o espectro, furioso, parte para Lisboa, anunciando que, caso o que ele julga ser uma farsa montada contra ele não acabe rapidamente, mandará fechar o teatro.

Em cenas escritas num formato de diálogo filosófico-didático, a companhia debate a situação com o filósofo Bertolt de Carvalho, chamado inicialmente para esclarecer o mistério do espectro que assombra o teatro e que está no centro da fábula. Para materializar esta presença-ausência, o encenador foi particularmente feliz ao escolher dar ao edifício do Teatro Garcia de Resende, enquanto espaço teatral, um protagonismo cénico multifacetado, usando toda a sua estrutura: da teia desce o recheio do guarda-roupa do Cendrev que, como património não só material, mas também afectivo da companhia, é o primeiro cenário que serve para introduzir o espectro, e permite também pôr em cena a arte, os artefactos e os artificios do teatro. Do mesmo modo, noutras cenas, a encenação desvendará o velho alçapão que conota o palco à italiana, ou fará chegar ao palco, à vista do espectador, peças de maquinaria em apoio ao jogo dos actores. Para acolher os espectadores, a plateia estende-se, depois do intervalo, para o sub-palco, onde cenas emblemáticas de obras de Ruzante, que são um marco da obra de Mário Barradas como *A mosqueta*, são interpretadas de acordo com a

fórmula dos espectáculos de estrados ou de rua que marcou parte da sua actividade de encenador. No desfecho da peça, o público regressa para o palco onde entretanto foi montada a esplanada do Café Mário. O conjunto do belo trabalho cenográfico de Elsa Blin, muito conseguido na escolha da paleta de cores e de texturas do guarda-roupa, propõe uma dupla leitura: funciona entre a citação – pela reutilização do espólio existente, que favorece o reconhecimento pelo espectador das obras interpretadas pela companhia numa versão lúdica de um "teatro no teatro", que reproduz gestos característicos do encenador Mário Barradas, agora reproduzidos por outros no seu lugar – e o alerta sobre as escassíssimas condições materiais de que pôde dispor no contexto de graves dificuldades financeiras da companhia.

O desfecho feliz da peça transforma o *Café Mário* no lugar de uma festa que também envolve alguma emoção para muitos dos espectadores, sobretudo aqueles que também o conheceram como declamador de textos de poetas como Pessoa, Eugénio de Andrade, Manuel da Fonseca, declamados agora pelos actores. E como nas comédias (revolucionárias e optimistas), a fábula do triunfo sobre a adversidade termina com danças e canções, transmitindo como o escreve Heymann, "uma mensagem de esperança e de fé no poder indestrutível do Teatro" (*in* AA.VV. 2011: 3).

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2011), Folha de sala do espectáculo *Café Mário*, Évora, Cendrev, Novembro.
- BARRADAS, Mário (1995), "Equivocos", *in Adágio*, Centro Dramático de Évora, nº15/16, pp. 38-45.
- ZURBACH, Christine / FERREIRA, José Alberto (2010), "Mário Barradas: para um retrato do criador teatral", *in Sinais de cena*, APCT / CET, n.º 13, Junho, pp.17-28.

<

Café Mário (2011),
 autoria e enc. Pierre-
 Etienne Heymann,
 CENDREV, Évora, 2011
 (Ana Meira,
 Rosário Gonzaga
 e Maria Marrafa),
 fot. Paulo Nuno Silva.

>
Os assassinos,
 de Miguel Castro Caldas,
 enc. Bruno Bravo,
 TEP/Primeiros Sintomas,
 2011 (Ricardo Neves-
 Neves, Paulo Pinto
 e Miguel Loureiro),
 fot. Bruno Bravo.



Uma maneira de dizer não

Emília Costa

Titulo: Os assassinos (2011). *Autor:* Miguel Castro Caldas, "ocupação" de um conto de Ernest Hemingway. *Encenação:* Bruno Bravo. *Cenografia:* Stéphane Alberto. *Figurinos:* Susana Sá. *Desenho de luz:* André Calado. *Interpretação:* Dinis Gomes, Miguel Loureiro, Paulo Pinto, Ricardo Neves-Neves, Susana Sá e António Mortágua. *Co-produção:* Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto (TEP) e Primeiros Sintomas. *Local e data de estreia:* Auditório Municipal de Gaia, Vila Nova de Gaia, 05 de Maio de 2011 (*Local do espectáculo em reposição:* Teatro do Bairro Alto, Lisboa).

Mas há uma saída pra este mal-estar:
 Pensem os senhores, p'la vossa cabeça
 Bertolt Brecht (1961: 314)

Os assassinos, conto de Ernest Hemingway, publicado em Março de 1927, foi por diversas vezes adaptado para o cinema, em filmes inesquecíveis, de que se destacam *Assassinos* de Robert Siodmak e *Os assassinos* de Andrei Tarkovski, tendo sido recentemente reformulado por Miguel Castro Caldas, num texto teatral de refinada ironia.

Nesse conto, o Sueco, ao ser avisado que dois assassinos andam à sua procura para o matar, cansado de fugir, opta por não fugir. O conto acaba sem que se saiba o que aconteceu ao Sueco ou sequer as razões pelas quais o querem matar ou por que razão desistiu de fugir.

No texto de Miguel Castro Caldas, a história de dois assassinos que entram num bar restaurante para matar o Sueco (tal como acontece no conto original) rapidamente se transforma numa reflexão sobre o poder do não, invocando-se outras referências literárias, como é o caso de *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville e de *Um artista da fome*, de Franz Kafka. No primeiro caso, Bartleby, o empregado de escritório, prefere não fazer; no segundo caso, o artista da fome transforma o não comer em arte. Em todas estas narrativas, o simples acto de dizer não (o

não fugir, o não fazer, o não comer) causa uma perturbação no normal decurso dos acontecimentos, uma profunda perplexidade pelo facto de os seus agentes agirem de maneira inesperada, não previsível. E a força demonstrada por estes profetas do não é inexorável, mesmo quando o destino é a morte. Qual é o poder de um assassino se a sua vítima não fugir? Qual é o poder do patrão se o trabalhador decidir não trabalhar? Qual é o poder da nossa necessidade de sobrevivência se um homem decidir não comer? E se um indivíduo ao dizer não causa um tão profundo abalo, o que poderia acontecer a uma sociedade se a grande maioria dos seus cidadãos decidisse, de um dia para o outro, não fazer, simplesmente não fazer?

Este é sem dúvida o grande desafio proposto pelo texto de Miguel Castro Caldas, brilhantemente encenado por Bruno Bravo, encenador principal do grupo de teatro Primeiros Sintomas, que co-produziu com o Teatro Experimental do Porto (TEP) o presente espectáculo, cuja estreia ocorreu em Maio de 2011 no Auditório Municipal de Vila Nova de Gaia, com posterior reposição, em Janeiro de 2012, no Teatro do Bairro Alto (sede do Teatro da Cornucópia), em Lisboa.

Numa perscrutante lucidez, Bruno Bravo deixou o texto respirar, dando espaço aos actores para pausadamente representarem os seus personagens, numa

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
 em 2006; e do livro
O jogador de
 Dostoiévski, levado à
 cena no São Luiz Teatro
 Municipal em 2011.



^
< >
Os assassinos,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
TEP/Primeiros Sintomas,
2011
(^Dinis Gomes;
< Susana Sá;
> Miguel Loureiro),
fot. Bruno Bravo.

reflexão consigo próprios e com o público, que directamente confrontam nos olhos, quase convidando à participação. Optam mesmo, em determinados momentos, por prolongados silêncios, que, apesar de tantos incómodos provocarem nos actores e no público, neste caso, por genialmente conseguidos, apenas provocaram um grande momento de teatro.

Neste espectáculo, quer o actor/personagem quer o público têm tempo, tempo para ouvir, tempo para pensar, tempo para esperar. E é enquanto se espera pelo Sueco – que, de resto, nunca virá – que somos confrontados com a dificuldade que temos em abandonar os nossos papéis sociais, por mais absurdos que sejam. Nick, o jovem estudante, convincentemente representado por Ricardo Neves-Neves, ao se apoderar de uma das armas dos assassinos, provoca uma reviravolta na história: a vítima transmuda-se em carrasco. Mas Nick não quer ser nem o jovem estudante meio inconsciente meio amedrontado, nem o novo assassino deslumbrado pelo poder que a arma lhe dá. Nick propõe uma alternativa ao óbvio. Afirma, tal como o fizeram o Sueco no conto de Hemingway, *Bartleby* no conto de Melville e o artista da fome no conto de Kafka, que as coisas podem ser diferentes. Que os assassinos podem abandonar o seu papel de assassinos, podem reescrever o texto. Mas nem Al, o assassino temperamental, na persuasiva versão do actor Miguel Loureiro, nem Max, o assassino frio, na inteligente versão do actor Dinis Gomes, aderem à provocação. Seja-se assassino ou empregado de escritório, a mudança aterroriza. É melhor manter-se o que se conhece, ainda que seja mau, do que apostar no desconhecido. A este trio junta-se ainda George, o *barman*, personagem central desta história, filósofo/leitor, cativamente representado por Paulo Pinto, que invade, sem receios, as conversas dos dois assassinos, como se, apesar da postura agressiva e intimidatória destes, fosse ainda possível dialogar, encontrar pontos de contacto independentemente da posição que cada um ocupa nas

inevitáveis e complexas relações de poder em que, em última análise, se traduzem sempre as relações humanas.

Num cenário realista, fielmente representativo de um bar americano na primeira metade do séc. XX (numa construção perfeita do cenógrafo Stéphane Alberto), com figurinos de uma sobriedade igualmente realista –, concertadamente concebidos por Susana Sá –, estabelece-se, durante as duas primeiras partes do espectáculo, entre as quatro personagens nomeadas, um diálogo inteligente, cruel, irónico, absurdo, onde a história que se vive – a de dois assassinos que entram num bar para matar o Sueco – é também a história que se conta, como se apenas se representasse o que já está escrito, como se tudo sempre não passasse de ficção. É a história dentro da história, numa profunda homenagem ao poder encantatório da palavra, tão elucidativamente representada no momento em que Nick, ao contar a história do artista da fome, se apodera da pistola de Al, que, inebriado pela narrativa, não reage, tal como Schahriar não consegue matar Sherazade em *As mil e uma noites*.

A luz, num trabalho de André Calado, ilumina sobriamente o espaço, destacando o relógio, peça fundamental no cenário de uma história onde a espera determina a acção, e a zona do balcão, onde se encontra, na parede, pendurado, um espelho rectangular, com o qual as personagens contracenam, num jogo de verso e reverso, lembrando o enquadramento cinematográfico. O cinema é, aliás, uma das referências deste espectáculo, quer no texto que cita filmes, histórias de actores, de realizadores e de produtores, quer no próprio cenário e nas personagens que se inspiram assumidamente nos filmes de *gangsters*.

E de repente tudo muda. O diálogo acelera e abruptamente se interrompe num violento tiroteio, onde a escuridão total e a brancura dos clarões provocada pelos disparos se intercalam, numa típica cena americana de *gangsters*, mas aqui sem vencedores nem vencidos, sem

>
Os assassinos,
 de Miguel Castro Caldas,
 enc. Bruno Bravo,
 TEP/Primeiros Sintomas,
 2011 (Ricardo Neves-
 Neves, Paulo Pinto
 e Dinis Gomes),
 fot. Bruno Bravo.



feridos nem mortos, para dar lugar à terceira e última parte deste desconcertante espectáculo.

Nesta última parte, surge-nos a Diva, talvez Ava Gardner, a actriz que Robert Siodmak, realizador do filme *Assassinos*, contratou para dar vida à mulher que foi obrigado a descobrir por detrás da história do Sueco, do homem que desistiu de fugir, como se em filme não fosse possível um final em aberto. No filme, o conto de Hemingway é totalmente alterado: o Sueco é morto pelos assassinos e toda a misteriosa história do Sueco é revelada, numa invenção do argumentista Anthony Veiller, onde não podia deixar de existir uma bela mulher, razão de toda a trama.

A actriz Susana Sá, numa deslumbrante vedeta, vestida a rigor, com um belo e decotado vestido preto, luvas pretas até ao cotovelo, sapatos pretos de salto alto e obviamente bâton vermelho nos lábios, fuma por uma elegante boquilha. E é pela sua boca que, num monólogo abrilhantado de humor, ficamos a saber a história de *Gente de domingo*, filme primeiro de Robert Siodmak, ainda na Alemanha de 1929, antes da eleição democrática de Hitler, antes do extermínio de milhões de judeus, incluindo os pais de Robert Siodmak, antes da queda das duas bombas atómicas no Japão, quando a puerilidade, pelo menos aos domingos, ainda era possível.

Também é através deste brilhante monólogo que apreendemos a incongruência das relações humanas, na amizade improvável entre Hemingway – homem de ideais de esquerda, defensor acérrimo dos republicanos, na guerra civil de Espanha de 1937 – e Gary Cooper, homem assumidamente de direita, que participou na perseguição dos comunistas no cinema americano, em que se destacou pela fúria persecutória o senador Joseph McCarthy. Não é fácil imaginar, como nos propõe sarcasticamente a Diva, o casal Hemingway e o casal Cooper de férias em inocentes diversões, enquanto tantos artistas, tantos amigos eram presos, ficavam sem emprego, apenas por suspeitas,

levianamente investigadas, de simpatias comunistas.

É ainda a Diva que nos narra a história de um outro filme, *O comboio apitou três vezes*, este de cowboys, onde Gary Cooper, no papel do xerife Will Kane, perseguido por Frank Miller, também decide não fugir, ficar e enfrentar, sozinho, contra tudo e contra todos, e vencer como herói que é.

A mulher, a Diva – que não teve lugar no conto de Hemingway –, como todas as divas, divaga numa bebedeira solitária, apenas acompanhada por George, o *barman*, que protectoramente tenta que ela pare de beber e é ela, exactamente ela, que foi coagida a aparecer no filme comercial americano, quem, penetrantemente olhando para nós, espectadores, indaga se no escuro, no nosso sítio, existe alguém, pois parece-lhe ver alguém, parece ver-nos, num claro derrube da quarta parede, em plena sintonia com as teorias brechtianas. E é George, também olhando para nós, quem calmamente a sossega, afirmando que no nosso sítio apenas existe a casa de banho, enquanto os outros três personagens, sempre em palco, permanecem alheios à acção.

No momento histórico, em que vivemos, que propagandisticamente procura convencer-nos que não passamos de números, de meras peças substituíveis de uma realidade maior, a implacável economia, a que devemos cega obediência, numa evidente aproximação dos regimes ditatoriais, um espectáculo sobre a força, individual e colectiva, do não, é mais do que fundamental, é imprescindível, e este espectáculo, na sua inteligente ironia, mostra-nos como a arte pode levar a pensar sem se descaracterizar.

Referência bibliográfica

BRECHT, Bertolt (1961), *A boa alma de Sé-Chuão*, trad. Ilse Losa, Lisboa, Portugália Editora.



<

A pedra,
enc. Cristina Carvalho,
Estúdio Zero, 2011
(Sandra Salomé
e Maria do Céu Ribeiro),
fot. As Boas Raparigas.

A má consciência dos moderados

Constança Carvalho Homem

Título: A pedra. Autor: Marius von Mayenburg. Tradutor: Ricardo Braun. Encenação: Cristina Carvalho. Cenografia: Cláudia Armada. Figurinos: Catarina Barros. Desenho de som: Luís Aly. Desenho de luz: Nuno Meira. Interpretação: Daniel Pinto, Joana Carvalho, Júlia Correia, Maria do Céu Ribeiro, Sandra Salomé, Sara Carinhas. Produção: As Boas Raparigas. Local e data de estreia: Estúdio Zero, Porto, 6 de Julho de 2011.

Mundividências, protagonistas, calamidades, números redondos, tendemos a reter da História o que é mais vibrátil e tem incontestada magnitude. Não será apenas uma questão de memória selectiva, é também um modo de nos protegermos, de separar por jurisdição as acções individuais, por que respondemos, dessa matéria mais abstracta que outros acharam merecer registo. *A pedra*, de Marius von Mayenburg, parece-me expor a conveniência desse hiato de percepção para um número significativo de alemães contemporâneos do Terceiro Reich. Refiro-me àqueles que, não partilhando o fervor da alucinação colectiva, foram de alguma forma coniventes, os que num contexto de maniqueísmo, tal era a urgência de demarcação, souberam ser "dos deles". A gestão desta herança surge a par de um problema mais imediato, o da manutenção da propriedade num país de fronteiras e tutelas tão díspares em tão pouco tempo. Será possível saber-se em definitivo a quem se refere um "a quem de direito"? É a partir de um longo retrato de família que Mayenburg aponta as principais fragilidades da construção da identidade alemã no pós-guerra e no pós-reunificação. Ao escolherem produzir um texto como este, As Boas Raparigas abriram naturalmente espaço a uma reflexão que retoma estas questões e as amplia. Estamos ainda num continente minado pelo desfazamento entre nacionalidades e etnias, onde o descalabro financeiro

parece justificar certo messianismo autoritário, lembrado com nostalgia; a recordação por branquear impôs-se-lhes como necessidade, e ainda bem.

O espectáculo acompanha uma família de Dresden entre 1935 e 1993. Os momentos de charneira para esta família coincidem com períodos históricos de turbação, contudo Mayenburg narra impondo um filtro, o do apego à casa, e evitando o conforto da sequenciação cronológica. A História é assim amortecida por uma reconstituição subjectivamente ritmada, organizada em torno de um território que soma violentas conversões. A casa dos Schwarzmans, judeus forçados a emigrar, é depois a casa de Witha e Wolfgang, segundo ele "alemães decentes", que herdaram as agressões dirigidas aos anteriores proprietários. A casa é parcialmente destruída nos bombardeamentos de 1945 e a família fica reduzida a mãe e filha, que alguns anos mais tarde hão-de partir rumo ao Ocidente. Sob o regime soviético, Witha e a filha Heidrun, já grávida, voltam a Dresden e travam conhecimento com Stefanie, uma das crianças das três famílias que a casa alberga; em troca de uma visita ao jardim, Heidrun alicia Stefanie prometendo enviar-lhe chocolate anualmente. A queda do muro de Berlim e a posterior reunificação abrem caminho à restituição da propriedade. Witha e Heidrun, a quem se juntou Hannah, a terceira geração, regressam a uma casa que não lhes é



^
< >
A pedra,
enc. Cristina Carvalhal,
Estúdio Zero, 2011
(^ Sandra Salomé,
Daniel Pinto,
Joana Carvalho,
Sara Carinhas
e Maria do Céu Ribeiro;
< Júlia Correia
e Daniel Pinto;
> Maria do Céu Ribeiro,
Sandra Salomé,
Júlia Correia
e Sara Carinhas),
fot. As Boas Raparigas.

de todo cómoda. Ao desenraizamento de Hannah e às assombrações de Witha junta-se agora a aparição de Stefanie, que reivindica o seu direito à casa e às tabletes que lhe são devidas.

Não querendo reproduzir um quadro doméstico reconhecível, a opção foi a de instalar uma atmosfera. Sobrevém primeiro a impressão de austeridade e esquadria: a luz fria revela arestas, padrões – nos figurinos, a quadrícula, nos grandes volumes, o rectângulo – e o domínio do preto e branco. Há um conjunto de peças verticais – sugestão de umbrais, janelas, sofá ou piano – que reconheceremos a dada altura como a moderna, inabitável, mobília dos Schwarzmann, mas conforme o texto avança certa incidência de luz concorre para outras sugestões, a de pedra tumular ou bancada inoxidável. Estas peças multiformes são ao mesmo tempo postos de vigia para quem está nas imediações da cena; não há bastidores nem repouso, o movimento dos actores é sempre atento, o de uma perpétua ronda. À medida que sucessivas versões dos factos nos aproximam do que terá efectivamente acontecido, percebemos o sentido do monocromático, do metálico, da tensa observação, para a construção do lugar em que se opera uma escrupulosa assepsia. É esse mecanismo que transforma Wolfgang, obediente funcionário do regime e suicida, em avô-herói, vítima de uma bala perdida das tropas russas, benemérito financiador dos americanizados Schwarzmann, que afinal nunca chegaram ao destino.

Por muito que As Boas Raparigas nos tenham habituado a um patamar de exigência, naquela que é a segunda encenação de Cristina Carvalhal para a companhia é inevitável destacar o trabalho de direcção de actores. Este volante rigoroso determina a eficácia da narrativa, apesar de todas as sínopes, e potencia a produção de ambivalência. A responsabilidade de percorrer todo o arco cronológico cabe a Maria do Céu Ribeiro, que o faz com subtilidade, com um esforço de composição quase miniatural.

É assombroso, por exemplo, o trânsito da notação física e vocal da jovem esposa para a surdez, o alheamento e certos sintomas de stress pós-traumático na velhice. No entanto, esta caracterização seria inútil se não fosse acompanhada de elasticidade moral. E, de facto, globalmente os intérpretes situam as personagens numa zona parda, em que não há vítimas nem vilões absolutos, há pessoas suficientemente maleáveis sob as suas circunstâncias. Interpretações particularmente vigorosas foram também as de Júlia Correia, uma Sra. Schwarzmann orgulhosa, insinuante, lúcida em relação à sua desvantagem e ainda assim atacante, e Sandra Salomé, a Heidrun que vemos crescer e, tal como a mãe, sacrificar a verdade para extrair mais profícuos exemplos.

A propósito de casas, talvez deva permitir-me uma última nota. Quando, em 2006, preparava para a *Sinais de cena* uma crítica a *Curto circuito*, pude ainda dar conta do improvável exemplar que esse espectáculo do Teatro Plástico originou: a ocupação do Rivoli. Desejaria agora ter algo de parecido a acrescentar. Sabe-se, desde meados de Março, que *A pedra* foi o último espectáculo de As Boas Raparigas no Estúdio Zero. E neste caso não há sequer a expectativa de que cheguem novos inquilinos: também se sabe que o recheio e equipamento foram retirados e que nada resta da feição do teatro de bolso que conhecemos. Triste facto consumado, este de contarmos mais uma companhia entre as que não conseguem manter tecto. Mas mais do que isso, perde-se uma sala intimamente ligada à crónica do teatro português desde a década de 80, tão necessária à produção própria como ao acolhimento. Talvez a funesta regularidade de factos consumados com que nos assaltam ajude a explicar o pudor da companhia: não houve um acto público, um mínimo sinal que envolvesse espectadores e cidadãos no esforço de manter a porta aberta. Talvez não fossem(os) tão poucos assim.

A natureza do amor

Rui Pina Coelho



<
Os juramentos indiscretos,
de Marivaux,
enc. José Peixoto,
Teatro dos Aloés / TNSJ
(Carla Chambel
e Sara Cipriano),
fot. João Tuna.

Titulo: Os juramentos indiscretos. Autor: Marivaux. Tradução: Maria João Brilhante. Encenação: José Peixoto. Cenografia e figurinos: Marta Carreiras. Música: Luís Cília. Desenho de luz: Jochen Pasternacki. Assistência de encenação: Anna Eremin. Interpretação: Adriana Moniz, Carla Chambel, Carlos Malvarez, Jorge Silva, José Peixoto, Nuno Nunes e Sara Cipriano. Produção: Teatro dos Aloés / TNSJ. Local e data de estreia: Teatro Carlos Alberto, 8 de Março de 2012.

Se a natureza do amor pode de alguma maneira ser entendida há-de ser pelo teatro. E, no teatro, poucos estarão tão perto de a saber esclarecer como Marivaux (1688-1763). Figura com uma presença intermitente nos reportórios nacionais, este dramaturgo francês esculpe como poucos os voláteis contornos do amor – esculpe-os na areia e a poder de sopro, mas ainda assim, ousa esculpi-los. Assim, e de acordo com a CETbase, base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, o primeiro texto de Marivaux apresentado em Portugal remonta a 1904 (*Le jeu de l'amour et du hasard*) pela companhia francesa Bartet-Duflos, sendo a primeira produção portuguesa da responsabilidade do experimental Teatro Estúdio do Salitre, em 1949 (*O legado*, parte do 9º espectáculo essencialista); só depois em 1954 o Teatro do Povo apresentaria um texto de maior fôlego – *O príncipe disfarçado* – com encenação de Ribeirinho e tradução de António Lopes Ribeiro.

José Peixoto, Maria João Brilhante, Marta Carreiras e Luís Cília, na encenação, tradução, cenário/figurinos e música, respectivamente, regressam ao clássico francês depois de, em 2002, o Teatro dos Aloés ter apresentado *Amor, verdade e mentira*, com Elsa Valentim, Micaela Cardoso, Jorge Silva, Pedro Matos, Ricardo Alves e Rui Rebelo. Assim, este *Os juramentos indiscretos* volta a reunir uma equipa criativa versada na teia dramática de Marivaux – e a verdade é que esse convívio catapultava este espectáculo para níveis de entendimento e domínio da matéria dramática pouco usuais. Apresentado pelo Teatro dos Aloés (em coprodução com o Teatro Nacional S. João), *Os juramentos indiscretos* é um espectáculo de uma delicadeza espantosa, inteligente, vibrátil na energia jovem que convoca, e que não deixa esquecer a felicidade que é poder fazer teatro, a felicidade que é poder montar mentiras frágeis para poder falar – como mais nenhuma arte consegue falar – da vida, das coisas, de nós. E da natureza do amor também, claro.

>
Os juramentos indiscretos,
 de Marivaux,
 enc. José Peixoto,
 Teatro dos Aloés / TNSJ
 (Carlos Malvarez
 e Nuno Nunes),
 fot. João Tuna.



A direcção de José Peixoto, extraordinariamente empática e conhecedora do intrincado tecido dramaturgico de Marivaux (competência que lhe descobrimos também em relação ao universo goldoniano ou tchekoviano, por exemplo), permite ao espectáculo ganhar balanço entre zonas de uma poesia mais palavrosa e áreas de uma temperatura quotidiana, sem nunca deixar que o espectáculo se espraie. Assim, na primeira cena, Lisette e Lucile (Adriana Moniz e Carla Chambel) aparecem de calças de ganga e tshirt. Se os seus gestos e poses são perfeitamente reconhecíveis no quotidiano, as suas frases transportam uma elegância e métrica que só depois encontrará correspondência, quando subtilmente e normalmente começam a vestir os elegantes figurinos que sinalizam o tempo de escrita das belas frases. Mas, surpresa, tudo isto se faz sem surpresa, com ligeireza e cadência: com teatro. Como se teatro e vida nunca se tivessem separado por um instante que fosse.

Marta Carreiras, cada vez mais autoral nas suas criações cenográficas, compõe um belo postal que, embora estático, nunca deixa de oferecer motivos de regozijo ao olhar durante as quase duas horas de espectáculo. E só isso, não houvesse mais, já era obra, porque, convenhamos, muitos cenários de grandes efeitos tecnológicos, de espantosas mutações e de prodigiosos malabarismos não o conseguem. Marta Carreiras, com apenas três elementos sempre presentes e sem alterações, cria uma ambiência que não só aguenta a prova do tempo de duração do espectáculo, como o emoldura dramaturgicamente. Assim, do tecto descem, suspensas, frágeis e invertidas, várias árvores de ramagem despida. O chão do palco está coberto de pétalas vermelhas, garridas de cor e de textura quente. Ao fundo do palco, dois biombos com roupa pendurada criam bastidores e marcam as portas de entrada. A servir o jogo dos actores, um escadote e algumas cadeiras de madeira. Tudo simples, depurado, de pura intuição teatral, sublinhando a artificialidade de tudo: do teatro, do amor,

da vida. E ao mesmo tempo criando uma atmosfera acolhedora.

Mas a verdadeira maravilha destes *Os Juramentos indiscretos* está nos actores – um elenco de uma juventude alegre, garrida e solar. Carla Chambel (Lucile) – actriz que se estreou profissionalmente n'*A disputa*, de Marivaux, em 1995, também com tradução de Maria João Brilhante, encenação de João Perry, um espectáculo de referência para a sua geração –, Nuno Nunes (Damis) e Sara Cipriano (Phénice), no trio amoroso em desavença, são de uma intensidade e doçura inexecíveis. Nunca querendo convencer-nos que podiam ser nossos vizinhos ou que nos poderíamos cruzar com eles no metro, trazem humanidade e profundidade a traços e tipos eminentemente teatrais. Carlos Malvarez (Frontin) e Adriana Moniz (Lisette), os criados, são o dinamismo de tudo – energia, cor, ritmo – são eles que, com pequenas coreografias mínimas, entre a dança e a *commedia dell'arte*, e com um jogo alegre, vão pautando o espectáculo. E também Jorge Silva e José Peixoto, os pais casamenteiros, nas suas breves aparições, aportam são momentos de humor.

Em suma, um texto delicado e inteligente, jogado com altos níveis de empatia, um espectáculo espantosamente simples, superlativamente concebido e executado, pensado com saber teatral e que prova que o teatro quando serve, serve. Até para tentar perceber essa coisa fugidia e esculpida na areia que é a natureza do amor.

Microfestivaleiros

Histórias e aventuras de alcatifa

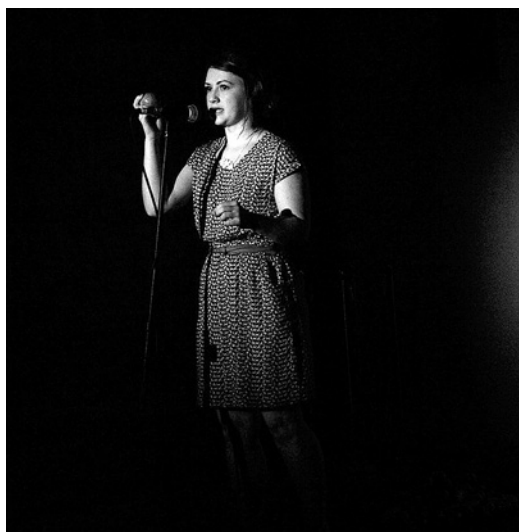
Susana Chicó



<
Ambiente geral na
Culturgest durante a
apresentação de um
espectáculo.

Work in progress
de Bryony Kimmings,
2012
(Bryony Kimmings).

>



colectivamente um contexto onde os artistas podem experimentar e mostrar gratuitamente o seu trabalho. Ao longo dos anos, o projecto tem vindo a crescer, e as viagens pelo Reino Unido têm vindo a aumentar, sobretudo desde a criação de uma versão mais portátil deste festival: o microfestival. Estes microfestivais têm vindo a evidenciar vários artistas no panorama britânico, comprovando-se assim o sucesso de um modelo de gestão centrado na autonomia do artista. O director Andy Field acredita mesmo que uma das competências lesadas pela estabilização do sector cultural inglês foi a capacidade de sobrevivência que todos os artistas devem possuir para atravessar o seu contexto sócio-económico. Para Field, cada um deles deve ser empreendedor e criar recursos para se adaptar às suas circunstâncias. O director não defende – com esta posição – a abolição dos apoios e sistemas formais da produção cultural, defende, sim, o valioso proveito que a criação independente de um projecto, sem recurso a subsídios ou instituições, pode trazer. Muitos dos artistas, que constituem este projecto, estão já a criar a sua própria programação, pois Andy Field e Deborah Pearson investem e confiam na criatividade desta comunidade artística, e, sobretudo, na sua proactividade.

<
Work in progress
de Jenna Watt, 2012
(Jenna Watt),
fot. Rachel Henson.

>

No passado mês de Fevereiro a Culturgest acolheu o Forest Fringe, um (micro) festival de artes performativas chegado do Reino Unido. Esta iniciativa é dirigida pelos jovens artistas Deborah Pearson e Andy Field, e teve a sua primeira edição há 5 anos, no café Forest, em Edimburgo. Desde então, o festival tem decorrido neste local, paralelamente ao Festival de Edimburgo, oferecendo uma programação alternativa e mais barata a públicos dispostos a arriscar num formato menos empacotado.

O Forest Fringe acolhe o trabalho de artistas da *live art*, do teatro experimental e da *performance* britânicas, e tem vindo a afirmar-se pelo seu perfil experimental e invulgar. A sua estratégia administrativa torna este festival num evento fora do habitual, sendo dirigido por artistas e não tendo fins lucrativos. É uma organização totalmente independente e auto-sustentável que se baseia na mais simples transacção: a partilha. Aqui, partilham-se espaços, materiais, ideias, saberes e tarefas, organizando-se

A primeira apresentação internacional do Forest Fringe foi precisamente na Culturgest de Lisboa, e marca mais uma conquista deste projecto: o princípio do seu crescimento além-fronteiras.

Simetria de opostos: Abertura e fecho

Os artistas estiveram durante três dias instalados em vários espaços do edifício. Entre as sete da tarde e a meia-noite, o público pôde ver uma amostra do trabalho que este festival acolhe, e experienciar uma Culturgest mais informal e festiva. O público foi também convidado a explorar a *Travelling Sounds Library*, que se compunha de peças de som independentes espalhadas em livros ocultos pelos vários cantos do foyer principal, e podia ainda ver entre

>
Watch Me Fall
 (Vê-me a cair)
 de Gemma Paintin
 e James Stenhouse,
 Action Hero, 2012
 (Gemma Paintin
 e James Stenhouse),
 fot. Toby Farrow.



espectáculos as instalações de Tim Etchells e Andy Field, e o filme de Kieran Hurley e Gary McNair.

Os dois espectáculos, que abriram e concluíram este microfestival, são criações que foram experimentadas e desenvolvidas no Forest Fringe. *Watch Me Fall* dos Action Hero e *Growing Old With You* dos Search Party foram ambos apresentados em formato *work in progress* em duas das edições do festival: *Watch Me Fall* em 2008 e *Growing Old With You* em 2010.

Deborah Pearson e Andy Field parecem ter escolhido estes dois espectáculos como exemplo da consistência e estabilidade do seu projecto. Ambas as companhias são formadas por casais que desenvolvem nestes projectos estéticas praticamente opostas. Enquanto os Action Hero apostam numa comunicação recheada de iconografia americana e de sonoridades gritantes, os Search Party exploram as possibilidades cénicas da passagem do tempo através do silêncio e de um despojamento cénico misterioso, feito de cartografias desenhadas a sal.

A dicotomia sonora e visual, que ocorre entre estes dois espectáculos, marca uma preocupação programática que insiste na variedade de linguagens artísticas. Além disso, esta abertura e esta conclusão apresentam e encerram uma temática implícita a todo o microfestival: os géneros.

A abertura coube aos Action Hero (Gemma Paintin e James Stenhouse) que apresentaram *Watch Me Fall* na garagem da Culturgest. O espectáculo foi inspirado nos *daredevils* americanos, e é o primeiro de uma trilogia sobre a iconografia do sexo masculino. Os artistas tomaram o salto de Evel Knievel à fonte do Caesars' Palace em Las Vegas como exemplo paradigmático da bravura masculina, prometendo ao seu público um feito semelhante. À chegada, os actores distribuam Coca-Colas e máquinas fotográficas descartáveis pelo público, que, por sua vez, ficava de pé a assistir e a aplaudir a esta longa e barulhenta promessa. O actor dizia que daria um salto na sua mota

(que na realidade é uma bicicleta de crianças) de uma distância de doze barris, vendado, dentro de um saco, a arder.

O que inicialmente parece uma paródia ao espectáculo de morte americano, torna-se gradualmente numa raivosa demonstração de violência gratuita que procura constantemente a cumplicidade do público. Os actores entregavam-se a actos absurdos que procuravam retratar a força masculina e a sua respectiva denegrição feminina. Exemplos disso são a primitiva sessão de pontapés à cabeça do actor, ou o obsceno e vagamente pornográfico despejo de garrafas de Coca-Cola na boca da actriz. No final do espectáculo, o actor saltava finalmente com a sua pequena bicicleta sobre um repuxo artesanal feito com Coca-Cola e Mentos, voando enfim para a sua queda. Os Action Hero confrontam o público com a sua responsabilidade sobre os riscos e violência apresentados em cena. *Watch Me Fall* remete para os primórdios do espectáculo de morte, lembrando o seu papel na construção iconográfica do macho.

Por sua vez, os Search Party terminaram o festival contrariando a furiosa vitalidade da sua abertura com uma silenciosa e depurada reflexão sobre o envelhecimento. *Growing Old With You* é um projecto que se iniciou em 2010, por ocasião da proximidade do trigésimo aniversário dos artistas, e que será recriado num novo espectáculo a cada dez anos para o resto das suas vidas. Em *Growing Old With You*, Pete Phillips e Jodie Hawkes, pretendem traçar o percurso de uma vida inteira em tempo real. Para tal, utilizam elementos cénicos e interpretativos que remetem para a memória comum e para a abstracção de um futuro vindouro. Ao partilharem gestos e palavras tratam o conceito da dualidade das vivências comuns, a presença de uma câmara de filmar marca a captação de histórias passadas em tempo presente, e ao cartografarem num chão de sal as suas pegadas e movimentos criam um percurso temporal abstracto e incerto, aquele que se perde nos silêncios e cumplicidades.



O festival fechou com esta muda reflexão sobre os conceitos de idade, acumulação de experiências e dualidade, encerrando o evento com uma tonalidade metafísica e enigmática.

Aventuras: Correrias, computadores e corações despedaçados

Entre a abertura e o segundo espectáculo, o público foi convidado a assistir a pequenas experiências muito interessantes criadas numa semana de trabalho nos espaços da Culturgest pelos artistas Jenna Watt, Bryony Kimmings e Mamoru Iriguchi. Os portugueses André E. Teodósio & Cão Solteiro também se integraram no microfestival realizando uma audição para o trabalho de *Top Models – Paula Sá Nogueira (um bestiário)* que estreou em Março no mesmo espaço.

Na rampa das galerias, Jenna Watt apresentou ao público uma experiência do processo criativo de *Flâneurs*, o seu próximo trabalho que estreará este Verão no Festival Fringe de Edimburgo. Nesta experiência, a artista contava individualmente a cada espectador uma história sobre violação, e a esse de seguida encomendava uma perseguição até ao fim da rampa para testar as suas capacidades de fuga. O público, surpreendido, observava a artista a tentar escapar do espectador, soltavam-se até gargalhadas e risos, pois os observadores desconheciam o contexto desta acção. O desfecho da perseguição cabia precisamente a um espectador que soprava um apito entregue pela artista. Jenna Watt é uma artista conhecida por explorar a violência, o risco e a interacção no seu trabalho performativo. Esta pequena experiência realizada para *Flâneurs* revela estas mesmas três matrizes. O título *Flâneurs* significa "passeantes", pessoas que flanam, ou seja, que andam sem destino experienciando as cidades com longos passeios. Jenna Watt pretende com este projecto explorar a natureza da violência em espaços públicos utilizando a psicogeografia (um campo da geografia que estuda os efeitos do ambiente

geográfico urbano nas emoções e comportamentos das pessoas) e ainda desconstruir o "by-stander effect" (um fenómeno psicológico que prova que quanto maior é o número de pessoas presentes numa situação violenta, menor é a probabilidade de alguém ir em socorro da vítima). Ao pedir um ataque e ao confiar a sua salvação a membros do público, Jenna Watt reivindica uma intervenção activa àqueles que assistem ao seu próprio risco e consequente vulnerabilidade. Uma experiência interessante que permitiu que a artista sentisse na pele os riscos de um ataque num local público, e testasse também a sua força perante esta situação.

Simultaneamente, o japonês Mamoru Iriguchi – zoólogo incompetente, cenógrafo premiado, *designer* gráfico e *performer* auto-didacta – manobrava monitores, projectores e cursores numa pequena sala, criando uma interacção visual com o público. Lá, foi apresentada uma *performance* multimédia – *Journey From a Man to a Woman* – que tinha a mudança de sexo como pretexto temático.

Iriguchi criou uma espécie de palestra/cabaret *high tech* no/na qual se reflectia sobre a evolução das espécies, questões de género e fantasias eróticas. Um tema incontornavelmente físico foi transformado numa viagem entre o seu próprio corpo e as imagens virtuais exibidas.

Desta forma, o artista confundia o masculino com o feminino, e o real com o virtual, metendo pelo meio descrições biológicas sobre baleias e música pop dos anos 50 a marcar um ritmo humorístico e terno a esta fusão surrealista de sexos e de mundos. Para a concretização técnica desta experiência interactiva, Iriguchi sobrepunha um monitor sobre o seu corpo, monitor este que mostrava um *cartoon* tosco do corpo de uma mulher, que depois se transformava num *cartoon* tosco do corpo de um homem, e, seguidamente, em corpos híbridos que envolviam *lingerie* e genitais desproporcionados. Estes *cartoons* apareciam mais tarde como objectos reais em tiradas ilusionistas surpreendentes, que faziam com que o plano digital e o plano real se fundissem num breve momento de magia. Iriguchi apresentou uma cómica, e levemente inquietante, experiência sobre transformações e transições, sugerindo uma evolução da espécie humana para um estado indefinido como o estado sexual apresentado na sua viagem. Desconstrói-se nesta exótica experiência nipónica a ideia de uma utilização da tecnologia em detrimento dos recursos criativos do corpo, equilibrando os dois mundos através de uma entrega total à sua fruição inocente e fantasista.

Desta absurda aventura multimédia, passou-se a uma outra absurda aventura, desta vez com um carácter mais emocional. A inglesa Bryony Kimmings apresentou uma série de pequenos números performativos que eram parte integrante do desenvolvimento de *Heartache*. *Heartbreak*, o seu próximo espectáculo sobre uma das mais traumáticas e universais experiências humanas: o desgosto amoroso. Bryony Kimmings tem tido um sucesso crescente no Reino Unido, tendo sido inclusivamente distinguida com um

<

Hitch (Boleia),
de Kieran Hurley, 2012
(Kieran Hurley),
fot. Niall Walker.

>
Growing Old With You
 (Envelhecer contigo),
 de Pete Phillips
 e Jodie Hawkes,
 Search Party, 2012
 (Jodie Hawkes
 e Pete Phillips).



Prémio Total Theatre pela qualidade inovadora do seu espectáculo *Sex Idiot*, um excêntrico e desavergonhado monólogo construído a partir das desventuras sexuais da artista. Este espectáculo é exemplo das criações extravagantes e multidisciplinares que caracterizam o trabalho de Kimmings, cruzando as suas reais (in)confidências com pequenos números de dança, canto, e *spoken word* numa narrativa desinibida e cómica.

Bryony Kimmings manteve a mesma estratégia criativa nesta experiência criada para a Culturgest, recorrendo uma vez mais a uma *persona* descontrolada, embrenhada num solitário consolo alcoólico. Atrás do balcão do bengaleiro, Kimmings começava por dançar e cantar ao som de músicas lamechas, criando o esboço de um universo ficcional ébrio e disparatado. Bebia champanhe por uma garrafa, e comia gelado de uma taça exageradamente grande. O seu vestuário parecia um fato de carnaval de uma espécie de princesa medieval futurista apresentando-se como uma personagem anacrónica que exprimia duas posições românticas antagónicas. Bryony Kimmings usava um chapéu bicudo de dama medieval, um longo vestido branco, e uma cabeleira cor-de-rosa, que no seu conjunto se referiam a arquétipos femininos antigos e modernos. Estes pequenos apontamentos visuais criaram sinteticamente um conflito entre paradigmas opostos: o encontro de uma donzela medieval com uma *barbie punkrock* num só corpo alcoolizado, dividido entre uma fantasia romântica que se refere a príncipes encantados, e uma atitude independente e rebelde. Esta experiência resultou numa cómica abordagem aos diferentes estados emocionais do desgosto amoroso criada com lugares comuns e gestos idiotas.

Histórias: A intimidade imediata da narrativa

No momento *Histórias*, o público tinha de escolher uma entre duas histórias: *Like You Were Before* de Deborah Pearson e *Hitch* de Kieran Hurley. Ambos os espectáculos foram construídos a partir de experiências pessoais dos

artistas. Kieran Hurley propôs uma proactiva história política ao relatar uma viagem à boleia até à 35ª reunião de cúpula do G8, e Deborah Pearson optou por uma envolvimento mais íntima e meditativa que reflectia sobre os acontecimentos gravados num vídeo caseiro sobre o seu último dia no Canadá, sua terra natal, antes de partir para Londres em 2005.

Deborah Pearson subiu ao palco com um cumprimento simpático e caloroso, e iniciou a sua narrativa propondo um olhar do passado como uma viagem de comboio ao contrário, ou seja, uma viagem em que o passageiro olha pela janela a paisagem que deixou para trás. O vídeo era projectado numa tela e Pearson ia parando o seu visionamento para decifrar a importância dos momentos, das conversas e das pessoas que figuravam no vídeo: amigos, pais, objectos e paisagens. Sempre que a artista aparecia no vídeo, falava por cima da sua própria voz repetindo no presente as palavras e sons do passado. Esta sobreposição da voz presente e da voz gravada causava um efeito constrangedor que marcava uma intrusão embaraçosa e o impossível regresso ao passado. Este *voice over* e uma pequena dança foram os únicos momentos verdadeiramente performativos deste espectáculo inteiramente criado com uma narração espirituosa e filosófica sobre o caminho que percorremos na vida. *Like You Were Before* ganhou um prémio Herald Angel em Edimburgo e regressa a uma antiquada, mas muito eficaz, forma de espectáculo, que é aquela em que se contam histórias.

O Forest Fringe tem vindo a afirmar-se pela sua qualidade artística, e, sobretudo, pela sua proposta de gestão cultural. Esta forma de funcionamento aberta e gratuita regressa à base fundamental da criação: a vontade, por si só, de criar. O seu sucesso comprova que existem alternativas de excelência aos moldes de produção artística convencionais, incentivando também a uma prática mais económica e adequada aos tempos de crise que se vivem.



Já passaram quantos anos, perguntou ele, de Rui Pina Coelho, enc. Gonçalo Amorim, Teatro Experimental do Porto, 2012 (Carlos Marques, Raquel Castro e Luís Araújo), fot. José Martins.

Vozes ampliadas / vidas diminuídas

Uma geração ofendida

Maria Helena Seródio

Título: *Já passaram quantos anos, perguntou ele* (2011). *Autor:* Rui Pina Coelho. *Encenação:* Gonçalo Amorim. *Cenografia:* Rita Abreu. *Figurinos:* Susana Sá. *Adereços:* João Rosário. *Desenho de luz:* Francisco Tavares Teles. *Sonoplastia:* Eduardo Brandão. *Interpretação:* Carlos Marques, Joana de Verona, Luís Araújo e Raquel Castro. *Produção:* Teatro Experimental do Porto. *Local e data de estreia:* Auditório Municipal de Gaia, 10 de Novembro de 2011.

A vida é o que te acontece enquanto te entreténs a fazer outros planos.

John Lennon

(frase citada do programa do espectáculo, trad. minha)

Atravessando texto e espectáculo, a ideia de companheirismo e partilha – social e artística – parece ser a razão maior deste (renovado e) estimulante encontro entre Rui Pina Coelho e Gonçalo Amorim.

Um falar convergente entre ambos vinha já de outras aventuras teatrais, como foi, mais recentemente, a tradução, por Rui Pina Coelho (com Ana Raquel Fernandes), das peças de Arthur Miller – *A morte de um caixeiro-viajante* (2010) e *Do alto da ponte* (2011) – que Gonçalo Amorim encenou no âmbito da renovação que o Teatro Experimental do Porto (TEP) soube fazer nos seus próprios quadros e nos seus métodos de trabalho. E esses foram espectáculos de grande qualidade, sobretudo porque souberam aliar uma fidelidade ao texto de Miller com a revivificação da linguagem cénica. Fizeram-no reconvertendo a estética dramaturgic milleriana num sentido que em Brecht buscou um realismo crítico cenicamente mais eficiente e, no segundo caso, com meios audio-visuais fortemente apelativos, sintonizando a sensibilidade de uma nova

geração que se sente traída pela política hoje dominante em Portugal e que procura na música anglo-saxónica o tom mais condizente com a sua indignação e revolta.

A convergência entre ambos potenciou agora uma mais ousada aventura que teve em Rui Pina Coelho o autor de uma dramaturgia própria que, assumidamente, entrelaça presente e passado, ao mesmo tempo que desenha um arco de cumplicidades e afectos entre uma geração do pós-segunda guerra mundial na Inglaterra e a que vive hoje em Portugal estes tumultuosos anos de crise sem fim à vista. Foi, de facto, a partir da peça de John Osborne *Look Back in Anger* (1956) que RPC resolveu reabrir em texto – e em palco – uma interpelação às possibilidades de futuro de uma juventude que traz numa mão o diploma (de licenciatura, mestrado e até doutoramento) e, na outra, o passaporte: a ver se arranja emprego ou pronta para procurar paragens mais longínquas mas talvez mais acolhedoras.

Quando encenada em Portugal a peça de Osborne recebeu títulos diferentes: foi *O tempo e a ira* (em tradução de José Palla e Carmo) que o Teatro Experimental do Porto fez em 1967 com encenação de Fernando Gusmão, e que no ano seguinte o Teatro Experimental de Cascais montou

>
*Já passaram quantos
 anos, perguntou ele,*
 de Rui Pina Coelho,
 enc. Gonçalo Amorim,
 Teatro Experimental
 do Porto, 2012
 (Raquel Castro,
 Carlos Marques
 e Luis Araújo),
 fot. José Martins.



com encenação de Artur Ramos. Foi depois *O tempo da ira*, que Rui Madeira dirigiu na Companhia de Teatro de Braga em 1992, e *Dá raiva olhar para trás*, na versão de Gustavo Rubim que Juvenal Garcés encenou na Companhia Teatral do Chiado em 1996.

Agora, com Rui Pina Coelho, trata-se de uma reescrita inventiva que observa – mas reformula – a dramaticidade osborniana. Acolhe, de facto, em alguns dos filamentos da sua organização textual, a modalidade rapsódica que Sarrazac enunciou (2002: 225-236), envolvendo narratividade, explosão lírica, discurso directo ao público (magníficas as cenas que tomam o público como entrevistador para emprego!), arrazoados apocalípticos (mais ou menos risíveis, mas perturbadores, mesmo assim), tudo num caleidoscópio ou manta de retalhos de que, afinal, a vida é feita.

O espectáculo desdobrava-se em preceitos coreográficos de circulação obsessiva (não longe da estética de Alain Platel), sobrepondo vozes e uma vibrante banda-sonora, dando, no seu conjunto, conta da inquieta visão de uma juventude que parece zigzaguear numa vida precária, mas que não pode demitir-se de uma vontade de viver e de se realizar no amor e no trabalho. E não faltava uma tela onde se projectavam títulos de cenas (datas de 2011, ano em que decorre a acção dramática) e outras anotações breves (citações bíblicas, paráfrases de versos de músicas *rock*) jogando na convergência de notícias reais, ligações à internet, cenas do *youtube*, abrindo ainda mais aquele universo de cena à interferência do mundo exterior e marcando, assim, a impossibilidade de uma vida resguardada ou em serena e feliz intimidade.

A cenografia de Rita Abreu – feita de adereços-móveis multiusos do tipo Ikea – traz para cena a mesa da sonoplastia (que os actores manipulam) e coloca à esquerda dois dos ícones osbornianos: a tábua (e ferro) de engomar – que marcará uma agressão física, ainda que involuntária – e os peluches (urso e esquilo) que compõem a fantasia

“privada” do jovem casal. Isso provocará, nesta encenação de Gonçalo Amorim, uma deliciosa cena em que ambos se mascaram com fato inteiro e, ao fundo de cena, parecem quase alhear-se dos problemas diários em curto entre-acto de sonho pueril.

Na composição das personagens e na trama principal, o texto de Rui Pina Coelho acolhe alguns aspectos importantes da dramaturgia de Osborne, como os nomes próprios – o jovem casal é Alice e Jaime, a amiga dela é Helena (e é também actriz) e o amigo dele é Cláudio (em Osborne é Cliff). Aqui também se repete a gravidez de Alice – que terminará também com um inesperado aborto – e o envolvimento afectivo de Jaime com Helena quando Alice se ausenta e eles permitem que ela fique enquanto está a trabalhar num espectáculo no TECA (Teatro Carlos Alberto), uma curiosa referência tópica em encenação que se estreava em Gaia.

Mais importante é, porém, perceber as alterações de monta que o novo texto e, em sua consequência, o espectáculo apresentam e que, indubitavelmente, aproximam mais o público de hoje da atmosfera e da problemática que a acção representa. Talvez que a diferente composição da personagem Alice possa surpreender quem recorde a passividade e bonomia (pusilanimidade, de que a acusava Jimmy) de Alison. Convergem, porém, as duas figuras nalguns pontos: têm ambas os pais ricos, e ambas sofrerão o grande abalo que representa a perda do bebé. O que de novo Rui Pina Coelho traz é não apenas a rasura da questão política que em Osborne cavava um fosso entre a filha de um coronel que servira na Índia e o jovem Jimmy que se aproximava de um *hooligan*, mas sobretudo uma convergência de situação social, ainda que ela esteja com uma bolsa de doutoramento e ele desesperadamente à procura de um emprego. A impaciência e alguma agressividade de Alice (em nada parecida com a resignada paciência de Alison) é aqui o elemento novo que parece, exasperadamente, reforçar a sua importância na preparação



de Jaime para todas as perguntas-rasteira das entrevistas para emprego.

E se Helena Carlos aqui – como a Helena Charles de Osborne – se apresenta como figura útil apenas para permitir um companheirismo triangular relativamente irrelevante, Cláudio é redimensionado de uma forma magnífica, a que, de resto, Carlos Marques confere uma notável verosimilhança: prisioneiro permanente das notícias apocalípticas que circulam na *net* e que falam da morte de peixes e pássaros, numa hitchcockiana obsessão, ou como um desastrado Cyrano que se entusiasma com uma das juristas da firma de advogados, em que estagia, mas que é obrigado a rebaixar-se a moço de recados que simplesmente serve o café.

Este é, de resto, o protesto mais veemente nesta "raiva" com que olham para trás, para as promessas de que um bom *curriculum* académico lhes traria recompensa de emprego digno e remuneração justa. E a imagem ícone deste espectáculo é justamente o microfone que "liga" o entrevistado a um possível empregador (que se sentaria no lugar em que nós público estamos) e que é sinal e lugar da tortura psicológica que obriga a um cuidado paranóico para não permitir deslizos e compor, isso sim, a imagem de alguém que estará disponível a qualquer hora, em qualquer dia – sem domingos, feriados ou mesmo férias – para trabalhar, numa absoluta e humilhante rendição ao patrão todo-poderoso.

Há sinais de uma possível convergência na luta política e em curtas pausas conviviais entre estes companheiros: na feitura de cartazes para uma manifestação do 25 de Abril, numa viagem de carro para a praia com picnic, e numa breve cena em que fumam erva juntos. Importante é também perceber os "mapas" simbólicos em que o elemento lúdico se alia a uma visão destrutiva, como na mesa em que as figuras parecem erguer uma cidade de plasticina facilmente destruída por um simples gesto de mão, e, durante a cena "Agosto" (ou seja, durante o

intervalo), na projecção em écran, que ocupa todo o fundo do palco, de ameaçadores jogos de computador com labirínticas perseguições e destruição de alvos, reminiscentes das suas tardes de adolescência.

E a memória de Tchekov paira nesta visitação realista à vida infeliz: "que importância é que isto tem?". Um triste e amargo desabafo e, quase irremediavelmente, a projecção no mundo desse desabar de esperanças a que se entregara antes a juventude. Mas talvez que o absurdo fim do mundo se redima em irrisória conjugação... Parece que o mundo vai acabar antes do fim da bolsa de estudo!

Por isso, no programa deste espectáculo, Gonçalo Amorim reconhece que este texto não só dá voz a uma geração – a que nasceu nos anos 70 –, como também não ignora ser essa sua vida partilhada por muitos. Pelo que era bem preciso levar ao palco uma reflexão sobre esses descaminhos da vida. Para o pôr em cena, a sua opção foi então por "um teatro de feira, dinâmico, popular, desprezioso" e com ele ampliou cenicamente, de forma brilhante e comovente, esta declaração politicamente comprometida de Rui Pina Coelho. E foi isso que potenciou um espectáculo que, a meu ver, marcou um importante tempo do teatro para os dias de hoje.

Referência bibliográfica

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

^
< >

Já passaram quantos anos, perguntou ele, de Rui Pina Coelho, enc. Gonçalo Amorim, Teatro Experimental do Porto, 2012
(^ Carlos Marques, Joana de Verona, Luís Araújo e Raquel Castro
< Joana de Verona, Luís Araújo e Carlos Marques;
> Luís Araújo e Joana de Verona),
fot. José Martins.

Que novas há do mundo lá fora?

Francesca Rayner

>
Medida por medida,
 de W. Shakespeare,
 enc. Nuno Cardoso,
 Ao Cabo Teatro,
 Guimarães 2012 – Capital
 Europeia da Cultura,
 SLTM / TNSJ, 2012
 (Pedro Frias
 e Catarina Lacerda),
 fot. João Tuna.



Título: *Medida por medida* (1604). **Autor:** William Shakespeare. **Tradução:** Fernando Villas Boas. **Cenografia:** F. Ribeiro. **Encenação:** Nuno Cardoso. **Desenho de luz:** José Álvaro Correia. **Música original:** Rui Lima e Sérgio Martins. **Figurinos (consultor):** Fernando Nunes. **Assistência de encenação e movimento:** Vitor Hugo Pontes. **Interpretação:** Afonso Santos (Puido, Bernardino, Fidalgo, Frade), Catarina Lacerda (Madame Bem-Passada, Mariana, Julieta), Cláudio da Silva (Angelo), Daniel Pinto (Lúcio), João Melo (Pompeu), Luís Araújo (Éscalo), Paulo Calatré (Meirinho, Fidalgo), Pedro Frias (Duque), Romeu Costa (Cláudio), Sara Carinhas (Isabela). **Co-produção:** Ao Cabo Teatro, Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, São Luiz Teatro Municipal, Teatro Nacional S. João. **Local e data de estreia:** Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 28 de Abril de 2012.

Depois de uma estreia algo hesitante e confusa em Guimarães no final de Abril, *Medida por medida*, pelo Ao Cabo Teatro, evoluiu de forma significativa até à sua apresentação no Teatro Nacional S. João no princípio de Maio. As complicações de um enredo potencialmente confuso – em que cabeças e corpos passam por objectos de troca e o registo dramático passa abruptamente de questões abstractas da lei e da religião para as realidades físicas da morte e da doença – tinham sido entretanto trabalhadas no sentido de permitirem uma leitura clara da peça: enquanto o que inicialmente parecia ser uma série de fragmentos improvisados, tinha-se juntado numa encenação mais coerente da peça.

Por razões várias é difícil pensar numa peça de Shakespeare que seja mais apropriada do que *Medida por medida* para se representar nestes tempos de austeridade

e crise. De facto, as duas encenações anteriores da peça em Portugal (numa produção TAS / CCE em 1977 e da Comuna em 1977) visavam explorar questões de política contemporânea e ocorreram também num tempo em que a relação entre o Estado e o teatro era um assunto preocupante. Uma peça que trata da corrupção – que é simultaneamente política e moral –, que desmistifica a arbitrariedade da lei e ilustra a substituição do argumento racional pela força física quando os homens têm um poder inexecutável sobre as mulheres, pode ser visto como um veículo perfeito para a exploração do universo social em que este espectáculo se realiza.

Todavia, enquanto um público contemporâneo pode facilmente simpatizar com uma personagem como Cláudio (Romeu Costa) que está prestes a ser executado por ter praticado o sexo pré-marital de comum acordo, é mais



<
Medida por medida,
 de W. Shakespeare,
 enc. Nuno Cardoso,
 Ao Cabo Teatro,
 Guimarães 2012 - Capital
 Europeia da Cultura,
 SLTM / TNSJ, 2012
 (Cláudio da Silva),
 fot. João Tuna.

difícil simpatizar com o dilema de uma possível futura freira (Isabel, Sara Carinhas) que preza a sua castidade acima da vida do seu irmão. É possível apresentar uma visão mais contemporânea de Isabel como protegendo a sua integridade física do que parece ser uma violação permitida "por lei", mas a decisão, que o encenador adoptou, ao vestir Isabela no que parecia um uniforme escolar, tendeu a fazer prevalecer a titilação sexual sobre o que poderia ser um reconhecimento de opressão sexual.

O espectáculo trabalhou de forma mais bem-sucedida com as cenas de comédia - geralmente mal compreendidas - através de um recurso inteligente ao cómico mais físico do que verbal, e o ênfase ao longo do espectáculo na corporalidade seminua não apenas sublinhava a energia do corpo sexualmente anárquico que transgride os preceitos da repressão, mas também a sua fragilidade quando os regimes usam a tortura do corpo como uma arma política. As cenas da prisão, onde corpos perdidos, encapuzados, grávidos até circulavam sem rumo ou por ali ficavam expostos à vista do público, foram particularmente sugestivos remetendo para a imagem dos prisioneiros escondidos de Guantánamo e Abu Ghraib. Ou para prisões mais perto de nós, em que o tratamento dado aos prisioneiros raras vezes se torna visível fora da própria prisão.

A acção da peça ocorre numa espécie de espaço indefinido que caracteriza a cultura contemporânea, com mudanças de cena indicadas apenas pelas reconfigurações da mesa e das cadeiras. Funcionou como em espaço de palco económico e multifacetado para as prostitutas, chulos e seus clientes se relacionarem com o Duque (Pedro Frias) e com outras figuras de autoridade, enquanto a única possibilidade de escapar deste espaço era proporcionada, de forma algo irónica, por um pequeno palco com cortina, num dos lados do palco. Este palco pequenino (um emblema do futuro limitado do teatro subsidiado em Portugal?) permitia que eventos diferentes se representassem simultaneamente. Por exemplo, Mariana (Catarina Lacerda) tinha o seu encontro privado com Ângelo enquanto o Duque tentava reformar Viena em palco. O palco podia ainda lembrar ao público o que estava em causa nos momentos dramáticos mais importantes, como quando um Cláudio seminu se agachava desconfortavelmente numa cadeira enquanto a sua irmã intercedia pela vida dele junto de Ângelo (Cláudio da Silva) no palco principal. O palco com cortina era o único espaço privado em cena, mas no último acto o Duque reaparecia aí como um líder político renascido numa mudança de regime efectuada entre simbólicas bandeiras cor de laranja agitadas por apoiantes

>
v
Medida por medida,
 de W. Shakespeare,
 enc. Nuno Cardoso,
 Ao Cabo Teatro,
 Guimarães 2012 - Capital
 Europeia da Cultura,
 São Luiz Teatro Municipal,
 TNSJ, 2012
 (> João Melo,
 Sara Carinhas, Afonso
 Santos,
 Paulo Calatré,
 Cláudio da Silva,
 Pedro Frias,
 Catarina Lacerda,
 Luís Araújo, Romeu Costa
 e Daniel Pinto;
 v Catarina Lacerda,
 Cláudio da Silva
 (de costas), Paulo Calatré
 (sentado), Romeu Costa
 (de pé)),
 fot. João Tuna.



entusiastas.

Com um sinal rodoviário acima do palco que apontava as setas na direcção de Viena - referindo-se ao palco em baixo - o espectáculo equilibrava bem a necessidade de contar a história com um desejo de sublinhar o seu conteúdo político. A dona do bordel Madame Bem-Passada (Catarina Lacerda), por exemplo, anotava na sua lista os factores negativos que afectavam o seu comércio, como a guerra, a fome, ou a "austeridade", e julgou ter ouvido que a fuga do Duque para a Polónia tinha passado a ser uma fuga para a Alemanha. O espectáculo sublinhava como, no vazio criado pelo fracasso da liderança política do Duque, são as personagens amorais, adaptáveis e vivaças como Lúcio (interpretado de forma soberba por Daniel Pinto) que sobrevivem e prosperam, enquanto os que falam a verdade, ou ninguém acredita no que dizem ou são ameaçados de prisão por difamarem o Estado.

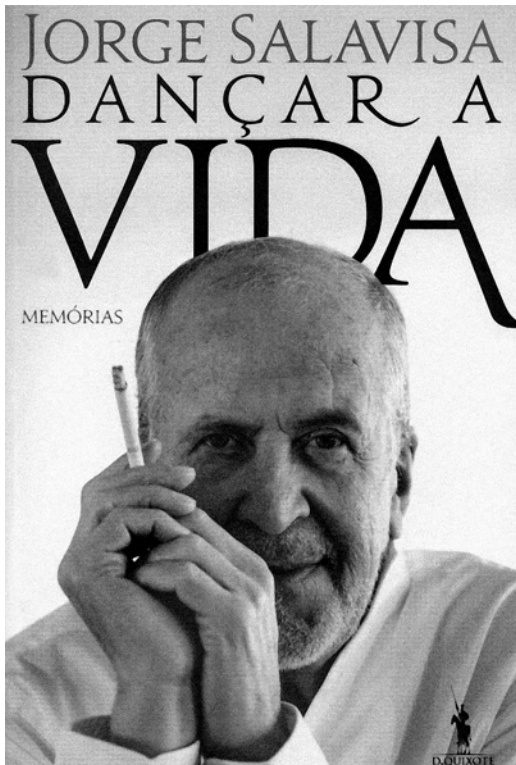
A relação entre o texto dramático e o contexto social surgia de forma relativamente harmoniosa o que se deveu tanto ao encenador (Nuno Cardoso) como aos actores, que se movimentavam com grande destreza pelos espaços da cena em interpretações que conferiam um ritmo rápido ao espectáculo no seu todo. Isso também resultava dos cortes judiciosos da tradução - apurada e ágil - de Fernando Villas-Boas e do interesse da própria história. A encenação permitia momentos de virtuosismo individual, como quando Mariana entoava uma canção langorosa ou Bernardino (Afonso Santos), bêbado, se recusava obstinadamente, perante o Duque, a ser executado, ao mesmo tempo que mantinha uma atenção ao conjunto que, com excepção de umas poucas palavras, que se perdem, e, aqui e ali, uma falta de variedade no discurso falado, todos tiveram boas interpretações. Merece menção especial Sara Carinhas pela inteligência com que interpretou o papel de Isabela. Para terminar com um exemplo que a envolvia muito particularmente: em Guimarães fiquei horrorizada no fim do espectáculo quando, em resposta



à proposta de casamento do Duque, a actriz simplesmente enrolou o vestido de noiva à sua volta, sugerindo uma improvável libertação sexual através do casamento a uma figura que lhe mentiu consistentemente. Contudo, quando o espectáculo chegou ao Porto, o vestido de casamento era atirado com desprezo do palco para a sala, em baixo, enquanto a actriz saía resolutamente de cena. Este pareceu-me um final muito mais apropriado para uma peça que dificilmente pode ser considerada como uma comédia romântica convencional, especialmente quando os casamentos arranjados à pressa pelo Duque no fim parecem prosseguir mais do que alterar a sua tendência para o seu reconhecido oportunismo político e sexual.

O testemunho de uma vida invulgar

Miguel Honrado



>
Jorge Salavisa
com Pina Bausch,
Teatro São Luiz, 2005
[Arquivo pessoal de
Jorge Salavisa].

Jorge Salavisa, *Dançar a vida: memórias*, Lisboa, D. Quixote, 2012, 315 pp.

Devo primeiro que tudo confessar que fui um leitor compulsivo de *Dançar a vida*.

A despeito dos laços de admiração, respeito e amizade que me ligam ao seu autor, é claro que inicialmente me moveram princípios menos nobres, típicos de um mero curioso... Todos nós, mais ou menos, gostamos de entrar na intimidade do outro, ficar a saber tudo, conhecer os recantos, partilhar os segredos.

Pobres de "nós" ingénuos que, nessa intenção, esquecemos que um livro de memórias, como qualquer narrativa pessoal, é uma síntese entre muitas, um caminho entre inúmeros possíveis... Daí a sua complexidade e daí, também, o enorme risco de sucesso ou falhanço.

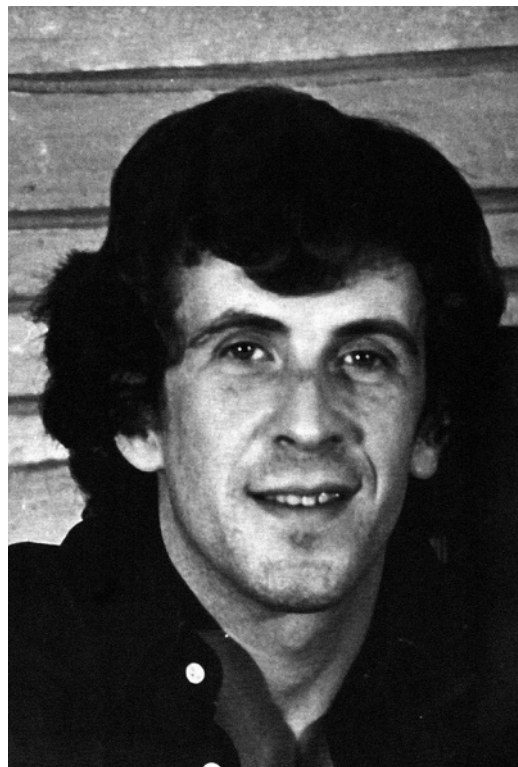
O caminho escolhido por Jorge Salavisa para nos revelar setenta e tantos anos de uma vida invulgar é, a todos os títulos, notável. Pela estrutura narrativa em que nos convida a entrar e progredir desde um primeiro momento iniciático como "Prólogo" - em que um prenúncio de morte se converte numa opção declarada pela vida - sendo esta a convicção que, até ao "Epílogo", transparece forte, poderosa, imutável, ao longo de toda

a obra. Depois, a inteligente renúncia a um sentido estritamente cronológico, ou melhor, a sábia gestão do tempo de narração, e a forma como este se contrai ou dilata, ao sabor daquilo que é verdadeiramente essencial comunicar e fazer sentir. Enfim, a ironia que projecta sobre si próprio e tudo o que o rodeia, o brilhante equilíbrio entre dramatismo e humor. São, todas elas, qualidades que prendem e seduzem o leitor numa teia de afectos, a teia de Jorge Salavisa, que a todos nós envolve e nos faz com ele querer estar para sempre.

Tais características associadas a uma escrita fluida, pródiga de matizes, onde se articulam em perfeito equilíbrio o pormenor e a eficaz construção de ambientes, levam-nos ao que considero como mais fascinante em toda a narrativa: a conversão de cada leitor em testemunha presencial e privilegiada. Estamos definitivamente "lá" durante a meticolosa organização da despedida descrita no prólogo, com os Tocos nas infinitas savanas do Norte de Angola, durante as rixas no recreio do Colégio Infante Sagres, nos triunfos operáticos do São Carlos do final dos anos 50; presenciamos ainda a fúria de Nijinska perante o figurino de Carabosse, Zizi Jeanmaire e o seu bizarro ritual antes de entrar em cena, Margot Fonteyn cosendo, no camarim, as suas malhas.... Nesta relação de

Miguel Honrado
é Presidente do
Conselho de
Administração da
EGEAC - Empresa de
Gestão de
Equipamentos e
Animação Cultural (de
Lisboa) e docente na
Escola Superior de
Teatro e Cinema.

>
Jorge Salavisa
em 1977, Mestre de
Bailado do Ballet
Gulbenkian
[Arquivo pessoal
de Jorge Salavisa].



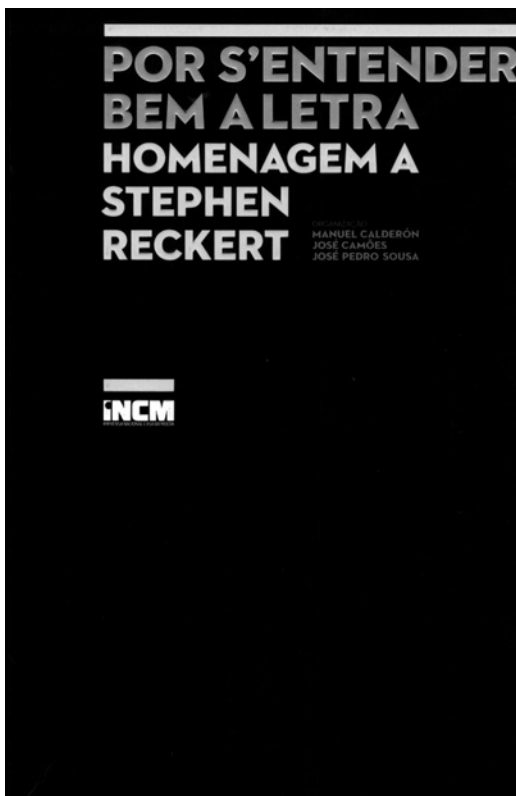
proximidade se encontra pois, uma das razões da nossa crescente cumplicidade de leitores com essas personalidades que são a vida de Jorge Salavisa; com o seu carácter, os seus desejos, as suas pequenas manias, os seus ensinamentos, as suas dúvidas, os seus erros, as suas opções transformando-se progressivamente em património, íntimo e comum.

Porém, e ainda sob outra perspectiva, este livro é importante. Ao longo destas páginas corre uma outra linha narrativa que é fundamental evocar aqui. Jorge Salavisa, neste seu riquíssimo percurso profissional e pessoal, projecta sobre nós décadas cruciais do desenvolvimento cultural europeu e português, tempos apaixonantes de realização de uma utopia, em que a democratização cultural participou profunda e activamente na invenção de uma nova sociedade e na consolidação dos seus valores. No momento em que assistimos à sua devastação, através de um discurso de pretensão realismo e eficácia, eis que surge esta experiência concreta e o seu legado que nos deverá fazer a todos reflectir. Não se trata, claramente, de fazer aqui uma nostálgica apologia do passado, mas sim entender, para que connosco permaneça, a real dimensão daquilo que foi arduamente construído e é, definitivamente, um património sobre o qual é imperioso construirmos o futuro.

Termino agradecendo ao Jorge por me ter deixado entrar neste trajecto épico (já o disse) mas também pelo que me ensinou e demonstrou com o seu testemunho de vida que, finalmente, não me faz pensar tanto em Alexandre Magno (coisa que ele, sem dúvida, gostaria!) mas no pintor Wang Fô, criado pelo poder imenso de Yourcenar, que, errando feliz e livre pelo reino de Han, nada mais possuía excepto pincéis, boiões de laca, tintas-da-china, rolos de seda e papel de arroz; pois acima de tudo "amava a imagem das coisas e não as próprias coisas".

Os passos em volta de uma homenagem

Isabel Pinto



Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Sousa (org.), *Por s'entender bem a letra: Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011, 781 pp.

Treze anos depois de *One Man's Canon: Five Essays on Medieval Poetry for Stephen Reckert* (ed. Alan Deyermond, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998), vem a público novo volume de homenagem ao notável humanista, mais vasto na temática e nos intervenientes, desta vez da responsabilidade do Centro de Estudos de Teatro, com organização de Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Sousa.

Foi pelo trilho comum do estudo da obra de Gil Vicente que o vínculo entre o Centro de Estudos de Teatro e Stephen Reckert, que, oportunamente, participou, em 2002, no Congresso Internacional *Gil Vicente 500 anos depois*, se estreitou. A sua obra *Espírito e letra de Gil Vicente* (1976, trad. port., 1983) forneceu linhas orientadoras para a reprodução fac-similada da *Copilação de todas as Obras de Gil Vicente* (vols. III e IV d' *As obras de Gil Vicente*), publicada no âmbito do Congresso, que muito beneficiou dos reparos

de Stephen Reckert a edições anteriores, a propósito das exigências imputáveis ao fac-símile.

Cabe-nos, aqui, a grata função de deixar entrever as matérias, e respectiva *dispositio*, que o leitor poderá encontrar neste volume, de aspecto sóbrio, editado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

O verso da *Romagem dos agravados* ("*E pera declaração/ desta obra santa et cetra/ quisera dizer quem são/ as figuras que virão/ por s'entender bem a letra*") que dá título ao livro é escolha certa, porque logra conjugar a alusão à profundidade do labor de Stephen Reckert em prol do bom entendimento da "letra" (poesia medieval, teatro de Gil Vicente, poesia de Cesário Verde, etc.) com o fruto do seu percurso académico, bem patente no ecletismo linguístico e tópico deste volume de homenagem. As línguas são seis: português, castelhano, inglês, catalão, galego e italiano; os assuntos mais ainda, abarcando as sentidas evocações, as homenagens em exercício poético e as abordagens académicas de temas variados de pendor universal, que compreendem, entre outros, o teatro de Gil Vicente e a poesia popular, ou "lira mínima", como Stephen Reckert preferiu designá-la.

Pelo acima exposto acerca dos contributos que constituem o volume, facilmente se entende, e louva, a organização do volume em três secções: *Evocatio*, *Inventio* e *Eruditio*. Desta feliz opção, resulta uma coerência temática que convida e favorece a leitura.

Através dos textos integrados na primeira categoria o leitor fica com conhecimento de causa da vertente humana que, de modo consistente, configurou o percurso académico de Stephen Reckert; na segunda categoria, encontramos *lira* valiosa pela sua originalidade em contexto; os contributos compilados na última, e maior, secção confirmam o vigor do estudo crítico, decisivamente alentado pela clarividência do homenageado.

O volume abre com uma resenha biográfica do homenageado, que se destaca pelo fulgor que a retrospectiva empresta aos factos benfazejos do passado. O escrutínio do percurso de Stephen Reckert encontra justo complemento na «Bibliografia de Stephen Reckert 1948-2011», tão completa quanto inspiradora.

Segue-se a *Evocatio*: Albert G. Hauf I Valls, C. Brian Morris, Helder Macedo e Marta de Senna descrevem a intersecção do seu próprio percurso com o de Stephen Reckert, acrescentando ao volume a dimensão inestimável da experiência pessoal.

Na *Inventio*, Alfonso Alegre Heitzmann, Casimiro de Brito, Ramon Dachs, Richard Zenith e Y. K. Centeno dedicam matéria escrita inédita da sua autoria ao homenageado, oferecendo ao leitor um registo poético de cumplicidade e reinvenção.

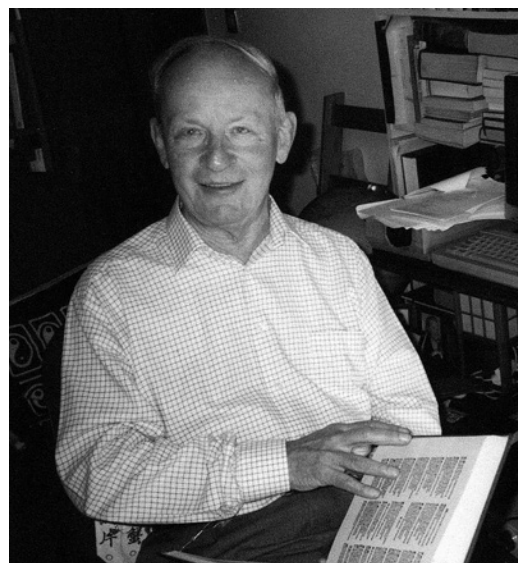
Isabel Pinto,
Doutora em Estudos de
Teatro, é investigadora
do Centro de Estudos
de Teatro da Faculdade
de Letras da
Universidade de Lisboa.

>
Fotografia de
Stephen Reckert.

A *Eruditio* é composta por cinquenta textos, ordenados alfabeticamente pelo nome dos autores; por clareza de exposição, proponho aqui a sua subdivisão também em três categorias: Gil Vicente, texto antigo (do século IV ao XVIII) e texto moderno.

Gil Vicente, objecto de estudo recorrente de Stephen Reckert, destaca-se, compreensivelmente, como figura de primeira ordem: Andrés José Pociña López explica de que modo uma leitura profícua de *Auto dos físicos* e *Sermão de Abrantes* envolve a consideração do ciclo folclórico do Carnaval e da Quaresma, pela existência nos dois textos de referentes alusivos aos mesmos; Isabel Almeida releva passos discursivos disfóricos em *Triunfo do Inverno* e *do Verão*, reportando a filiação no *Auto dos Quatro Tempos*, para problematizar a sua integração no encómio régio a D. João III; João Nuno Sales Machado indaga a letra vicentina por forma a encontrar as imagens, mais ou menos explícitas, da espectacularidade que as rege, através do paralelismo com as artes plásticas, apresentando, nomeadamente, o "restauro possível" da cena final de *Breve sumário da história de Deos*; José Augusto Cardoso Bernardes revisita parte da obra vicentina sob o ponto de vista da autocensura, realçando a figura de Gil Terrón de *Pastoril castelhano* e do filósofo de *Floresta de enganos*, casos de "disfarce autoral", uma estratégia eficaz para desfeitear as imposições da Censura; Márcio Ricardo Coelho Muniz propõe os tratados políticos coevos como fonte vicentina, associada ao *topos* da "aderência do Paço", que denuncia uma política real rendida ao carácter arbitrário do favoritismo; Olinda Kleiman põe em causa uma linha ortodoxa de interpretação do teatro vicentino, assente na vertente pedagógica, através de uma leitura farsesca e "zombeteira" do *Auto da Índia*; Sebastiana Fadda guia-nos numa digressão pelas traduções vicentinas mais recentes para francês, inglês, italiano e espanhol, avaliando-as; T. F. Earle detecta uma dimensão religiosa e mística em farsas como *Quem tem farelos?* e *Auto da Índia*, atribuindo ao burlesco sentidos implícitos a censurar; Teresa Amado explora o paralelismo estrutural e semântico entre *Auto de São Martinho* e *Pregação*, mostrando como em ambos a vertente religiosa e moral desemboca numa crítica à corte em que foram representados; Ugo Serani questiona a condição de Gil Vicente como precursor, imitador ou inventor, confrontando pontos de vista diversos, nomeadamente o do próprio Stephen Reckert, segundo o qual o artista exerce novas combinações de significantes conhecidos.

Em relação ao texto antigo, os artigos revêem, igualmente, matéria contígua aos interesses do homenageado: Anne M. Birrell dá-nos a conhecer as linhas temáticas da poesia breve da China, dos séculos IV e V, ajustando um paralelismo entre estas e certo tipo de composições ibéricas; Armando López Castro decompõe a intencionalidade melancólica de Juan Ruiz, autor de *Libro de buen amor*, que pretende moralizar e entreter, sem, no entanto, escamotear as dúvidas e incertezas do



tempo presente; Artur Henrique Ribeiro Gonçalves inscreve *O desgraçado amante*, de Frei Gaspar Pires de Rebelo, e *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, do Marquês de Montebelo, na tradição da peregrinação pícaro peninsular; E. Michael Gerli apresenta uma leitura de *Celestina*, no âmbito da qual o móbil de todas as personagens é a veemência do desejo, ainda que conotado, no final, com desilusão, impotência e morte; Gema Vallin procura aprimorar a fixação de um poema português, *Doportando nom mudar*, incluído no *Cancioneiro da Vaticana*, dominado pelo tema da distância amorosa, tentando esclarecer os passos de sentido mais hermético; Helena Reis Silva estuda a figura do representador no *corpus* de teatro quinhentista, ponderando a sua versatilidade cénica e ficcional; Hélio J. S. Alves aplica o conceito de "micro-significantes" à análise da obra de Diogo Bernardes, recriando, assim, o texto "Micro-significantes na Semiótica de Camões", de Stephen Reckert; Isabel Pinto revisita o culto de Santa Maria Egípcia para, à luz do mesmo, filiar a *Comédia intitulada Santa Maria Egípcia* na extensa família de traduções portuguesas de comédias espanholas da segunda metade do século XVIII; István Rákóczi dá a conhecer matéria impressa de grande circulação, as chamadas folhas volantes, que, em Portugal, asseguravam a divulgação de factos e circunstâncias relativos à primeira etapa da guerra do turco na Hungria; José Javier Rodríguez Rodríguez sugere uma leitura dos sonetos XXVIII, *En vano del incendio que te infama*, e XXXII, *Temes en vano al rayo que te ofende*, de Francisco de Rioja, em que o autor concilia o discurso moralizante com a descontração lúdica; José Manuel Pedrosa recupera a tradição lírica hispânica, através do tópico prolífero dos amores entre jovens desinibidas e médicos desenvoltos; Juliet Perkins revê o mito dos amores de Júpiter e Alcmena e o lugar central ocupado na intriga pela vingança de Juno, em duas comédias do século XVIII, uma de José de Cañizares e outra de António José da Silva; Luís de Oliveira e Silva compara gigantes, Adamastor e Briareu, para descobrir que enquanto o primeiro consegue suspender a acção de Vasco da Gama, o segundo integra o programa de acção de D. Quixote; Luíza Nóbrega questiona a supremacia atribuída pela crítica ao Consílio Olímpico em detrimento do Submarino, identificando-a com a resistência ao

entendimento de *Os Lusíadas* como poema híbrido, épico mas também trágico-lírico; Manuel Delgado Morales detém-se na melancolia religiosa de Crisanto, protagonista de *Los dos amantes del cielo*, integrando-a na linha temática de Calderón, que a converte num dom divino, a que subjaz a contemplação e a renúncia; Margit Frenk analisa uma composição hispano-árabe, *Diley vj namxi*, integrada num cancionero manuscrito catalão da segunda metade do século XV, indagando sinais de contacto entre a tradição lírica árabe e a hispânica; Maria Ana Ramos convoca a figura histórica de Afonso III, provável compilador ou conselheiro da compilação do *Cancioneiro da Ajuda*, encontrando, sobretudo, na componente musical do cancionero uma evidência da intervenção do rei; María del Valle Ojeda Calvo contrapõe os dois galãs de *Callar en buena ocasión o Bueno es callar?*, de Antonio Mira de Amescua, para fortalecer o argumento de que Sancho, um dos galãs, encarna sumamente a virtude do silêncio fixada na tradição popular espanhola; María Jesús Fernández revê criticamente as apreciações que foram consagradas nos séculos XIX e XX ao teatro pós-viceentino e propõe novas aproximações, através da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, à idoneidade de um teatro tido por menor; Maria José Palla, a partir de uma leitura crítica da obra de Henrique da Mota, nomeadamente do *Processo de Vasco Abul*, reflecte sobre o lugar ocupado pelo autor no cânone teatral de quinhentos; Mariana Maserà destaca o simbolismo amoroso do *hilo de oro* e da *fuenta*, referências da lírica medieval, que estabelecem entre si complexas relações que expõem a própria natureza do fenómeno poético; Peter Dronke apresenta composições inéditas que acredita serem tributáveis a Hildegard de Bingen, associando-lhes leituras que clarificam a semântica do sagrado; Rip Cohen traça a evolução das cantigas de amigo, cujas raízes remontam a uma matriz tradicional, ao longo do século XIII, a qual culmina em seqüências teatralizadas na corte de Afonso X; Samuel G. Armistead compara as baladas tradicionais hispânicas com as dos Balcãs, inventariando relações entre elas, que podem ser alvo de investigação mais extensiva através do levantamento da tipologia textual envolvida; Stanislav Zimic esclarece as ironias e paradoxos que Cervantes utiliza no remate das suas comédias, fazendo-lhes corresponder a justa compreensão da intencionalidade de que Cervantes as investiu; Teresa Araújo faz um levantamento de alusões ao *Romanceiro velho* nas cartas camonianas, reivindicando que estas funcionam como metáforas, às quais deve surgir associada a reavaliação do produto estético da recuperação literária da tradição; Thomas R. Hart revisita a obra de Stephen Reckert *Beyond Chrysanthemums* para actualizar o domínio de referência das cantigas de amigo, em que o eu poético feminino deriva da intencionalidade masculina; Vícenç Beltran examina a integração da poesia oral no cânone literário castelhano, concluindo que a mesma

aportou à poesia espanhola a capacidade de designar a dimensão concreta das vivências pessoais e impressões perceptivas.

Já o texto moderno, incidindo ainda em temas caros a Stephen Reckert, é objecto de doze contribuições: António Manuel de Andrade Moniz pondera a pertinência da articulação da Semiologia com a Semiótica, enquanto instrumentos teóricos da Literatura, delimitando a linguagem das lágrimas como exemplo dessa articulação; Carlos Nogueira aborda a apropriação do popular, enquanto infra-estrutura, em *Mãe pobre*, de Carlos de Oliveira, autor que desvela uma nova dialéctica entre culto e popular; D. Gareth Walters identifica como motivo central em *Passos da cruz*, de Fernando Pessoa, a presença de um sujeito passivo, que rubrica uma apreensão misteriosa do mundo; Fernando Cabral Martins faz corresponder os esquemas de repetição prosódica, fonológica e rítmica do poema *De tarde* a uma intenção de Cesário Verde: a equivalência entre poema e imagem dotada de um significado; Graça Videira Lopes cumpre um programa de leitura do livro *A faca não corta o fogo*, de Herberto Helder, resgatando citações, discursos e perguntas que comprovam a modernidade da obra; Ivan Teixeira examina a intertextualidade entre *O alienista*, de Machado de Assis, e *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*, de Edgar Allan Poe, a qual assenta no tópico do mundo às avessas, no uso da alegoria e na exploração do grotesco; Juan José Lanz procura levar a prática da intertextualidade para além dos limites formais habitualmente impostos, num cotejo paralelo da poesia de Luis Alberto de Cuenca e de Jon Juaristi; K. David Jackson propõe uma viagem ao Japão de Wenceslau de Moraes, através da sua obra *Ô-Yoné e Ko-Haru*, elegendo como pares de conceitos fundamentais a musa e a cultura, a narração e a memória; Luisa Trias Folch demarca os elementos da tradição popular ibérica no entremez *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Ariano Suassuna, mostrando em que medida cunham a obra; Maria de Lourdes Pereira caracteriza a linguagem de Ana Hatherly como tenaz adestradora na arte de desvendar a realidade, intersecção de planos e teias subliminares, na recusa da atrofiação da palavra e de quem nela se decifra; Nicolás Extremera Tapia avalia a identificação toureiro/ poeta na obra de João Cabral de Melo Neto, reportando-se em particular a *Alguns toureiros*, onde também se encontram vários outros temas alusivos à cultura espanhola; Pedro M. Piñero Ramírez dá-nos conta de como o cantar folclórico espanhol incorpora muitos elementos da tradição popular antiga, com destaque para certos estribilhos.

Este rol de partilha (*Evocatio*), inspiração (*Inventio*) e sapiência (*Eruditio*) é recheio de um livro com mais de 700 páginas, de revisão cuidada, e serve o propósito de deixar mais um justo testemunho do imenso contributo, em espírito e letra, de que Stephen Reckert nos faz depositários.

Em memória do “Conservatório Real”

Ana Isabel Vasconcelos

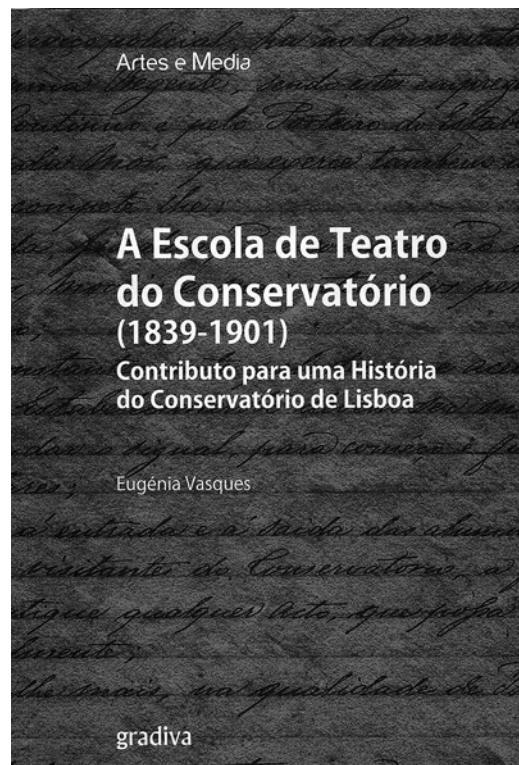
Eugénia Vasques, *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*, Lisboa, Gradiva, 2012, 214 pp.

A história do ensino artístico em Portugal, nas suas diferentes vertentes, tem sido objecto de esparsas e parcelares publicações, reflectindo a inexistência, até praticamente finais do século passado, de uma prática de investigação e de edição no nosso país no que respeita a esta temática específica. Graças à introdução de níveis de estudo avançados nas universidades portuguesas e ao labor de novos centros de investigação, começam a ser conhecidos os resultados de diferentes projectos, nomeadamente nesta área do conhecimento.

A obra *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*, da autoria da professora e investigadora Eugénia Vasques, nasceu precisamente de um projecto sediado no CIAC, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, pertencente à Escola Superior de Teatro e Cinema e à Universidade do Algarve, e que, em parceria com a Editora Gradiva, impulsionou a criação da colecção “Artes e Media”, de que este é o 3.º número.

Concebido o resultado desta investigação para uma publicação em dois volumes, neste primeiro “constrói[-se], em termos exploratórios [...], uma panorâmica da vida daquela escola que [...] se baliza, metodologicamente, em dois acontecimentos-charneira: o falhado Plano da Reforma Geral dos Estudos, de 1834, redigido por Almeida Garrett [...] e o plano de reorganização do Conservatório Real de Lisboa e da sua Escola de Teatro de 1901” (p. 12).

Trata-se, assim, de um trabalho que se ocupa do séc. XIX, o que indicia as dificuldades havidas com a localização e recuperação dos documentos necessários, ou mesmo imprescindíveis, a um estudo desta natureza, pautado por um rigor investigativo notável, atestado pelas “Fontes e Bibliografia” utilizadas. De forma precisa e transparente, são-nos indicadas as “duas dimensões principais de observação”. Por um lado, a “documentação pública informal (jornais, revistas, etc.)” bem como a “bibliografia sistemática existente”, e, por outro, os materiais pertencentes a três Arquivos: Arquivo do Conservatório da Escola Superior de Teatro e Cinema, Arquivo do Conservatório pertencente ao Ministério da Educação, e Arquivo Nacional da Torre do Tombo, este último, no que respeita especificamente à correspondência trocada entre a Escola e o Ministério do Reino. É sobretudo o conjunto destes recursos arquivísticos que permite à investigadora recuperar dados e informações coevas que, articuladas de forma inteligente e sabedora com outras fontes já trabalhadas, resultam numa história,



tão pormenorizada quanto os documentos o permitem, do funcionamento da Escola de Teatro, desde a sua fundação até início do século XX.

O interesse de Eugénia Vasques por questões de género reflecte-se, desde o início, na forma como orienta esta investigação, a qual decorreu – esclarece a investigadora na sua “Apresentação” – de uma primeira intenção de estudar “o lugar deixado às mulheres na evolução do ensino formal e no campo profissional do teatro do século XIX em Portugal” (p. 11), acabando por fazer desse objecto de estudo um subtema de um trabalho mais abrangente, agora aqui apresentado.

No texto introdutório, a que dá o subtítulo de “A modernização do teatro português”, a autora apresenta-nos uma panorâmica contextual da situação do teatro, socorrendo-se de excertos de múltiplas proveniências – periódicos oitocentistas, publicações coevas, estudos novecentistas – que testemunham e ilustram as matizes várias e as perspectivas diversas de um tempo e de uma arte difíceis de sintetizar. De saudar a acertada escolha desses excertos, não só pelo seu valor contedutístico como pelo sabor e expressividade da prosa.

No que diz respeito especificamente aos actores, Eugénia Vasques arrisca uma caracterização das sucessivas

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 (1836-56)*, (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).

gerações, numa "organização cronológico-estética" que prepara o leitor para o estabelecimento de "conexões entre o tecido teatral existente e o ensino ministrado pela Escola de Teatro a partir da década de 40" (p. 30), e que constitui a problemática central desta obra.

O corpo do texto é constituído por sete capítulos. Os três primeiros são dedicados à história do ensino formal de teatro, numa abordagem diacrónica, em torno de três períodos: cap. 1, "Alvores do ensino formal do teatro (1795-1840)"; cap. 2, "Primeiras reformas na Escola de Teatro do Conservatório (1839-1860)"; cap. 3, "As últimas reformas do século (1861-1901)". Partindo-se do enquadramento histórico da formação artística no contexto europeu, surge a criação do então designado Conservatório Geral de Arte Dramática – composto pela Escola de Declamação, a Escola de Música e a Escola de Dança e Mímica –, sublinhando-se o facto de o ensino artístico ter sido "encarado como parte integrante, mas autónoma, de uma reforma profunda de todo o sistema público de ensino" (p. 44). De forma paulatina e sempre adequadamente documentada, apresentam-se as etapas da instalação da "Escola de Declamação", com o respectivo plano curricular, a contratação de docentes, a aprovação dos Estatutos, o regime e categorias dos alunos, o estabelecimento do período lectivo e até o horário semanal referente ao ano de 1841. Mas o que tinha sido cuidadosamente preparado por Almeida Garrett, então a ocupar a vice-presidência do Conservatório, não teve o desenvolvimento desejado, sofrendo inconstâncias durante todo o séc. XIX:

A Escola de Declamação ou Escola de Arte Dramática esteve legalmente a funcionar, no século da sua fundação, somente entre 1839 e 1846 (com interrupção no ano lectivo de 1846-47), entre 1847 e 1848, sendo descontinuada entre 1848-60 e voltando ao activo entre 1861 e 1885 com intermitências. As subsequentes interrupções levarão à completa supressão da escola até 1898, ano em que é restaurada, sendo finalmente reorganizada em 1901, para obter um direito de cidadania renovado em 1911, quando o regime era já o regime republicano. (p. 66)

Nestes três primeiros capítulos, Eugénia Vasques dá-nos conta dos altos e baixos por que a Escola passou, explicita o trabalho desenvolvido pelos sucessivos vice-presidentes do Conservatório (a presidência pertencia ao rei D. Fernando) e dos directores da Escola de Teatro, escalpelando as responsabilidades de cada um nos momentos de progresso ou de estagnação da instituição. Almeida Garrett, Joaquim Larcher, Corrêa de Lacerda, Perini de Lucca, Mendes Leal, o Conde de Farrobo, Duarte de Sá, Luís Palmeirim, Eduardo Schwabach são nomes que vão desfilar ao longo da história do ensino artístico deste período. Com base nos mapas e relatórios provenientes dos Arquivos, apresenta-se o número de alunos por ano e por disciplina, identificam-se os mesmos, referem-se as condições de frequência, explicitam-se detalhes relativos

à avaliação e até são indicados resultados dos exames finais. A afluência de alunos é analisada à luz das políticas educativas, plasmadas estas nos sucessivos diplomas que vão introduzindo reformas que, relativamente ao curso de teatro, não produzem grande efeito até final de Oitocentos.

Os últimos quatro capítulos são de carácter temático. Abandona-se a perspectiva diacrónica anterior e somos introduzidos em problemáticas mais circunscritas e específicas. No cap. 4, é na "Profissão de actriz" que se centra a nossa atenção, sendo-nos apresentados apontamentos biográficos de muitas mulheres com experiências vivenciais coincidentes, o que permite identificar regularidades que vão concorrer para uma melhor compreensão daquele universo.

A origem social dos alunos do Conservatório ocupa a abertura do cap. 5, intitulado "Frequência da Escola de Teatro", levando a documentação coeva à seguinte constatação:

[...] a educação ministrada nas escolas do Conservatório tinha destinatários bem definidos socialmente: um público-alvo de origem popular, na Escola de Música, oriundo de operários, artistas e empregados públicos subalternos, enquanto, na de Teatro, esse público-alvo era constituído por filhos e filhas de pessoas mais pobres, das «classes ínfimas da sociedade», de tal maneira pobres que não teriam meios nem para se apresentar decentemente nem para demandar uma escola onde pudessem aprender as primeiras letras. (p. 135)

Nos capítulos 6 e 7, retomando-se informações já atrás referidas, nomeadamente a explicitação das componentes curriculares, são abordados os métodos de ensino, tarefa dificultada pela inexistência de compêndios, sebtas ou manuais que teriam obrigatoriamente servido de apoio às actividades lectivas, se fossem cumpridos os preceitos legalmente previstos. Resta-nos, para este período, um "testemunho possível de uma didáctica de teatro", materializado num volume publicado já no final do século (1890), da autoria de Luís da Costa Pereira, docente das cadeiras de "Declamação" e "Arte de representar" naquela escola. Seguindo, de forma analítica e comparada, a letra desses *Rudimentos da arte dramática*, Eugénia Vasques identifica substantivamente os princípios orientadores do que terá sido o ensino de teatro até finais de Oitocentos. O século XX inaugura uma outra época, com um novo conjunto de docentes, alguns dos quais autores de estudos sobre esta arte, como é o caso de Augusto Rosa, Augusto Xavier de Melo e José António Moniz.

A síntese de tudo o que foi exposto neste volume é feita pela própria autora num "Encerramento provisório" (pp. 189-200), prometendo-nos a continuação de uma história que está por contar e que, tal como esta, preencherá uma sentida lacuna, contribuindo para a identificação e fixação da memória social de um tempo.



Publicações de teatro em 2011

Lista compilada por Sebastiana Fadda

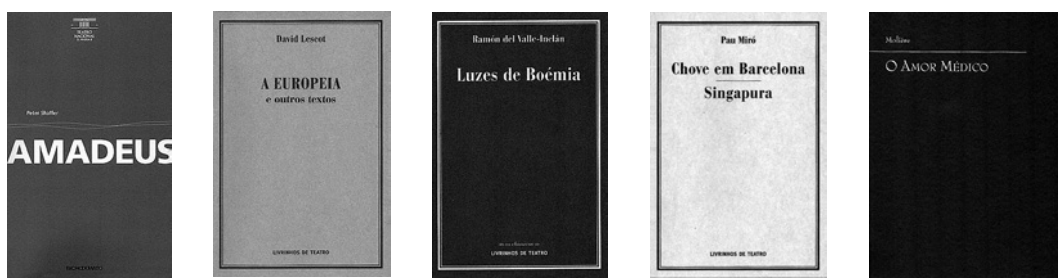
Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- AA.VV., *A paixão segundo Eurico*, a partir da narrativa *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano, dramaturgia e versão cênica Ana Vaz, Cristina Carvalhal, Graça P. Corrêa, Inês Rosado, Pedro Filipe Marques e Sara Carinhas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- BOLÉO, Ricardo, *Temperantia: Estou de dieta Et Fuga (sem saída)*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2011.
- CARLO, Marcantonio Del, *Figuração especial*, pref. Margarida Marinho, Lisboa, Fonte da Palavra, 2011.
- CHÉU, Cláudia Lucas, *Glória, ou como Penélope morreu de tédio seguido de Poltrona, monólogo para uma mulher*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- COSTA, Hélder, *Pata de Leão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2011.
- COUTINHO, Carlos, *O depoimento da família Martins seguido de Homem certo em casa certa*, Lisboa, Fonte da Palavra, Teatro, 2011.
- GUSMÃO, Manuel / MELO, Jorge Silva, *Da República e das gentes*, posfácios de M. Gusmão, J. Silva Melo e Maria João Brilhante, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- JESUS, Miguel, *Inês morre*, pref. Anabela Mendes, Palmela, Edições Galateia.
- LOPES, João Santos, *Riscos no pó da estrada junto ao embondeiro* (Grande Prémio Fundação INATEL), Lisboa, INATEL, 2011.
- MOUTINHO, José Viale, *Representações domésticas: Tragédias e farsas de pouca duração*, pref. César Príncipe, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2011.
- PATRÍCIO, Tiago Ribeiro, *Checoslováquia*, Sintra, MoscaMORTA, Teatromosca, 2011
- POMBARES, Frederico / DIAS, Henriques, *É como diz o outro*, Prefácio de Fernando Alvim, Lisboa, Cego Surdo e Mudo, 2011.
- ROCHA, Jaime, *Filoctetes: A condição do guerreiro*, introd. José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Fluir Perene, em colaboração com a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Coleção Fluir Perene, 2011.

- , *Agamémnon: A herança das sombras*, introd. José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Fluir Perene, em colaboração com a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Coleção Fluir Perene, 2011.
- ROSA, Armando Nascimento, *Três peças mitocríticas: O eunuco de Inês de Castro. Teatro no país dos mortos*, vol. III, pref. Patrícia da Silva Cardoso, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- VITÓRIA, Anrique Aires, *Tragédia da vingança que foi feita sobre a morte del Rei Agamémnom (Tragédia de Orestes)*, ed. e notas José Camões, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2011.

Traduções

- ALBEE, Edward, *Quem tem medo de Virginia Woolf*, trad. Ana Luísa Guimarães e Miguel Granja, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- DE FILIPPO, Eduardo, *Filumena Marturano / Estes fantasmas! / Sábado, Domingo e Segunda*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 59, 2011.
- DJERASSI, Carl, *Falácia*, trad. de Manuel João Monte, Porto, Universidade do Porto Editorial, 2011.
- FUGARD, Athol, *Canção do vale*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- GENET, Jean, «Ela» / *Splendid's*, trad. Luís Miguel Cintra, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 56, Os Clássicos, 2011.
- , *Os biombos*, trad. Teresa Reimão Pinto, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 57, Os Clássicos, 2011.
- GOLDONI, Carlo, *Peças escolhidas 3 (As manias da vilegiatura, Uma das últimas tardes de Carnaval, O leque)*, pref. Fernando Mora Ramos, trad. Fernando Mora Ramos e Isabel Lopes (*As manias da vilegiatura*), Isabel Lopes (*Uma das últimas tardes de Carnaval*), Tereza Bento (*O leque*), Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2011.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, trad. e pref.



- João Barrento, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2011.
- LESCOT, David, *A europeia e outros textos (Casamento / O aperfeiçoamento)*, trad. Isabel Lopes (*A europeia*), Marie-Amélie Robillard e Joana Frazão (*Casamento*), Alexandre Andrade (*O aperfeiçoamento*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 52, 2011.
- McCAFFERTY, Owen, *Dias de vinho e rosas de J.P. Miller numa nova versão / Cenas da grande panorâmica*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 60, 2011.
- MIRÓ, Pau, *Chove em Barcelona / Singapura*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 53, 2011.
- MOLIÈRE, *O avarento*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2011.
- *O amor médico*, trad. portuguesa do séc. XVIII, Ed. José Camões, Cristina Mainho e José Alberto Silva, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2011.
- MUSSET, Alfred de, *Não se brinca com o amor seguido de Os caprichos de Marianne*, trad. Ana Campos, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2011.
- POLLESCH, René, *O amor é mais frio que o capital e outras peças (Um coro engana-se redondamente / Olho-te nos olhos / Contexto de ofuscação social)*, trad. e posfácio José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 54, 2011.
- POTTER, Dannis, *Azul longe nas colinas*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- SCHNITZLER, Arthur, *A cacatua verde*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- SHAFFER, Peter, *Amadeus*, trad. Maria João da Rocha Afonso, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2011.
- SHAKESPEARE, William, *A tormenta*, trad. e notas Fátima Vieira, introd. Mariana Gray de Castro, Lisboa, Guimarães, 2011.
- SÓFOCLES, *Antígona*, trad., pref. e notas de Marta Várzea, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2011.
- TARANTINO, Antonio, *A paz e outros textos (Tratado de paz / Eséquias solenes)*, trad. Tereza Bento, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 55, 2011.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luzes de Boémia*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 58, 2011.
- WILDE, Oscar, *Salomé*, trad. e apresentação de Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim, Gato Maltês, 2011.

Traduções em reedição

- BECKETT, Samuel, *À espera de Godot. Uma tragicomédia em dois actos*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2011, 4ª ed.
- EURÍPIDES, *As bacantes*, introd., trad. do grego e notas de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2011.

Estudos / Documentos

- CRUZ, Duarte Ivo, *O tema da Índia no teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, O Essencial Sobre, 2011.
- DIAS, Patrícia Costa, *A vida com um sorriso. Histórias, experiências, gargalhadas, reflexões de Isabel Wolmar*, Lisboa, Esquilo, 2011.
- GUEDES, Jorge Castro, *Do outro lado da máscara: Ensaios teatrais politicamente incorrectos*, Leça da Palmeira, Letras & Coisas, 2011.
- KONDÉ, Kwame¹, *Epítome para uma aprendizagem adequada e profícua da arte cénica. Manual de teatro / Livro primeiro, s.l.*, Chiado Editora, Coleção Compedium, 2011.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi, *Shakespeare*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 2011.
- MACEDO, Ana Gabriela / RAYNER, Francesca, *Género, cultura visual e performance: Antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Humanísticos - Universidade do Minho / Húmus, 2011.
- RAYNER, Francesca / BRILHANTE, Maria João / ALMEIDA, Mónica (coord.), *Teatro e economia: Desafios em tempo de crise*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, Ensaios, 2011.
- REIS, Luciano, *O grande livro do espectáculo. Personalidades artísticas. Séc. XX, vol. II*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2011.

¹ Pseudónimo artístico de Francisco Gomes Fragoso.



- RIBEIRO, Rute, *Henrique Delgado: Contributos para a história da marioneta em Portugal*, Lisboa, Museu da Marioneta/EGEAC, 2011.
- RODRIGUES, Pedro Caldeira, *O teatro de revista e a I República: Ernesto Rodrigues e A Parceria (1912-1926)*, Lisboa, Fundação Mário Soares, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- SANTOS, Ana Clara / VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, pref. Christine Zurbach, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 2, 2011.
- SERÔDIO, Maria Helena (Org.), *Do outro lado: Representação oficial portuguesa | Quadrienal de Praga 2011 | Espaço e design da performance* (catálogo Teatro O Bando), Lisboa, Direção-Geral das Artes, 2011.

Publicações periódicas

- Cine Qua Non: Bilingual Arts Magazine* / Music, dance, theatre, visual arts, literature, cinema, n.º 4 Winter/Spring 2011, dir. Ana Luísa Valdeira da Silva, Lisboa, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Sinais de cena*, n.ºs 15 (Junho 2011) e 16 (Dezembro 2011), dir. Maria Helena Serôdio, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus.

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 15 (2010)

- AA.W., *Teatro português do século XVI, vol. I, Teatro profano, tomo III (Auto de Dom André / Auto de Dom Luís e dos turcos / Auto do Duque de Florença / Auto das padeiras / Auto de Vicente Anes Joieiro)*, ed. e introd. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2010. [peças originais]
- COELHO, Guilherme Alves, *O suicídio de Deus / Governo S. A.*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010. [peças originais]
- LIMA, José Dantas Lima / LOPES, Marcelino de Sousa Lopes / RODRIGUEZ, Roberto Pascual Rodriguez, *O estado do teatro em Portugal. Actas do I Congresso nacional sobre o estado do teatro em Portugal*, Auditório da Escola

- Superior de Tecnologia e Gestão, IPVC / Viana do Castelo, 12, 13 e 14 de Novembro de 2010], Chaves, Intervenção - Associação para a Promoção e Divulgação Cultural, 2010.
- LOBO, Domingos, *Cenas de um terramoto*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010. [peça original]
- PASCOAES, Teixeira de, *D. Carlos: Drama em verso*, pref. Pinharada Gomes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010. [peça original]
- ROCHA, Luzia, *Ópera & caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, vol. 1 e 2, 2010. [estudos/documentos]
- SHAKESPEARE, William, *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio d'Água, Teatro, 2010. [tradução]

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

- CRUZ, Luís da, *Teatro: Tomo II. Vida Humana*, ed. crítica e estabelecimento do texto latino por Sebastião Tavares de Pinho e Manuel José de Sousa Barbosa, introd., trad. e notas de Manuel José de Sousa Barbosa, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugaliae Monumenta Neolatina, 2009. [tradução]
- SHAKESPEARE, William, *Otelo*, trad. Domingos Ramos, Estarreja, Mel Editores, 2009. [tradução]
- TRINCÃO, Paulo Renato, *O português que se correspondeu com Darwin*, Lisboa, Gradiva, 2009. [peça original]

A voz crítica de Braz Burity

Elisabeth Costa

[O] crítico, ao ler um espectáculo, fala também de si próprio, num diálogo que o faz já diferente, porque o muda – enquanto se escreve a história (Seródio 2003: 164).

A voz crítica de Joaquim Madureira (1874-1954), que mais tarde assinaria as suas crónicas na imprensa com o pseudónimo de Braz Burity, fez-se ouvir, pela primeira vez, na *Resistência*, bi-semanário do Partido Republicano Português coimbrão, em 9 de Maio de 1895.

O jovem estudante de Direito, com apenas vinte e um anos de idade, inicia nesse dia uma coluna sugestivamente intitulada “Notas d’um azedo”, que manterá durante cerca de um ano, sob o pseudónimo de Fernão Vaz. Cobrindo uma variedade de temas da actualidade, da política à literatura e às artes plásticas, será a falar das artes dramáticas e de forma nada azeda que se estreará enquanto crítico e jornalista, distinguindo desde logo “entre todas as artes, entre todos os prazeres intelectivos, a arte do teatro” (Madureira 1905a: 86).

Dias antes (1 e 4 de Maio), acontecera em Coimbra a estreia estrondosa de Lucília Simões, numa muito elogiada interpretação da Maria de *Frei Luiz de Sousa* perante “uma plateia de rapazes”, espectáculo de que nos dá um testemunho emocionado neste seu primeiro artigo, assim entrando ambos, como dirá mais tarde, “juntos e de mãos dadas na Vida” (Madureira 1905a: 436), ele no jornalismo e ela no teatro.

Muitas das particularidades com que se nos apresenta nessa primeira crónica teatral tornar-se-ão a sua imagem de marca até ao fim da vida: o êxtase de admiração e encanto pela arte da representação; a fidelidade à verdade; a prosa irreverente, porventura gongórica, de períodos intermináveis e abundância adjectival e sinonímica, mas saborosa, viva, eloquente¹; a atenção dada ao espectáculo no seu todo, num tempo em que era ainda inexistente, entre nós, o conceito actual de encenação, indo para

além do texto (em que se centrava a crítica coeva) para se deter na interpretação, atendendo ainda aos vários contextos e à reacção do público. Assim se afirmando, com a sua voz pessoalíssima, como um precursor da actual crítica teatral.

O teatro e a crítica no tempo de Braz Burity

[A]mando entre todas as artes, entre todos os prazeres intelectivos, a arte do teatro, que nos dá a imagem palpitante da vida [...], o prazer obcecante de sentir e de sofrer, de reflectir e de pensar pelo cérebro e pela vista, prazer material e intelectivo que só o teatro proporciona, íntegro e absoluto, nas suas criações eternas de beleza e de verdade... (Madureira 1905a: 86).

No tempo em que Braz Burity se dedicou à crítica das artes cénicas, fervilhavam acesos ideais estéticos – também sociais e políticos – visando a renovação de uma sociedade que apresentava sinais de decadência e que se queria mais justa, esclarecida e livre de artificialismos.

Nesse tempo, o teatro imperava.

Era o tempo pré-cinema, televisão e afins. Tempo em que se registou na capital uma extraordinária actividade teatral e o público se repartia, de acordo com o seu gosto e o seu estatuto sociocultural, pelo grande número de espaços teatrais existentes: S. Carlos, D. Maria II, D. Amélia (actual S. Luiz), Ginásio, Príncipe Real, Trindade, Tabor, Rato, Condes e Avenida, totalizando dez salas principais, para além do grande número de salas secundárias. Número admirável, tendo em conta que Lisboa contava, de acordo com o censo da população de 1900, com cerca de trezentos e cinquenta e seis mil habitantes. A estes espaços correspondiam diferentes géneros dramáticos e diferentes públicos, como o crítico refere, no seu estilo peculiar: “diz-me a que teatro vais, dir-te-ei as manhas que tens” (Madureira 1905a: XIII).

¹ A sua escrita característica, ora espontânea, ora muito trabalhada, com profusão de estribilhos, plebeísmos, arcaísmos e neologismos criativos de fundo irónico, inscreve-se no estilo verbal e fraseológico “camileso / fialhesco”, que manifestamente venerava (Lopes / Maldonado 2002: 182).

<
Ferreira da Silva.



Sarah Bernhardt,
fot. Paul Nadar



Espelhando esta realidade, as colunas de teatro eram obrigatórias nos jornais de maior ou menor circulação e as publicações especializadas na divulgação e apreciação dos espectáculos teatrais multiplicavam-se (Rebello 2004: 56), proliferando, em consequência, os especialistas sobre o assunto. Considerando, no entanto, como refere Luiz Francisco Rebello, que o teatro preenchia, para a sociedade portuguesa finissecular, uma função simultaneamente mundana e lúdica "e só remotamente cultural" (2010: 426), não é de admirar que a imprensa também não se entregasse à crítica teatral com a necessária elevação e profundidade, mostrando-se, a maior parte das vezes, pouco interessante e superficial, ou, nas palavras sempre coloridas de BB, "inculta, bisbilhoteira e velhaca".

Inculta por se exprimir sem estilo nem correcção ("sem gramática definida", na expressão buritiana) e por se limitar a lugares comuns, não se fundamentando em "estudos prolongados e assíduos", como também lhe aponta Lopes de Mendonça (Mendonça 1901: 44).

Bisbilhoteira por só se interessar verdadeiramente pelos *faits divers* mundanos, tricas de bastidores e episódios de camarim mais ou menos apimentados.

Velhaca por ser "arranjista" e comprometida, reflectindo simpatias e antipatias e usada com frequência como instrumento maquiavélico para afirmar egos e ajustar vinganças ou em troca de favores (uma noite na alcova de uma cómica, borlas nos teatros ou outros arranjos, como a caça à tradução...), ou seja, como mera forma mais ou menos airosa de se fazer pela vida, a que, até certo ponto, não seria totalmente alheio o facto de a actividade crítica raramente ser remunerada, impedindo os jornalistas de se dedicarem em exclusivo a essa nobre e exigente função.

O percurso crítico

Os tempos de Coimbra no *Resistência*, que mais tarde recordará com a "saude das [suas] primeiras

escaramuças" (Madureira 1909: 139), foram os tempos do "sangue na guelra" (na expressão de Lopes de Mendonça, ao traçar o percurso típico do crítico de teatro), em que o jovem crítico, "de pena irrequieta e ardente" (Mendonça 1901: 48), ora exulta em entusiasmos hiperbólicos, ora arrasa tudo, sem pesar as consequências da sua demolição, "por amor à Arte [pura], por amor ao Teatro [ideal], por amor à Verdade [cega]" (Madureira 1905a: XII).

De regresso a Lisboa, entrega-se em exclusivo à crítica teatral², usando já o pseudónimo de Braz Burity (BB), ao serviço do periódico *O mundo*. Aqui desenvolverá o que consideramos ser o trabalho mais consistente da sua carreira crítica.

Ainda que a pena se revele tão irrequieta e ardente, frontal e irreverente como antes, é nítido o empenho no exercício de uma crítica ainda e sempre livre e descomprometida, ao serviço dos seus ideais sagrados de Verdade, mas agora mais madura e reflectida, assente no sentir, mas também no ver e no saber: estaria então, ainda de acordo com a análise de Lopes de Mendonça, aos trinta e um anos, a entrar na fase mediana da sua carreira crítica, a fase do justo equilíbrio.

Em breve se torna respeitado, cativando leitores assíduos, que o lêem com gosto, apreciando-lhe o humor corrosivo e a independência, conforme comprovam alguns comentários:

Há tempos a esta parte que a sua prosa cheia de imprevisto e de graça, cascalhando ironias e dizendo com elas verdades como punhos [...] é um fruto saboreado com prazer, um tudo nada acre, concordemos, mas por isso mais saudável e apetitoso... (*O mundo*, 11-06-1904: 2)

Embora aos seus exageros, lidos "com um sorriso benevolente", fosse dado o devido desconto: "Este diabo tem graça, mas é exagerado! É impossível o que ele diz!..". Até comprovarem a justeza das suas opiniões: "nunca

² Jornalisticamente falando, já que durante o dia, segundo confessa, é obrigado a trabalhar na actividade jurídica, a única que lhe garante "o pãozinho dos garotos" (Madureira 1905a: 138).

mais duvidarei das suas palavras, por mais exageradas que se me afigurem. Não mais o terei por fazedor de espírito" (*Ibidem*).

Porque, como conclui o leitor, "tudo se pode dizer e fazer quando há talento, graça, arte e espírito [...] quando as coisas se não fazem só para tocar as duas cordas sensíveis do grosso público, mal-educado, das plateias portuguesas" (*Ibidem*).

No entanto, este exercício da verdade doa-a-quem-doer granjeia-lhe rapidamente grande número de inimigos no meio teatral e jornalístico, ansiando por vingança:

Ao fim de um ano [...] se ainda não bailei numa força por tentar manter-me no equilíbrio perigoso da Verdade, criei várias inimizadas, deixei prescrever alguns conhecimentos, pugilatei em S. Roque, sinto morderem-me olhares furibundos, avisam-me anónimos de que se me preparam emboscadas... (Madureira 1905a: 433)

As crónicas de *O mundo*, compreendendo a época teatral 1903-1904, serão coligidas, em 1905, no "duradouro e asseado albergue do livro" (*Ibidem*: XIII) com o título *Impressões de teatro: Cartas a um provinciano e notas sobre o joelho*. O propósito confesso da publicação era contribuir para a dignificação da crítica teatral lusa e "para a história dos movimentos dramáticos em Portugal, ramo e factor da História do pensamento, dos costumes e da civilização através dos tempos e das raças" (*Ibidem*).

Propósito sem dúvida conseguido, permitindo que chegasse até nós um conjunto de memórias e apreciações da maior relevância para o conhecimento da actividade teatral da época, de deliciosa leitura e com uma organização meticulosa que facilita a consulta.

Não veio, no entanto, a verificar-se, por motivos que desconhecemos e lamentamos, a publicação, como previsto, de volumes posteriores sobre o movimento teatral lisboeta, ano após ano, época após época, à semelhança dos anuários teatrais publicados em França, Alemanha, Inglaterra, Itália..., o que sem dúvida muito teria enriquecido a nossa bibliografia teatral!

Fica, no entanto, bem documentada, como nenhuma outra, a época 1903-1904, que Braz Burity designa como "luminosa e magnífica" e que Bernard Martocq (1985: 406-407) também assinala como extraordinária do ponto de vista de animação teatral, contabilizando em cento e quarenta e uma as peças montadas nessa temporada nos palcos lisboetas, não tendo em conta as *tournées* estrangeiras.

São cerca de cem os espectáculos aqui analisados, entre os breves apontamentos que constituem as "notas sobre o joelho", e as análises mais reflexivas das "cartas a um provinciano". Apesar do grande número de espaços teatrais então existentes, o crítico detém-se, sobretudo, nos espectáculos que decorrem no D. Maria II e no D. Amélia, rivais na selecção de um repertório e de um elenco de qualidade e cujo público, mais exigente e esclarecido,

corresponde, ao fim e ao cabo, aos seus leitores.

Entre as numerosas peças – originais ou traduzidas – levadas à cena nestes espaços, é nítida a supremacia francesa, sendo de França que tudo vem e a França que todos – actores, autores e empresários – vão em busca de inspiração e actualização.

Paralelamente à sua actividade regular n' *O mundo*, Braz Burity publica alguns estudos mais ou menos aprofundados sobre os seus actores de eleição.

Sobre Ferreira da Silva, traça-lhe uma biografia no semanário literário e teatral *O grande Elias* (Ano I, nº 10, 03-12-1903), renunciando-lhe a continuação da sua íngreme caminhada rumo à consagração e à glória.

A Virgínia dedica um longo artigo na revista mensal ilustrada *Serões* (nº 24, vol. IV, 12-1904) atribuindo-lhe o título de "Nossa Senhora Rainha dos Palcos e dos Corações". Aí nos deixa um retrato comovente da celebrada artista, onde sobressai a memória, de que outros também fizeram eco, da "magia feiticeira da sua voz", "das carícias brandas e irresistíveis do seu olhar" e da sua "bondade infinita".

Italia Vitaliani, a actriz que mais adjectivos encomiásticos lhe mereceu ao longo da vida e que, a seu ver, só por modéstia de temperamento e de figura não fez a carreira internacional das suas contemporâneas Sarah Bernhardt, Eleonora Duse e Gabrielle Réjane, equiparando-se a elas ou mesmo superando-as em talento, merece-lhe uma publicação em forma de folheto, que também abrange (embora brevemente) o marido, Carlo Duse (Madureira 1905b).

Tanto Virgínia como Vitaliani o encantavam pelo sentimento contagiante, pela intuição, pela modéstia, pela simplicidade de processos – aproximando-se da verdade interpretativa da escola naturalista que o apaixonava. Também valorizava as suas qualidades pessoais, ambas recatadas, doces, generosas.

Tendo cessado a colaboração com *O mundo*, Braz Burity passa, a partir de 1906, a integrar o corpo redactorial de *A luta*, sendo responsável pelas três secções de teatro deste periódico: uma secção diária, "Teatros", dedicada a notícias breves sobre o "movimento dramático português e estrangeiro"; uma coluna semanal de desenvolvimento de título idêntico à de *O mundo* ("Impressões de teatro"); e uma inovação que tenta implementar, "A estreia de hoje", consistindo numa resenha, a publicar na manhã de cada primeira representação, caso os ensaios gerais se abrissem à imprensa, à semelhança do que se fazia no estrangeiro (*A luta*, 01-01-1906: 2). Fora do alcance do redactor teatral todo-poderoso de *A luta*, ficaria apenas o que respeitasse ao S. Carlos "e [a] concomitantes assuntos líricos", da lavra de outro cronista.

Sem prescindir, naturalmente, dos seus sagrados princípios de justiça e isenção, como novidade surge a promessa de contenção, com que se compromete, perante o director do jornal e os "seus amigos da administração" (*Ibidem*):

A *luta* dará todas as semanas um folhetim "Impressões de teatro", em que se procurará fazer a resenha do movimento teatral lisboeta em apontados ligeiros e **notas críticas alegres** sobre peças e dramaturgos, homens e coisas dos palcos [...] **em que a custo transparecerá o azedume envenenado de uma indignação**, em que, de momento a momento a troça há-de irromper em haustos de galhofa e em que, invariavelmente, linha a linha, palavra a palavra, um grande amor à Verdade e um estranho entusiasmo pela Arte dominarão, soberanos e absolutos, sem olhar a compadrios [...] ou conveniências, sem curar de simpatias ou de roupas sujas. (*Ibidem*: sublinhados nossos)

Assim vemos o crítico a ceder, dando provas de se ter sentido chamuscado no próprio fogo, embora não no essencial, mantendo-se firme na recusa de ser instrumentalizado pelas empresas a troco de borlas e favores. A verdade e a transparência continuarão a norteá-lo, embora admita "moderar o estilo, respeitar as boas regras da civilidade e da gramática, da recta pronúncia e da boa educação" (*Ibidem*), renunciando mesmo aos seus característicos plebeísmos, arcaísmos e neologismos (uma das suas imagens de marca!).

O que nos leva a questionar se, atendendo uma vez mais ao percurso do crítico desenhado por Lopes de Mendonça, não estaria na iminência de atingir o patamar seguinte, o da excessiva indulgência, que ocorre, segundo o dramaturgo, à medida que o círculo de amizades se vai alargando: "um cepticismo risonho [vai] boleando as arestas vivas do espírito [do crítico] e o desejo de viver bem com toda a gente [vai-se-lhe] impondo como indispensável à sua tranquilidade", revelando-se ainda à sua consciência "a inutilidade dos seus esforços" (Mendonça 1901: 48).

Felizmente, os propósitos de tamanha contenção não se cumpriram e em breve voltamos a deparar com a característica "prosa solavancada, cheia de irreverências, plena de pitoresco e sempre contundente, atrevida, zaragateira" (*A luta*, 02-06-1915: 1), tendo abandonado, no entanto, a temática teatral ao fim de algum tempo para ir pousando em todos os géneros, das artes plásticas à literatura, à política e aos costumes...

Ao teatro voltará em 1924, após uma pausa de dez anos em que se mantivera "arredio e alheio" a todo o fenómeno dramático. Movido por um grande entusiasmo pela obra de pendor naturalista de Alfredo Cortez, publica um pequeno volume de 46 vibrantes páginas, ilustradas por Abel Salazar, Almada Negreiros, Eduardo Malta e Stuart Carvahais, mais uma vez denominado *Impressões de teatro*, com o subtítulo *Zilda, O lodo e À la fé*. O seu entusiasmo é tal por estas três peças de A. Cortez, tanto pelo valor cénico como pelo mérito literário do autor, que equipara *O lodo* a *Frei Luiz de Sousa* e Cortez a Garrett. O estilo de crítica mantém-se, baseado no estudo e na observação rigorosa, embora nos surja agora mais atento a pormenores de cenografia e figurinos.

Falará ainda de teatro para prefaciar o volume póstumo

de crítica teatral do seu grande amigo coimbrão Quim Martins (Joaquim Martins Teixeira de Carvalho), *Teatro e artistas*, em 1925.

E retoma a função de crítico teatral a partir de Agosto de 1936, após "20 anos de degredo nortenho", na coluna com o título habitual, "Impressões de Teatro", no semanário de crítica artística e literária *O diabo*, orientado para as coordenadas estéticas neo-realistas, sendo esta a sua última participação relevante na cena cultural do país. A coluna, ultrapassando muitas vezes a página inteira, mesmo "refreando furores de adjectivação", revela-nos um BB que insiste em não deixar por mãos alheias os seus velhos créditos de maldizente, continuando "a dizer o que sente e que os outros não dizem", e assim continuando a engrossar a considerável lista de inimigos de toda uma vida.

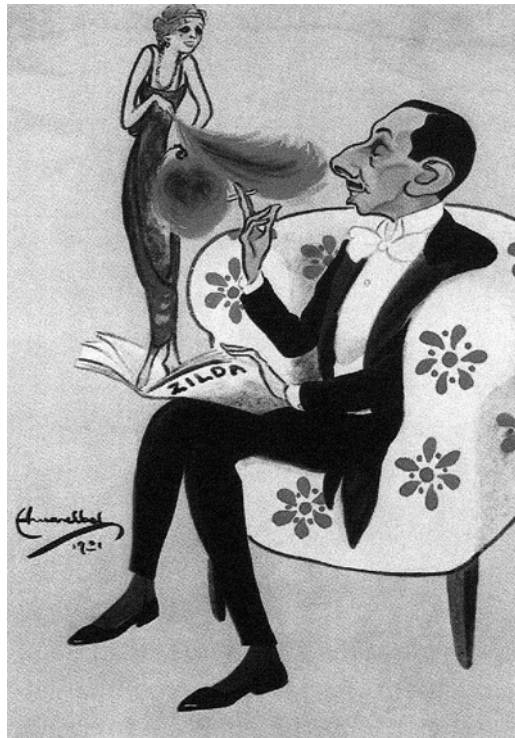
Surge-nos agora, no entanto, algo desajustado no tempo, permanecendo fiel à estética verista, voltando a centrar-se nos actores que o marcaram na juventude e republicando textos dos velhos tempos. Entre Março e Outubro de 1937 torna-se director do semanário, cargo de que se demite por alegada doença. Em Junho desse ano, a revista *presença* pusera violentamente em causa a sua capacidade crítica, reduzindo-a a "sentimentalismos louvaminheiros" e "carapuças com orelhas de burro" (*presença*, ano 11, vol. 3, n.º 49, 06-1937: 136), denegrindo ainda a qualidade da sua prosa ("indigeríveis verbalismos entrançados em períodos de meia coluna ou mesmo coluna inteira" [*ibidem*]) e questionando a sua omnisciência: "Quem, em *O diabo*, entende de pintura, de escultura, de todas as artes e de tudo? – O Sr. Braz Burity."

Afastado e excluído, "posto à margem, em crónico pousio, qual vero malfeitor" (Madureira 1930), BB publica, aos setenta e cinco anos, por sua conta e risco, não tendo já quem o publique, o texto derradeiro, com o característico título *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento*. O texto surge na sequência do espectáculo da então jovem artista brasileira, a que assistira dias antes, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, proclamando a alegria com que revivera as "melhores horas teatrais da [sua] longa e longinqua gandaia por palcos e camarins [...] amando o Teatro sobre todas as Artes e cultuando a Arte como a suprema expressão da única Beleza da Vida..." (Madureira 1949).

Com o teatro se iniciara e com o teatro se despede da escrita (e o mesmo é dizer da vida).

A verdade buritiana

[S]em malevolências e sem compadrios, azedo como rabo de gato ou doce como xarope de ginja, bem criado ou mal criado, dúctil ou violento, com gramática incerta e sem ortografia definida, em períodos longos ou prosa migada, ao sabor do meu entusiasmo ou do meu mau humor, eu reservo-me a pleníssima e absoluta liberdade de dizer [...] cobras e lagartos numa peça ou dum actor, de pôr nos cornos



<
Actriz Virginia
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro:
MNT 63475].

Alfredo Cortez
(caricatura de Amarelhe).
>



deverem presidir a uma crítica válida³, devendo ainda estar presente em toda a forma de arte. Assim o diz no início: "Não há, em arte, recurso como a observação, não há, em teatro, efeitos como os arrancados à vida" (Madureira 1905a: 264). E repeti-lo-á muitos anos depois: "[O] teatro [deverá ser] uma talhada da Vida⁴, focada através dum temperamento, ou descarnada em torno duma ideia" (Madureira 1924: 5).

Por isso se manifesta, desde e para sempre, adepto indefectível da estética naturalista, inspirada nas ideias de Zola (que admira reverencialmente), com base nas doutrinas positivistas, e das ciências experimentais em curso desde meados do século XIX, embora admita alegremente que subordina a sua estética à sua emoção.

O naturalismo, na sua procura da verosimilhança, tanto nos temas, necessariamente ligados à actualidade e à vida, como na interpretação, rompia então com a tradição da fórmula declamatória e convencional do artificialismo romântico, estendendo-se ainda às "artes subalternas e subsidiárias da composição dramática", na expressão do nosso teórico do naturalismo, Júlio Lourenço Pinto, que abarcava a cenografia, adereços, figurinos, iluminação, etc. (Pinto 1996: 160).

Mas para além do culto da forma, o naturalismo compreendia também um empenhamento político, que partia do princípio de que a sociedade ocidental estava decadente. Ao expor a verdade nua e crua, encarando de frente todos os males sociais, sem hipocrisias, sem subterfúgios, muitas vezes nos seus aspectos mais tenebrosos, a estética naturalista pretendia provocar a reflexão sobre temáticas do quotidiano, influenciando assim a evolução para um mundo melhor e socialmente mais justo, sendo essa a inspiração idealista que norteou toda a acção política e jornalística de BB.

Não deixa de ser desconcertante que a alguém que inquestionavelmente devotou ao teatro uma paixão constante e muitas e laboriosas horas da sua vida, ardendo

da lua um dramaturgo ou uma actriz, sem consentir, de perto nem de longe, a negaça cativante duma suspeição à genuidade imparcial dos meus intuitos, que, afinal se reduzem em pôr a Verdade ao serviço da Arte e dizer a Verdade, tal qual a sinto, sobre a Arte e sobre os artistas [...] (Madureira 1905a: 106).

Venerando-a, como a mais sagrada das suas convicções, a Verdade (sempre com direito a letra maiúscula), é para BB o lema que preside, a qualquer preço, às suas opções de vida pessoais e profissionais, bem como ao seu posicionamento estético e político.

Elige-a, em primeiro lugar, como um dos fundamentos essenciais da crítica, sinónimo de justiça, probidade e transparência, o mais sagrado dos preceitos que considera

<
Joaquim Madureira nos
tempos de Coimbra
[espólio familiar:
Sofia Madureira Rocha].
>

³ Os preceitos buritianos têm ainda como indispensável que o crítico ame o teatro devotadamente, seja espectador assíduo, escreva com correcção, elevação e criatividade e, necessariamente, detenha uma cultura geral e teatral sólida, em permanente actualização.

⁴ Tradução buritiana da expressão *tranches de vie*, criada por Jean Julien, autor revelado pelo Théâtre Libre, de Antoine, designando os textos característicos do naturalismo, que procuravam espelhar a realidade do quotidiano, tão comezinha quanto possível.

no ideal de dignificar a arte – que considerava suprema – e a respectiva crítica, caibam, as mais das vezes, os epítetos de verrinoso e iconoclasta e, no mínimo, de crítico temível e temido, e nada mais.

O que nos conduz ao conceito de "crítico-bête noire", tal como o define o teatrólogo francês Alfred Bouchard (1878): a personagem cuja exigência, por mais bem-intencionada que seja, acaba sendo vista como demolidora, inimiga do teatro e daqueles que o fazem.

BB não terá sido brando quando se impunha, na sua óptica, desmistificar a fraude, combater o facilitismo e desmascarar a mediocridade, o mercantilismo dos empresários ou a prepotência das autoridades. Como nunca se poupou aos mais vibrantes aplausos sempre que se sentiu gratificado face a textos consistentes e desempenhos talentosos, inteligentes e profissionais.

Terá sido, naturalmente, muitas vezes injusto, violento. Mas não com intuítos mesquinhos de auto-promoção ou para melhor governar a vida, enredando-se em jogos de interesses e influências, pecado de que acusa muitos dos seus congéneres. De resto a marginalização a que é penosamente votado atesta que nunca teve artes de cometer tal pecado.

Impiedoso, sem dúvida, mas apenas por querer elevar o nível dos fazedores de teatro nacionais e dos seus espectadores. Tentando manter-se no "equilíbrio perigoso da verdade" (Madureira 1905: 433). A sua verdade.

Referências bibliográficas

- BOUCHARD, Alfred (1878), *Langue théâtrale: Vocabulaire historique, descriptif et anedoctique des termes et des choses de théâtre*, Paris, Arnaut et Labat.
- CARVALHO, J. M. Teixeira (1925), *Teatro e artistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- COSTA, Maria Elisabeth (2011), *Braz Burity: Omnes pro veritate*, Lisboa, Dissertação de Mestrado de Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- LOPES, Óscar / MALDONADO Fátima (dir.) (2002), *História da literatura portuguesa*, Lisboa, Publicações Alfa, vol. 7.
- MADUREIRA, Joaquim (1904), "A actriz Virginia", in *Serões* (revista mensal ilustrada) IV, n.º 24, Dez.
- (1905a), *Impressões de teatro: Cartas a um provinciano e notas sobre o joelho*, Lisboa, Ferreira Et Oliveira.
- (1905b), *Italia Vitaliani – Carlo Duse: Notas artísticas e biográficas*, Lisboa, Ferreira Et Oliveira.
- (1909), *Caras amigas (gente limpa)*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand.
- (1924), *Impressões de teatro: Zilda, O Iodo e Á la fé*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva.
- (1949), *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento*, Porto, Imprensa Portuguesa.
- MARTOCCO, Bernard (1985), *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de (1901), *A crise do teatro português*, Lisboa, Empresa Editora do Almanach Palhares.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996), *Estética naturalista: Estudos críticos [1884]*, Introdução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REBELLO, Luiz Francisco (2004), "Jornais e revistas de teatro em Portugal", *Sinais de cena*, n.º 2, APCT/CET, Dezembro, pp. 69-71.
- (2010), *Três espelhos*, Lisboa, INCM.
- SERÓDIO, Maria Helena (2003), "Uma paixão estética para a crítica", in *Teatro em debate(s)*, Lisboa, Livros Horizonte pp. 161-165.

Periódicos:

- O diabo* (1936).
O grande Elias (1903)
A luta (1906, 1913, 1915).
O mundo (1903-1905).
presença (1937).
Serões (1904).



Direcção	Maria Helena Seródio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Alexandra Moreira da Silva Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rita Martins
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números **18** e **19** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2012 e Junho de 2013), 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: