

Sinais de cena 18

Dezembro de 2012



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 18, Dezembro 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 Vaïs e Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Alexandra Moreira da Silva, Ana Campos, Carole Guidicelli, Christine Zurbach, Didier Plassard, Elsa Rita dos Santos, Emília Costa, Eunice Tudela de Azevedo, Filipe Figueiredo, Francesca Rayner, Guilherme Filipe, Laurinda Ferreira, Liliana Coutinho, Maria Carneiro, Maria Helena Seródio, Marisa Fernandez Falcón, Martina Mašlárová, Miguel Falcão, Nuno Pino Custódio, Rui Pina Coelho, Samuel Silva, Sebastiana Fadda, Stat Miller
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores, assim como a opção de seguir o Acordo Ortográfico ou a antiga grafia.
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	400 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | O campo do teatro entre nós | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | Haverá um texto neste teatro? | Christine Zurbach

catorze | O pós-dramático, ou seja, a abstracção | Didier Plassard

vinte e um | *I apologize*, de Gisèle Vienne:
Ou as aporias d'*O teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann | Carole Guidicelli

vinte e seis | O Hotel Pro Forma não está a ficar mais dramático | Maria Carneiro

Portefólio

trinta e um | Como um vento lá fora que dizia... | Nuno Pino Custódio

Na primeira pessoa

quarenta e cinco | João Mota:
"A valorização da cultura depende de uma revolução na educação" | Miguel Falcão

Em rede

sessenta e um | Memória virtual: Outubro teatral em linha | Eunice Tudela de Azevedo

Estudos aplicados

sessenta e três | Quando as revistas eram do ano | Guilherme Filipe

setenta | A expressão do trágico n'*O Judeu* | Elsa Rita dos Santos

setenta e quatro | Colaboração: Uma estratégia de sobrevivência | Marisa Fernandez Falcón

setenta e oito | A cena em directo: *A madrugada* e o despertar da fotografia de cena | Filipe Figueiredo

Notícias de fora

oitenta e cinco | Se eu fosse uma espectadora portuguesa | Martina Mašlárová

Passos em volta

oitenta e nove	Um festival, muitos encontros: Alkantara Festival 2012 – Mundos em palco	Liliana Coutinho
noventa e quatro	Dores de crescimento: A vida difícil dos Festivais Gil Vicente 2012	Samuel Silva
noventa e nove	Meia dúzia de palavras e a tua vida...	Stat Miller
cento e um	Caos e comunidade: <i>Sonho de uma noite de verão</i> pelo Teatro Praga e Músicos do Tejo	Francesca Rayner
cento e quatro	Eles não têm nada que nos dar ordens	Emília Costa
cento e sete	<i>Tell Me Lies Again: Katzelmacher</i> Pequenas guerras entre amigos	Alexandra Moreira da Silva

Leituras

cento e nove	<i>As cantatas</i> de Eduardo: O feitiço do palco	Sebastiana Fadda
cento e quinze	<i>A memorabilia</i> esquiva do Teatro do Vestido	Rui Pina Coelho
cento e dezassete	Dar novos mundos ao mundo	Ana Campos

Arquivo solto

cento e dezanove	O Teatro do quintal do senhor Baquet	Laurinda Ferreira
------------------	--------------------------------------	-------------------

O campo do teatro entre nós

Maria Helena Seródio

Cumprindo a sua generosa agenda de pesquisa e questionamento no campo do teatro, a revista *Sinais de cena* oferece, neste número, investigações originais e importantes para a História do Teatro em Portugal, a par de considerações sobre a cena do presente – e não só deste lado da fronteira – quando vista e avaliada de forma reflexiva e crítica.

Na recuperação de um passado nosso – do que ou de forma negligente, ou com algum esforço inovador se fez – recordamos, pela pesquisa de Laurinda Ferreira, o pavor do incêndio do Teatro Baquet, no Porto em 1888, que deixou a claro, como sublinha a autora, a "leviandade com que era encarado o perigo a que se expunham todos os que frequentavam os espaços de apresentação de espectáculos", reportando-se às condições de insegurança de muitos dos teatros da época. Compondo a secção "Arquivo solto", o artigo evoca a localização deste teatro na malha da cidade (na Rua de Santo António, hoje Rua 31 de Janeiro) e as circunstâncias sociais em que operou o seu fundador, António Pereira "Baquet", referindo a autora as características arquitectónicas, técnicas, decorativas e de logística interna do edifício que abriu ao público em 1859 com a comédia-drama *O segredo de uma família*. A evocação do incêndio que ocorreu na noite de 20 para 21 de Março de 1888 é um relato pungente de uma tragédia que do palco se alastrou para a sala e corroeu todo o edifício, provocando mais de 100 mortos e deixando a cidade do Porto – e todo o país – em estado de choque. Uma só valência positiva pode ser evocada: a de ter forçado uma legislação de maior rigor nas condições de segurança dos teatros em Portugal, o que, todavia, não impediu, posteriormente, outras ocorrências infelizes, embora nenhuma tenha atingido estas proporções alarmantes.

Na secção "Estudos aplicados" lemos uma outra evocação histórica do teatro em Portugal que traz até nós a preciosa descoberta – por Guilherme Filipe – de um texto que se julgava perdido e que constitui o primeiro exemplo do teatro de revista à portuguesa: *Lisboa em 1850*. Sendo "uma espécie de ópera cómica escrita por Francisco Palha e Latino Coelho" visando alguns dos acontecimentos daquele ano, não será de excluir, entre as razões da sua calorosa recepção e longevidade desse género de espectáculo em palcos portugueses, um eventual efeito de "terapia social", como comentava na altura um dos articulistas da *Revolução de Setembro*: "se temos ainda cura, só o ridículo nos pode curar". Curiosamente, também a história do texto original se prende a um trágico incêndio que deflagrou em 1921 no Teatro do Ginásio, onde estreara o espectáculo e se conservava o original, e o remeteu para um caixote de "salvados" que, durante muito tempo, ficou guardado no Conservatório sem etiqueta que referisse a

presença daquela peça. E foi agora, pesquisando esse valioso "baú" – entretanto acolhido na Escola Superior de Teatro e Cinema, instituição que substituiu o Conservatório e é "herdeira" do seu espólio –, que Guilherme Filipe fez esta preciosa descoberta, potenciando, assim, uma análise crítica do texto e das suas possíveis alusões à circunstância política e cultural do tempo em que subiu à cena naquele teatro que era conhecido como a "fábrica do riso" (Magalhães 2007: 9).

Uma terceira investigação, que recupera e avalia traços importantes da História do Teatro em Portugal, é trazida a esta mesma secção de "Estudos aplicados" pelo argumentário de Filipe Figueiredo em torno da fotografia de cena no nosso país. Pesquisando álbuns referentes a Eduardo Brasão no Museu Nacional do Teatro e analisando as fotografias referidas ao espectáculo *A madrugada*, sobre texto de Fernando Caldeira, que se estreou no Teatro Nacional D. Maria II em 1892, o investigador analisa um espólio significativo para interrogar de forma sistemática e conhecedora se, a esse propósito, podemos falar de fotografia de estúdio ou de fotografia de cena. Integrado num grupo de investigação do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa que criou e desenvolveu uma excelente base de dados de imagens de teatro – a OPSIS – já disponível *on line*, e editou dois importantes livros (sob a direcção de Maria João Brilhante), Filipe Figueiredo expõe, de forma ponderada, uma argumentação que o leva a considerar tratar-se do "primeiro caso documentado em Portugal desta prática [de imagens produzidas dentro do teatro, directamente sobre a cena que decorre no palco]", antecipando-se mesmo, como procura demonstrar, aos primeiros exercícios desse género em França.

Uma outra modalidade de memória é ainda trazida a este número da *Sinais de cena* pela extensa entrevista que Miguel Falcão fez a João Mota, actual Director artístico do Teatro Nacional D. Maria II, para a secção "Na primeira pessoa". Desfiando uma invulgar história de vida, João Mota descreve o seu trajecto pelo teatro desde muito cedo, mas perspectiva o seu percurso num contexto familiar, social e político que o marcou profundamente e que, de algum modo, inspirou muitas das suas opções. A experiência do teatro radiofónico, a passagem pela companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, as aprendizagens com Adolfo Gutkin, Natália Pais e Arquimedes Sousa Santos, mas sobretudo a estadia em Paris no Centre International de Recherche Théâtrale, sob a direcção de Peter Brook, inspiraram-no não apenas à criação da companhia Comuna – Teatro de Pesquisa (1972), mas também à preocupação com o ensino a vários níveis de escolaridade e para diferentes níveis etários. E, de facto, para lá da sua permanente actividade de encenador, são sobretudo as questões da

educação pela arte que animam muito do que foi realizando no plano social, cultural e artístico.

Na evocação de uma cartografia teatral mais vasta, a secção "Em rede" traz a pesquisa de Eunice Tudela de Azevedo acerca de plataformas digitais onde se pode aceder a informações sobre Meyerhold e o seu papel decisivo na exuberância artística das vanguardas do início do século XX, de que foi um dos criadores mais inspirados.

Ainda de fora – dessa Europa mais a leste – chega-nos, através da secção "Notícias de fora", uma informação estimulante sobre muitos dos festivais de teatro, que anualmente se cumprem na Eslováquia, dando conta de uma grande diversidade de oferta e de um interesse genuíno por parte do público.

E falando de festivais, vale a pena recordar que, na secção "Passos em volta", dois dos artigos percorrem momentos importantes do festival Alcantara em Lisboa e dos Festivais Gil Vicente em Guimarães. Mas cabem ainda nesta secção reflexões analíticas sobre o espectáculo do Teatro Aberto *Londres*, o que os Artistas Unidos criaram a partir de *Feliz aniversário*, de Harold Pinter, *Tell Me Lies*, pelo grupo OTTO no Porto, e ainda o que o Teatro Praga e os Músicos do Tejo estrearam no CCB festejando Shakespeare e Purcell a propósito de *Sonho de uma noite de Verão*.

É ainda em torno de espectáculos concretos, que Sebastiana Fadda, partindo embora das traduções de peças de Eduardo de Filippo – recentemente editadas nos livrinhos de teatro pelos Artistas Unidos –, nos traz uma visão abrangente e de grande fulgor interpretativo do teatro deste extraordinário autor / actor, abrindo assim a secção "Leituras" deste número da *Sinais de cena*. Na mesma secção lemos ainda uma anotação interessante de Rui Pina Coelho em torno do Teatro do Vestido e uma reflexão de Ana Campos a propósito da transversalidade dos estudos que encontramos no volume que Gabriela Borges organizou para uma edição conjunta da Gradiva e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve.

De um outro lado do país – do seu interior, o Fundão – chega-nos uma expressiva documentação fotográfica sobre o trabalho que Nuno Pino Custódio – com saber, inspiração e persistência – tem vindo a desenvolver com a máscara e a agilização do trabalho do actor sob inspiração da *commedia dell'arte* na sua Estação Teatral, ocupando aqui a secção "Portefólio" e dando conta de um percurso singular já com raízes locais e visibilidade dentro e fora do país.

Uma outra discussão vasta e candente entra ainda neste número da revista através do seu "Dossiê temático", que resulta de uma selecção de comunicações apresentadas a um colóquio promovido pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em conjugação com um projecto europeu de teatro – Prospero – em que se empenhou o Centro Cultural de Belém, através do seu anterior Director – António Mega Ferreira – e da sua entusiástica e competentíssima assessora Gabriela Cerqueira. Com a presença, entre outros, de Christine Zurbach, professora da Universidade de Évora, de Didier Plassard, professor da Universidade Paul Valéry Montpellier 3, de Carole Guidicelli, investigadora do Instituto

Internacional da Marioneta, e da jovem investigadora Maria Carneiro, discutiu-se o teatro contemporâneo na sua formulação contraditória "Entre a desdramatização e a redramatização", invocando naturalmente o conceito enunciado em 1999 por Hans-Thies Lehmann¹, que tem sido, entretanto, discutido, apreciado, contestado e reformulado por outros teóricos, de entre os quais se destacam, na sua argumentação mais judiciosa, os trabalhos teóricos e críticos de Jean-Pierre Sarrazac, como, entre outros, *O futuro do drama*². Se em dois dos textos – o de Carole Guidicelli e Maria Carneiro – encontramos a referência concreta a criadores que podemos reportar aos conceitos em debate, Christine Zurbach e Didier Plassard promovem sobretudo uma argumentação mais radical e apaixonante em torno de alguns dos equívocos e simplificações que o conceito entretanto desencadeou.

A apresentação breve, que aqui desenho, deverá ainda sinalizar quer o estudo da dimensão trágica da peça de Bernardo Santareno *O judeu* (pela escrita de Elsa Rita dos Santos na secção "Estudos aplicados"), quer a reflexão – para a mesma secção – de Marisa Falcón sobre uma "estratégia de sobrevivência" que a comunidade teatral portuguesa terá necessariamente de adoptar para fazer face à redução afluente do financiamento ao teatro em Portugal. Não é difícil anotar a convergência destes dois tópicos que, desgraçadamente, embora reportados a tempos e modalidades de actuação diferentes, não deixam de localizar entre nós uma situação trágica de asfixia que pouco tem a ver com o valor da arte e dos artistas de teatro, antes aponta para uma endémica dificuldade de afirmar projectos de valor ou de ver reconhecida a importância da arte na vida cultural portuguesa.

Agradecendo aos autores a sua estimulante participação neste número da *Sinais de cena*, não podemos deixar de sublinhar também a generosa disponibilização de fotografias, livros e informação relevante por parte de muitas companhias, do Museu Nacional do Teatro, da Escola Superior de Teatro e Cinema e de pessoas singulares a quem os fazedores desta revista muito ficam a dever. Um reconhecimento muito especial é ainda devido ao Teatro Nacional S. João e ao Teatro Nacional D. Maria II que, de há muito – com a publicidade que aqui disponibilizam – acompanham este nosso esforço de declarar que o teatro em Portugal existe, ainda que limitado por estrangulamentos financeiros, e dele é preciso falar: analisando-o, seguindo o seu percurso, interpelando os seus sentidos e assinalando o seu valor cultural e artístico.

Referências bibliográficas

- BRILHANTE, Maria João / MAGALHÃES, Paula / FIGUEIREDO, Filipe (orgs.) (2011), *Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem*, Lisboa, Edições Colibri.
- (2011b), *Teatro e imagens*, Lisboa, Edições Colibri.
- MAGALHÃES, Paula (2007), *Os dias alegres do Ginásio: Memórias de um teatro de comédia*. Lisboa, dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).

¹ A tradução inglesa – *Postdramatic Theatre* – por Karen Jürs-Munby foi editada pela Routledge em 2006, circulando no mercado lusófono, em tradução de Pedro Sussekind, *Teatro pós-dramático*, publicado pela editora paulista Cosac Naify, em 2007.

² A edição francesa de *L'avenir du drame: Ecritures dramatiques contemporaines* (Éditions Circé, 1999) teve tradução portuguesa, da autoria de Alexandra Moreira da Silva, em 2002, pelo Campo das Letras. Foram entretanto publicados alguns outros textos do autor em *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, com tradução de Luis Varela (Editora Licorne, 2011) e, já em 2012, saiu nas edições Seuil, a sua obra mais recente: *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*.

Haverá um texto neste teatro?

Christine Zurbach



<

A missão,
de Heiner Müller,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1984 (Luís Lima Barreto,
Luís Miguel Cintra
e Rogério Vieira),
fot. Paulo Cintra.

O colóquio para o qual escrevi este texto sugeria aos participantes que se debruçassem sobre dois modelos antagónicos a propósito do lugar do aspecto dramático no teatro: "entre a des-dramatização e a re-dramatização". Sobre um tema como este, não poderei ser nem exaustiva, nem verdadeiramente original, apesar de o seu conteúdo e a sua orientação serem forçosamente representativos duma reflexão pessoal e de eu ter sido obrigada a fazer escolhas depois duma indispensável "revisão da matéria", para fins de clareza expositiva.

À primeira vista, trata-se de uma questão que se integra num debate mais vasto no seio da investigação em teatrologia que já dura há várias décadas e que, por isso mesmo, poderia ter perdido algum interesse.

A formulação é, no entanto, muito estimulante porque nos obriga a regressar, em primeiro lugar, à questão do teatro enquanto espectáculo, desdramatizado e erigido em senhor na relação com o – ou um – texto (antes, razão de ser do próprio teatro) e, em segundo lugar – ou também de forma secundária –, nesta inversão de papéis, à questão da relação que o texto poderia ainda (ou novamente) propor ao palco, portanto, ao teatro, através da sua re-dramatização.

Mas será o regresso de que aqui se trata um mero reflexo passadista em relação ao velho modelo textocentrista tão generalizadamente posto em causa pelos criadores? Com certeza que não, concordaremos todos seguramente. Afastado do palco, o texto regressa... Mas já não é o mesmo.

1. Sobre este ponto, uma obra recente, publicada em 2006 e intitulada *Qu'est-ce que le théâtre?*, começa por uma afirmação muito clara:

O teatro é antes de mais, um espectáculo, uma *performance* efémera, a prestação de actores diante de espectadores que olham, um trabalho corporal, um exercício vocal e gestual com destinatário, a maior parte das vezes num lugar particular e num cenário particular. Para isso, não está necessariamente ligado a um texto previamente escrito e não dá necessariamente lugar à publicação dum texto. (Biet / Triau 2006: 7, trad. minha)

A estes elementos de definição haverá que acrescentar outros factores que contribuíram para uma mudança da própria concepção do teatro, que já não pode hoje ser

Christine Zurbach
é professora no
Departamento de Artes
Cénicas da
Universidade de Évora
– onde lecciona nas
áreas dos Estudos
Teatrais e dos Estudos
de Tradução – e
investigadora do
Centro de História de
Arte e Investigação
Artística (CHAIA).

<>

v

A missão,

de Heiner Müller,

enc. Luís Miguel Cintra,

Teatro da Cornucópia,

1984

(< José Manuel Mendes,

Raquel Maria, Francisco

Costa, Rogério Vieira e

Luís Lima Barreto;

v Luisa Cruz, Márcia Breia,

António Fonseca, Luís

Miguel Cintra, Luís Lima

Barreto, Rogério Vieira,

José Manuel Mendes, Ana

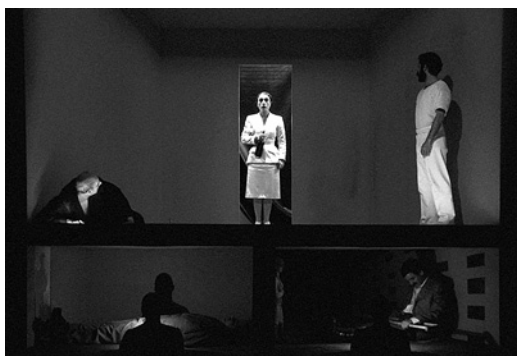
Cristina Pereira, Gilberto

Gonçalves e Orlando

Sérgio;

> Francisco Costa),

fot. Paulo Cintra.



concebido fora dum quadro disciplinar cada vez mais vasto, resultado da dissolução das fronteiras entre as artes e com as artes, bem como de um novo relacionamento com os novos medias – em que o teatro de Bob Wilson foi pioneiro – a tomarem conta do palco, ao mesmo tempo que se constata uma teatralização crescente das artes, com o teatro a pôr-se a falar diferentes linguagens (Limom/ Zukowska 2010: 10).

Mas os últimos capítulos dessa obra, que abordam a teatralidade pelo ângulo, não do texto dramático, mas da encenação, e que chamam a atenção para os principais problemas associados ao abandono do texto, afirmam também numa espécie de balanço ou de fim de jornada aberto para o presente (e eventualmente para o futuro) do teatro:

O texto, que até aqui surgia como o objecto sagrado inicial que a representação deveria "servir", agora é um elemento maior a que se regressa (o regresso do texto é uma questão importante nos últimos anos), um material como qualquer outro, o pretexto para uma *performance* cénica, ou está simplesmente ausente. Em vez de estar situado a montante da representação, pode portanto ser observado a jusante, como algo que o espectáculo produz ou produziu, e ver a sua materialidade textual tornar-se uma entidade semiológica histórica, estética e social: um acontecimento artístico. (*Ibid.*: 924, t.m.)

O texto de teatro enquanto texto dramático – "objecto sagrado inicial" – foi assim alvo de um questionamento e de uma relativização do seu papel na criação teatral que envolvem a própria definição do texto de teatro: transformado em material, ele pode ser o produto e não já a razão de ser do espectáculo e pode (re)adquirir uma importância crescente, proporcionando à palavra uma função destacada na acção teatral como na dramaturgia exemplar de Koltès. Expulso pela porta, dir-se-ia que regressa pela janela...

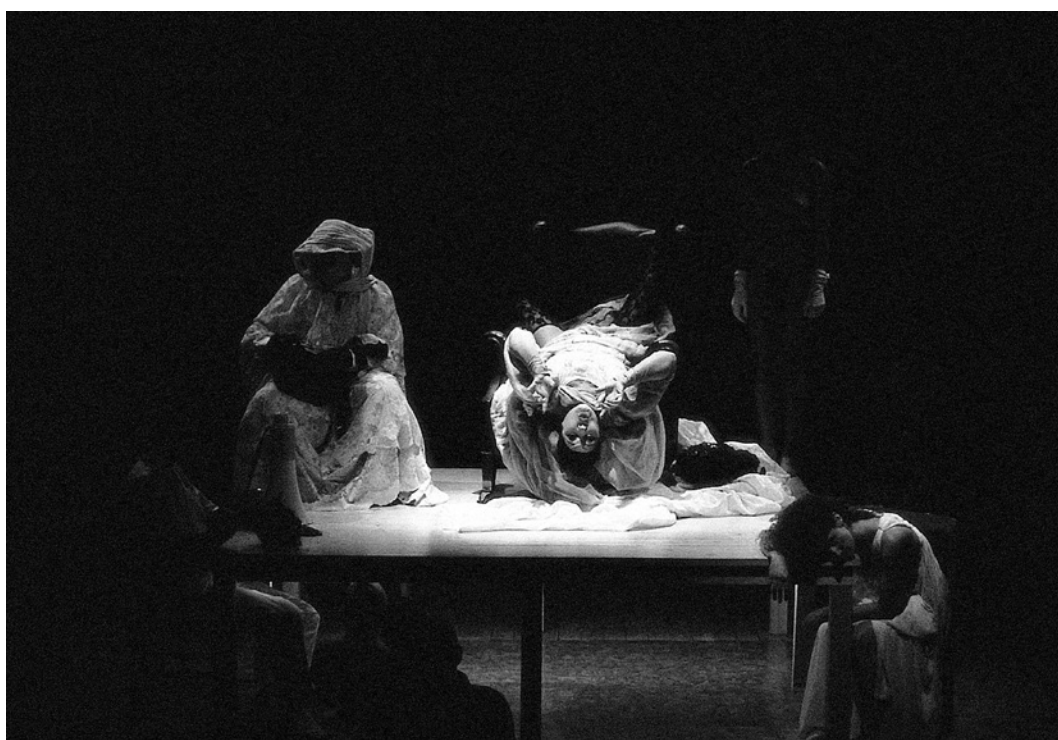
2. Texto e dramatização são, pois, componentes interdependentes do espectáculo. Com efeito, nas definições clássicas do teatro tudo começa pelo drama, quer dizer, pelo texto. Eis uma definição.

Em grego, a palavra "drama" significava acção. Assim, o drama é antes de mais "sinónimo do próprio teatro" e designa qualquer "peça escrita" para o teatro. A partir do século XVIII, a utilização da palavra restringe-se apenas aos textos sérios que se distinguem da tragédia e da comédia. Hoje, o drama designa uma peça séria mas não trágica. (Riendeau 2002: 164-165, t.m.)

Esta definição foi retirada dum dicionário literário e, por essa razão, não nos surpreende. Mas a experiência da maior parte dos investigadores permite confirmar sem surpresas que o "drama" – "a peça escrita" – é entendido como sinónimo de "teatro" e está no centro da abordagem tradicional do teatro. Tradicional e "literária".

Uma exploração da bibliografia, mesmo que sumária, revelaria como a realidade desta assimilação (drama = teatro) se construiu no debate dos "literatos" que se interessaram pelo teatro. Esses debates condicionaram durante muito tempo a concepção do teatro propriamente dito. Também no campo da história do teatro ou da dramaturgia. Contrariamente à abundância de estudos sobre os dramaturgos – enquanto autores literários –, os trabalhos sobre a prática artística do teatro – o espectáculo de teatro, os seus agentes, o seu público e as suas instituições – escassearam durante muito tempo.

A partir dos anos setenta (do séc. XX), novas abordagens, vindas de sectores emergentes – como a história cultural, a semiologia, a antropologia, a teatrologia, etc. – vieram alterar essa realidade. Com a semiologia, a investigação pôde abordar o teatro nas suas múltiplas dimensões, verbais e não verbais. Esta viragem foi fundamental para se pensar (de forma diferente) as duas



<
A missão,
 de Heiner Müller,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1992 (Ángelo Torres,
 Gilberto Gonçalves,
 Márcia Breia,
 Ana Cristina Pereira
 e Luísa Cruz),
 fot. Paulo Cintra e Laura
 Castro Caldas.

entidades – texto e espectáculo – e para fazer surgir um novo olhar sobre o teatro, mais virado para o palco do que para o texto. E podia constatar-se que, virando costas a uma concepção do teatro centrada no texto dramático, as práticas artísticas modernas ou contemporâneas do teatro, conotadas por rupturas diversas do "novo" com o "antigo", poderiam ir até à total evacuação do palco da presença de qualquer texto (dramático escrito). Novos meios e novas linguagens permitiam introduzir a diversidade num domínio onde antes dominava um modelo único consagrado pela tradição.

Na verdade, a primazia do escrito ou do texto correspondia a uma espécie de cegueira ou, pelo menos, de miopia. A investigação desenvolvida em história cultural trouxe à luz do dia aspectos antes silenciados. Citemos nomeadamente os trabalhos de Raymond Chartier (2002) sobre a relação entre o escrito e o oral, a transmissão e a edição do teatro na época clássica, que lançam uma luz nova sobre as obras que chegaram até aos nossos dias: em Shakespeare ou em Molière, a prioridade ou a anterioridade do escrito sobre o trabalho dos actores ou o espectáculo não era a regra.

Por outro lado, a definição de "drama", referida acima, permite deduzir que, considerando-se o drama como sinónimo de teatro, a "dramatização" seria uma característica essencial (duma "concepção unívoca") do "teatro" – ontem como hoje – que supõe o recurso a uma "peça escrita", portanto, a um "texto" entendido como materialização da acção no teatro.

Curiosamente, a definição do termo "dramatização" dada no dicionário de Patrice Pavis é duplamente útil neste ponto.

Numa acepção restrita, a dramatização é apresentada como uma prática de escrita assente, por um lado, numa transformação modal: "Adaptação de um texto (épico ou poético) em texto dramático ou num material para o palco"; mas é igualmente a expressão duma opção

dramatúrgica (ou dramática) que corresponderia, na época contemporânea, a uma "vontade de não mais limitar o teatro a um texto dialogado escrito especificamente para o palco" (Pavis 1996: 104). Com efeito, a dramaturgia contemporânea, como é sabido, elabora-se muitas vezes pela via das formas mais diversas de manipulação de textos não teatrais, dando lugar a uma tipologia de textos que escapam às nomenclaturas estabelecidas, como a classificação por géneros, ou a regras e normas, de resto, tantas vezes contestadas no passado.

Assim, se a dramatização é, por definição, uma prática ao serviço do espectáculo teatral, ela remete-nos forçosamente para a questão do "texto" no teatro, reduzido aqui à sua condição mínima, enquanto matéria verbal "para" o palco, para que não venha a produzir-se falta "de/do" texto, mas dispensando agora a presença do modelo do texto dramático enquanto "peça escrita para o teatro", único filho legítimo que, não estando já ao serviço do espectáculo, se transforma numa espécie de presença-ausência.

3.

E se o texto, aparentemente expulso do palco, nunca tivesse deixado de estar presente? Sectores importantes da "vida teatral" (concebida aqui como campo ou "sistema") mostram que o texto dramático não perdeu vitalidade e até prosperou, apesar de aparentemente ter recuado ou ter sido impossibilitado de acesso ao palco e ao espectáculo teatral contemporâneo.

Sobre fundo de cartografia que permite a delimitação de diversas áreas de estudo daquilo que Pavis chama "esse estranho objecto de nome teatro" (1989: 97), a problemática do texto pode escapar a dicotomias consagradas, aparentemente inabaláveis (a mais célebre é sem dúvida a oposição entre texto/representação, dramático/performativo). Proponho, entre outras possibilidades, que nos detenhamos agora em duas

<>

v

Máquina Hamlet,
de Heiner Müller,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1998 (< Rita Loureiro,
Luís Miguel Cintra
e Luís Lima Barreto;
> Luís Miguel Cintra;
v Tânia Lima Antunes,
Solange F. Sofia Marques,
Luís Lucas
e Luís Miguel Cintra),
fot. Paulo Cintra
e Laura Castro Caldas.



abordagens do nosso assunto (que são também sugestões para trabalhos de investigação): uma é "dramatúrgica e cultural" (de que faz parte a tradução de teatro, por exemplo); a outra é "institucional ou sociológica" (compreende as políticas de repertório, as estratégias na edição, o ensino e a investigação). Também aqui o texto de teatro teve de ter em conta a sua nova relação com o palco e parece que retirou daí benefícios consideráveis.

Na abordagem "dramatúrgica e cultural" do teatro contemporâneo, o texto dramático surge simultaneamente como um factor de continuidade e de mudança, nomeadamente na prática generalizada da "reescrita" dos "textos". Os exemplos abundam.

A dramaturgia de Heiner Müller é, sem dúvida, a mais rica em procedimentos de transformação de textos pelo dramaturgo – do narrativo para o dramático – mas, em várias peças, passagens narrativas são mantidas como tal sob forma de fragmento, ombreando com os diálogos graças a um efeito de montagem que permite o confronto dos elementos entre si. Sem dramatização – no sentido que vimos acima –, Müller cria uma tensão entre o modo dramático dominante e o modo narrativo: o teatro é assim capaz de contar e comentar uma acção que não é mostrada. Um texto de tipo novo para uma renovação da arte do teatro em todas as suas dimensões.

A reescrita aposta muitas vezes numa prática do desvio que Pedro Eiras designa como um gesto anti-cultural (Eiras 2011: 58), inscrito na relação com a tradição, com vista a um novo uso do passado. A citação é outro procedimento recorrente: "[...] citar as obras da tradição retirando-lhes o valor de culto, deixando-as imanentes, em processo de uso e nova hermenêutica" (*Ibid.*: 59).

Concebido como uma forma de reescrita pelos teóricos dos Estudos de Tradução, o texto traduzido para o teatro já não é um elemento secundário, um mal necessário. Actualmente, recusando o anonimato, a "tradução" do texto de teatro é assinada por tradutores, eles próprios autores ou ensaístas de nomeada, e muitas vezes publicada. Por outro lado, é considerada como um elemento determinante da relação intercultural, da relação do teatro com as outras culturas, outra característica da cena contemporânea.

Numerosos trabalhos confirmam também a emergência de "novas dramaturgias" que surgem como "novas escritas", nascidas da crise do drama e da libertação do modelo canónico do texto, substituído pelo conceito de obra aberta, fluida, plural.

Liberto do preconceito sobre o valor literário do texto dramático, o texto escrito torna-se um elemento de corpo inteiro dos "géneros não-canónicos", muitas vezes de



tradição oral ou inscritos na cultura popular, como é o caso do "teatro de marionetas", reconhecido como um dos sectores mais dinâmicos da cena contemporânea e marcado pela abertura do teatro em geral às outras artes. A ele são dedicadas obras onde o texto é objecto de uma atenção particular: *Puppetry*, de Penny Francis, fala de "uma dramaturgia moderna para a marioneta e para o teatro de objectos" (Francis 2012: 101). Não surpreende ninguém o facto de este colóquio acolher uma comunicação sobre esta prática artística.

Na "abordagem institucional do teatro", os trabalhos que estudam as políticas de repertório situam-nos no cruzamento de opções ao mesmo tempo dramatúrgicas e institucionais. O estudo da construção dos repertórios das companhias mostra sem surpresa que as peças clássicas nunca deixaram de ocupar um espaço importante nas políticas teatrais europeias desde os anos do pós-guerra (Pavis 1990: 65-87). A sua apresentação ao público passa por um trabalho de releitura assente no pressuposto ideológico de uma actualidade das "obras" do passado (não dos "textos", distinção discutida por Barthes e citada por Pavis). Os encenadores recorrem agora a meios técnicos e artísticos novos, ao serviço das suas escolhas estéticas na fronteira do experimentalismo, e continuam a interpretar as obras e a dar-lhes novas utilizações.

A "edição teatral" é outro campo revelador. À crise do texto de teatro e da escrita dramática, motivada, entre outras razões, por um divórcio real entre o palco e a dramaturgia dos autores, seguiram-se diversas mobilizações institucionais e a ajuda à edição de teatro é visível nos catálogos dos editores, mais especializados hoje e que se dirigem a um público de leitores/espectadores (exemplo da revista *Sinais de cena* como informação sistemática). Os "ateliês de escrita" são também um fenómeno a ter em conta neste quadro.

No ensino e na investigação – nomeadamente em dramaturgia – pôde constatar-se uma renovação da



própria concepção da dramaturgia hoje. Depois de Lessing e Brecht, trabalhos recentes propõem que se considerem os textos na sua capacidade performativa (Turner / Berndt 2008), que se repense a dramaturgia (Sánchez 2011) na relação com as outras artes ou enquanto relação com o espectador contemporâneo, também ele de um tipo novo.

Concluirei com uma nota relativa ao quadro de referência temática que delimita e orienta as reflexões aqui expostas sobre o estatuto do texto no teatro contemporâneo: "O teatro contemporâneo: Entre a des- e a re-dramatização". O relevo dado à categoria temporal – o contemporâneo – constitui um quadro complexo, que extravasa aspectos meramente cronológicos. No final deste percurso, em que a presença hoje no teatro do objeto designado por texto é caracterizada por uma presença-ausência problemática, por uma reconfiguração da sua natureza e da sua função que reafirma a sua importância efetiva – ainda que relativizada no conjunto das linguagens postas ao serviço do espetáculo –, forçoso é interrogarmo-nos sobre a nossa relação com o contemporâneo: poderá ele excluir o antigo? O filósofo Giorgio Agamben aborda a questão com uma definição de Roland Barthes: "O contemporâneo é inactual" (2008: 8), que resume nesses termos o pensamento singular de Nietzsche exposto nas suas *Considerações inactuais*. A definição pode surpreender pela sua aparente incongruência, mas revela-se particularmente estimulante aqui: o acesso à actualidade, ao contemporâneo, implica um certo desfasamento, uma dissonância, percebida como uma distância que ajuda a ver, a saber ver, a obscuridade do contemporâneo, a não nos deixarmos cegar pela sua luz inacessível. Propomos que tal percepção seja aqui tida em conta para servir de ponto de partida ao investigador que pretenda debruçar-se sobre um tema de tão grande complexidade como o que orienta este colóquio, em boa hora proposto para debate.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Editions Payot Et Rivages.
- ARON, Paul / SAINT-JACQUES, Denis / VIALA, Alain (dir.) (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- BIET, Christian / TRIAU, Christophe (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Éditions Gallimard, Folio Essais.
- CHARTIER, Roger (2002), *Do palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna – séc. XVI-XVIII*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- EIRAS, Pedro (2011), "O contemporâneo é aquele que responde pela tradição", in *Um certo pudor tardio. Ensaio sobre os "poetas sem qualidades"*, Porto, ILCML/FLUP-Edições Afrontamento.
- LIMON, Jerzy / ZUKOWSKA, Agnieszka (2010), *Theatrical Blends*, Gdansk, *slow/obraz* terytoria.
- PAVIS, Patrice (1989), "Études théâtrales", in *Théorie littéraire*, sous la direction de Marc Angenot et al., Paris, Puf, pp. 95-107.
- (1990), "L'héritage classique du théâtre postmoderne", in *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, pp. 65-87.
- (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- RIENDEAU, Pascal (2002), "Drame", in *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, pp. 164-166.
- SÁNCHEZ, José A. (2011), "Dramaturgia en el campo expandido", in *Repensar la dramaturgia. Errancia Y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation*, Manuel Bellisco et al. eds, Murcia, CENDEAC, pp. 19-37.
- TURNER, Cathy / BERNDT, Synne K. (2008), *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan.

<

The Deafman Gance,
texto e enc. Robert Wilson,
Brooklin Academy of
Music Performance,
New York, 1971,
fot. Martin Bough.

>

Die Zauberflöte,
música de Wolfgang
Amadeus Mozart,
enc. Robert Wilson,
Opéra Bastille, 1990,
fot. Peter Perazio.

O pós-dramático, ou seja, a abstracção

Didier Plassard

Afirmar que esta ou aquela forma de arte deve ser indiscutivelmente superior ou inferior àquela outra significa emitir juízos antes de passar pela experiência. Toda a história da arte dá testemunho da futilidade das regras de preferência estabelecidas *a priori* e demonstra a impossibilidade de antecipar o resultado da experiência estética.

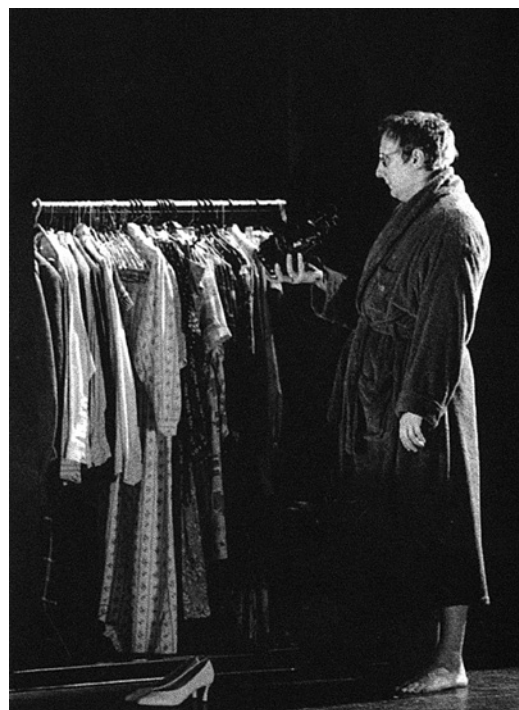
Clement Greenberg (1988: 149)

<>

The Far Side of the Moon,
texto e enc. Robert Lepage,
2000 (Robert Lepage),
< fot. Cylla Von Tiedemann;
> fot. Emmanuel Valette.

Didier Plassard
foi professor da
Universidade de Rennes
onde fundou o
departamento das Artes
do Espectáculo, e está
hoje integrado na
Universidade Paul-
Valéry Montpellier 3
onde ensina Estudos de
Teatro. Dirige a revista
online *Prospero*
*European Review –
Research and Theatre*

e é autor dos livros
L'acteur en effigie
(L'Âge d'homme, 1992,
Prix Georges-Jamati) e
Les mains de lumière
(Institut International
de la Marionnette,
1996; rééd. 2005).
Dirigiu ainda a edição
dos livros *Edward
Gordon Craig, Drama
for fools / Théâtre des
fous* (L'Entretiens,
2012) et *Mises en
scène d'Allemagne(s)
de 1968 à nos jours*
(*Les voix de la création
théâtrale*, vol. 24,
éditions du CNRS,
2012).



Algumas vantagens e desvantagens da noção de pós-dramático

Pelo facto de propor uma grelha analítica que permite pensar conjuntamente as experimentações que marcaram as últimas décadas do século XX, tanto no âmbito da escrita teatral como no das práticas cénicas, a noção de teatro pós-dramático, elaborada por Hans-Thies Lehmann, apesar dos riscos da sua difusão internacional (erros e confusões na tradução, texto amputado de um terço, para citar apenas o caso da edição francesa), pôde rapidamente adquirir o estatuto de uma teorização geral da criação artística contemporânea, e até de uma nova doxa estética, suscitando as mais desencontradas tomadas de posição. Para além da sua notável força heurística, implantada em campos tão diferentes como o do tratamento da linguagem, do corpo, do espaço ou do tempo teatral, vários factores contribuíram para o seu êxito. Limitar-me-ei a citar dois deles: o primeiro, bem conhecido, é o de dar continuidade à *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, que, em meados dos anos cinquenta, soube propor uma das sínteses

mais estimulantes da história do teatro europeu abarcando cerca de três séculos; o segundo factor, igualmente evidente mas cuja importância permanece subestimada, é a oportuna superação que a noção de teatro pós-dramático permitiu avançar relativamente aos fracos resultados da aplicação das teorias do pós-modernismo neste campo.

Diferentemente destas últimas, que se definem por uma oposição falsa e estéril relativamente aos modernistas da primeira metade do século XX, a ideia de um teatro pós-dramático dá a ler as mudanças surgidas depois do fim dos anos 60 na herança directa ou indirecta das vanguardas históricas, reatando assim os fios duma historiografia mais vasta e coerente. Aliás, a superação efectuada por Lehmann explica-se facilmente: as características estilísticas consideradas como sendo pós-modernas (ecletismo, ironia, deshierarquização, citação, etc.) vinham em linha directa do urbanismo e da arquitectura, e a oposição que era possível estabelecer entre as realizações de um Rem Koolhaas ou de um Ricardo Bofill, dum lado, e as de um Adolf Loos ou de um Le Corbusier, do outro, tinha

dificuldade em encontrar o seu equivalente no teatro, na literatura ou nas artes plásticas. Pode imaginar-se melhor realização desta estética "pós-modernista", de facto, do que o *Ulisses* de Joyce, os *Cantos* de Pound, a obra de Picasso ou o movimento Dada no seu conjunto? Ou então, no âmbito do teatro, a cena Merz de um Kurt Schwitters, as *landscape plays* (peças-paisagem) duma Gertrude Stein, as peças de Ribemont-Dessaignes e do primeiro Vitrac, o Teatro da Surpresa dos futuristas italianos, as encenações do grupo de realizadores e encenadores do FEKS (Fábrica do Actor Excêntrico) em Sampetersburgo¹? Pelo facto de o momento modernista não ter seguido na arquitectura os mesmos caminhos que o das outras artes, a ideia de uma literatura, de uma pintura ou de um teatro pós-modernos não era pura e simplesmente pensável – a não ser, bem entendido, pela recusa em articular o modernismo com o pós-modernismo, o que não ajudava muito à sua compreensão².

No entanto, mesmo que a ferramenta conceptual forjada por Hans-Thies Lehmann, ao oferecer uma visão mais ampla, surja como uma forma de síntese e de superação eficaz dos instrumentos críticos com cujo auxílio se escrevia até então a história do teatro do século XX, a meu ver não consegue dar totalmente conta da diversidade das mudanças ocorridas desde finais dos anos 60 nas artes do espectáculo, mudanças que, aliás, ainda hoje se processam.

Não irei associar-me, contudo, às diferentes refutações que puderam ser feitas de *O teatro pós-dramático*, baseadas, por exemplo – inclusive em França – em disputas de interpretação relacionadas com os respectivos papéis do autor e do encenador na emergência e desenvolvimento das novas estéticas teatrais³, mas defenderia antes a recuperação do essencial das análises contidas nesta obra no âmbito de um quadro conceptual ligeiramente diferente. Uma primeira reserva que pode ser levantada às teses defendidas por Lehmann é que a representação teatral, enquanto obra colectiva apresentada perante uma colectividade reunida, inscreve-se numa economia pesada e complexa, muitas vezes fortemente institucionalizada, que obriga a ter em conta diferentes expectativas: as dos espectadores, as dos financiadores públicos ou privados, as dos estabelecimentos que a produzem ou divulgam, etc. Por isso, a história das suas mudanças estéticas não é de forma alguma o produto duma evolução interna às artes do espectáculo, num processo contínuo de radicalização das etapas mais experimentais, como dá a crer *O teatro pós-dramático*, que sobrestima todas as formas de desvio, sendo a produção teatral remanescente empurrada para a sombra ou para a insignificância. Daí resulta que alguns dos maiores fazedores do teatro dos

anos 1970-2000 são simplesmente omitidos ou silenciados, como é o caso de Giorgio Strehler, Dario Fo, Matthias Langhoff, Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Krystian Lupa, Piotr Fomenko, Lev Dodine. E entre os autores, o mesmo acontece, por exemplo, com Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès ou Edward Bond⁴. Esta história é também, e desde já, a das funções que a sociedade atribui à criação teatral, e que condicionam fortemente as condições de produção: obrigação do divertimento aqui, missão cultural e educativa acolá, para citar apenas as mais evidentes. Daí resulta que o desenvolvimento de formas inovadoras não se faça segundo um eixo único, uma linha de fuga traçada num espaço vazio, mas antes numa tensão dialéctica em relação aos hábitos adquiridos, às condições de produção e aos horizontes de expectativa instituídos, entre submissão, transformação e subversão, o que conduz a uma enorme diferenciação dos fenómenos observáveis.

Neste sentido, por exemplo, o movimento do *In-yer-face-theatre* na Grã-Bretanha, o peso importantíssimo que em França assumiu, depois dos anos 80, a exploração do repertório clássico, o número considerável, um pouco por toda a Europa, das reescritas de tragédias ou de mitos gregos, o desenvolvimento de encenações inspiradas em cenários de filmes, tudo isto participou na renovação da arte do teatro, sem que estes fenómenos se possam reduzir aos modelos pós-dramáticos descritos por Lehmann: todos eles, pelo contrário, manifestam a conservação do dramático no centro da criação teatral contemporânea – um fenómeno que não creio que possa ser rapidamente varrido, como o faz o teórico alemão, rotulando-o de forma simplista como "teatro tradicional".

Uma historiografia linear

Para ser mais claro, o problema central que coloca o ensaio de Hans-Thies Lehmann reside, a meu ver, na conservação de uma historiografia linear, onde uma única forma de "novo" (o pós-dramático) viria substituir uma única forma do antigo⁵ (o dramático). Duas grandes dificuldades resultam deste esquema binário.

A primeira é a assimetria dos *corpora* observados. É fácil concordar, com Szondi, que o teatro ocidental tem sido amplamente dominado ao longo de dois séculos pela procura de uma forma puramente dramática, excluindo tanto quanto possível os modos narrativo e lírico. Mesmo sendo necessário precisar que esta análise vale apenas para a parte mais institucionalizada da criação teatral, sob a sua forma ao mesmo tempo literária e séria – nem o *vaudeville*, a *féerie*, o monólogo, o repertório dos teatros de marionetas ou de outras formas de espectáculo populares se vergam a essa exigência –, a verdade é que, mesmo de um ponto de vista quantitativo, a procura de

¹ Um dos realizadores deste grupo que mais se destacou foi Grigori Mijailovich Kosintsev a que se juntou ainda Eisenstein.

² É este aspecto em especial que fragiliza a estranha tentativa feita por Christophe Bident (2009 : 76-82) de devolver vigor ao "pós-modernismo" para substituir o "pós-dramático".

³ Vejam-se sobretudo os textos reunidos por Jean-Pierre Sarrazac em 2007.

⁴ A lista baseia-se no índice remissivo dos nomes próprios da edição original. Foram entretanto acrescentados nomes nas várias traduções, como em França, os de Duras e Koltès. O desequilíbrio das escolhas de Lehmann emerge de modo ainda mais evidente se se proceder ao levantamento da lista dos artistas citados mais de 10 vezes na sua obra: são eles Artaud (12), Beckett (11), Brecht (36), Brook (13), Jan Fabre (24), Grüber (11), Handke (13), Lauwers (11), Mallarmé (14), Müller (39), Schlee (17), Wilson (40).

⁵ A este respeito veja-se o artigo de Pierre Frantz 2005: 584-595.

>
Elsinor,
 a partir de *Hamlet*,
 de William Shakespeare,
 texto e enc. Robert Lepage,
 Montreal 1995 /
 Nottingham Playhouse
 1996 (Robert Lepage),
 fot. Donald Cooper.

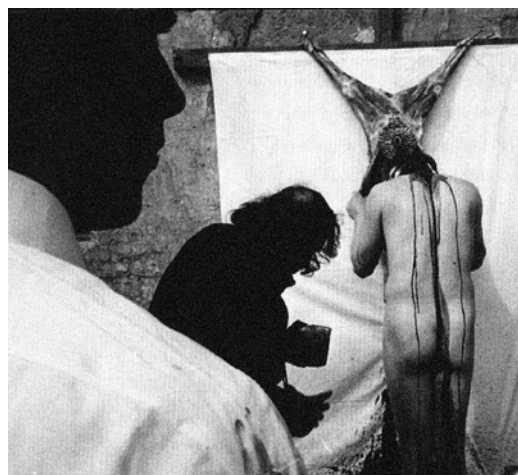
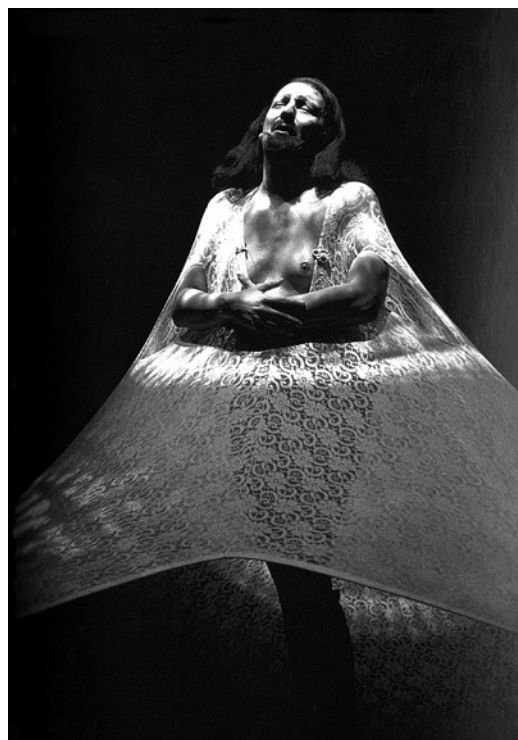
um "drama puro", enxertada nas releituras de Aristóteles, define bem o movimento maioritário das cenas europeias entre cerca de 1660 e 1880.

Parece-me mais difícil admitir, por outro lado, que a crise do drama moderno analisada por Szondi se inscreva na mesma concepção da história do teatro: para o período que abrange o fim do século XIX e a segunda metade do XX, de facto, algumas considerações ligadas ao prestígio simbólico dum pequeno grupo de autores começam a misturar-se ao que, para os séculos anteriores, podia ser estabelecido a partir de uma simples base quantitativa: basta, por exemplo, consultar a lista de espectáculos representados numa grande capital europeia, entre as duas guerras mundiais, para se perceber que a forma dramática se porta ainda insolentemente bem. Por conseguinte, a história dos modos de representação dominantes encontra-se progressivamente substituída, na reflexão de Szondi, por uma história construída num *corpus* prestigiado, mas minoritário: o dos grandes autores do repertório moderno.

>
2 Aktion,
 de Hermann Nitsch,
 1974
 (Hermann Nitsch),
 fot. Franco Vaccari, ©
 DACS 1998.

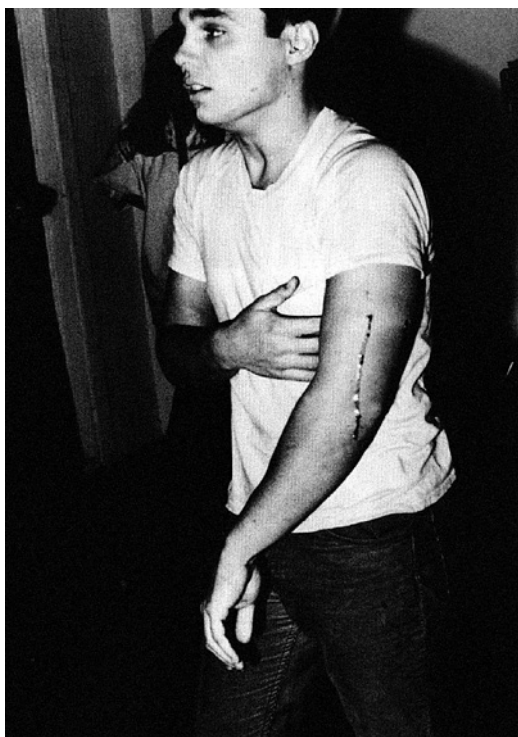
Este deslizar é ainda mais acentuado em Lehmann, apesar de a sua famosa estratégia retórica do *name-dropping* (de ir atirando com extensas listas de nomes mais ou menos conhecidos) ter a função de o ocultar, e de fazer passar por uma só corrente unitária de grande amplitude opções artísticas que se cristalizaram em lugares de produção ou de difusão muitas vezes atípicas (Mickery Theater, Kaaitheater, Theater am Turm, etc.) ou de festivais, ou seja nos espaços mais abertos à experimentação no âmbito da paisagem ela própria protegida do teatro público. Antes de examinar a hipótese, avançada por Lehmann, duma mudança de paradigma estético, é portanto necessário tomar nota da mudança do paradigma historiográfico que pratica, quando opõe ao teatro "tradicional", logo, maioritário, um "novo" teatro construído como a soma das etapas mais radicais, efectuadas perante um público bastante restrito. As análises de Pierre Bourdieu, distinguindo – em *Les règles de l'art* (1992) – o campo das obras com forte capital económico e fraco capital simbólico, do que se refere às obras com forte capital simbólico e fraco capital económico, deveriam aqui ser tidas em conta, mesmo que seja preciso matizá-las, obviamente devido a condições mais favoráveis à experimentação que oferece (seria mais exacto dizer "que oferecia") ao espectáculo ao vivo, especialmente na Alemanha e em França, o financiamento público da criação.

Aos problemas metodológicos colocados por este deslizar de um paradigma historiográfico para outro – dado que as "dominações" exercidas pelo modelo dramático anterior e pelo modelo pós-dramático actual não são nem da mesma amplitude nem da mesma natureza – vêm



⁶ Deste modo Anne Montfort (2009), que tenta definir o que poderia ser uma superação do teatro pós-dramático, vê-se obrigada a chamar "neo-dramáticas" às obras do Groupov ou de Falk Richter. As características que ela lhes atribui, contudo – hibridação da ficção e da realidade, auto-ficção –, não estão afinal longe das direcções abertas pela crise do drama – o teatro épico de Piscator e Brecht – ou pelo teatro pós-dramático (Heiner Müller).

acrescentar-se a outras dificuldades vindas do que em bom rigor se deve chamar uma concepção muito "moderna" (hegeliana, de facto) da História, como série de superações sucessivas orientadas para um progresso contínuo. Segundo este esquema, tudo o que antecede a pesquisa de um drama puro, desde a tragédia grega ao teatro da época barroca, é de algum modo pré-dramático; segue-se o teatro dramático, que exerce o seu domínio desde meados do século XVII até finais do XIX, depois a crise do drama correspondente aos dois primeiros terços do século XX, finalmente o teatro pós-dramático a seguir ao qual toda e qualquer recuperação da forma dramática parece tão improvável – ou pelo menos tão estranha ao seu tempo – como seria o reestabelecimento da monarquia absoluta numa sociedade democrática. O livro editado por Hans-Thies Lehmann não opõe apenas, num passado recente, a emergência de um "novo teatro" aos restos de um teatro desqualificado como "tradicional": ele bloqueia ainda o futuro definindo toda a forma de regresso do dramático como um retrocesso⁶.



<

Shoot,

de Chris Burden,

New York, 1971

(Chris Burden), fot. Alfred

Lutjeans, © Chris Burden.

Esta concepção linear e vectorial da História, como uma "flecha do tempo" portadora de um desenvolvimento contínuo, há muito perdeu a sua função de modelo explicativo das mudanças políticas e sociais: a crença no progresso da razão, o desaparecimento dos conflitos, a realização duma sociedade sem classes está em vias de desaparecimento com o colapso do bloco comunista, e o seu último avatar, o fim da História teorizada por Francis Fukuyama (1992), quase caiu no esquecimento. Postular que o teatro dramático encontraria a sua superação no teatro pós-dramático, tal como o faz Lehmann, conduz a manter a organização vectorial do tempo – e ainda o mito do progresso – como esquema explicativo para escrever a história desta arte, o que coloca o problema de interpretar as dinâmicas próprias do campo artístico segundo os modelos considerados como obsoletos noutros campos: é mesmo, paradoxalmente, continuar a pensar em termos "modernos" a emergência de obras consideradas como "pós-modernas".

<

*A Midsummer Night's**Dream,*

de William Shakespeare,

enc. Robert Lepage, Royal

National Theatre, 1992,

fot. Neil Libbert.

Um teatro abstracto?

A meu ver, portanto, convém recuperar a análise proposta por Lehmann das formas teatrais pós-dramáticas na superação do esquema historiográfico linear em que se fecha. O pós-dramático não é uma superação hegeliana do teatro dramático, que acompanha uma *Aufhebung* sem possibilidade de regresso: é apenas uma direcção tomada por algumas correntes contemporâneas das artes do espectáculo que, de certo modo, convergem entre si e que ocupam temporariamente, sobretudo na Alemanha, uma verdadeira posição de domínio institucional, correndo deste modo o risco de formar um novo academismo, como aliás denuncia Bernd Stegermann (2008). Mas a arte é um processo de transformação contínuo, e os academismos são sempre possíveis de serem ultrapassados, derrubados, refundidos para que se abram novas direcções.

<

*Elsinor,*a partir de *Hamlet,*

de William Shakespeare,

texto e enc. Robert Lepage,

Montreal 1995 /

Nottingham Playhouse

1996 (Robert Lepage),

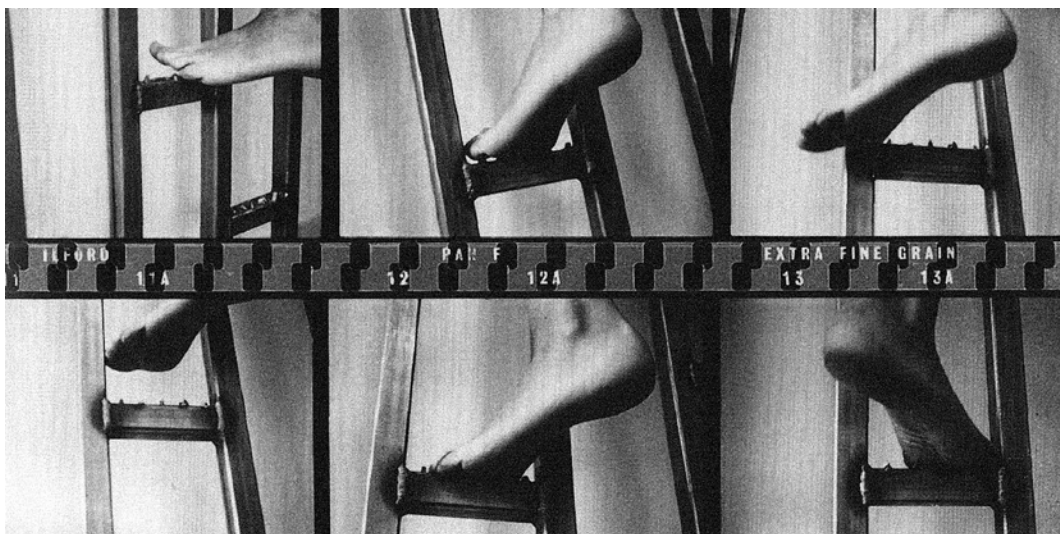
fot. Richard Max

Tremblay.

Queria agora tentar, num esboço rápido, identificar melhor o que me parece caracterizar esta orientação "pós-dramática" adoptada por um certo número de produções cénicas contemporâneas. A minha hipótese é que as mudanças descritas por Hans-Thies Lehmann realizam, no âmbito da criação teatral, uma forma de passagem à abstracção comparável à que atravessou as artes plásticas nos anos 1900-1930, com o abandono da figuração.

Entendo aqui o termo "abstracção" no sentido mais simples, tal como se impôs na história da arte: o de uma ausência de relação mimética entre a obra apresentada e o mundo em que vivemos. Esta ausência – é preciso lembrá-lo – é muitas vezes aparente do ponto de vista da concepção da obra, porque a relação mimética, Aristóteles notava-o já em relação à música (*Política*, livro VIII, cap.

>
L'escalade,
de Gina Pane, Paris,
1971,
fot. Françoise Masson.



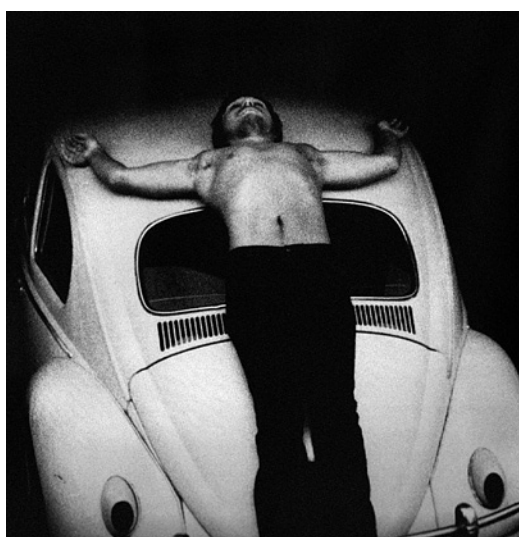
5), pode estabelecer-se fora de qualquer figuração exterior, entre as estruturas internas da composição e as emoções humanas. Do ponto de vista da sua recepção, pode ocorrer o mesmo, na medida em que o movimento da interpretação é infinito, uma vez que mobiliza as forças da imaginação, da memória individual e a herança cultural para nos fazer descobrir em cada objecto uma possível dimensão icónica (Gombrich 1986: 15-32). É deste modo que Michael Fried, no seu célebre ensaio *Art and objecthood*, de 1967, pode culpar Robert Morris e Tony Smith de conservarem uma forma de antropomorfismo e até de teatralidade nas suas esculturas minimalistas, através do jogo das proporções ou das posições de simples blocos em paralelepípedos (v. Didi-Huberman 1992: 85-102).

Para a história do teatro, as premissas desta passagem à abstracção são as pesquisas das primeiras décadas do século XX. Recordemos que um grande número de artistas pintores que fundaram a arte abstracta reflectiram sobre os seus possíveis prolongamentos em cena: é o caso de Kandinsky, com as suas *Composições cénicas* antes da Primeira Guerra Mundial ou a sua encenação dos *Quadros de uma exposição* de Moussorgski em 1928; de Malevitch, que realizou cenários e figurinos para a ópera futurista *A victoria sobre o sol* de Kroutchonykh e Khebnikov em 1913; ou ainda de Mondrian, que reflectiu sobre as possibilidades de um espectáculo de projecções néo-plasticistas, no começo dos anos 20, e a seguir a uma encenação de *O efémero é eterno* de Michel Seuphor sem a presença de nenhum actor vivo. É o caso ainda de muitos outros, como os pintores futuristas italianos, os companheiros do Dada, os mestres e alunos da Bauhaus, os construtivistas e formalistas. Logo após a Segunda Guerra Mundial, inicia-se uma segunda fase de exploração de possibilidades de um teatro abstracto, em espaços onde a experimentação cénica e a exploração dramática se desenvolvem inicialmente de maneira separada (eventos, *happening* e *performance* nos Estados Unidos, teatro chamado "do absurdo" em França, etc.), mas voltam a cruzar-se desde finais dos anos 50 num Jacques Poliéri, por exemplo. O teatro pós-dramático dos anos 70 e seguintes inscreve-se directamente no prolongamento destas experiências levando-as a um nível superior de concepção e de elaboração, de circulação internacional e de visibilidade institucional, mas sem que as orientações

profundas da pesquisa artística sejam verdadeiramente modificadas. Também as vanguardas históricas e as neo-vanguardas pós-1945 não constituíram uma "pré-história" do teatro pós-dramático – como sugere Hans-Thies Lehmann, que aliás não as evoca senão muito vagamente (somente o nome de Schwitters é mencionado entre dois parêntesis) – mas antes o momento da sua aparição, facto estabelecido há muito pelos trabalhos de RoseLee Godberg sobre a *performance art*.

O processo desencadeado por este teatro pós-dramático, que Lehmann descreve como formas de auto-reflexão, de decomposição, de separação (Lehmann 1999: 77 | 2002: 69) ou de desaparecimento dos componentes da cena "tradicional", segundo a lógica da *Aufhebung* hegeliana, pode a meu ver reportar-se a operações de dissociação⁷ de certos funcionamentos simbólicos, sem excluir no entanto a possibilidade de estes reaparecerem sob a forma de novos agenciamentos. Uma das mais óbvias é, muito claramente, a "dissociação da narrativa": os elementos e os acontecimentos textuais ou cénicos já não são agenciados em função duma fábula, tal como ocorria no teatro pré-classico, composta pelo entrecruzar-se de histórias múltiplas. Não é apenas o desenvolvimento completo de uma acção (exposição, crise e desfecho) que foi abandonado pela escrita teatral ou desconstruído pela encenação: é o seu próprio encadeamento, ou seja a possibilidade dada ao espectador de voltar a associar, pela lógica ou pela imaginação, as múltiplas informações que recebe.

Portanto, se a esmagadora maioria das dramaturgias contemporâneas abandona as perícias artesanais da construção do enredo, marcando assim uma distância em relação ao cinema comercial ou às telenovelas, isso não implica necessariamente que elas tenham perdido toda a dimensão narrativa, como muitas vezes se julga. No caso de haver dissociação, ela diz respeito principalmente à macroestrutura do texto ou da representação, enquanto a nível microestrutural historietas, histórias de vidas, curiosidades, acontecimentos históricos, mitemas e outros *topoi* narrativos continuam a ser mobilizados. Da mesma forma, a diminuição do espaço do texto na economia da representação teatral não inviabiliza, como por vezes se afirma, a capacidade de contar: a integração em cena do vídeo, das redes de comunicação, da dança ou da



performance desloca e reconfigura as modalidades da narração, mas não as faz desaparecer. A "dissociação da narratividade" designa então um processo de transformação através do qual a variedade das acções cénicas deixa de se fundir numa totalidade organizada, conduzida principalmente através da linguagem. Este processo, por outro lado, é desde há muito tão utilizado que tende a ser substituído, depois de cerca de vinte anos, por novos modos de construção dramaturgica, mais complexos e diversificados ao mesmo tempo: o teatro no Quêbec (de Lepage, Danis, Mouawad), na Bélgica (do Groupov, Cassiers, Murgía) na Itália (de Castellucci, Delbono) testemunha, entre muitos outros aspectos, o retorno duma forte dramaticidade, baseada no choque entre figuras e situações recortadas em cena de forma vigorosa, e cujos efeitos de continuidade narrativa podem associar elementos verbais e não-verbais, icónicos ou coreográficos, por exemplo.

Outro processo facilmente identificável no movimento que vai no sentido da abstracção é a "dissociação da relação actor / personagem", na cena contemporânea que multiplica, há várias décadas, as modalidades através das quais a configuração dramática proposta pelo texto se decompõe e se recompõe no palco. Confusão das identidades, transferência do papel de um intérprete a outro, desmultiplicação dos intérpretes para um mesmo papel, variações de registos de presença que misturam actores reais e substitutos electrónicos, tratamento coral das vozes... o acontecimento teatral dissolve as modalidades habituais de atribuição da *persona*, da máscara individual, e o seu esperado enraizamento no corpo de um comediante. Mais uma vez, todavia, ter em consideração este fenómeno não deve levar-nos a julgar toda a forma de reelaboração da relação entre a figura e o intérprete como um retrocesso

ou como um compromisso: a fase de desconstrução radical dos anos 1980 e 1990 – como, por exemplo, a de um Einar Schleeff – já está ultrapassada, e vê-se com maior frequência hoje, numa mesma produção, um duplo movimento de conjugação e de disjunção da dupla actor / personagem a compor o espaço de uma teatralidade abertamente convencional, ao serviço da dramaturgia.

Uma terceira direcção do teatro pós-dramático consiste no que se poderia chamar a "suspensão do pacto ficcional", em que o acontecimento cénico deixa de se estruturar em ficções de personagens, de espaços ou de tempos, para se restringir a uma sucessão de acções fechadas sobre si próprias, e cujo carácter de simulação tende a desaparecer. Estas formas performativas, como são geralmente referidas hoje em dia, põem de novo em causa as codificações mais firmemente estabelecidas da representação teatral, deslocando as fronteiras do real e da sua mimese para reencontrar, mesmo que fugazmente, alguns dos modos operativos do ritual. Contudo, os *happenings* e as *performances*, na segunda metade do século XX, foram muito mais longe neste sentido: basta comparar, por exemplo, as acções de um Rodrigo Garcia às de um Hermann Nitsch, duma Angelica Lidell às de uma Gina Pane ou de um Chris Burden. Também a evolução que hoje atravessa o campo da criação teatral marca um processo de recuperação das explorações efectuadas nas esferas artísticas experimentais dos anos 1950-1970, no sentido também da eliminação das fronteiras entre os respectivos territórios do teatro, da dança, da *performance* e da instalação, mais do que uma mudança total e irreversível das práticas cénicas. Neste ponto, como nos anteriores, é importante não reduzir a história da cena teatral à das zonas de experimentação mais radicais.

<

Trans-fixed,
de Chris Burden, Venice,
California, 1974
(Chris Burden),
fot. Charles Hill,
© Chris Burden.

<>

Two Cigaretts in the Dark,
de Pina Bausch, Brooklin
Academy of Music, 1994,
fot. © Dan Rest / BAM.

Estes três aspectos – dimensão narrativa, dupla actor / personagem, pacto ficcional – são indiscutivelmente o objecto, há várias décadas, de um processo de desconstrução tão completo que parece pôr de novo em questão a própria definição de teatro, porque leva a substituir a mimese dum acção dramática pela realização, por parte dos *performers*, de actos não simulados, sem relação perceptível. Esta redução das artes do espectáculo aos seus constituintes mínimos – corpos, gestos, um palco à frente dos espectadores – constitui o equivalente à que realizaram, nos anos 1910 e 1920, os inventores da pintura não figurativa, levando às suas mais extremas consequências o célebre axioma de Maurice Denis: "Lembrar-se que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma historieta qualquer – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores ligadas numa determinada ordem" (Denis 1920: 1). Nestes dois casos, uma arte explora as possibilidades expressivas que podem nascer unicamente do agenciamento interno dos seus elementos constitutivos, aquém de qualquer forma de representação.

Mas como se sabe, as obras de Kandinsky, Malevitch, Mondrian ou Kupka não constituíram um ponto sem retorno na história da pintura, fazendo oscilar toda esta arte no reino da abstração: antes pelo contrário, ela continuou a renovar-se através da exploração de múltiplas vozes – figurativas, parcialmente figurativas, não figurativas –, que tomaram todas em conta, para o prolongar, para se demarcarem ou para o reexaminar, o trabalho de desconstrução realizado nas primeiras décadas do século XX. Há portanto fortes probabilidades que, de maneira análoga, o desenvolvimento das poéticas cénicas do século XXI continue a explorar os procedimentos de dissociação típicas do teatro pós-dramático dos anos 1970-1990, mas recuperando algumas das questões maiores ligadas à narração, à figuração e à representação, sem as quais o público tenderá a diminuir cada vez mais.

Referências bibliográficas

- BIDENT, Christophe (2009), "Et le théâtre devint postdramatique: histoire d'une illusion", *Théâtre / Public*, n.º 194, Gennevilliers, septembre.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- DENIS, Maurice (1920), "Définition du néo-traditionnisme", *Théories 1890-1910*, Paris, L. Rouart et J. Watelin.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit.
- FRANTZ, Pierre (2005), "Le théâtre est-il un art de l'image?", *Critique*, n.º 699-700, Paris, Éditions de Minuit, août.
- FUKUYAMA, Francis (1992), *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion.
- GOMBRICH, Ernst H. (1986), "Méditations sur un cheval de bois ou les origines de la forme artistique", *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, Éditions W.
- GREENBERG, Clement (1988), "Abstraction, figuration et ainsi de suite", Paris, *Art et culture*, Macula.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999), *Das Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main [trad. fr. *Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002].
- MONTFORT, Anne (2009), "Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique", *Trajectoires*, n.º 3 [http://trajectoires.revues.org/392].
- PLASSARD, Didier (2002), "Du théâtre, et de l'abstraction", *Théâtre et art plastiques, entre chiasmes et confluences*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2007), "La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)", *Études théâtrales*, n.º 38-39, Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales.
- STEGERMANN, Bernd (2008), "Nach der Postdramatik", *Theater heute*, n.º 10, Friedrich Verlag, Berlin, octobre [tb.: http://www.schaubuehne.de/theorie].

I apologize, de Gisèle Vienne

Ou as aporias d'O teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann

Carole Guidicelli

Por razões várias, o nome de Gisèle Vienne merece ser incluído na lista elaborada por Hans-Thies Lehmann em 1999 para definir os contornos de uma vasta constelação de artistas que trabalham para criar obras "pós-dramáticas". Na verdade, esta jovem artista franco-austriaca, que se formou pela Escola Normal Superior das Artes da Marioneta (École Nationale Supérieure des Arts de la Marionette: ESNAM), de Charleville-Mézières (França), no mesmo ano em que foi publicado o livro *Das Postdramatische Theater [O teatro pós-dramático]*, desenvolve modos de trabalho de colaboração, em que a coreografia, o jogo do actor, os bonecos, a música e o texto convergem para criar obras polimórficas cujo significado nunca é fixo. Desde o seu primeiro espectáculo, *Splendid's* (2000), a partir de Jean Genet, esboçado na ESNAM, Gisèle Vienne explora – com o seu intérprete favorito Jonathan Capdevielle – a nossa relação perturbadora e transgressora com a morte e a beleza: impulsos sexuais e mórbidos do adolescente e/ou do assassino em série, presença erótica e perturbadora do boneco disponível e submisso, beleza perfeita do corpo numa bailarina em movimento, beleza andrógina, travestida, violada ou saqueada... É também por aí que os espectáculos de Gisèle Vienne se podem reportar ao "teatro pós-dramático" definido por Lehmann como um teatro de "corporalidade intensiva", onde "o corpo se absolutiza" (Lehmann 2002: 152): "O amor expõe-se como presença sexual, a morte como SIDA, a beleza como perfeição do corpo" (*ibid.*), diz o teórico alemão.

No entanto, o quadro interpretativo proposto por *O teatro pós-dramático*, conjuntamente com as directrizes gerais que o fundamentam, poderia distorcer a perspectiva da análise e ocultar os profundos desafios do trabalho de Gisèle Vienne. É isto que me proponho demonstrar aqui, a partir da análise de uma de suas criações que, aparentemente, melhor se ajusta às categorias estéticas descritas por Lehmann.

I apologize ([*Peço desculpa*] 2004) representa uma viragem no trabalho de Gisèle Vienne porque este espectáculo marca o início de um diálogo artístico ininterrupto com o escritor americano Dennis Cooper. Os monólogos e os poemas de Cooper, proferidos pelo autor em voz *off*, estão intimamente ligados à música original de Peter Rehberg. Três intérpretes – o actor e *performer* Jonathan Capdevielle, a bailarina Anja Röttgerkamp e o cantor, *designer* e artista *performer* Jean-Luc Verna – desenham de modo muito coreográfico poses e movimentos que criam diferentes configurações cénicas, o que lhes permite experimentar diferentes cenários. Gisèle Vienne explica o princípio que está na base do espectáculo:

I apologize parte da reconstituição de um acidente. Esta reconstituição produz várias versões do acontecimento, a fim de identificar a realidade. Diferentes entre si, elas têm um estatuto confuso entre encenação de um acontecimento real e encenação duma fantasia, gerando a estrutura da peça: uma reflexão sobre a realidade e as suas hipotéticas representações. Estas diferentes versões, encenadas por um jovem que representa um homem, uma mulher, ícones ao mesmo tempo *rock* e barrocos, e cerca de vinte adolescentes de cerca de doze anos sob a forma de bonecos articulados, vão gradualmente instalando a confusão na percepção do real, domínio da imprecisão, da subjectividade, cujas lacunas serão preenchidas pelas nossas fantasias.

Sinais pós-dramáticos e estrutura acústica

Hans-Thies Lehmann caracteriza o teatro pós-dramático como um "teatro concreto" no sentido de o espectáculo se apresentar ao público como "um trabalho concreto sobre o espaço, o tempo, a fisicalidade, a cor, o som e o movimento" (Lehmann 2002: 155). Ao fazer isso, apoia-se, segundo Lehmann, num jogo com o real que o afasta ao mesmo tempo da mimese e da ficção. Estas características estão de facto bem presentes em *I apologize*.

¹ <http://www.gv.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm>

Carole Guidicelli é doutorada em Artes do Espectáculo pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. É investigadora do Instituto Internacional da Marioneta e lecciona História e Teoria do Teatro na Escola Nacional Superior das Artes da Marioneta de Charleville-Mézières.

Em primeiro lugar, pode notar-se que a cenografia do espectáculo não remete para nenhum lugar definido. Apenas sobressai o chão pela sua brancura lisa. Torna-se, de algum modo, neutro, assemelhando-se a uma página em branco, onde se agenciam os elementos que o intérprete principal, Jonathan Capdevielle, traz à cena, movimenta ou guarda: caixas de madeira com bonecos que figuram raparigas adolescentes de tamanho humano e com uniformes da escola, algumas cadeiras e uma série de adereços (uma pistola, uma máscara de monstro em látex, uma garrafa de sangue a fingir...). O espaço organiza-se assim diante dos nossos olhos, de acordo com dispositivos com os quais Jonathan Capdevielle assume diferentes papéis: o de um director de cena que prepara cuidadosamente o cenário, colocando com precisão ou ajustando a postura de cada uma das bonecas; o de um observador por detrás da cena composta por aqueles simulacros de jovens raparigas; o de uma personagem que, por vezes, assume o mesmo estatuto, fazendo delas as suas parceiras de jogo numa relação que apresenta todos os sinais de uma cumplicidade ou até mesmo de uma amizade, enquanto outras vezes se transforma no seu agressor (e, portanto, confere-lhes o estatuto de seres humanos), outras vezes ainda age sobre elas sem qualquer respeito, devolvendo-as assim à sua passividade de simples bonecas.

Tal como o espaço, também a acção cénica e o jogo do actor são desconstruídos quase com a mesma rapidez com que são realizados. Nos primeiros minutos do espectáculo, o espectador vê um jovem banal, com *jeans* e uma camisola com capuz (Jonathan Capdevielle), percorrer o espaço cénico e movimentar as caixas numa espécie de não actuação; ele sai mesmo de cena pouco tempo depois de ter entrado: o espectador não pode deixar de pensar, naquele exacto instante, que foi um falso começo, um ajuste técnico... Depois Jonathan Capdevielle regressa ao espaço cénico e aos poucos o público começa a perceber que a colocação dos objectos é o centro da acção do espectáculo. Assim, o real aflora, no começo de *I apologize*, apenas quando o espectador está disposto a prestar-se ao jogo da convenção teatral e a deixar-se envolver numa eventual ficção. Não só o início deste espectáculo se atrasa, mas, ainda por cima, não corresponde a uma verdadeira representação. Na verdade, *I apologize* apresenta-se como – para utilizar algumas importantes características do teatro pós-dramático assinaladas por Lehmann – uma forma de *performance* em que o processo de produção de uma acção física ("o fazer no real", *ibid.*: 165) prevalece sobre a sua representação, ou em que "a produção de acontecimentos de excepção" ou pelo menos de "instantes de desvio" (*ibid.*: 166) esvaziam a mimese e a ficção.

Esses momentos ou instantes surgem inesperadamente, sem que o espectador consiga relacioná-los com uma acção de conjunto ou com o desenvolvimento lógico das fases de uma história. Por exemplo, a entrada em cena da bailarina (Anja Röttgerkamp), com peruca castanha, mini-saia e saltos de agulha pretos, não desencadeia nenhuma reacção por parte de Jonathan Capdevielle. Os movimentos de dança, que ela executa – de um virtuosismo corporal muito belo – não atraem os olhares do jovem, totalmente concentrado na disposição das caixas e na preparação de uma outra sequência de reconstituição. Em seguida, os dois intérpretes evoluem na cena de acordo com ritmos e códigos totalmente opostos. A expectativa – mais ou menos forte – do espectador em relação a uma qualquer cena em que contracenassem este jovem e esta "mulher fatal", que desenha movimentos muito bonitos e quase de contorcionista, é completamente defraudada. Pelo contrário, a entrada em cena de Jean-Luc Verna, um ícone do *rock* cheio de tatuagens e vestido de preto, desencadeia uma cena erótica um tanto mórbida: deita-se no chão, virado para o público, colocando a cabeça exactamente na poça de sangue a fingir que Jonathan Capdevielle despejou no meio do palco uns momentos antes. Revista os bolsos de Jean-Luc Verna, pega um tubo de batom com que lhe pinta os lábios antes de lhe dar um verdadeiro beijo lânguido de vários minutos.

Na maioria das vezes, as acções cénicas dos três intérpretes parecem mais cruzar-se ou justapor-se do que seguir uma lógica específica. Mesmo entre os gestos executados por cada artista, eventuais ligações com um mínimo de lógica entre causa e efeito são, por vezes, inexistentes. Um exemplo particularmente significativo: Jonathan Capdevielle espalha repetidamente "sangue" no chão enquanto se ouve o som de um disparo do revólver ou ainda quando empunha a arma para de facto atirar só muito mais tarde. Os signos teatrais, entendidos no seu sentido mais lato (elementos musicais, textuais, coreográficos, cenográficos...), não são hierarquizados nem participam na escrita do espectáculo de modo simultâneo, de acordo com o método da "parataxe". Como escreve Hans-Thies Lehmann:

Se nos questionamos sobre a intenção e os efeitos de simultaneidade, então podemos verificar que o "parcelamento da percepção" se torna aqui uma experiência incontornável. [...] [P]erante o que é proposto em simultâneo, a alternativa muitas vezes persiste: trata-se de uma verdadeira conexão "lógica", ou apenas de uma "simultaneidade" exterior? Estabelece-se uma dupla ligação sistemática: ao mesmo tempo, é preciso concentrar-se no pormenor concreto e ter também a percepção da totalidade. A parataxe e a simultaneidade levam a que o ideal estético clássico de uma coesão orgânica dos elementos do artefacto se torne obsoleto. (*Ibid.*: 138)



<

I apologize,
textos de Dennis Cooper,
enc. Gisèle Vienne,
DACM, 2004,
fot. Philippe Munda
© DACM.

Há, portanto, uma forma de organização dos elementos nos espectáculos de Gisèle Vienne, mas essa forma corresponde ao que Lehmann diz ser "pôr em música" (*ibid.*: 143), significando com isso que a linguagem teatral adoptaria os princípios da composição musical. Se as intervenções musicais inesperadas de Peter Rehberg criam evidentes rupturas estéticas e rítmicas, Gisèle Vienne também tira partido da marcação rítmica dos corpos: ritmo do andar rápido ou mais lento de Jonathan Capdevielle, conforme ele se movimenta para observar ou para organizar a cena, se anda em pé ou de quatro patas, se tem o rosto destapado ou usa uma máscara de monstro em látex, se tenta assustar ou atacar os seus companheiros de cena, ou se, finalmente, se enche de ânimo para beijar ou estrangular. Os corpos podem encontrar-se, transmitir um ritmo (o dos movimentos da dança que Anja transmite a Jean-Luc Verna, que, por sua vez, lhe responde como em espelho), ou podem imobilizar-se numa determinada posição ou deixar-se cair, um de cada vez ou os dois ao mesmo tempo. Além disso, a repetição de certas acções com variantes (entornar sangue a fingir no chão, retirar

as bonecas das caixas e depois guardá-las, tirar um batom do bolso de Jean-Luc Verna para o colocar ao lado dele...), o regresso de certos objectos e a retomada de certos motivos permitem identificar no espectáculo uma espécie de "estrutura acústica" (*ibid.*: 137).

No entanto, a existência de uma tal estrutura não seria suficiente, de acordo com Lehmann, para a criação de uma "totalidade" (*ibid.*), no sentido de um sistema de signos orientados para a comunicação de um sentido, para a resolução de um enigma. Lehmann vê neste "abandono da totalidade" o sintoma de um vazio de sentido característico dos espectáculos pós-dramáticos. Este tipo de espectáculo na verdade não pediria ao espectador mais do que uma atenção flutuante face à proliferação de signos teatrais que lhe chegariam sem que ele tivesse a capacidade de os hierarquizar ou de perceber neles uma qualquer estrutura narrativa. O processo seria, segundo Lehmann, o de desorientar o espectador, ou seja, de o exasperar: "a densidade desconcertante provoca uma sensação de caos, de insuficiência, de desnorteamento, de tristeza e de *horror vacui*" (*ibid.*: 143).

>
I apologize,

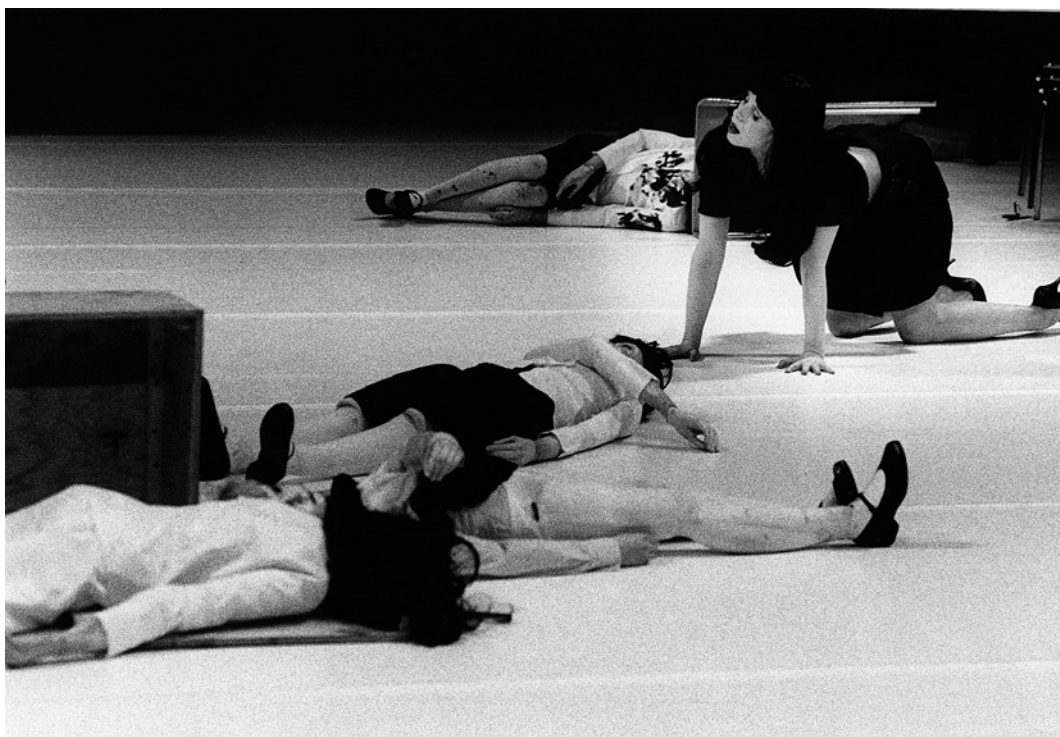
textos de Dennis Cooper,

enc. Gisèle Vienne,

DACM, 2004,

fol. Mathilde Darel

© DACM.



É aqui, parece-me, que o quadro interpretativo proposto por *O teatro pós-dramático* coloca problemas: a falta de uma narrativa de conjunto não leva necessariamente ao abandono de toda a narratividade e a acção representada em *I apologize* não deverá ser confundida com um caos vazio de sentido.

Persistência do narrativo e lugar do espectador

Há, de facto, alguém que dirige o jogo cénico: Jonathan Capdevielle, que se esforça por desfazer as situações logo que elas surgem, como acontece logo com a primeira. Depois de ter trazido, de fora de cena para o palco, uma boneca que ele senta numa das caixas à direita, e, a seguir, uma cadeira que lhe permite instalar uma segunda boneca que estava no chão enrolada num cobertor, o actor sai de cena. O público ouve, vindo dos bastidores, o som de passos apressados associados a uma respiração cada vez mais ofegante. O jovem, que se tornou um cão feroz, desata a correr e atira-se para cima de uma das bonecas para lhe abocanhar a garganta. Mas, quando o público percebe a situação, ele pára de repente, endireita-se para observar a boneca antes de a pegar nos braços para criar outra mini cena. Desta vez, esta boneca – uma jovem com olhos vendados – é deitada no chão, de encontro ao canto de uma das caixas, a cabeça numa poça de “sangue” que Jonathan acabara de espalhar no chão, sobre as roupas da boneca e no bordo da caixa.

Deve também notar-se que as seqüências do espectáculo não são apenas identificáveis em função das situações / cenas ou das entradas e saídas de um ou outro intérprete. São também – elas próprias – elementos visuais, sonoros ou rítmicos utilizados para delimitar os diferentes momentos de *I apologize*. Por exemplo, Jonathan Capdevielle, depois de limpar as mãos cheias de sangue, senta-se no proscénio e observa as duas bonecas que arrumara em cena. Uma música original de Peter Rehberg “ocupa” o espaço enquanto se ouve a voz de Dennis Cooper

a dizer um longo monólogo poético. E contudo, nem a palavra nem a música servem para esclarecer o que acontece no palco, mesmo que o espectador seja livre de pensar que, naquele momento, se trata da voz interior de Jonathan Capdevielle.

Todavia, como vimos, a ausência de ligações lógicas entre as acções de *I apologize* não impede que surjam situações bem definidas, evocando conflitos violentos (ou não) e apelando a uma certa identificação por parte do espectador: o jovem que veste a máscara de monstro em látex e que se diverte a assustar as suas colegas, o que assume a posição do melhor amigo e confidente, o que de repente se torna agressivo e quer bater, morder ou matar toda a gente, o que transborda de energia sexual e segue o seu impulso beijando ora uma rapariga ora um rapaz... Além disso a forma teatral concita outras formas de espectáculo, sobretudo de géneros mais populares, como o filme *gore* (com o monstro assassino que Jonathan Capdevielle se diverte a interpretar), mas também o número de *drag queen* com Jean-Luc Verna vestido de estrela *rock* a imitar Anja Rotterkamp...

Mais do que personagens, são representações icónicas, elas próprias carregadas de uma dimensão narrativa: vêm das cenas dos nossos desejos e dos nossos fantasmas. Considero que a metamorfose que Jean-Luc Verna efectua à frente dos nossos olhos é o emblema do espectáculo. Um longo *black out*, em que se ouve uma composição musical de Rehberg, prepara o espectador para o que irá presenciar. Jean-Luc Verna está outra vez deitado no chão, virado para nós. Jonathan Capdevielle remexe nos bolsos para retirar batom, *eye liner* e um pequeno espelho, e coloca-os à sua frente. Jean-Luc Verna levanta-se, pinta-se, despe-se totalmente, revelando assim aos nossos olhos todo o seu corpo tatuado. A seguir veste uma combinação preta vaporosa, uma peruca castanha e saltos altos. Entretanto, sempre com a música como fundo, Jonathan Capdevielle coloca as caixas em fila, a fim de criar um



longo pódio. Por fim, a estrela pode fazer o seu espectáculo. O que nos conta esta cena? Ela mostra-nos que a beleza e a feminilidade são construções culturais e fantasmáticas que circulam através de códigos – e convenções – que podem ser contornados, desconstruídos ou recriados à vontade. E mostra-nos ainda os corpos – do homem ou da mulher – transformados em ícones, conjuntos de signos destinados a tornarem-se os suportes das nossas fantasias.

Nesta perspectiva, entende-se facilmente que Gisèle Vienne atribua ao espectador um papel activo de acordo com duas modalidades essenciais. Por um lado, ele é estimulado a questionar-se sobre o que vê e a modificar as hipóteses que constrói sobre o que realmente aconteceu entre o jovem e as jovens raparigas / bonecas, e depois, o que aconteceu entre este, a jovem morena que dança (Anja Röttgerkamp) e o homem tatuado com a aparência de estrela *rock* (Jean-Luc Verna). Por outro lado, o espectador, quando não lhe é dada uma história, é convidado a inventar uma, ele próprio, a partir das lacunas do que lhe é mostrado, deixando caminho livre às suas projecções fantasmáticas a partir das figuras icónicas que aparecem em cena, bem como dos cenários – às vezes eróticos e outras vezes mórbidos – que lhe são apresentados.

Portanto, os diferentes modos de escrita de *Iapologize* também fazem surgir outros modos de agenciamento da narrativa que reenviam quer à cultura popular de Gisèle Vienne (a série televisiva *Twin Peaks*, ou ainda os filmes de terror), quer à sua leitura assídua de Alain Robbe-Grillet. Em *Pour un nouveau roman* [*Para um novo romance*], o escritor recorda que

“[...] não se deve assimilar a busca de novas estruturas da narrativa a uma supressão pura e simples de todo o acontecimento, de toda a paixão, de toda a aventura. [...] Eu sublinharia que os romances *Les gomme* (*As borrachas*, 1953) ou *Le voyeur* (*O voyeur*, 1955) têm ambos um enredo, uma 'acção' facilmente discernível, enriquecida

com elementos geralmente considerados dramáticos. Se inicialmente pareceram menos organizados a alguns leitores, não será pura e simplesmente porque o movimento da escrita é aí mais importante do que as paixões e os crimes?” (Robbe-Grillet 1963: 32)

De modo semelhante, o efeito de desconstrução peculiar de *Iapologize* não significa uma rejeição “de todo o acontecimento, de toda a paixão, de toda a aventura”, nem as acções, que aí se encandeiam, convocam, de modo algum, a atenção errática evocada por Lehmann. Cada motivo narrativo é dado aqui em toda a sua força fantasmática: o sangue derramado que se limpa ou em que se chafurda; a jovem passiva, oferecida, prisioneira de olhos vendados, ou a dançarina desarticulada que se cobiça, beija, levanta, pousa no chão ou estrangula; a morte infligida, aceite ou provocada por acidente, a agressão, o homicídio ou o massacre colectivo; a atracção sexual irreprimevel que faz de cada um ora um animal (ou um monstro), ora uma vítima (ou um mártir)... Devido a essa carga instintiva, o espectador, perturbado e preocupado ao mesmo tempo, não deixou de imaginar ligações narrativas entre as várias acções cénicas que acontecem diante dos seus olhos, os textos muitas vezes explícitos de Dennis Cooper em voz *off*, que ele ouve, e a música obsessiva de Peter Rehberg. A forma de cooperação narrativa induzida por este espectáculo aproxima-se, portanto, da que Alain Robbe-Grillet, no início dos anos 60, exigia do seu leitor:

Este presente que se inventa incessantemente, como que no fio da escrita, que se repete, se desdobra, se altera, se desmente, sem nunca se organizar para formar um passado – portanto, uma “história” no sentido tradicional –, tudo isso só pode convidar o leitor (ou espectador) a um modo de participação diferente daquele a que estava acostumado. [...] Pois, longe de o negligenciar, o autor hoje proclama a absoluta necessidade da sua cooperação activa, consciente, “criadora”. O que ele lhe pede, já não é receber um mundo completo, cheio, fechado sobre si mesmo, mas, pelo contrário, participar ele próprio numa criação, de inventar, por sua vez, a obra – e o mundo – e de aprender, assim, a inventar a sua própria vida. (*Ibid.*: 134)

Referências bibliográficas

ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

Tradução de Sebastiana Fadda

<

Iapologize,
textos de Dennis Cooper,
enc. Gisèle Vienne,
DACM, 2004
(Jonathan Capdevielle e
Jean-Luc Verna),
fot. Philippe Munda
© DACM.

O Hotel Pro Forma não está a ficar mais dramático

Maria Carneiro

<
War Sum Up,
 libreto do clássico Teatro
 Noh por Willie Flindt,
 enc. De Kirsten Dehlholm,
 2011,
 fot. Guinaras Janatis,
 Cortesia Hotel Pro Forma.



>
Carpe, Carpe, Carpe,
 de Per Aage Brandt,
 enc. Kirsten Dehlholm,
 1989,
 fot. Roberto Fortuna,
 Cortesia Hotel Pro Forma.

A companhia dinamarquesa Hotel Pro Forma é conhecida pelo seu teatro visual e musical. Começou por ser o Billedstofteatre (Teatro da Imagem Material), um grupo de pessoas que fazia *performances* sem palavras ou música, em espaços não tradicionais - como museus - durante o dia. As *performances* visuais não tinham qualquer preocupação com o dramático: a criação baseava-se em princípios performativos e de exibição. A directora artística, Kirsten Dehlholm, começou a sua carreira como artista visual a trabalhar com têxteis, depois interessou-se pelo espaço, e mais tarde pela forma humana.

Depois de nove anos a criar *performances* de material visual, o grupo passou por uma mudança profunda. Em 1985 o Hotel Pro Forma substituiu o Billedstofteatre. Juntamente com a mudança de nome, chegou a mudança de estética. A companhia começou a criar para palcos convencionais e a usar textos nos seus espectáculos. Neste momento a companhia começa a abraçar o dramático de uma forma muito particular. Apesar da mudança em direcção ao dramático, a verdade é que a companhia nunca o concretizou inteiramente, pois, afinal, não é disso do que se trata.

Durante mais de 25 anos o Hotel Pro Forma tem sido um teatro de texto, embora nunca ninguém tenha podido escutar um diálogo em palco. A companhia continuou a ser um teatro de texto não dramático, evitando o enredo. Também tem evitado uma tônica dramática dominante na representação/apresentação. Com respeito ao teatro que faz, o Hotel Pro Forma não está a ficar nada mais dramático.

Maria Carneiro
 é investigadora do
 Centro de Estudos
 Arnaldo Araújo, na
 Escola Superior
 Artística do Porto.



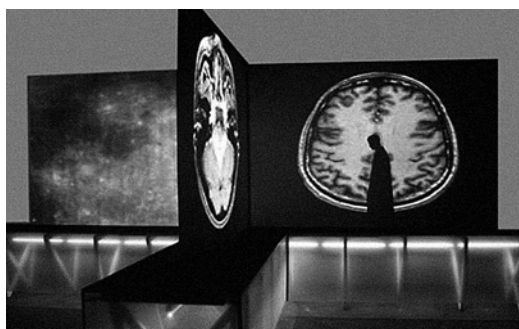
Nas palavras de Kirsten Dehlholm:

Nós não fazemos teatro naturalista que conta enredos através de acções. Nós contamos por imagens, música e ambiente - por aí criamos uma estrutura reguladora que é diferente para cada produção. (<http://www.rehearsalmatters.org/interview/kirsten-dehlholm>, trad. minha)

Esta é uma descrição sumária de como trabalha o Hotel Pro Forma. É ainda um teatro fortemente visual e de imagens, partindo sempre do desenho do espaço cénico, a colocação do público e do teatro como conceito. Este conjunto de premissas é conhecido como tripla-encenação (*triple-staging*): a encenação do espaço, a encenação do olhar e o teatro como conceito. Todos os espectáculos são sobre o teatro como forma de arte. A companhia procura interrogar as condições da arte numa situação de espectáculo: oferece ao público a oportunidade de ver investigações sobre a luz, o som, o espaço e o texto. Como escreveu Lars Qvortrup:

Mas o espaço não pode ser ilustrado fora do espaço, o tempo tem de ser narrado pelo tempo - e por isso tem de haver uma nova técnica de narrativa. Alguém não se pode colocar fora do assunto e, como o divino narrador, dizer 'Era uma vez...'. Alguém tem de se colocar dentro do assunto e a partir daí empurrar para fora em direcção às suas bases, de modo a que o projecto de teatro tenha de demonstrar 'o teatral'. (Theil/ Dehlholm 2003: 179, t.m.)

Apesar da falta de palavras e de diálogo, bem como do facto de os *performers* serem estáticos e o ritmo lento,



as produções do Hotel Pro Forma implicam uma estrutura narrativa que é facilmente sentida pelo público. Por outras palavras:

O que acontece quando alguém não quer simplesmente contar uma história, mas narrar a narrativa? (*Ibid*: 179, t.m.)

Ao tomar em consideração o uso do texto e a apresentação de espectáculos em espaços tradicionais, a companhia começa a lidar com a convenção teatral. O Hotel Pro Forma tem uma grande vontade de trabalhar com condições teatrais pré-determinadas a fim de explorar e investigar o meio em si, mas não começou a trabalhar na configuração de teatro, por isso não depende dela. Tem adoptado, de forma deliberada, o espaço de teatro e o texto para teatro, mas para os desafiar. Uma certa falta de raízes está sempre presente, e essa parece ser precisamente a forma de problematizar a ideia de teatro: a companhia tenta uma redescoberta das formas teatrais.

Falando sobre uma mudança estética, temos de tomar em consideração as referências artísticas da companhia. Com raízes fortes nas artes visuais e na arquitectura, o trabalho, que desenvolve, começa com o desenho do espaço na sua relação com a luz, o som, os *performers* e a colocação do público. A criação de espaços – e a espacialidade, em geral – é, para eles, crucial em qualquer projecto. Para além disso, todos os projectos do Hotel Pro Forma transmitem uma sensação de ordem, revelam uma procura de uma ordem interna das coisas. É também importante assinalar que a companhia



não contrata necessariamente actores: os *performers* podem ser cidadãos comuns, cantores, bailarinos, homens musculados, crianças ou anões.

Esta companhia não é um teatro de actores, pelo que não é o ambiente ideal para desenvolver uma linguagem individual ou de grupo. Grande parte das marcações são feitas antes da chegada dos *performers*: Kirsten Dehlholm concebe as imagens na sua cabeça e desenha-as como rascunhos muito simples. Quando um *performer* entra no espaço cénico tem de ser extremamente disciplinado e tem de se adaptar a uma espacialidade exigente. Os *performers* têm de perceber que essa espacialidade é, em si, um contador de histórias, um jogador com o qual têm de estabelecer relações dramáticas. O *performer* activa o espaço com a sua presença, quer na sua condição de *performer*, quer enquanto personagem.

O papel do encenador está mais próximo de um planejar do espaço, dos objectos e do desenho geral, do que do dirigir actores ou estabelecer um ambiente dramático no palco. Daí o comentário de Kirsten Dehlholm:

Penso que seria um desafio trabalhar com actores treinados no teatro tradicional ou num teatro psicológico. Não tenho trabalhado muito com actores. Numa perspectiva tradicional, um elenco tem uma educação completamente diferente e tem um ponto central diferente do meu. Gostaria, na verdade, de explorar como os textos psicológicos jogariam com a minha arte performativa, onde os eventos cénicos e os espaços têm um papel importante na história. (*Rehearsal Matters* 2012, t. m.)

<
Site Seeing Zoom,
de Morten Søndergaard,
enc. Kirsten Dehlholm,
2001, (Morten Nielsen.)
fot. Roberto Fortuna,
Cortesia Hotel Pro Forma.

>
Laughter in the Dark
(fotografia de ensaio),
a partir de Vladimir
Nabokov,
enc. Kirsten Dehlholm,
2012, (Johannes Lilleore,
Coco Hjordemaal,
Niels Anders Thorn),
fot. Claudi Thyrrstrup,
Cortesia Hotel Pro Forma.

Desde que começou a usar textos, a companhia tem adaptado partes de romances, poemas e peças de teatro, mas tem também encomendado textos, narrativas e poemas a escritores, poetas e filósofos. Quando se trata de uma peça musical, o libreto é adaptado ou encomendado a um ou mais compositores.

A maneira como o texto é tratado e refeito em cena nunca é dramático num sentido tradicional: nunca é um teatro baseado no conflito ou no enredo. O teatro, que fazem, é um estudo sobre o texto e a imagem – sobre o modo como esses dois elementos podem existir juntos sem se ilustrarem um ao outro. O texto é colocado contra a imagem, o espaço, a acústica e a paisagem sonora. Como funciona o texto como um jogador, num certo espaço? Como se dá a ouvir o texto sob certas condições – escuridão completa, por exemplo? Em suma, como muda o significado do texto em determinadas condições?

Actualmente, Kirsten Dehlholm parece estar sobretudo interessada na complexidade do texto e da imagem. Está interessada no modo como os significados podem mudar e deslocar-se. Está de igual forma interessada no processo de construção de significado, e nas suas variáveis – ou seja, na maneira como alguém pode construir e o que significa essa construção. Nesse sentido, a directora artística enfatiza a importância da idade e do género dos *performers* quando se trata de apreender um texto e o seu conteúdo. Assim conclui:

Numa sociedade baseada no texto como a nossa, o uso de texto determina em grande medida a forma como as pessoas percebem

e apreendem as coisas. Então é necessário e interessante investigar como um texto pode adquirir novos significados, dependendo da sua forma e da apresentação em contextos de espectáculo. (Theil/Dehlholm 2003: 102, t.m.)

É importante perceber como o texto toma forma em situação de espectáculo. Pode ser disfarçado no discurso por músicas, projectado numa superfície, gravado, dito por linguagem gestual, sussurrado ou apresentado como um livro. O filósofo dinamarquês Per Aage Brandt, que já escreveu para o Hotel Pro Forma, expressou o seu descontentamento pelo facto de os seus textos serem ditos em voz alta. Acrescenta ainda que nunca aceitou bem o entoar dos seus textos porque eles deveriam soar exactamente ao que os textos são. Quando se trata da fala, para um *performer* que realmente diz o texto, a maior preocupação é como dizer o texto. Kirsten Dehlholm usa a expressão "entregar o texto", porque está preocupada não só em como este é enunciado, mas também como funciona em relação com o meio e, finalmente, como é recebido e apreendido pelos espectadores. Para cada texto há um estilo apropriado de "entrega".

Olhando para as produções do Hotel Pro Forma identificamos este estilo de entrega como sendo independente de qualquer diálogo dramático ou situação teatral. O texto para o espectáculo, escrito ou falado, não necessita de ter um diálogo dramático, uma estrutura de intriga, uma narração linear, não tem de estar relacionado com o mundo conhecido. Como escreve Mike Pearson, *performer* e encenador galês:



<
Oktobernat
 (fotografia de ensaio),
 de Johannes V. Jensen,
 enc. Kirsten Dehlholm,
 2011,
 fot. Maria Carneiro,
 Cortesia Hotel Pro Forma.

[...] esta forma de diálogo dramático em que as personagens falam cara-a-cara trocam informações e expressam os seus sentimentos, e constantemente se referem a eventos fora do palco, em qualquer outra parte, no mundo real. (Pearson 2010: 167, t.m.)

A companhia adoptou conscientemente o texto como nova variável no seu processo de trabalho. Mas, se o texto é entregue independentemente de qualquer estrutura dramática ou ligação com a situação performativa, o que é que mantém o espectáculo como um todo? A resposta é: o espaço e o desenho do espaço. Per Theil escreveu:

A estrutura e natureza do espaço é, se alguma coisa, o enredo efectivo. (Theil/ Dehlholm 2003: 11, t.m.)

A companhia tende a encenar o espaço no sentido de lhe proporcionar uma outra vida, uma segunda vida, e o público experiencia-o de maneira diferente. A importância extrema conferida quer ao espaço como contador de histórias quer à de "entregar" (proferir) o texto ajudam a fazer do Hotel Pro Forma um teatro de texto não dramático. É tudo, incluindo o texto, muito material e concreto, não dando origem a estruturas dramáticas tradicionais. Como espectadora, fui percebendo que a falta de drama pode afectar directamente a maneira como o público apreende o espectáculo. Um espectador não sai de um espectáculo do Hotel Pro Forma sentindo-se extasiado ou cheio de adrenalina. O espectáculo opera junto da plateia num processo lento, e trabalha gradualmente no interior do espectador. Cria impressões que ficam.

Em 1987, para a primeira produção em que foram utilizadas palavras, *Æter*, a companhia pediu a uma das mais reputadas escritoras dinamarquesas, Inger Christensen's (1935-2009) para escrever um texto baseado num conceito visual. Durante uma hora e meia quatro actores apresentaram um texto poético que resultou num diagrama visual.

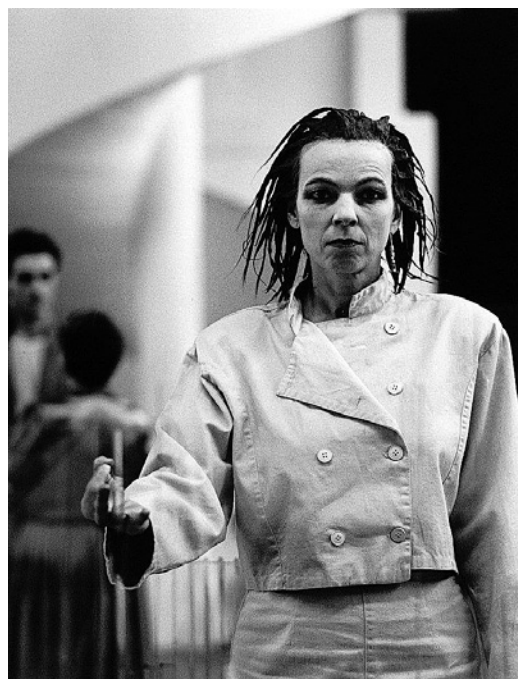
Em 1989, *Carpe Carpe Carpe* foi apresentado por crianças de sete e oito anos de idade. O texto poético de Per Aage Brandt lidava com questões de adultos, tais como o tempo, a natureza, a tortura, o sexo e a escrita. As crianças aprenderam o texto de cor e diziam-no com a sua presença imediata, com movimentos ora inconscientes ora propositados e com uma monotonia não dramática nas suas vozes. As crianças não interpretaram o texto, elas "entregavam-no" (proferiam-no), simplesmente.

Em 2001, para a *performance*-instalação *Site Seeing Zoom*, a companhia pediu ao poeta e artista sonoro Morten Søndergaard, e escrita de um texto para um conceito visual que relacionava o cérebro humano e a memória com a memória virtual de computadores. Num ambiente altamente digital, o público ouvia quatro vozes gravadas e via uma sequência não linear de imagens. A interacção acontecia entre um único performer e essas imagens, bem como com a paisagem sonora que ocupava o espaço e ecoava as imagens. O público, em pé, movimentava-se livremente em volta da plataforma em forma de cruz e era a experiência disso tudo fazia o espectáculo.

>

Æter,

de Inger Christensen,
 enc. Kirsten Dehlholm,
 1987, (Kirsten Dehlholm)
 fot. Roberto Fortuna,
 Cortesia Hotel Pro Forma.



Em Outubro de 2011 a companhia colaborou com a Biblioteca Real para criarem um pequeno espectáculo para a Noite Cultural de Copenhaga. Kirsten Dehlholm estava fascinada a olhar para as pessoas nos dois longos tapetes rolantes no centro do edifício da biblioteca. Pensou então em usar um antigo conto dinamarquês chamado *Oktobernat* (*Noite de Outubro*) de 1898 de Johannes V. Jensen. O conto foi dividido em frases e cada frase foi atribuída a uma pessoa diferente. Estavam lá cinquenta pessoas, entre elas, crianças, idosos, adultos e jovens, pessoas que responderam à chamada, velhos amigos da companhia e até mesmo antigos *performers*. As frases foram distribuídas entre os *performers* e foi feita uma composição. Os *performers* pisavam o tapete rolante, sozinhos ou em grupo e, quando chegava a sua vez, diziam a sua frase. Visualmente, foi uma constelação de pessoas a descerem e subirem os tapetes rolantes – a encenação de uma narrativa visual. O exercício foi uma tentativa de contar a história como um todo, enquanto se observavam diferentes pessoas a subir e descer. O público estava no topo e no fundo dos tapetes rolantes, em pontes que atravessam o edifício e em passagens laterais, pelo que cada espectador tinha uma experiência diferente do espectáculo. Afinal, é o efeito visual e a percepção da cena, que o espectador tem, o que realmente preenche a experiência de ir ao teatro.

No Outono de 2012, *The One Who Whispers* estreia em Copenhaga. Neste espectáculo o texto é projectado por detrás e acima da plateia, para quando o *performer* entrar no espaço cénico e começar a andar ao longo da passerelle, poder ler o que está a ser projectado. Este dispositivo vai afectar a maneira de dizer e de ouvir o texto. Aos *performers* foi pedido para desempenharem o papel, mas para não exagerarem.

No Outono de 2014 vai estrear outro espectáculo. *Laughter in the Dark* parte do romance com o mesmo nome de Vladimir Nabokov, de 1938. O desafio assumido para este projecto é o de contar um enredo, de otimizar o jogo e a interacção entre o texto e o espectáculo. Pela

primeira vez num espectáculo desta companhia, personagens vão reconhecer-se umas às outras através do diálogo. Assim alguns truques foram desenvolvidos de modo que o actor seja a personagem. O elenco composto por três actores profissionais já foi escolhido e Kirsten Dehlholm tem estado a reescrever o guião tendo em consideração as cenas dramáticas do romance, seguindo um modelo/fórmula de intriga especialmente desenvolvido para este projecto.

Hoje em dia, como podemos perceber, o Hotel Pro Forma está fortemente empenhado na investigação sobre o papel do texto nos espectáculos. Tem-se dito que presenciamos um ressurgimento do teatro de texto na Europa. Esta companhia pode querer seguir esta orientação, assim como pode querer apresentar um novo lado do seu trabalho para assim não ficar "prisoneira" de um teatro simplesmente visual ou conceptual. Nesse sentido, Kirsten Dehlholm afirma que o Hotel Pro Forma ainda não abraçou o dramático completamente, mas acrescenta:

Eu gosto mesmo de mostrar novos lados das artes ... para dar a ver que o Hotel Pro Forma é também capaz de lidar com qualquer tipo de coisas ... para as pessoas dizerem que o Hotel Pro Forma é só um teatro visual – não! Nós não somos só teatro visual, há sempre muito e muito mais. (Entrevista 2011, t.m.)

Referências bibliográficas

- Entrevista com Kirsten Dehlholm em 29/11/2011 (gravada em vídeo).
 PEARSON, Mike (2010), *Site-Specific Performance*, Londres, Palgrave Macmillan.
Rehearsal Matters, <http://www.rehearsalmatters.org/interview/kirsten-dehlholm>, accedido em 13/5/2012.
 THEIL, Peter / DEHLHOLM, Kirsten / QVORTRUP, Lars / FORTUNA, Roberto (2003) *Hotel Pro Forma: The Double Staging: Space and Performance*, Copenhaga, The Danish Architecture Press.

Como um vento lá fora que dizia...

Nuno Pino Custódio

Teve a duração de vinte minutos o primeiro espectáculo da Estação Teatral. Soava a todos um tempo tão curto quanto curta era na verdade a existência da companhia ainda em finais de 2004. Sem dinheiro que não fosse o (pouco) dos bolsos de cada um, sem equipamento, ferramentas ou espaço próprio, parecia também curto o futuro. Percebia-se no ar aquela espécie de precariedade que nasce da liberdade, do impulso de romper com a realidade e procurar no incerto, no desconhecido, fosse onde fosse, a oportunidade de se criar um projecto de raiz.

Mas aqueles vinte minutos também faziam vislumbrar um nascimento. É que a companhia tinha as pessoas, o que significava, neste caso particular, autonomia no respeitante à criação dramaturgica, à encenação e à formação de actores. A Estação Teatral podia fazer o espectáculo que quisesse, como quisesse, dentro do luxo e da sumptuosidade que era a sua pobreza. Havia um espaço vazio com uma cortina suja ao fundo. Havia uma actriz com uma máscara. Havia, então, um conector directo entre os que mostravam e os que viam, olhos nos olhos; e aqueles vinte minutos também faziam acreditar outros tantos.

Neste intervalo em que se contava uma história e se evocavam vinte minutos – de um outro tempo presente – sobrepostos aos do quotidiano de referência de cada um, encontravam-se, em potência, todas as linhas programáticas de um projecto cuja dimensão local e universal mais não era do que a união de tranças que fariam uma mesma corda. Os actores viam os espectadores e eram espectadores dos espectadores, numa constante adaptação; as palavras não seriam mais importantes do que as posturas, os movimentos, os gestos ou as acções e ... vice-versa; os encontros estabeleciam-se pela simples mudança de um "com os espectadores", ao invés daquele (tantas vezes subconsciente) "para os espectadores"; as criações, em plena temporada, "com os espectadores", evoluíam, assim, como se fossem peças inacabadas – e algo puramente do teatro brotava ali, jamais previsto numa folha branca, num écran vazio ou diante de cadeiras sem pessoas. As cenas, as acções, as falas reescreviam-se, viravam-se do avesso, ramificavam-se, deixavam-se crescer, podavam-se, sintetizavam-se radicalmente, expandiam-se, aceleravam-se, sofriam implantações, desfocavam-se, degeneravam noutras, deixavam-se aqui e ali somente esboçadas para se perceber, primeiro, o que se não queria, porque haveria sempre de existir um tempo,

uma imensa inquietação que não estava perdida no mundo, um compasso que seguia de mão dada com a aceitação serena de que a vida é movimento, de que o pó aparecerá, os pneus gastar-se-ão, os cabelos ficarão grisalhos, as folhas irão cair, as nuvens passarão e nada mais voltará a ser como dantes, nem sequer a forma de ver as coisas que se julgam ser as mesmas.

Contemporânea ao espaço do ensaio e da representação, a dramaturgia construía-se no próprio acto de ver (num ver bem mais amplo que o sentido da visão) e dizia-se já por ali, tal como o poeta, que "ver é sentir". Os objectos não se registavam senão nos corpos. Estavam vivos, os objectos e os corpos, e havia uma escrita que era a do espaço; melhor, a do movimento e do espaço; melhor, a da plasticidade dos corpos em acção no espaço. E seria deste, sempre, que tudo deveria partir.

Daquele espaço nu com uma cortina suja ao fundo e uma actriz à frente com uma máscara. Daqueles vinte minutos que agora, depois de tantos cortes e modificações, já eram trinta e dois... Estava tudo lá, em finais de 2004, na bela vila serrana de Alpedrinha, que no seu Teatro Clube acolheu, como se lhe pertencesse, uma nova companhia.

Quando *Mãe preta*, a primeira de todas as criações, chegou à cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, como que devolvida ao seu chão, durava já um pouco mais. Tinham passado dois anos. Cerca de seis dezenas de espectáculos em contextos tão díspares quanto antagónicos já faziam aceitar uma folha de papel. Eram três da manhã no terraço da residencial Sódade quando, com a baía do Porto Grande pela frente e o Monte Cara adormecido, respirando lentamente aquele ar húmido e perfumado que inebria qualquer viajante acabado de aterrar, se escreveram os últimos sopros de uma personagem para a representação dias depois:

[...] houve uma vez um vento, um vento lá fora que dizia: esta ilha é como o chão liso para que possas ver ao longe o monte onde há-de semear...

E assim se fixaram os últimos três minutos que perfuram cinquenta e cinco. *Mãe preta* chegaria ao fim pouco depois. Nascia a Estação Teatral.

A Beira Interior, costuma dizer-se, é uma ilha. Uma ilha sem mar. Seria ali – e dali para tantas e tantas cidades portuguesas, também para Salamanca, Berlim ou Rio de

Nuno Pino Custódio é encenador e professor de teatro e desenvolve uma metodologia de trabalho com máscara desde o início dos anos noventa. Investiga essencialmente o trabalho com máscara neutra e a *commedia dell'arte*, na perspectiva da formação do actor. É construtor de máscaras, autor de textos para teatro – *O relato de Alabad*, *Mãe preta*, *A verdadeira história da tomada do Carvalhal*, entre outros – e dirige, desde 2004, a estrutura que fundou com colegas da região: ESTE – Estação Teatral da Beira Interior. Já encenou na Companhia do Chapatô, no Teatro Meridional, no Teatro da Serra de Montemor ou n' O Bando, num total de cerca de quatro dezenas de trabalhos, quase todos originais ou em regime de co-criação.

Janeiro – que se faria o chão liso desta pequena unidade, a distância onde, de um ponto a outro, se percebesse e se sentisse a sua criação.

Fazer um projecto artístico, com uma linguagem própria, num contexto tão específico como o da cidade do Fundão, com os seus oito mil habitantes e um concelho pululado de vilas e aldeias tão dispersas e tão pequenas, impunha à partida a projecção do teatro como real necessidade. Ou estaria votado a um punhado de dias com as cadeiras vazias até que definhasse. Real necessidade, aqui, só pode ter a pretensão de uma empresa que busca deveras a interdependência com a sua comunidade. Desde logo, havia que aspirar a um teatro popular, sem receio algum nem da palavra nem do imenso preconceito que esta gera em Portugal. Não significa pobre, fácil, ligeiro, imperfeito, superficial, desengajado, entretido, morto, moribundo, vulgar. Mas democratizável, na acepção brechtiana, "facilmente entendível por todos".

E aqui caberia agora toda uma metodologia que, desde o início da minha actividade, no começo dos anos noventa, desenvolvia e explorava a máscara enquanto instrumento estruturante na formação do actor, um perfeito sistema – e como são raros no Ocidente os sistemas de interpretação, se não levamos em conta variantes e escolas! Utensílio do passado, do antigo, ferramenta incontornável em períodos-charneira da história do teatro, a máscara sempre me proporcionou a criação de movimentos para o centro, no sentido de uma essência, de uma estrutura imutável, intemporal, de uma verdade (na acepção filosófica do termo) que me faz pensar, com enorme clareza, uma necessidade para o teatro, hoje. Entenda-se, uma actividade onde se resolve a falta de concomitância que está aí tão vigente entre o acto de fazer e o acto de ver, onde a não-verbalidade e a verbalidade finalmente dialoguem (ao invés de se subordinarem) e onde a dramaturgia e a encenação estabeleçam um enclave, uma zona onde, na transmissão de uma para a outra, exista apenas e só... teatro. A máscara não é um fim, mas um conector directo entre os que fazem e os que vêem. Pode ser retirada enquanto objecto que oculta total ou parcialmente um rosto mantendo-se intacto um comportamento que promove o desdobramento, a concentração, o encontro, a verosimilhança, o amor, o jogo, a presença.

A Estação Teatral é, assim, um projecto cujo contexto está dependente de uma metodologia e é também uma metodologia que se alimenta de um contexto e que só pode ser expressada por um colectivo. Findos praticamente oito anos de actividade, não existe na companhia menos do que uma relação de cumplicidade e parceria com a sua comunidade, e uma corrente de público deveras assinalável. Falo, portanto, de um projecto que, se desaparecesse agora, deprimiria de forma evidente toda uma cidade, muito possivelmente a sua região. Mais do que nunca, o teatro é hoje uma máquina que só funciona se humanizar. E tal significa, no seu contexto específico, transmutar um "eu" num "outro", deixando esta extraordinária afirmação: "eu não sou eu". Portanto, "eu somos nós".

A sua actividade é, assim, um trabalho de continuidade(s). Há, desde a sua origem, um projecto pedagógico, intitulado "Uma história para continuar...", que envolve a comunidade escolar do concelho e a implica com o processo final, a criação. Há as Classes, onde as ferramentas, as metodologias, os princípios estruturantes da companhia se transmitem a crianças e adolescentes – e daqui já se fazem novos espectadores ou até, profissionalmente falando, colaboradores. Há um festival que já vai na sua oitava edição, o TeatroAgosto, hoje denominado "festival internacional de teatro ao ar livre". Há a criação, a programação, um ciclo de dramaturgias, o Ciclo Invasões, onde se perscruta a identidade de uma região e se percebe a sua dimensão universal. Há a pesquisa a partir de obras clássicas, onde se desenvolve, finalmente, uma "ideia de teatro" que norteia o percurso da companhia. Há a perspectiva de uma escola, onde as formações de Verão já envolvem actores profissionais e alunos oriundos das mais diversas escolas do país. E há, finalmente, a enorme vertente de itinerância como perspectiva de aprendizagem na adaptação e flexibilização a realidades distintas. Fizeram-se até hoje vinte criações, todas com dramaturgia original, na perspectiva de firmar uma necessidade real para um público de hoje, sendo já três as peças publicadas.

E há ainda o vento, o vento lá fora que nos diz:

[...] esta ilha é como o chão liso para que possamos ver ao longe o monte onde havemos de semear...

Legendas

- 1**
Mãe preta,
texto e encenação de Nuno Pino Custódio,
Estação Teatral, 2004
(Sandra Horta),
fot. António Supico.
- 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9**
Pax Romana,
de Nuno Pino Custódio/Estação Teatral,
enc. Nuno Pino Custódio, Estação Teatral, 2006
(2 > Pedro Diogo, Sérgio Fernandes e Alexandre Barata;
3 | 6 > Pedro Diogo;
4 | 5 > Pedro Diogo e Sérgio Fernandes;
7 > Alexandre Barata;
8 | 9 > Pedro Diogo, Sérgio Fernandes e Alexandre Barata)
fot. Ricardo Brito.
- 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16**
A verdadeira história da tomada do Carvalhal,
texto e enc. Nuno Pino Custódio,
Estação Teatral, 2007
(10 > António Supico, José Emilio Martins, Leonor Cabral
e Rui M. Silva;
11 > José Emilio Martins, Leonor Cabral, Rui M. Silva,
Carlos Pereira e Ricardo Brito;
12 > Carlos Pereira e Leonor Cabral;
13x > Carlos Pereira, Leonor Cabral e Rui M. Silva;
14 > António Supico, Carlos Pereira, Rui M. Silva,
Ricardo Brito e Leonor Cabral;
15 > António Supico, Rui M. Silva, José Emilio Martins,
Leonor Cabral, Alexandre Barata, Carlos Pereira
e Ricardo Brito;
16 > Carlos Pereira e Leonor Cabral),
fot. Gustavo Medeiros.
- 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23**
Cozinheiros,
a partir de *A cozinha* (1957), de Arnold Wesker,
enc. Nuno Pino Custódio,
Estação Teatral, 2009, des. Marta Carreiras.
(17 > Carlos Pereira, Alexandre Barata, Pedro Diogo
e Ricardo Brito;
18 | 19 > Carlos Pereira, Pedro Diogo, Alexandre Barata
e Ricardo Brito;
20 | 23 > Pedro Diogo e Alexandre Barata;
21 > Carlos Pereira;
22 > Pedro Diogo),
fot. António Supico.
- 24 | 25 | 26 | 27**
As cebolas de Napoleão,
de Nuno Pino Custódio/Estação Teatral,
enc. Nuno Pino Custódio, Estação Teatral, 2010
(24 > Ricardo Brito, Patrick Murys e Tiago Póiares;
25 > Tiago Póiares e Patrick Murys;
26 > Ricardo Brito;
27 > Patrick Murys),
fot. António Supico.
- 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36**
Volfrâmio,
de Nuno Pino Custódio/Estação Teatral,
enc. Nuno Pino Custódio, Estação Teatral, 2011
(28 > Ricardo Brito, Fabíola Lebre e Yolanda Santos;
29 > Fabíola Lebre e Tiago Póiares;
30 > Tiago Póiares, Ricardo Brito, Fabíola Lebre
e Yolanda Santos;
31 > Yolanda Santos, Ricardo Brito, Fabíola Lebre
e Tiago Póiares;
32 > Yolanda Santos;
33 > Tiago Póiares;
34 > Fabíola Lebre, Ricardo Brito, Yolanda Santos
e Tiago Póiares;
35 > Tiago Póiares e Fabíola Lebre;
36 > Yolanda Santos e Ricardo Brito),
fot. António Supico.
- 37 | 38 | 39 | 40**
1 > *Cozinheiros versão Commedia dell'Arte*,
De Nuno Pino Custódio/Estação Teatral,
enc. Nuno Pino Custódio, Estação Teatral, 2012
(37 > Joana Poejo, Tiago Póiares e Roberto Querido),
fot. Óscar Martins.
38 > (Filipe Eusébio e Tiago Póiares),
fot. Francisca Aranda.
39 > (Sara Gabriel, Joana Poejo, Roberto Querido,
Tiago Póiares e Filipe Eusébio),
fot. Óscar Martins.
40 > (Roberto Querido e Tiago Póiares),
fot. Nuno Pino Custódio.











17



18



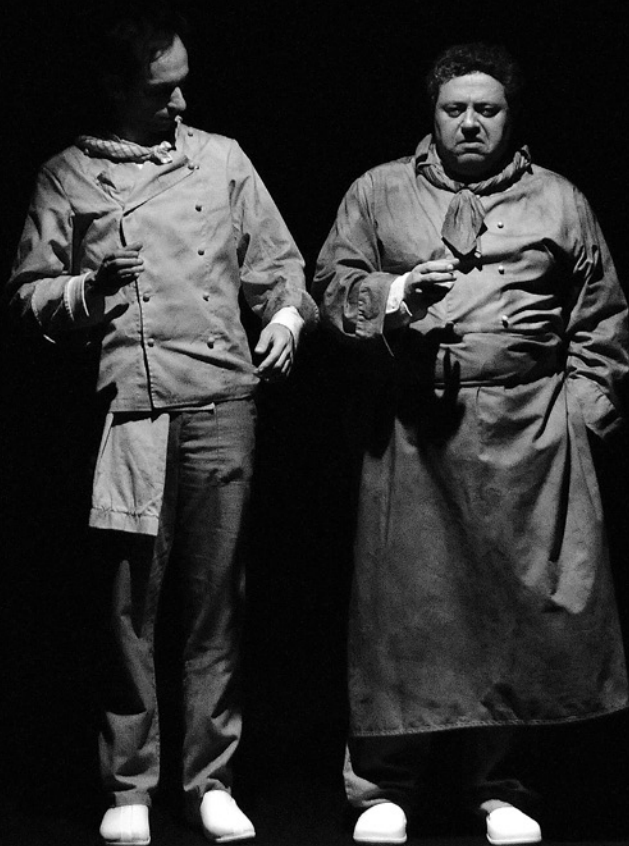
19



20



21













<

João Mota, 2012,
fot. Calila Vilarés.

João Mota

“A valorização da cultura depende de uma revolução na educação”

Miguel Falcão



No ano em que João Mota completa setenta anos de idade e 55 de carreira, a Comuna – Teatro de Pesquisa, companhia de que é cofundador, assinala quatro décadas de existência. As datas são somente o pretexto para esta conversa, que seria oportuna em qualquer tempo, sobre o seu interesse pela pedagogia, o percurso ímpar pelo teatro e o cargo, que exerce há um ano, de diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII). Pelo meio, despontam os assuntos que o preocupam, como a urgência de investir na educação das gerações mais novas.

A tua intervenção, sobretudo com crianças, mas também com atores, parece ter sempre subjacente a preocupação com uma pedagogia da alegria e da felicidade. Foste uma criança alegre e feliz?

Fui feliz, porque vivi com a minha mãe, a minha avó, a minha tia e a minha irmã. Mas foi uma infância difícil. Havia amor em casa, com laços fortes entre nós. Quando eu tinha três anos, a minha mãe teve de abandonar o meu pai e vir para Lisboa. Ela era modista e teve de recomeçar tudo, e nunca com muito dinheiro. Portanto, era uma casa em que se trabalhava bastante e em que havia um forte sentido de responsabilidade. Aos seis anos, a minha mãe já me mandava ir pagar a renda de casa, no valor de um conto e quinhentos, o que, naquela altura, era muito dinheiro. Diziam-me “tu és o homem da casa, tens de ser tu”.

E brincavas?

Brinquei sempre muito. Antigamente havia as “férias grandes”, que preenchiam julho, agosto e setembro e nesses meses ainda brincávamos mais. Eram tão grandes, que nós já estávamos à espera do regresso à escola. Era maravilhoso. Agora, não. As férias são cada vez mais curtas, tudo é tão rápido, que as crianças dizem logo “já vem aí a escola outra vez”. Estas coisas estão pedagogicamente mal pensadas. Hoje, as pessoas não querem pensar nem aprender, querem ocupar o tempo. É que a coisa mais importante para aprender, especialmente para uma criança, é o jogo. No voltar à escola, tendo tido coisas para ler e estudar, há qualquer coisa de lúdico, para além do sentido de responsabilidade.

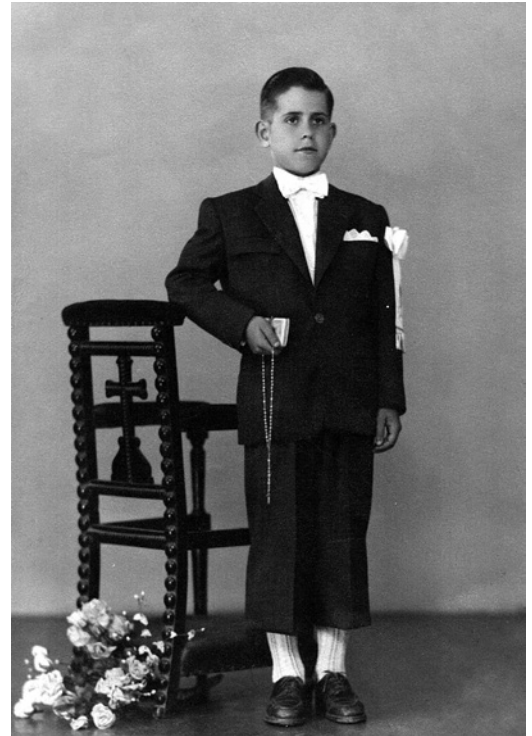
Passaste a ser o “homem da casa”?

Sim, diziam-me isso.

<
Foto de família,
na Nazaré, anos 40
(João Mota, a prima Luísa,
a avó materna e a
irmã Teresa), [Arquivo
pessoal de João Mota].



João Mota,
no dia da comunhão
solene, início dos anos 50,
[Arquivo pessoal
de João Mota].
>



E a tua mãe chamou a si a função, tradicionalmente atribuída ao homem durante o Estado Novo, de "chefe de família"?

A minha mãe era realmente a "chefe de família". Esteve para ir para freira e desistiu por amor. Quando casou com o meu pai, ele tinha vinte anos e ela tinha trinta e três. Mas, a certa altura, achou que o seu casamento não tinha condições para continuar e deixou o meu pai. Como era sócia-proprietária do Cine-Teatro de Tomar, pôde vender a quota para ir para Lisboa e reorganizar a vida. Naquele tempo, todos os miúdos viviam com o pai e com a mãe, porque não havia divórcios como há hoje. Na escola, quando me perguntavam pelo meu pai, eu encolhia os ombros.

Naquele tempo, seria considerada uma mulher emancipada, não?

Era interessante o sentido que a minha mãe tinha da emancipação da mulher, de certo modo até contra os homens, o que se percebe pela revolta que sentia em relação ao meu pai. Ela achava que a mulher tinha de estudar e ter conhecimento para vingar na vida, enquanto ao homem bastava-lhe tirar um curso numa escola comercial e ir trabalhar num banco para ficar com a vida garantida. Naquela época pensava-se assim e a minha irmã chegou a querer ser professora. Mas tanto com ela como comigo, as coisas aconteceram de forma diferente.

Continuaste a ver o teu pai?

Esporadicamente. O meu pai metia-se em negócios e depois desaparecia. Sempre o conheci ausente. Houve um episódio que me marcou para sempre. Um dia, telefonou à minha mãe, dizendo-lhe que nos ia ver, à minha irmã e a mim. Eu devia ter uns sete ou oito anos. A minha mãe vestiu-nos muito bem, para irmos à Feira Popular com o nosso pai, e viemos para baixo, para a porta, às três da tarde. As horas foram passando. Quatro, cinco, seis da

tarde... A minha irmã desistiu e subiu. E eu continuei à espera, não conseguia sair dali. Era a minha necessidade de ter um pai. E ele não veio.

Mas foram mantendo a relação?

O meu pai morreu cedo, aos quarenta e oito anos. Eu já estava na guerra. Não deitei uma lágrima. Mas quando ele teve cancro e ficou internado no hospital, fui visitá-lo e tratei do que foi necessário.

Portanto, naquela casa de mulheres, assumiste desde cedo – ou foi-te atribuído – o papel de cuidador dos outros. É a este tempo que remonta o teu interesse pela educação?

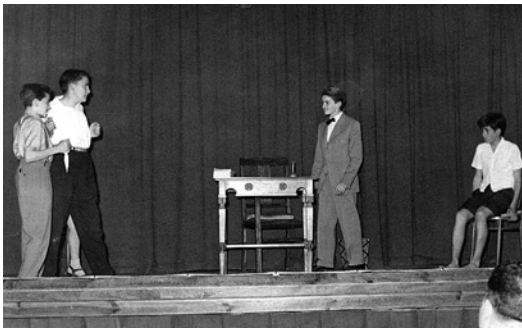
Não. O meu interesse pela educação remonta sobretudo à minha ligação à igreja. Talvez por ter tido um pai ausente, fugiei-me muito na igreja. Primeiro, na catequese, e depois, na Ação Católica. Cristo, para mim, era o "pai" de que eu necessitava. Na igreja, habituaram-me a tomar conta dos mais novos e até mesmo dos da minha idade e um pouco mais velhos. Talvez o facto de não ter tido um pai presente me levasse a ter esse lado. Cheguei a escrever duas peças e a ensaiar os miúdos na Igreja de Fátima [em Lisboa]. E representávamos para o público, num salão contíguo à Igreja.

Tiveste, então, uma educação católica?

Sim, éramos católicos e fui-me ligando à igreja. Mais tarde, fui presidente da Juventude Operária Católica (JOC), na Igreja de Fátima. Nesta associação participei na organização de espetáculos, com jogos cénicos, no Estádio José Alvalade e no Pavilhão dos Desportos [atual Pavilhão Carlos Lopes, em Lisboa]. Em França usava-se muito esta forma de apresentar e debater problemas da sociedade.

Chegaste a ser dirigente da JOC?

Sim, cheguei. Foi mais tarde, quando já estava no TNDMII.



Foi uma aprendizagem importante, porque foi preciso ter noção de onde estava e de como poderia "jogar" com o poder, sem nunca perder a minha liberdade individual. Isso foi sempre essencial para mim.

Essa ligação à igreja, com responsabilidades acrescidas, não te conotava, de certo modo, com o regime salazarista?

De maneira nenhuma. A JOC era posta de parte pela igreja, porque contestava as suas posições relativas ao regime. Tive inúmeras discussões com o meu prior sobre os privilégios que a igreja tinha.

Pertencer à JOC era uma forma de contestar "por dentro" e, ao mesmo tempo, de estar próximo das pessoas?

Sim. Fui sempre antifascista, mesmo no tempo em que estive ligado à JOC. Quis estar ligado aos que têm menos do que eu. Eu não tinha muito, mas, na igreja, fazia o que podia, com outros, para levar alguma coisa aos mais necessitados. Em casa das pessoas, que visitávamos, assisti a coisas horríveis que nunca mais pude esquecer. Também por isto, a igreja teve uma grande importância para mim.

A igreja católica nunca te desapontou?

Hoje, no que diz respeito a religiões, gosto do taoísmo, do budismo e do hinduísmo. Sou daqueles que acreditam num deus. Acredito em alguém superior a mim, sabendo que é a mim que me cabe tentar ser cada vez melhor todos os dias, ou seja, aprender, lidar com pessoas, viajar... Sou contra tudo o que seja doentio e tenha um lado fanático, seja na política, na religião ou noutras áreas. Mas há um mandamento da religião católica, de que eu continuo a gostar muito: "ama o próximo, como te amas a ti mesmo". Isto significa que, para amar o próximo, eu tenho de me amar e que, para me amar, tenho de me conhecer.



Os pilares da tua educação, encontraste-os na família e na igreja?

E não só. Tive algumas pessoas fundamentais na minha educação, entre elas mais duas mulheres. A primeira foi a minha professora da instrução primária, a D. Joana, que era jurista. Foi proibida de exercer a advocacia, porque era antifascista, e dedicou-se ao ensino. Quando o Craveiro Lopes ganhou as eleições presidenciais [em 1951], lembro-me de ela pegar numa vassoura, na própria sala de aula onde estava afixada a fotografia de Salazar, e de improvisar um discurso, no qual, em resumo, dizia que ficava "tudo na mesma". E depois pediu-nos para irmos nós discursar para a vassoura. Ou seja, aos nove anos, eu e os meus colegas percebemos que, afinal, havia pessoas contra o poder, algumas das quais estavam bem perto de nós.

E a outra senhora?

Foi a D. Ema e surgiu mais tarde na minha vida. Era cabo-verdiana, tinha vivido na Argélia e era formada em Línguas e Literaturas Germânicas. Esteve sempre contra o fascismo. Foi esta senhora que, nas "explicações" que me dava, me falou pela primeira vez do surrealismo e do existencialismo, de alguns dos grandes autores franceses e de outros, como Kafka. As nossas aulas eram quase só leitura. Líamos e discutíamos. A certa altura, decidi ir para o Conservatório fazer o curso de "Arte de Dizer", para ter melhor dicção, melhor projeção de voz, enfim, para ser melhor professora.

Para ti foram bons exemplos?

Foram. Eu sou muito pela ética e pelo exemplo. E para se dar o exemplo, é preciso ser-se rigoroso, justo e tolerante. Mas a tolerância não pode ser uma coisa desvirtuada, porque ser tolerante não é ser parvo nem deixar fazer tudo. Cuidado. Deixar fazer tudo, como acontece com alguns pais e alguns professores, está errado. A "balda" é a pior coisa que pode acontecer e reflete uma crise do sentido de responsabilidade e de liderança.

<
Primeiro texto e primeira encenação de João Mota, Igreja de Fátima, anos 50 (João Mota, à dir.), fot. A. Marques, [Arquivo pessoal de João Mota].

<
Mar,
de Miguel Torga
[teatro televisivo], RTP, 1957 (Maria Olguim e João Mota), fot. A. Campião [Arquivo pessoal de João Mota]

>
Visitação
(*Monólogo do vaqueiro*), de Gil Vicente, TNDMII, 1960 (João Mota), fot. J. Marques [Arquivo pessoal de João Mota].

>
Duas mães... Duas histórias,

de Armando Vieira Pinto
 [teatro televisivo], RTP,
 1959 (Maria Salomé
 e João Mota),
 fot. J. Testa Santos
 [Arquivo pessoal
 de João Mota]



<
O lugre,

de Bernardo Santareno,
 enc. Pedro Lemos, TNDMII,
 1959 (José de Castro,
 João Mota, Jacinto Ramos
 e Jorge Sousa Costa),
 fot. Lobo Pimentel
 [Arquivo pessoal de
 João Mota].



>
Saias,

de Alfredo Cortez,
 enc. Pedro Lemos, TNDMII,
 1959 (Gina Santos,
 Lurdes Norberto,
 João Mota
 e Aura Abranches,
 ao centro),
 fot. Artur Costa de
 Macedo [Arquivo pessoal
 de João Mota].



Há uma crise de liderança?

Sim, estamos a viver numa época em que faltam líderes. E não é só em Portugal, embora, atualmente, estejamos a viver neste país o problema da falta de exemplo. O único líder verdadeiramente líder que conheci foi o Nelson Mandela. Acreditou numa causa e lutou por ela, foi preso durante muitos anos e, uma vez em liberdade, tudo fez, sem rancores, para libertar todo o seu país. Fê-lo por amor aos outros. E depois de cumprir a sua missão não ficou "agarrado" ao poder, foi tranquilo para a sua terra, com a sua família.

Há algum político português que te inspire confiança?

Acho que o António Costa [atual presidente da Câmara Municipal de Lisboa, pelo partido socialista] devia ir para presidente da República. Aliás, eu já disse isto num jantar que me fizeram, pelos meus 55 anos de carreira. Tal como o Jorge Sampaio, também o António Costa está próximo dos munícipes e faz, por isso, uma aprendizagem com os outros. Não está só dentro da máquina partidária.

Então aqueles que consideras os teus "mestres" são aqueles que foram, para ti, bons "líderes"?

Para mim, mestre é aquele que nos dá um "envelope" fechado para a mão e que nos desafia. O mestre marca positivamente. Há alguns chamados "mestres", como professores ou encenadores, que pretendem criar réplicas de si próprios. Não estou nada interessado nesses mestres.

E o que sentes quando te chamam "mestre"?

Acho interessante, mas a palavra foi um pouco adulterada. Hoje, mestre é quem tem mestrado.

Referia-me ao sentido que também lhe deste.

O Ribeirinho, por exemplo, foi meu "mestre". Todos nós o tratávamos por "mestre", mesmo alguns atores mais velhos do que eu, como o Varela Silva, o Rogério Paulo, o Canto

e Castro, o Curado Ribeiro, a Eunice Muñoz e tantos outros. Era normal. E há nisso um lado que eu adoro, que é o do artesão. Eu acho que o teatro está muito ligado à arte artesanal, mais do que à arte mecânica. E acho que o ator, como todo o artista, tem de ser sujeito e não objeto. O "mestre" será aquele que contribui para que os outros se transformem em sujeitos. Quando me chamam "mestre"... Exteriormente, talvez não haja nada, por vergonha ou timidez. Com a idade, tenho aprendido a disfarçar a timidez. Mas claro que há um sorriso interior. Mas o que é verdadeiramente gratificante é sabermos que há "mestres" que nós próprios ajudámos.

Regressando ao início do teu percurso artístico, começaste na rádio, a dizer poemas?

Quando a Emissora Nacional lançou um concurso para jovens vozes, a minha irmã, Teresa, escreveu uma carta a Madalena Patacho, irmã do Henrique Galvão, ex-diretor da estação, que era a responsável pelos programas infantis. E mandou também uma candidatura em meu nome. A Teresa ficou logo, devia ter uns dez anos. Eu, como era mais novo, apesar de ter a voz grossa, tive de esperar cerca de um ano até começar. Depois, participámos nos programas da Odette de Saint-Maurice e já não parámos. Vim a trabalhar muito na rádio. Fiz, por exemplo, toda a série d'*Os cinco* [adaptada da obra homónima de Enid Blyton]. Neste caso, comecei por fazer o miúdo mais novo e acabei a ser o mais velho. Naquele tempo, os atores trabalhavam muito em rádio. Aliás, havia grandes atores, que quase só trabalhavam em rádio. E nem todos os grandes atores de rádio eram igualmente bons no teatro, na televisão ou no cinema. Conheci ali muitos atores, porque fazíamos folhetins, cada um com dezenas de episódios. Eram as telenovelas da época.

Na televisão, começaste pouco depois?

Entrei logo no elenco de uma das primeiras peças de teatro



<
Raça (filme),
de Augusto Fraga, 1961
(João Perry, Rui Mendes,
Paulo Renato
e João Mota),
[Arquivo pessoal
de João Mota].

televisivo, *Mar*, de Miguel Torga, em abril de 1957, tinha ainda 14 anos. A realização era do Ruy Ferrão, com quem eu tinha trabalhado na Emissora Nacional, e no elenco entravam vários atores conhecidos, como a Germana Tânger, o Tomás de Macedo, a Maria Olguim, a Catarina Avelar e outros. Já tinha o bichinho da representação desde o tempo da rádio. Seduzia-me aquele lado de poder viajar mentalmente, de ficar muito tempo sozinho a imaginar.

Pode dizer-se que a tua irmã é a primeira responsável pela tua ligação à representação?

Sim. Mais tarde, ela foi para o TNDMII e, como não havia um homem em nossa casa, tinha de ser eu a acompanhá-la. Em 1958, já com quinze anos, entrei também para o Teatro Nacional, para substituir um ator na peça *O processo de Jesus* [de Diego Fabbri, em 1958], com encenação de Luca de Tena. Fui indicado pelo ator e encenador Pedro Lemos, que tinha gostado de me ouvir na rádio a dizer o poema *Mãe*, de Miguel Torga.

Interrompeste os estudos?

Sim, não me seria possível conciliar. Retomei os estudos mais tarde, para fazer o antigo 7º ano do liceu.

O teatro absorveu-te o tempo?

Sim, meti-me a sério no teatro e comecei a fazer também muita televisão. Naquela altura, havia uma peça televisiva por semana e cada um de nós entrava, pelo menos, numa por mês. No TNDMII, fazia sessões à tarde e à noite. E, por vezes, também fazíamos recitais de poesia. Tinha pouco tempo para a escola.

A tua ida ao Festival de Avignon, em França, com dezassete anos, alargou-te os horizontes?

Sem dúvida. Recebi uma bolsa do Instituto Francês de Lisboa [depois Instituto Franco Português e atual Institut

Français du Portugal] para participar, como espectador, naquele Festival, que era uma referência mundial. Outros atores portugueses foram também naquele ano [1959], uma semana ou dez dias, mas eu estive durante um mês. Foi ótimo, porque todos os dias havia muito para ver e aprender, nos espetáculos e nos colóquios.

O que é que te impressionou mais?

Foi verdadeiramente maravilhoso ter visto como se fazia teatro no Palais des Papes. Conheci pessoas muito importantes, como o Jean Vilar, diretor do festival, ou a atriz Maria Casarès. Mas o contacto com os outros, de todas as nacionalidades, a que eu não estava habituado, foi o que mais me impressionou. Apesar de termos línguas e culturas diferentes, conseguíamos comunicar e tínhamos pelo menos uma coisa em comum: todos gostávamos de teatro.

A guerra colonial interrompeu-te a carreira profissional. Não pensaste em desertar?

Fiz com que alguns colegas meus passassem a fronteira e tive também tudo preparado para mim, mas a minha mãe cegou. E quando se foge de um país, tem de se pensar muito bem. Eu não podia deixar a minha mãe e, naquele tempo, a minha irmã não tinha condições para levá-la para França [onde casara e onde vivia]. Por ter sido o primeiro classificado no curso de sargentos-milicianos, em Mafra, não tive de ir logo para África e, depois, pedi o [adiamento por] "amparo de mãe". Ainda fiquei quase três anos em Portugal. Repara: fui alistado no serviço militar em agosto de 1962 e incorporado no exército colonial um ano depois, mas o embarque para Angola só se deu em abril de 1966.

Nestes três anos continuaste a trabalhar como ator.

Exato. Neste meio tempo, ainda fiz um filme, *Nove rapazes e um cão* [realizado por Constantino Esteves e estreado

>
A flor do cocto,
 de Pierre Barillet,
 enc. Manuel Santos
 Carvalho,
 Teatro Nacional de Angola
 em Luanda, 1967
 (Laura Alves e João Mota),
 fot. Póvoa & Irmão
 [Arquivo pessoal
 de João Mota].



em 1964], e uma peça no TNDMII, *Delírio* [de Charles Peyret Chapuis, em 1964], encenada pela Henriette Morineau. Mas era muito difícil, porque acabava os espetáculos à meia-noite e meia e tinha de apanhar o comboio às seis da manhã, para dar a instrução na Amadora às sete.

Em Angola, o teatro ajudou-te a ultrapassar os momentos difíceis da guerra?

A mim, o teatro ajudava a "lavar-me". E a todos nós, ajudava-nos a passar o tempo. Fazíamos *sketches* e eu ensaiava os soldados. Eles faziam todos os papéis, de homens e de mulheres. E andávamos em *tourné*, porque as companhias do meu batalhão encontravam-se dispersas. Embora estes espetáculos fossem essencialmente para os soldados, eram vistos também pela população que vivia no mato.

Era essa a tua principal ocupação?

Eu trabalhava com o comandante e a minha especialidade eram as "informações, operações e reconhecimentos". Mas fui chamado a fazer muitas coisas. Com o capelão, colaborei na elaboração de um jornal, que saía mensalmente. Depois, o comandante incumbiu-me da "ação psicológica" sobre as nossas tropas. Para além disso, como havia uma lei que proibia o regresso dos soldados a Portugal – ou ao "puto", como lá se dizia – sem terem a terceira classe [atual terceiro ano de escolaridade], o comandante também me pediu para dar aulas.

Preparaste os soldados para irem a exame?

Sim, dei aulas a vinte e quatro soldados, os quais, com uma exceção, conseguiram fazer não só a terceira, mas também a quarta classe. As pessoas hoje não fazem ideia do que era Portugal naquele tempo e do atraso cultural que se vivia, com portugueses de primeira e portugueses de segunda. Lembro-me de ter levado o livro. O

analfabetismo era realmente um problema. Embora deva reconhecer que, hoje, mesmo no ensino superior, eu tenha alguns alunos que leem mas não sabem fazer a análise de um texto, ou que, embora querendo ser atores, não sabem em que século viveu e escreveu Gil Vicente.

Eras, então, polivalente?

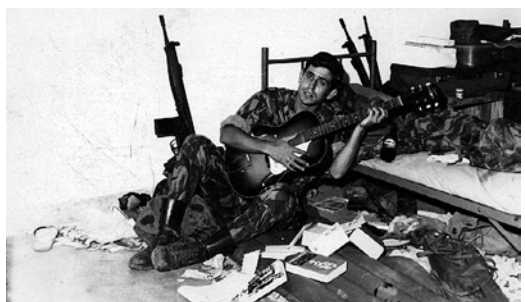
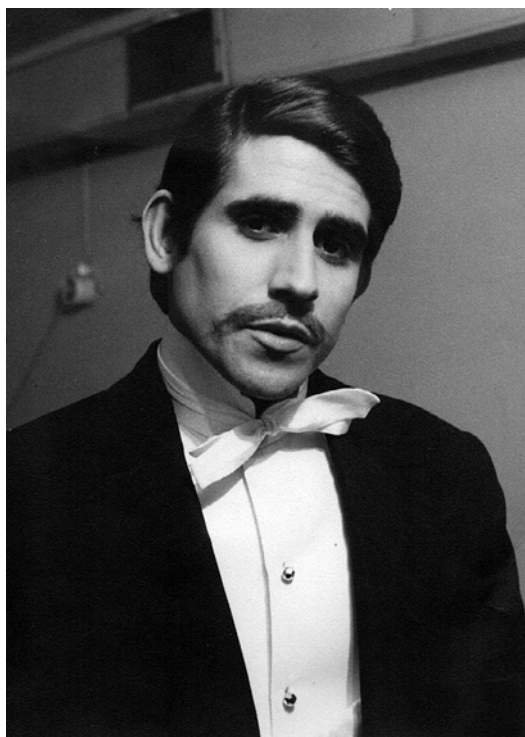
No Natal, por exemplo, era eu que gravava as mensagens para as famílias dos homens do meu batalhão, que eram depois transmitidas pela Emissora Nacional. Alguns não voltaram a ver os seus. Um dos casos que mais me marcou foi o do nosso acordeonista de serviço, o Batista. Estava na "casa dos soldados" a escrever uma carta à mãe, na qual lhe contava que não ia para o combate para participar comigo na festa de Natal. Logo ao lado, estavam outros soldados a limpar as espingardas. Uma delas, carregada, foi inadvertidamente disparada e o jovem foi trespassado. A minha preocupação foi... juntá-lo. A minha reação não foi gritar, nem chorar ou ter medo. Corri a tentar juntá-lo, como se fosse possível. Foi a primeira morte a que assisti e que, ironicamente, nem foi em combate.

Nalgum momento a guerra te fez sentido?

Fui sempre contra a guerra. E, também para mim, a guerra foi dolorosa. Mas tem um lado interessante: a aprendizagem do "eu". Todos renascemos todos os dias. Ainda hoje digo isto aos meus alunos: "a vida é efémera, pelo que, antes de adormecerem, fechem os olhos e estejam cinco minutos a pensar sobre o vosso dia e a vossa relação com os outros, sem juízos de valor, para dormirem bem e, no dia seguinte, voltarem a renascer". Esse prazer de renascer, aprendi-o na guerra.

Também temeste não regressar a casa?

Tem, todos os dias. Mas já naquele tempo considerava que, quando nascemos, a morte já habita em nós. Se pensarmos assim, é muito fácil viver. Mesmo assim, espero



não morrer de repente. Gostava de ter tempo para morrer, mas não em grande sofrimento, como aconteceu com o meu pai e a minha mãe. Ter tempo para ir desta "vida transitória", como disse Gil Vicente, porque esta "vida é sonho", como bem lembrou Calderón [de la Barca]. Fala-se pouco do que está para lá, como faziam os filósofos gregos. Ou melhor, fala-se, mas reduzindo tudo a céu e a inferno. Para mim, o céu e o inferno são aqui.

Regressaste em abril de 1968 e logo em junho daquele mesmo ano passaste à disponibilidade. Foi a partir de então que conheceste alguns dos que vieram a ser as tuas principais referências no teatro.

Bom, já tinha trabalhado muito com a Amélia Rey Colaço, que foi uma grande referência. Mas, sim, julgo que os mais importantes vieram depois. A começar pelo [Adolfo] Gutkin, que teve uma grande importância para mim quando eu vim da guerra. Eu vinha com os ombros cá em cima, cheio de tensões. No curso que deu, na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), e no qual participaram muitos outros atores, como a Manuela de Freitas, o João Perry ou a Carmen Dolores, ele ajudou-me a ultrapassar os meus bloqueios.

Voltaste logo ao teatro?

Sim. Fiz a *Sabina Freire* [de Manuel Teixeira Gomes, em 1969], no Teatro Nacional Popular [com encenação de

Francisco Ribeiro], *A Celestina* [de Fernando de Rojas, em 1970], na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro [com encenação de Luca de Tena], e *A casa das cabras* [de Jaime Salom, também em 1970], no Teatro Monumental [com encenação de Armando Cortez], que foi um grande êxito. Estávamos com receio de termos uma pateada, por ser uma peça aparentemente "franquista", mas não. E eu fui-me embora ao fim de uma semana.

Para integrares o projeto de Peter Brook?

Exato. O Peter Brook veio a Portugal, à FCG, fazer uma audição para escolher um ator português para integrar o Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), que tinha criado em Paris naquele ano [1971]. Eu decidi ir à audição, sobretudo para o conhecer pessoalmente. Através dos jornais franceses que eu lia com regularidade, já conhecia o seu nome e tinha noção do tipo de trabalho que ele desenvolvia. No dia previsto, entre outras coisas, fiz uma improvisação "para dentro", nada expansiva, em que até cantei uma canção alentejana. Ele gostou desse lado mais contido, mais autêntico, e escolheu-me de entre cerca de sessenta candidatos.

Peter Brook veio a ser – tu dizes isso com frequência – um dos teus "mestres".

Aprendi muito com o Peter Brook. Em Portugal, o trabalho do ator era muito mais exterior do que interior. E, de um dia para o outro, vi-me a trabalhar com um encenador que diz: "o ator é o criador onde habita um texto". Repara que ele não diz "mora", diz "habita". Há nesta ideia uma religiosidade. Depois, não diz que o ator não é criador, mas, sim, que o texto tem de habitar, tem de descer, tem de ser interiorizado.

De certo modo, esse processo também é comum ao do encenador.

Sim, se eu não for tocado pelo texto, não me perguntem

<

Sabina Freire,
de Manuel Teixeira Gomes,
enc. Francisco Ribeiro,
Teatro Nacional Popular,
1969 (João Mota),
fot. J. Marques
[Arquivo pessoal
de João Mota].

<

João Mota,
em Angola durante a
guerra, 1969
[Arquivo pessoal
de João Mota].

>

Para onde is?,
a partir de textos de Gil
Vicente, enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 1972
(João Guedes,
Manuela de Freitas,
Carlos Paulo e Maria
Emília Correia)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

>

Feliciano e as batatas,
de Catherine Dasté,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1972
(Maria Emília Correia,
Melim Teixeira,
Fernando Loureiro,
Manuela de Freitas,
Carlos Paulo,
António Rama
e Francisco Pestana)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].



de que forma, se não for tocado pelo texto, não fico interessado nele. E depois, claro, é preciso tocar os outros, todos aqueles que participam no espetáculo. Também tento que as pessoas que trabalham comigo se sintam parte da "comunidade" que monta o espetáculo, que é das coisas mais importantes. No último programa do TNDMII, escrevi uma ideia que acho muito importante [lê o excerto]: "julgo ser urgente repensarmos a nossa maneira de estar na sociedade e de nos exercermos como cidadãos. Falo da necessidade de refletirmos sobre a formulação 'eu e os outros' para podermos dizer 'nós', inclusive enquanto comunidade. E, na verdade, um país não é mais do que pequenas comunidades. Só podemos dizer 'eu', 'os outros' e 'nós' quando aprendermos a saber ouvir e a respeitar o silêncio"¹. O Peter Brook também está presente nesta ideia.

Logo no Irão, tu interessaste-te pelo trabalho com os "outros", naquele caso com os teus colegas iranianos.
Quando estivemos no Irão, onde criámos o *Orghast* em grego clássico e em linguagem inventada [pelo poeta inglês Ted Hughes], liguei-me muito também aos iranianos e passei a dirigi-los. Como fiz também, depois, em Paris. Estabeleci uma relação com os outros.

Foi nessa altura que Yoshi Oida, o teu colega ator da companhia de Brook, vaticinou que virias a ser um educador?
Disse-me que eu viria a ficar muito ligado ao ensino.

Quando regressaste do trabalho com Peter Brook, foste convidado para participar na reforma do ensino artístico, no âmbito da chamada "Reforma Veiga Simão" [nome do então ministro da Educação], a partir de 1971.
Sim. E também foram envolvidos outros colegas, como a Luzia Maria Martins e a Glória de Matos. Alguns dos que tiveram a responsabilidade de pensar a operacionalização daquela reforma, como a Madalena Perdigão, o Arquimedes

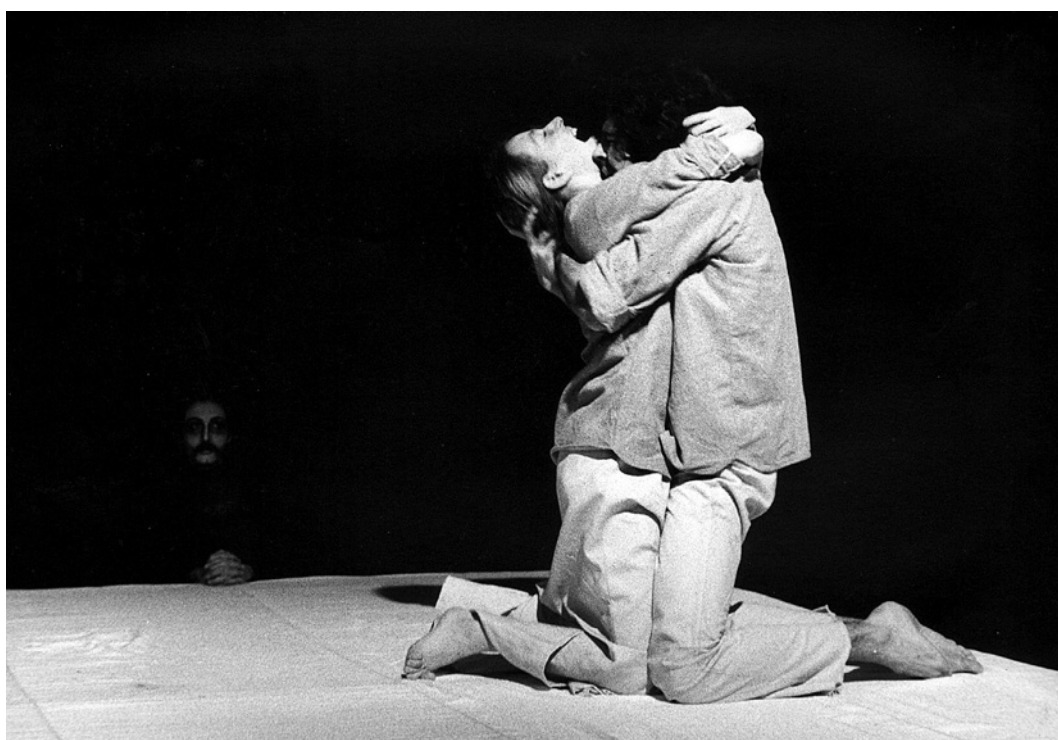
da Silva Santos ou o José Sasportes, pretendiam criar um grande centro de educação e arte, que teria modos de funcionamento diferentes consoante as saídas profissionais, embora com um conselho pedagógico comum. Os atores teriam também uma educação pedagógica e uma formação técnica e criativa. E os professores teriam também formação em expressão dramática. Mas, infelizmente, o Ministério da Educação não chegou a pô-lo em prática. Cada escola acabou por ser criada separadamente. Eu fui chamado para ser professor na Escola de Teatro, onde entrei em 1972 e donde transitei, no ano seguinte, para a Escola Piloto [que, a partir de 1974, se tornou Escola Superior] de Educação pela Arte (EEA).

Demonstraste ter perfil de professor de teatro.

Alguns professores de teatro, ou de expressão dramática ou de drama educativo, chamem-lhe como quiserem, têm o hábito de querer que as crianças ou os jovens façam aquilo que eles querem. O menino que tem os olhos azuis tem de ser o príncipe, a menina que tem o cabelo loiro vai fazer a princesa e aquela que é mais feiinha vai fazer a bruxa. Está errado. Não estamos ali para vermos quem é o melhor ator. A nossa função é educarmos, é criarmos neles uma harmonia, um bem-estar, um prazer na vida, na aprendizagem e no conhecimento. É diferente da formação de artistas. Foi esta linha de pensamento que defendi na entrevista que o Arquimedes da Silva Santos me fez e que o levou a convidar-me para ir para a EEA.

Ao cabo de dez anos de existência, a EEA fechou.
Exato. Foi no início dos anos oitenta [em 1981, tendo funcionado, para conclusão do curso pelos alunos matriculados, até 1983]. Depois, apareceram as escolas superiores de educação, que, digamos, não cumpriram o programa de uma escola de educação pela arte. O próprio Conservatório foi-se desmembrando e o funcionamento de algumas das escolas nele integradas, como a de teatro,

¹ João Mota, "O estado do mundo", *Programação Set'12 a Fev'13*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, setembro de 2012, p. 3.



<
A ceia,
criação colectiva a partir
de textos de vários
autores, enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 1974
(Francisco Pestana,
Manuela de Freitas
e Carlos Paulo),
fot. J. Marques
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

foi-se degradando. Após o 25 de abril foi um caos. Mas eu não estava lá, estava na EEA e leccionava também na Escola de Dança do Conservatório (ED).

Também na ED?

Sim, fui para a ED leccionar "expressão dramática" às crianças que andavam em dança. E naquela altura, a Escola Secundária Francisco Arruda criou um ramo artístico de dança e os alunos também tinham estas aulas específicas no Conservatório. Lembro-me de que tinha discussões enormes com os professores das outras áreas, porque ignoravam, muitas vezes, que os jovens, para terem sucesso e gostarem da escola, tinham de se sentir, antes de mais, parte do grupo. E eu trabalhava muito esse lado relacional, esquecido por grande parte dos outros professores.

Essa era também uma das tuas preocupações no projeto Casa da Criança, posto em prática na Comuna, com o apoio da FCG, entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80?

Na Casa da Criança, o lado relacional era muito importante, mas não só. Ali, aprendiam regras, comiam, tinham a atenção do adulto... E "viajavam". Platão dizia que, antes de aprender a ler e a escrever, a criança deve viajar. Por um lado, começa a perceber que não é só ela que está no centro, isto é, que, lá fora, onde os outros estão, há um conhecimento muito grande. Por outro lado, começa uma viagem interior, de reflexão. Ora, se não tiveram vivências, para observarem e conhecerem, como podem imaginar e criar...?! Por exemplo, queríamos trabalhar sobre o mar, então, íamos andar de barco, observar as pontes, ver as ondas... Eu dei aulas de teatro às crianças sempre a partir de uma prática. E depois criávamos a partir dessa prática, com instrumentos musicais, com luzes, recorrendo a desenhos, à escrita, a improvisações... Era assim que, aos sete, oito, nove anos, começavam a tomar atenção e a ter tempo para verem.

Depois, também deste cursos no Centro de Arte Infantil (CAI) da FCG?

Estive lá durante dezoito anos, sempre à segunda-feira, com a Natália Pais, que tinha colaborado na Casa da Criança. Os cursos eram privilegiadamente dirigidos a professores. E quando a Natália saiu da FCG e o [Rui] Vilar acabou com o CAI, passámos a dar cursos, com os mesmos objetivos, na Comuna, uma vez por semana.

Entretanto, voltaste à Escola de Teatro?

Sim, eu tinha sido o primeiro professor de Teatro, logo no início da Escola. Depois, chegaram a Águeda Sena para a disciplina de Corpo, a Natália de Matos, para a de Voz, o Francisco D'Orey, para as de Voz e Música, e o Costa Ferreira, o Eurico Lisboa e o Bernardo Santareno, para as disciplinas teóricas. Sai em 1972-73 e regresssei cerca de dez anos depois, em 1983, quando passou a ser Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).

Na ESTC, tiveste um percurso muito relevante, que incluiu as funções de diretor do Departamento de Teatro e de presidente do Conselho Diretivo da própria Escola. Consegues destacar algumas iniciativas em que tiveste um papel preponderante?

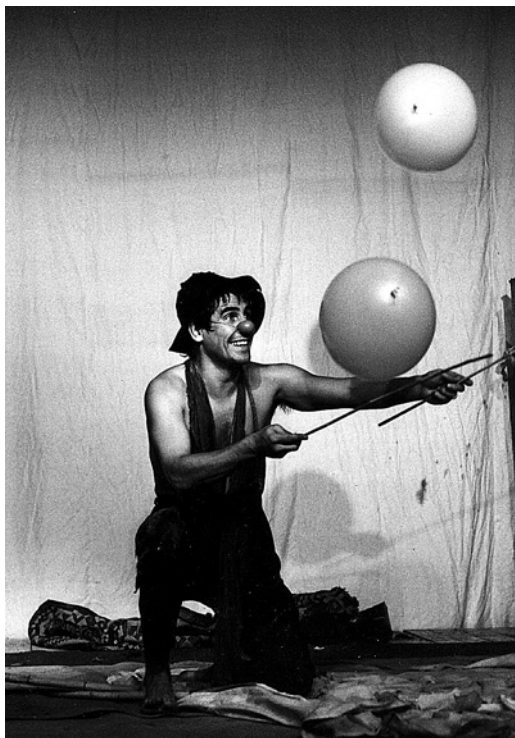
Criámos cursos pioneiros em Portugal, como o primeiro Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação – que, de certo modo, constituiu a base experiencial do primeiro Mestrado em Teatro e Educação, que dirigi mais tarde na Universidade do Algarve [em 2002] – ou as designadas licenciaturas bi-etápicas. E procurámos abrir a Escola a múltiplas colaborações.

Aposentaste-te em 2002. Como vês agora, à distância, a "tua" Escola?

Logo depois de me ter reformado, perguntava como estavam a correr as coisas na Escola. No início, quando perdemos o nosso "sítio", queremos saber o que se está a passar.

<
Bão,

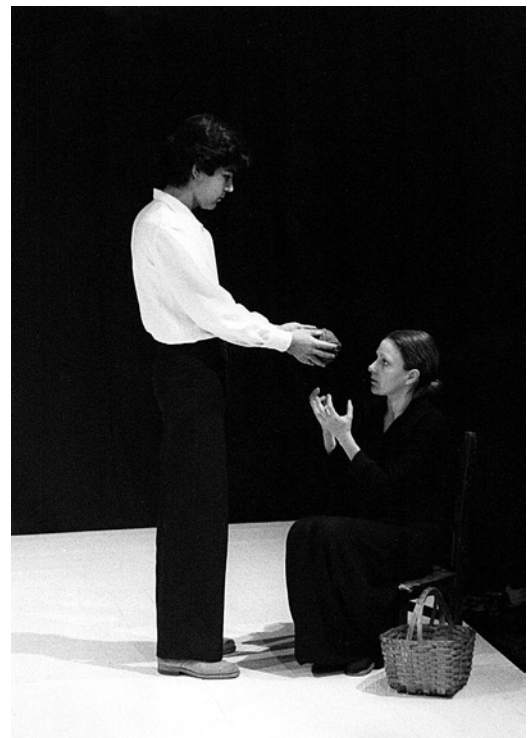
texto e enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 1975
(João Mota),
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].



A mãe,

de Bertolt Brecht,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1977
(Carlos Paulo
e Manuela de Freitas),
fot. J. Marques [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].

>



São coisas que a cabeça tem de resolver e que quanto mais cedo resolver melhor. Mas penso, por exemplo, que a ESTC deveria enviar informação sobre os seus exercícios [espetáculos integrados em disciplinas] aos antigos professores. Mesmo que não fossem ver, os ex-professores sentiriam que a Escola não os esqueceu e os reconhece.

Mas estás tranquilo em relação ao rumo da ESTC?

Há um assunto, pelo qual sempre me bati e que continuo a considerar crucial: numa escola de teatro, o primeiro ano é essencial.

Por isso, eras um dos professores que asseguravam sempre o primeiro ano?

Sim. No segundo ano, ou mesmo no terceiro, não vou chumbar ninguém, porque já passaram o primeiro. No primeiro é que está a prova de fôlego. A última vez que dei aulas, a Natália de Matos e eu chumbámos onze alunos no primeiro ano. Não tinham ainda maturidade para entenderem Tchekov, Strindberg ou Albee. Mais tarde, alguns até me agradeceram por os ter chumbado naquela altura. No primeiro ano eles têm de aprender as "ferramentas" para toda a vida. Atualmente, espaçaram mais as aulas de interpretação, o que não é bom, porque a formação do ator faz-se com regularidade, todos os dias. Quando faço improvisações com crianças, vale quase tudo. Mas na formação de atores, não vale tudo. Neste caso, uma improvisação tem de ter primeiros e segundos planos, ações essenciais e secundárias, capacidade de ouvir os outros. É outra coisa. Não pode escapar nada, tem de haver muito rigor e muita exigência. Não digo especificamente em relação à ESTC, à qual continuo a sentir-me ligado, digo em geral: uma escola não pode ser somente o lugar do ordenado garantido.

Achas que, em Portugal, a escola é o lugar do ordenado garantido?

Muitas vezes é. Em Inglaterra, há escolas onde se faz uma coisa que acho genial: os professores, de quaisquer disciplinas, vão todos os dias mais cedo para a escola e em cada semana há um deles que, durante uns vinte minutos, no ginásio, dirige um aquecimento ou um jogo, para se "limparem", para ficarem disponíveis. E depois é que vão trabalhar com os alunos.

Seria uma estratégia a aplicar nas escolas portuguesas?

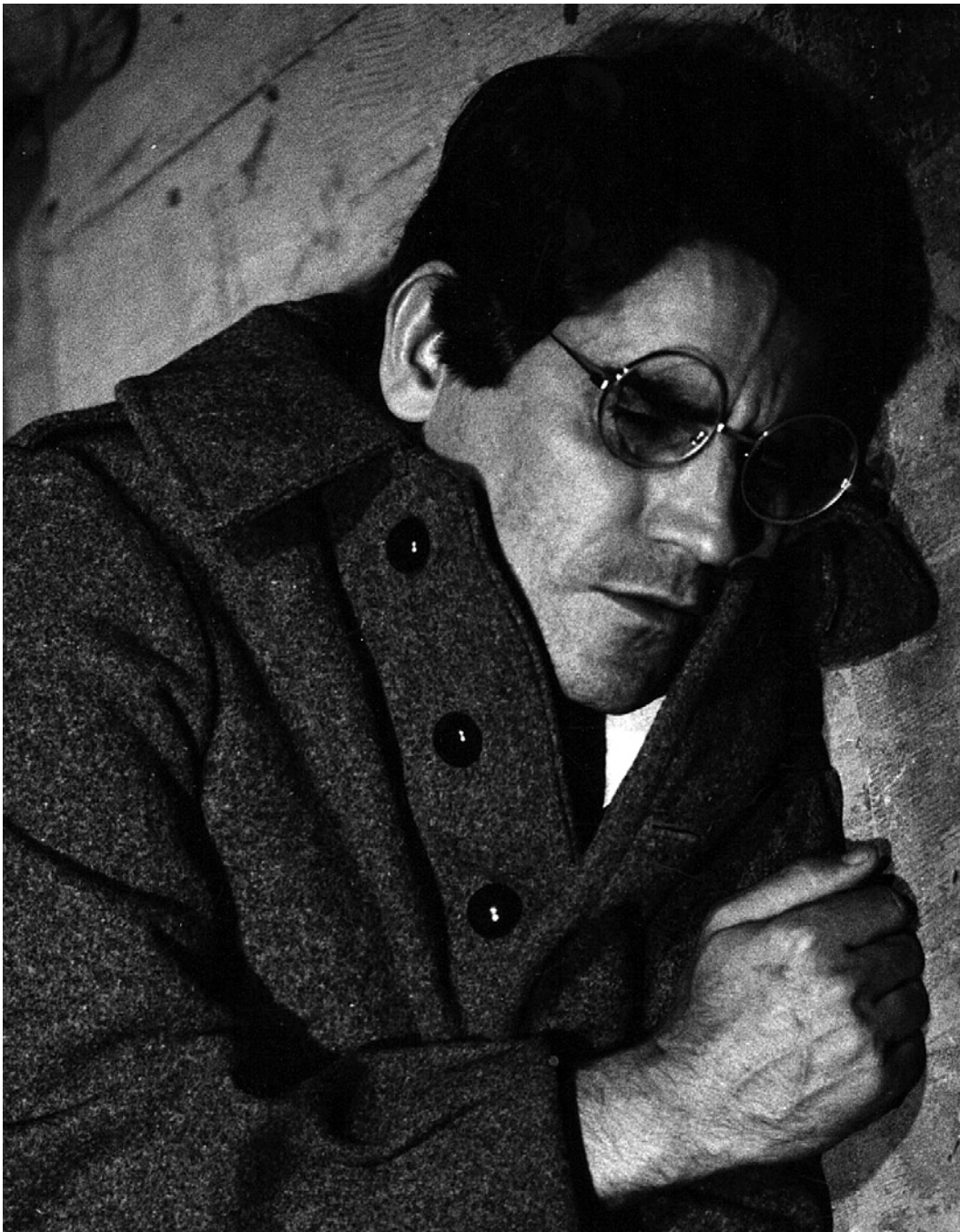
Já a tenho sugerido a alguns professores, mas acho que nunca foi seguida. Em Portugal, as pessoas chegam sempre atrasadas ou em cima da hora, ou porque estiveram a ver televisão ou no facebook até tarde e tiveram dificuldade em levantar-se, ou porque não tiveram lugar à porta para estacionarem o carro... Em Portugal, em geral, do ensino básico ao ensino superior, os professores não estão disponíveis para fazerem de maneira diferente e para estimularem, estão sempre a repetir as mesmas estratégias e não criam a relação aprendiz-mestre.

O que poderia ser feito?

Neste país, há um trabalho educativo urgente a fazer com as crianças que têm até dez, onze anos. E as das outras idades, é preciso tentar equilibrá-las. Há o mundo da razão e o mundo sensível, que devem andar juntos. Eu não sou contra o mundo da razão, mas neste momento, por todo o lado, ele é muito mais considerado do que o mundo sensível. E não se trata de baixar o mundo da razão, mas de elevar o mundo sensível, de equilibrá-los. E ninguém fala disto.

E onde entram aí os pais?

Não se pode esquecer os pais, porque também eles deveriam ser reeducados. Como dizia Leonardo Coimbra, ministro da Primeira República, a escola dá a instrução, mas a educação é uma responsabilidade dos pais. E a reeducação dos pais passa também por ensiná-los a dizer



<
Em frente da porta do lado de fora, de Wolfgang Borchet, enc. João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa, 1980 (João Mota), fot. Artur Costa de Macedo [Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa].

"não estou de acordo", pensando pela sua cabeça, sem estarem sempre à espera que seja o sindicato ou o patrão ou os outros a mandarem.

E os artistas?

Os artistas também têm que sair cá para fora e começar a trabalhar de maneiras diferentes, como é o caso da Madalena Vitorino, que vai ao encontro das pessoas, das comunidades, nos sítios onde elas estão. A sociedade precisa das artes e os agentes culturais e artísticos não se podem ir "encostando".

Por que não lanças um projeto de educação artística com essa abrangência?

Tenho um projeto-piloto para Tomar, com uma duração prevista de três anos, no qual prevejo uma ligação muito

forte de todos os intervenientes naquela comunidade, de crianças e famílias a professores e artistas, e que não se confina ao teatro.

A propósito da suposta necessidade da arte por parte da sociedade, como vês a recente redução, mais uma, das artes nos currículos dos ensinos básico e secundário²?

Tenho de começar por falar das bases. Os planos de estudos dos cursos que formam professores, nas Escolas Superiores de Educação (ESE), têm poucas horas para as disciplinas das áreas artísticas, em particular do teatro. O teatro leva a saber ver, a saber estar, a saber analisar... Leva ao diálogo. Ora, se nas próprias escolas de formação de professores as áreas artísticas não são suficientemente consideradas, como o poderão ser noutros níveis? É preciso ler os gregos

² Cf. Decreto-Lei nº 139/2012, de 5 de julho, *Diário da República*, 1ª série, n.º 129.

<
A Castro,

de António Ferreira,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1983
(Carlos Paulo e João Mota)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].



<

Os dois corcundas e a lua,
de Richard D'Emarcy,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1987
(Paulo Ferreira
e Carlos Paulo) [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].



>
Calígula,

de Albert Camus, enc.
João Mota, Comuna –
Teatro de Pesquisa, 1986
(João Mota, ao centro)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

e todos os grandes pedagogos, para se entender verdadeiramente a importância da educação artística e, uma vez mais, do mundo sensível. Leonardo Coimbra, menciono-o outra vez, porque foi uma personalidade extraordinária, defendia que a primeira aprendizagem das crianças deve ser a artística. E depois vem o resto.

Na Primeira República, alguns dos mais destacados pedagogos, como Adolfo Lima ou Faria de Vasconcelos, influenciados também pelo movimento da Escola Nova, produziram um pensamento muito relevante sobre a educação artística.

Passados cem anos, é isso que fazemos? Ainda estamos muito longe e esse tal Decreto-lei é um reflexo. Há muito tempo que defendo que os ministérios da Educação e da Cultura se devem unir com o mesmo objetivo, devendo contar com o apoio das autarquias. O bom senso de todos é essencial. E esse objetivo deve ser focado pelo menos nas crianças do primeiro ciclo do ensino básico, com a certeza de que os resultados não serão imediatos.

Mas os resultados imediatos são os que mais interessam aos políticos, não?

Mas não deviam ser. Os frutos ver-se-iam daqui a alguns anos, quando, por exemplo, surgissem adultos – em todas as profissões – mais sensibilizados e artisticamente mais educados. Esse é que seria o grande passo. A valorização da cultura depende de uma revolução na educação.

No livro que escreveu sobre ti, a Eugénia Vasques chamou-te o "pedagogo teatral"³. Revê-te nesta caracterização?

Não, não... Já lhe perguntei uma vez por que deu esse título...

A autora expressou, de certo modo, a opinião generalizada que existe sobre ti.

Não sei... Acho que não sei o suficiente de pedagogia para



ser visto assim. Bom, o João dos Santos teria discordado, se me tivesse ouvido dizer isto, porque ele defendia que para se ser pedagogo não se tem de conhecer os livros todos. O que sei de pedagogia, aprendi durante o tempo em que estive na Escola Superior de Educação pela Arte. Li muito. E quando passamos pelas coisas, como me aconteceu naquele tempo, é mais fácil apercebermo-nos do que os livros dizem.

Em 1971, Peter Brook disse-te que, se quisesses, poderias ficar a trabalhar com ele no CIRT. Nalgum momento te arrependeste de teres querido voltar a Portugal?

Não. A responsabilidade individual pesa muito nas minhas decisões e, naquela época, achei que tinha coisas a fazer no meu país.

Naquele mesmo ano, fundaste o Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros, com Glicínia Quartim, Fernanda Alves e Mário Jacques, do qual te desvinculaste pouco depois. Porquê?

Éramos todos amigos, tínhamos estado quase todos no curso do Gutkin e queríamos fazer coisas. Ainda fizemos *O circo imaginário do Super-Basilio* [de Béatrice Tanaka, em 1971], com tradução da Glicínia e encenação minha. Mas verifiquei rapidamente que, também neste grupo, com alguns colegas não seria possível trabalhar de forma diferente da das restantes companhias portuguesas de então. Parecia que havia uns que eram os patrões e outros que eram os empregados. E havia outra coisa que eu não suportava: se um ator contratado quisesse dar uma entrevista, tinha de pedir autorização à direção. Eu recusei-me a aceitar isto, porque cada qual tem de ser livre e responsável por si próprio.

N'Os Bonecreiros experimentaste o que aprendeste com Peter Brook?

³ Eugénia Vasques, *João Mota. O pedagogo teatral: Metodologia e criação*. Lisboa, Edições Colibri/ Instituto Politécnico de Lisboa, 2006.



O que aprendi com o Brook, que era o encenador e o "mestre", e também o que aprendi com todos os outros que integravam a companhia, porque havia alguns muito habituados ao teatro shakespeariano, outros cantavam muito bem, outros tocavam vários instrumentos e de forma maravilhosa... Aprendi com todos. E representávamos para crianças, para surdos, para cegos e outras plateias específicas, o que nos permitiu aprender muito sobre o contacto com o público. E entretanto já conhecia as obras de Grotowski, de Artaud, de Brecht... Claro que experimentei muita coisa com aqueles com quem trabalhei logo a seguir ao meu regresso do Irão, n'Os Bonecreiros e, sobretudo, na Comuna.

Em 1972, a Comuna – Teatro de Pesquisa foi fundada por ti e por outros quatro atores dissidentes d'Os Bonecreiros, Carlos Paulo, Manuela de Freitas, Melim Teixeira e Francisco Pestana, a que se juntaram Luís Lucas e Fernando Heitor, que eram teus alunos. Como definiam o vosso projeto?

Os princípios do projeto da Comuna mantêm-se. E nós escrevemo-los num manifesto. Não queríamos carregar com os "mortos" aos nossos ombros e os "mortos" eram os que não queriam avançar mais. A Comuna queria romper com os estereótipos que marcavam o teatro português. Queríamos fazer espetáculos em qualquer lugar, ter público de todos os lados, acabar com a barreira entre ator e público, integrar a improvisação, criar uma nova relação espaço-tempo, valorizar o silêncio e a análise do texto... e, antes de tudo mais, fazer um trabalho de "aprofundamento humano".

A quem não conheça bem a Comuna, que traço distintivo do seu percurso apontarias?

A investigação, sem nunca perder o sentido do belo. Somos "Teatro de Pesquisa". Sobre isto, gostava de dizer que a investigação implica correr riscos, tal como o teatro implica

correr riscos. Eu gosto de correr riscos. Há quem opte por fazer aqui o que vê lá fora ou por fazer espetáculos muito bonitinhos para a crítica aplaudir. A mim, o que me interessa não é o que se está a fazer agora nos Estados Unidos da América, em Inglaterra ou na Suécia, embora, em geral, também saiba. O que me interessa é como está agora o meu país.

A Comuna comemorou os seus 40 anos com *As controvérsias de Valladolid*, de Jean-Claude Carrière. Foi o tema da peça que pesou na escolha?

Exatamente. É um texto de uma enorme atualidade, sobre a guerra e a supremacia de certos países e raças em relação a outros. E, para além disso, exige um grande trabalho de ator, como o de Álvaro Correia, do Virgílio Castelo e do Carlos Paulo.

O Carlos Paulo, embora reconhecido pela sua versatilidade como ator, ainda te surpreende, enquanto encenador, depois de mais de quatro décadas de trabalho em conjunto?

Eu faço-o surpreender-se a si próprio. É esta também a função do encenador. E isso ainda acontece, porque ele tem representado sempre em vários registos, do drama à comédia e à poesia, e com uma permanente vontade de aprender mais e de se desafiar a si próprio.

Já encenaste mais de cem espetáculos, na Comuna e noutras companhias, em Portugal e no estrangeiro. Preferes a encenação à representação?

Eu gosto muito de representar, embora a última peça em que participei como ator tenha sido já há dez anos [*As páginas arrancadas*, de Luiz Francisco Rebello, em 2002]. Sou muito rigoroso e dou uma grande importância ao texto. E para estar atento aos outros, comecei a distrair-me em cena, a ajuizar-me enquanto representava. E isso não pode acontecer. Mas o ator tem uma coisa de que

<
O destino morreu de repente,
de Alves Redol,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1988
(Jorge Loureiro
e Carlos Paulo) [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].

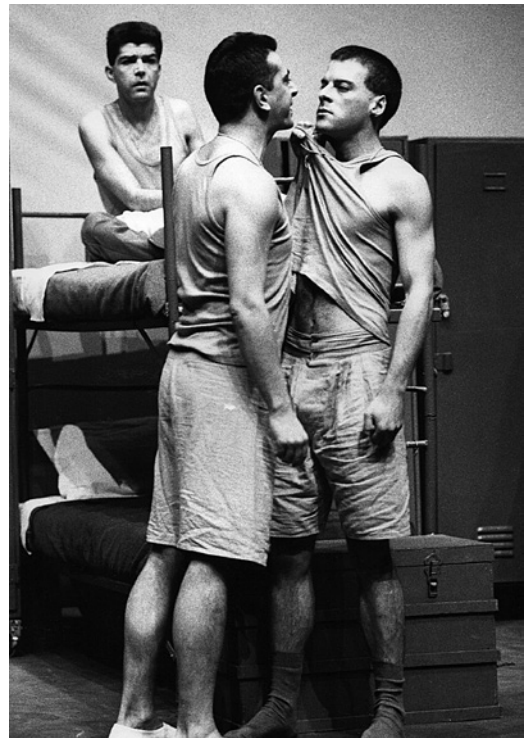
<
Terra,
de Abel Neves,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1991
(Rita Salema
e Manuela Couto, ao
centro) [Arquivo da
Comuna – Teatro de
Pesquisa].

>
Édipo-Rei,
de Sófocles,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1988
(Kiko e João Mota)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

<
A pécora,
 de Natália Correia,
 enc. João Mota, Comuna
 – Teatro de Pesquisa, 1989
 (Manuela de Freitas e
 Carlos Paulo) [Arquivo da
 Comuna – Teatro de
 Pesquisa].



Os recrutados,
 de Neil Simon,
 enc. João Mota, Comuna
 – Teatro de Pesquisa, 1989
 (Carlos Paulo, Abel Neves
 e Alfredo Brissos) [Arquivo
 da Comuna – Teatro de
 Pesquisa].



gosto muito: enquanto que, para o encenador, o dia da estreia é praticamente o fim, para o ator é um outro começo. Também por esta razão, e pelo investimento feito, não percebo por que se montam espetáculos para estarem em cena somente três ou quatro dias.

Por que é que tens feito pouca televisão e pouco cinema?

Porque não tenho tempo. Ou, pelo menos, não tenho tempo para fazer tudo bem feito. E as minhas prioridades foram sempre a Comuna, a ESTC e o meu filho, Kiko.

O que podemos esperar ainda da Comuna?

Há muitas coisas ainda para continuar. Mas como a Comuna tem pouco dinheiro neste momento, não pode fazer todos os projetos que gostaria de fazer, nem ter todas as pessoas de que precisaria, embora tenha gente nova. A Comuna terá sempre lugar, mas não basta dizer que está viva. Se não lhe forem dadas condições para viver, não sei o que lhe poderá acontecer.

A que condições te referes? Financeiras?

Condições financeiras, sim, mas não falo só em subsídios. Dentro de algum tempo não vai haver público, como havia antigamente nos teatros, porque as pessoas não têm dinheiro. Ainda há dias ouvi um autarca do norte dizer que, no seu concelho, há muitas crianças que só na escola é que conseguem comer a única refeição diária e que muitas delas passam o fim-de-semana sem se alimentar. Com os cortes a que assistimos, em todos os setores, é na cultura que mais se sentirá o problema. Haverá uma altura em que o custo dos bilhetes terá de baixar bastante e os governantes, que atribuem os subsídios, deveriam ter isso em conta. Público não falta, porque quando fazemos espetáculos com entrada gratuita, as salas esgotam com semanas de antecedência. Falta é dinheiro. E, acima de tudo, falta uma política cultural.

Na estrutura do atual governo, a cultura perdeu o ministério. Concordas?

Discordo totalmente que o Ministério da Cultura tenha desaparecido para dar lugar a um Secretário de Estado.

Não é, tampouco, uma Secretaria de Estado...

Exatamente. Foi um erro. A cultura tem de ser considerada essencial na criação do homem novo e o lugar que ocupa na estrutura do governo diz muito da importância que os políticos lhe dão. E para que as políticas culturais possam ser debatidas ao mais alto nível, Portugal teria de se fazer representar pelo seu ministro da cultura nas reuniões onde estão os ministros da cultura dos outros países. Para além disso, o Ministério da Cultura deveria ser um parceiro privilegiado do Ministério da Educação. Não concebo um sem o outro. Volto à mesma ideia: o interesse pela cultura tem de se criar também nos bancos da escola.

Aceitaste o convite para seres diretor artístico do TNDMII, depois de teres ponderado à luz das circunstâncias atuais ou respondeste por impulso, porventura movido pela idealização da experiência de há cinquenta anos na Companhia Amélia Rey-Colaço/Robles Monteiro?

Ponderei tendo em conta os dados atuais, mas inicialmente disse que não. Depois telefonei ao Diogo Infante [o então diretor artístico cessante] para lhe dizer que fora convidado, mas que ainda não tinha aceitado. Gosto dele e tenho com ele uma relação afetiva. Foi meu aluno, já tínhamos trabalhado juntos no teatro e eu estava convidado, por ele, para encenar no TNDMII o *Cyrano de Bergerac* [de Edmond Rostand], que ele próprio iria protagonizar. Posteriormente, após a reunião com o Secretário de Estado na qual aceitei o convite, a primeira pessoa a quem telefonei foi ao Diogo, para o informar.



<
As variações Goldberg,
de George Tabori,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1999
(Alexandre Lopes, Carlos
Paulo e Alfredo Brissos)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

Em 2011, Diogo Infante considerou que o orçamento disponibilizado não era suficiente para assegurar uma programação digna do Teatro Nacional. Ao aceitares o cargo, não receaste que se pensasse que conseguirias fazer o mesmo, ou mais, com menos?

Mais nunca disse que fazia. Temos menos 48% de financiamento do que no ano anterior. O que fazer? Tentamos poupar no que podemos. Por exemplo, como sou pago por ser diretor artístico, faço encenações sem receber, porque acho que devo dar o exemplo. Para além disso, apostamos nas coproduções, em espetáculos com poucos atores, em *cachets* mais baixos... Deixámos de fazer beberetes nas estreias. Os programas deixaram de ter a qualidade gráfica que tinham, embora continuemos a investir na informação que contém. Não tenho assessores. Estamos a fazer de outras maneiras.

De que valor dispões para a programação do TNDMII, para a temporada de 2012-13?

Não chega aos setecentos mil euros.

Quando tomaste posse, disseste aos órgãos de comunicação social que irias "tentar encontrar novas formas de financiamento". Conseguiu?

Até agora, não consegui nada. É que, atualmente, até na grande finança se instalou o medo. Uns não podem de todo, outros receiam fazer investimentos sem quaisquer retornos. Existe uma lei do mecenato que devia ser repensada. E também tem que se dizer que muitos potenciais patrocinadores preferem as artes sem texto, como a dança ou a música, porque o teatro tem a palavra. A palavra é perigosa, por isso é que é especialmente reprimida nos regimes totalitários.

Como seria o "teu" TNDMII se não tivesses os constrangimentos orçamentais que são conhecidos?

Não sei, porque nunca tinha pensado nisso. Só comecei

a pensar nisso a partir do momento em que fui convidado e os constrangimentos orçamentais já eram conhecidos.

Que opinião tens do Agrupamento Complementar de Empresas (ACE), que congrega cinco organismos de âmbitos artísticos distintos, que passam a ter estatuto de Entidades Públicas Empresariais?

Devo dizer que não percebo, nesta altura⁴, por que se vai juntar o TNDMII à Cinemateca, ao Teatro Nacional de S. Carlos e à Companhia Nacional de Bailado. Com o Teatro Nacional de S. João é diferente, porque o TNDMII já tinha protocolos e são dois teatros afins que, de certo modo, já trabalhavam em conjunto. A legislação⁵ é muito recente, pelo que tem de ser lida e analisada. Mas penso que, no plano financeiro, vai-se gastar mais, inutilmente.

A legislação é recente, mas a intenção foi conhecida no final de 2011, quando foi anunciado o designado Plano de Redução e Melhoria da Administração Central do Estado (PREMAC).

Mas garantiram-me que o TNDMII não perderá autonomia, que manterá o mesmo administrador, Carlos Vargas, e que não haverá interferências na direção artística. Isto está escrito.

Mas se cada uma destas cinco estruturas mantiver a respetiva administração e o respetivo diretor artístico, para que serve o ACE?

Também gostaria que me explicassem. Mas ainda desconheço em profundidade.

Como perspectivas a relação deste Teatro, que é "nacional", com todo o país?

Vamos ao Porto, já não é mau. Gostaria que se fizesse uma *tournee*, com custos mais reduzidos do que o habitual. O transporte do material e das equipas poderia ser feito nos camiões do exército e nos autocarros do INATEL, que

⁴ Esta entrevista foi gravada a 10 de setembro de 2012.

⁵ Cf. Decreto-Lei n.º 208/2012, de 7 de Setembro, *Diário da República*, 1ª série, n.º 174.

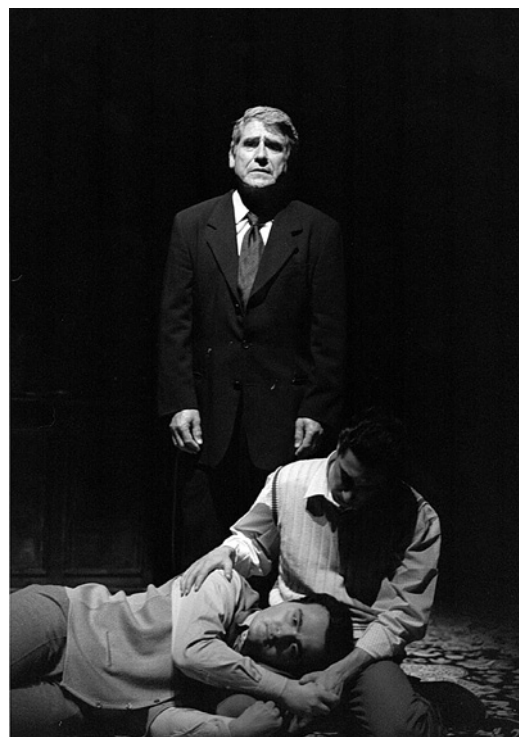
<

Do desassossego,
de Bernardo
Soares/Fernando Pessoa,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 2001
(Carlos Paulo),
fot. Ana Neves [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].



As páginas arrancadas,
de Luiz Francisco Rebello,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 2002
(João Mota,
Gonçalo Portela
e João Tempera)
[fot. Ana Neves, Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].

>



>

Bão preto,
texto e enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 2003
(Miguel Sermão),
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

são estruturas do Estado. Poderíamos tentar ter também o apoio das autarquias e o que lhes pedi é muito simples: pagarem a estadia e a alimentação da equipa, sendo que esta receberia uma percentagem da bilheteira. Mas as autarquias também estão sem dinheiro. Tenho tudo pensado, mas o país não tem a estabilidade necessária.

E planos para a internacionalização?

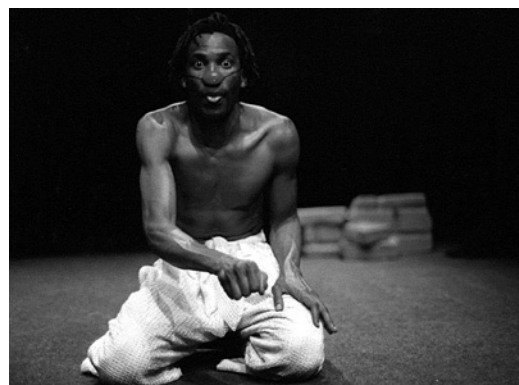
Enquanto o país não existir, para quê andar à internacionalização?! A internacionalização teria de ser pensada, conjuntamente, por, pelo menos, três ministérios: o da Cultura, o da Educação e o dos Negócios Estrangeiros. Em todo o caso, a internacionalização seria importante para mostrarmos o nosso teatro aos estrangeiros. Em geral, os nossos emigrantes não vão assistir aos espetáculos de teatro das companhias portuguesas que vão ao estrangeiro, porque não foram habituados, cá, a ir ao teatro.

O que destacas da temporada de 2012–13, que é a primeira integralmente da tua responsabilidade?

Destaco o espetáculo que, pela primeira vez, integra os seis atores que fazem parte do elenco residente do TNDMII [João Grosso, José Neves, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta e Paula Mora]. É sobre os novos "sem-abrigo", sobre aqueles que, muitas vezes tendo casa, podem ser "sem-abrigo". E há cada vez mais pessoas a ficarem sem casa. Quero falar de Portugal, de como está o país. A ideia é minha e o texto foi escrito pelo Nuno Costa Santos, com a consultadoria em análise comportamental do psiquiatra Daniel Sampaio. Outro projeto que já tenho em prática é a contratação, pelo TNDMII, todos os anos, dos seis melhores atores finalistas da ESTC. Não sou eu que os escolho, é a Escola que os identifica. E também destaco a programação para a infância e juventude.

E quanto à programação complementar?

Saliento as conversas com convidados maiores de setenta



anos. Já vieram o Ruy de Carvalho e o Jorge Listopad e não-de vir o Lucien Donnat, a Eunice Muñoz, a Carmen Dolores, a Cecília Guimarães, a Glória de Matos, a Lurdes Norberto e muitos outros. Vêm falar sobre o tempo em que, por exemplo, não havia televisão ou de como se sobrevivia à censura durante o salazarismo, do próprio 25 de abril, das esperanças que tiveram e de tudo o que não conseguiram. Ao falarmos de nós, falamos da história e da cultura de Portugal. São testemunhos dos mais velhos para os mais novos. Além disso, temos oficinas, visitas guiadas, os Encontros Garrett, um curso de costura e um outro de teatro coordenado pela Eugénia Vasques.

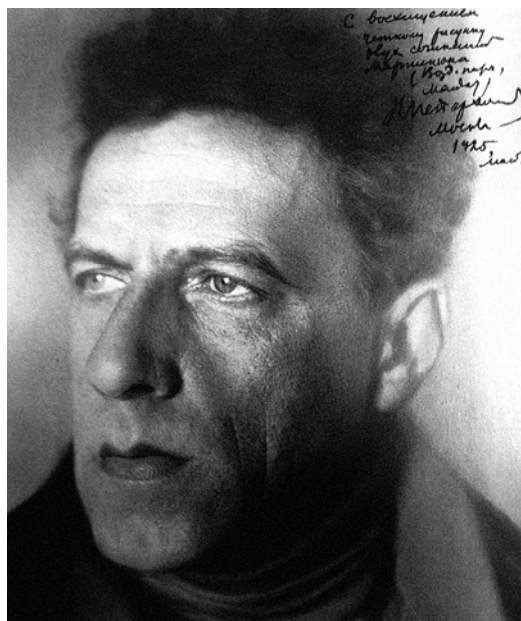
Como gostarias de ser lembrado pelo exercício do cargo de diretor artístico do TNDMII?

Que as lembranças, se as houver, fiquem nas pessoas com quem trabalhei. Já disseram que este cargo no TNDMII dignifica o meu percurso, mas eu acho que o que dignifica o meu percurso é ser diretor da Comuna há quarenta anos. Nunca trabalhei para causar boas impressões nos outros, estou-me nas tintas para isso. Acho que devemos ser transgressores. A função da arte é transgredir, para anunciar futuros.

Memória virtual

Outubro teatral em linha

Eunice Tudela de Azevedo



O génio de Meyerhold

Dois sítios eletrónicos merecem destaque pelo importante e sugestivo material visual de teatro que disponibilizam: a agência de notícias russa RIA Novosti [<http://visualrian.ru/en>] e a GloPAD – *Global Performing Arts Database* [<http://www.glopad.org/>].

Ambos oferecem, por exemplo, recursos indispensáveis para quem, por curiosidade ou necessidade, decide explorar o trabalho de Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) e aprender como algumas das mais inovadoras manifestações teatrais da vanguarda russa se materializaram nas criações deste artista.

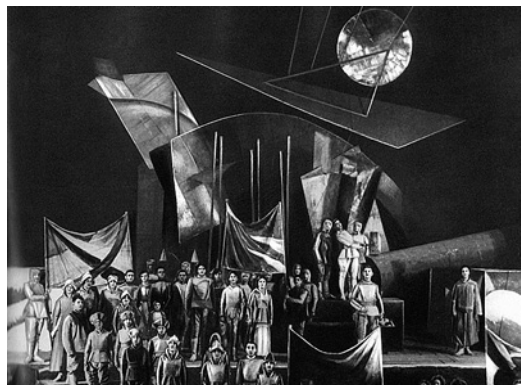
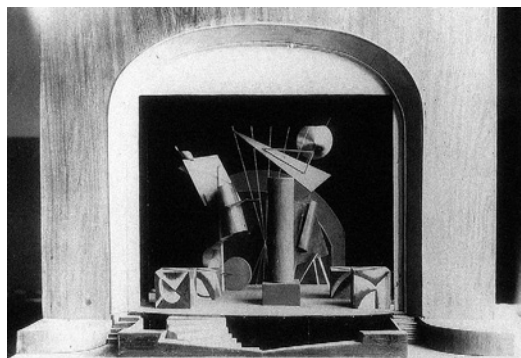
Ao longo de mais de três décadas, as suas encenações pautaram-se, principalmente, por um esforço constante de inovação, desconstruindo convenções, e mantendo um intenso diálogo com o seu tempo e com a realidade social e política que o envolvia. Nunca temeu a atualização dos clássicos, e sempre valorizou o espetáculo, a *opsis*, em detrimento da integridade do texto.

As mais significativas encenações de Meyerhold foram as que introduziram novidades, como a biomecânica ou o construtivismo cénico, dois dos grandes legados de Meyerhold, que marcaram presença em espetáculos com um tremendo impacto visual, como *Le cocu magnifique* (*O magnífico cornudo*) ou *A morte de Tarelkin*, ambos de 1922 e de autoria, respetivamente, de Fernand Crommelynck e Alexander Sukhovo-Kobylin.

Dos seus espetáculos existem inúmeras descrições detalhadas, quer de contemporâneos seus – como o crítico Emmanuel Baskin ao recordar a apresentação da segunda versão de *Mistério-bufo* de Mayakovski, em 1921 (Rudnitsky 2000: 63) – quer de estudiosos da sua obra a partir de documentação iconográfica. Todavia, apesar da inegável utilidade destes testemunhos e descrições, é impossível recusar a importância do confronto direto com os registos fotográficos das encenações de Meyerhold no que toca à compreensão do seu carácter inovador.

RIA Novosti (<http://visualrian.ru/en>)

Desde 1998, a RIA Novosti – a maior agência de notícias estatal da Federação Russa – renovada na sua forma e funcionamento, apresenta uma base de dados em rede com um acervo que continha inicialmente cerca de 250 mil documentos e com toda a informação disponibilizada em inglês. Desde então esse acervo cresceu consideravelmente e apresenta-se espalhado por vários domínios, tão díspares como a arte e a cultura, a ciência e o desporto.



<
Vsevolod Meyerhold,
1925.

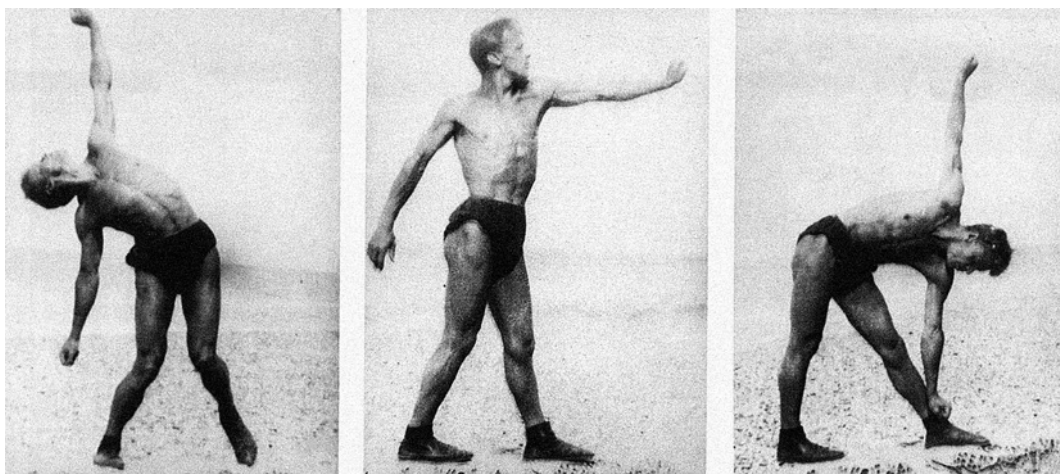
<
Maquete de cenário,
por Dmitriev, para
The Dawn, 1920.

Fotografia de cena,
The Dawn, 1920.

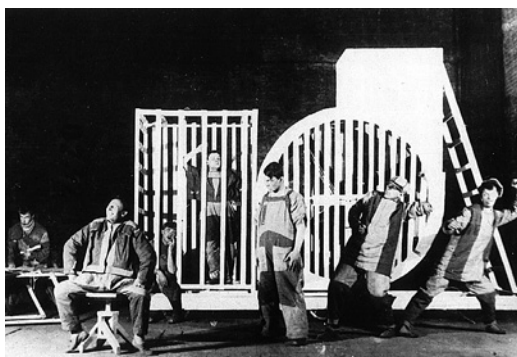
<

Eunice Tudela de Azevedo é Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e participa como investigadora no projeto da CETbase do Centro de Estudos de Teatro da FLUL.

>
Alguns exercícios de
biomecânica.



<
Fotografia de cena
A morte de Tarelkin, 1922.



Fotografia de cena,
Le cocu magnifique, 1922.



O sítio eletrónico em questão contém a documentação visual da agência. Esta divide-se, quando se acede à página principal, em fotografia, vídeo, gráficos e *cartoons*. Ao seleccionarmos o domínio da fotografia (*photos*), podemos constatar que este se divide em duas categorias – *news* e *historical* – o que possibilita ao utilizador compreender de imediato a natureza híbrida desta base de dados visual, uma vez que tanto podemos ter acesso às imagens da cobertura do evento mais atual da Rússia, como a imagens históricas, das quais as mais antigas remontam ao século XIX.

Ao efetuarmos a pesquisa sobre Meyerhold, rapidamente percebemos que obtemos documentação contemporânea – produto da cobertura de eventos que decorreram no Centro Meyerhold, em Moscovo –, mas também resultados diretamente relacionados com o encenador e com o seu trabalho, nomeadamente fotografias de cena, de ensaios e do próprio Meyerhold.

Apesar de permitir a visualização gratuita dos resultados de pesquisa, a RIA Novosti apenas permite baixar os documentos mediante pagamento – efetuado através de uma conta no *site* criada especificamente para o efeito – e que poderá variar consoante o objeto desejado e o fim ao qual se destina.

GloPAD (<http://www.glopad.org/>)

Encontra-se nesta base de dados uma grande quantidade de recursos em registos textuais, áudio, vídeo e fotográfico, relacionados com artes performativas a nível mundial, bem como informações sobre artistas e produções. Produto de um contínuo processo de recolha e disponibilização de informação, este projeto norte-americano – que se encontra disponível em seis línguas diferentes – teve

início, sob a tutela do *Global Performing Arts Consortium* (GloPAC), em 1998 e conta com o apoio da *Cornell University* e do *Institute of Museum and Library Services*. A consulta desta base de dados é bastante simples: basta ao utilizador introduzir, no campo único de pesquisa, a(s) palavra(s) do seu interesse, quer seja um ator, encenador ou figurinista, por exemplo, ou algum espetáculo ou texto em particular.

Ao efetuar a pesquisa relacionada com Meyerhold deparamos com uma documentação da mais variada natureza: maquetes de cenários, fotografias de cena, material promocional dos espetáculos, figurinos, etc. No entanto, é imperativo destacar a existência de documentação escrita e anotada pelo próprio Meyerhold, bem como por atores que com ele trabalharam. Infelizmente, muitos destes documentos não são integralmente disponibilizados, tendo o utilizador apenas acesso à página de rosto. Todavia, cada objeto contém informação relativa aos respetivos direitos de autor e o utilizador tem sempre a possibilidade de contactar o centro de documentação para obter mais informação.

Referências bibliográficas

BRAUN, Edward (1998), *Meyerhold on theatre*, Londres, Methuen Drama.
RUDNITSKY, Konstantin (2000), *Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde*, Londres, Thames Et Hudson.

Quando as revistas eram do ano

Guilherme Filipe

Dedicado a Luiz Francisco Rebello

O sonho de um investigador

"Do que fosse a estrutura da primeira revista portuguesa, já que o seu texto não foi editado nem se conservou, sabemos apenas o que a notícia crítica publicada no *Espectador* de 19 de Janeiro [de 1851] nos diz". (Rebello 1984: 58)

Assim lamentava o autor da *História do teatro de revista em Portugal* a impossibilidade de uma análise mais profunda ao texto original de *Lisboa em 1850*, uma espécie de ópera-cômica escrita por Francisco Palha e Latino Coelho, visando alguns acontecimentos daquele ano, cujo teor pretendia exercer uma espécie de terapia social – "se ainda temos cura, só o ridículo nos pode curar" –, conforme opinava o articulista da *Revolução de setembro* (14-01-1851: 2), sobre o merecimento do novo género popular que se ensaiava. *Lisboa em 1850* subiu ao palco do Ginásio Dramático, pelas 7 horas da noite de 11 de Janeiro de 1851, levando a reboque outra ópera-cômica, *A Giralda*, como se o êxito seguro da obra de Scribe pudesse salvaguardar um possível desaire para a empresa. Apesar de habituado ao *vaudeville*, que Émile Doux introduzira muitos anos antes, e à ópera-cômica, pela mão do maestro Miró, naquele sábado, a reacção não foi a desejadamente entusiasta, e o debute da primeira revista do ano pareceu não prenunciar felicidades futuras. Ainda que a crítica do *Espectador* (19-01-1851: 155-6) pressentisse o talento dos seus autores nos diálogos, não deixava de evidenciar defeitos de textura, na construção das cenas, na elaboração dos tipos, apenas esboçados, como se aos autores "tivesse faltado a paciência para dar mais alguns traços". A própria representação se ressentira da insegurança dos actores, "pouco certos nos papéis" (*Revolução de setembro*, 14-01-1851: 2). Quando, no dia seguinte, a revista voltou à cena, o público (parafrazeando Pessoa) que a princípio estranhara, acabou por deixar-se entranhar, mantendo-a em cartaz aproximadamente um mês, servindo até como espetáculo carnavalesco desse ano.

Descobrir um documento inédito faz rejubilar qualquer investigador. Luiz Francisco Rebello tê-lo-ia expressado num precioso artigo sobre *Lisboa em 1850*. Permitam-me, então, este pequeno tributo ao seu labor em prol da História do Teatro em Portugal, dedicando-lhe este ensaio sobre essa obra de Francisco Palha e Latino Coelho, ocasionalmente descoberta.

Uma caixa de Pandora do teatro

Após aprovação oficial de representação, pela Inspeção-Geral dos Teatros, a 19 de Janeiro de 1851 (Lº 3, nº 311), o manuscrito de *Lisboa em 1850* integrou a biblioteca de repertório da sociedade empresária, com o número 131, tratando-se, portanto, da centésima trigésima primeira peça desde a inauguração do Teatro do Ginásio, em 1846, um número apreciável para cinco anos de actividade.

Uma posterior organização acrescentou-lhe "volume nº 10", correspondendo ao lugar no arquivo definitivo a que se remeteu a obra que entretanto perdera o sentido de actualidade, fenómeno que afecta inexoravelmente o género revisteiro, que vive do efémero e que rápido perde o poder actuante, expressão do tempo que o vê nascer, reflectindo o imaginário do auditório a que se destina, e que necessita de continuada actualização, que lhe prolongue por algum tempo ainda o prazo de validade, a bem do cofre do empresário. E esse tempo, que lhe esvazia a alma do momento, remete estas obras para o dispensário dos documentos sociológicos, para estudos posteriores sobre crises de mentalidade e de análise historicista. O evidente comentário político, agora sem pertinência, necessita ser reinterpretado, fora do tempo em que foi alegoria, e exuberante fantasia, que deslumbrou pelo exotismo da visualidade, do luxo cenográfico e das indumentárias, dos tecidos brilhantes, das melodias sonantes, de tudo o que penetrou os sentidos e viajou directo ao coração do espectador, num apelo lúdico à sensação e à emoção.

Após o incêndio que, em 1921, destruiu o Teatro do Ginásio, o repertório, que se salvou, integrou o espólio bibliográfico do Conservatório Nacional, ao Bairro Alto. Aí ficou resguardado de olhares investigadores, encaixotado, sem referência específica, guardando para sempre as marcas de fogo e de água. Sem tratamento arquivístico, por pouco não sofreu o destino do desaparecimento definitivo... Valeu-lhe o gosto por "papéis velhos" de Eugénia Vasques, professora da Escola Superior de Teatro. Naquele dia, um olhar atento evitou nova catástrofe, e o espólio do Ginásio transitou para o limbo das obras que esperam redenção definitiva – se não for pela edição impressa, que seja pelo seu estudo. Entre os manuscritos do Arquivo Histórico da Escola Superior de Teatro e Cinema, três armários de Pandora, muitos inéditos partilham o destino esperançoso de *Lisboa em 1850*: salvados do incêndio, aguardam o resgate do esquecimento.

Guilherme Filipe é actor, professor de teatro, Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa, com a dissertação *Percursos itinerantes: A companhia de Rafael de oliveira, Artistas Associados*. Investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), prepara actualmente uma tese de doutoramento a apresentar à mesma Universidade.

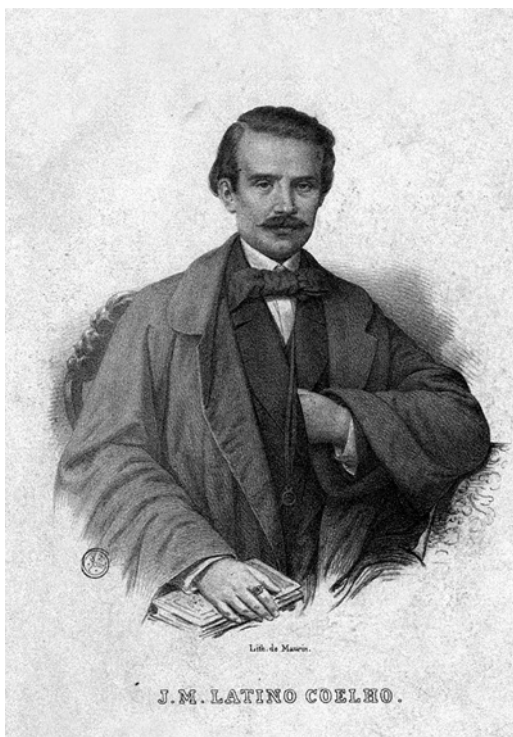
Lisboa em 1850

Quando se discute tanto a subsistência deste género popular, cuja história se fez de ironia e contestação, e se pretende legitimar o seu estatuto, mais por razões de preservação de postos de trabalho, e menos pela análise crítica do seu conteúdo literário, à distância de século e meio, *Lisboa em 1850* surge com o valor de um documento sociológico de interesse. No folhetim da *Revolução de Setembro* (01-02-1851: 3), Lopes de Mendonça definiu-a como um "espirituoso e humorístico despropósito em 3 actos [...] caricatura um pouco literária", revelando a falta de "um certo número de personagens indispensáveis", e esperava que "todos [ressuscitassem] com as suas qualidades, para escarmento dos maus e glorificação eterna dos justos". Na realidade, a obra revela a criança que tenteia os primeiros passos, mas onde se nota já um "trabalho sério de síntese, partindo de premissas, e deixando inferir através de massas pitorescas determinadas leis sociológicas – trabalho análogo ao que é em livro o *Graindorge*, de Taine, e em desenho o *Virelocque*, de Gavarni" (Almeida 1993: 47). Genealogicamente aparentada com a família farsante, do clã da comédia, o género revisteiro tem por moto o *ridendo castigat mores*, e por tempo a vivência de um momento histórico, social e espectacular específico. A revista exprime-se pelo exacerbamento do ridículo; pela utilização da facécia burlesca, que cria uma propositada desarticulação com a realidade, engaja a atenção do espectador, confronta-o com a perspectiva retorcida de factos e agentes, reconhecidos a uma distância criteriosamente crítica, e induz-lhe provocadoramente a catarse do riso. Houve uma "época em que suficiente era a ironia, o apodo, a verve, o comentário para que este excepcional género dramático se impusesse e vencesse!" (Portela 1919: 86), para que se tornasse na "melhor das formas do panfleto [...] falado, aquele em que o escritor, bem em face da turba, lhe avergoa as carnes com o seu látego, dispensando o intermédio da imprensa, que falha sempre nos povos sem hábitos de leitura, e produzindo um instantâneo de persuasão e emoção, mil vezes superior ao das outras arengas críticas, escritas." (Almeida, *ibid.*)

Lisboa em 1850 delinea já as qualidades intrínsecas definidoras deste género crítico: "premissas seguras e quadros de exposição humorística, escolhidos entre os típicos da vida portuguesa, sob respeito de convergência à comprovação duma tese ou lei geral, enunciada como fecho" (*ibid.*: 48). Surgida no final de um dos períodos controversos da história portuguesa oitocentista, a segunda ascensão e queda do Ministério de Costa Cabral (1849-

1851), poderíamos pensar que Francisco Palha e Latino Coelho iriam patentear uma visão oposicionista sobre o mal-estar que "na rua, nos salões, nos jornais e nas câmaras se erguia". (Bonifácio 2001: 450). Qualquer dos autores partilhava com outros intelectuais a hostilidade ao presidente do Governo, tido como corrupto, concussionário, e procurando abafar os protestos com um projecto de lei de imprensa (01-02-1850), que prostergava os direitos e garantias da liberdade de pensamento, e que ficou conhecida como a "lei das rolhas". Talvez por isso, *Lisboa em 1850* prefira ironizar sobre comportamentos, sobre fórmulas passadiças de dramas românticos da escola de Coimbra, ultrapassados pelos novos tempos de óperas-cómicas e de paródias – que Palha motejou em *O andador das almas* (1850), Gomes de Amorim glosou em *Figados de tigre* (1857) e outros continuaram *ad nauseam* –, e a nova forma de literatura industrial – o jornalismo e as suas publicações –, sintetizando a crítica política na apoteose final do 3º acto, em que a Deusa Toleima, sentada no seu trono, saúda o ano de 1850, o "ano de pipinhos", dos que se acham mais do que são, e coroando-o com "um molho de cebolas", ao som de realejos.

O tom geral da obra é burlesco, sem grande preocupação de continuidade narrativa, ao longo de três actos, habitados por figuras alegóricas, agindo as personagens populares como uma realidade de comparsas mudos. Cada acto enquadra-se num ambiente cenográfico individualizado; três "vistas" sequenciais, de rua (Lisboa), de vinhedos (além Tejo) e de cenário teatral (caverna de Macbeth), correspondendo à progressão cronométrica do último dia do ano. Se as classes laboriosas madrugam em Lisboa (acto I), a burguesia prepara-se para o piquenique literário na outra banda (acto II), e o dia termina na frequência do espectáculo teatral (acto III), numa sociedade que goza *superavit* de divertimento, e o Estado um *deficit* no orçamento. Sinónimo da crise vivida – parecidos –, o sentido da diversão é exacerbado, com referências factuais precisas a diversos acontecimentos e visualidades que se ofereciam ao público lisboeta nesse ano de 1850. Como sucede em outras revistas, na França – que as exportou –, *Lisboa em 1850* não apresenta uma partitura expressamente composta, sendo preferida a utilização de música coordenada, entre melodias populares e excertos de obras de repertório erudito. A orquestra do Ginásio tanto executa a música do *Profeta*, de Meyerbeer, e do *Templo de Salomão*, de Mendes Leal, como as melodias populares *Ó Ana Brites*, *Maria Cachucha* e *Ponha aqui o seu pezinho*.



<
Francisco Palha
(1824-1890).

José Maria Latino Coelho
em 1856.

>

A crítica política de *Lisboa em 1850*

Candeeiro de azeite

Correi sobre estas pedras mal gradadas
Pingas minhas de azeite... ai! Orvalhai-as
Que o pó do Macadam as tem roído!

Candeeiro de gaz

Não sabia que o meu vizinho da esquina fazia versos!
(Palha / Coelho 1851: acto I, cena 1)

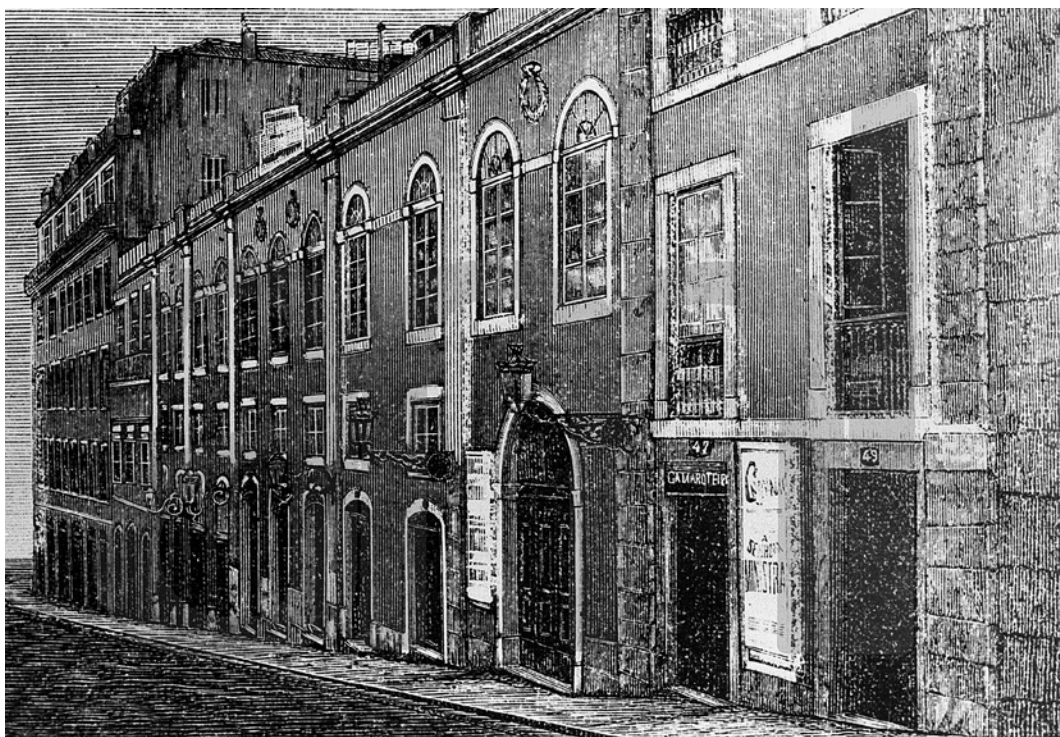
Assim principia a obra. Num quadro de rua, dois "Candeeiros" disputam entre si a respectiva importância. Luzes de duas Lisboas distintas - a velha, dos lampiões suspensos, da iluminação pública a azeite (1780), e a nova, da Companhia Lisbonense de Iluminação a Gás (1848) -, são metáfora de um tempo transitório, entre o conservadorismo cabralista e o liberalismo de Palmela, em que a aparentemente inócua discussão sobre hábitos fumistas - entre o velho rapé e o moderno cigarro - parece aludir às relações entre o Estado e os "caixas" dos tabacos, e à figura de Farrobo. Com subtilidade, a consciência crítica alinha-se com os pronunciados ventos de mudança, que, pouco após a estreia de *Lisboa em 1850*, se confirmariam no golpe que instaurou a Regeneração, cuja génese terá tido por base a rivalidade entre os "caixas" e o Banco de Portugal (Mónica 1992: 461).

Não admira, pois, que o velho candeeiro - interpretado pelo actor Marques - suspire por um tempo sem "a água sedativa de Raspail, folhetins, traduções terríveis a cinco réis a folha, o *Judeu Errante*" (Palha / Coelho 1851: acto I, cena 1), ou os ventos franceses das novas ideias republicanizantes. Ambicionava-se uma paz, que pusesse fim ao medo do radicalismo e do povo como força política, que o recém-fundado *Eco dos operários* exortava, denunciando a exploração dos trabalhadores, das mulheres e das crianças, e a desigualdade social vigente. Não admira que o novo candeeiro - interpretado pelo actor Moniz

(1825-1891)- produto do capitalismo industrial, aluda às renovadas ideias fourieristas - difundidas por Casal Ribeiro em artigos no *Atheneu* -, do cooperativismo e das associações voluntárias, e sinta o mesmo temor ao idealizar os "falanstérios" iluminados por "bules de chá de limão e os salões com óleo de amêndoa doce" (*ibid.*). Ironicamente, nem ele mesmo escapará às utopias socializantes no horizonte da modernidade e ao aparecimento da luz eléctrica.

Os remoques críticos são fortes, mas a evidência política expressa-se em pinceladas ocasionais, sugerindo que a "lei da rolha" pesaria na argumentação dialogal. A figura do "Respeitável Público", personificação do senso comum, da massa anónima que "precisa instruir-se!", a quem todos dão "mel pelos beijos", porque necessário no xadrez político, surge no 2º acto, na pessoa do actor Pereira, para um piquenique com a "Literatura Portuguesa", a nova cultura literária oitocentista, feita de jornais, revistas, almanaques, e onde sobressai o irreverente "folhetim", em contraponto com um inconsequente "poeta". Metáfora pirandelliana dos espectadores que assistiam a *Lisboa em 1850*, o "respeitável público", protagonista subtil do espectáculo, a um tempo personagem literária e agente teatral, destinador e destinatário, sofre o assédio de todos os que dele necessitam - "Ó público sensato! Ó público ilustrado! Ó grande e respeitável público!" -, não lhe valendo sequer a força de sua filha D. Pateada, na pessoa da actriz Emília Cândida. Tão pouco escapará, no 3º acto, colocado no espaço do teatro - numa "caverna como a do *Macbeth*" -, à perseguição fantasmagórica das óperas-cómicas, então em voga. Filho de Euterpe, o "respeitável público" sofria de "monomania musical" (Casção 1998: 445). Tanto será convidado a frequentar "D. Filarmónica" - alusão clara à tradicional Academia Filarmónica -, para escutar um concerto de violino, como o "Baile Nacional" - o moderno café-concerto -, para se deliciar com os requiebrs voluptuosos das "cancanistas". Dois mundos sociais que o aliciam:

>
Teatro do Ginásio
(1846-1921).



Baile Nacional

Sim, Sr^o D. Filarmónica, para ir a sua casa ha-de um pobre homem calçar o sapatinho de polimento, vestir a casaca nova, comprar a luva branca, alugar a traquitana do semi-círculo, estudar finesas para dizer às Senhoras, e eu recebo o Janota de quinzena branca, e luva cor de mel, deixo-o andar pelos meus salões de chapeu na cabeça, à vontade, como se estivesse na estrebaria dos seus péssimos cavalos. [...] Eu sou o único verdadeiro comunista de Portugal, ninguém por ora compreendeu aqui a Liberdade, Igualdade e Fraternidade como eu a compreendi! (Palha/ Coelho 1851: acto III, cena 1)

Realidade e ficção na crítica teatral

Curiosamente, *Lisboa em 1850* sugere a forma de uma partitura em três andamentos, explorando dois temas dominantes: Teatro e Imprensa. No 1.º acto, após a breve introdução – cena dos candeeiros –, expõe-se o primeiro tema, desenvolvido no 3.º acto, seguido pelo segundo tema, explorado no 2.º acto.

Quando a crítica política poderia aprofundar-se, o diálogo dos "candeeiros" é interrompido por um esbaforido "Templo de Salomão", fugindo à perseguição de um "Teatro do Rossio". Aquele recusa voltar à cena do Normal, e este rejeita perder a ambicionada fonte de rendimento. A paródia visa a política cultural do Teatro de D. Maria, mas, sobretudo, levanta a questão do valor de um Teatro Nacional, de um *corpus* dramático de qualidade literária, em contraponto com os espectáculos de grande aparato visual popularmente apelativos.

Em três anos de exploração teatral, o Normal não correspondia às expectativas do primeiro palco de declamação. Nomeado o Conde de Farrobo para inspector-geral dos Teatros, acreditou-se que o seu prestígio e bom gosto fossem suficientes para inverter os acontecimentos, e que a estreia do *Templo de Salomão*, "melodrama sacro de grande espectáculo", de Mendes Leal, trouxesse algum lustro ao Teatro do Rossio. A sociedade exploradora envidou todos os esforços. Epifânio dirigiu a montagem e João

Anastácio Rosa o guarda-roupa, e, não se poupando a esforços, a cena deslumbrou com muitos comparsas, com cavalos – como acontecera no *Alcaide de Faro* – e, novidade das novidades, com dois camelos. A crítica não se deixou comover por semelhantes visualidades, mas o público opinou diversamente, e encheu o teatro para ver os bailados de Marsigliani, os coristas dirigidos pelo "cabo" José Maria Saloio, as tramóias do mestre Coelho e, sobretudo, os camelos. "Vamos ao Rossio ver os camelos", dizia-se à boca cheia. A 31 de Julho de 1849, deu-se o delírio popular. Nesse ano, o *Templo* deu um total de 45 representações, prolongando-se ainda no ano seguinte. Disso dá conta *Lisboa em 1850*:

Templo

Estranhas caras – ignoradas gentes,
Velhas marrafas vi; vi indecentes
Chapeus da fundação da monarquia,
Gordas sobrinhas que pregara a Tia
Nos longos aguçados, feros dentes
De enormes tartarugas – vulgo pentes!
Vi os verdes carrões, que transportaram
À pia do baptismo os ascendentes
De trinta gerações que já passaram,
Acordarem do sono, e a compasso,
Roda aqui, roda além, marcando passo
Parar à minha porta, e do seu seio
Despejarem patrões, amas, meninos,
Uns grandes... outros pequeninos!
E dum carrão desceram os inquilinos
Dum prédio inteiro... uns gordos, outros finos
E atrás deles depois... o prédio veio!
(*ibid*: acto I, cena 2)

O êxito da peça transformava o sentido do Normal, adiando-se a regeneração da cena portuguesa, porque o público preferia os camelos (Sequeira 1955: 158). Em 1850,

a programação não atraiu os espectadores, excepto aos domingos, quando se exibia o *Templo de Salomão*, agora sem camelos, devido a cortes orçamentais - insuportável sofrimento, sobretudo para o "Templo"!

Dois camelos que amei como amo a vida,
Na infância dos estudo companheiros,
Meus guias depois, - meus conselheiros.
Loiros da minha c'roa - da mais qu'rida
Que um dia ornou esta frente envelhecida
Tiraram-mos!! Roubaram-me os camelos!
Sem ficar ao menos com dois pelos
Para me consolar nesta saudade!
(*ibid*: acto I, cena 4)

A campanha contra a política cultural da Sociedade Artística agudizou-se na imprensa: criticaram-se as visibilidades, "cosmogramas de fantasmagorias" (Sequeira 1955: 160), próprias do Teatro do Salitre, mas não em D. Maria, onde o teatro deveria ser um prazer intelectual. Só que o público insistia:

Teatro do Rossio

[...] (tirando um papel do bolso) Eis aqui uma petição com mil assinaturas em que a Lourinhã pede para fazer os seus cumprimentos à Rainha do Sabá.

Templo

Pois que esperem pelo caminho-de-ferro de Lisboa à Lourinhã, que eu prometo levar-lhe lá a Rainha do Sabá!
(*ibid*: acto I, cena 5)

Eis a ironia óbvia às infrutíferas tentativas de criação do caminho-de-ferro, desde 1844 - obras de Santa Engrácia! -, que começarão em 1851 e culminarão na pompa inaugural do troço até ao Carregado, em 1856.

No Teatro D. Maria, para aliviar a animosidade patente, a Sociedade Artística promovera obras de melhoramento - instalara a iluminação a gás - e prometera a representação de *Frei Luís de Sousa*, que, por fim, subiu à cena, após várias vicissitudes. Aos autores de *Lisboa em 1850* não podia escapar o facto; a didascália alude ao tom de representação - a imitação da actriz Josefa Soller e do actor Assis - e reproduz o clima do final do 1º acto do drama, cujas frases se decalcam:

Templo (imitando D. Madalena do Frei Luís de Sousa)
Mas sem os meus camelos não! Tu não sabes a violência, o terror com que eu penso em ter de entrar em tua casa, e não encontrar ali os meus camelos! Parece que vem sobre mim todas as pateadas do

mundo! Se fossemos para outra parte, para a rua dos Condes, para o Salitre, para Santo Amaro, mas para ali não...oh! não!
Teatro do Rossio (imitando Manuel de Sousa Coutinho)
Em verdade nunca te vi assim! Assim, Templo de Salomão! Restamos ainda a escada para o céu, resta-nos aquele anjo mexeriqueiro que mete o nariz em toda a parte, cantando quadras para adormecer crianças ou deitando loas para divertir o povo, e sobretudo (com muito entusiasmo) uma mãe que não mata seu filho, mas morre por elle!
(*ibid*: acto I, cena 5)

Nem o sucesso do drama garrettiano, que os "candeeiros" aplaudem "entusiasmados", impedirá que o "Templo" regresse ao "Theatro do Rocio", nem a entrada do "Limpa candeeiros" - alusão clara à obra de estreia de Ernesto Biester, e ao naturalismo do drama de actualidade:

Templo (baixo ao Teatro do Rossio)

E se aquele fosse em meu lugar!

Teatro do Rossio

Espera por isso! Não me faz conta: cheira muito a azeite e a sardinha frita - é natural de mais!
(*ibid*: acto I, cena 6)

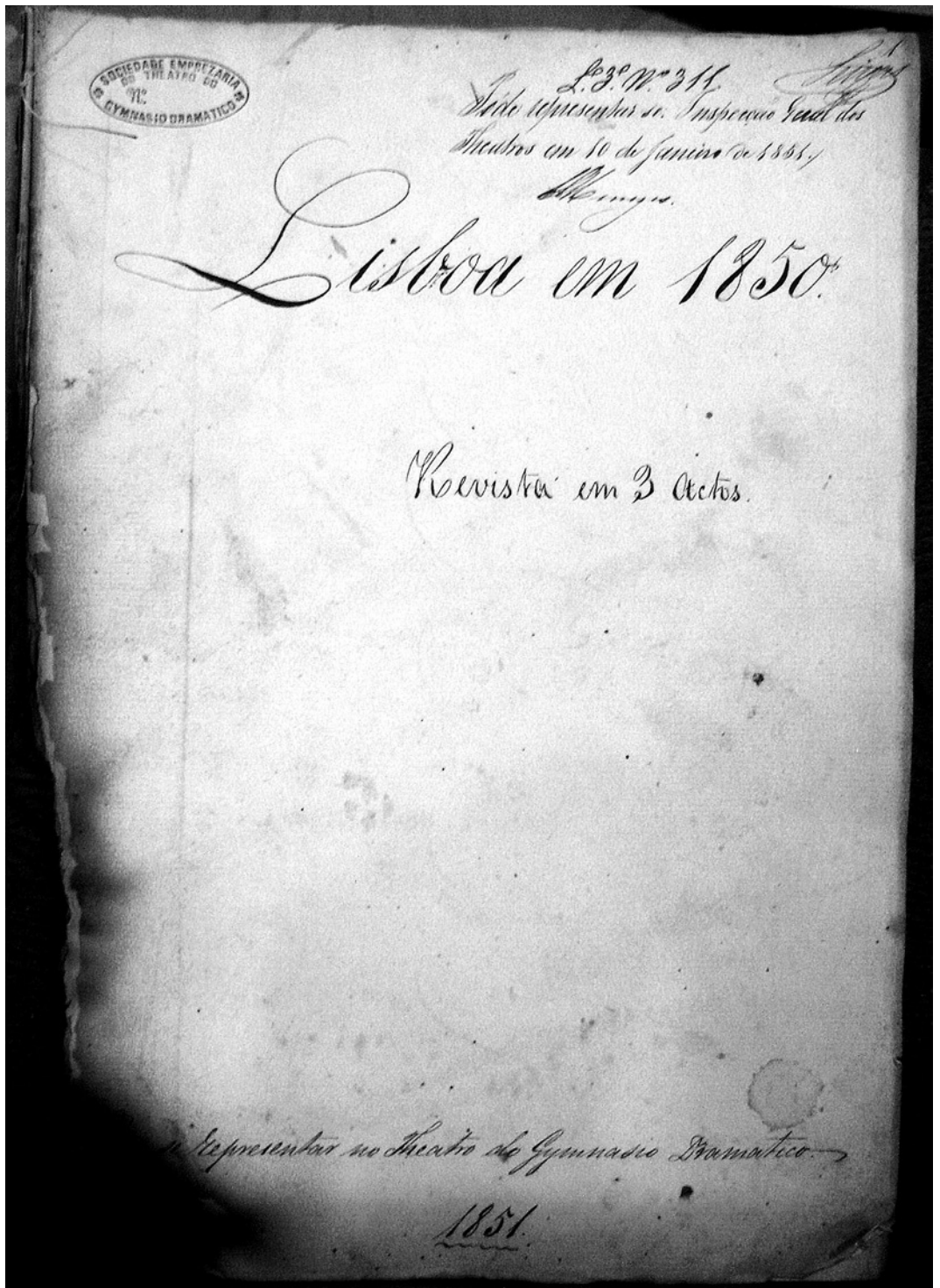
"Anuncia-se ao Respeitável Público que vai chegar a Literatura Portuguesa"

O tema da imprensa escrita inscreve-se primeiro como uma "ilustração" caricatural, espécie de finura plumitiva bordaliana, cuja abordagem ocorre apenas no segundo acto. A meio do primeiro, "começam as delícias da madrugada", a orquestra "executa o coro das campainhas do Profeta", e a comparsaria invade a cena, numa buliçosa pantomima de ofícios e afazeres:

Um homem abre uma porta, olha para o céu e espreguiça-se; depois vai dentro, traz o barril do lixo que põe à porta. Dois dos das carroças chegam acompanhando sempre a orquestra com as campainhas e levam o barril; ao mesmo tempo começam a passar saloias com ceus burrinhos, homens apregoando leite. Concluído o coro, aparece um homem a uma esquina e ali se conserva algum tempo; saiem dois janotas, e um jovem poeta que vão para o banho. Continua durante esta cena a passar gente.
(*ibid*: acto I, cena 8)

Revela-se ao espectador uma "vista de rua", com várias casas, entre as quais uma "que tem por cima uma taboleta onde se lê - Livreiro". A esta porta, Braz Tizana - um jovem jornal do Porto -, acompanhado por Monsieur de Calembourg - a leviana inteligência espirituosa e cosmopolita -, "bate duas vezes e ninguém lhe responde".

>
Lisboa em 1850
(frontispício).



O breve apontamento humorístico parece aludir ao estabelecimento que António Maria Pereira inaugurara em 1847, "que de livraria começou por ter a tabuleta", e que, segundo J. César Machado, seria "um bazar, um museu, um *atelier* de pintura, tudo, menos uma loja de livros!" (Rodrigues 1999: 20), num país ainda sem grande hábito de leitura.

Braz Tizana desce à capital em visita de cortesia a D. Bibiana da Revista Universal. O recém-fundado periódico portuense presta homenagem ao Jornal dos Interesses Físicos, Morais e Literários, fundado em 1841, onde Castilho pontificara, e Mendes Leal, L. A. Palmeirim, Gomes de

Amorim ou A. A. Teixeira de Vasconcelos colaboraram, entre muitos. Porém, Braz Tizana é mais do que o jornal de província: é a figura do forasteiro que desce à capital para disfrutar do cosmopolitismo lisbonense, numa atitude de distanciamento crítico; um proto Zé Povinho, como tantos que povoam as cenas-cômicas que fizeram a delícia dos espectadores na interpretação de Tabora, que Camilo retratou no *Morgado de Fafe*, e Bordalo desenhou no *António Maria*. A personagem da Revista Universal apresenta, então, o periódico regional à "literatura do país que chega em massa". A cena enche-se dos principais jornais e revistas do momento, como o *Atheneo*, de Oliveira

Marreca, dedicado a assuntos literários e científicos, que se pretendia alheio a questões políticas; a *Revista popular*, semanário ilustrado de Fradesso da Silveira e Latino Coelho, versando temas de literatura, ciência e indústria; ou *A semana*, jornal literário e instrutivo, fundado por João Lemos e Silva Bruschy, entre outros. Por momentos, é como se a memória do programa da *Revista universal* (1841) subisse à cena - "os livros eram a muita ciência para poucos homens, os jornais são um pouco de ciência para muitos homens". *Lisboa em 1850* faz o elogio da imprensa - o "grande apóstolo do século", para Antero, e a "grande instituição moderna", para Eça -, que a figura do "Grátis" anuncia como "a Literatura Portuguesa" (Palha / Coelho 1851: acto II, cena 3).

Ela serve na educação do "Respeitável Público", com quem confraterniza, no 2º acto, num satírico piquenique literário, por entre vinhedos de além-Tejo, que caricatura o pretensiosismo dos salões de divulgação de poetas namoradores de revistas literárias, em paroxismos ultraromânticos:

Assembleia Literária

Que mais diz a trova?

Poeta

Diz que o Pajem, num belo dia como o de hoje, fugiu para longe com a princesa! Farás tu o mesmo, minha Assembleia Literária, irás comigo?

Assembleia Literária

Para onde querido?

Poeta

Para Coimbra, onde vou fazer exame de latim! Ai! O latim!

Assembleia Literária

Sim, seguir-te-ei! Eu também quero aprender latim! Viveremos um para o outro na inocente contemplação dos verbos auxiliares! Nos dias feriados escutaremos o doce trinar dos plumosos cantores, quando a aurora purpúrea despontar no horizonte rasgando o fino véu das névoas matutinas! Oh! Como é bom o amante assim, meu jovem poeta inspirado, meu esperançoso mancebo! Nascermos um para o outro! Julieta e Romeu!

(*ibid*: acto II, cena 1)

Possível alusão a Júlio César Machado, que se estreara na *Assembleia literária*, em 1849, com apenas 14 anos,

com o poema *O mar*, e para a qual traduzira o *Cura*, de Lamartine? Um século depois, perdem-se as referências óbvias, mas do conjunto da obra guarda-se uma ideia de elogio, que Francisco Palha e Latino Coelho tecem a uma sociedade de literatos em quem se confiava para levar por diante a transformação do país e a Regeneração. Por detrás das figuras representativas dos periódicos em palco subentendiam-se os nomes já citados, mas também os de Rebelo da Silva, Andrade Corvo, João Crisóstomo, Casal Ribeiro, Serpa Pimentel, Camilo Castelo Branco, entre muitos outros, bem como a ideologia vigente. Curiosamente, aquilo que hoje se nos apresenta apenas como objecto de estudo, apesar de ter tido uma recepção cautelosa, falou então à boca cheia às consciências do auditório, num palco feito tribuna política, fórum de ideologias.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Fialho de (1993), "Estado do teatro. As revistas", *Actores e autores (Impressões de teatro)*, Lisboa, Círculo de Leitores, Obras completas de Fialho de Almeida.
- BONIFÁCIO, M. Fátima (2001), "O liberalismo", in *Memória de Portugal. O milénio português*. (coord. geral de Roberto Carneiro), Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 424-479.
- CASCÃO, Rui (1998), "Vida quotidiana e sociabilidade", in *História de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)* (dir. José Mattoso), Lisboa, Editorial Estampa, pp. 439-477.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de (1851), "Folhetim: Revista de Lisboa", in *Revolução de Setembro*, nº 2638, 1 de Fevereiro, pp. 1-3.
- PALHA, Francisco / COELHO, Latino (1851), *Lisboa em 1850*. Revista em 3 actos. (ESTC, ms.)
- PORTELA, Severo (1919), «Postal do autor de uma "revista"», in *Almanach dos palcos e salas para 1920*. Lisboa: Editor - Arnaldo Bordalo, p. 86.
- REBELLO, Luiz Francisco (1984), *História do teatro de revista em Portugal - I*. Lisboa, D. Quixote.
- RODRIGUES, Ernesto (1998), *Mágico folhetim. Literatura e jornalismo em Portugal*, Lisboa: Editorial Notícias.
- (1999), *Cultura literária oitocentista*, Lisboa, Lello Editores.
- SEQUEIRA, Matos (1955). *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa, [s.n.]. Publicação comemorativa do centenário 1846-1956.
- (1967). *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2ª edição. Vol. 3.

A expressão do trágico n' *O judeu*

Elsa Rita dos Santos

>

Antônio José da Silva,
texto e enc. Norberto
Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2005,
fot. José Martins.



¹ Usamos a terminologia de Brian Richardson relativa às diferentes tipologias de narradores no teatro.

² Agradecemos ao TEP a amabilidade de nos enviar o texto cénico (com anotações do encenador), o programa do espectáculo e fotografias de cena.

Elsa Rita dos Santos é doutorada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e, desde 2004-05, é docente de Língua e Cultura Portuguesas na Universidade de Trento, Itália. Tem-se dedicado, sobretudo, à investigação no domínio da historiografia e ao estudo do teatro português nos séculos XIX e XX, sendo autora das monografias *O homem em José Régio* (2009) e *Teatro. História. Contexto* (2011).

O judeu (1966) de Bernardo Santareno (1924-1980) é um dos primeiros textos dramáticos portugueses a manifestar a influência de Bertolt Brecht (1898-1958), sobretudo através da expressão de diversos elementos dramaturgicos do teatro épico, sendo o mais evidente a presença de um narrador de enquadramento¹. Emerge, no entanto, ao longo da leitura do texto, uma visão trágica da existência, que não era alheia às primeiras peças de Santareno, mas que neste texto coexiste com a teoria e a expressão dramaturgicas épicas. Propomo-nos aqui analisar a presença dos elementos dramáticos de expressão do trágico em *O judeu*, uma componente que não contraria a interpretação canónica, mas que denuncia uma cedência do dialético ao artista, como salienta George Steiner em relação à tragicidade de *Mãe coragem* (Steiner 1965: 267).

Após quatro anos de silêncio, que se seguiam a anos de produção intensa sob a censura do Estado Novo, Santareno decide transpor para a cena a sociedade joanina e a vida do dramaturgo António José da Silva (1705-1739). Em *O judeu*, a evocação do passado em cena e o presente do leitor/espectador confluem na criação de um "tempo de mediação" (Ruiz Ramón 1988: 167-174) onde se descobrem relações de analogia, de contraste e de interligação entre a sociedade do Estado Novo e a do reinado de D. João V, entre as perseguições aos judeus no

século XVIII e o Holocausto, entre a exclusão social de que são vítimas os judeus bem como todos os marginalizados sociais. E essas relações são também explicitadas nas falas do narrador de enquadramento inspirado na figura histórica de Cavaleiro de Oliveira (1702-1783), fidalgo português exilado em Londres e convertido ao protestantismo.

O propósito de sublinhar a relação dialética entre passado e presente foi fortemente evidenciada no espetáculo *O judeu* (1981) do Teatro Nacional de D. Maria II com encenação de Rogério Paulo (1927-1993), nomeadamente com a inclusão de um cartaz, exibido no começo de cada ato, que lembrava ao público que o edifício do Teatro Nacional de D. Maria II, em Lisboa, se situa no mesmo lugar onde antes se erguia a sede do Santo Ofício e onde António José da Silva passou os últimos meses de vida. Da mesma forma, *Antônio José da Silva* (2005), do Teatro Experimental do Porto² com encenação e texto cénico de Norberto Barroca (n. 1937), espetáculo construído a partir de trechos da peça de Santareno e obras de António José da Silva, incluía diversas chamadas ao momento presente, sublinhadas pela natureza fictícia da representação com que o espectador se confrontava desde o início não só pelas primeiras personagens a entrarem em palco serem "comediantes", funcionalmente narradores de enquadramento (metateatralmente também



<>

v

António José da Silva,
texto e enc. Norberto
Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2005,
fot. José Martins.



generativos), como também pelas frequentes falas didascálicas sobre a sociedade do século XVIII, a vida e a obra de António José da Silva.

Em *O judeu*, a "culpa" de António José é a sua ascendência judaica, uma condição da esfera privada que o primeiro auto-de-fé transfere para âmbito coletivo quando lhe dá a penitência de "usar, sem interrupção, o hábito infamante que vestiu no auto público da fé" (Santareno 1974: 82), signos impostos pela Inquisição que o marcam perante a sociedade como judeu. Ao medo e à passividade perante os ultrajes do determinismo setecentista da sua pertença judaica, António José vai contrapor a sua ação de homem de teatro, dramaturgo e ator, onde vai espelhar a paixão pelo teatro e o sentir-se vivo e amado pelo público, sentimentos confessadamente assumidos pelo dramaturgo Santareno numa entrevista de 1973 (*apud* Barata 1983: 95-96).

A vocação teatral de António José vai subverter a sua condição de estigmatizado, pois multiplica a rígida e humilhante máscara de judeu na pluralidade de máscaras das suas criações teatrais, metamorfose assim exposta por António José aos seus atores: "Mal pisamos este estrado, logo de cada um de nós se descasca – seca, rugada, grossa e pestilenta – a crosta miserável das vidas que, lá fora, obrigados somos de viver!" (Santareno 1974:182)

Na ação teatral, António José desafia o seu destino de judeu através da recusa em negar a própria humanidade usando a máscara que a Inquisição e a sociedade em geral lhe querem impor, expressa na seguinte fala de sua mulher: "nós somos o que eles marcaram que fôssemos" (Santareno 1974: 136). Contudo, ao deformar a fixidez das máscaras sociais e ao desmontar o clima de medo, o riso amplia a intervenção política do dramaturgo e a visibilidade social do indivíduo, tal como n' *O judeu*, as "óperas trágico-jocosas" constituem o alimento e a ilusão da *hybris*. Lourença, para quem, ao contrário do filho e da sobrinha e nora, a fé judaica é pilar e fonte de coragem para enfrentar as perseguições, humilhações e privações de que é vítima, quase sucumbe diante da visão dos campos de concentração nazis e das longas filas diante das aniquiladoras câmaras, mas a desmedida confiança de seu filho na capacidade do teatro em modificar a sociedade reabilita-a. A reação de António José perante o "sonho profético" da mãe (III ato) manifesta uma "clara atitude de *hybris*, bem característica do herói trágico" (Delille 1984: 66):

O que é um sonho, minha mãe? Que valimento, que peso tem um sonho?! Medos, profecias, sonhos, fantasmas, presságios...? Sombras, nuvens negras, pobres e incorpóreas sombras que a luz "real" do dia, esbandalha e desfaz. Eu creio tão-só nos gritos que ouço, nos corpos que apalpo: E estes são "meus"! Só a realidade conta, vale e pesa. A realidade é ser António José da Silva, o Judeu, um "rei", no Teatro do Bairro Alto. Um rei! (Santareno 1974: 161)

O herói trágico convence-se que pode reescrever o seu destino, reivindicando conscientemente o direito à liberdade individual e assumindo a responsabilidade das suas ações. Agir na convicção de que detém as rédeas do destino não significa, porém, menosprezar as forças adversas, pelo contrário, a dúvida e o desassossego acompanham sempre o herói na sua afirmação de autonomia. Nesse sentido, Santareno cria a silenciosa

>
O judeu,
 de Bernardo Santareno
 enc. Rogério Paulo,
 TNDM II, 1981,
 (por cima da coluna,
 Rui Mendes;
 ao centro,
 Fátima de Sousa)
 fot. Gustavo Coelho.



personagem do Estudante Pálido, "materialização" da inquietude do herói, além de personalização da PIDE. Surge no momento em que António José começa a escrever para o teatro e reaparece em diversas personagens (estudante, fidalgo, frade franciscano, mendigo, fidalgo familiar do Santo Ofício), num mimetismo que invade a sociedade setecentista, alastrando o medo, o obscurantismo, o silêncio, enfim, a morte. A sua presença prenuncia à personagem António José o seu destino, enquanto que ao leitor/espectador recorda a vanidade das ações do dramaturgo para se subtrair ao seu fim terrível que a ação teatral não evita, antes tende a acelerar na medida em que põe em movimento a roda causa-efeito que, independentemente de António José, o fará ir ao encontro – ou confronto – do poder inquisitorial. Tudo numa confluência equilibrada entre a liberdade individual e o destino do indivíduo que está na base da tragédia (Eagleton 2003: 111).

As criações teatrais do dramaturgo setecentista criam, portanto, um conflito inevitável com o poder inquisitorial, resultando numa situação insustentável para o Santo Ofício, cujo domínio sobre a sociedade se apoiava na neutralização do espaço público, onde o teatro ocupava uma posição privilegiada. Esse conflito revela a luta permanente do riso desmitificador e libertador contra o 'medo de existir', na feliz expressão de José Gil (2004), medo esse que aprisiona os indivíduos numa rede de suspeitas, silêncios e automatismos e que, neste caso, conduz à queda de António José e ao consequente esvaziamento cultural da sociedade setecentista.

O trágico expressa-se num mundo orientado por uma percepção cíclica do tempo (De Romilly 1971), que n' *O judeu* emerge em pelo menos dois elementos dramaturgicos, os quais tendem a sobrepor à conceção linear do tempo do leitor/espectador contemporâneo uma noção cíclica do tempo. O mais evidente é a repetição situacional entre a abertura do I ato e a conclusão da peça: a cena inicial e a final reproduzem um auto-de-fé,

o primeiro e o último em que foi envolvido António José da Silva, e ambas estão enquadradas pelo sermão em voz *off* do padre secular. Outro elemento cénico, que é introduzido num momento em o público está embalado no sucesso teatral de António José, é o "sonho profético" de Lourença. Santareno sugere a projeção de documentários para recordar a exterminação dos judeus nos campos de concentração nazis, uma realidade visiva e vivida que, por um lado, obriga o leitor/espectador a encontrar analogias entre as perseguições efetuadas pela Inquisição e as da Alemanha hitleriana, e também com as do salazarismo; por outro lado, reafirma uma ideia de imutabilidade e permanência do ódio, dos preconceitos e das perseguições aos judeus que ciclicamente reemergem e se impõem.

Contribui ainda para a transmissão de um sentimento trágico a tensão entre o conhecimento prévio do leitor/espectador sobre a morte de António José da Silva num auto-de-fé e a confiança da personagem do dramaturgo na admiração salvífica do seu público. Essa tensão é evidenciada por Santareno com a "marcha contra o vento", indicação didascálica dada aos atores que interpretem as personagens António José e Lourença quando são relaxados do auto-de-fé (I ato), e as que representem as personagens António José e Leonor depois de se casarem (II ato). Este signo cénico traduz a contraposição social entre a família de António José e a sociedade, e expressa o esforço permanente da família em ter uma vida normal e anónima para sair do círculo invisível da exclusão social.

O tempo cíclico capta os acontecimentos narrados numa eterna repetição que parece elidir a mudança social e política e, por isso, está geralmente associada a uma visão pessimista do homem e da sociedade. Procurando contrariar essa tendência do texto dramático, as orientações dramaturgicas de cariz épico que moldaram os espetáculos de 1981 e de 2005 adotaram um nítido fio narrativo

cronológico, eliminando um dos autos-de-fé, o inicial (2005) ou o final (1981); por seu lado, o "sonho profético" de Lourença desaparece em 1981 para aflorar numa breve e genérica referência em 2005.

Comodamente sentado numa poltrona "colocada à extrema-direita, ou esquerda, num plano intermediário entre o palco e a plateia" (Santareno 1974: 38), o narrador de enquadramento, num papel análogo ao do coro na tragédia grega, assiste à ação que se desenrola a seu lado, observa, comenta, critica, acrescenta informações; a sua posição de *outsider*, reforçada pela caracterização de exilado, permite-lhe desempenhar a função cénica de mediador entre o público e a representação. Uma única vez abandona a sua posição lateral para participar na ação, chamado por uma nostálgica mundanidade perante a visão da ex-amante Petronilla, cena que coincide com o momento em que também o leitor/espectador é suposto deixar-se envolver na trama.

No espetáculo de 1981, a personagem Cavaleiro de Oliveira movia-se livremente pelo palco evidenciando o facto de se tratar de uma representação, de um mundo possível, ficcional, aberto, portanto, à mudança; por isso, coube-lhe a última fala (e não ao padre secular do auto-de-fé do texto dramático), onde exortava o público do século XX a que situações e acontecimentos como aqueles a que tinham acabado de assistir não voltassem a suceder. Esta reelaboração foi construída como um drama aberto³, uma escolha natural para apresentar a um público de uma sociedade que, em 1974, já expulsara o medo, legitimando a esperança. Por seu lado, em 2005, o discurso requintado e irónico do Cavaleiro de Oliveira é distribuído pelos diversos Comediantes, sendo selecionadas frases curtas, diretas e de cariz informativo ou de crítica social, num processo de adaptação do discurso ao estilo rápido e condensado da era da internet.

No começo do III ato, a tensão do público toca o seu auge, atinge o denominado 'terror aristotélico', pois o espectador quer acreditar, juntamente com António José, na liberdade humana e na força do teatro, mas sabe que ambas vão falir, e teme o momento em que se manifestará a inexorabilidade do destino de um judeu e dramaturgo de sucesso no século XVIII em Portugal. Essa esperança do leitor/espectador, bem como a confiança de António José são alimentadas pelos "gritos jubilosos de 'Judeu! Judeu! Judeu!'" (Santareno 1974: 199), que explodem após o rei desfazer o seu acesso de ira em hilaridade. Na cena seguinte, porém, dá-se a peripécia: António José, numa

atitude coerente com a sua caracterização como herói trágico, recebe a irrupção da Inquisição com sobriedade, inclinando-se à violência da condenação que vai muito além da sua "culpa".

Neste momento, o leitor/espectador sente piedade pelo herói, identifica-se com ele no que revela de fragilidade humana e impotência em quebrar o 'medo de existir' minuciosamente construído pela Inquisição, e "sente terror não dele, mas da ordem social de cujo fracasso é significativa" (Eagleton 2003: 279, trad. minha).

O terror ilumina, portanto, a cíclica conflitualidade entre a ética teatral da crítica e da sátira proposta pelo herói e um regime totalitário que para se modificar deve recorrer ao teatro, pois, adotando as palavras de Ruiz Ramón:

(...) como em toda a sociedade que aspire à saúde, necessitava de se despojar de todas as suas máscaras, – as velhas e as novas – pelo que necessitava de as ver como máscaras, e nenhum espelho público era mais idóneo a esse rito colectivo de desmascaramento nacional que o teatro que surgiu para as fazer cair e que, por isso, foi perseguido e silenciado. (Ruiz Ramón 1988: 180, t.m.)

Referências bibliográficas

- BARROCA, Norberto (2005), *António José da Silva*, texto policopiado, TEP.
- DEILLE, Maria Manuela Gouveia (1984), "O judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss", in *Runa*, n.º 2, pp. 53-76.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin.
- EAGLETON, Terry (2003), *Sweet violence. The idea of the tragic*, Oxford, Blackwell Publishing.
- GIL, José (2004), *Portugal hoje: O medo de existir*, Lisboa, Relógio d'Água.
- PAULO, Rogério (1981), "Querido Bernardo Santareno", in AA.VV., *O judeu*, Programa do espectáculo, TNDMII.
- RICHARDSON, Brian (1988), "Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage", in *Comparative drama*, vol. 22, n.º 3, Fall, pp. 193-214.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1988), "VIII. El drama histórico", in *Celebración y catarsis. Leer el teatro español*, Murcia, Universidade de Murcia, pp. 165-185.
- SANTARENO, Bernardo (1974), *O judeu. Narrativa dramática em 3 actos* [1966], Lisboa, Edições Ática.
- STEINER, George (1965), *Morte della tragedia* [1961], Milano, Garzanti.

³ Também em *Visita na prisão* (2008) de Armando Nascimento Rosa (n.1966), dramatização das últimas 24 horas da vida do dramaturgo setecentista, a esperança orienta a cena final.

Colaboração

Uma estratégia de sobrevivência

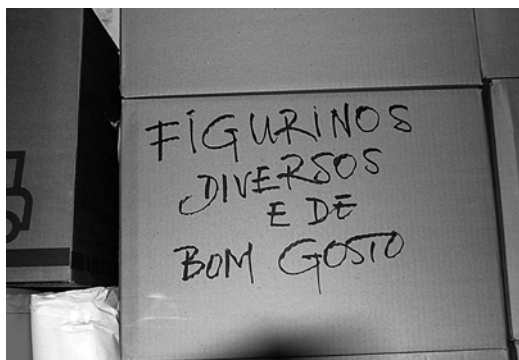
Marisa Fernandez Falcón

Em Lisboa, ouve-se repetidamente que o teatro é como uma grande família. Também se diz que é um meio pequeno onde todos se conhecem. De facto, basta olhar para a programação cultural da cidade, sobretudo para a relacionada com as artes performativas, para se observar que existe uma grande partilha de recursos humanos e físicos: actores que trabalham em espectáculos de diferentes companhias, criadores que apresentam os seus projectos no espaço de outros, figurinistas e designers que cooperam com vários colectivos, etc. Esta colaboração permite não apenas a optimização de recursos como também a promoção da criatividade e a afirmação de novos artistas através do reconhecimento dos seus pares. A colaboração parece assim estar enraizada no tecido teatral e pode ser entendida como uma estratégia de sobrevivência desenvolvida por artistas e companhias de modo a assegurar o seu trabalho num meio com recursos escassos. A solidariedade e a entreatajuda têm mais destaque nas companhias com espaço próprio, uma vez que ter um local onde apresentar o trabalho ao público é de suma importância para os criadores emergentes. O empréstimo do espaço e a partilha de recursos possibilita não apenas a exibição do projecto artístico para os criadores acolhidos como também o desenvolvimento de estratégias de programação e a angariação de novos públicos, o que acaba por beneficiar todas as partes implicadas nesta troca. A noção de apoio e de cooperação parece reforçar deste modo a ideia popular de entender o teatro como uma grande família, cujo referente residual aponta possivelmente para as famílias que, de facto, compunham as companhias da *commedia dell'arte*.

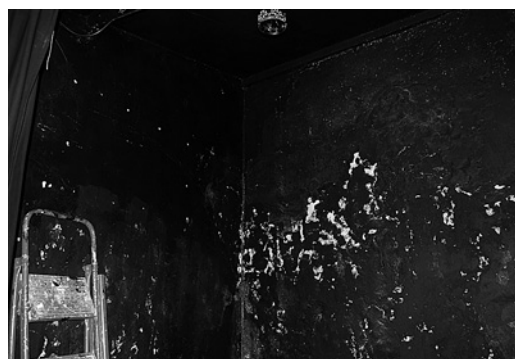
O conceito de cooperação utilizado nestas linhas inspira-se nos trabalhos desenvolvidos por Mark Pagel e Natalie e Joseph Heinrich, autores da área da biologia evolucionista, da psicologia e da antropologia. Estes autores entendem a cooperação como uma característica dos seres humanos que tem permitido a sua evolução por meio da

partilha de conhecimentos e ferramentas. Os Henrich afirmam que a cooperação é um comportamento que evolui e que se relaciona com a cultura herdada, as normas sociais, as relações de família, a etnicidade, a reciprocidade e a reputação. Por sua vez, a cooperação pode ser desenvolvida de diferentes modos, o que influencia os seus objectivos e resultados.

A partir da análise realizada por estes autores podem encontrar-se no âmbito do teatro dois modelos de colaboração: o primeiro estaria relacionado com a cooperação desenvolvida entre criadores de diferentes áreas que participam num mesmo projecto artístico. Este objectivo comum permite que se estabeleçam modos de abordagem e de trabalho diferentes, o que por sua vez permitirá alcançar resultados inesperados. Este modelo é observado principalmente em projectos de vanguarda ou ligados à procura de novas linguagens performativas. Neste tipo de iniciativas a colaboração entre criadores de áreas artísticas diversas faz parte do próprio projecto dado que a contaminação de linguagens é parte intrínseca do processo. Para citar apenas um exemplo pode falar-se do trabalho desenvolvido pela companhia lisboeta Cão Solteiro e pelo cineasta André Godinho no espectáculo *Play, The Film* (estreado a 12 de Novembro de 2011 no Teatro Camões numa co-produção com o Festival Temps d'Images). Durante a representação, os espectadores, sentados na plateia, viam o filme *The Great Gabbo* enquanto os actores, frente ao ecrã mas de costas para o público, faziam a dobragem e, nalgumas ocasiões, invadiam o "palco" do filme. De facto, o espectador tinha a sensação de que estava nos bastidores de um cinema, pois o filme era passado ao contrário como se a plateia estivesse do outro lado do ecrã. O próprio cineasta trabalhava também como actor, numa ideia completa de interacção e "contaminação" criativa. Aliás, a escolha do filme é também reveladora pois o protagonista, Erich von Stroheim (*The Great Gabbo*), é também um dos realizadores (embora não creditado), junto com James Cruze.



O segundo modelo que pode ser observado no panorama teatral diz respeito à cooperação desenvolvida entre criadores das mesmas áreas. As iniciativas levadas a cabo nestes moldes permitem, em linhas gerais, que os projectos sejam mais estáveis e tenham uma maior duração no tempo, devido em grande parte à associação de recursos e ideias. O facto de conseguir colaborar com vários artistas e estruturas possibilita também um maior desenvolvimento criativo, podendo igualmente ajudar na afirmação dos projectos no circuito teatral. Este segundo modelo é possivelmente o que se encontra com mais frequência no panorama teatral lisboeta, e poder-se-ia afirmar, no meio teatral internacional. Aliás, a cooperação e a entajada



desenvolvida entre as companhias de teatro mais antigas e os criadores emergentes permite que estes últimos melhorem as condições que lhes permitem desenvolver o seu trabalho com qualidade, pois têm à sua disposição recursos materiais, os conselhos e o apoio de profissionais com experiência. A colaboração entre criadores também está implícita na participação nos projectos uns dos outros, o que possibilita a renovação das companhias ao nível dos recursos humanos, das temáticas, das abordagens, etc. A modo de exemplo, pode assinalar-se o percurso de Bruno Bravo e da companhia Primeiros Sintomas. Bruno Bravo trabalhou como actor, no início da sua carreira, com vários encenadores, tais como Jorge Silva Melo, João Fiadeiro e João Brites. Os trabalhos dos Primeiros Sintomas foram apresentados, entre outros locais de Lisboa, na Casa Conveniente de Mónica Calle, no espaço Karnart de Luís Castro ou na Associação Abril em Maio. Bruno Bravo foi igualmente convidado para encenar o espectáculo do Teatro Meridional *Endgame* com Miguel Seabra e João Lagarto, pelo qual a companhia recebeu vários prémios. Estas experiências constituíram uma base importante para a inscrição da companhia no tecido teatral de Lisboa, conseguindo assim o reconhecimento por parte tanto dos pares como do público, e ainda os recursos materiais e económicos para permitir a viabilidade do projecto artístico.

Embora este seja um percurso relativamente comum dentro do tecido cultural lisboeta, não deixa de ser paradoxal que assim aconteça. Porque se é consensual que o mercado é pequeno e os recursos escassos, surge inexoravelmente uma pergunta: qual o interesse que pode existir em apoiar novos projectos que concorrem com os já existentes na captação de público e de recursos económicos e materiais? A resposta a esta questão poderá estar na noção segundo a qual a colaboração, em último caso, beneficia mais os que cooperam que os que não cooperam. O facto de criadores e companhias de teatro se ajudarem entre si responde a uma estratégia de

<
Figurinos para *Bom gosto*, 2012. Interior do espaço A Ribeira, modificado para acolher as Curtas 2012, fot. Marisa Falcón.

<
O mensageiro, de Manuel Henriques, apresentado durante as Curtas 2012. Cenografia para o espectáculo, fot. Marisa Falcón.

>
Entrada do espaço A Ribeira dos Primeiros Sintomas, 2012, fot. Marisa Falcón.

Manuel Henriques e Nuno Fidalgo na preparação do espectáculo *O mensageiro*, de Manuel Henriques, fot. Marisa Falcón.

<

>

Discotheatre Remix,

Medalha d'Ouro, 2012.

Dentro do Marco Alemão,

evento comissariado pelo

Teatro Praga a convite do

Goethe- Institut,

fot. Marisa Falcón.

sobrevivência que lhes permite a continuidade do seu trabalho. A cooperação entre companhias e criadores através da partilha de recursos materiais e humanos admite ainda a criação de redes de contactos entre os grupos através das quais se poupam recursos, se ganham novos públicos e se renova o tecido cultural, favorecendo-se assim a sua sobrevivência. Esta rede de entajuda que se observa entre os diferentes criadores e companhias não é indiferenciada. Poder-se-ia falar em grupos, quase como famílias de apoio, uma espécie de filiação que responde a diferentes factores, onde se aprecia também a ideia de protecção das jovens gerações. De facto, são numerosos os casos nos quais as gerações/projectos anteriores "têm acolhido" a geração/projecto posterior, como se estivessem a pagar uma dívida antiga, repetindo um costume com o qual também beneficiaram. Seguindo com o exemplo dos Primeiros Sintomas, podemos observar como a companhia repete os "costumes" de que terá beneficiado. O elenco de *Salomé*, que se estreou na Ribeira em Junho de 2012, é representativo desta ideia. O espectáculo é interpretado por jovens actores que colaboram com a companhia e que em muitos casos foram alunos de Bruno Bravo na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde o encenador também estudou e ensinou, ou que trabalharam com Sandra Faleiro na televisão. A colaboração não está apenas ligada à qualidade do trabalho, encontra-se igualmente na noção de afectividade, de ligação pessoal, que acaba por ter, em última análise, um peso importante no conceito de colaboração que é abordado.

A colaboração entendida como auxílio ao desenvolvimento das novas gerações de criadores tem no empréstimo de um local onde apresentar os espectáculos um dos principais apoios. À escassez de espaços existentes na cidade deve acrescentar-se a dificuldade para aceder a estes equipamentos por parte dos criadores novos. Por esta razão, estas redes de cooperação inter-geracionais são fundamentais para a confirmação de novos artistas. A ideia de um espaço que permita desenvolver as capacidades criativas não apenas dos actores, mas também de todos os criadores e técnicos que colaboram no grupo, é basilar para o desenvolvimento de um projecto teatral. A partilha de ideias e a sua experimentação *in loco* (sem mais constrangimentos que os já conhecidos, como o próprio local e quase sempre as limitações orçamentais) permite aos criadores encarar o seu trabalho com maior liberdade. O espaço, por sua vez, imprime um valor simbólico ao projecto ligando-o de diferentes formas à programação da companhia que o acolhe.

Aliás, e devido também à dificuldade de manter um espaço próprio, as companhias procuram que o seu local



seja um reflexo das suas linhas estéticas e do seu posicionamento no tecido cultural. A maioria destes locais são espaços não convencionais que originariamente tinham sido construídos para serem armazéns, garagens, etc. e que são arrendados por cinco ou mais anos. As adaptações que são feitas nestes lugares procuram transformá-los em espaços polivalentes que permitam uma relação privilegiada entre os criadores e o público. Neste sentido, o espaço da Ribeira é paradigmático. O espaço, transformado numa sala de espectáculos para apenas 20 pessoas, responde aos objectivos da companhia Primeiros Sintomas, que pretende privilegiar nos seus espectáculos uma ligação muito próxima com o público. Contudo, este lugar não foi apenas concebido para ser o local de apresentação, de ensaio e escritório da companhia, mas pretende também ser um espaço pluridisciplinar e aberto à comunidade. A Ribeira procura ser um *locus* de sociabilidade, um local de convívio e de cultura.

Se, como se afirma, o espaço teatral não deixa de ser a exteriorização da própria companhia, significa isto que a ideia de cooperação está a ser desterrada ou limitada? A resposta a esta pergunta deve passar por relembrar duas ideias já assinaladas: a de que a cooperação faz parte intrínseca do próprio tecido teatral da cidade de Lisboa e, por esse motivo, a colaboração está muito presente e desenvolve-se a ideia da actividade teatral como família, que, embora os seus membros se apresentem como abertos, "cuidam" dos seus membros.

O que pode acontecer, em alguns casos, é que o próprio espaço seja o mote para desenvolver um projecto de programação mais coeso e ligado directamente aos universos estéticos ou ideológicos dos criadores que nele desenvolvem o seu trabalho. Neste sentido, o local pode ser também uma espécie de plataforma de acolhimento para as criações desenvolvidas por criadores que colaboram regularmente com a companhia e partilham deste universo estético. Deste modo, disponibilizam-se os meios ao



<
Salomé,
 de Oscar Wilde,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas, 2012
 (Carolina Salles,
 Ricardo Neves-Neves,
 Sandra Faleiro
 e António Mortágua),
 fot. Bruno Bravo.

alcance da companhia para ajudar o crescimento dos jovens criadores que com ela trabalham. De igual forma, a companhia que acolhe procura alargar os horizontes da sua esfera de influência com a presença de outro público atraído por estes novos criadores. O que em princípio poderia parecer uma limitação da ideia de cooperação, acaba por ser, em última análise, mais uma estratégia de sobrevivência, pois no teatro as afinidades pessoais são quase tão importantes como as afinidades estéticas. Esta estratégia é seguida por quase todas as companhias e projectos teatrais com espaço próprio que procuram com a sua programação privilegiar a colaboração e protecção dos criadores que pertencem à sua esfera estética e afectiva e deste modo colaboram no crescimento da companhia.

De facto, observa-se na programação, que os Primeiros Sintomas desenvolvem na Ribeira, que se privilegia a apresentação de trabalhos de criadores da esfera do grupo. Como mostra desta programação podem mencionar-se os concertos que o Conjunto Vigor, formado por Sofia Vitória, Joana Campelo e Inês Pereira, têm apresentado neste espaço em 2012 ou da peça *Woyzek*, a partir de Büchner, com a participação de Vera Barreto, Catarina Rosa e António Mortágua, actor regular na companhia. Do mesmo modo que a estreia do espectáculo *A porta fechou-se e a casa era pequena*, do Teatro do Eléctrico, companhia fundada, entre outros, por Ricardo Neves-Neves, colaborador habitual dos Primeiros Sintomas, faz sentido como espectáculo de inauguração da Ribeira como local de teatro (embora o espaço tivesse sido realmente inaugurado com as Curtas, pequeno festival de breves peças de teatro organizado pelos Primeiros Sintomas desde 2008).

A modo de conclusão pode afirmar-se que o trabalho desenvolvido pelos artistas e criadores não deve apenas ficar circunscrito a uma ideia de criatividade isolada. Num meio pequeno a colaboração que se estabelece entre

criadores e companhias é importante para permitir não apenas o aparecimento de projectos num meio de recursos escassos, mas também o desenvolvimento criativo do tecido cultural. A cooperação anteriormente descrita é decisiva a vários níveis: entre as companhias, para criar um espaço comum que permita a entreeajuda de modo a colmatar as falhas do mercado e das políticas culturais; entre os criadores e as companhias de modo a completar a formação e renovar estéticas, ideias, abordagens, atrair novos públicos, etc.; entre os criadores e a cidade, de modo a enriquecer quantitativa e qualitativamente a oferta cultural.

Contudo, afirma-se que a cooperação é uma estratégia de sobrevivência, pelo que a ideia de protecção aos novos criadores que são mais próximos das linhas estéticas e afectivas é importante para a continuação no tecido cultural da cidade. Neste sentido, o espaço próprio é um elemento fundamental pois permite a experimentação artística, o estabelecer uma outra relação com o palco e com o espectador/visitante e a construção de uma ideia de programação cultural própria. Esta liberdade favorece a promoção de novos projectos assumindo um risco baixo. Por este motivo a ideia de colaboração mais não é do que um alargamento da ideia de família, e em última instância, a base para conseguir a sobrevivência de criadores e espaços na cidade.

Referências bibliográficas

- HENRICH, Natalie/ HENRICH, Joseph (2007), *Why Humans Cooperate: A Cultural and Evolutionary Explanation*. New York, Oxford University Press.
- PAGEL, Mark (2012), "Adapted Culture" in *Nature*, vol. 482, pp. 297-299.

A cena em directo

A madrugada e o despertar da fotografia de cena

Filipe Figueiredo

> 1 | 2 | 3

Retrato do actor Eduardo
Brasão como Monsenhor
na peça *A madrugada*.
Postais ilustrados a partir
de fotografia de
A. Bobone. Biblioteca -
Arquivo do Teatro
Nacional de D. Maria II.



O álbum de Eduardo Brasão e as fotografias de *A madrugada*

Preservado no Museu Nacional do Teatro (MNT), um conjunto de álbuns de recortes de imprensa e breves legendas manuscritas permite mergulhar em parte significativa da vida artística do actor e empresário Eduardo Brasão e de uma das companhias mais famosas do último quartel do século XIX – a Rosas Et Brasão. Estes álbuns, provavelmente criados pelo actor e integrados no seu espólio, agora à guarda do MNT, percorrem um período vasto que, apesar de alguns hiatos, vai de 1874 a 1925, fechando com a notícia da morte do actor Eduardo Brasão. Temperados pelo tempo e pelas vicissitudes de uma qualquer inundação em caves barrentas, provavelmente na propriedade de Brasão, na freguesia do Gradil (Mafra), de onde foram resgatados, as suas páginas têm a rigidez de pergaminhos e os recortes de imprensa, noticiando a actividade de Brasão e das suas companhias, provavelmente colectados pelo próprio, permanecem selados por uma fina camada de barro de tons ocres. Abre-se o álbum correspondente ao período de 1892 a 1893 e, ao cabo de algumas páginas, uma folha à esquerda revela a 1ª página de *O António Maria* de 30 de Abril que anunciava, com as costumeiras caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, a peça de Fernando Caldeira *A madrugada*, representada pela primeira vez em 26 de Abril de 1892, no Teatro Nacional

D. Maria II. Na página da direita, uma legenda manuscrita – “Abril de 1892” – articula-se com a decoração desenhada de motivos florais que preenche os espaços entre recortes de jornal (três colunas do jornal *O tempo* do dia seguinte à estreia da peça). No topo da página, destaca-se uma fotografia colada representando uma das cenas da peça e, nas páginas seguintes, mantém-se o mesmo esquema distribuindo um total de doze fotografias, que remetem para o espectáculo, ao longo de nove páginas de recortes, sem qualquer relação das imagens com o conteúdo dos recortes. As imagens escapam a qualquer lógica ilustrativa do texto, que apenas encontraria na primeira notícia um estilo mais narrativo em relação ao espectáculo. Os restantes recortes referem-se quase sempre à estreia, à qualidade do desempenho dos actores ou ao mérito do texto e do seu autor, e não permitem estabelecer qualquer associação com as imagens. Surgem, pois, de imediato algumas questões que importa esclarecer a respeito destas fotografias: quando e onde foram produzidas? São fotografias de cena ou fotografias realizadas no estúdio do fotógrafo? Qual a relação que é possível estabelecer entre estas imagens e o espectáculo representado ou o texto teatral? Quem as fotografou e quais os seus responsáveis? Que proximidade existe entre estas imagens e as fotografias publicadas em postal ilustrado a partir do mesmo espectáculo?



< 4 | 5

Retrato do actor Eduardo Brasão como Monsenhor na peça *A madrugada*.

Postal ilustrado a partir de fotografia de Arnaldo Fonseca. Biblioteca - Arquivo do Teatro Nacional D. Maria

Datação das imagens

Deduzir a data das fotografias a partir da sua inscrição entre os documentos datados de Abril de 1892 seria muito frágil perante a incerteza de ter sido o próprio Brasão a montar o álbum e desconhecendo se o mesmo foi construído no tempo dos eventos e das notícias ou *a posteriori*, permitindo assim integrar outros documentos mais tardios. No entanto, a publicação do texto *A madrugada – Comédia em quatro actos ilustrada*, em 1894, na Coleção Literária Portuguesa, fornece uma chave crucial para este processo de datação. Tal como acontece nas 2ª e 3ª edições, respectivamente, em 1909 e 1913, a primeira edição, dita "ilustrada", reproduzia precisamente as mesmas imagens, além de uma reprodução na capa que replicava uma das fotografias do interior. Assim, no que toca à datação, pode dizer-se que as fotografias são seguramente anteriores a 1894, podendo a sua produção ser balizada entre esta data e o momento de apresentação do espectáculo, 1892.

Fotografia de cena ou fotografia de estúdio?

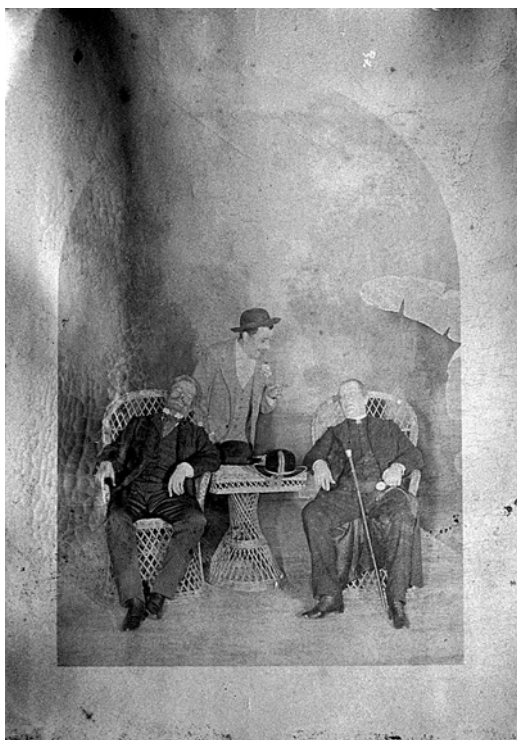
A prática conhecida e documentada da fotografia de teatro tem mostrado que, no período em causa, a produção se caracteriza eminentemente por retratos de actor fotografados nos estúdios dos fotógrafos, de carácter "civil" e com o intuito de promover a identidade do retratado, a par de algumas outras fotografias – retratos de actor em personagem – que, não sendo fotografias de cena, propriamente ditas, estabelecem, contudo, uma proximidade com a mesma por via da pose, do guarda-roupa e de alguns adereços. Estas fotografias são realizadas, como os retratos "à civil", no estúdio fotográfico, mas recorrem a adereços que são disponibilizados pelo fotógrafo ou que, nalguns casos, são transportados dos teatros para os estúdios de modo a permitirem construir um enquadramento minimamente relacional com a cena, fidedigno e referencial. Esta prática, abordada já por vários

autores (Balk 2002; Senelick 2002) decorre de diversos factores, particularmente das condições tecnológicas da fotografia por não se adaptar ainda convenientemente à diminuta luminosidade dos espaços teatrais, e tem permitido aceitar que não existe ainda, neste período, fotografia de cena captada directamente nas salas de teatro. Como consequência, essas fotografias resultam numa estandardização marcada pelo recurso a telões de fundo do estúdio do fotógrafo, que fazem as vezes do cenário, por vezes utilizados em mais do que uma reconstituição cenográfica – leia-se, retratos de actor em personagens com referência a mais do que uma peça – como se pode verificar, por exemplo, na confrontação de postais publicados a partir de imagens das peças *Afonso VI* e *D. César de Bazan* ou *O segredo de confissão* e *Tio Milhões*. Outra característica é ainda a construção da imagem privilegiadamente em torno de um só actor, com remissão para uma determinada cena em particular por si protagonizada.

Documentada desde o final da década de 1860, esta prática do retrato de actor em personagem acaba por ser consolidada nos últimos anos do século numa associação – que parece evidente – aos avanços tecnológicos na área da impressão gráfica, que permitem quer a sua difusão sob a forma de postais ilustrados, quer a sua publicação na imprensa, como acontece no *Ocidente*, *Portugal-Brasil*, *Ilustração portuguesa*, etc. Neste período finissecular, a Companhia Rosas & Brasão teve um papel preponderante na utilização destes recursos, tanto pelo seu carácter pioneiro, como pela extensa e sistematizada produção de retratos de actor em personagem, tornando-a num autêntico caso de estudo. A vasta produção de imagens associadas às encenações da Companhia Rosas & Brasão contribuiu para a produção de uma memória visual dos seus espectáculos de maior sucesso. E, por se tratar de uma das companhias de maior prestígio do teatro português, com residência concessionada no Teatro

< 6

João Rosa, Augusto Rosa e Eduardo Brasão, como Conde, Carlos e Monsenhor, na Cena 4 do Acto I da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.



Iva Ruth e Lucinda do Carmo, como Teresa e Lucila, na Cena 15 do Acto I da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.

> 7



Nacional, esta prática contribuiu consequentemente para alimentar o imaginário da representação teatral deste período.

A vulgarização destes retratos, potenciada pela publicação em colecções temáticas de bilhetes postais – exercício de produção visual próprio de uma nova época –, foi crucial para dinamizar uma prática de troca de retratos, oferecidos pelos actores entre si e aos fãs, tal como já acontecia com os formatos *carte de visite* ou outros. Em consequência, esses retratos, em especial os dos actores mais emblemáticos da companhia, como Eduardo Brasão, João Rosa e Augusto Rosa ou Rosa Damasceno, permitiram construir um percurso visual da carreira artística dos representados. O repertório do actor passa assim a ser reconhecido num conjunto de retratos que ganha grande dimensão simbólica das qualidades e capacidades do artista. Nas suas digressões, os actores fazem-se acompanhar deste sortido de imagens, como uma "carteira de apresentação", muitas vezes publicada na imprensa como forma de exibir o actor e os seus méritos. Tal aconteceu com Eduardo Brasão nas suas muitas viagens de *tourné* pelo Brasil, em cuja imprensa local as poses mais significativas do actor nos principais papéis do seu repertório escusavam grandes dilações na forma escrita e galvanizavam a identidade do actor. Na imprensa portuguesa, foram muitas vezes utilizadas nas inúmeras homenagens que as principais publicações prestavam aos artistas mais destacados. Na rubrica "Os nossos actores", a *Ilustração portuguesa* apresentava ao público a imagem dos actores mais afamados e a ela também recorreu sempre que, por morte de tais figuras públicas, pretendeu homenageá-las e evocar, junto dos leitores, a memória das suas carreiras de palco. O mesmo acontecia nos programas das festas artísticas que lhes eram dedicadas. A intensa e diversificada utilização destas imagens conferiu-lhes um estatuto próximo de "cromos" em que a imagem, replicada vezes sem conta, cristalizou

a identidade dos seus retratados. Ficaram, por isso, famosas algumas fotografias que remetem para representações de peças como *Leonor Teles*, *Kean*, *O amigo Fritz*, *O bibliotecário*, *D. César de Bazan*, *D. Afonso VI*, *O abade Constantino*, *A madrugada*, *O Alfageme de Santarém*, *O segredo de confissão*, *Afonso de Albuquerque*, ou *Hamlet*, entre outras.

Nos casos identificados de retratos de actor em personagem é comum eleger-se um ou dois momentos mais representativos da peça a partir do qual se realizam as produções fotográficas, por norma, centradas apenas numa personagem, sendo esta desempenhada por um dos actores de maior prestígio, reflectindo ainda uma "[...] concepção do teatro romântico, onde apenas importava que a grande estrela brilhasse num papel que lhe fornecesse todas as possibilidades de deslumbrar o seu público, descurando-se os restantes intérpretes e o espectáculo em geral [...]" (Santos 1979: 8). Resultam, assim, dessas situações imagens com poucas variações, ensaiando apenas algumas mudanças de pose e recorrendo a pequenas alterações do cenário e/ou adereços, e que são impressas como postais ilustrados.

A madrugada em postal ilustrado

No caso da peça *A madrugada*, as imagens publicadas em postal ilustrado e hoje conhecidas, num total de 5 (Fotos 1 a 5), representam todas a personagem do Monsenhor interpretada por Eduardo Brasão. Integram uma mesma colecção de postais – "Theatro" – (números 91 a 95), mas corresponderão a dois momentos diferentes de criação, considerando a diferença de autoria entre elas, apesar de não muito longe um do outro, a julgar tanto pela sequência numérica dos postais, como pela ausência de sinais de envelhecimentos no rosto do actor. Enquanto os três primeiros postais resultam de fotografias de Augusto Bobone, os dois últimos identificam Arnaldo Fonseca como o autor das imagens. Independentemente dessa



identificação, estes dois conjuntos revelam características bem diferentes na construção do retrato: as imagens de Bobone são mais abertas incluindo o retrato de corpo inteiro em que o fundo e adereços contribuem para a construção da *mise-en-scène* aqui fotografada. Já nas imagens de Arnaldo Fonseca, verifica-se um ângulo bastante mais fechado que incide apenas sobre parte do corpo do actor e a sua expressão sobre um fundo neutro. Estas são, de resto, características presentes em grande parte da obra dos dois autores.

Um aspecto bastante curioso é o facto de todos estes retratos terem uma legenda que supostamente conduziria o observador a um momento da acção dramática. Contudo, esta inscrição revela-se como uma senha muito encriptada e pouco reveladora. Se num dos postais de Arnaldo Fonseca se pode ler a legenda despreziosa "Uma das expressões" (postal nº 95), já as outras – "E olha que tem razão" (postal

nº 91) (Foto 1), "Quereis pois que te diga o que senti" (postal nº 92) (Foto 2), "Padre nosso que estais no céu" (postal nº 93) (Foto 3) ou "Oh meu deus" (postal nº 94) (Foto 4) – sugerem uma proximidade com uma cena em particular. No entanto, não é fácil reconhecer em todos os postais uma proximidade entre as imagens, as legendas e o texto. A legenda do postal 91 não se encontra no texto e a própria expressão do actor é pouco reveladora do sentido pretendido. A legenda "Quereis pois que te diga o que senti", do postal 92, tem no texto como equivalente mais próximo "Quereis pois que te defina o que sentes", na cena XVI do Acto II (página 136¹) e a expressão "Oh meu deus" da legenda do postal 94 nunca surge na fala de Monsenhor, mas em diversos momentos do texto de outras personagens. Só o postal 93 constitui uma excepção: a legenda corresponde exactamente à fala do Monsenhor na cena XII do Acto III (página 171) e a fotografia é muito semelhante à imagem existente no álbum de Brasão e utilizada na edição impressa do texto, precisamente antes do excerto do texto referido. Contudo, correspondem a momentos de captação distintos, já que os adereços são diferentes, nomeadamente o banco em que Monsenhor se encontra sentado.

Outro aspecto ainda possível de analisar nos postais a partir das fotografias de Bobone é o carácter dos fundos. As três imagens dos postais referidos resultam de tomadas de vistas exactamente com o mesmo enquadramento, utilizando um fundo em que se representa o tronco de uma árvore do lado direito e alguma vegetação rasteira do lado esquerdo. No postal 93, porém, é acrescentado um adereço de cena, um banco de pedra, que denuncia o carácter adaptativo de que se revestiam as sessões fotográficas no estúdio do fotógrafo.

***A madrugada* nas imagens do álbum de Brasão**

Ao contrário do que acontece nestes postais ilustrados em que pequenos excertos do texto dramático procuram situar o "*gestus*" presente na imagem no decorrer da peça, as imagens coladas no álbum, por serem fotografias originais, não legendadas, surgem desamparadas em relação à sua leitura e à relação com o seu objecto referencial. Contudo, a consulta das edições do texto de Fernando Caldeira já antes referidas (1894, 1909 e 1913) dá um contributo crucial para esta contextualização, uma vez que a sua publicação acontece sempre no mesmo lugar no texto, com pequenas variações na sua disposição apenas com o intuito de harmonizar o *layout* das páginas em que se inserem. Pode depreender-se, perante a constância da paginação, que as imagens estabelecem, assim, uma relação directa com a cena junto da qual se situa. Analisado o seu posicionamento, verifica-se a regularidade da sua distribuição ao longo do texto – três imagens por cada acto – reflectindo um critério de selecção bastante claro: compor fotograficamente ilustrações que se refiram a momentos importantes, ainda que resgatando os de maior dramaticidade. Deste modo, cada uma das

< 8

João Rosa,
Ferreira da Silva,
Rosa Damasceno, Alves e
Eduardo Brasão, como
Conde, Ângelo, Berta,
Fagulha e Monsenhor,
na Cena 22 do Acto I da
peça *A madrugada*.
Fotografia pertencente ao
Álbum (1892-1893) de
Eduardo Brasão. Museu
Nacional do Teatro.

< 9

Iva Ruth
e Rosa Damasceno,
como Teresa e Berta, na
Cena 10 do Acto II da peça
A madrugada. Fotografia
pertencente ao Álbum
(1892-1893) de Eduardo
Brasão. Museu Nacional
do Teatro.

¹ Todas as indicações de página do texto de *A madrugada* têm como referência a 1ª edição de 1894.

< 10

Ferreira da Silva e Rosa Damasceno, como Ângelo e Berta, na Cena 12 do Acto II da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.



> 11

Rosa Damasceno e Eduardo Brasão, como Berta e Monsenhor, na Cena 16 do Acto II da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.



>> 12

Eduardo Brasão, como Monsenhor, na Cena 11 do Acto III da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.

imagens refere-se a uma cena em particular, correspondendo, significativamente, quer à fala de uma das personagens, quer a um movimento de grupo de personagens ou uma qualquer situação prevista no texto.

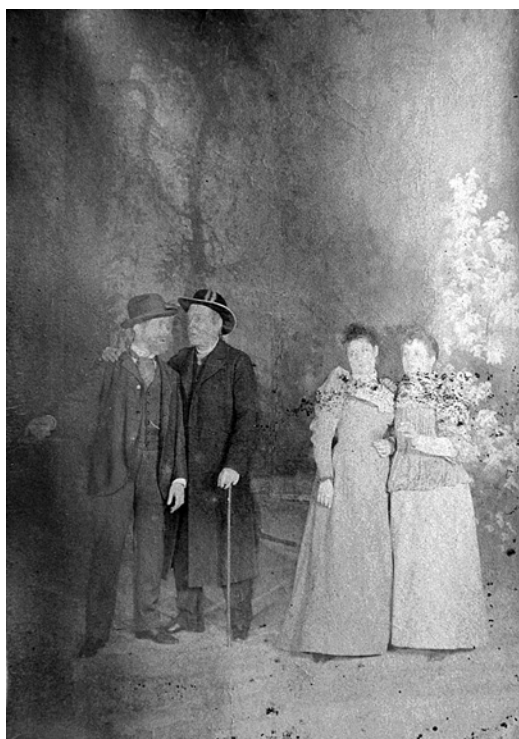
Conquanto seja muito difícil delimitar os limites da categoria "fotografia de cena", assim como definir em absoluto o carácter referencial da fotografia, torna-se determinante para a sua análise verificar até que ponto existe na imagem uma contiguidade física, espacial, material e emocional com o evento performativo ou se, pelo contrário, a imagem resulta de um simulacro cénico e representacional da cena, num contexto estranho ao do evento, por norma o estúdio fotográfico.

Se por um lado, as fotografias existentes no álbum de Eduardo Brasão apresentam algumas características semelhantes aos retratos publicados em postais ilustrados analisados anteriormente, por outro, parecem escapar à uniformização do retrato de estúdio. Contrariamente aos retratos de actor em personagem, as fotografias do álbum integram grupos de duas ou mais personagens, com excepção feita para uma das imagens, em que Brasão representa a personagem do Monsenhor, numa composição com apenas uma personagem. Mas também no que respeita aos cenários, as diferenças são evidentes. Em vez de fundos preenchidos com telões únicos que servem normalmente para compor o cenário de várias imagens referentes à mesma peça e, não raras vezes, mesmo a peças diferentes, como já atrás se referiu, as fotografias de *A madrugada*, do álbum de Brasão, apresentam – cada uma – diferentes cenários com correspondência aos ambientes próprios de cenas distintas. Além disso, se de facto podem ser identificados fundos com telões de efeito *trompe-l'oeil*, também podem ser encontrados elementos com características próprias de cenários tridimensionais, como vegetação rasteira e estruturas de simulação de árvores, que resultam em evidentes efeitos de profundidade. Deve ainda salientar-se que vários dos telões que podem ser vistos em algumas das imagens não são fundos de uso habitual nos estúdios fotográficos porque, por um lado, evidenciam uma escala de grandes dimensões e profundidade, e, por outro, contêm elementos muito particulares que se distanciam do carácter mais anódino dos usados pelos fotógrafos, que se querem aptos para situações de contextos muito variáveis.

Neste aspecto, algumas imagens são particularmente relevantes. Na fotografia da cena 12 do Acto II (Foto 10),

no momento em que Berta e Ângelo procuram devolver a cria de passarinho ao ninho, para junto da progenitora, o cenário é composto por um telão de fundo com a representação de uma árvore, de encontro ao qual se encontra uma carroça de dimensões reais e alguns outros elementos. Entre estes elementos, a simulação dos troncos de uma árvore no qual Ângelo se empoleira com a gaiola, uma outra estrutura que parece ser uma bambolina do palco de teatro e ainda vegetação rasteira – sendo difícil perceber se é verdadeira ou simulada – compõem um espaço de plena tridimensionalidade.

Outras imagens, cuja avaliação neste contexto se impõe, são as que respeitam ao Acto IV (Fotos 15 a 17), à entrada do qual se anuncia um novo cenário – a fachada de um palácio – e uma nova situação – uma sessão de assinatura das escrituras dos casamentos e um baile. Nas três fotografias que lhe correspondem, os actores adoptam uma guarda-roupa mais adequado à situação cerimoniosa: Carlos, Conde e Ângelo vestem agora casaca, e Monsenhor enverga a batina comprida de tonalidade mais clara do que o fato e casaco negro que usa nas imagens anteriores. Teresa parece ter também mudado de vestido e as raparigas que aparecem na cena 17 do 4º acto vestem trajos regionais completos – saias, coletes, lenço à cintura, brincos, chapéus – como é habitual em dias festivos. As três fotografias em causa denunciam o cenário de que se fala na introdução didascálica ao Acto IV, evidenciando estruturas, ou melhor, o seu simulacro, com grandes dimensões. Os planos destas fotografias são relativamente fechados não permitindo obter uma impressão geral do palco, contudo a articulação das três imagens, como se ilustra (Foto 18), põe a descoberto uma extensão considerável do cenário do Acto IV: apesar das sobreposições que se verificam, a sequência de fotografias permite reconfigurar o telão de fundo que simula em *trompe-l'oeil* a "fachada do palácio com portas e grandes janelas à antiga" (Caldeira 1894: 215). O telão representa com grande realismo e pormenor o alçado de um edifício de aparato nobre e de inspiração neoclássica: uma casa de dois pisos separados por um friso contínuo, em que se distinguem verticalmente dois corpos; no corpo da esquerda, uma porta ao centro, com moldura de cantaria em que se salientam dois finos colonelos adossados, encimada por um frontão semicircular, é ladeada por duas janelas com dois frontões semicirculares; no piso superior identificam-se três vãos, sendo o central ladeado também por dois colonelos adossados; o corpo da direita do edifício



representado no telão, um pouco mais avançado do que a da esquerda, apresenta uma arcada, que sustenta o piso superior, composta por dois arcos assentes em colunas com capitéis decorados com volutas. Partindo das dimensões das figuras presentes nestas imagens, pode calcular-se que o cenário terá pelo menos uma extensão de cerca de oito metros por três metros e meio de altura, dimensões que devem exceder as utilizadas nos cenários de estúdios de fotógrafos. Além de extremamente particular nos motivos, o volume arquitectónico representado no telão sugere, na sua extensão, a adequação a diferentes momentos da peça, tal como se vê nas três imagens que se referem a este acto.

Outro aspecto de relevo presente nas fotografias do álbum diz respeito à iluminação. Enquanto as imagens

dos postais ilustrados apresentam uma luz suave e sem produzir sombras muito contrastadas, as fotografias do álbum são produzidas com uma luz dura e mais contrastante, provavelmente com recurso a fontes de iluminação eléctrica. Se nos estúdios fotográficos, normalmente com grandes vãos fenestrados por onde entrava a luz em grande quantidade, os fotógrafos estavam habituados a trabalhar com a luz natural, no palco do teatro as dificuldades sentidas eram maiores, ao ponto de terem impedido a sua representação fotográfica até àquele momento. As marcas de sombras muito contrastadas e, em alguns casos, com direcções sobrepostas, nas fotografias do álbum, denunciam a possibilidade de se tratar de iluminação artificial eléctrica na sala de teatro. Na verdade, não haveria necessidade para esse tipo de iluminação no estúdio. São visíveis as sombras pronunciadas na maior parte das imagens, o que não se vê nas imagens em postal, que resultarão de situações de estúdio com iluminação natural. Repare-se em algumas das seguintes fotografias, a título de exemplo: na fotografia da cena 22, do Acto I (Foto 8), as sombras das personagens da esquerda, Conde e Ângelo, desenham-se no sentido da esquerda para a direita, enquanto que a sombra de Monsenhor, no extremo direito da composição, se projecta precisamente no sentido oposto, da direita para a esquerda; na fotografia correspondente à cena 11 do Acto III (Foto 12), as sombras das pernas do Monsenhor, única personagem na imagem, cruzam-se uma sobre a outra denunciando duas fontes de luz distintas, enquanto as rugas do telão ao fundo reflectem os efeitos de uma iluminação dura; noutro caso, na fotografia da cena 12 do Acto II (Foto 10), a luz extremamente dura e rasante produz uma replicação da forma da carroça que se encontra no fundo.

Notas finais

Considerando a diversidade cenográfica aqui presente e as suas características, bem como a composição com grupos de personagens e a natureza da iluminação, as fotografias de *A madrugada* do álbum de Brasão, realizadas entre 1892 e 1894, permitem falar de imagens produzidas dentro do teatro, directamente sobre a cena que decorre no palco, ainda que em resultado de uma sessão preparada para este fim em particular. Embora não seja possível identificar por agora nem o fotógrafo responsável por estas fotografias nem, tão pouco, quem as encomendou

< 13

Maia, Carolina Falco e Ferreira da Silva, como Jorge, Marieta e Ângelo, na Cena 18 do Acto III da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.

< 14

João Rosa, Eduardo Brasão, Iva Ruth e Rosa Damasceno, como Conde, Monsenhor, Teresa e Berta, na Cena 18 do Acto III da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.

< 15

Rosa, Cristina e duas outras actrizes, como Teresa, Carlos, Antónia e raparigas, na Cena 17 do Acto IV da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.



> 16

Rosa Damasceno, Eduardo Brasão e João Rosa, como Berta, Monsenhor e Conde, na Cena 27 do Acto IV da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.



>> 17

João Rosa, Ferreira da Silva e Rosa Damasceno, como Conde, Ângelo e Berta, na Cena 28 do Acto IV da peça *A madrugada*. Fotografia pertencente ao Álbum (1892-1893) de Eduardo Brasão. Museu Nacional do Teatro.



> 18

Montagem a partir das três fotografias do Acto IV, em que resulta perceptível grande parte do cenário.

e qual o seu intuito, é fundamental reconhecer o carácter experimental e pioneiro de que este conjunto de fotografias se reveste, antecipando uma tendência que se vulgariza alguns anos mais tarde. Aceitando esta atribuição, estaremos a falar do primeiro caso documentado em Portugal desta prática, inclusive anterior aos primeiros exercícios do género em França. Chantal Meyer-Plantureux refere-se à fotografia realizada em 1898, por Boyer, de Sarah Bernhardt numa cena de *La ville*, de Gabriele d'Annunzio com o cenário original, como "Um testemunho notável, pois ainda muito raro. Será necessário aguardar pelos anos 20 para que a fotografia de teatro assuma o seu crescimento real"² (Meyer-Plantureux e Dort 1992: 16). Também em Portugal, só no início do século XX se tornará corrente este modo de registar a cena, abandonando lentamente o estúdio do fotógrafo para se construir cada vez mais em torno do palco e configurando novas gramáticas visuais.

² No original "Un témoignage remarquable car encore très rare. Il faudra attendre les années 20 pour que la photographie de scène prenne son véritable essor."

Agradece-se ao Museu Nacional do Teatro e ao Teatro Nacional D. Maria II a cedência das imagens para esta publicação.

Referências bibliográficas

- BALK, Claudia (2002), "'Theatricality' and photography – iconographic similarities in nineteenth-century role portraits: postures, costumes and spatial situations", in Christopher Balme, Robert Erenstein e Cesare Molinari (eds.), *European Theatre Iconography Conference*. Roma: Bulzoni Editore.
- CALDEIRA, Fernando (1894), *A madrugada, comédia em quatro actos (original em verso)*. Lisboa: M. Gomes.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal e DORT, Bernard (introd.) (1992), *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*. Paris: Éditions Paris Audiovisuel.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (1979), *A Companhia Rosas Et Brasão*. Lisboa: Museu do Teatro / Secretaria de Estado da Cultura / Direcção Geral do Património Cultural.
- SENELICK, Laurence (2002), "Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors", in Christopher Balme, Robert Erenstein e Cesare Molinari (eds.), *European Theatre Iconography Conference*. Roma: Bulzoni Editore.

Referência electrónica

OPIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal [opsis.fl.ul.pt]

Se eu fosse uma espectadora portuguesa

Martina Mašlárová



<

Much More than Nothing,
group ME-SA, 2012
(Peter Šavel, Stano
Dobák, Jaro Viňarský,
Andrea Opavská,
Martina Hajdyla Lacová,
Peter Šavel,
Tereza Ondrová, Karolína
Hejnová, Lucia Kašiarová),
fot. Natália Zajačiková.

Escrever sobre teatro para uma revista estrangeira é sempre uma tarefa complicada. Especialmente nestas condições: o meu conhecimento sobre Portugal e sobre o teatro português é, para usar um eufemismo, escasso. Não sei, portanto, o que poderá interessar ao leitor de uma revista portuguesa saber sobre o teatro no meu país, a Eslováquia. A pensar nisto mesmo, lembrei-me de um espectáculo britânico a que assisti em Julho passado no festival internacional de escolas de teatro Istropolitana. O espectáculo chamava-se *Grey Matters* e era sobre personagens que tentavam entrar nas mentes umas das outras. Quase como um refrão, diziam amiúde: "Se eu tivesse a mente de X, eu...". Tentei, assim, fazer o mesmo. Como seria se eu entrasse na mente de um leitor português? Se fosse uma leitora portuguesa, o que teria eu gostado mais no teatro eslovaco na última temporada? E o que gostaria eu de ir ver na Eslováquia? Decidi jogar este jogo comigo mesma: que espectadora seria eu?

Estaria farta de ver remontagens de peças de Shakespeare, Ibsen ou Tchekov pela enésima vez e estaria eu curiosa por descobrir teatro novo, autêntico, baseado em novas dramaturgias? Se fosse esse o caso visitaria,

seguramente, a Eslováquia em Maio, quando o Instituto Eslovaco de Teatro organiza o festival Nová Dráma (Novo Drama). Neste evento, que decorre em Bratislava desde há oito anos, os espectáculos partem ora de textos dramáticos de jovens autores eslovacos (na sua maioria inéditos) ou operam em gramáticas teatrais não dependentes de texto, tal como o vencedor da edição deste ano, a *video-performance Pokus (Tentativa)*. Neste caso, a maior parte do espectáculo consiste num documentário sobre um dos mais influentes artistas da cena teatral alternativa e independente na Eslováquia, o encenador Blaho Uhlár. É uma confissão frontal, rude e violenta, mas simultaneamente poética, sobre um homem frustrado com as condições de trabalho – depauperadas – em que um artista independente tem que criar.

De maneira similar, o projecto *Some Disordered Interior Geometries (Algumas geometrias interiores desordenadas)* da jovem (e já famosa) Sláva Daubnerová e da sua companhia P.A.T., também não parte de nenhum texto dramático, contendo somente fragmentos do conto de Heiner Müller, *Die Todesanzeige (O anúncio de morte)*, obedecendo a tradução desses excertos às necessidades

Martina Mašlárová (1988) frequenta o mestrado em Teoria Teatral e Crítica na Faculdade de Teatro da Academia de Artes Performativas, em Bratislava. É membro da IATC/AICT e escreve regularmente para várias revistas eslovacas.

>
Hamlet a syn
 (Hamlet e o filho),
 enc. Ján Hanzel,
 Theatre from Passage
 (Dana Snopková,
 Ivan Blaško,
 Peter Vaculčík,
 Peter Hudec, Ján Kinčes),
 fot. Michal Ružička.



dramatúrgicas de Daubnerová. Num espectáculo que combinava teatro-físico, dança, vídeo-arte e concerto musical, explorava-se o tema do luto e da perda do amor, interpretado pela própria Daubnerová e pelo seu companheiro Pavel Graus.

Mas outros espectáculos apresentados no *Nová Dráma* podem ser baseados em textos de autores – muito – jovens, tais como *Havaj (Havai)* de Michaela Zakut'anská, fascinante pelo dialecto falado pelos protagonistas que vêm de Havaj – a pequena aldeia Medzilaborce, que se pensa ser o local de nascimento de Andy Warhol. Ou a peça *Kukura*, de Martin Čičfvák, apresentada no teatro Arena, onde se apresenta uma "personagem" real, Juraj Kukura, o director desse mesmo teatro Arena, interpretado por quatro actores diferentes em simultâneo. As suas opiniões são um diagnóstico à cultura eslovaca, identificando doenças como os *reality shows* estupidificantes, séries televisivas vulgares, etc.

No *Nová Dráma*, para além dos espectáculos que fazem parte da programação principal, há também uma competição para textos dramáticos de autores muito jovens. Os três vencedores são alvo de uma leitura pública durante o festival, num evento intitulado Triathlon. Mas os espectáculos aqui apresentados também podem ser de autores estrangeiros contemporâneos. Este ano foram apresentados *Taká fajn baba ako ty (Uma rapariga simpática como tu)*, de Ingmar Villqist, *November (Novembro)*, de David Mamet, ou, da jovem autora polaca Dorota Maslowska, *Dva ja úbohi Rumuni hovoriaci po pol'sky (Dois pobres: Romanos que falam polaco)*. Na secção "Focus", onde se dá destaque a um país diferente em cada ano, foram, em 2012, apresentados espectáculos de criadores polacos, tais como o grupo Ad spectatores com a sua aventura experimental, onde os espectadores, de olhos vendados, eram conduzidos a um local para "sobreviver" ao espectáculo *9 Rekonštrukcia (Reconstrução 9)* – tornando-se o espectador um dos cadáveres assassinados numa cave.

Alguns dos espectáculos apresentados no *Nová Dráma* circulam depois pela Eslováquia, ao abrigo de uma iniciativa chamada Enter. Mas, se por alguma razão o espectador não puder acompanhar este festival (nem as datas integradas no *Enter*), ainda terá oportunidade de ver alguns destes espectáculos. Por exemplo, durante o Touches and Connections, em Martin, um dos mais importantes centros históricos de arte e cultura, no final de Junho.

Se eu fosse uma espectadora estrangeira e quisesse conhecer rapidamente a diversidade do teatro na Eslováquia, escolheria seguramente este festival, a maior mostra de teatro nacional, com espectáculos para todos os tipos de público e faixas etárias. Touches and Connections foi iniciado, curiosamente, também há oito anos (2005 foi um ano fértil na criação de novos festivais). Aí pode ver-se uma grande variedade de espectáculos oriundos de todo o país (e alguns recuperados de outros festivais, tais como o *Nová Dráma*).

Na edição deste ano, e para seleccionar alguns dos mais interessante e controversos, foi apresentado *Psota (Pobreza)* da companhia Pôtoň, oriunda de uma pequena aldeia – e pobre – do sul do país. *Pobreza* parte de um trabalho de campo realizado numa outra aldeia pobre e apresenta personagens que vivem nas margens da sociedade, muitas vezes em situações degradantes. O cenário, feito com dezenas de frigoríficos velhos que representavam as divisões pequenas e estreitas de uma casa, recebeu o prestigioso prémio Board, atribuído aos melhores trabalhos teatrais realizados durante a temporada, no Nitra Theatre Festival, em Setembro. Outro nomeado (e merecedor do prémio para melhores figurinos) foi o espectáculo *Illuminárium*, da (já mencionada) companhia P.A.T. de Sláva Daubnerová, que colaborou, desta vez, com um conhecido bailarino, Emil Leeger. *Illuminárium* é uma fascinante viagem pela história, desde o período de um *big boom* de magia de mesa, e de outras formas de ilusionismo, até à história de Victor Ponrepo, o primeiro



<

Some Disordered Interior Geometries,
enc. Sláva Daubnerová,
P.A.T. (Sláva Daubnerová
e Pavel Graus),
fot. Katarína Jesna
Smiková.

proprietário de um cinema na República Checa, no princípio do século XX.

Relevantes são também os programas de apoio de ambos os festivais. Ao passo que o Nová Dráma tem vários seminários e oficinas para jovens críticos, Touches and Connections é conhecido pelas suas manhãs críticas, em que criadores e críticos se encontram para discutir em conjunto os espectáculos do dia anterior. Nesse festival, também foram lidos os textos vencedores do projecto europeu *Platform 11+*. E, encimando tudo isto, uma conferência sobre teatro no âmbito dos trabalhos da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT/IATC). E, claro, se o espectador se sentir fatigado de tantos espectáculos e de tantas sessões teóricas, pode também ir procurar o seu descanso nos vários concertos e festas.

Mas e se este mesmo espectador estiver interessado num teatro de natureza mais específica, provavelmente mais alternativo? Quer o Nová Dráma quer Touches and Connections são festivais para um público genérico, misturando espectáculos de várias tipologias. Mas tal não é o caso do festival Arteterapia. O nome pode ser enganador: pode sugerir uma qualquer aplicação terapêutica do teatro, mas não é o caso. Arteterapia é, por um lado, um festival aberto a todos aqueles que gostam de um teatro socialmente activo, e é, por outro, essencialmente dedicado a práticas de teatro comunitário. Apesar de existir desde 2002, esta é "somente" a sua quinta edição, com o título FreeDOM, e ocorreu em Junho. "Dom" significa casa ou, em sentido figurado, lar. Arteterapia é, assim, um lugar acolhedor e amigável onde, durante uns dias, se pode questionar o conceito de casa/lar. No contexto do festival, foi desenvolvido um projecto especial intitulado "Casa de resistência", uma exposição que reunia vários géneros e formatos, onde os artistas exprimiam o seu descontentamento sobre a situação política nacional e internacional. Assim, protestavam contra os últimos escândalos financeiros e políticos que se registaram na

Eslováquia, mas também contra os incompetentes governantes das estruturas europeias em geral.

Os espectáculos apresentados no programa principal estavam, de alguma maneira, subordinados ao tema "Casa". Assim, por exemplo, os actores do Theatre from Passage, o único teatro que trabalha continuamente com deficientes, mostraram-nos, com *Hamlet a syn (Hamlet e o filho)*, que o teatro é realmente a sua segunda casa. Também tivemos a oportunidade de tentar perceber o que é não ter casa, no espectáculo *Paso e paso (The journey of an injured warrior) (A viagem de um guerreiro ferido)*. Uma vez que Arteterapia é também um festival internacional, Jing Lu trouxe a história de um imigrante chinês que vive na República Checa. No perturbante "one-woman-show" *Solo for Lu (Um solo para Lu)*, eram apresentados fragmentos da sua própria vida, que é a vida de alguém que não se consegue sentir em casa nem no seu próprio país (porque a sua família é, entre outras coisas, perseguida por ter mais do que uma filha), nem em lado nenhum. O programa deste ano incluiu também o espectáculo de clown, *Funky Pudding*, onde duas personagens, os sem-abrigo Marilyn e Big Mac que vivem num caixote do lixo, numa série de sketches cómicos, lidam com o tema do consumismo e do desperdício.

Contudo, se eu estivesse à procura de espectáculos de natureza mais experimental, de teatro-físico ou de cruzamento de linguagens, a opção perfeita seria o KioSK, um dos mais jovens festivais. Decorre no Verão, normalmente na segunda metade de Julho, quando os teatros de repertório estão, normalmente, de férias. Originalmente organizado pelo Instituto Eslovaco de Teatro, em Bratislava, é, desde há cinco anos, uma actividade da responsabilidade do centro cultural Žilina-Záriečie Station, uma estação ferroviária renovada onde a arte contemporânea tem lugar cativo. A programação do KioSK – subtítulo "um festival para um espectador corajoso" – dá preferência a espectáculos que testem os limites da

representação tradicional. Apesar de se constituir como uma mostra do mais relevante teatro, dança e música (e até cinema) independentes, os artistas envolvidos trabalham normalmente no estrangeiro. Na edição de 2012, entre os convidados estiveram o bailarino Matej Matejka e os seus alunos do Studio Matejka, dependentes do Instituto Grotowski, em Wrocław. No espectáculo *Všetko čo si nepamätám z našich stretnutí* (*Tudo aquilo que não me lembro das nossas reuniões*) e numa série de pequenos filmes realizados por Adam Hanuljak, provaram a sua capacidade de enorme concentração em difíceis coreografias. Um membro do Bodytalker Ensemble, de Bruxelas, o bailarino Peter Šavel criou com Peter Dobák um solo sobre estereótipos sociais intitulado *Could we lie together?* (*Podíamos f... e deitarmo-nos / mentir / voar juntos?*) e *Much More Than Nothing* (*Muito mais do que nada*), um espectáculo com que parodiava a figura típica do encenador-coreógrafo que dirige à bruta os seus intérpretes e as fúteis competições de dança. Zuzana Burianová, no filme *Kto z koho?* (*Quem ganha a quem?*), criou uma coreografia para dois dançarinos profissionais baseada nos movimentos quotidianos de um professor de piano e de um professor de química, combinando e comparando movimentos naturais e artificiais em seqüências de vídeo paralelas.

KioSK é uma das raras plataformas onde se presta uma particular atenção à iluminação e ao trabalho do desenho de luz. Durante o festival há várias instalações de luz em exibição, é atribuído o prémio Poučn para o melhor trabalho de luz num espectáculo e os participantes

da oficina "Desenho de luz: do conceito à concretização" apresentaram os seus trabalhos em três exercícios. As oficinas de dança são já uma tradição neste festival: este ano com o título "A complexidade do performer" teve dois monitores: três dias com Jaro Viňarský, seguidos de outros três dias com Matej Matejka. O programa do festival é complementado com mercados de produtos caseiros e artesanato, projecções de filmes, concertos, festas e, claro, muitas conversas entre criadores e espectadores. Para os espectadores que não se querem arriscar a perder os primeiros espectáculos da manhã, há espaços para acampar. Por tudo isto, KioSK é um festival que deve ser experienciado em toda a sua complexidade e vale bem a pena ser corajoso para o visitar.

Em suma, para um espectador entusiasta, não há razão para se aborrecer. Mas a escolha dependerá, em última análise, das datas. Para o final do Verão ainda poderia recomendar um festival de humor e de teatro satírico, com mais de trinta anos de existência, o Kremnické Gagy (Gargalhadas de Kremnica). Ou o festival de teatro de amadores que o Divadelná Žatva (Colheita de palco), organiza há mais de noventa anos, em Setembro. Ou o prestigiado festival internacional Divadelná Nitra (Nitra Teatral) com mais de vinte anos. Se eu fosse uma espectadora de teatro de férias na Eslováquia, saberia o que fazer. Que pena eu não ser uma espectadora de teatro de férias na Eslováquia. Mas o leitor desta revista de teatro portuguesa pode vir a ser.

Um festival, muitos encontros

Alkantara Festival 2012 – Mundos em palco

Liliana Coutinho



<

Inkomati (dis)cord,
de Boyzie Cekwana
e Panaibra Canda,
Alkantara 2012
(Boyzie Cekwana
e Panaibra Canda),
fot. Victor Bello.

Um festival é um estado de excepção no desenrolar da vida quotidiana. Há uma comunidade efémera que se encontra, reunindo espectadores, artistas, críticos e programadores, para quem durante uns dias não existe vida para além do festival, e há a comunidade maior, que se tece no quotidiano e exige tempo, frequentação, vivências em comum. Foi talvez a pensar nesta que, no Cinematógrafo, um programa de curtas entrevistas realizadas por Maria João Guardão a alguns participantes do festival Alkantara 2012, Nayse Lopes, directora do festival Panorama, no Rio de Janeiro, se tenha mostrado pessimista acerca da real possibilidade de se fazer comunidade num festival - o que não a impediu, em Novembro deste mesmo ano, de dirigir todo o Panorama em torno desta noção. Por difícil que seja fazer comunidade, é preciso continuar a pensá-la, a testá-la e a exprimir as emoções, os comportamentos, as histórias e as vivências singulares que constituem a comunidade em sentido lato. Talvez por isso Thomas Walgrave, director do festival, tenha escrito no texto que abria o programa impresso do Alkantara 2012, que estes encontros "parecem mais urgentes que nunca, num contexto de mudança de eixos

políticos, económicos e culturais, e numa Europa em profunda crise de identidade".

Foi então sob o signo do encontro que se teceu a programação do festival Alkantara 2012. O espectáculo de abertura era exemplo disso e mostrava que os encontros que se promovem num festival alimentam comunidades, partilhas e produções futuras. O sul-africano Boyzie Cekwana e o moçambicano Panaibra Canda cruzaram-se pela primeira vez em Lisboa, em 2001, no Festival Danças na Cidade. Desse encontro resultou agora *Inkomati (dis)cord*, um espectáculo em que dançam a história e o destino do pacto de não agressão, o Acordo Inkomati, estabelecido em 1984 entre Moçambique e África do Sul. O espectáculo que, por vezes, padecia da dificuldade que existe em trabalhar com o material simbólico, emerge de um contexto de experiência histórico e concreto repleto de tensões raciais, corpos violentados e histórias não contadas e às quais este espectáculo procurava restituir a voz e a presença. Podíamos ler, numa entrevista aos coreógrafos publicada na folha de sala que acompanhava o espectáculo, que este olhar para um momento comum da história dos dois países traz subjacente um projecto político de futuro:

Liliana Coutinho é doutora em Estética pelo Instituto Acte / Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, curadora independente e investigadora ligada ao CFCUL/Arte e Ciência. Colabora actualmente com o Centro de Arte Moderna - FCG e, como formadora, com o Forum Dança. É Coordenadora, com Rui Pina Coelho, do Programa de Formação para Críticos de Artes Performativas, *Mais Critica* e Membro da direcção da A.I.C.A.-Portugal.

>
Secalharidade,
 de João Fiadeiro &
 Fernanda Eugénio, REAL,
 Alkantara 2012
 (Fernanda Eugénio
 e João Fiadeiro),
 fot. Patrícia Almeida.

As possibilidades estão aqui, cabe a nós agarrá-las, fazer coisas com elas, repensá-las, transformá-las para fazer melhor sem ter que partir. Para mim esta é uma clara posição política, é uma decisão enquanto cidadão: nasceste num lugar – e isso não é um acidente – e não podes mudar o passado, mas podes mudar as coisas com que não estás feliz [...]. Pertencemos aqui e é aqui que podemos mudar as coisas. [...] Podemos ter falta de meios mas temos o conhecimento, temos o sonho, temos a força para enfrentar estes desafios e empurrar as coisas para a frente.

E para empurrar as coisas para a frente é preciso exprimir tanto o passado recente como o presente.

Bouchra Ouizguen, com *Madame Plaza* no palco do São Luiz Teatro Municipal (SLTM), também colocou sob a iluminação do teatro histórias que habitualmente se ficam pelas salas de espaços noturnos marroquinos. A qualidade do movimento do corpo de Ouizguen, treinado pela dança contemporânea europeia, surgia neste espectáculo para ceder o lugar principal às verdadeiras protagonistas: as histórias contadas pelos corpos das mulheres que as viveram. O palco oferecia-se como meio de expressão e partilha da história social e da experiência particular daquelas *aïtas*, mulheres do povo com anos e anos de canções “de dor, perda e amor impossível” e de dança em cima dos corpos que, cansados e vividos, não se esquecem nem do humor, nem do amor. São histórias marroquinas, e são histórias que, ao serem ouvidas, vistas e sentidas, passam a ser nossas também e a ressoar com a nossa própria história.

Parte da força social e pública das artes performativas vem desta possibilidade de partilha empática, sabemos nós ouvir e por isso receber e dar seguimento ou não à acção exercida em nós pela obra. O espectáculo de Tiago Rodrigues, *Três dedos abaixo do joelho*, apontava a capacidade que o teatro tem para, fazendo o espectador passar por uma experiência comungada no espaço e no tempo com os actores, interferir no modo como esse espectador se vai posicionar na sua vida quotidiana, deixando assim reverberar a vivência do teatro noutros domínios da experiência. Tiago Rodrigues foi à Torre do Tombo consultar os arquivos da censura do teatro português na época da ditadura – os anos 60 em particular. A partir deste material construiu um espectáculo que nos revela que a censura reconhecía que o teatro faz coisas no mundo, que ele importa para o tipo de relações sociais que estabelecemos uns com os outros, e que os gestos e as palavras que surgem em cena contribuem para o estado do mundo em que vivemos. O teatro em ditadura devia



servir para reiterar ou sancionar comportamentos, reafirmar e marcar um imaginário social cuja aceitação individual era indispensável para que uma ideologia ganhasse corpo. Por isso, como vimos em *Três dedos abaixo do joelho*, o bailarino de tal espectáculo não podia ser russo mas sim americano, o pacifismo era recusado por abrir a porta a um mundo onde a guerra do Ultramar não teria razão de ser, as saias das actrizes tinham de ser três dedos abaixo do joelho, a luz de sinalização era roxa por a luz vermelha estar interdita, a história acabava bem para evitar angústias existenciais. As palavras ambíguas eram substituídas por outras e a dúvida que instiga o pensamento era morta logo à nascença. A expressão do desejo era limitada, agrilhoada, impedida para que no seu lugar surgisse o medo. O feminino e o masculino eram construídos no seio de uma ideia de família excludente de outras formas de configurar as relações humanas e familiares.

Tiago Rodrigues que, tendo nascido em 1977, não viveu aquele tempo, referiu numa conversa ocorrida no último dia de representação que aquela época lhe é muito distante, que não é o mundo em que vive, que cada vez que sabe mais sobre esse lugar, mais afastado se sente, mais absurdo lhe parece – e o humor lá estava a atestar este absurdo. Tenho dúvidas em relação a esta distância. A censura inscreveu-se no corpo da sociedade portuguesa tal como as palavras escritas a vermelho no corpo da actriz Isabel Abreu se impregnaram na sua pele. E o efeito dessas palavras não se desfaz no instante de uma revolução. Parte da pertinência deste espectáculo está na forma como nos permite pensar acerca do que sobrevive desse tempo nos dias de hoje: como é que tolher as palavras, os corpos, a expressão do desejo, a partilha, a possibilidade de pensar, contribuiu para desenharmos uma sociedade onde ainda vivemos?

Um dos reflexos de tal época são as limitações existentes em Portugal no exercício do debate público e crítico, configurador de um espaço de acção pública no qual cada indivíduo pode encontrar uma voz, alguém para a ouvir



e então procurar modos para agir em conjunto com outros. Soubemos, na conversa já referida, na qual participaram Tiago Rodrigues, Gonçalo Waddington, Isabel Abreu, João Mota e Carmen Dolores, uma das criadoras do Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)¹, que a primeira coisa que a censura fez a esta companhia foi impedir a realização dos colóquios que traziam em projecto. Promover encontros onde se troquem ideias, discutam ponto de vista, se converse de forma a dar conta do que nos afecta, em suma, tecer um terreno comum de forma consciente, é visto como uma actividade altamente perniciososa por qualquer ditadura ou por qualquer ponto de vista único e com tendências uniformizadoras. É por este poder que têm, e também porque podem ser momentos privilegiados de construção de pontes entre as propostas artísticas presentes no festival e as várias comunidades de espectadores que por aí passam, que seria importante que numa próxima edição do Alkantara as conversas programadas entre artistas e público fossem repensadas de forma a resultarem estimulantes – o que este ano não aconteceu – e também a fomentarem a partilha que trazem em potência. Seria importante, por exemplo, reflectir sobre para quem e com quem se está a conversar, qual o papel do público nessas conversas, se as pessoas presentes formam um público passivo, ou se são também consideradas potenciais participantes activos na discussão.

Para além dos espectáculos e das conversas, o Alkantara 2012 contou também com o lançamento de livros, por Anne Teresa de Keersmaeker e Bojana Kunst que, no Jardim de Inverno do SLTM, no dia 7 de Junho, apresentaram *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók* e, menos concorrido mas nem por isso menos importante, a publicação resultante de *Centro de Dia*, uma criação produzida pelo Alkantara em 2010, de Dona Vlassova Et Guests em colaboração com os frequentadores do Centro Social da Sé. Apresentaram-se também trabalhos de fim de curso do Forum Dança e

da escola P.A.R.T.S. A colaboração com esta última estendeu-se à apresentação de duas *masterclasses*, com uma leitura de Marx feita pelo filósofo belga Ludo Abicht e uma perspectiva sobre a definição da dança contemporânea com o sociólogo Rudi Laermans. Os alunos de fotografia do Ar.Co retrataram quem ia passando por este festival. Estas eram as actividades paralelas, pois o centro do festival são os espectáculos, aconteçam eles em palco, numa praia – o caso de *Linha de horizonte*, de Ana Borralho e João Galante – ou em sessões contínuas numa biblioteca. No entanto, esta divisão entre programa principal e programa paralelo não será de repensar? Penso que as questões trazidas por Boyzie e Panaibra talvez pudessem encontrar uma força de acção maior no qual a peça de palco fosse somente um dos elementos de uma constelação de acções – conversas, seminários? –; e penso também no modo como certos artistas estão já, com o seu trabalho, a proporem outros modos de encontro e de produção que estão muito para além da produção de um espectáculo. Por isso, *Secalharidade*, de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, era uma porta aberta para entrar num programa de trabalho cuja concretização ultrapassa em muito o formato do espectáculo e a circunscrição no terreno artístico, o qual, tendo partido da criação de um método de composição coreográfica em tempo real, transformou-se num método que nos permite tomar consciência da forma como, do comportamento que temos vivendo juntos, emerge o que virá a formar uma comunidade com sentidos partilhados.

Mas voltemos ao espaço mais circunscrito do teatro. *The Quiet Volume*, apresentado na Biblioteca Nacional de Portugal, de Ant Hampton e Tim Etchells, é um espectáculo de autoteatro para duas pessoas, na qual os espectadores, seguindo um conjunto de instruções ditadas através de um iphone, e que constituem a estrutura dramática do trabalho, se tornam intérpretes. Sentados na sala da biblioteca, folheámos livros e percorremos uma história

<

Três dedos abaixo do joelho,
de Tiago Rodrigues,
Mundo Perfeito/TNDMII,
Alkantara 2012
(Isabel Abreu),
fot. Magda Bizarro.

<

Madame Plaza,
de Bouchra Ouizguen,
Alkantara 2012
(Kabboura Ait Ben Hmad,
Bouchra Ouizguen,
Fatima El Hanna
e Naima Sahmoud),
fot. Hibou Photography.

>

The Quiet Volume,
de Ant Hampton Et Tim
Etchells, Alkantara 2012,
fot. Lorena Fernandez.

¹ Cf. Carmen Dolores e Tito Livio, *Teatro Moderno de Lisboa: 1961/1965. Um marco na história do teatro português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009.

partilhada com quem literalmente nos acompanhava no papel duplo de não-actor e não-espectador. Conscientes do tempo e do corpo na leitura, esta torna-se uma viagem cujo percurso se vai revelando, transportando-nos de livro em livro, de frase em frase, de imagem em imagem, da Biblioteca Nacional até às ruas destruídas de Beirute para, no fim, regressada, levantar-me da secretária com a sensação de que tinha feito algo de clandestino e isso estava exposto ao olhar público. Mas o que se passava era o oposto: era esse público potencial que me era exposto a mim enquanto espectadora de *The Quiet Volume*. Estava perante a vida habitual e sossegada de uma biblioteca pública, absolutamente indiferente à vivência pela qual acabava de passar. Que consciência teriam aqueles leitores do mundo em que existe Beirute?

Fazendo-nos ler com e para o participante que nos acompanhava, *The Quiet Volume* criava um espaço efêmero de intimidade partilhada, apontando para o espaço mínimo no qual se começa a formar uma comunidade. Meg Stuart e Philipp Gehmacher, em *The Fault Lines*, apresentada no Museu de Água da EPAL, traziam-nos a tensão entre proximidade e afastamento que existe no seio desse espaço, quando ele é um espaço de amor, ou pelo menos, de tentativa que o seja. *Schwalbe Cheats*, de Schwalbe, através de uma estrutura dramática assente num conjunto de protocolos de jogos quase infantis, ingénuos, expunham o modo como essas relações próximas podem degenerar em jogos de competição, violência e humilhação. A companhia belga tg STAN, com *Mademoiselle Else*, peça de 1924 de Arthur Schnitzler, mostrou-nos como as relações humanas mais íntimas podem ser o eco de relações sociais e de formas de organização económica. Numa apresentação única a 8 de Junho, no átrio de entrada do Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal, foi criado um dispositivo cénico que gerava uma situação de grande proximidade física e psíquica entre espectadores e actores.

Else é uma jovem de 19 anos, de uma burguesia vienense em queda livre. De férias numa estância balnear, ela recebe uma carta da família onde lhe é explicado que, mais uma vez, esta se encontra numa situação financeira desastrosa. Para salvar o pai da desonra trazida por uma dívida por pagar, Else deverá pedir dinheiro a um conhecido da família, um abastado negociador de arte que se encontra na mesma estância. Este aceita, com a contrapartida de a ver nua. Em conflito consigo própria, Else revolta-se interiormente, furiosa, entristecida, pelo sacrifício que

está prestes a fazer para que a sua família e uma certa forma de sociedade continue a existir. Despe-se, mas fá-lo publicamente, perante o olhar dos convivas presentes na sala de refeições da estância de férias, e este gesto faz com que a sua nudez apareça, simultaneamente, como uma cedência e como um acto de resistência, pois tudo deveria passar-se na maior intimidade dos quartos de hotel, ou na penumbra de uma clareira de jardim. Tornando o sacrifício público, Else mostra à sociedade o que esta fez dela, expondo-se à loucura, que se transforma aqui num grito de uma lucidez extrema. No fim do espectáculo a actriz dança entre o público. Else dança porque morreu. Com pernas para dançar ainda viva, ela podia ter dado um passo ao lado e libertar-se da figura tutelar do pai e da economia de valores que o suporta. Preferiu morrer a deixar morrer, não o pai físico, mas a figura tutelar do pai. No fundo, preferiu também deixar viver uma forma de mundo que a violentava mas no qual sabia existir. Como viver fora desse mundo? Como inventar outras formas, que só podem emergir, não de um acto solitário, mas de uma partilha real? Onde as ir buscar? Onde é que estão os restos, os indícios, os sinais, com os quais poderemos trazê-las à realidade comum?

Alkantara 2012 terminou com um espectáculo – e um concerto homónimo no último dia –, profundamente belo e político. Depois da entrada da noite em *En attendant*, surgiu o dia com *Cesena*, formando estas duas peças o díptico que juntou Björn Schmelzer, com o *ensemble Grandlavoix*, e Anne Teresa De Keersmaeker, com a companhia Rosas, em torno da *Ars Subtilior*, uma forma de canto polifónico do séc. XIV, marcado pela exploração de dissonâncias e de contrastes. *Cesena* trouxe-nos a harmonia matemática das relações humanas concretas. Uma harmonia com espaço para a dissonância e para a singularidade individual. Em Keersmaeker os corpos são instrumentos musicais e ela, enquanto coreógrafa, domina o *legato*, conservando a existência da relação entre os bailarinos, sem aniquilar a singularidade de cada pessoa que participa na comunidade que dança. Como *Ars Subtilior* é um canto polifónico, *Cesena* é um lexema polissémico: é o nome de uma cidade, de uma catástrofe e de uma ideia de sociedade. Uma catástrofe quando se refere à cidade italiana com o mesmo nome, cidade desejada e palco de conflitos contínuos relacionados com a tomada de poder na região e cuja população foi dizimada pelas guerras papais em 1377; nome de uma ideia de sociedade quando se refere a Michel e de Cesena, franciscano



<
The Fault Lines,
 de Meg Stuart,
 Philipp Gehmacher &
 Vladimir Miller,
 Alkantara 2012
 (Meg Stuart,
 Philipp Gehmacher),
 fot. Eva Würdinger.



<
Cesena,
 de Anne Teresa De
 Keersmaeker & Björn
 Schmelzer,
 Rosas, Alkantara 2012,
 fot. Herman Sorgeloos.

advogando a pobreza contra a exaltação exuberante do poder. Daí que, neste espectáculo, os seus coros de corpo e de canto confluem num canto partilhado mas, não uniformizante. Talvez seja daí que vem a sua beleza.

Muito haveria ainda por dizer. Este texto é um percurso pelo festival Alkantara 2012 (de 23 de Maio a 10 de Junho 2012). Haveria outros possíveis, por espectáculos vistos e por outros perdidos. Faltaria mencionar os objectos e dispositivos que transformam o palco num grande instrumento musical e numa máquina de contar histórias em *Cheval*, de Antoine Defoort e Julien Fournet, por vezes com resultados previsíveis e demasiado dependentes da

complexidade do dispositivo técnico; os laboratórios antropológicos de Philippe Quesne/Vivarium Studio, em *Big Bang*, onde se criava e se desmanchava um mundo que não sabemos bem se seria o pré-histórico ou o futuro; a intensidade porno-erótica e o transe de *Mimosa*, de François Chaignaud, Cecilia Bengolea, Marlene Freitas e Trajal Harrel, a esperada proposta de encontro entre a cena *vogging* nova-iorquina dos anos 60 e o Judson Dance Theatre; e ainda a exploração das intensidades e das transformações da linguagem de *Fora de qualquer presente* de Sofia Dias e Vitor Roriz, no Box Nova do CCB².
 Aguardamos mais encontros como estes.

² Faltou-me assistir a alguns espectáculos que não deixo, no entanto, de mencionar aqui: *Perform on Their Own*, dos Schwalbe, *Linha do horizonte*, de Ana Boralho e João Galante, *In Their Name*, de Philipp Gehmacher, *Othello (Bye Bye)*, por Dood Paard, *A Coming Community*, de G. Garrido, H. Heisig, N. Lucas e P. Ampe.

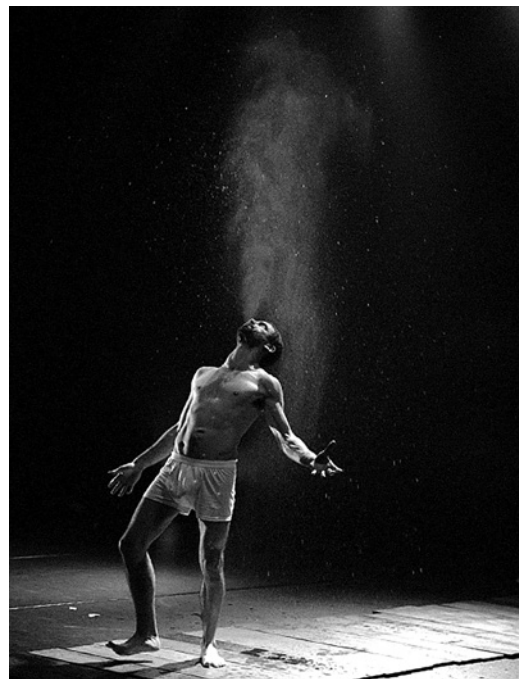
Dores de crescimento

A vida difícil dos Festivais Gil Vicente 2012

Samuel Silva

<>

As barcas,
de Gil Vicente,
enc. João Garcia Miguel,
2012 (< Félix Lozano
e Sara Ribeiro;
> David Pereira Bastos),
fot. Paulo Pacheco.



Não se passa ao lado de uma Capital Europeia da Cultura. E a Guimarães 2012 marcou, para o melhor e para o pior, a edição deste ano dos Festivais Gil Vicente. Se, por um lado, o evento conseguiu reunir um número impressionante de estreias absolutas, por outro teve a sua programação mais esvaziada de propostas fortes face ao que vem sendo habitual. Pode dizer-se que a edição de 2012 do festival é um daqueles momentos em que se sentem as dores de crescimento. Não as do evento em si, mas as de uma cidade que teve que lidar com uma organização bem maior do que a dimensão cultural a que está habituada. Quando há estreias praticamente todas as semanas de novos espetáculos de teatro, sobra pouco para depois apresentar no momento alto da programação anual desta área artística. Foi isso que aconteceu.

No caso concreto dos Festivais Gil Vicente, o resultado do ano extraordinário que Guimarães viveu foi algo contraditório. Porque uma iniciativa que, nos últimos anos, se vem afirmando pela exigência das propostas, teve este ano um programa desequilibrado. Percebeu-se – ao longo das duas semanas da iniciativa – que faltou alguma da qualidade das edições anteriores e, acima de tudo, que houve pouca coerência nas escolhas.

Olhando para os sete espetáculos que, entre 6 e 16 de Junho, foram apresentados em Guimarães, é difícil

encontrar uma relação entre eles. Dir-se-ia que isso é comum ao modelo de festival. Porém, nos anos anteriores, havia pelo menos uma defesa óbvia da linha de programação encontrada: nos Gil Vicente cabia quase tudo o que de melhor tinha sido feito nos últimos meses na criação teatral portuguesa.

A organização – que, além do Centro Cultural Vila Flor (CCVF) e da associação cultural Círculo de Arte e Recreio, como tem sido habitual, este ano envolveu a área de programação de artes performativas da Guimarães 2012 – anunciou uma edição feita sob a égide do patrono do evento. A tradição local garante que Gil Vicente é vimaranense de nascimento e os textos do pioneiro do teatro português estiveram presentes em dois dos espetáculos apresentados. Mas *As barcas* e *Joane* são criações sem um mínimo ponto de contacto. Em uma certa medida, acabam por mostrar de que forma o programa do festival deste ano foi desconexo. Em *As barcas*, João Garcia Miguel despe (literalmente) o texto vicentino, numa montagem contemporânea e provocadora. *Joane* é um exercício de escola, em que a companhia galega Voadora não consegue disfarçar a imaturidade.

Foi destes desequilíbrios que se fez a edição 2012 dos Festivais. Porém, foi sobretudo a contradição com a coerente programação de anos anteriores que mais se

Samuel Silva
é jornalista do *Público*
no distrito de Braga.
Nesse contexto, tem
acompanhado as
últimas edições dos
Festivais Gil Vicente e
a Capital Europeia da
Cultura 2012.



< >

Ilhas,
a partir de Raúl Brandão,
concepção e dir. Luís
Castro, Karnart, 2012
(< Bibi Perestrelo;
> Filomena Cautela),
fot. Paulo Pacheco.

estranhou. Os Festivais Gil Vicente tornaram-se um dos grandes momentos de programação cultural em Guimarães, ainda que a cidade e o CCVF tivessem sido sempre capazes de garantir apresentações regulares de espetáculos de teatro ao longo do ano.

Mas foi no evento de Junho que se concentrou grande parte das atenções dos seus responsáveis nos últimos anos. Por isso, o festival foi começando a ser uma espécie de *best of* do teatro português, reunindo algumas das mais interessantes criações produzidas no país – a que se têm juntado companhias estrangeiras nos últimos anos. Além disso, Guimarães solidificou uma rede de parceiros cujo trabalho se foi tornando cada vez mais presente na programação regular do CCVF.

Olhando para os cartazes dos últimos anos dos Festivais Gil Vicente, encontrámos espetáculos como *As três irmãs*, de Nuno Cardoso, ou *A filosofia do Gabiru* (de Martim Pedroso), no ano passado, ou, em 2010, *Cratera, as crianças com segredos* (Teatro Bruto) e a montagem que o coletivo Truta fez do clássico *Ivanov*, por exemplo. Mas estes *habitués* da programação teatral vimaranense não podiam estar no festival deste ano, porque já tinham passado pela cidade noutras alturas do ano no âmbito da Capital Europeia da Cultura.

O programa de artes performativas da Guimarães 2012 elegeu o apoio à nova criação como um dos seus elementos essenciais. E por isso apoiou a produção de várias dezenas de espetáculos de companhias nacionais ao longo do ano. Nuno Cardoso e o Ao Cabo Teatro estrearam *Medida por medida* em Abril. O novo *Pentesileia* de Martim Pedroso chegou duas semanas após o fim dos Festivais Gil Vicente e o *Canil* do Teatro Bruto teve estreia em Março. Um mês depois, foi *Histórias do bosque de Viena*, do Truta, que passou pelo CCVF. Todos em co-produção com a Capital da Cultura.

Todavia, esta realidade acabou por garantir uma mais-valia à edição deste ano do evento. A maior força dos Festivais Gil Vicente 2012 acabou por ser um programa recheado de estreias. De facto, essa mesma aposta da Capital Europeia da Cultura na nova criação contemporânea fez com que cinco dos sete espetáculos apresentados em Junho fossem estreias absolutas. E isso é cada vez menos habitual no panorama teatral português, com as estreias de novos espetáculos a acontecerem pontualmente e não concentradas em eventos específicos.

Se esta aposta na estreia de novas criações fosse para manter, podia perceber-se este desfasamento dos Festivais Gil Vicente deste ano com a sua história recente. Porém, quem conhece a realidade cultural nacional – e a de Guimarães – percebe que, fora do contexto extraordinário de uma Capital Europeia da Cultura, dificilmente uma situação como esta poderá repetir-se.

Outro aspecto relevante do festival vimaranense de teatro deste ano foi a presença de textos portugueses em boa parte das criações apresentadas. Gil Vicente, como já foi sublinhado, foi um dos autores em destaque, em dois dos espetáculos. O coletivo Karnart, por seu turno, regressou a Raúl Brandão e apresentou *Ilhas*, a partir da obra do escritor português (que tem também uma relação particular com Guimarães, onde viveu na fase final da sua vida). Nos Festivais houve ainda espaço para outro clássico, Luís de Camões, numa proposta monumental de António Fonseca e duas criações (*Niúbio* e *Top Models*) a partir de novas criações dramatúrgicas portuguesas. A única exceção à prevalência da escrita em português foi *Sonho de uma noite de verão*, do Teatro Praga, que encerrou o evento.

No desfecho dos Festivais Gil Vicente 2012 fica a ideia de que esta foi uma edição sob o signo do excesso. Do descomedimento visual dos Praga e do Cão Solteiro,

>

v

Nióbio,

dir. Ana Vitorino

e Carlos Costa,

Visões Úteis, 2012

[> Ana Vitorino;

v Carlos Costa,

Ana Azevedo,

Ana Vitorino

e Pedro Carreira),

fot. Paulo Pacheco.

à proposta megalómana d' *Os Lusíadas* (de António Fonseca), passando pela volúpia com que Garcia Miguel tratou Gil Vicente. No meio destas propostas, acabou por ser o delicado *Ilhas*, da associação Karnart, a marcar a leitura final do evento.

Ilhas é um espetáculo paradoxal. Em primeira instância, como parte de um texto (*As Ilhas desconhecidas*, escrito por Raúl Brandão após uma viagem pelos Açores) que é sobretudo descritivo, parece uma proposta contemplativa. Mas na prática resulta numa experiência bastante intensa de participação dos espectadores. Estamos em cima do palco, entre um grupo pequeno de pessoas que se divide entre as cinco mesas em que outros tantos intérpretes apresentam coleções de objectos. Os espectadores têm a liberdade de escolher qual das mesas querem ver. Podem assim construir a sua própria narrativa e ser eles próprios parte desta experiência imersiva. Sentarmo-nos na plateia vazia enquanto o espetáculo decorre é uma experiência estranha. Os movimentos no palco são lentos, não apenas os dos intérpretes, mas também os do público. Esta estranha coreografia contemplativa adquire, a espaços, a solenidade de uma visita de especialista, mas rapidamente pode ser tomada pelo movimento alheio de grandes massas de turistas. Os "quadros" criados pelos intérpretes e as suas coreografias de objectos sobre as mesas aproximam este espetáculo da dança, fugindo do campo do teatro. Mas o texto, sempre o texto, está lá, porque entre os vários movimentos é o texto entrecortado de Raúl Brandão e a métrica da sua escrita que criam o ritmo e o ambiente em que tudo isto se passada.

Ilhas, com concepção e dramaturgia de Luís Castro, teve estreia em Guimarães, a 15 de Junho, foi apresentado no Montijo em Setembro e tem programadas passagens por Lisboa e Porto no início do próximo ano. A sua proposta interactiva no contacto com os espectadores é a sua principal força. O espetáculo é diferente para cada espectador e é ele que escolhe o que daqui quer tornar importante para o seu contacto com o objecto artístico. Nesse sentido, *Ilhas* é também uma reflexão sobre o teatro e a arte em geral, os seus limites e a relação cada vez mais desestruturada com os públicos.

A primeira relação de *As barcas* com o público é de choque. O espetáculo de João Garcia Miguel abriu os Festivais de Gil Vicente (também em estreia absoluta), partindo dos textos de Gil Vicente. A base da dramaturgia são os três autos das *barcas* (*Inferno*, *Purgatório* e *Glória*), mas do corpo inicial pouco resta a não ser a inspiração. "À barca, à barca, houlá! que temos gentil maré!": A primeira linha de *Auto da barca do inferno* é também a primeira frase do espetáculo, mas quem esperava um Gil Vicente mais presente não o encontrou por aqui.

A proposta de João Garcia Miguel vai descarnando o universo vicentino, até deixar só o osso. Resta-nos a ideia satírica do texto e a crítica social. Recuperam-se também alguns elementos icónicos das *Barcas* originais. O mais



impressionante são as tábuas de madeira, que associamos à construção naval e que se tornam no objecto cénico fundamental de todo o espetáculo. À época fundadora do teatro português, Garcia Miguel vai buscar uma outra inspiração: a da ideia da era medieval como um tempo de excessos carnavalescos. Esta é por isso uma criação carnal, em que impera um ambiente de deboche e de alguma amoralidade. A força visual dos quadros – criados para retratar esse ambiente – é a "marca" da proposta performativa desta criação, que está mais próxima do universo autoral de João Garcia Miguel do que da inspiração vicentina.

A presença de Gil Vicente é bastante mais óbvia em *Joane*, o exercício que a Voadora, companhia sediada em Santiago de Compostela, fez à volta da personagem do Parvo do *Auto da barca do inferno*. A interpretação é de um grupo de jovens estudantes de teatro da região de Aveiro (15 almas penadas) na sequência de um trabalho em torno dos textos vicentinos feito nos meses anteriores, numa iniciativa também da Guimarães 2012. Mas o espetáculo não consegue fugir às suas próprias circunstâncias. Do início ao fim disfarça mal que é um exercício de escola. Se o assumisse, talvez pudesse fazer disso uma força, o que não acontece. O registo é pueril



<>

Os lusíadas,
de Luís de Camões,
concepção António
Fonseca,
Teatro Meridional, 2012
(António Fonseca),
fot. João Octávio.



<

*Sonho de uma noite de
verão*,
criação colectiva,
Teatro Praga, 2012
(Isa Cortês
e João Sebastião),
fot. Paulo Pimenta.

e de um humor pobre, mais influenciado pelo culto televisivo da "stand up comedy" do que pela boa comédia teatral.

Percebe-se que foi feito o trabalho de casa, com referências históricas à noite em que o *Auto da visitação / Monólogo do vaqueiro*, texto fundador, é apresentado perante a corte, e não faltam as personagens arquetípicas de Gil Vicente. Mas por muito que a criação dirigida por Marta Pazos se apresente como uma "alegoria da parvoíce", a construção do espetáculo não passa de um facilismo anedótico com resultados frustrantes.

Fruto de uma co-produção do Teatro Meridional com a Capital Europeia da Cultura, *Os lusíadas* encerrou a primeira semana do festival. Momento singular de todo o evento e mesmo no panorama cultural português, este espetáculo parece uma improbabilidade. Um homem só (intenso António Fonseca) em cima de um palco, numa maratona de interpretação integral da obra de Luís de Camões. Das 10h00 às 23h00, Fonseca passou pelos primeiros nove cantos do poema épico português, perante uma plateia instável, mas que a dada altura percebeu que este era um momento maior e excepcional. O actor não se limitou a dizer *Os lusíadas* que sonhou decorar há dois anos, recriou-os tentando mostrar a modernidade de um

texto que de tão velho e relido se tornou um fardo.

Antes disso, passou meses a contactar com a população da zona rural e suburbana de Guimarães, falando do épico camoniano e ganhando força para o momento de o apresentar a 9 de Junho, um dia antes do dia de Camões. Foi com essas pessoas (quase 100 ao todo) que partilhou a interpretação do Canto X, com que encerrou o espetáculo, já o dia 10 tinha começado. Esse momento de síntese deu sentido a todo a megalomania de uma leitura integral em dez horas de uma obra intemporal e que, por isso mesmo, teria de estar fora de tempo.

Não podia, por isso, ser mais claro o contraste com *Niôbio*, apresentado nos dois dias anteriores no CCFV. Com texto original de Ana Vitorino e Carlos Costa, a ideia do espetáculo é de uma actualidade impressionante, fazendo dela a sua principal força. Num momento em que questionamos a forma como somos capazes de nos relacionar com o país e com o Estado, a criação das *Visões Úteis* põe-nos a olhar para esse tema, de uma forma aparentemente ligeira, mas de conteúdo profundo. *Niôbio* nem sempre defende bem a posição inicial, limitando-se a dada altura a um simples deslizar de situações pouco exploradas, mais ao jeito de um *sketch*. Mas a ligação ao momento português – país que definha, ao longo da peça,

<>

Joane,

direcção Marta Pazos,
 Voadora, 2012,
 fot. Paulo Pimenta.

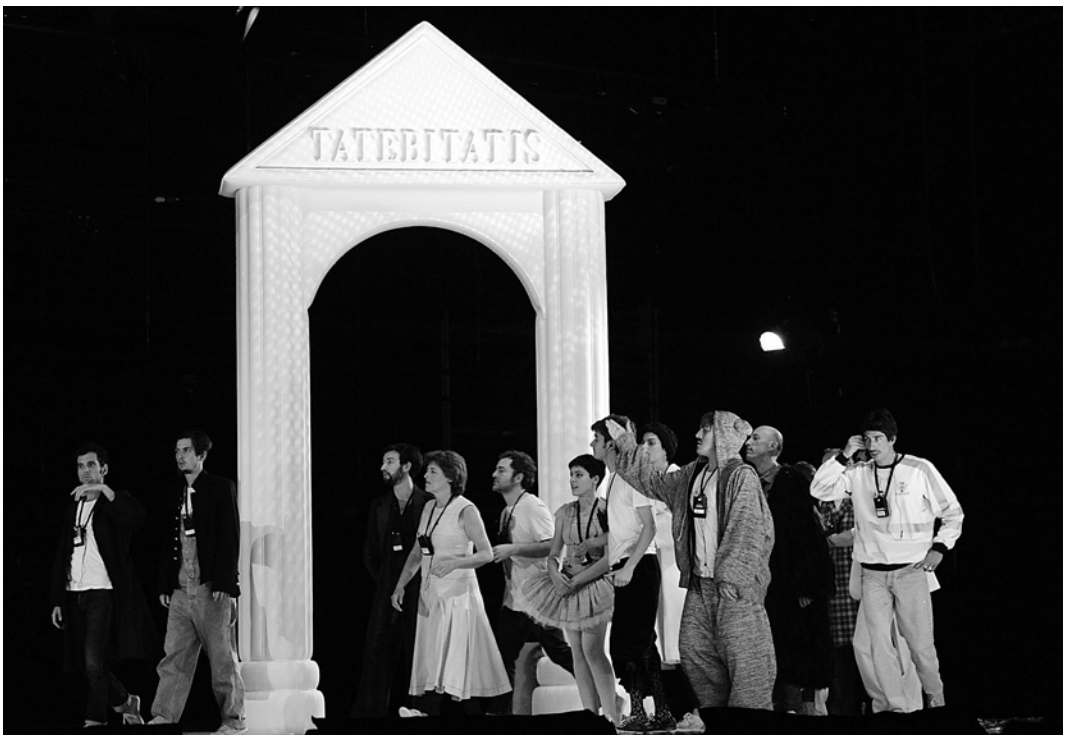


>

v

Top Models,

concepção André e.
 Teodósio e Cão Solteiro,
 Cão Solteiro, 2012,
 fot. Paulo Pimenta.



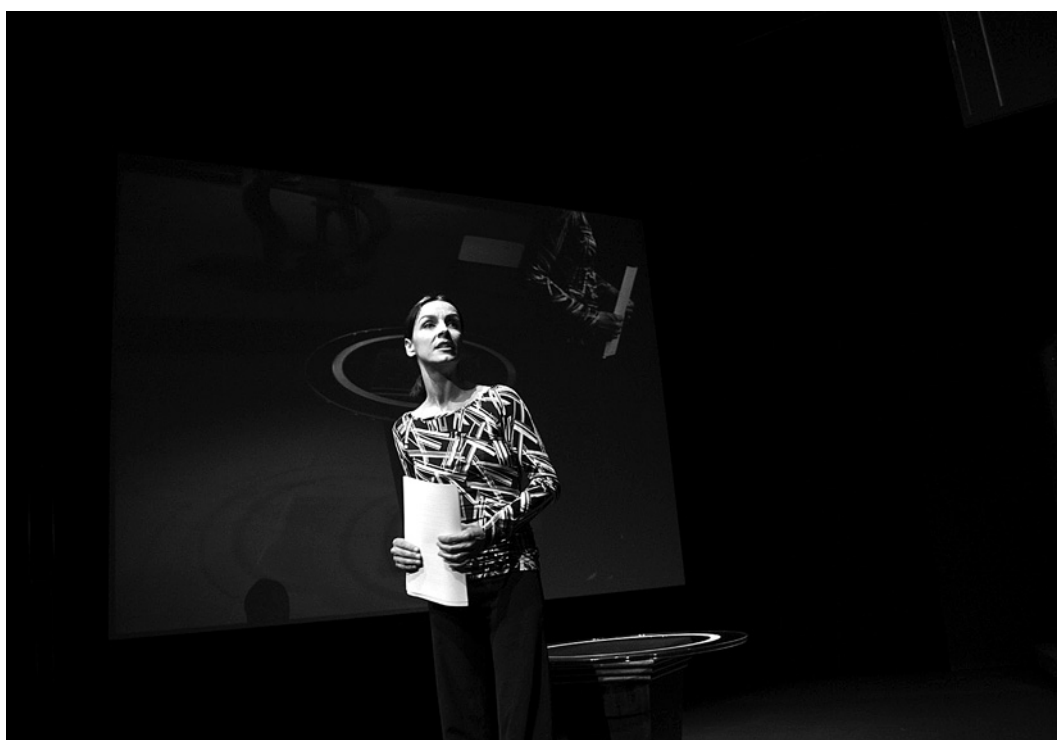
na personagem-tipo do "self-made man" – permite o reconhecimento de uma realidade que é próxima e que, por isso mesmo, cria uma ligação muito directa com os espectadores. É esta a mais-valia da farsa aqui proposta, em que três pessoas fundam um país, mas só depois percebem que sê-lo é já em si mesmo um desafio.

Apenas dois espetáculos do programa do festival não foram estreias absolutas: *Top Models* e *Sonho de uma noite de verão*. Nesse sentido, foram os representantes daquela que é a orientação programática tradicional do evento, levando a Guimarães duas das produções de maior sucesso no panorama teatral português do último ano. No primeiro caso, o da colaboração de André e. Teodósio com a companhia Cão Solteiro – desta vez com Paula Sá Nogueira como figura central –, vimos um conjunto de referências culturais e civilizacionais que se reencontram numa criação intensa, de grande impacto visual e de espectacularidade incontestada.

Os mesmos adjectivos servem para classificar o encontro dos Praga com os universos clássicos de Shakespeare e Purcell, a partir dos quais constroem um delírio onírico e aparatoso sobre a sociedade mediatizada em que vivemos. Por muito que a televisão seja a referência, é no teatro que nos encontramos para a reflexão, parecem



dizer. De resto, André e. Teodósio não é o único ponto de contacto entre *Top Models* e *Sonho de uma noite de verão*. Os dois espetáculos partilham uma mesma linguagem e um certo sentido de fazer teatro contemporâneo em Portugal. Dessa forma, a sua inclusão no programa do festival foi uma vitória. Ainda que não tenham escapado à falta de coerência das escolas que marcou a edição 2012 dos Festivais Gil Vicente.



<
Londres,
de Cláudia Clemente,
enc. João Lourenço,
Novo Grupo / Teatro
Aberto, 2012
(Carla Maciel),
fot. Teatro Aberto.

Meia dúzia de palavras e a tua vida...

Stat Miller

Título: Londres (2011). *Texto:* Cláudia Clemente. *Encenação, realização de vídeo e luz:* João Lourenço. *Dramaturgia:* Vera San Payo de Lemos. *Cenário:* António Casimiro e João Lourenço. *Figurinos:* Graça Rodrigues. *Supervisão audiovisual:* Nuno Neves. *Interpretação:* Carla Maciel. *Produção:* Novo Grupo / Teatro Aberto. *Local e data de estreia:* Teatro Aberto, Lisboa, 30 de Setembro de 2012.

Quando pensamos na cidade de Londres, muitas vezes, a primeira coisa que nos vem à cabeça são as férias, os passeios, os monumentos, os museus, os momentos passados em família ou com amigos numa das capitais europeias mais frequentadas por turistas. Londres é, metonimicamente, a Londres da Tate Modern, do Big Ben, do chá das 5, da Rainha e do palácio de Buckingham, do Museu de História Natural, da Abadia de Westminster e de tantos outros locais turísticos. *Londres*, a peça de Cláudia Clemente, joga, no título, com essas expectativas. Mas a Londres que encontramos em *Londres* não é a cidade que conhecemos dos roteiros turísticos. *Esta Londres, desta autora e deste espectáculo* é uma cidade diferente, a viagem é outra e as paragens também. *Londres* é um espectáculo do luto.

O texto de Cláudia Clemente, com encenação de João Lourenço, é um poema para a cena: um monodrama que vive da cumplicidade possível entre factos verídicos e teatralidade. A actriz Carla Maciel gere, em cena, todo o dispositivo cénico e técnico (projectões vídeo e registos áudio) que traduzem esta viagem particular à capital inglesa. Assim, Ela, a personagem a que Carla Maciel dá corpo e que é uma clara – e declarada – projecção da autora do texto, é uma filha que acompanha os pais a Londres, cidade onde estudou, na esperança de encontrarem ali o tratamento adequado para a doença do pai. O discurso da

actriz mantém o registo confessional e intimista do texto: olha-nos nos olhos e conta-nos todos os pormenores dessa viagem absolutamente exclusiva e pessoal da autora. Encontra-se uma duplicidade do trabalho da actriz, que é simultaneamente ela própria e a voz autoral da viagem relatada: Carla Maciel está em cena em representação da autora do texto, toma de empréstimo as suas palavras, as suas emoções e os seus sentimentos, materializando-os e tornando visível a viagem.

É a actriz que gere todo o dispositivo cénico, activando os ambientes sonoros e as imagens que melhor servem as potencialidades técnicas para a sua confissão. As imagens projectadas acompanham todo o desenrolar da narrativa, variando entre a transmissão de planos subjectivos e a manipulação da imagem em cena. As imagens (“verdadeiras”) que vemos de Londres, familiares, que reconhecemos das nossas histórias pessoais, das memórias felizes de quem é turista nesta cidade, neste espectáculo surgem em contraponto com a narrativa clínica e patológica que nos está a ser contada. Todo o espectáculo é pontuado pelos títulos projectados que definem estações, zonas espaciais (*No hospital, No hotel, Pelas ruas de Londres, A abadia*) e emocionais (*A doença, Os contos, O chá, As radiografias, A actriz, Oitenta e cinco*), que vão situando a acção narrativa e a descrição da viagem. A associação da forma multimédia de escrita cénica com o registo intimista

Stat Miller
é Mestre em Encenação
e licenciada em
Dramaturgia pela
Escola Superior de
Teatro e Cinema.

>
v
Londres,
de Cláudia Clemente,
enc. João Lourenço,
Novo Grupo / Teatro
Aberto, 2012
(Carla Maciel),
fot. Teatro Aberto.



da actriz (e do próprio espectáculo) funciona melhor quando as imagens projectadas nos três telões do cenário mostram planos subjectivos do percurso narrativo da personagem – quando, de algum modo, sugerem uma ilustração reveladora das memórias da personagem. O discurso é tão autêntico quanto as imagens projectadas nos telões, que concretizam o confronto entre o destino turístico e o passeio até à morte. A acção do texto é dilatada porque o exterior é trazido constantemente para o palco. E, efectivamente, é esse exterior – estranho, um corpo estrangeiro que conduz a actriz no seu percurso – que amplia as suas dificuldades e hiperboliza os seus sentimentos e emoções (que só por si, e mesmo que o contexto fosse mais "nacional", seriam difíceis de minimizar). O cenário é uma espécie de sinédoque que serve de sugestão de todos os ambientes em que a história se desenrola, porque é de ambientes, de zonas de espaços físicos que esta história é feita. É mais ou menos claro que uma experiência

traumática como esta que é trazida à cena é quase sempre indissociável dos espaços em que ela nos acontece, mais ainda quando se trata de um espaço estranho, não familiar, estrangeiro. As palavras são diferentes, os hábitos alteram-se, e mesmo o habitual chá nocturno da mãe se torna um problema (não se encontra em lado nenhum o que costuma beber), uma metáfora que aponta para toda a conjuntura adversa que ameaça o universo destas personagens.

É de enfatizar o virtuosismo da actriz que chama a si o controlo do espectáculo, no modo como produz o discurso narrativo e acciona o dispositivo técnico de cena que serve o texto, ampliando em palco a dimensão e a emotividade das palavras. O fim talvez propositadamente pouco denunciado faz com que a história fique em suspenso, talvez porque seja melhor não saber "quanto tempo de vida nos restará a cada um de nós" e "talvez seja melhor assim". "Uma palavrita de merda / Meia dúzia de palavras e a tua vida vem-se abaixo: Cancro".

Caos e comunidade

Sonho de uma noite de verão pelo Teatro Praga e Músicos do Tejo

Francesca Rayner



<

Sonho de uma noite de verão, a partir de William Shakespeare Et *A rainha das fadas*, de Henry Purcell, Teatro Praga e Músicos do Tejo, 2010 (Nuno Dias – baixo –, Raquel Camarinha . solista – Rossana Ghira – contratenor), fot. Paulo Pacheco.

Título: *Sonho de uma noite de verão*, a partir de *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare (1595-6) e de *The Fairy Queen/A rainha das fadas* (1692) de Henry Purcell. **Concepção:** Teatro Praga e Músicos do Tejo. **Cenários:** Bárbara Falção Fernandes. **Casa:** Filipe Carneiro (Triplinfinito). **Figurinos:** Carla Cardoso (figurino de Vicente Trindade por António de Oliveira Pinto). **Intérpretes:** André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Joana Barrios, Joana Manuel, Patrícia da Silva e Rodolfo Teixeira. **Direção musical:** Marcos Magalhães. **Solistas:** João Sebastião, Nuno Dias, Raquel Camarinho, Rossano Chira. **Grupo Vocal Olisipo:** Armando Possante, Elsa Cortês, João Moreira, Luísa Tavares. **Artistas convidados:** Ana Pérez-Quiroga, Catarina Campino, Javier Nunez Gasco, João Pedro Vale, The End of Irony (Diogo Lopes, Ivo Silva, Miguel Cunha, Rita Morais e Ricardo Teixeira), Vasco Araújo, Vicente Trindade. **Realização vídeo:** André Godinho. **Equipa de filmagem:** Bruno Reis, Francisca Rodrigues, Joana Frazão, Leonor Noivo, Nuno Morão, Salomé Lamas. **Músicos do Tejo:** Álvaro Pinto, Bruno Fernandes, Carolino Carreira, Marcos Magalhães, Marta Araújo, Marta Vicente, Miriam Macaia, Nuno Mendes, Pedro Gaió Lima, Pedro Castro, Sérgio Pacheco. **Produção:** Cristina Correia. **Local e data de estreia:** Centro Cultural de Belém, 3 Julho de 2010. **Posterior apresentação:** Centro Cultural de Vila Flor, Guimarães, 16 de Junho de 2012.

Uma das vantagens de um evento como Guimarães 2012 é que um espetáculo de grande escala como este, que apenas estreou e teve duas representações em Lisboa –, no Centro Cultural de Belém, nos dias 3 e 4 de Julho de 2010 –, também pôde ser visto no norte do país. O público em grande número e muito heterogéneo, que atraiu, ilustra

ainda como o Centro Cultural Vila Flor tem nos últimos anos contribuído na formação de públicos para representações multidisciplinares como esta.

Se uma companhia como a *Forced Entertainment*, aceita momentos de tédio na sua vontade de libertar a representação do colete-de-forças da repetição, o Teatro

Praga aceita um certo grau de caos como necessário à sua intenção de criar experiências teatrais irrepetíveis. Este caos faz com que, por vezes, as suas representações sejam inconsistentes, com momentos inovadores seguidos de outros onde as ideias parecem esgotar-se. Contudo, este *Sonho de uma noite de Verão* conseguiu efetivamente sustentar a criatividade do caos através de colaborações intermediais com artistas visuais, cantores e músicos.

Embora se tenha apropriado de nomes e situações de *Sonho de uma noite de Verão* (1595-6) de Shakespeare, a inspiração primordial para esta *performance* foi o espetáculo – de grande impacto visual, próprio da Restauração na Inglaterra – *The Fairy Queen/A rainha das fadas* (1692) de Henry Purcell, também ele baseado no *Sonho de uma noite de Verão*. O que parece ter atraído o Teatro Praga para esta obra em particular, aparte a sua combinação de teatro e música, foi o excesso barroco da sua encenação. Como indicado no programa do espetáculo, as representações do *Fairy Queen*, em 1691-2, estavam tão repletas de efeitos cénicos – como fontes e macacos vivos – que, embora tenha sido um sucesso junto do público, levaram à ruína financeira. É pouco provável que o fogo-de-artifício, carrosséis e instalações deste espetáculo de 2012 tenham consequências tão devastadoras, mas há algo nesta montagem, nomeadamente no conjunto alargado de *performers* envolvidos e na própria ambição do projeto, que relembra os excessos do espetáculo do séc. XVII.

"Para quê fazer teatro quando só se pensa no Verão e no Amor?" é a primeira de muitas questões formuladas pela companhia em volta desta *performance*. A resposta é um espetáculo aparentemente descomprometido acerca das inconsistências do amor. Tal como em *Sonho de uma noite de Verão* de Shakespeare, a magia desempenha o seu papel, mas de uma forma contemporânea, na combinação de leite materno e esperma masculino, o que perturba laços e emoções anteriores. Helena e Hérnia, e Demétrio e Lisandro até experimentam momentos de desejo *queer* com os seus novos parceiros. O desafio *queer* à pressuposição da heterossexualidade nas artes surge também num dueto entre dois cantores, homens – onde um insiste num beijo que o outro lhe tenta negar –, assim como em "Victoria's Secret", uma instalação de Xavier

Nuñez Gasco em volta de uma "fada" transexual, inclusive com biquíni e asas cor-de-rosa. No entanto, estes momentos não significam que a visão sobre o amor seja unicamente positiva. Tal como uma das músicas insiste, há uma linha muito ténue entre o prazer e a dor do amor, e vários *performers* dão voz aos medos, às contradições e às derradeiras injustiças que também fazem parte da experiência amorosa.

Enquanto os músicos ocupavam um espaço em frente ao palco, diretamente virados para o público, e os cantores atuavam na boca de cena, os atores eram filmados em tempo real, atrás de um ecrã com duas pequenas aberturas que permitiam que o público pudesse ver o que se passava nos bastidores, na "sala verde", enquanto as imagens eram projetadas no ecrã. Os atores incluíam os que trabalham habitualmente com o Teatro Praga, assim como um coletivo de atores conhecidos como "The End of Irony". Este coletivo apareceu primeiramente a parodiar as entrevistas para os meios de comunicação e o mundo de teatro contemporâneo – "[...] Não entrei no Conservatório. Disseram que eu tinha uma pronúncia do Porto" –, antes de regressar mais tarde para representar a cena de Píramo e Tísbe, de *Sonho de uma noite de Verão*, com uma lanterna a substituir a lua, um "burro" humano vestido apenas de cuecas, e desconstruções cómicas, pelos *performers*, dos seus próprios papéis. O espetáculo terminou com uma dança de corte, contrastando a improvisação anterior com a estrita coreografia da dança.

Num espetáculo que junta várias formas artísticas, alguns elementos de coesão foram criados através de momentos de ligação inter-artísticos. Por exemplo, as instalações dos artistas visuais também serviram de cenário para os cantores, enquanto as próprias canções eram partilhadas/ecoadas pelos atores/*performers* e os cantores. Desta forma, os músicos, os cantores e as imagens projetadas representavam elementos centrais da *performance* em vez de serem marginalizados para a periferia no sentido de privilegiar os atores. Aliás, uma das grandes vantagens das criações descentralizadas do Teatro Praga, é precisamente o facto de diferentes formas artísticas poderem sobressair em palco de forma mais equilibrada.



<

v

Sonho de uma noite de verão,
a partir de William Shakespeare Et
A rainha das fadas,
de Henry Purcell,
Teatro Praga e Músicos do Tejo 2010 (< Diogo Bento, Cláudia Jardim, André e Teodósio, Joana Barrios;
v Raquel Camarinha - solista, na caixa preta -, Alípio Padilha - tripé -, Rossana Ghira - contratenor, vulto na última caixa aberta -, Jenny Larrue - mulher com asas),
fot. Paulo Pacheco.



Em resposta à crise económica e à devastação causada pelos cortes abissais nos orçamentos do teatro, a tendência tem sido a de minimizar o mais possível a escala das representações. Embora a dimensão desta representação torne difícil a sua representação regular, a sua acumulação de parcerias criativas sugere uma outra resposta possível à crise e levanta, por si só, outras questões políticas. O espetáculo começa com uma discussão acerca de quem poderá, atualmente, deter o mesmo tipo de poder que os monarcas do séc. XVII, para quem Purcell compôs. Tanto o Presidente da República, como o Primeiro-ministro são

rapidamente eliminados e o poder contemporâneo na democracia é atribuído aos atores, ou seja, não às figuras de autoridade que detêm o poder político formal, mas a todos nós. Esta conclusão reforça a democracia em palco no qual artistas de várias artes interagem sem hierarquias aparentes. Mas até que ponto esta "espetacularidade" neo-barroca contesta as relações de poder entre palco e plateia, atores e espetadores? Por outras palavras, esta encenação do caos provoca a construção de uma comunidade ativa de cidadãos ou, pelo contrário, não faz mais do que reforçar a sua sujeição ao poder da ilusão?

>
Feliz aniversário,
 de Harold Pinter,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2012
 (António Simão,
 Rúben Gomes
 e Tiago Matias),
 fot. Jorge Gonçalves.



Eles não têm nada que nos dar ordens

Emília Costa

Título: *Feliz aniversário* [*The Birthday Party* (1958)]. Autor: Harold Pinter. Tradução: Artur Ramos e Jaime Salazar Sampaio. Encenação: Jorge Silva Melo. Cenografia e Figurinos: Rita Lopes Alves. Luz: Pedro Domingos. Interpretação: Alexandra Viveiros, Américo Silva, Andreia Bento, António Simão, Rúben Gomes e Tiago Matias. Produção: Artistas Unidos. Local e data de estreia: Teatro da Politécnica, Lisboa, 05 de Setembro de 2012.

Petey (*vencido*) Reaja, Stanley. Eles não têm nada que lhe dar ordens.
 Harold Pinter (2005: 107)

Feliz aniversário, segunda peça de Harold Pinter, dramaturgo inglês e Nobel da literatura em 2005, estreou no Arts Theatre, em Cambridge, a 28 de Abril de 1958, com encenação de Peter Wood, tendo tido uma boa recepção por parte do público universitário. Porém, quando finalmente, ainda nesse ano, foi representada em Londres, mais precisamente em Hammersmith, no então denominado Lyric Opera House, foi arrasada pela crítica, o que levou ao abandono dos espectadores, e à sua saída de cena ao fim de oito representações. Apesar deste titubeante começo, *Feliz aniversário* tornou-se numa das peças mais famosas de Harold Pinter, vindo a ser adaptada ao cinema em 1968 pelo realizador norte-americano William Friedkin e, mais tarde, em 1987, à televisão, pela BBC, por Kenneth Ives, tendo como participação de relevo o próprio Harold Pinter no papel de Nat Goldberg.

Já em Portugal viu a sua estreia em Dezembro de 1967, no Teatro Avenida, em Lisboa, pela companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, com encenação de Artur Ramos, e, após três representações, foi abruptamente interrompida, devido a um incêndio que devastou o teatro, vindo a ser reposta, posteriormente, em Abril de 1968. Desde então, e

decorridos mais de quarenta anos, apenas o teatro amador GOTA em 1972, os Lisbon Players em 1990 e o colectivo artístico Ninho de Víboras em 2007 terão ousado encenar esta peça.

Finalmente, a companhia Artistas Unidos, ao inaugurar a temporada 2012/2013, fê-lo revisitando Pinter, a quem longamente se dedicara nos anos de 2001 a 2003, e, desta vez, encenando esta primeira peça em três actos de um dos maiores dramaturgos da segunda metade do século XX, a quem, infelizmente, não tem sido dada a devida atenção nos palcos portugueses.

Feliz aniversário é uma peça perturbadora, enigmática e, como todo o teatro de Pinter, irresistível.

O casal Boles, Petey e Meg, arrendam quartos, visto que a sua casa até vem no guia, mas apenas têm um hóspede, Stanley, um trintão desempregado, antipático e deprimido, que outrora, talvez, tenha sido pianista, e que vegeta naquela pequena vivenda situada numa cidadezinha de província à beira-mar. Meg, a típica dona de casa de uma família inglesa da classe-média baixa, dedica-se ao cuidado da casa, do marido e do hóspede, e, perante a desatenção do marido, desenvolve um sentimento ambíguo



pelo hóspede, mais carnal que maternal, a quem procura tocar e acariciar mas, por quem, é continuamente repelida e verbalmente maltratada. É neste contexto familiar que chegam dois novos hóspedes, Goldberg e McCann, o primeiro, um cinquentão bem-falante e autoritário e o segundo um trintão introvertido e submisso ao primeiro, que vieram, não se sabe como nem porquê, em representação das razões do Estado ou da Religião, ou de ambas, transformar Stanley num homem novo, num elemento útil para a sociedade. O processo de transformação ocorrerá no dia do aniversário de Stanley, pelo menos na opinião de Meg, numa clara alusão ao dia do nascimento de um novo homem. Stanley, que se passeava pela casa de pijama, que não tomava banho, que não fazia a barba, que acordava tarde, que não só rejeitava as investidas de Meg, como as da jovem e atraente vizinha, Lulu, desrespeitando os valores sagrados do homem em sociedade (designadamente, o trabalho e a virilidade masculina que nunca se diz rogada a qualquer investida feminina), o verdadeiro anti-herói, ainda tenta, apesar de tudo, num primeiro momento, resistir à ofensiva ditatorial da ordem, e da violência que sempre lhe está associada, mas como anti-herói que é, inevitavelmente, no final, sucumbe, transformado numa verdadeira marioneta, num homem sem vontade, a quem lavam, dão de beber, impecavelmente vestem e conduzem, não conseguindo apenas que fale. E é nesta mudez que se sente a possibilidade de alguma resistência, pequena, insignificante, talvez inútil, mas ainda assim resistência.

Jorge Silva Melo assumiu uma encenação fiel ao texto e à maior parte das indicações cénicas fornecidas por Pinter, num total respeito pelo dramaturgo que detestava que alterassem a sua obra e que proibiu Luchino Visconti de continuar as representações da sua peça *Old Times*, no Teatro Argentina, em Roma, uma vez que Visconti tomara a liberdade de tornar claro aos espectadores algo que era ambíguo nessa peça – que duas mulheres tinham sido

amantes na sua juventude.

Pinter foi não só dramaturgo como encenador, por isso, a sua escrita tem uma vertente prática muito acentuada, é uma escrita que nasce já para uma determinada encenação, o que dificulta, naturalmente, quem pretenda fazer uma encenação original, descontextualizada, estilizada.

A encenação de Jorge Silva Melo é, por isso, em nossa opinião, irrepreensível, conseguindo que tudo harmonicamente se encaixe. Recorrendo a um cenário naturalista, da autoria de Rita Lopes Alves, os actores encontram-se mergulhados no interior de uma típica casa da classe média baixa inglesa nos idos anos 50. O papel de parede às flores, a carpete puída, os cortinados, os naperons, os móveis em madeira barata, as jarras com flores de plástico, a caixa de engraxador, os azulejos coloridos da cozinha, e as inevitáveis cadeiras e mesa, objectos indispensáveis nas obras de Pinter, tudo isso nos faz remontar àquele ambiente pesado, desconfortável e feio que Pinter pretendeu retratar. Se o cenário fosse diferente, menos discreto, a mestria do texto de Pinter, a sua fina e ambígua ironia, correria o risco de se perder.

Do mesmo modo, também os figurinos, igualmente da autoria de Rita Lopes Alves, e ainda que não totalmente fiéis à época (veja-se o vestido demasiado curto de Lulu), procuram aquele ambiente, aquele momento do passado recente.

Por sua vez, totalmente fiel às indicações cénicas do autor, as luzes, da autoria de Pedro Domingos, diferem consoante seja dia, iluminado pelos projectores do tecto, dando particular incidência à zona da porta envidraçada e da janela, ou noite, iluminada pelo candeeiro de tecto, pelos candeeiros de parede e pelo candeeiro em cima do móvel e ainda com uma ténue luz dos projectores do tecto; e naturalmente actuam em total cumplicidade com o texto na noite da festa de aniversário de Stanley, com a diminuição das luzes e o foco da lanterna na cara de Stanley nos momentos do discurso de Meg e do brinde e com o total *blackout* quando Stanley se revolta, agarrando-se violentamente ao pescoço de Meg, procurando estrangulá-la e, no final dessa segunda cena, apenas com o foco da lanterna sobre o rosto aterrorizado de Stanley.

Por fim, os actores, confortáveis neste registo naturalista, contracenam, revelando um universo que, contrariando a envolvimento do cenário, nada tem de datado, nem de concreto, onde tudo é possível como só acontece na realidade, e, por isso, nos lembra o absurdo, nos perturba, nos faz questionar quem sejam essas personagens que nos fogem, sem biografia, ou pior, com várias biografias, como Goldberg, que ora é Nat ora é Simey ora é Benny.

Andreia Bento (Meg) é a sessentona dona-de-casa perfeita, meio encurvada, com um olhar perdido num

< >

v

Feliz aniversário,
de Harold Pinter,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2012
(< Andreia Bento
e Américo Silva
> António Simão,
Tiago Matias
e Andreia Bento;
v Rúben Gomes
e Tiago Matias),
fot. Jorge Gonçalves.

>
Feliz aniversário,
 de Harold Pinter,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2012
 (Rúben Gomes
 e Andreia Bento),
 fot. Jorge Gonçalves.



qualquer sonho de felicidade, que procura entreter o tempo falando das mais diversas trivialidades, mas que ainda mantém a vaidade feminina, essa triste e vã expectativa de ser desejada, e que vive aterrorizada perante a ideia da chegada de um carrinho-de-mão que virá, talvez, buscá-la. Américo Silva (Petey) é um persuasivo marido, pacato, fatigado, conformado, alheado nas suas leituras de jornal, que responde desatentamente às perguntas incessantes da mulher, mas que, apesar de tudo, é o único que compreende o que se está a passar, se preocupa e que tenta, de uma forma bondosa, opor-se à partida de Stanley, e, vencido, incentiva, sem sucesso, Stanley a reagir, para, no final, à mesa com Meg, voltar à sua postura resignada. Rúben Gomes (Stanley), numa representação esmerada, trasmuda-se de jovem rebelde sem causa, caprichoso e mimado, na vítima consciente da tortura, aterrorizado e vencido, e, por fim, no boneco estereotipado, oco e mudo em que o transformaram. Alexandra Viveiros (Lulu) é uma consistente jovem, fútil e casadoira, a quem Goldberg satisfaz os seus inconfessáveis desejos eróticos. E por fim, António Simão num poderosíssimo Goldberg leva-nos à confiança e ao medo, armas terríveis de todos os manipuladores; e Tiago Matias (McCann), numa representação exemplar, lembra-nos o boneco assassino, paranóico e obsessivo, que obedece cegamente ao seu chefe.

Feliz aniversário é, sem dúvida, uma parábola do poder, e do poder opressivo e violento de forças colectivas, como o são o Estado ou a Igreja, e, por isso, é uma peça de cariz fortemente político e, infelizmente, demasiado actual. Por ironia - o que apenas acontece aos grandes mestres -, quando estreou em Londres, nos anos 50, uma das críticas apontadas foi a da frivolidade, por não seguir os ventos da época tão fortemente marcada por movimentos de contestação e de compromisso político.

Em *Feliz aniversário*, Pinter não nos diz sobre o que fala, mostra-nos apenas, e mostra-nos, num contexto familiar, o drama da tortura física e psicológica, quer seja

perpetrada nos estados totalitários comunistas ou de direita, quer seja perpetrada nos campos de concentração dos Estados em guerra, quer seja perpetrada nas prisões dos Estados alegadamente civilizados, como o é a prisão de Guantánamo, pertencente à base militar norte-americana, ainda hoje em funcionamento e que viola as mais elementares leis de um Estado que se apelida de Direito.

Mas a sua actualidade não se fica por aí. No momento histórico em que vivemos, quando a legitimidade democrática cada vez mais e continuamente se perde em prol de um princípio economicista abstracto, de um conceito uniformizador de redução de défice, em que os países do sul da Europa são os Stanley's e notoriamente os do norte, encabeçados pela poderosa Alemanha, os Goldberg's, e os nossos políticos, sem qualquer dúvida, os McCann's, e os Petey's todos os cidadãos do sul da Europa que simplesmente se alheiam, importa que os Stanley's e os Petey's arrisquem um final diverso, se unam e reajam, que gritem, em uníssono, energicamente "Eles não têm nada que nos dar ordens!".

Referências bibliográficas

- AA.W. (2002), "De e sobre Harold Pinter: conversas, depoimentos, ensaios, discursos, uma entrevista", *Artistas Unidos: Revista*, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Cotovia, n.º 7, Maio.
- PINTER, Harold (2005), *Teatro I*, trad. Pedro Marques, Artur Ramos, Jaime Salazar Sampaio, João Saboga e Francisco Frazão, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006), *Várias vozes*, trad. Miguel Castro Caldas, João Paulo Esteves da Silva, Jorge Silva Melo, Francisco Frazão, Pedro Marques e Joana Frazão, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

Sitiografia

- <ww3.fl.ul.pt/CETbase/>
 <www.rtp.pt/play/p872/e91782/estado-da-arte>

Tell Me Lies Again: Katzelmacher

Pequenas guerras entre amigos

Alexandra Moreira da Silva



Titulo: *Katzelmacher* (1968/1969). **Autor:** Rainer Werner Fassbinder. **Tradução:** Ricardo Braun. **Dramaturgia, cenografia e encenação:** Luís Araújo e Ricardo Braun. **Figurinos:** Sara Pazos. **Desenho de luz:** Pedro Cunha. **Música:** maybe the next one. **Interpretação:** Adriana Vaz de Carvalho, Afonso Santos, Ana Santos, António Parra, Mafalda Banquart, Marta Cunha, Ricardo Bueno, Rita Gigante, Sérgio Sá Cunha, Tiago Moreira e Manuel Molarinho. **Produção:** OTTO. **Local e data de estreia:** Lófte, Porto, 19 de Setembro de 2012.

Em 1967, Peter Brook realizava *Tell Me Lies*, filme entre o documentário e a ficção a partir do espectáculo *US* (Royal Shakespeare Company, Aldwych Theater, 1966) que se apresentava como uma interrogação aos contemporâneos sobre a guerra no Vietname. Proposto em Cannes em 1968, onde nunca viria a ser apresentado, o filme recebe, no mesmo ano, a Menção especial do Júri no Festival de Veneza e tem uma brevíssima apresentação nas salas de cinema¹. Em 1968, Rainer Werner Fassbinder escreve e co-encena *Katzelmacher* para o Action-Theater, peça que viria a ser adaptada para o cinema no ano seguinte pelo próprio encenador e realizador. O filme, que retrata o impacto da chegada de um trabalhador grego a uma comunidade da província da Baviera, tem estreia em Outubro de 1969 durante a Semana de Cinema de Mannheim e obtém o reconhecimento generalizado da crítica especializada e do público.

Que relação existe entre estes dois projectos? Aparentemente nenhuma, a não ser o facto de se tratar de duas peças que estão na origem de dois filmes, e de ambos terem tido lugar no período dos conturbados movimentos estudantis do final dos anos 60. Mas, na verdade, há algo maior que os une: a partir de dois problemas concretos da sociedade da época, Brook e Fassbinder procuram reflectir sobre o abismo que existe entre o desejo de liberdade e a hipocrisia do mundo em que vivem.

Não será por acaso que a novíssima companhia do Porto – OTTO – escolheu para a sua primeira produção, em Setembro de 2012, a obra *Katzelmacher*² do então muito jovem (23 anos) Rainer Werner Fassbinder. Luís Araújo e Ricardo Braun reuniram à sua volta um grupo de cerca de quinze jovens actores e criativos de origens e formações diversas, todos com "vontade de fazer". E,

Katzelmacher, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun, Produção OTTO, Lófte, Porto, 2012, foto de ensaio (Afonso Santos, Mafalda Banquart, Rita Gigante, Sérgio Sá Cunha, Adriana Vaz de Carvalho, Manuel Molarinho, Ana Santos, Ricardo Bueno, Marta Cunha e António Parra), fot. Sara Pazos.

<

¹ Restaurado em 2011, *Tell Me Lies* regressou às salas de cinema em Outubro de 2012.

² De acordo com a informação disponível na CETbase - Teatro em Portugal, a peça *Katzelmacher* foi levada à cena em 1983 pelo CITAC, numa encenação de Mário Barradas, e novamente em 1997, pela Barraca, com o título *O bode expiatório*, com tradução de Maria Carlota A. da Guerra e encenação de Maria do Céu Guerra.

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*.

<>

Katzelmacher,
de Rainer Werner
Fassbinder,
enc. Luís Araújo e Ricardo
Braun, Produção OTTO,
Lófte, Porto, 2012,
foto de ensaio
(< António Parra e
Adriana Vaz de Carvalho;
> Marta Cunha,
Afonso Santos,
Adriana Vaz de Carvalho,
Rita Gigante,
Mafalda Branquart,
Ricardo Bueno,
Sérgio Sá Cunha,
Ana Santos,
Manuel Molarinho,
António Parra),
fot. Sara Pazos.



"neste sistema doente" onde as pessoas se relacionam "com o dinheiro e pelo dinheiro", fizeram-se "corpos "poníveis" e disponíveis" (Araújo / Braun 2012: 4), oferecendo todo um Verão dos seus vinte e poucos anos a este projecto. O TUP (Teatro Universitário do Porto) e a ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo) acolheram os ensaios, e o espectáculo teve estreia no 2º piso do nº 43 da Rua dos Caldeireiros (Porto), na sala ampla, de paredes brancas e janelas de guilhotina do Lófte, espaço normalmente destinado a exposições, conferências e *performances* (onde tiveram lugar alguns dos espectáculos do TRAMA, Festival de Artes Performativas promovido pelo Museu de Serralves, cuja suspensão, este ano, deixou o Outono portuense surpreendido e menos surpreendente), dificilmente adaptável às necessidades técnicas de um espectáculo de teatro. Mas era preciso "fazer", e fez-se.

À esquerda, o balcão de um bar, à direita, os sofás (os espaços íntimos); cadeiras espalhadas vão permitir construir vários espaços, exteriores e interiores. Como já fizera Fassbinder e por razões semelhantes, ou seja, "num contexto em que não era possível pagar bem, em que se fazia teatro por prazer e pela vontade de fazer parte de um grupo", a opção passa por ter "toda a gente em palco o tempo todo, para que, no mínimo, toda a gente esteja em palco a mesma quantidade de tempo" (*ibidem*). A decisão é nobre e – mais importante – dramaturgicamente possível. Mas, a verdade, é que nem sempre funcionou. O espaço (demasiado) amplo para um teatro que, apesar de tudo, se quer íntimo, onde o desenho de luz de Pedro Cunha ficou seriamente comprometido pela ausência de condições técnicas, acabou por instalar alguma dispersão nem sempre fácil de resolver para os actores e para o público.

Ainda assim, a dramaturgia rigorosa de Luís Araújo e Ricardo Braun, construída a partir de elementos da peça, de elementos do filme e de uma cena de um outro filme do realizador alemão, *Faustrecht dar Freiheit (O direito do mais forte à liberdade, de 1975)*, permitiu criar um desenho cénico legível e quase sempre claro em termos de movimentos e de intenções, para o qual muito contribuiu a música dos promissores e versáteis Manuel Molarinho (que integra o elenco, assumindo uma das personagens, Klaus) e Sofia Arriscado, do projecto musical *maybe the next one*.

Os figurinos de Sara Pazos situam-nos nos anos 70, criando uma interessante distância relativamente à mais imediata e talvez expectável contemporaneidade, ao mesmo tempo que vai convocando imagens do filme *Katzelmacher* (1969). No entanto, esta distância temporal é interrompida por duas decisões dramáticas, subtilmente introduzidas:



os marcos de que tanto falam estas personagens passam a ser, objectivamente, euros, e, na cena da igreja, um discurso de Angela Merkel pronunciado em Outubro de 2010, onde a chanceler alemã reconhece a falência de uma sociedade multicultural na Alemanha contemporânea, reproduzido no belíssimo e informado programa do espectáculo, confunde-se, sob os diálogos das personagens, com a eventual homilia do padre.

O jovem elenco deste espectáculo revelou-se exemplar na dedicação, na seriedade do trabalho, no tratamento do texto. Talvez estivéssemos à espera de ver actores mais experientes, com uma maturidade e uma assertividade no jogo e na contra-cena mais evocativos do mundo duro e paradoxal dos textos e sobretudo dos filmes de Fassbinder. No entanto, a vantagem deste elenco consiste precisamente na ambiguidade que a sua leveza transporta. Aposta-se no ritmo lento da elocução, nas pausas onde se vê germinar a crueldade banal das relações humanas e a violência que rapidamente circula de forma subterrânea neste grupo – e que mais não é do que uma pequena amostra daquilo a que o autor alemão chamava "o síndrome do fascismo quotidiano". A dispersão ocasional a que há pouco me referia, resulta em pontuais relaxamentos que não favorecem a atmosfera do espectáculo, cuja leveza não deve excluir a tensão que o jogo duplo – a mentira compulsiva – da maior parte destas personagens necessariamente provoca. Ainda assim, parece-me evidente que o trabalho no seu conjunto promete novos desenvolvimentos deste "querer fazer" sério e responsável.

Comecei e terminei com Peter Brook. Se, como refere o encenador e realizador inglês "o teatro não pode mudar o mundo", a verdade é que "ao manter-se perto deste mundo em evolução constante, o próprio mundo pode mudar o teatro" (Brook *apud* Duval / Wemaere 2012: 13), ou seja, pode transformá-lo num lugar de reflexão – e não de lição –, de questionamento das nossas contradições e comportamentos, do nosso silêncio. É também disto que nos fala a OTTO com este espectáculo. Até porque "nem tudo é branco ou preto. Pelo contrário, o verdadeiro compromisso consiste em tentar aceder a todas as camadas de cinzentos" (*ibidem*: 42).

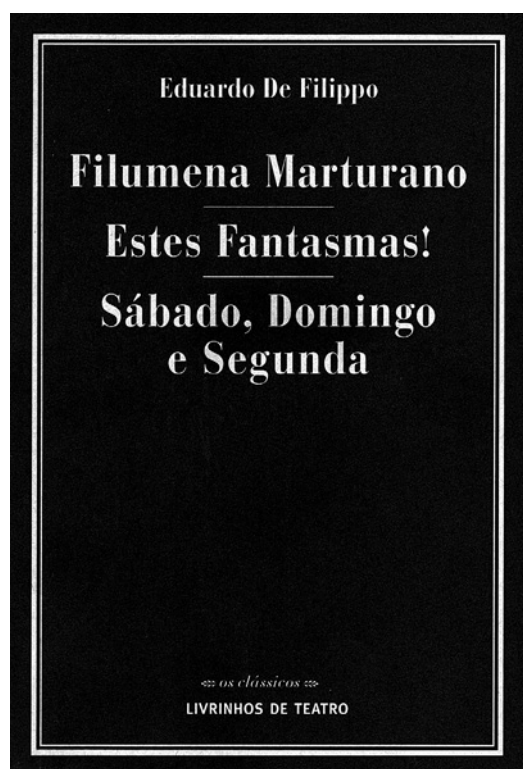
Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luís / BRAUN, Ricardo (2012), "É melhor cometer erros novos do que perpetuar os antigos até à inconsciência", in Programa do espectáculo *Katzelmacher*, Porto.
- DUVAL, Gilles / WEMAERE, Severine (2012), *Peter Brook et le Vietnam, Tell Me Lies*, Paris, Collection des Fondations.

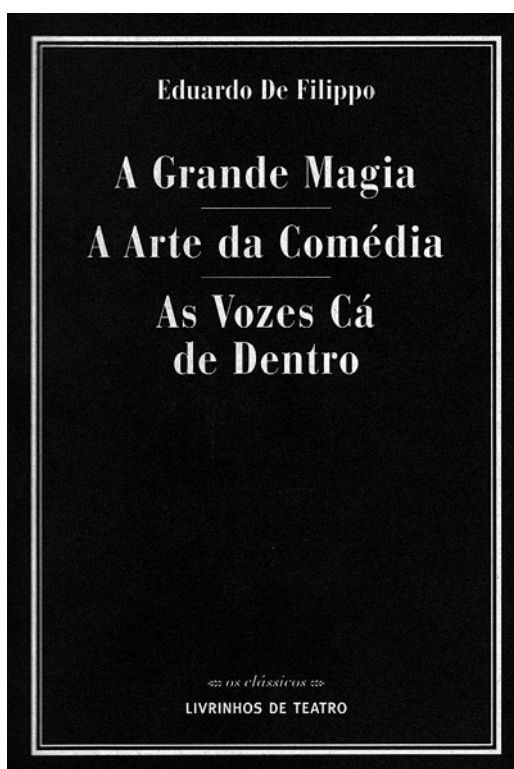
As cantatas de Eduardo

O feitiço do palco

Sebastiana Fadda



Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano / Estes fantasmas! / Sábado, domingo e segunda*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 59, 2011, 260 pp.



Eduardo De Filippo, *A grande magia / A arte da comédia / As vozes cá de dentro*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 63, 2012, 223 pp.

*Procura a vida e encontrarás a forma,
procura a forma e encontrarás a morte.*

Eduardo De Filippo

(*apud* Savioli 1991: 31 [t.m.])

Há vinte anos a capital portuguesa esteve integrada num roteiro internacional por onde circulou uma importante exposição dedicada a "Eduardo no mundo". No espaço de acolhimento, o Teatro Municipal São Luiz, encontrava-se sediada desde o ano anterior uma Sala Estúdio cedida a Mário Viegas, perfeito anfitrião do evento e que, na direcção da Companhia Teatral do Chiado, homenageou o autor/actor napolitano encenando *Nápoles milionária* em 1991, *A arte da comédia* em 1992 e *A grande magia* em 1994. A exposição, tendo como curadores Isabella De

Filippo e Carlo Molfese, patrocinada pelo Istituto del Dramma Italiano, inaugurada a 31 de Julho e patente ao público até 2 de Setembro, expunha cartas, fotografias e cartazes que testemunhavam a vasta divulgação internacional e a inegável universalidade de um teatro que em pátria, durante décadas e com visão preconceituosa, tinha sido pouco mais do que tolerado pela cultura oficial e institucional, por ser considerado dialectal e popular, por isso local e limitado, quando não folclórico e de segunda categoria.

>
Capa do catálogo da
exposição *Eduardo nel
mondo: Le opere di
Eduardo De Filippo in una
mostra di materiali
teatrali raccolti nei cinque
continenti*, Roma, IDI,
1991.

Se o teatro de Eduardo De Filippo, em palco, ficou conhecido relativamente cedo em Portugal – a estreia deu-se em 1951 com *Filumena Marturano*¹, produzida pela Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro em tradução de Manuel Monteiro² –, o mesmo não se pode dizer da divulgação editorial, desatenta, para não dizer pobre. É por isso um valioso acerto de contas com o génio do dramaturgo a recente e inestimável iniciativa de Jorge Silva Melo, extraordinário e generoso dinamizador que, valendo-se da competência incedível de José Colaço Barreiros, fino cinzelador do idiolecto eduardiano, promoveu a saída de dois volumes nos Livrinhos dos Artistas Unidos / Cotovia, contendo três peças cada: o primeiro, editado em 2011, reúne *Filumena Marturano*, *Estes fantasmas!* e *Sábado, domingo e segunda*; do segundo, editado em 2012, constam *A grande magia*, *A arte da comédia* e *As vozes cá de dentro*. Com excepção desta última, inédita em palcos lusos, as remanescentes foram todas representadas em português, encontrando-se porém editadas, até à data, apenas *Os fantasmas*, na tradução de Luiz Francisco Rebello e Orlando Vitorino – feita para uma montagem e edição do Teatro d'Arte de Lisboa em 1960 –, e *Sik-Sik, o profissional de magia*, traduzido por Fernando Mora Ramos e Isabel Lopes para o Ensemble Sociedade de Actores. Esta última peça foi integrada em 1997 no espectáculo *De Pirandello a Eduardo* – de que fazia parte também *O homem da flor na boca* – e apresentou-se em co-produção do Ensemble com o Teatro Nacional S. João, promotor também da edição de *Napolitanas*, que ao lado do acto único de De Filippo, colocou *Navalhas*, de Enzo Moscato, em 1998, numa colecção do TNSJ em parceria com as Edições Cotovia.

Quanto à peça de Pirandello, ficou editorialmente emparelhada com *Sonho (mas talvez não)*, noutra volume daquela mesma colecção. Por outro lado, no que diz respeito a espectáculos em língua original, é obrigatório referir a presença na edição de 1999 do Festival Internacional de Teatro de Almada, no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, da versão memorável de *La grande magia* encenada por Giorgio Strehler em 1985 e desde então mantida no repertório do Piccolo Teatro di Milano. Mal compreendida de início pelo público e pela crítica, que achavam a comédia demasiado pirandelliana – apesar de, em geral, os dois autores na aparência ocuparem lugares diametralmente opostos –, a verdade é que não era de todo infundada, gratuita ou abusiva a sua associação no díptico acima referido, nem a sua afinidade e contiguidade na peça de 1948, que só muito mais tarde, já após a morte do dramaturgo e na encenação milanesa, foi devidamente celebrada.

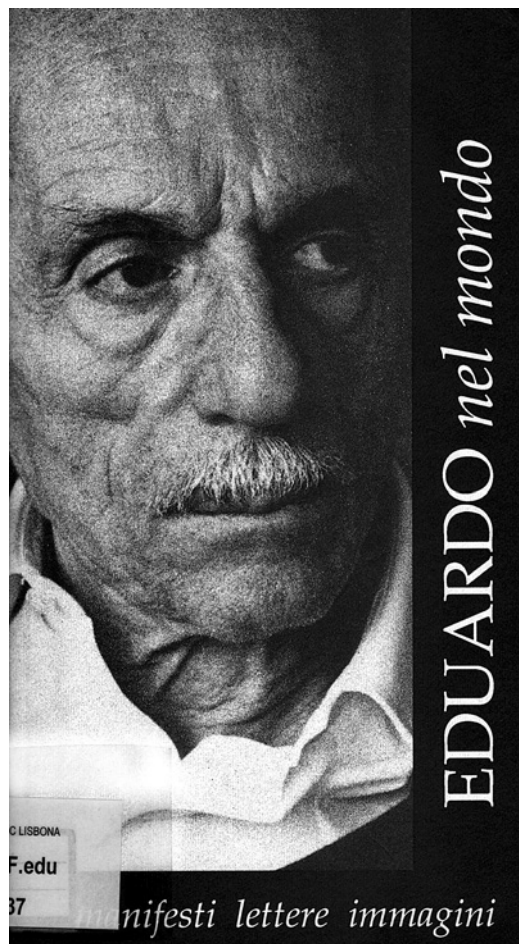
As ligações entre Eduardo e Pirandello são testemunhadas, aliás, pela colaboração directa entre 1935 e 1936, tendo havido a tradução para napolitano das peças *Liolà* e *Il berretto a sonagli* (redigidas em siciliano em 1916, para o actor Angelo Musco), e a adaptação a quatro mãos da novela *L'abito nuovo* para uma comédia em três actos, igualmente em dialecto napolitano (De Filippo 1991). Estes

¹ O título original é *Filumena Marturano*, mas nesta versão o nome próprio ficou entre o apertuguesado e o italianizado.

² Para informações mais exaustivas sobre o percurso do dramaturgo nos palcos nacionais, veja-se a base de dados do Cento de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no sítio <<http://www3.fl.ul.pt/CETbase/>>, que lista cerca de duas dezenas de títulos.

³ V. <<http://www.burcardo.org/fondi/defilippo.asp>> (data de acesso: 28 de Setembro de 2012).

⁴ Parece-me inexacto o título dado a um excerto de autoria de Eduardo que surge no programa do espectáculo *Nápoles milionária*, editado pela Companhia Teatral do Chiado em 1991: "Eduardo De Filippo homenageia o seu mestre Pirandello". Trata-se de um texto com indicação da data de 1937, no qual o autor napolitano fala no autor siciliano chamando-lhe "Mestre", assim o considerando naquele tempo: mestre *tout court*.



textos ficaram todos incluídos no repertório da Compagnia di Teatro Umorestico I De Filippo, formada em 1931 pelos três irmãos – Eduardo, Peppino e Titina – e dissolvida em 1944 para dar lugar, em 1945, à companhia II Teatro di Eduardo³. Admitidos os inegáveis pontos de contacto e ressalvadas as devidas distâncias, tratou-se dum encontro auspiciado e procurado por ambos; dois Mestres⁴ que souberam manter, cada um, a sua personalidade e a sua autonomia, reconhecendo a autoridade do outro.

Publicada por Einaudi, a obra do dramaturgo encontra-se coligida sob os títulos *Cantata dei giorni pari* (*Cantata dos dias pares*), que junta as comédias mais leves, de entretenimento e optimistas, escritas desde os anos Vinte até 1943, e *Cantata dei giorni dispari* (*Cantata dos dias ímpares*), que reúne as peças mais sombrias, de travo amargo e não raro negativistas, redigidas entre 1945 e 1971 (houve, porém, alterações e ajustes que o dramaturgo introduziu em reedições posteriores a esta última data). A escolha do termo "cantata" para o título remete para a linguagem musical e, ao evocar uma composição que junta elementos vocais e instrumentais, nela considerados complementares, tenciona aludir à mistura de riso e choro de que este teatro é feito. Os "dias pares" e os "dias ímpares", que pouco diriam no seu sentido literal, reenviam para um idiomatismo napolitano em que estes últimos representam dias aziagos, como foram os do pós-guerra numa Itália mais beata do que moralista, liderada por aqueles democratas cristãos que, ao mesmo tempo que acabaram por reconhecer o valor e o sucesso do dramaturgo, financiando a produção televisiva das suas comédias já no



início dos anos 60, não deixavam de censurar um espírito crítico incómodo e indesejado⁵ cortando aqui e ali nos seus textos.

Os dois volumes agora vindos a lume em português propõem seis peças retiradas, todas elas, de *Cantata dei giorni dispari*, não obedecendo à sequência cronológica da redacção, que é a seguinte: *Questi fantasmi!* (1945), *Filumena Marturano* (1946), *La grande magia* (1948), *Le voci di dentro* (1948), *Sabato, domenica e lunedì* (1959) e *L'arte della commedia* (1964). Premeditada ou casualmente, o volume editado em 2011 segue a cronologia das estreias portuguesas dos textos seleccionados, ou seja *Filumena [Filomena] Marturano* em 1951 e *Estes [Os] fantasmas!* em 1960, como acima referido, *Sábado, domingo e segunda* em 1974, dado a conhecer por uma nova incursão da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro na mundividência do autor. Entretanto, já desligada de cronologias, a sequência do volume editado em 2012 obedece a outras lógicas e critérios⁶.

Retirando os seus protagonistas das camadas populares, humildes, ou duma burguesia mais ou menos pequena e mais ou menos abastada, retratando situações em que os mesmos estão à procura de resgate, de dignidade ou de amor, enquanto exibem algumas declinações da crise da instituição familiar tradicional, o primeiro tríptico desenvolve-se em torno de questiúnculas, insignificâncias e monotonias quotidianas, de vidinhas que se sustentam e escondem por trás de banalidades, ou, como diria outro genial actor napolitano, o príncipe António De Curtis, em arte Totò, num célebre aforismo, de "*Quisquillie, bazzecole, pinzillacchere, sciocchezzeuole!*" ("Ninharias, bagatelas, miudezas, parvoíces!" [t.m.]). E surge intencionalmente a recordação deste outro autor / actor, pelo facto eloquente de Mário Viegas, nos mesmos anos em que se debruçou sobre Eduardo, ter escolhido montar – em simultâneo com *Nápoles milionária* – o espectáculo homenagem *Totò* (1991). Fê-lo baseando-se em textos e poemas de autores que tinham em comum o nome António: a primeira parte abria com Tossan, a segunda prosseguia com variados Antónios – Castilho, Nobre, Botto, Lisboa, Aleixo, Pedro, entre outros –, cabendo o epílogo ao partenopeu Totò. Carlo Molfese, vindo com o saudoso Ghigo De Chiara, na altura presidente do IDI, para a inauguração da exposição dedicada a Eduardo, reparou na impressionante semelhança física, pela mobilidade plástica do rosto, entre Totò e Mário

Viegas, que também nesta ocasião recitou poemas dele com tradução de José Colaço Barreiros. E devem-se a Totò, por vezes em dupla com Peppino De Filippo, filmes hilariantes, com personagens improváveis, talvez verosímeis e, sobretudo, irresistíveis e enternecedoras, no filão cómico vindo do *avanspettacolo*, breve representação revisteira que antecedia a projecção do *filmo*, segundo a nomenclatura fascista dos anos 30. E os três irmãos com a companhia I De Filippo, durante os anos da sua existência e dedicando-se inclusive àquele género, teriam sido inspirados pelo brio cómico da *commedia dell'arte*, de que seriam herdeiros. Mas de cada vez que se tenta encontrar uma definição para a actividade de Eduardo, ela revela-se desajustada, insuficiente ou limitadora. A respeito daquela afirmação, por exemplo, Carlo Molfese alerta acerca do seu perigoso reducionismo:

Afinal, até reconhecer em Eduardo o herdeiro directo da nossa "*commedia dell'arte*", não passava de uma maneira – a mais discreta, a mais educada possível – para lembrar que as quase quarenta comédias incluídas nas duas *Cantatas (dos dias pares e dos dias impares)* permaneciam sempre uns "*canovacci*", para negar ou pelo menos mitigar o seu valor autónomo, a sua vitalidade também independentemente da interpretação feita pelo autor. (Molfese 1991: 12-13 [t.m.])

Este conceito aplica-se a outro excelso virtuoso do palco, Dario Fo, também autor e até Prémio Nobel pela Literatura em 1997, cujo galardão apanhou de surpresa os intelectuais italianos, que sempre o consideraram um intérprete habilidoso, mas um dramaturgo cujos textos só com ele se aguentariam. O que, como no caso de Eduardo, ficou amplamente desmentido pelos factos. A relação de amizade que unia os dois era feita de respeito e estima mútua, mas pouco faltou para haver um cruzamento profissional, já que em *La grande magia*, dirigida por Strehler, deveria entrar Dario Fo, a contracenar com Franco Parenti, na primeira edição do espectáculo⁷. Mas Eduardo e Dario Fo, apesar do êxito de público, foram também, ambos, pedras nos sapatos das instituições, que na mesma óptica reducionista de que se falava acima se ressentiam do facto de utilizarem línguas não oficiais, periféricas, artísticas, que mal cabem na definição de dialecto – código que não alcançou o estatuto de língua –, mas que contribuíram para o reconhecimento e apreço de autores como Ruzante

<<
Cartaz do espectáculo
A arte da comédia,
Leningrado, Teatro da
Comédia, 1968; catálogo
da exposição *Eduardo nel
mondo*, Roma, IDI, 1991.

>
Cartaz do espectáculo
Filumena Marturano,
Londres, Lyric Theatre,
1977; catálogo da
exposição *Eduardo nel
mondo*, Roma, IDI, 1991.

>>
Cartaz do espectáculo
A arte da comédia, Zurigo,
Theater Am Neumarkt,
1982; catálogo da
exposição *Eduardo nel
mondo*, Roma, IDI, 1991.

⁵Veja-se, a este respeito, a extraordinária entrevista em que Andrea Camilleri recorda a sua relação com o autor, em especial as declarações sobre as gravações da série *Le commedie di Eduardo* pela RAI, Radiotelevisione Italiana (<
<http://www.vigata.org/eduardo/eduardo.shtml>> e <
<http://lw3.uniroma1.it/c/ta/eduardo/interviste/camilleri.html>>; data de acesso: 26-09-2012).

⁶As únicas falhas a apontar a estes livrinhos são alguns lapsos de revisão, que permitiram a sobrevivência de gralhas e inexactidões nas fichas que antecedem cada peça, faltando ainda a relativa a *Filumena*, no lugar da qual surge repetida a de *Estes fantasmas!*

<>
v

La grande magia,
de Eduardo De Filippo,
enc. Giorgio Strehler,
Piccolo Teatro di Milano,
1984-1985,
fot. Luigi Ciminaghi /
Piccolo Teatro di Milano
- Teatro d'Europa.



e Goldoni, que, com as suas línguas outras, davam voz às outras vidas. Escreveu Dario Fo a este propósito:

Eduardo precisava duma língua maleável que fosse sangue, respiração viática para comunicar. O italiano pelo contrário é rígido, não tem flexibilidade, não o podes massacrar. As palavras do poder são, como diz Eduardo num poema, "todas iguais, e da mesma cor: cinzento-escuro", enquanto a palavra que desce do palco deve ser colorida, estar dentro dos humores, dos fôlegos, dos ritmos. O teatro deveria escrever-se no pentagrama – diziamo-lo muitas vezes com Eduardo – porque tem as tonalidades, os andamentos das notas. (Fo 1986 [t.m.])

Assim como é questionável, ou até desmentível, o recurso ao dialecto puro e simples, também o tão proclamado realismo eduardiano não passará de uma etiqueta desviante, pois, tal como o napolitano utilizado por ele é *sui generis*, a própria Nápoles que retrata, como salienta Ghigo De Chiara, "é um lugar da fantasia que ultrapassa todo e qualquer limite histórico e geográfico para apelar directamente à consciência do homem de sempre" (De Chiara 1991: 6 [t.m.]). O que leva a pôr em causa outro (pre)conceito recorrente quando se fala neste autor e relacionado com o presumido carácter apolítico da sua dramaturgia. Pelo contrário, e ainda segundo Dario Fo:

No centro do teatro de Eduardo De Filippo está o pobre cristo, desarmado, perseguido pela miséria, pela violência do quotidiano e pela força duma ordem que lhe é estranha. E no jogo do paradoxo, do grotesco – porque a sua linguagem não é, como se tem dito com frequência, uma espécie de neoverismo ou neonaturalismo patético – Eduardo fazia um verdadeiro teatro político. Ele defendia-se, recusava a etiqueta que normalmente por político entende o panfleto de protesto, o comício. A ele chegava-lhe a farsa surreal, o riso de escárnio, o jogo da reviravolta [...] para atacar de lado, com uma carambola, os poderosos e a sua retórica. (Fo 1986 [t.m.])

Em sentido oposto parece apontar outro exigente criador no texto de apresentação do espectáculo *Simpatia*, levado à cena pelo Teatro da Cornucópia em 1984, traduzido e encenado por Luís Miguel Cintra. O director da companhia, ao explicar a necessidade de fazer uma peça de Eduardo depois de se ter dedicado a Heiner Müller naquele mesmo ano, refere tratar-se duma espécie de mergulho num universo situado nos antipodas de *A missão: Recordações duma revolução*, para voltar a treinar e vivenciar um teatro com raízes na melhor tradição actoral, e não só:

Eduardo toda a vida quis pôr no palco imagens de vida reconhecíveis [...] escreve comédias para atrás delas se esconder [...] é a tradição, a fidelidade em pessoa [...] só trabalha a situação, traz as palavras



para o palco [...] sente-se apóstolo da vida [...] reclama um teatro apolítico [...] Eduardo que representou mais do que ninguém, sabe, como nós também já vamos aprendendo, que o teatro é fingimento, que pano de boca a mais, pano de boca a menos, sofá à direita ou mesa à esquerda, deixa a mais ou deixa a menos, o que fica do teatro é só uma coisa: a atitude, a posição moral. (Cintra 1984)

As citações que até aqui foram feitas, esperando não ter desvirtuado os sentidos originais pelas extrapolações seleccionadas, foram convocadas para demonstrar que todas elas, vindas de ilustres homens de teatro com as experiências mais diversificadas, são possíveis e plenamente justificáveis mesmo quando parecem entrar em colisão: o teatro de Eduardo é um teatro de situações e de palavras, tradicional e irreverente, napolitano e internacional, terno e humano, corrosivo e engenhoso. E muito mais. Sempre muito maior do que se supõe. Emma Giammattei (1983) de modo elucidativo demonstra que Eduardo assimilou e reinventou, articulando-a como poucos e de modo original, a tradição de séculos, de tudo se servindo e de tudo se distanciando, encarnando muitas heranças sem servilismo, porque delas conseguia reter os ingredientes de que precisava, como excelente gastrónomo que era, para gerar misturas impensáveis, atravessando tempos, camadas sociais, géneros, técnicas, recursos formais, referências elevadas ou vernaculares, para tudo moldar numa convenção própria e popularizada, no sentido mais nobre do termo. Supostamente o exacto reverso dum expoente da vanguarda teatral como Carmelo Bene, os dois autores / actores partilharam uma amizade que os levou a fazer recitais juntos. Longe do teatro abertamente inovador ou comprometido, todavia sem deixar completamente de ser também uma coisa e outra, Eduardo cultivava um teatro feito dos pequenos nada do dia-a-dia e das grandes questões do homem de sempre. Mas era, acima de tudo, um profissional de excepção, com um pudor, uma modéstia e uma honestidade artística enormes. Nunca teria pretendido



apelidar o seu teatro como sendo de protesto ou político, não se teria reconhecido nesse perfil. Todavia, haverá posição moral, social e humana que não seja também política, tal como o texto integral de Luís Miguel Cintra também deixa entender? Com a discrição que lhe era própria, quando muito, o dramaturgo podia afirmar: "Geralmente, se uma ideia não tem significado e utilidade sociais, não me interessa trabalhá-la" (*apud* Savioli 1991: 31 [t.m.]). No entanto, na verdade, e nos factos, vai muito mais longe ao escrever uma peça como *A arte da comédia*, incluída no segundo tríptico dos Livrinhos, que encara mordaz e frontalmente as tensões, quando não oposições, que regem as relações entre a arte e o poder. Pela via da farsa ou da sátira, denuncia-se a obtusidade dos poderosos, que procuram distração e subserviência, e defende-se a dignidade dos artistas, que exigem o respeito e as condições necessárias para oferecerem os seus serviços à comunidade.

Embora a *Arte da comédia* interpele a cegueira institucional em relação às artes, ao surgir entre *A grande magia* e *As vozes cá de dentro*, ela aponta para outra leitura deste conjunto, numa dramaturgia criada por Jorge Silva Melo ao apresentá-las, tal como o tríptico anterior, ligadas por sentidos e atmosferas comuns: assiste-se aqui ao triunfo de elementos, cenas e ambientes mágicos, surreais,



ilusórios e oníricos que, de forma mais pontual, salpicam muito do teatro de Eduardo, havendo também, com saborosa efervescência e brio, a assimilação do metateatro pirandelliano, os seus psicologismos e a sua ambiguidade de fundo. Estes elementos, aliás, já afloravam no espectáculo *Simpatia*, onde se notavam claras ressonâncias, como em síntese se lê na seguinte formulação:

[...] ora aí está um dos outros grandes segredos que apaixonadamente amamos no teatro de Eduardo: a sua ambiguidade. Porque Eduardo é actor. Só um actor pode entender que nunca se saberá se é ou não ele quem fala pela boca do personagem. Só um actor poderá entender o prazer de reduzir a um nada a barreira entre si e o personagem, ou o prazer de a esconder. O prazer de brincar na linha de fogo da verdade e da mentira, a tremenda responsabilidade que isso implica. A discussão final na peça sobre o poder da simpatia, é a meus olhos uma transposição de uma discussão igual sobre o poder do actor. (Escreveu-a Eduardo noutra peça: *A arte da comédia*, uma obra-prima que um dia representaremos e de que já neste espectáculo não resistimos a utilizar um troço.) (Cintra 1984)

Este parêntesis sublinha a constante oportunidade – e o carácter cada vez mais urgente, ainda e até nos nossos dias – da reafirmação da necessidade da cultura e das artes nas nossas vidas, bem como da luta contra a guerra declarada pelos poderes políticos, pela aversão ou ódio atávico que têm, e se vai encarniçando, contra a liberdade criadora e contestatária dos pensadores e dos artistas. Um ano depois de ter encenado *A grande magia*, Mário Viegas candidatou-se à Presidência da República com o slogan "O sonho ao poder", facto que não teria sido possível se, como Eduardo, não tivesse acreditado no poder do sonho, contrapondo-o à fria resignação aos princípios da realidade materialista e economicista.

Não é de todo casual que, nas três peças editadas em 2012, a tónica incida ainda noutras questões ligadas com aquele poder transfigurador. Afinal, que situações e que

^

< >

v

Simpatia,
de Eduardo De Filippo,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1984

^ Márcia Breia,
Raquel Maria
e Luís Miguel Cintra;
< Luís Miguel Cintra,
Alda Rodrigues
e Gilberto Gonçalves;

> Raquel Maria,
Dalila Rocha,
Francisco Costa,
Luís Lima Barreto, Alda
Rodrigues,
Luís Miguel Cintra
e Gilberto Gonçalves
v Francisco Costa,
Luís Lima Barreto,
Luís Miguel Cintra,
Dalila Rocha
e Rogério Vieira),
fot. Paulo Cintra.

personagens são estas? Excêntricas, bizarras, insensatas, fantasmáticas e inverosímeis, elas apontam para entidades e mundos irreais e fantasiosos que, apesar de não serem vida, não deixam de o ser, no plano talvez paralelo e infinito da imaginação. Com frequência o autor assegurava ter conhecido pessoas ou ter ouvido contar casos parecidos com aqueles efabulados na sua obra, mas que vida ou que mente poderiam admitir ou conceber as personagens e os sonhos de *As vozes cá de dentro*, com um Ti Nicola amargo, patético e poético, uma presença grotesca, inquietante e silenciosa, que deixara de falar com a voz para comunicar através de recursos pirotécnicos, a viver numa sobreloja da qual cospe para a vida e a humanidade miseráveis que desfilam ou rastejam no rés-do-chão? Como no mistério da liquidificação do sangue durante a procissão da festa de San Gennaro, enigmática e significativamente, Ti Nicola recupera o dom da palavra, pouco antes de morrer, para rogar: "Por favor, um bocadinho de paz" (p. 229). Que aparição surpreendente, e que desaparecimento inesperado! Seja ele quem for, seja quem for a calar ou a falar pela sua boca, dediquemos-lhe a muita admiração que suscita.

Uma citação final – que vai ao encontro das afirmações de Luís Miguel Cintra sobre a importância da contracena, da postura e da ética em palco, a todos os níveis – fica reservada para um episódio expressivamente pedagógico, recordado por Andrea Camilleri, do tempo das gravações para a RAI:

Enquanto fazia *Ditegli sempre di sí*, havia um jovem actor muito bonito como rapaz, Lima, que não concordava com a construção criada por Eduardo para a personagem: fazia resistência, mas ninguém ousava dizer "não concordo" a Eduardo, que todos chamavam director. Nós éramos obrigados a gravar um acto completo e Lima, quando chegou perto de Eduardo na cena que tinha com ele, recitou de modo totalmente diferente de como tinham ensaiado até então [...] Eduardo não interrompeu, mas deu uma interpretação à sua personagem [...] extraordinária, imprevista também para nós. No fim deste acto chamou-me e disse: "Camillé venha comigo". Fomos ao seu camarim, sentou-se e depois disse: "Chame-me o Lima!". Quando este jovem actor chegou, fê-lo acomodar-se e disse-lhe: "Então, faça-lhe uma pergunta: o que é a recitação não improvisada entre dois actores? Eh, Lima? Dois actores que ensaiaram durante dias, talvez com enfado, talvez tivessem outras preocupações. O que é?". "Mas, director, não sei porque me faz esta pergunta". "Faço-lhe a pergunta porque você é uma pessoa que faz batota. E a recitação é um acordo de honestidade, antes de mais nada, e de lealdade, entre dois actores que estão no mesmo palco, que concordaram como deviam coincidir na recitação, naquilo que o público deve ver. Você troca as cartas na mesa e não só faz batota, como ainda me põe numa dificuldade infinita. Eu hoje quis demonstrar que, mal me apercebi do que estava a fazer, eu

podia arrasá-lo. E fi-lo". "Podemos refazê-la, director?". "Não meu caro, fica como está!" (Camilleri s/d [t.m.])

Referências bibliográficas

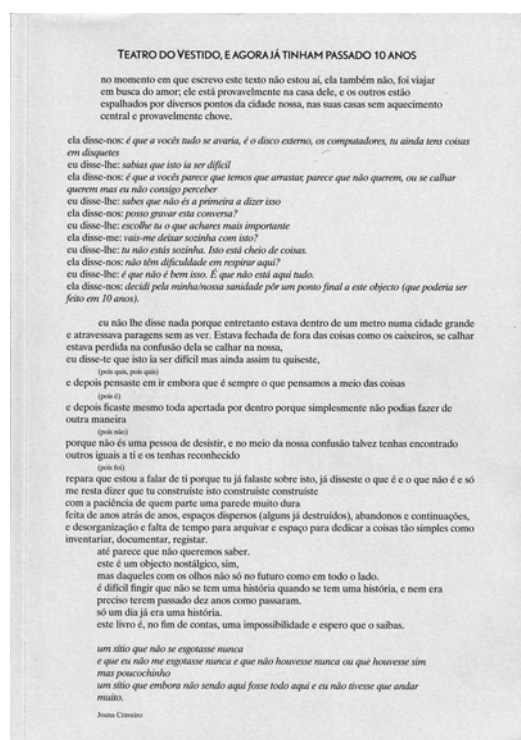
- [ANÓNIMO] (2009), "Eduardo, il teatro: *La grande magia*", in *Repubblica*, 23 dicembre 2009, artigo consultado no sítio <<http://temi.repubblica.it/iniziativa-commedie-eduardo/2009/09/22/la-grande-magia/>>; data de acesso: 2-10-2012.
- CAMILLERI, Andrea (s/d), *Intervista*, consultada no sítio <<http://www.vigata.org/eduardo/eduardo.shtml>> e <<http://w3.uniroma1.it/cta/eduardo/interviste/camilleri.html>>, data de acesso: 29-09-2012.
- CINTRA, Luís Miguel (1984), "*Simpatia*: Este espectáculo", texto consultado no sítio <<http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVkpAAFVCZomgflc.shtml>>; data de acesso: 29-09-2012.
- DE CHIARA, Ghigo (1991), "Nel prendersi carico della gestione...", in Isabella De Filippo / Carlo Molfese (a cura di), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, p.6.
- DE FILIPPO, Eduardo (1991) "Eduardo De Filippo homenageia o seu mestre Luigi Pirandello", in programa do espectáculo *Nápoles milionária*, Lisboa, Companhia Teatral do Chiado.
- DE FILIPPO, Isabella / MOLFESE, Carlo (a cura di) (1991), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano.
- FO, Dario (1984), "Mi mancherà il suo coraggio", in *L'Unità*, artigo consultado no sítio <<http://www.archivio.francarama.it/scheda.asp?id=010581&from=1&descrizione=CULT>>; data de acesso: 29-09-2012.
- (1986), "Teatro: Eduardo e i politici secondo Dario Fo: 'Quant'è griggio 'o potere'", in *Panorama*, artigo consultado no sítio: <<http://www.archivio.francarama.it/cronologia.asp?numPagina=3&target=Successivo&ricerca=eduardo+de+filippo&IdTipologia=Et&descrizione=Et&ricerca=>>; data de acesso: 29-09-2012.
- GIAMMATTEI, Emma (1983), *Eduardo De Filippo*, Firenze, La Nuova Italia.
- MOLFESE, Carlo (1991), "Il mondo come platea", in Isabella De Filippo / Carlo Molfese (a cura di), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, pp. 12-14.
- SAVIOLI, Aggeo (1991), "L'universalità del teatro di Eduardo De Filippo", in Isabella De Filippo / Carlo Molfese (a cura di), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, pp. 20-31.

Sitografia complementar

- <<http://www.burcardo.org/fondi/defilippo.asp>>
<<http://www.piccoloteatro.org/>>

A memorabilia esquiva do Teatro do Vestido

Rui Pina Coelho



AA.VV., *Teatro do Vestido: E agora já tinham passado 10 anos*. Concepção Catarina Vasconcelos e Teatro do Vestido. Lisboa: Teatro do Vestido, 2012, 224 pp.

Há qualquer coisa no universo e na prática do Teatro do Vestido que inspira o recolhimento nostálgico e a revisitação poética. Como se, de alguma maneira, se entendesse que o futuro nunca pudesse ser tão solar como o passado. O título de um dos seus últimos espectáculos dá precisa conta desta sensação: *Agora já tinham passado dez anos e nem sombra deles em lado nenhum* (2011). Ainda que a segunda parte deste título possa insinuar alguma acidez, esse não é, certamente, um dos modos preferenciais de acção do Vestido (contudo, refira-se que, a existir, essa acidez seria justíssima, dado que a maior parte dos criadores da sua geração, apanhados num buraco negro entre gerações,

parece ter desistido, mudado de vida ou ter passado a última década a recomeçar sempre do zero). Em detrimento da acidez, encontramos amiúde a metáfora poética, a alegoria, a alegria na construção comunitária e no trabalho de pesquisa. Os seus espectáculos (tal como este livro) são frequentemente compostos em torno de fragmentos, pedaços visíveis de histórias de vida e do mundo, umas documentadas, outras inventadas, suportadas por fotografias, cadernos, objectos domésticos, enfim, pela *memorabilia* esquiva do dia-a-dia.

Teatro do Vestido: E agora já tinham passado dez anos, celebra os dez anos de existência deste colectivo teatral. É "qualquer coisa contra essa morte a que chamamos esquecimento" afirma Catarina Vasconcelos na "Carta aberta para um Vestido com 10 anos", texto inaugural deste livro. É uma obra singular, ecrástica, composta por cartas, declarações, fotografias de páginas de cadernos de apontamentos, postais antigos, notas soltas, fotos velhas, esquemas escritos à mão, desenhos, em suma, os mais diversos objectos e materiais que estiveram envolvidos (a montante ou a jusante) na criação dos dezassete espectáculos do Vestido.

O livro é estruturado em quatro partes: "Cadernos" (pp. 10-55); "Inclassificáveis" (pp. 56-87); "Espectáculos" (pp. 88-207); "Lugares, zonas, postais e um glossário" (pp. 208-207). Em "Cadernos" reproduzem-se, então, em *fac-símile*, cadernos de vários criadores que estiveram envolvidos na criação dos espectáculos (Tânia Guerreiro, Rosinda Costa, Joana Craveiro e Simon Frankel) onde se apontaram ideias, frases soltas, citações, pensamentos, desenhos, esquemas, listas, etc. São traços breves, fugazes, da vida destes artistas durante o processo de gestação de um espectáculo.

Em "Inclassificáveis: Ou coisas que não conseguimos encaixar em sítio nenhum" este livro quase se torna um álbum de fotografias. Publicam-se quinze fotografias/montagens sobre os mais variados objectos avulsos – daqueles que sobraram de montagens ou que inspiraram encenações – e as suas respectivas legendas (que mais não são do que memórias descritivas da presença dos objectos nas vidas dos criadores e na vida dos espectáculos). Escreve-se – anonimamente ou colectivamente – sobre o "n. 01: telefone(s)", em jeito de programa estético:

Acho que os objectos se ressentem desse abandono. Acho especificamente que os nossos objectos – de quem nos aproveitámos ao longo de dez anos – se ressentem dessa nossa falta de compromisso para com eles. Como este telefone, por exemplo. Gostava de o reencontrar. (p. 59)

Mas, lá aparecem também cartões, quadros, fotografias, emblemas, vestidos, cartas, *posters*, bancos de praia, *rockets*, bilhetes e postais, caixas e luvas. Todos acompanhados pelas explicações que justificam a escolha daqueles objectos em particular e que se prendem, na sua maioria, com as relações subjectivas que estabelecem com os espectáculos que evocam – mas que, ao mesmo tempo, motivam descrições mais objectivas de cenas, ensaios e de episódios concretos.

Em "Espectáculos" continua-se o levantamento desta *memorabilia* efémera: recortes de jornais, textos de programas, passagens dos textos originais, *fac-simile* de materiais de trabalho, notas de ensaio, capas de livros, e mais fotografias (de recolhas, de trabalhos com a comunidade, de ensaios e de espectáculos), tudo organizado em torno dos espectáculos e cronologicamente.

Em "Lugares, zonas, postais e um glossário", apresentam-se alguns dos locais importantes no trajeto do Vestido (locais de ensaio, de apresentação, casas, etc.), sendo que "muitos destes lugares são hoje arqueologia" (p. 213). No glossário – assinado por Ana Sofia Paiva, Gonçalo Alegria, Inês Rosado, Joana Craveiro, João Paulo Serafim, Rosinda Costa e Tânia Guerreiro – apresenta-se a gramática própria com que este colectivo trabalha e explicam-se conceitos como "deriva", "colaboração", "pesquisa", entre muitos outros.

O cuidado primoroso com a apresentação desta obra revela, também ele, uma dimensão performativa: constrói-se uma narrativa dramaturgica que empresta, retrospectivamente, sentido a uma década de trabalho. Com efeito, a ideia de dramaturgia, tal como se declara no glossário:

[É] fulcral em tudo o que fazemos. Podíamos dizer que tudo é dramaturgia no nosso trabalho. (p. 219)

Acompanha o livro um "Álbum" e um CD. O "Álbum" é constituído exclusivamente por fotografias de

espectáculos, de *Lugar nenhum* (2002) a *Agora já tinham passado dez anos...* (2011). No CD (sem ficha técnica) oferecem-se quatro faixas de uma paisagem sonora que pode muito bem servir como acompanhamento à leitura do livro.

Esta obra, porque se presta a uma reconstituição dos particulares processos de criação deste colectivo teatral, é uma maneira de entrar na teia criativa do Vestido e uma maneira de contar a história do teatro em Portugal. E é também um objecto de extrema utilidade aos estudos de teatro e, em particular, ao domínio da genética teatral, na medida em que reúne e disponibiliza materiais que estiveram na génese de espectáculos. Contudo, não obstante a singeleza desta obra, não deixo de sentir que se perdeu, de alguma forma, a oportunidade de mobilizar aqui um aparato crítico mais substancial. É certo que se publica o texto com que o crítico João Carneiro justificou a atribuição da Menção Especial atribuída pela APCT no âmbito dos Prémios da Crítica 2011 ("Uma das maneiras mais perfeitas de conhecer o presente"); se publica um ensaio de José Alberto Ferreira, investigador e director do Festival Escrita na Paisagem ("O Teatro do Vestido e a paisagem: linhas de um percurso"), um comentário crítico sobre os cinco anos de colaboração e acolhimento do trabalho do Teatro do Vestido no referido festival; e um texto de Maria Gil, encenadora e directora artística do Teatro do Silêncio ("Zona de deriva(s): estratégias de aproximação ao universo do teatro do vestido"); mas a verdade é que os materiais apresentados são quase exclusivamente os produzidos no contexto da criação dos espectáculos. Não é, em si, aspecto despiciendo, mas, a verdade é que o Vestido poderia aqui não ter olhado tão insistentemente para o passado e ter usado este livro como uma plataforma de diálogo entre um passado de riqueza inegável e o seu futuro que – embora manchado com a incerteza que paira sobre todas as estruturas culturais em Portugal – se afigura tão criativo como o passado. Mas, por outro lado e pensando melhor: talvez não seja esse um dos modos preferenciais de acção deste colectivo. E se há coisa que esta obra confirma é a robusta identidade estética do Teatro do Vestido. Há dez anos como agora.

Dar novos mundos ao mundo

Ana Campos



Gabriela Borges (org.), *Nas margens: Ensaios sobre teatro, cinema, e meios digitais*. Lisboa: Gradiva/Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Col. Artes e Media nº1, 1ª ed., Março, 2010, 216 pp.

Ainda que não esteja ainda completamente reconhecida, nos meios académicos mais conservadores, a emergência de uma série de novas tecnologias veio criar géneros híbridos no campo da criação artística, quebrando as barreiras estanques que dividiam teatro, cinema e meios digitais. Esta coletânea de ensaios debruça-se sobre as questões que tais géneros levantam em termos conceptuais e que mecanismos de análise devem ser convocados para os compreender. A publicação, surgida na sequência do I Simpósio Internacional em Comunicação, Cultura e Artes,

organizado pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação (da Universidade do Algarve), regista as comunicações aí apresentadas, bem como outras colaborações avulsas.

A diversidade dos temas abordados, submetidos, contudo, ao denominador comum da interligação entre as diferentes artes que os meios digitais actualmente permitem, torna a obra muito abrangente, pelo que a edição optou pela distinção entre aqueles que se centram nas questões teatrais, os que dizem respeito ao cinema, os que abordam as questões da autoria e ainda aqueles que versam especificamente os meios digitais. Alguns dos ensaios, no entanto, apesar do seu inquestionável valor para os estudiosos das questões que abordam, fogem ao tema da obra, pelo que não os observaremos aqui. É o caso das reflexões de António Branco sobre o conceito de "escola de teatro", de David Antunes sobre a necessidade de elaboração de uma política cultural sustentada para o teatro português, de José Paulo Pereira sobre a obra de Brecht, de Hudson Moura sobre o cinema da diáspora no Canadá e de Josette Monzani sobre o processo de trabalho de Glauber Rocha.

Erick Felinto, no seu ensaio "*Think Different: os estilos de vida digitais e a cibercultura como expressão cultural*", expõe claramente o princípio que preside aos restantes textos: "Comunicação, cultura e tecnologia formam uma tríade inseparável e indispensável para o entendimento de nossa situação contemporânea" (p. 166). Esse entendimento passa, na visão da maioria dos ensaístas, pela tentativa exaustiva de (re)conhecer ferramentas tradicionais, como a análise do processo de construção narrativa, nas novas realidades com que a tecnologia nos surpreende de forma a torná-las mais compreensíveis e consequentemente mais socialmente integradas. Ensaio fundamental para a compreensão dos processos que sustentam a identidade e a interacção virtual, assinado por Bruno Silva, é "Relações virtuais: Da sedução de Baudrillard à representação de papéis no *Second Life*". Aqui o autor analisa as interacções no espaço virtual, em particular no *Second Life*, partindo da ideia de que esse espaço de anonimato, experimentação e liberdade absoluta funciona como um laboratório de auto-conhecimento e como uma nova forma de relação do homem com o

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

mundo, sobrepondo-se ao próprio espaço e tempo e criando a ilusão de um autocontrolo - quase absoluto - do seu corpo e do seu comportamento. O autor detecta nestes universos paralelos a procura generalizada da cultura contemporânea para ficcionar a vida. Vai mais longe ainda ao analisar um elemento fundamental para o entendimento da questão: o papel das emoções na recepção da obra artística. Tal como Nelson Zagalo nota, ao reflectir sobre o suspense nos videojogos, a capacidade que o virtual dá ao indivíduo de se enamorar pela emoção em si e não por um objecto em particular é a chave, ainda não suficientemente estudada, para o entendimento das potencialidades artísticas no e através do mundo virtual. Zagalo explora a construção do *suspense* em jogos de vídeo, partindo da premissa que o desenvolvimento assenta na personagem e não em sequências narrativas. Cabendo ao jogador procurar respostas através da sua personagem/avatar, este é, no fim, premiado com o fechar do círculo narrativo e com a sensação gratificante de ser o espectador, personagem e realizador de uma história que conseguiu construir até ao final. No meio, fica um hábil manipular da tensão do jogador conseguido através do uso inteligente do suspense como modo de apresentar a informação.

Ao analisar a obra de Samuel Beckett, Gabriela Borges em "As cabeças falantes do universo beckettiano: Uma análise da transcrição do texto teatral *That Time*" debruça-se sobre o projecto *Beckett on Film*, levado a cabo em 1999 pela televisão pública irlandesa RTÉ, o Channel 4 britânico e o Irish Film Board, com o consentimento do

Beckett Estate. Esta transposição de linguagens levanta importantes questões sobretudo quando se trata de um autor que as condenava liminarmente por considerar o meio um elemento estético intrínseco à obra, impossível de ser explorado noutra meio. Contudo, processos como o da fragmentação de partes do corpo das personagens foram pelo autor levados ao limite na televisão e depois transpostos para o teatro, num imbricar de manifestações artísticas que subverte as fronteiras estanques que tínhamos como certas. Para além destas possibilidades plásticas, o filme tem na sua natureza uma característica que o teatro não possui: a capacidade de permanecer como objecto e de alguma forma poder perpetuar o próprio trabalho teatral do criador ainda que dentro de outra forma-prisão. Saber até que ponto esta transposição permite criar novos objectos artísticos e, em última análise, determinar quem é o seu criador são algumas das questões que a autora se coloca e nos coloca.

A intrusão das novas linguagens na criação artística, a reconfiguração dos processos criativos em consequência desta intrusão, as transformações que implicam na sua recepção e a dificuldade de inserir os produtos artísticos daí resultantes nas convencionais categorias artísticas tornam muito urgente a necessidade de uma reflexão profunda sobre esta realidade que convoque o pensamento de todos os que participam no debate artístico de forma a conseguir inseri-las no discurso cultural atendendo, contudo, ao hibridismo que as caracteriza e às diferentes artes que convocam.

O Teatro do quintal do senhor Baquet

Laurinda Ferreira

A gravura da memória

Agora disponível *online*, em artigos que perpetuam a memória da tragédia nele ocorrida na noite de 20 para 21 de Março de 1888, a gravura original da fachada do Teatro Baquet foi publicada pela primeira vez na revista *Arquivo pitoresco* (VI de 1863), dando a conhecer ao país o teatro nascido no extenso quintal do Senhor Baquet da rua de Santo António, no Porto¹. A fachada possui frontão neoclássico e quatro estátuas no cimo, apresentadas pelo *Arquivo pitoresco* como sendo "a Comédia, a Música, a Pintura e as Artes". Embora critique a escolha da íngreme rua de Santo António – actual 31 de Janeiro – para localização do teatro, esta é apresentada como um lugar seguro e agradável e as figuras representadas parecem apontar a pluralidade dos públicos a que se destinava o espaço.

Desenhada e esculpida em madeira pelo destacado colaborador Nogueira da Silva, para o semanário ilustrado *Arquivo pitoresco*, esta gravura é exemplo da riqueza do trabalho de ilustração produzido por esta publicação que era, em conjunto com *O panorama*, "um dos dois principais periódicos literários da primeira metade do século XIX" (Dias 2007: 2) muito contribuindo para o desenvolvimento das artes gráficas – nomeadamente em estratégias editoriais de relação da imagem com a palavra – ao fundar uma escola de gravura, que Nogueira da Silva dirigia.

Transmitindo a ideologia e os valores dominantes em Portugal e no Brasil, em artigos que pretendia informativos e educativos, por vezes distribuídos nas escolas, o *Arquivo pitoresco* tentava acompanhar o ritmo dos acontecimentos sociais a nível regional, nacional e internacional. É neste contexto que surge publicado, quatro anos depois da sua inauguração, o artigo sobre o Teatro Baquet.

No corpo do artigo, a publicação refere a beleza do teatro e elogia o proprietário que dotou o Porto de um teatro de declamação, satisfazendo "uma necessidade, porquanto não tinham as companhias dramáticas portuguesas onde representassem dignamente, a não ser no Teatro S. João, alternando-se com as companhias italianas de ópera lírica" e considera este último teatro pouco adaptado ao teatro de declamação, o que tornava o Baquet absolutamente indispensável.

Depois de datar o início das obras em 22 de Fevereiro de 1858, refere as dificuldades de construção "porque a rua de Santo António está na altura de mais de um terceiro andar em relação ao terreno onde se abriram os alicerces do edifício", tendo sido necessário construir "um grande prédio, que se compõe de armazéns e andares, com portas e janelas para a Viela da Neta²", que lhe servisse de suporte. Refere, de seguida, que o Teatro foi inaugurado a 13 de Fevereiro de 1859, no carnaval, com o baile de máscaras, "a que concorreu toda a sociedade elegante do Porto" (Filinto 1888: 9) e que a "inauguração solene, depois de concluídas todas as obras de ornamentação, [se] realizou em 16 de Julho de 1859 com a apresentação da comédia drama – *O segredo de uma família* – original do sr. José Carlos dos Santos³ e desempenhada pela companhia de Teatro do Gynásio de Lisboa". Atribui o desenho da fachada, "construída da melhor qualidade de granito em que abundam os arrabaldes da cidade", ao "Sr. Guilherme Correia" e revela ter sido a "planta do resto do edifício [feita pelo] próprio Sr. Baquet", os trabalhos de pintura do interior pelo "sr. João José Faria Teibes" e os de "doiradura pelo Sr. Rossi".

Considera que a sala "não é falta de elegância, e achase decorada com singeleza e bom gosto", contando com "82 camarotes repartidos por quatro ordens, incluindo as galerias e varandas, que acomodam duzentas pessoas". Escreve ainda que a "plateia superior tem 178 lugares, e a geral 236 e tem graves defeitos acústicos", com a conseqüente dificuldade de audição em alguns dos lugares, revelando que o montante despendido pelo sr. Baquet na construção do Teatro tinha sido de "cinquenta contos de reis".

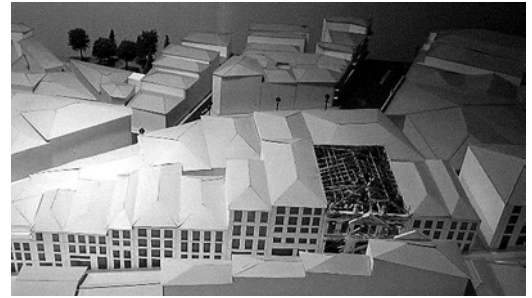
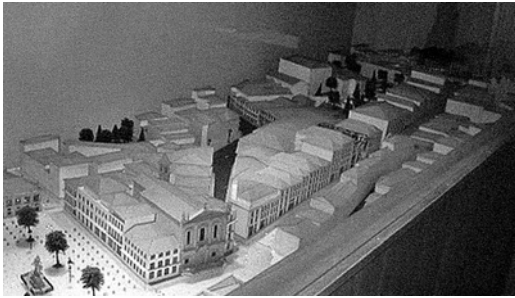
Relativamente ao número de camarotes, as palavras de Jayme Filinto (1888: 14), são divergentes. Este autor refere oitenta e quatro camarotes originais que, por demasiado estreitos, serão reduzidos em quatro, por cada ordem. Na terceira ordem, também os quatro camarotes de frente foram transformados numa varanda. Destas alterações resultaram os vinte e quatro camarotes nas duas primeiras ordens e apenas vinte na terceira, num total de sessenta e oito.

¹ Ver aqui, p. 123.

² Esta rua, hoje desaparecida, é descrita no artigo "Será que vai desaparecer o que resta da Viela da Neta?" do *Jornal de notícias* de 11 de Julho de 2004 (recolhido a 11 de Janeiro de 2012, em http://www.jn.pt/paginaInterior/interior.aspx?content_id=450041&page=2

³ José Carlos dos Santos (1833-1886), mais conhecido por Santos Pitorra (Rigaud 2009:18).

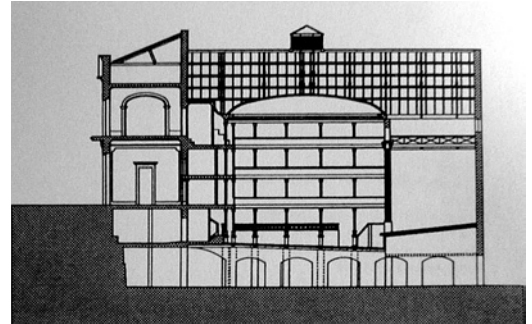
<>
Maqueta da rua 31 de
Janeiro, Porto.



>
Corte Teatro Baquet.

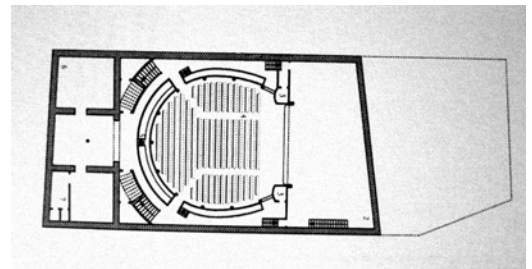
Um homem empreendedor

Em 1828 o português António Pereira, ainda adolescente, emigrou para Espanha com toda a família, para regressar a Portugal, em 1836, casado com D. Ignácia de la Bica e exercendo a arte de alfaiate que lhe proporcionou, em quatro anos, a sua própria alfaiataria. Em 1857, depois de várias estadias no estrangeiro, regressa de Paris com o misterioso apelido Baquet, supõe-se que para dar prestígio ao seu *atelier*, numa rua em que todos os estabelecimentos usaram a mesma estratégia. Depois desta adição foi sempre considerado francês, ou espanhol, com o apoio da estranha pronúncia que, entretanto, adquirira.



>
Planta Baquet (fonte:
OP SIS, base de dados do
Centro de Estudos de
Teatro da FLUL).

Este homem arrojado funda a primeira loja de pronto-a-vestir da cidade, no número 157 da rua de Santo António e inicia, ao lado, a construção de um teatro, num extenso quintal de que é proprietário, um pouco abaixo do Teatro Circo (mais tarde Príncipe Real). As obras de construção duram menos de um ano, prazo estranhamente curto para uma obra de tal dimensão, uma vez que o teatro assenta no prédio de três andares e que teve de ser construído, na base, "um grande armazém em arcos de pedra" que o sustentasse, nivelando, assim, a altura das traseiras do quintal, que iam até à rua de Sá da Bandeira. Jayme Filinto, em *A grande catástrofe*, descreve com detalhe a noite de estreia:



A inauguração foi num domingo. Durante todo o dia o edifício estivera embandeirado, anunciando a festa. À noite a fachada iluminou a copinhos, e no átrio tocou a banda de música do 5.º infantaria. Dentro do teatro não se sabia qual admirar mais [...], se as belezas que tão acordes se sustentavam na construção de ornatos, se o facto fenomenal de que tudo aquilo se fizesse como por encanto, num curto espaço de 11 meses, pela força de vontade e corajosa perseverança de um só homem! 160 lumes do magnífico lustre, com os 20 lumes dos candelabros do proscénio, produziām uma iluminação a giorno, que fazia sobressair as belezas do conjunto. (Filinto 1888: 11)

Ainda assim, refere o autor, a afluência não foi a esperada na inauguração de um teatro, facto que justifica com a pacatez dos hábitos dos portugueses, "que se deitavam com as galinhas" e se levantavam com o canto do galo, pouco consentâneos com a presença em bailes de máscaras em véspera de dia de trabalho, com a agravante da concorrência de um outro baile mais acima, no Teatro Circo, e outro no São João, também ressentidos com a inauguração da casa da Assembleia Portuguesa, no largo da Trindade.

O autor continua a sua descrição com o salão do primeiro andar do edifício, ao nível da terceira ordem, formado por "três salas, abertas em arco, e iluminadas cada uma com o seu elegante candelabro suspenso", o

que nos permite compreender que a sala de espectáculos ficava rebaixada um andar, relativamente à rua de Santo António.

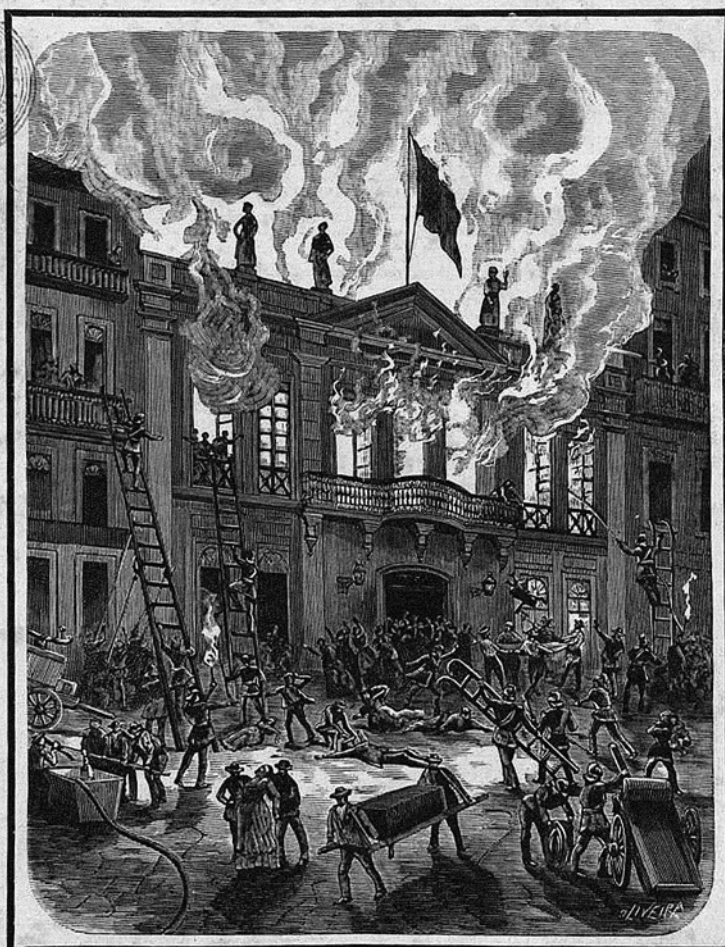
As festividades prolongaram-se pelos três dias de Entrudo, com uma orquestra organizada com músicos do teatro lírico, regidos pelo professor Medina de Paiva e, dos foliões presentes nos vários bailes na terça-feira gorda, couberam trinta e seis ao teatro Circo, oito ao Baquet e cinco ao Teatro São João, falhanço a que não terá sido alheio o excessivo preço de 2.250 réis dos camarotes da primeira e segunda ordens do Teatro Baquet, segundo Jayme Filinto (1888: 14).

A inauguração solene realizou-se no sábado, 16 de Julho de 1859, e a apresentação da comédia-drama *O segredo de uma família* decorreu com a presença "do que no Porto havia de mais selecto" (*Ibid.*: 19). O pano de boca e o proscénio estavam cobertos com panos, que foram retirados pouco antes de começar o espectáculo para que o público pudesse admirar as pinturas. O proscénio era cópia do executado para o Teatro São João pelo pintor Rocha, que foi também autor do pano de boca que, "muito bem perspectivado, representava um varandim com duas cortinas apanhadas, deixando ver parte da antiga rua Ferreira Borges com os edifícios do Banco Comercial, a Bolsa e ao fundo a igreja de S. Nicolau", tema que liga o teatro ao real e à cidade. As cadeiras da plateia – colocadas depois do baile de carnaval – foram alvo de crítica, por serem pouco confortáveis, e são referidas, para além dos camarotes e das duas plateias, a existência de uma galeria, "por baixo da 1.ª Ordem, circundando as duas plateias",

OCCIDENTE

REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO EXTRANGEIRO

Preços da assignatura	Anno 36 n.ºs	Semest. 18 n.ºs	Trim. 9 n.ºs	N.º à entrega	11.º ANNO—VOLUME XI—N.º 334	REDAÇÃO—ATELIER DE GRAVURA—ADMINISTRAÇÃO
Portugal (franco de porte, moeda forte)	3\$800	1\$900	8950	8120	I DE ABRIL 1888	LISBOA L. do Poço Novo, ENTRADA PELA TRAVESSA DO CONVENTO DE JESUS, 4 Todos os pedidos de assignaturas deverão ser acompanhados do seu importe, e dirigidos à administração da Empresa do OCCIDENTE, sem o que não serão attendidos.
Possessões ultramarinas (idem)	4\$000	2\$000	—	—		
Extrangeiro (união geral dos correios).	5\$000	2\$500	—	—		



INCENDIO DO THEATRO BAQUET, NO PORTO

(Desenho de J. R. Christiano, segundo croquis enviado do Porto)

duas frisas de cada lado da ribalta – “uma espécie de *baignoires* dos teatros franceses” –, as galerias e varandas, que alojavam cerca de duzentas pessoas, para além do facto de os camarins dos artistas e do restante pessoal se situarem por baixo do palco.

Com a remodelação empreendida depois da morte de Baquet, em que, por questões de segurança, será aberta uma saída par a rua de Sá da Bandeira, este pano será posto de lado e substituído por uma vista do “monte do

velho seminário, vendo-se a antiga casa do bispo, a fábrica de sabão Roriz e o palácio do Freixo”, com o rio ao fundo. Para além deste pano, existia também um pano com anúncios que, certamente, seria mais uma forma de angariação de fundos.

O tecto foi pintado “a fresco [...] fingindo um grande envasamento de renda, muito elegante”, mas foi alvo de críticas na festa de inauguração, por não ter sido decorado por Hercules Lambertini, pintor e cenógrafo de origem

italiana. Os parapeitos da primeira ordem eram ornamentados com cabeças de satyros e tinham pintados, em letras encarnadas, com fundos dourados, os nomes de: Cervantes, Calderon, Quintana, Alfieri, Shakespeare, Corneille, Rossini, Schiller, Mozart, Auber, Molière, Gil Vicente, Garrett e Camões", revelando, talvez, a vontade de levar à cena grandes autores do Teatro e da Música, por parte do viajado proprietário.

A comédia-drama em três actos foi "delirantemente aplaudida", destacando-se José Carlos Santos no papel de Visconde S. Pedro e Marcolino no de José Bento. O reportório apresentado pela companhia no Teatro Baquet – detalhadamente referido por Jayme Filinto – era maioritariamente constituído por comédias, integrando ainda dois dramas, várias poesias e "cenas cómicas" e a opereta *Tio Brás* – arranjo de Mendes Leal com base na opereta de Offenbach – em que estreia o actor Simões. Agendada para o dia seguinte à inauguração, a repetição da apresentação de *Segredos de uma família*, a mesma foi adiada uma semana, devido ao luto obrigatório por morte da Rainha D. Estefânia. A presença da companhia no Baquet durou exactamente um mês e terminou com a apresentação de *Probidade*, cena cómica pelo actor Simões e *Senhor José do Capote assistindo à representação do Trovador*, cena cómica por Taborda, a 16 de Agosto⁴. A companhia regressou depois a Lisboa, "parte na malaposta e parte no vapor Lusitânia".

A propósito das instalações, o *Eco popular*, citado por Filinto (*Ibid.*: 20) elogia a "boa sala de pintar, como não há em S. João, [...] as cenas não têm de ser conduzidas para o palco depois de pintadas, por alguma escada íngreme [...] porque a sala de que falamos tem comodidades para isso; [...] numerosos camarins, com um bom mecanismo para correr as cenas, como o S. João não tem, e [...] um palco, cujas tábuas estão postas do melhor modo e com a melhor conveniência, para serem imediatamente tiradas, se a letra de alguma peça [...] ordenar o aparecimento de algum espectro". O mesmo periódico elogia, ainda o engenho, o cuidado da construção e a solidez do Teatro.

Poucas raízes e frutos pouco brilhantes

O Teatro Baquet passou longos anos sem companhia própria. Só a partir de 1870, na posse da empresa Moutinho, passou a funcionar com maior regularidade. Até então, apenas foi visitado por companhias ambulantes, que pouco lucro tiraram das representações, para as quais arrendavam o Teatro. O ensaiador da companhia – que introduziu no Porto o género da opereta cantada por companhias portuguesas, com a opereta *Joana do Arco*, que tinha letra de Alfredo de Atayde e música de Gomes Cardin – era o actor Romão, substituído, após a sua morte, por Augusto Garraio (*Ibid.*: 23-24)

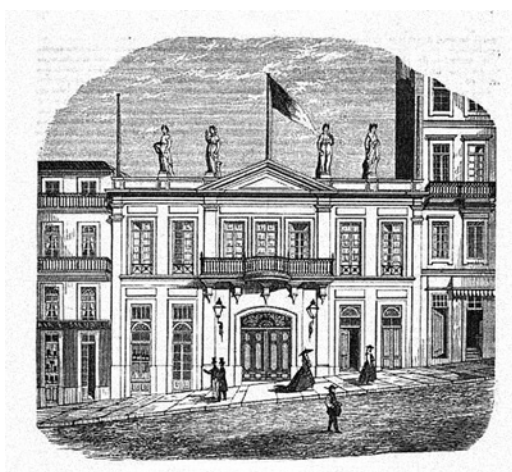
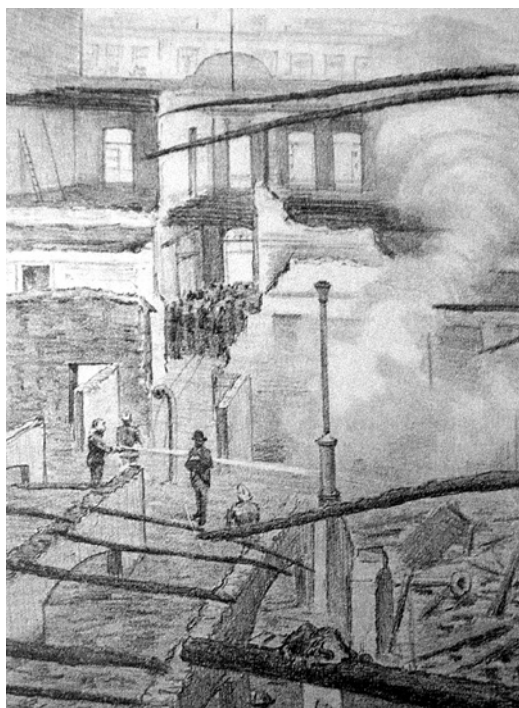
Falida a empresa, organizaram-se em sociedade os actores Gama, Soller, Amaral e Domingos d'Almeida, com o patrocínio do Senhor Manuel Vieira d'Andrade e com o reforço dos actores do Trindade que ficaram sem trabalho, devido ao incêndio neste Teatro em 1875. Esta companhia, de que era fiscal José Maria da Costa, desaparece em 1877 devido aos maus resultados financeiros. Em Abril do mesmo ano entra em cena a empresa A. Portugal & C^o, constituída pelo tenor Portugal e os senhores Freitas & Azevedo, que não obteve melhores resultados, sendo substituída por um colectivo de actores e pelo jornalista Borges d'Avelar.

A debandada, para o Príncipe Real, dos melhores elementos para integrar a companhia de opereta que a empresa Freitas & Azevedo ali fundou, levou à reorganização da companhia, sob a direcção do actor Apolinário de Azevedo, mas com uma época para esquecer. Seguiu-se-lhe a empresa da actriz Emilia Adelaide que, mais uma vez, não teve bons resultados e, à falência, segue-se a fuga da empresária e a reorganização dos actores em sociedade, passando o elenco a ser ensaiado por J. Romano. Seguiu-se-lhe outra sociedade de actores, ensaiada por Amaral, com reposição dos textos anteriores e a estreia do drama *O médico das crianças*, até que toma conta do espaço a empresa Perry, já com obras de melhoramento e a construção de uma segunda fachada para a rua de Sá da Bandeira. Novamente com prejuízo, a empresa chega ao seu término em Março de 1887.

Em Setembro do mesmo ano, o espaço é alugado, pela importância de 3.600\$000 réis, ao empresário Cyriaco de Cardoso, que nele estreou a opereta *Mão e coração* de Nwitter e Beaumont, traduzida por Luís de Magalhães, a que se seguiram as óperas cómicas *Moleiro de Alcalá*, *Dragões de Villars* – um grande êxito –, *Giroflé-giroflá*, *Jovem Telémaco*, *Grand-via* e *Chouriços e polacos*, para além da comédia *Sociedade onde a gente se diverte*, de Pailleron. O maestro reuniu à sua volta os seguintes actores: Dorinda Rodrigues, Aurélia dos Santos, Amélia Garraio, Teresa Prata, Elvira Mendes, Virginia Nery e os discípulos Moysés Bensaúde, Firmino A. Rosa, Sanches Mula, Xavier Vieira, Prata, César e Jesuino Sequeira, ensaiados pelo actor Augusto de Melo e, quando este abandona o projecto e se muda para o Príncipe Real, por Borges d'Avelar e Borges d'Almeida. Com esta companhia o Teatro Baquet conhece finalmente um êxito consistente, cimentado por um "notável renascimento artístico, implantando no público a ideia do melhor e educando-os no princípio do bom gosto musical". (*Ibid.*: 27-29)

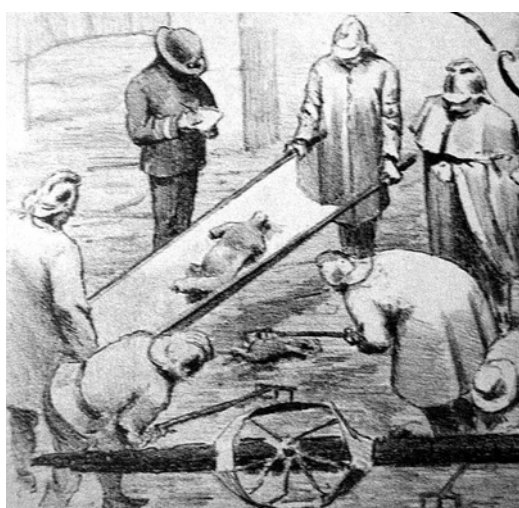
A estreia da comédia de Labiche *Doit-on-le-dire?*, traduzida pelos jornalistas Álvaro de Castro Neves e Hamilton de Atavio, com o título de *Dir-se-há?*, programada para 22-03-1888, não chegou a realizar-se. Na noite anterior, um incêndio destrói irremediavelmente o Teatro Baquet e o sonho do alfaiate, entretanto também já desaparecido.

⁴ Jayme Filinto 1888: 19-20. Ver repertório e elenco da companhia, bem como programação do Teatro Baquet na CETbase.



>
Teatro Baquet
(Porto 1863): gravura
de Nogueira da Silva
(*Arquivo pitoresco*, v.
VI, 1863: 257).

A avançada idade e a distância da cidade do Porto levaram a que entregasse as tarefas necessárias ao bom andamento dos seus negócios nas mãos do solicitador Joaquim Ferreira da Costa Guimarães, substituído depois pelo Reverendo Eusébio Rodrigues Cardoso, cantor na Sé catedral. O Teatro foi passando, sucessivamente, para a exploração de múltiplos empresários, até chegar às mãos do maestro Cyriaco de Cardoso.



^
<
Imagens da tragédia
publicadas em
periódicos da época.

Na já referida reforma de 1887, empreendida pelo (também) viajado herdeiro da viúva Baquet – António Teixeira de Assis –, foi posta de lado uma serventia escusa para "um corredor estreito, entre a porta de orquestra e os camarins", servida por uma escada de madeira, que ia dar a "um saguão que desaguava na antiga Viela da Neta", passando a ser usada a nova saída para a Rua de Sá da Bandeira, para além da original entrada da rua de Santo António, situada onde hoje (2012) se encontra a Caixa Geral de Depósitos. Os camarins passaram para o fundo do palco, roubando-lhe alguma dimensão, e foram acrescentadas, por cima destes, duas galerias em madeira com mais duas ordens que alojavam os restantes artistas e demais pessoal, a última das quais comunicava com o urdimento. Os antigos camarins, por baixo do palco, passaram a ser utilizados pelos comparsas. Por baixo do palco, ao nível da Rua de Sá da Bandeira, localizavam-se os armazéns e casas de banho do pessoal, com saída para a referida viela. No piso superior da Rua de Santo António situava-se o guarda-roupa e o *atelier* de costura, por ter sido o espaço considerado demasiado exíguo como salão de pinturas, havendo a ideia de construir outro por cima do urdimento, razão pela qual as pinturas que o cenógrafo Júlio C. Machado executou para as últimas peças foram produzidas em espaços alugados. Na saída para Sá da Bandeira foi construído um gabinete para o empresário, uma sala de ensaios e a arrecadação dos adereços. Havia planos para modificações mais radicais, que implicavam a mudança do palco para a saída da Rua de Santo António, mas não chegaram a ser executadas.

<
Teatro Baquet depois
do incêndio.



O remendado Teatro Baquet

António Pereira Baquet faleceu em 1869 e foi sua herdeira a esposa D. Ignácia, que legou a herança a António Teixeira de Assis, ex-sócio do marido, com quem, entretanto, casara. Por morte deste, os bens passaram para as mãos de sua mãe, D. Anna Victória d'Ascensão, residente em Lamego.

No lugar do riso nasce a catástrofe

Na noite de 20 para 21 de Março de 1888, depois do cortejo fúnebre do actor Augusto Marques Pinto, realizou-se no teatro Baquet um extenso espectáculo, em benefício do actor Firmino António Rosa, a que o público acorreu em massa, embora a sala não tivesse esgotado. Do espectáculo faziam parte a ópera cómica *Os dragões* de Villars, de



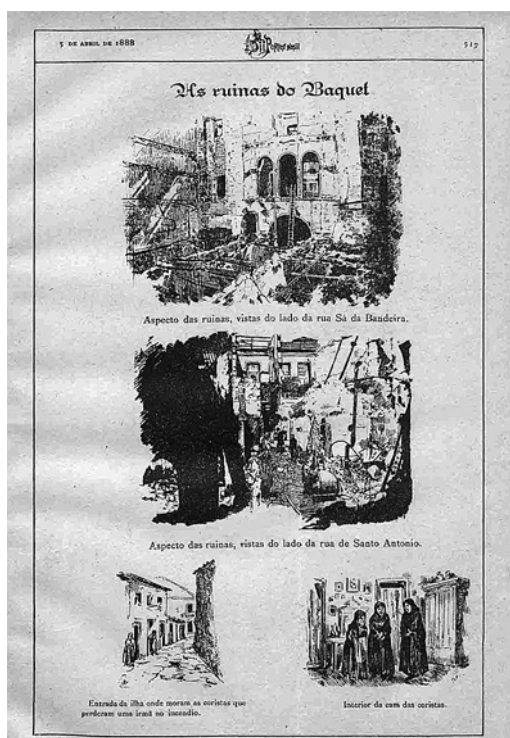
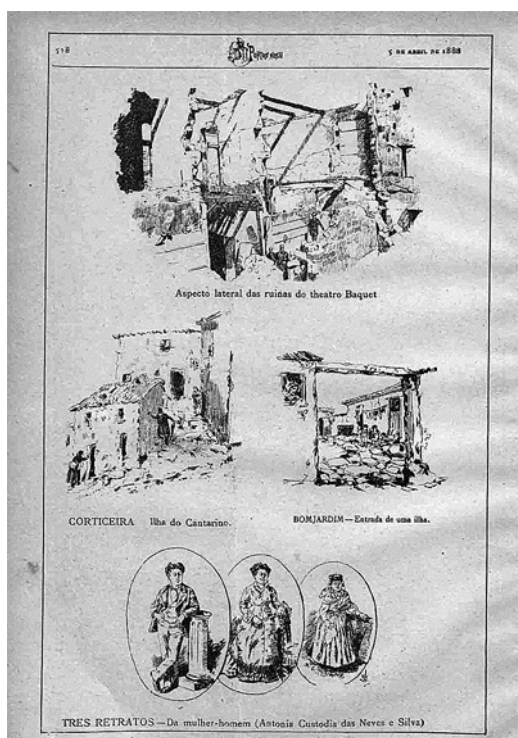
Lockroy e Cormon, em tradução de Borges d'Avelar e Jayme de Séguier, com música do maestro Maillart; um bailado espanhol, pelo corpo de baile e a zarzuela *Grand-via* de Chueca e Valverde, ensaiada apenas em seis dias, período em que também foi feita a adaptação de Guedes de Oliveira.

O espectáculo *Os dragões de Villars* tinha corrido bem e o público tinha aplaudido de pé "nos finais de acto". Alguns espectadores saíram e o bailado espanhol que se seguiu teve de bisar. No intervalo, por volta da meia-noite, mais alguns espectadores abandonaram o espaço. A *Grand-via*, que parodiava a abertura de grandes vias na cidade do Porto, teve então o seu início, sempre acompanhada pelo entusiasmo ruidoso do público. "Os três ratas" era o título do terceiro quadro – traduzido para português por "Os três gajos" –, desempenhado pelos actores Mariano Sanches, Gomes e Firmino Rosa, em frente ao pano de fundo que figurava o edifício da Caixa Filial do Banco de Portugal. No final do quadro, o público exigiu novamente bis de forma ruidosa e persistente e foi executada a contra-mutação para repor o cenário d'A *Grand-via*, que tinha subido à teia. (Filinto 1888: 35)

Já o maestro Cyriaco Cardoso tinha regido os primeiros acordes quando o pano de fundo desceu novamente, agora de forma brusca, deixando-o de braços no ar. Logo de seguida, era possível perceber uma grande azáfama no palco – a que a maior parte dos espectadores não prestou atenção, pois aumentou a veemência com que pedia bis – e o pano de boca fechou precipitadamente, não sem que alguns espectadores mais atentos percebessem que havia um pano a arder junto a uma gambiarra e que algumas fálhas caíam no palco. Mas a maioria continuava ruidosamente a exigir bis e interpretou a descida dos panos como erro de contra-regra. Uns ficaram a ver sossegadamente, outros pateavam risonhamente, como forma de protesto. Cyriaco de Cardoso, percebendo o que aconteceu, colocou o chapéu e manteve-se no seu posto para reger as saídas. Nesta altura, os ocupantes do camarote 24 tinham já visto que

o urdimento ardia com intensidade, através de um postigo que dava directamente para o palco e saíram precipitadamente. Foi o grito de "fogo!" de um deles que deu o alerta à plateia, que entrou em pânico, substituindo a máscara do riso pela do terror. O maestro Cyriaco, com grande sangue frio, tentou acalmar a multidão e pediu-lhes que saíssem com calma e devagar, que não havia motivo para preocupações. Os ocupantes da plateia obedeceram, mas nos camarotes e na galeria as senhoras romperam em gritos e algumas desmaiaram. Alguns espectadores das galerias saltaram para a plateia; nas varandas o povo apinhado tentou salvar-se saindo tumultuosamente, enquanto um fumo espesso invadia a zona da terceira ordem, através da bambolina do pano de boca que, entretanto, começara a enfunar. Foi no auge destas fugas desesperadas que foi desligado o gás, deixando tudo às escuras, uma vez que, devido à extensão do espectáculo, a iluminação de recurso estava já extinta.

O pano de boca começou a ser consumido pelas chamas, que fluíam para à única saída de ar, situada no tecto, e acabou por rasgar ao meio, caindo, parte dele, entre a ribalta e a orquestra, levando ao alastrar rápido do fogo à plateia e ao pavimento por debaixo do palco. Os espectadores, em pânico, atropelaram-se uns aos outros. Os que subiram as escadas para a saída da Rua de Santo António esbarraram com os que desciam das ordens superiores que, às escuras, não deram com a saída. Muitos, sufocados pelo fumo, caíram inanimados, formatando montes humanos e impedindo os ainda conscientes de encontrar as saídas. Alguns dos que conseguiram sair voltaram a entrar, para tentar salvar alguém. Outros, chegavam cá fora e percebiam que a mão que traziam agarrada à sua não era dum familiar e voltavam para o tentar resgatar, acabando por lhe fazer companhia na imensa fornalha em que o Teatro Baquet se transformou rapidamente. Em menos de duas horas, do bellissimo Teatro Baquet, restavam apenas as quatro escalavradas paredes exteriores.



<
Revista Pontos nos ii.

Os frutos da incúria

Tudo o que podia correr mal, na noite de 20 para 21 de Março de 1888, aconteceu. O incêndio foi provocado por um dos muitíssimos panos pintados, suspensos da teia e enfileirados "no urdimento, uns sobre os outros, quase embaraçando as manobras dos maquinistas" (Filinto 1888: 49). Na manobra executada para descer o pano da *Grand-Via*, uma das bambolinas, que ficava muito próxima de uma gambiarra, oscilou. Devido à exiguidade do espaço necessário para boas práticas, e como a bambolina estava "esfiapada", um dos fios prendeu-se numa das malhas da rede de protecção da gambiarra e incendiou-se num dos bicos de gás. Esta rede não evitava problemas deste tipo, pelo que deveria ter sido usada uma "telha metálica" (*Ibid.*), por cima dela.

Os maquinistas aperceberam-se imediatamente do problema, mas não tinham consigo as navalhas, de que habitualmente se muniam, e que teriam permitido cortar as cordas e arriar o pano que ardia. O bombeiro municipal que estava de serviço ao palco gritou que cortassem a corda e, mal o pano de boca caiu, fugiu. O aspirante, que estava no urdimento, correu para a boca-de-incêndio, mas a mangueira estava enredada – deitando apenas um pequeno jacto – e acabou por rebentar.

Os artistas – na roupa das personagens – e os empregados do Teatro corriam desesperados nos bastidores, tentando encontrar os filhos e outros familiares que os acompanhavam, enquanto, no palco, os panos (pintados com aguarrás) propagavam rapidamente entre si as chamas que alastraram a todo o espaço do Teatro. Exceptuando a costureira espanhola Abelarda Rodrigues e a ex-corista Adelaide, que adormecera num dos camarins de terceira ordem, todos os que estavam na caixa do palco se salvaram, graças à antiga saída da Viela da Neta, entretanto desactivada.

Cyríaco de Cardoso foi o último a abandonar o Teatro, convencido de que todos se tinham salvo. No dia 20 tinha

tido uma reunião marcada com um representante de uma seguradora, para segurar todo o material da sua empresa no espaço do Baquet – guarda-roupa, partituras, adereços, cenários, etc. –, que adiou para poder prestar a última homenagem ao actor Augusto Marques Pinto, pelo que ficou na rua a ver arder todo o fruto do trabalho da sua empresa. Arruinado, restava-lhe a consolação de pensar que ninguém tinha morrido.

Este equívoco deveu-se a vários factores. Ao mesmo tempo que as fugas bem sucedidas se efectuaram pela Rua de Sá da Bandeira, foi também aí que os bombeiros acorreram inicialmente, já com grande atraso. As razões desta demora são de tal forma inacreditáveis que transcrevo o que sobre isso foi escrito na revista *Ocidente* (01-04-1888: 76):

Um espectador, logo que começou o fogo, dirigiu-se à estação da bomba dos Paços do Concelho, pedindo socorros, mas foi-lhe respondido que nem a bomba nem o material saíam sem haver toque de incêndio. O bombeiro que deu tão estúpida resposta já foi suspenso e naturalmente será punido. Quando se ia dar o sinal de incêndio nas torres da Igreja dos Congregados e Santo Ildefonso, as cordas partiram, provindo disso também a morosidade da chegada dos socorros públicos. (*apud* Filinto 1888: 58)

A este propósito, Filinto refere que a primeira bomba que chegou à Rua de Sá da Bandeira foi "uma bomba puxada à mão" dos bombeiros voluntários, seguida, algum tempo depois, do material das corporações municipais, que começaram a atacar o fogo na Rua de Sá da Bandeira e, apenas quinze minutos depois, foram informados por alguém que dera a volta para pedir socorros, de que na saída para a rua de Santo António havia "corpos aos montões e se passavam cenas perfeitamente horrorosas" (*Ibid.*).

Era demasiado tarde, pois aquela era a entrada principal, onde a maioria dos cadáveres se amontoaram.

Uma das razões para esta mortandade foi o facto de as portas do salão do primeiro andar se encontrarem já fechadas. Se algumas das pessoas sobreviveram foi porque chegaram ao telhado e pediram ajuda pelas janelas dos prédios vizinhos. Todas as pessoas que desceram, tentando a saída para Sá da Bandeira, tiveram a dificuldade acrescida de corredores escuros, pois não tinham uma saída directa para a rua, razão principal da necessidade de alterar a sala, colocando o palco na saída de Santo António. Esta obra, que podia ter permitido ter "luz ao fundo do túnel" para saída dos espectadores, não foi realizada por conflito judicial com o inquilino do espaço do café *High-life*.

De más sementes crescem maus frutos

Esta soma de contratempos é encarada por Jayme Filinto como uma conjugação de factores de sorte adversa, que leva à tragédia. Mas os deuses em pouco contribuíram para um desfecho que a incúria de muitos homens provocou. É sobretudo relevante a leviandade com que era encarado o perigo a que se expunham todos os que frequentavam os espaços de apresentação de espectáculos. "A maior parte das obras de segurança que a autoridade havia ordenado, segundo um relatório feito há meses pelo inspector-geral dos incêndios, não tinham sido cumpridas" (*Ocidente* 01-04-1888: 76). E não foi por falta de aviso, ou exemplo, como se pôde ver no artigo "Crónica Ocidental" de Gervásio Lobato:

Desde o primeiro germinal do ano VII uma lei exigia aos teatros da França condições severíssimas, que nunca foram observadas, não observância que motivou em Janeiro de 1838 o incêndio do Teatro Italiano, e dali a meses, em Julho, o incêndio do Teatro de Vaudeville, exactamente como agora no Baquet a falta de cumprimento das prescrições, feitas há um ano, pelo inspector dos incêndios, contribuiu enormemente para a grande catástrofe que hoje enluta a segunda cidade de Portugal. (Lobato 1888: 74)

O mesmo artigo contém uma lista dos incêndios em espaços públicos de espectáculos (teatros e circos) ocorridos entre Junho de 1836 e 1888, que montam a 23. Apenas em 11 meses do ano de 1887 ocorreram dez incêndios com 798 vítimas mortais, o que demonstra uma incúria crescente, com a respectiva factura paga em vidas humanas. O próprio Baquet tinha já tido três princípios de incêndio, de que não resultaram vítimas, mas que levou à relutância de alguns espectadores em frequentar o espaço.

Enterrados os mortos, resta uma ferida na memória da cidade

Foi impossível contar os mortos, pois só foram encontrados pedaços irreconhecíveis dos cerca de cento e vinte, contabilizados pelas investigações jornalísticas, enquanto da lista oficial apenas constavam oitenta e oito. O actor Firmino perdeu quatro familiares no incêndio e o Maestro Cyriaco de Cardoso perdeu o filho, ainda criança⁵. Órfãos

e famílias desfeitas e/ou arruinadas foram a face mais explorada pela imprensa, num movimento nacional com vista a angariar fundos que os confortassem, no que aos bens materiais dizia respeito. A rainha Dona Maria Pia deslocou-se ao Porto, e o mesmo fizeram muitos dos artistas que foram de Lisboa, para participar no espectáculo organizado pela imprensa para angariação de fundos, que se realizou, em *matinée*, no dia 25 de Março de 1888, no Palácio de Cristal.

Os jornais encheram-se de gravuras demasiadamente explícitas e as descrições dos horrores daquela noite não deixam ninguém indiferente. São retratadas as várias fases do incêndio, a visita às ruínas depois de extinto o incêndio, a visita da rainha aos casebres de bairros miseráveis do Porto e as visitas ao necrotério improvisado no cemitério de Agramonte, onde se tentou reconhecer ou homenagear pedaços de corpos que, devido à exiguidade do espaço, estavam expostos de forma chocante (sendo alguns pisados pelos visitantes).

A revista *Pontos nos ii* (05-04-1888), por exemplo, dedicada à catástrofe, foi profusamente ilustrada com gravuras de Rafael Bordalo Pinheiro e uma com a lista dos donativos. A capa é dedicada ao maestro e à dor pela perda do seu filho. Nas páginas seguintes é possível ver imagens dos corpos calcinados, em posições de desespero, assim invocando o sofrimento das vítimas e apelando à generosidade de todo o país, mas também do estrangeiro, donde vieram mensagens de condolências.

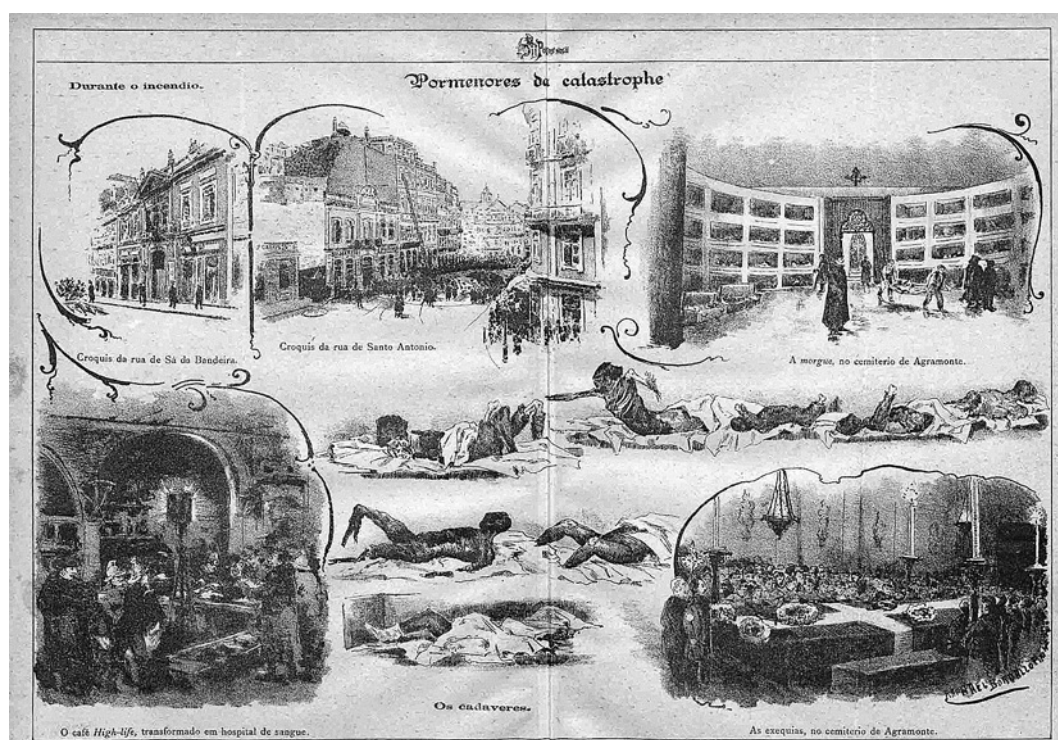
Uma memória menos luminosa

Em 1908, Sousa Bastos publicou o *Dicionário do teatro português*, onde constam múltiplas entradas com referência ao Teatro Baquet e onde é possível perceber que muitos actores ali se estreadam e/ou ali trabalharam. Na entrada referente ao Teatro Baquet (Bastos 1908: 267) podemos ver uma litografia do próprio autor, o que diz bem da marca que o incêndio do Teatro Baquet imprimiu nas memórias dos contemporâneos.

Embora seja perceptível que o desenho teve como base a gravura de Nogueira da Silva, esta imagem é muito menos luminosa, não só devido à técnica utilizada, mas também porque nela não existe vida. É apenas uma espécie de fantasma do verdadeiro Teatro Baquet, com as linhas estilizadas de Nogueira da Silva diluídas pelo tempo (esborratadas pelas lágrimas?), com o objectivo de que a memória da catástrofe se não perca e sirva, talvez, de exemplo.

A gravura original do Teatro Baquet – de que parti – permite, escavando, chegar à realidade dolorosa que se esconde por trás dela. Mas o Baquet foi muito mais importante para a História do Teatro por ter forçado a tomada de medidas drásticas, que melhoraram as condições de segurança. Na sequência do incêndio, as sessões da Câmara dos dignos pares e da Câmara dos Deputados, dos dias a seguir ao incêndio, tiveram como principal tema o Baquet, a ajuda às vítimas, o apurar de responsabilidades

⁵ Muitas crianças perderam a vida no incêndio, o que leva a crer que os temas tratados em cena não dissuadiam os pais de se fazerem acompanhar pelos filhos.



e a necessidade urgente de medidas e renovadas leis que evitassem novas tragédias. Há também o reconhecimento de que a não aplicação das anteriores potenciava as hipóteses de novas catástrofes, em qualquer dos teatros do país.

A primeira questão debatida foi "determinar de modo preciso e claro a quem competia velar pela segurança das casas de espectáculos, se às câmaras municipais, se às autoridades administrativas, visto que o código não era claro nesse ponto"⁶ (Filinto 1888: 199), o que diz bem da anarquia e incúria reinante mas, sobretudo, da pouca importância dada às questões do Teatro, por parte das autoridades. No ano anterior, devido ao incêndio na Opéra Comique, em Paris, tinha sido nomeada uma comissão de engenheiros para verificar a segurança dos Teatros D. Maria II e São Carlos, mas as medidas aconselhadas não tinham sido postas em prática, por temor de "censuras por efectuar despesas de luxo". O que antes não fora feito, era tomado como urgente na sessão de 22 de Março de 1888 da Câmara dos Deputados, graças ao incêndio no Baquet.

Também graças ao incêndio na Opéra Comique, tinha sido feita uma vistoria a todos os teatros (o que motivara algumas alterações no Baquet, mas não todas as aconselhadas), facto com que se congratularam os deputados dizendo que, se assim não fora, a desgraça poderia ter sido ainda maior. No estrangeiro, o pano de ferro ou a tela de amianto – difíceis de manobrar – raramente tinham sido utilizados em caso de tragédia, geralmente agravada pela asfixia por monóxido de carbono, desenvolvido pela combustão dos panos pintados. As propostas apontam para telas menos combustíveis, mas que ainda não tinham sido inventadas, concluem. Encontram uma medida mais eficaz que passa por "estabelecer galerias exteriores, correspondentes a cada uma das ordens de camarotes, ligadas umas às outras por escadas, despejando sobre a rua", como um Teatro que

estava a ser construído na Bélgica, mas concordam em que só é possível para construções novas. Às críticas de alguns deputados à incúria do Estado, por não ter acatado o parecer da comissão de 1887, foi respondido que se tinham feito novas saídas "para a plateia superior e [se] facilitara a saída da plateia geral"⁷ e também que já não havia um único bico de gás no Teatro São Carlos. Em relação a este teatro, é sugerida a expropriação do terreno anexo, para fazer uma arrecadação fora do teatro e executar-se o sistema de varandas de saída, anteriormente sugerido, mas apenas para dar saída "à gente do palco", surgindo no entanto de imediato a questão financeira, como impeditivo. É sugerido que o empresário feche o teatro durante um ano e que o subsídio – atribuído nesse período – seja utilizado "para atenuar a despesa" (*Ibid*: 203). Na impossibilidade de fechar todos os teatros problemáticos, o que deixaria os trabalhadores e suas famílias na miséria, foi decidido que se deveria melhorar o que existia e proibir as construções novas que não cumprissem todas as condições de segurança.

Na Câmara dos dignos pares de 23 de Março de 1888, depois de se lamentar o sucedido, discutiu-se essencialmente a questão do Teatro São Carlos, louvando as alterações efectuadas e propondo, também, a expropriação do terreno anexo para prover uma saída para os artistas, para além da disponibilidade total para aprovar " quaisquer providências do governo". Louvando as reformas efectuadas no Teatro do Príncipe Real, aconselharam a mesma exigência e rigor a todos os outros teatros e solicitaram ao governo uma lei definitiva sobre as construções teatrais e outra sobre o policiamento dos espectáculos⁸.

Em termos práticos, em 23 de Março de 1888 é emitida pelo Ministério do reino uma portaria ordenando aos governadores civis diversas disposições sobre a segurança contra incêndios nos teatros e casas de espectáculos, (DG n.º 69, 24-03-1888). Nela, por ter ardidado o Teatro Baquet

<
Revista Pontos nos ii.

⁶ No regulamento de 1870, era claro ser da competência dos Governos Civis; com o alargamento das atribuições das câmaras em 1886, esta questão ficara obscura.

⁷ No Baquet não foi possível tornar rectas as saídas - o que implicava uma rotação do palco de 180º - devido ao conflito com o dono do café High-life.

⁸ Não deixa de ser irónico que um dos focos dos três incêndios anteriores no Baquet tenha sido um charuto aceso, deixado no chão do camarote da autoridade.

do Porto, é chamada a atenção para as disposições da circular de 26 de Dezembro de 1881 sobre inspecção rigorosa a todos os teatros e casas de espectáculos⁹. No dia seguinte o mesmo Ministério nomeia uma comissão para formular um regulamento em que se estabeleçam as condições que devem observar-se quanto à polícia, higiene e segurança das casas de espectáculos existentes, e das que de futuro se construírem. (DG n.º 125, 02-06-1888).

No quintal do senhor Baquet

Depois de ter acolhido o Teatro Baquet, uma belíssima sala de espectáculos, bem integrada no quotidiano da cidade, o quintal do senhor Baquet, limpo de destroços e cinzas humanas, encheu-se de vida com os luminosos Grandes Armazéns Herminios, o primeiro dos estabelecimentos do género no país, implantados no mesmo espaço. De construção ampla e majestosa, as paredes altas, janelas largas e grande clarabóia permitiam a entrada da luz e do ar, que faltaram aos que perderam a vida no incêndio do Baquet.

Actualmente, no lado da Rua de Sá da Bandeira, o mesmo espaço acolhe o Hotel Teatro, projecto vencedor do European Property Awards 2010, na categoria Best Interior Design Award, criado pela arquitecta Nini Andrade Silva, que recupera a memória mítica e romântica deixada pelo Baquet. Todos os espaços do hotel são visivelmente teatrais, com cortinas múltiplas, adereços e guarda-roupa dispersos pelo espaço, formando verdadeiros cenários. A imagem mais forte, e muito presente em várias das imagens disponíveis *online*¹⁰, é uma foto gigante de uma plateia cheia de público que podia ser a do Teatro Baquet na noite do incêndio. A fachada que substituiu a do Baquet é espelhada, o que a torna invisível e capaz de espelhar tudo o que nela se reflecte, como um imenso espaço vazio onde a cidade se inscreve. Palco de lazer, diversão e dramas ficcionais foi, ao mesmo tempo, cenário de uma catástrofe que passou a fazer parte do imaginário portuense.

Também a maqueta que recorda a Revolução de 31 de Janeiro¹¹, exposta no Museu Militar, apresenta o espaço do Baquet de uma forma muito significativa: mais uma vez o vazio, uma ferida a céu aberto. Uma chaga aberta no coração da cidade.

Fontes

Legislação

Recolhida em 12.01.2012
http://www.panathlonlisboa.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=137

Sessões das Câmaras: Pares do Reino

23-03-1888 <http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cp2&num=&date=1888-03-23>
 24-03-1888 <http://debates.parlamento.pt/>

[diary.aspx?cid=mc.cp2&num=&date=1888-03-24](http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cp2&num=&date=1888-03-24)
 27.03.1888 <http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cp2&num=&date=1888-03-27>

Senhores Deputados

23.03.1888 <http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cd&num=&date=1888-03-23>
 24.03.1888 <http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cd&num=&date=1888-03-24>
 26.03.1888 <http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cd&num=&date=1888-03-26>
 27.03.1888 <http://debates.parlamento.pt/diary.aspx?cid=mc.cd&num=&date=1888-03-27>

Referências bibliográficas

- BASTOS, Sousa (1898), *A carteira do artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos
 — (1908), *Diccionario do theatro portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva.
 BORDALO-PINHEIRO, Rafael (1888), *Pontos nos ii*, ano IV, 5 de Abril, pp 513-520 (número especial dedicado ao Baquet).
 FILINTO, Jayme (1888), *A grande catastrophe do Theatro Baquet narrativa fidedigna do terrivel incêndio ocorrido em a noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da história do Theatro*, Porto, Casa Editora Alcino Aranha & C.
 LOBATO, Gervásio.(1888), "Chronica occidental" in *O ocidente*, Lisboa, vol. XI, nº 334, 11º ano, Abril.1888: pp. 74-75 e vol. XI, nº. 353, 11º ano, Outubro.1888: 217-218.
 OLIVEIRA, Paulo Martins (2009), *Elementos para a história da gravura e da fotografia em Portugal I e II*. (O PDF recolhido online, em 2010, onde já não se encontra disponível)
 RIGAUD, João-Heitor (2009), *O Porto e a música, s/l*, Artigos Meloteca.

Referências sitiográficas

- AFONSO, Graça (2007), *O Archivo pittoresco e a evolução da gravura de madeira em Portugal*. (Recolhido em 02-02-2012 em <http://hemerotecadigital.cm.lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/ArquivoPGravura.pdf>)
 ALMEIDA, Marcelina das Graças de (s/d), "Teatro Baquet: memória e ruínas" (Recolhido em 01-12-2012 em www.geocities.ws/adarantes/textos_marcelina/2.doc)
 BARBOSA, I. de Vilhena, (1863), "Porto – Teatro Baquet", *Arquivo pittoresco*, vol. VI, Lisboa, Editores proprietários Castro Irmão & c. Lda., p. 257. (Recolhido em 02-02-2012 em http://books.google.com/books?id=W9hGAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ptPT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
 DIAS, Eurico (2007), "Archivo pittoresco (1857-1868). *Subsídios para sua história*" (Recolhido em 02-02-2012 em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/ConfArqPit.pdf>)

⁹ O relatório final das inspecções aos teatros e casas de espectáculos do Porto foi publicado no DG n.º 113, de 18-05-1888 (pp. 1083-1090), e DG n.º 114, 19-05-1888 (pp. 1098-1101).

¹⁰ <http://www.hotelteatro.pt/Galeria-de-Fotos-12.aspx>

¹¹ No dia 31 de Janeiro de 1891 deu-se, no Porto, um primeiro movimento revolucionário com o objectivo de implantar em Portugal o regime republicano. Em memória desta revolta, logo que a República foi implantada, a Rua de Santo António foi rebaptizada Rua de 31 de Janeiro. Em 1940, com o Estado Novo, a rua voltou ao seu nome original, mas recuperou o 31 de Janeiro após a revolução de Abril de 1974.



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 **19** e **20** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro 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:

