

Sinais de cena 19

Junho de 2013



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 19, Junho de 2013

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 Rebello
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho redactorial	Emília Costa, Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, 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, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Campos, Ana Pais, Arthur E.A. Belloni, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Emília Costa, Eunice Tudela de Azevedo, Filipe Figueiredo, Glória Bastos, João Carneiro, Jorge Loureiro Figueira, Jorge Palinhos, Luís Gameiro, Maria Helena Seródio, Ricardo Fonseca, Rui Monteiro, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Sergio Lo Gatto, Sílvia Laureano Costa
	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



INSTITUTO CAMÕES PORTUGAL

Índice

Editorial

sete | *Sem tecto entre ruínas...* | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

onze | Rogério de Carvalho: Invulgar excelência e rigor | Maria Helena Seródio

catorze | João Tuna e a fotografia de cena como obra de arte | Jorge Loureiro Figueira

dezassexis | Trazer Marivaux até nós: *Os juramentos indiscretos*, pelo Teatro dos Aloés | João Carneiro

dezanove | *A Salomé*, de Bruno Bravo: Um espectáculo de poesia | Rui Monteiro

Portefólio

vinte e um | Patrícia Portela: O portefólio impossível | Ana Pais

Na primeira pessoa

vinte e nove | Joana Craveiro: Vestindo novas linguagens em cena | Eunice Tudela de Azevedo

Em rede

quarenta e nove | A intrusão do real no teatro dos Rimini Protokoll | Ana Campos

Estudos aplicados

cinquenta e três | O teatro para crianças: Perspectivas actuais | Glória Bastos

sessenta e um | *O Escadote* e a experiência do olhar:
Breve ensaio sobre a condição da fotografia de teatro | Filipe Figueiredo

sessenta e quatro | A tradução de teatro segundo Luiz Francisco Rebello | Christine Zurbach

sessenta e nove | Quimera metálica: Vida e artifício na cena contemporânea | Arthur E. A. Belloni

setenta e três | *Deseja-se mulher*: Do texto ao palco | Sílvia Laureano Costa

Notícias de fora

setenta e nove	Informações, imagens e olhares críticos do mundo do teatro: O sítio <i>www.teatroecritica.net</i>	Sergio Lo Gatto
oitenta e três	Festival com vista para as fronteiras	Jorge Loureiro Figueira

Passos em volta

oitenta e nove	A luva virada do avesso	Emília Costa
noventa e dois	Quem tem medo do 'Big Brother'?	Ricardo Fonseca
noventa e cinco	<i>Niúbio</i> : O teatro da comunidade imaginária	Jorge Palinhos
noventa e sete	A não pouca ambição	Constança Carvalho Homem
noventa e nove	Mirandolina: <i>La leggiadra emancipata... ma non troppo</i>	Sebastiana Fadda

Leituras

cento e cinco	Quatro olhares sobre a dramaturgia	Ana Campos
cento e oito	O fio de Ariadne que nos desvenda o teatro de Alves Redol	Maria Helena Seródio
cento e quinze	Do precipício tempestuoso do teatro mestriano	Rui Pina Coelho
cento e dezoito	Publicações de teatro em 2012	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e um	A pedagogia de António Pinheiro	Luís Gameiro
--------------------	---------------------------------	--------------

Sem tecto entre ruínas...

Maria Helena Seródio

Ao entrarmos no décimo ano da publicação – regularíssima – desta nossa revista, tomei de empréstimo a Augusto Abelaira o título do seu romance de 1979, mas reconduzindo-o a uma mais actual e alargada incidência temporal. Porque este é, a meu ver, o *motto* que me parece mais condizente com a injusta situação que, ultimamente, tem sido imposta – em Portugal – à cultura e à arte, desta forma reduzindo-lhe o seu campo de actuação e a força da sua intervenção social. O que não significa que não seja igualmente visível, por parte da comunidade artística, uma vontade de não desistir, obstinando-se, pelo contrário, na reconfirmação da sua criatividade. E é isso que nos vai permitindo uma sempre renovada configuração do nosso imaginário, aquela instância que nos acrescenta vida e nos permite ainda o sonho e a vontade de instaurar um outro mundo no mundo que nos rodeia.

O Prémio da Crítica relativo a 2012 veio também provar a verdade desta afirmação. Distinguiu este ano o encenador Rogério de Carvalho que se tem revelado de uma excepcional sensibilidade na criação de imagens cénicas e na direcção de actores, personificando o exemplo maior de uma rara combinação de rigor e de sensibilidade, criando partituras exemplares de forte visualidade (com um inspirado trabalho de luzes), sem descurar a atenção à proferição da palavra e às sonoridades em cena.

As outras distinções, que a APCT atribuiu, sublinharam outras valências, mas não menor excelência. É o caso de João Tuna, o fotógrafo mágico que, com a sua objectiva, vem criando verdadeiras obras de arte, acrescentando valor, alento e posteridade às imagens de cena que capta. O *coffret* belíssimo que o Teatro Nacional São João editou este ano – *Todos os fantasmas usam botas pretas, Rastros: TNSJ 1996 – 2009* (TNSJ, 2012) – assenta na magia das fotografias que João Tuna soube criar, repartindo a sua obra em quatro tempos/livros, e a cada um atribuindo um lugar dramático: *Rastros, Geometrias, Vapores, Figurantes*. Reserva ainda, no "esconso" do cofre, um

pequeno livro, de capa igualmente vermelha (encastrado na caixa maior), com a lista dos espectáculos produzidos pelo TNSJ nesse intervalo de tempo, ao lado de curtos textos de Ricardo Pais, Manuel Maria Carrilho, João Luís Pereira, Pedro Sobrado e John Havelda, para além da breve nota biográfica de João Tuna. Nela se esclarece o que em João Tuna excede o gesto fotográfico para incluir a escrita de peças, a realização de curtas-metragens, os registos filmicos de alguns espectáculos (e sabemos como são magníficos), e um vídeo de dança. Só não acrescenta o que para nós, na revista, tem sido o seu traço humano mais constante: a sua insuperável generosidade, que se agiganta sempre no apoio continuado à ilustração desta nossa *Sinais de cena*.

Peça invulgar na história de um teatro em Portugal, este livro raro – "dedicado" à arte maior de João Tuna – regista, no pequeno livro de capa vermelha, com inteira justiça, o nome de alguém que foi testemunha atenta e colaborador brilhante do TNSJ durante esse período: Paulo Eduardo Carvalho. E este nome e esta lembrança viva continuam a ser para nós uma fonte de inspiração permanente que se reacende em cada momento que recomeçamos o trabalho de edição da *Sinais de cena*: em grande parte, é para ele que continuamos a escrever!

Foi ainda distinguido pela APCT o deslumbrante espectáculo *Os juramentos indiscretos*, sobre texto de Marivaux, que José Peixoto encenou com o Teatro dos Aloés, e que brilhou pelas várias artes que convocou em cena, como escreveu João Carneiro: uma tradução exemplar (de Maria João Brilhante), um trabalho de actores refinado e inteligente, um dispositivo cenográfico (de Marta Carreiras) adequado aos propósitos da peça e da encenação. Tudo numa especial conflagração de sentidos e valores artísticos que José Peixoto soube orquestrar de forma admirável.

Destacou ainda o júri da APCT o espectáculo *Salomé*, encenado por Bruno Bravo com a sua companhia Primeiros

<

Teresa da Palma Pereira,
2013,
fot. Joana d'Eça Leal



Rui Pina Coelho,
Maria Helena Seródio,
Alexandra Moreira da
Silva (Júri) e João Tuna,
2013,
fot. Eunice Tudela
de Azevedo.

<

Bruno Bravo, 2013,
fot. Eunice Tudela
de Azevedo.



>



Os elementos do júri
e Carla Chambel, 2013,
fot. Eunice Tudela
de Azevedo.

>

Sintomas, sublinhando o que nele foi um espectáculo de poesia, que ousou subverter a interpretação das regras dramáticas, criando assim, nas palavras de Rui Monteiro, um território fantasmático, para o que muito contribuiu a tradução do texto de Oscar Wilde por Aníbal Fernandes, a cenografia (de Stéphane Alberto), a luz (de João Paiva), o trabalho dos actores, enfim, tudo o que, ao longo do espectáculo, conduzia o público por uma "expedição a um lugar sonhado – à maneira de parque de diversões – de frustração da carne e da decadência do espírito".

A sessão da atribuição do Prémio, realizada mais uma vez no encantador Jardim de Inverno do São Luiz Teatro

Municipal, por cedência generosa do seu Director José Luís Ferreira e ajuda preciosa de Aida Tavares, foi um momento de grande emoção e amabilíssimo convívio, em que pudemos contar também com a participação da jovem pianista Teresa da Palma Pereira que, no início da sessão, interpretou, de forma brilhante, a Fantasia em Dó Maior *Wanderer*, de Franz Schubert.

Entretanto, o conteúdo deste número da *Sinais de cena* cumpre, uma vez mais, escrupulosamente, as dez rubricas que consideramos ser as modalidades várias de documentar, interpelar, criticar e historiar as artes cénicas. Assim no "Arquivo solto", Luís Gameiro recorda a pedagogia



<

Os elementos do júri e José Peixoto, 2013, fot. Eunice Tudela de Azevedo.

teatral de António Pinheiro (1867–1943) com base na rigorosa investigação que realizou para a sua dissertação de Mestrado (apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), enquanto no "Dossiê temático" se registam as razões que o júri do Prémio da Crítica invocou para justificar as distinções atribuídas (como ocorre desde o seu primeiro número, sempre na edição do mês de Junho).

Nas rubricas "Portefólio" e "Na primeira pessoa" surgem, neste número, em retratos de forma diversa, mas de idêntico valor na revelação da sua inventividade, duas criadoras, que, apesar de jovens, contam já com um trajecto artístico de reconhecido valor: Patrícia Portela e Joana Craveiro, respectivamente. Cada uma revela pela escrita em diálogo – com Ana Pais e Eunice Tudela de Azevedo, respectivamente – o seu percurso singular nas artes cénicas em Portugal pela invenção de mundos seus muito próprios de que aqui damos testemunho breve, mas eloquente.

Nas "Notícias de fora" chegam-nos apreciações de um Festival de Teatro no Brasil (pela escrita de Jorge Loureiro Figueira) e de formas inovadoras na relação entre o teatro e a crítica na Itália (na visão de Sergio Lo Gatto), enquanto que, na secção "Em rede", Ana Campos nos conduz por uma viagem pelo sítio electrónico dos Rimini Protokoll, partilhando connosco o reconhecimento pelos modos inusuais de fazer teatro em que se empenha a companhia que Stefan Kaegi dirige.

A secção dos "Estudos aplicados" é, neste número, a que recolhe um maior número de contribuições, embora de orientação ensaística bem diversa: Glória Bastos inventaria e avalia perspectivas actuais do teatro para crianças; Filipe Figueiredo interroga a condição da fotografia de teatro; Christine Zurbach estuda a tradução de teatro que Luiz Francisco Rebello praticou; Arthur E.A. Belloni elabora um argumento em torno do artifício da cena contemporânea; e Sílvia Laureano Costa analisa o percurso do texto de Almada Negreiros – *Deseja-se mulher* – desde a sua escrita até à passagem pelo exame de

censura prévia e à sua recriação cénica por Fernando Amado, em 1963, na Casa da Comédia.

A análise de espectáculos, que nos oferece a secção "Passos em volta", relembra, nas palavras de Emília Costa, *Por tudo e por nada*, de Nathalie Sarraute, pelos Artistas Unidos, *Gaspar*, pel'A Turma (em ligação a Guimarães) nas palavras de Ricardo Fonseca, *Nióbio*, das Visões Úteis, por Jorge Palinhos, enquanto Constança Carvalho Homem nos traz notícia crítica sobre *Raso como o chão* dos Três Quatro Lente, e Sebastiana Fadda nos ensina a importância de Goldoni e da sua arte maior na História do Teatro e daí parte para uma análise do espectáculo *A estalajadeira* que Jorge Silva Melo encenou com os Artistas Unidos.

Na secção "Leituras", ainda Sebastiana Fadda uma vez mais – com a sua inextinguível competência e rigor – organiza a lista dos livros de e sobre teatro que se publicaram no ano anterior à saída do número de Junho da revista, pelo que neste caso se reporta a 2012. Mas cabem ainda nesta secção uma resenha por Rui Pina Coelho de *Do precipício tempestuoso de Ricardo III*, de Luís Mestre, uma referência à publicação do *Teatro* de Alves Redol, que Miguel Falcão organizou para a Imprensa Nacional – Casa da Moeda bem como o seu estudo sobre a obra redoliana, por MHS, e curtas apreciações críticas, por Ana Campos, de uma colecção de livros dados à estampa em Évora sobre dramaturgia e que inclui autores como Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan, e, como organizadoras, Christine Zurbach e Célia Caravela.

Na breve apresentação do que é este número não posso deixar de registar os nossos mais vivos agradecimentos às três instituições que generosamente aceitaram publicitar as suas actividades neste número, viabilizando, assim, a sua edição: o Teatro Nacional São João, o Teatro Nacional D. Maria II e a Sociedade Portuguesa de Autores. São para nós companheiros inestimáveis nesta longa – mas indispensável – caminhada pelo teatro que se vai fazendo, apesar de todas as dificuldades que continuamente se vêm abatendo sobre todos nós!



*Anfitrião ou Júpiter e
Alcmena,*
de António José da Silva,
enc. Nuno Carinhas,
Teatro Nacional São João,
2004
(Cátia Pinheiro),
fot. João Tuna / TNSJ.

Rogério de Carvalho

Invulgar excelência e rigor

Maria Helena Seródio



Devagar,
de Howard Barker,
enc. Rogério de Carvalho,
As Boas Raparigas..., 2012
(^ Sandra Salomé,
Carla Miranda,
Maria do Céu Ribeiro
e Anabela Sousa;
< Maria do Céu Ribeiro e
Anabela Sousa
> Miguel Eloy),
fot. Paulo Pimenta.
^
< >

Na secção "Portefólio" dedicado a Rogério de Carvalho no n.º 6 da revista *Sinais de cena*, Paulo Eduardo Carvalho escreveu, a propósito do lugar muito específico deste criador no teatro português, que "os seus melhores trabalhos [...] articulam, com raro equilíbrio, o trabalho minucioso sobre a palavra e as suas sonoridades" (Carvalho 2006: 36).

Destacava ainda, nas suas encenações, o modo como ele inscreve o corpo do actor no espaço cénico, bem como a importância que ele confere à imagem visual do espectáculo, com um destaque especial para a iluminação,

"explorando audaciosamente atmosferas de penumbra e obscuridade" (*idem, ibidem*).

Curiosamente, porém, Rogério de Carvalho concilia, nas suas encenações, essa exigência de rigor expressivo com uma desarmante afabilidade pessoal, o que faz dele o pedagogo iluminado mas atento, exigente mas sedutor. Na interpretação dos actores, que ele dirige, recusa qualquer manifestação "ilustrativa ou naturalizante", procurando antes captar uma zona mais profunda e desinquieta. É isso que confere às suas criações cénicas a espessura de uma quase indecibilidade.

>
O doente imaginário,
 de Molière,
 enc. Rogério de Carvalho,
 Ensemble - Sociedade de
 Actores / TNSJ, 2012
 (Jorge Pinto),
 fot. João Tuna / TNSJ.

Não por acaso, pelas várias companhias com que tem trabalhado – de Lisboa a Braga, de Almada ao Porto, de Coimbra a Cascais – a errância não deixa de lhe fixar um cânone preferencial em que Tchekov, Molière, Genet, Strindberg, Eugene O'Neill ou Howard Barker oferecem factores de um encantamento cénico que ele reconstrói no ponto exacto em que os corpos dos actores se inscrevem numa atmosfera que ele sabe – como poucos – criar em cena.

Passados, entretanto, sete anos desde que o Paulo Eduardo Carvalho escreveu as linhas com que abri este texto, podemos confirmar que esse seu trajecto artístico – de invulgar excelência e rigor – se reconfirmou em 2012 na criação admirável dos espectáculos *O doente imaginário* (com a companhia Ensemble) e *Devagar* (com As Boas Raparigas...), que conjugavam – num registo seu, muito próprio – uma singular intensidade no trabalho sobre a voz, um forte jogo de presenças – mesmo na diferença de registos que cada um dos espectáculos convocava – e a criação de expressivas sonoridades que habitavam de forma espessa aqueles lugares de cena.

O magnífico enquadramento em palco – em fixações arquitectónicas deslumbrantes, como a grande porta para *O doente imaginário* (no desenho de Pedro Tudela) ou a estrutura que compõe o banco das quatro mulheres de *Devagar* (de Cláudia Amanda) – criava lugares de um mundo ficcional a que a iluminação conferia uma razão estética de insuperável abertura de sentidos. Por outro lado, e em ambos os casos, a interpretação contida, o cuidado com os figurinos – de Bernardo Monteiro para o mundo de Molière e de Catarina Barros para o texto de Howard Barker – sob um esplêndido desenho de luzes, sombras e escuridão, permitiam acentuar a materialidade consistente e habitada daqueles universos.

E se em *O doente imaginário* o rectângulo de cena facilitava uma movimentação acelerada que irradiava em várias direcções, em *Devagar* – que reunia este e um outro texto mais breve de Barker, retirado da obra *Cinco nomes* – o palco revelava lugares de aprisionamento: no primeiro momento, uma coluna contra a qual o soldado de mãos amputadas gritava a sua raiva, e, no segundo, cadeiras de espaldares rectilíneos e altos, onde se sentavam as quatro mulheres que, hieraticamente e de mãos pousadas sobre



o colo, encaravam a plateia e iam debitando nervosamente os seus textos. Um fluxo de voz relativamente monocórdico, mas com inesperados gritos e, de novo, a recondução a um débito acelerado mas plano. Os vestidos pretos – desenhados por Ana Luena – eram longos e de recorte antigo, com corpete trabalhado, gola soerguida, mangas de balão, contrastando com a maquilhagem branca em que se destacavam os lábios, as mais das vezes cerrados e sobre os quais o batom desenhava um pequeno coração. Cruzavam-se nesta forte imagem cénica uma possível evocação das mulheres beckettianas de *Vir e ir* (*Come and Go*) com o grito sufocado das personagens de Garcia Lorca de *A casa de Bernarda Alba*: uma conflagração de sentidos a que sobretudo Maria do Céu Ribeiro conferia a expressão de uma pungente intensidade e tom histérico, oscilando entre o controlado e o sófrego.

O facto é que Rogério de Carvalho, trabalhando autores clássicos ou contemporâneos – como foi o caso deste ano –, ou ainda com dramaturgias que concebe a partir de fontes diversas – como foi o caso de *Uriel Acosta* a partir de três textos: *Bicho da terra*, de Agustina Bessa Luís, *Exemplo da vida humana*, de Uriel Acosta, e *Uriel Acosta*, de Karl Ferdinand. (em 1997 e 2001) vem provar que a teatralidade não obriga à anulação do texto ou à insignificância da palavra. E a este propósito, o seu apurado sentido de construtor de mundos cénicos vem pôr em causa um argumento muitas vezes repetido em tempos recentes e que cada vez mais adquire o esvaziamento de um lugar comum: de que o teatro bom – se não mesmo o único aceitável hoje – é aquele que se passou a designar como "pós-dramático", e que é – dizem – inconciliável quer com o texto dramático, quer com qualquer proferição de falas, uma vez que em ambos os casos isso parece acarretar necessariamente o lastro de uma encenação fora de prazo.

Nesse sentido, e como Didier Plassard lucidamente argumentou no seu recente artigo "O pós-dramático, ou



O doente imaginário,
de Molière,
enc. Rogério de Carvalho,
Ensemble - Sociedade de
Actores / TNSJ, 2012
(^ Emilia Silvestre
e Jorge Pinto;
< Emilia Silvestre,
Clara Nogueira
e Jorge Pinto;
> António Parra, Jorge
Pinto, António Durães),
fot. João Tuna / TNSJ.
^
<>

seja a abstracção", o conceito criado por Hans-Thies Lehmann mostrou ter uma notável força heurística, mas veio, de algum modo, potenciar uma excessiva simplificação no olhar sobre a dramaturgia de cena, revelando-se prisioneiro de uma historiografia linear, ao mesmo tempo que parece ter remetido para o tradicional ou para a insignificância aquilo que não cabe no limite estreito do que parece recomendar a cartilha desviante desse conceito erigido em norma: o "pós-dramático" (Plassard 2012:15).

Por um lado, como esclarece ainda Didier Plassard, muito da pulsação do novo teatro – quer com encenadores como Strehler, Chéreau ou Lev Dodine, quer com os autores britânicos do *in-yer-face theatre*, entre outros – acaba por sair fora da moldura única que esse conceito parece propor, pelo que, ao omitir uma boa parte da dramaturgia contemporânea e alguns importantes encenadores, esse conceito, tantas vezes esgrimido como "valor seguro", acaba por revelar uma imagem diminuída do teatro que se vai fazendo.

Acresce, ainda que, contrariamente ao que, de forma algo simplista, parece ser negado, a verdade é que se observa em alguns dos territórios do teatro contemporâneo mais significativos – como é o caso do Québec (com Lepage ou Mouawad), da Bélgica (com Jacques

Delcuvelierie e o seu Groupov, ou com Cassiers) e da Itália (com Castellucci ou Pippo Delbono) – como defende ainda Plassard, o "retorno de uma 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" (Plassard 2012: 19).

É é justamente nesta geografia maior da cena actual – que não se deixa aprisionar em conceitos restritivos – que se deve colocar o trabalho apurado, exigente e sensível de Rogério de Carvalho, que vem operando sobre textos tão diversos, mas aos quais ele sabe conferir uma admirável orquestração cénica. E, por isso, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro decidiu atribuir-lhe o Prémio da Crítica de 2012.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Paulo Eduardo (2006), "Rogério de Carvalho: Representações singulares", *Sinais de cena*, n.º 6, APCT/CET, Dezembro, pp. 35-36.
PLASSARD, Didier (2012), "O pós-dramático, ou seja, a abstracção", *Sinais de cena*, n.º 18, APCT/CET, Dezembro, pp. 14-20.

João Tuna e a fotografia de cena como obra de arte

Jorge Loureiro Figueira

<
Madame,
 de Maria Velho da Costa,
 enc. Ricardo Pais,
 TNDMII / TNSJ, 2000
 (Eunice Muñoz),
 fot. João Tuna / TNSJ.



Dedicatórias,
 dir. Lúcia Sigalho,
 Sensurround / TNSJ, 2000
 (Cláudia Jardim),
 fot. João Tuna / TNSJ.



<
Sondai-me! Sondheim,
 a partir de Stephen
 Sondheim,
 dir. Ricardo Pais,
 TNDMII / TNSJ,
 2004 (Luísa Cruz),
 fot. João Tuna / TNSJ.
 >



A fotografia de cena é o mais fiel depositário das obras teatrais: poder-se-ia dizer isto ao ver o livro que reúne as fotos de João Tuna, *Todos os fantasmas usam botas pretas, Rastros: TNSJ 1996 – 2009* (TNSJ, 2012). Porém, a cumplicidade dele com os actores, encenadores, cenógrafos e iluminadores, entre outros artistas, que fotografou ao longo dos anos, vai muito além da objetiva. Os espetáculos registados parece que só ficaram completos depois da invenção de imagens deste fotógrafo, cineasta e dramaturgo, cuja visão do mundo é um teatro por si só. Essas obras de arte – as fotografias – possuem

um mérito artístico próprio, que a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pretende reconhecer com esta Menção Especial.

Além da fotografia, João Tuna estudou cinema e dramaturgia, e é autor de vários filmes e textos de teatro. Tuna está numa posição de charneira entre estas artes, o que lhe permite fotografar como quem escreve, escrever como quem filma e filmar como quem fotografa. O artista extrai o melhor de cada uma dessas práticas e, talvez mais importante, faz com grande sabedoria e extrema sensibilidade o cruzamento entre elas.



<
Frei Luís de Sousa,
 de Almeida Garrett,
 enc. José Wallenstein,
 TNSJ, 2001
 (Margarida Gonçalves
 e Nuno Melo),
 fot. João Tuna / TNSJ.



<
Der Name,
 de Jon Fosse,
 enc. Thomas Ostermeier,
 co-produção Schaubühne
 am Lehniner Platz /
 Salzburger Festspiele,
 2001,
 fot. João Tuna / TNSJ.

>
*A hora em que não
 sabemos nada uns dos
 outros*,
 de Peter Handke,
 enc. José Wallenstein,
 Teatro Só / TNSJ, 2001
 (Cecília Laranjeiro),
 fot. João Tuna / TNSJ.

No Porto, onde trabalha há mais de uma década, Tuna tem feito o acompanhamento das produções próprias e acolhimentos do Teatro Nacional São João com notável espírito de missão, levando a cabo um trabalho de verdadeiro serviço público, sempre em busca da excelência, em nome da arte e da instituição. Não se trata de um mero trabalho de registo, mas de um trabalho de alargamento do âmbito das criações apresentadas. As fotografias perduram mais no tempo e circulam mais no espaço que os espetáculos, e é assim que se expandem as obras originais para lá da sua condição de peça de teatro.

E ainda além disso, o que poderia ser um mero registo tem significados cénicos que a própria cena não tinha inicialmente, e não teria jamais, e que são criados pelo fotógrafo de cena a partir do espetáculo, como obras de arte em si mesmas. A distinção com que João Tuna cria as suas imagens dá-nos orgulho na instituição pública e esperança na arte.

Trazer Marivaux até nós

Os juramentos indiscretos, pelo Teatro dos Aloés

João Carneiro

>
Os juramentos indiscretos, de Marivaux, enc. José Peixoto, Teatro dos Aloés / TNSJ, 2012 (Carla Chambel, Sara Cipriano e Nuno Nunes), fot. João Tuna / TNSJ.



Tem sido notória e notável a presença de textos literários, nomeadamente os chamados grandes textos, na recente criação teatral portuguesa. Essa presença, se pode ser extensiva ao repertório estritamente dramático, ainda está longe de dar uma resposta ao desejo de uma real familiaridade do teatro português com esse mesmo repertório.

Os juramentos indiscretos, de Marivaux, do Teatro do Aloés (em co-produção com o Teatro Nacional São João), é por isso mesmo um marco importante na nossa vida teatral. Um autor conhecido de nome, mas longe de ser

familiar do grande público; uma tradução exemplar (de Maria João Brilhante); um trabalho de actores refinado e inteligente (com Carla Chambel, Carlos Malvarez, Adriana Moniz, Jorge Silva, Nuno Nunes, Sara Cipriano e José Peixoto); um dispositivo cenográfico (de Marta Carreiras) totalmente adequado aos propósitos da peça e da encenação; e a dedicação sem par de José Peixoto, encenador do espectáculo e uma das almas do Teatro dos Aloés.

Um rapaz e uma rapariga estão destinados, pelos pais, a casar um com o outro. Não se conhecem. O rapaz e



<

Os juramentos indiscretos, de Marivaux, enc. José Peixoto, Teatro dos Aloés / TNSJ, 2012 (Carla Chambel), fot. João Tuna / TNSJ.

rapariga decidem também, cada um por seu lado, não casar senão com quem conheçam. Não querem casar por ser necessário ou imposto casar. Querem ser regidos, nas suas vidas, por aquele sentimento difícil de descrever e a que chamam amor. Querem, também, que isso signifique que as suas vidas são regidas por um muito especial critério de verdade, um critério em que verdade coincide com conhecimento, em que verdade, conhecimento e amor coincidem uns com os outros.

O rapaz e a rapariga querem manter-se fiéis às suas decisões iniciais, mas, quando se conhecem, arrependem-

se. Amam-se. Toda a peça vai ser uma tentativa de repor a verdade dos sentimentos, sem trair a verdade das decisões iniciais. O propósito parece impossível. Como todos percebem, na peça, o "coração troça das nossas decisões", coração e convenções nem sempre vão a par. Que fazer? Como fazer?

É um vasto e ambicioso projecto. É um projecto tão ambicioso que a sua escala, partindo de uma reflexão e de uma decisão estritamente individual, ambiciona estender-se a toda a humanidade, ambiciona poder criar a ponte entre o estritamente particular e o absolutamente universal.

>

v

v

*Os juramentos**indiscretos*,

de Marivaux,

enc. José Peixoto,

Teatro dos Aloés / TNSJ,

2012

(> José Peixoto

e Jorge Silva;

v Carla Chambel

e Nuno Lopes;

v [em cima]

José Peixoto, Nuno Nunes,

Carla Chambel,

Jorge Silva, Sara Cipriano,

[em baixo]

Carlos Malvarez

e Adriana Moniz),

fot. João Tuna / TNSJ.



As personagens de *Os juramentos indiscretos* têm todas "almas ternas e doces", mesmo que pareça que uns são mais ternos e doces do que outros. Fazer prevalecer o coração sobre a decisão "de cabeça" vai ser uma tarefa árdua, porque é preciso que o coração não traia a razão. É preciso que o coração esteja do lado da verdade. É preciso que o coração esteja do lado da razão, ou que a razão do coração nunca seja uma traição. Como se consegue este milagre? Deixando agir o amor. Sabendo escutar uma espécie de voz interior que faz rimar amor com certeza. Estando seguro que a verdade está do nosso lado, ou nós do lado da verdade. Amor e moral são, assim, uma e a mesma coisa.

Por isso, quando se diz, por vezes, que Marivaux não se preocupa com a vida das sociedades, isso é totalmente falso. Indo ao coração dos homens e das mulheres, dos seres humanos, ele consegue chegar ao cerne daquilo que governa as sociedades, que são grupos de pessoas, de indivíduos.

Só falta uma coisa - a cereja em cima do bolo, para descer ao banal quotidiano. É o final feliz. Marivaux acredita que a felicidade é melhor do que a infelicidade, que o bem é melhor do que o mal. O final feliz é a sua maneira de propor um universo perfeito a um universo que é imperfeito, mas no qual a perfeição da felicidade é o que de melhor se pode desejar para o homem e para a humanidade. É isso o seu teatro, e é por isso que ele não fica ultrapassado; nunca ficará ultrapassado, pois dizer isso não tem sentido.

Fazer este teatro, mostrar estas obras, preferir estes objectos, é uma obstinação sem preço. Quando José Peixoto, com o Teatro dos Aloés, nos propõe um destes acontecimentos, está a dar corpo a tudo aquilo que tentei descrever, ou pelo menos referir, até agora, ao longo deste texto. E está a trazer Marivaux até nós, até hoje, sem que os séculos que separam a vida de Marivaux das nossas vidas sejam um qualquer tipo de obstáculo.



A *Salomé*, de Bruno Bravo

Um espectáculo de poesia

Rui Monteiro



<>

v

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

Há sempre duas versões: Oscar Wilde, o autor de *Salomé*, acha que São João Baptista teve a cabeça separada do corpo por mor da luxúria apaixonada da filha de Herodias.

Ora quem: precisamente quem, para a *Bíblia*, por conta de um ódio igualmente apaixonado e uma manha sibilina é a matadora do profeta, pelo menos de um ponto de vista estritamente moral?

Bruno Bravo, o encenador, o inventor desta leitura da peça, produzida pela companhia Primeiros Sintomas, seguiu a primeira. E criou um espectáculo de sangue, suor, lágrimas, sexo; mas, sobretudo, criou um espectáculo de poesia.

Montando uma versão imaginativamente erótica e lírica da obra, sobre o ambiente húmido e vicioso, espesso como nevoeiro cerrado, nascido da cenografia de Stéphane Alberto, esculpido em luz por João Paiva, assombrado por palavras alimentadas por um desejo subversivo e belo, sublinhado na banda sonora de Sérgio Delgado, Bruno Bravo organiza a acção, em grande fidelidade à letra do texto, traduzido com brio por Aníbal Fernandes, como quem prepara uma visita guiada a lugar profundo como as masmorras de um castelo, ou esconso como os meandros da consciência.

>
Salomé,
de Oscar Wilde,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2012
(Carolina Salles
e Ricardo Neves-Neves),
fot. Bruno Bravo.



Uma ousada, direi, quase subversiva interpretação das regras dramáticas coloca *Salomé* em território fantasmático, para o que muito conta o notável desempenho de Carolina Salles. Salomé juvenilmente arrebatada pela paixão e pelo desejo do corpo interdito, a jovem actriz desenha com precisão uma criatura manipulável apenas na medida dos seus interesses de manipulação; perversa e doce, no entanto, conhecedora do poder de um corpo jovem e belo e de uma alma disposta a tudo. Por isso, personagem incapaz de se intimidar perante a lascívia repulsiva de Herodes e a influência

interesseira e impiedosa de Herodías e artista, embora praticamente estreante, que não teme o convívio em palco com a intensidade de António Mortágua nem com a presença espectral e dominadora de Sandra Faleiro, representando entre a fragilidade e a mais fria crueldade como quem levita o vício nesta expedição a um lugar sonhado à maneira de parque de diversões da frustração da carne e da decadência do espírito – assim dando à Associação Portuguesa de Críticos de Teatro a oportunidade de atribuir esta Menção Especial.

Patrícia Portela

O portefólio impossível

Ana Pais

Há quase uma década, Patrícia Portela vem fazendo espectáculos que caminham para a invisibilidade. Alguns desaparecem em páginas de livros (*Odilia*, *Trilogia Flatland*, *Banquete*), outros escondem-se na experiência do encontro, nos sentidos, nos sons, no ambiente. Às vezes é o actor que não se deixa ver (*Flatland I*), ou que não pode deixar de ser visto (*Flatland II*); outras só há palavras para ouvir (*Audiomenus*) ou múltiplos sabores/saberes para degustar (*Banquete*). Mais recentemente, a obra camufla-se em jardins sonoros (*Hortus*). Por isso, a missão deste portefólio é impossível. Abraçando o falhanço garantido, a *Sinais de cena*, contudo, procura aqui distinguir o trabalho interdisciplinar ímpar de uma autora (escritora, encenadora, cenógrafa, documentarista...) que se tem evidenciado como uma das criadoras mais pujantes da sua geração.

Formando-se como cenógrafa e figurinista na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (1994), Portela é convidada a trabalhar com várias companhias de teatro independente (Teatro da Garagem, ProjectoTeatral, entre outras), procurando simultaneamente ampliar os seus recursos. Obtém, por isso, um MA de cenografia na Faculty of Theatre de Utrecht e na Central St. Martins College of Art (Londres, 1996), onde o contacto com as noções de dramaturgia do espaço e dramaturgia do espectador são fulcrais para os seus projectos, ainda embrionários.

Em 1998, funda o seu próprio grupo O Resto, do qual viria a sair poucos anos mais tarde. Ao longo deste período, a proximidade informal com o mundo da dança foi uma constante. Voluntária (e espectadora) assídua das Danças na Cidade (que se metamorfoseará no Alkantara Festival, em 2006), e participante da Maratona para a Dança (Teatro Maria Matos, 1992), Portela faz bom uso da frequência criativa em que a Nova Dança vibrava, quer em termos de processo criativo quer em termos de concepções da cena e possibilidades de representação.

Perseguindo uma outra recorrente paixão, a criadora frequenta um estágio na European Film College, na Dinamarca (2000/2001), onde escolhe cinema documental e som como as suas principais disciplinas. Os recursos ali adquiridos são visivelmente otimizados em *Flatland*, cujo projecto foi desenvolvido no âmbito da sua residência artística na APT / POPOK (*Postgraduate School for Performing Arts*), em Antuérpia (2004). É, contudo, ainda em 2003, com a estreia de *Wasteband*, "espectáculo virtual" de Patrícia Portela, Christoph de Boeck e Eric da Costa, que o seu trabalho começa a desenhar um lugar próprio na diversificada paisagem das artes performativas nacionais.

Esta paisagem floresceu com condições propícias. Crescer numa Europa sem fronteiras, com um conceito identitário assente na mobilidade e na pertença a algo maior que a nação, permite uma abertura, um contágio e uma interpelação dos discursos artísticos da contemporaneidade, a que não é alheia a difusão massiva da comunicação por rede e a internet. Encontrando neles estratégias de auto-afirmação perante tão pesada e palavrosa tradição, a nova geração de criadores a que Portela pertence reconhece-se em várias estratégias pós-modernistas. Muitas delas derivam do que já é, actualmente, uma outra tradição: as práticas disruptivas da *performance*, cujo legado permanece na criação contemporânea enquanto vital função provocatória e contestatária de cânones estéticos, promovendo outras relações entre a obra e o espectador a partir de formatos abertos a uma reinvenção constante. Simultaneamente, os novos criadores dispõem de possibilidades de formação mais diversificada, quer em Portugal quer no estrangeiro (*workshops*, bolsas, intercâmbios promovidos pelas estratégias de construção da Comunidade Europeia), e usufruem, pela primeira vez, de uma programação cosmopolita em novas instituições

Ana Pais
é doutoranda em
Estudos de Teatro
sobre o tema
"a performatividade
dos afectos no
acontecimento teatral".

culturais, como o CCB, a Fundação Serralves ou a Culturgest bem como em festivais de âmbito internacional (Danças na Cidade, Ponti, Festival Atlântico), herdeiros simbólicos dos míticos Encontros Acarte. Para a nova geração, o cenário de abundância e multiplicidade de opções estéticas, em diálogo com o discurso contemporâneo, é uma realidade quotidiana e familiar. Com a situação que hoje vivemos, porém, é possível que pouco ou nada reste desta paisagem num futuro próximo.

Fundadora da estrutura multifacetada Prado - Espaço Ruminante, chancela da sua actividade artística, Portela tem escrito textos, imaginado espaços cénicos,

"performativo", concebido vídeos e desenhado experiências que desafiam muitas das ideias e formas de pensar e fazer teatro. Uma das razões para tal prende-se com este facto singular: os seus espectáculos são livros que atravessam a cena para nos chegarem com cheiro, com cor, com som, com afectos.

Referência bibliográfica

FÉRAL, Josette. (1992), "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", *Discourse*, 14(2), 142-161.

Legendas

1 | 2

Wasteband,

de Patrícia Portela, 2003

(1 > Patrícia Portela),

fot. Patrícia Bateira.

3 | 4 | 5 | 6 | 7

Flatland II,

de Patrícia Portela, 2005

(3 | 5 > Christoph De Boeck;

4 > Christoph De Boeck e Patrícia Portela;

6 > Anton Skrzypiciel;

7 > Patrícia Portela),

fot. Giannina Urmeneta.

8

Trilogia Flatland,

de Patrícia Portela, 2006,

fot. Giannina Urmeneta.

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

Banquete,

de Patrícia Portela, 2007

(9 | 12 | 14 > Anton Skrzypiciel;

10 | 13 | 15 > Yukiko Shinozaki;

11 > Célia Fechas),

fot. Giannina Urmeneta.

16 | 17 | 18

Anita vai a nada,

de Patrícia Portela e Cláudia Jardim,

Teatro Praga, 2009

(16 | 18 > Patrícia Portela;

17 > Patrícia Portela, Cláudia Jardim),

fot. André Godinho.

19

Audiomenus,

de Patrícia Portela, 2009.

Poster

20 | 21 | 22 | 23 | 24

A coleção privada de Acácio Nobre,

de Patrícia Portela, 2010

(20 | 21 | 22 | 23 > André Teodósio, Patrícia Portela;

24 > Patrícia Portela),

fot. João Gonçalves.

25

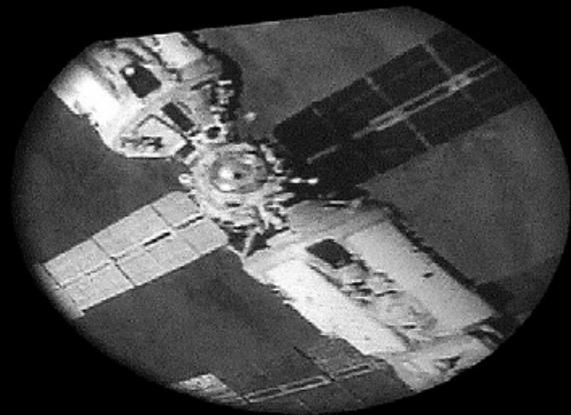
Hortus,

de Patrícia Portela, 2012.

Poster



1



2



3



4



5



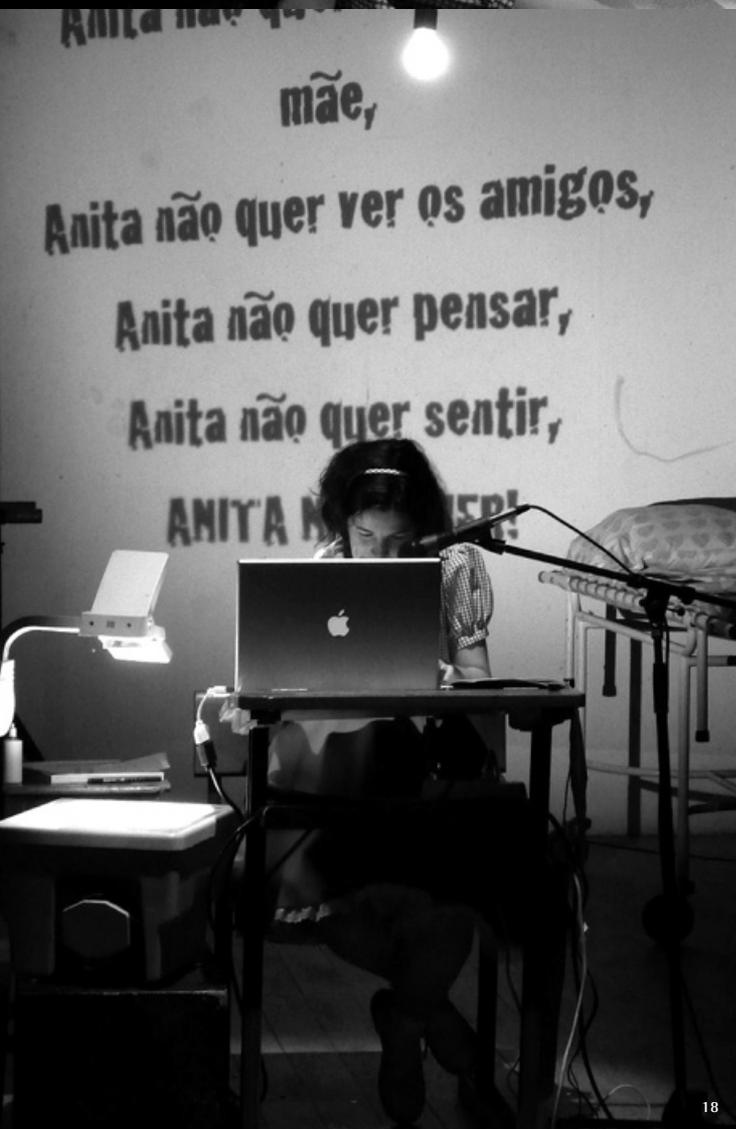
7



6







mãe,

Anita não quer ver os amigos,

Anita não quer pensar,

Anita não quer sentir,

ANITA NÃO QUER!

AUDIO MENUS

Ficha Técnica:

Textos originais de Patrícia Portela
 Seleção de textos Isabel Garcez e Patrícia Portela
 Vozes: Tonan Quilo, Inês Nogueira, Célia Fechas, Pedro Pres e Ana Pais
 Jingle e histórias sonoras Christoph de Boeck
 Grafismo Imã Lucia. Efeitos Especiais
 Produção executiva Conceição Narciso
 Captação e edição de som Rui Costa
 Produção Prado – Espaço Ruminante
 Co-produção Teatro Maria Matos
 Produtor associado ZDB
 Apóios Restart e Imediata – Orphys
 Agradecimentos JVC
 Prado é uma estrutura subsidiada pelo MC / dgartes

www.prado.tv
 pradoruminante@gmail.com
 Rua de São João, 12, 2º dto
 2770-578 Paço de Arcos
 Tel: 960 158 207







<
Joana Craveiro,
Arquivo pessoal de
Joana Craveiro.

Joana Craveiro

Vestindo novas linguagens em cena

Eunice Tudela de Azevedo

Joana Craveiro assume, há já doze anos, a direcção artística do Teatro do Vestido (TdV), função que consegue conjugar com uma carreira docente e com a frequência de um doutoramento em Londres. O projecto, de percurso sólido e coerente, nasceu em 2001, com o espectáculo Tua, a partir de uma parceria de escrita com Susana Gonçalves, e é hoje uma companhia que não se limita à apresentação de espectáculos criados a partir de dramaturgias originais. Integra ainda uma dimensão pedagógica e a preocupação com a criação de comunidades — que se revêem nas actividades complementares da companhia — bem como um esforço de procura de novas linguagens cénicas e dramáticas. São estes apenas alguns dos aspectos abordados nesta conversa em que Joana Craveiro fala, também, dos mais recentes projectos do TdV.

O teatro foi sempre algo que a acompanhou desde cedo ou descobriu-o mais tarde na vida?

Eu sempre fui ao teatro desde pequena, com a minha mãe. Vi a Cornucópia, a primeira vez, quando tinha para aí dez ou onze anos. E outros grupos na altura, como o Teatro Aberto ou a Comuna, que também via muito. Por isso, sim, sou uma espectadora de teatro desde sempre. Depois, mais ou menos com doze ou treze anos, comecei a fazer.

Onde?

Na altura comecei a fazer nos Escuteiros [risos]. Comecei a escrever e a fazer peças e depois fiz também um curso de iniciação teatral, no TIL — Teatro Infantil de Lisboa — que na altura era ainda em Alcântara. Abriram um curso e eu e o meu irmão candidatámo-nos. Eu tinha treze anos e era um curso nocturno em que construimos espectáculos que apresentámos n' A Barraca, à meia-noite, no Café-Teatro. Portanto, foi assim que eu comecei.

<
Lugar nenhum,
texto e direcção de
Joana Craveiro;
CENTA, Vila Velha de
Ródão, 2002
(Joana Craveiro
e Tânia Guerreiro),
fot. Gonçalo Alegria.



>
Exaustos,
textos e direcção de
Joana Craveiro;
Hospital Júlio de
Matos, Lisboa, 2005
(Inês Rosado),
fot. Miguel Esteves.

Deve ter sido uma experiência fulcral, não?

Sim, foi fulcral no sentido de ter tido contacto com as técnicas teatrais, com o fazer teatral. Numa perspectiva algo amadora, claro, mas com pessoas mais velhas também, o que foi determinante, tal como a questão da apresentação a um público. Lembro-me que na altura fizemos *A invenção do amor*, de Daniel Filipe, em bastantes sítios. Eu não tinha mais de quinze anos; por isso, sim, acho que, de certa forma, foi decisivo.

Como surgiu o TdV e por que razão o baptizaram dessa forma?

Essa pergunta... Essa velha pergunta do nome... O TdV surgiu, na altura, como uma parceria de escrita que eu tinha com uma colega minha do Conservatório, a Susana Gonçalves. As duas primeiras peças foram assinadas por mim e por ela. Chamavam-se *Tua* (2001) e *Skyscapes* (2002). Na altura surgiu... Basicamente, nós queríamos escrever; escrever em conjunto. Achávamos que isso fazia sentido. Havia mais uma terceira pessoa, que era uma cenógrafa, a Carolina Vasconcelos — que hoje em dia já não faz cenografia — mas tinha sido nossa colega de Conservatório, também. E eu já não sei, sinceramente, entre as três, quem é que surgiu com esse nome "Teatro do Vestido". Não estava particularmente ligado ao facto de sermos mulheres. Não me recordo que tivesse essa conotação, recordo-me que nós pensávamos muito no teatro como uma coisa que nos despia, mais do que nos vestia. Isso eu lembro-me, nós falávamos sobre isso. Sobre esse aspecto da revelação que o teatro fazia de nós próprias. E depois acabou por ficar esse nome. Acabou por se perpetuar no tempo, já depois quando o TdV se estabeleceu como uma outra coisa, nomeadamente com a saída da Susana, ao fim de dois espectáculos. As outras pessoas do TdV questionavam, muitas vezes, o nome e queriam mudar, mas acabámos por ficar com ele, pronto. É um nome com o qual nenhum de nós tem uma relação muito forte, a não ser a relação de dez anos a usá-lo. Mas na sua origem não me parece que tenha tido uma conotação tão forte que me faça dizer que foi por esta ou aquela razão.

O TdV foi o seu primeiro projecto ou teve outros antes?

Eu fui actriz do elenco do Teatro da Garagem, quando saí do Conservatório. O TdV aconteceu logo a seguir, praticamente. Quer dizer, estive ligada a outros projectos, por exemplo aos Primeiros Sintomas, logo no início. Traduzi uma peça com o Bruno [Bravo], que foi a primeira peça dos Primeiros Sintomas. Na escola, no Conservatório, aventurámo-nos a tentar outros colectivos, mas que



acabaram por nunca acontecer. Portanto, diria que sim, que o TdV é o primeiro.

Parece-me quase sempre possível a identificação de mestres ou influências no trabalho de um criador. Quais são as suas referências artísticas?

Bom, a referência mais importante, para mim, é uma companhia de *performance* que já não existe e que se chamava *Goat Island*: trabalhava em Chicago e transformou-se numa outra companhia que se chama *Every House Has a Door*. Eu estudei com o Matthew Goulsh e a Lin Hixson, em Chicago, e foi talvez a influência mais importante para o meu trabalho, embora só os tenha conhecido em 2008. Quer dizer, eu vi o trabalho deles muito antes e isso foi determinante numa série de coisas: pedagogicamente, eticamente e ao nível da criação e da colaboração.

Para além disso, encontrei pessoas em Portugal, também, claro, que me marcaram. Eu fui do Teatro da Garagem, trabalhei com o Carlos [J.] Pessoa durante alguns anos, penso que isso foi uma experiência importante do ponto de vista dramaturgista... Do actor-dramaturgista, talvez... Não sei como chamar de outra forma. Foi importante. Tal como o foi, também, um encenador que conheci na Escócia, que se chama Maurício Paroni de Castro, com quem aliás trabalhámos agora, na semana passada, no Brasil, outra vez. O Maurício foi muito importante por todo o seu conhecimento teatral; por ter sido aluno do Heiner Müller e do Kantor, por exemplo.

Diria que os *Goat Island* são sem dúvida a grande referência de trabalho para mim, sim.

Se acedermos ao vosso sítio electrónico podemos encontrar a estrutura de organização do TdV. Uma coisa que constatei, ao observar essa estrutura, foi a existência de um "núcleo duro" da companhia em que podemos encontrá-la a si, mas também ao Gonçalo Alegria e à Tânia Guerreiro, juntamente com uma série de colaboradores esporádicos — uns mais frequentemente que outros. Na prática, esta organização confirma-se ou nem por isso?

Sim, a estrutura do TdV é essa. Aliás, nós chamamos precisamente "estrutura". A direcção artística da companhia é minha, mas o trabalho desenvolveu-se ao longo destes anos sempre com essa estrutura base; esse núcleo-duro, ao qual nós chamamos os "Arganazes," ou o "Concílio dos Arganazes". E depois os colaboradores... Chamamos "colaboradores" e não "estrutura" porque, de facto, neste momento é muito difícil conseguir manter uma estrutura, do ponto de vista financeiro, que seja alargada a mais do



< >

Nunca serei bom rapaz,
a partir de George
Jackson, direcção de
Joana Craveiro.

< Apresentação em
progresso no Lugar
Comum – Fábrica da
Pólvora de Barcarena,
2006 (Simon Frankel).

> Hospital Júlio de
Matos, Lisboa, 2006
(Simon Frankel),

fot. Catarina dos Santos.

Walden,

a partir de Henry David
Thoreau, texto e direcção
de Joana Craveiro.

< Lugar de azeite em
Colos, Odemira - Festival
Escrita na Paisagem, 2006
(Tânia Guerreiro).

> Hospital Júlio de Matos,
Lisboa, 2006 (Inês Rosado)

fot. Catarina dos Santos.

< >

que a duas ou três pessoas. E isso é, na minha opinião, uma das grandes tragédias dos nossos tempos para uma companhia.

Do ponto de vista do financiamento às artes do espectáculo, os cortes sucessivos destroem as estruturas. Mais do que destruir os projectos, eles destroem as estruturas, na minha opinião. Nós somos uma vítima disso. Portanto, a estrutura não é maior, porque não é comportável que ela seja maior. Eu desejava que ela o fosse. Essas pessoas que consideramos colaboradores, são na verdade pessoas que têm construído o TdV tanto quanto nós, que estamos na estrutura.

No manifesto da companhia podemos encontrar a ideia de um processo criativo partilhado e penso que essa ideia é reforçada quando exploramos um pouco o livro comemorativo dos dez anos do TdV. Mas, de certa forma, parece haver, em cada projecto, algum trabalho "solitário" da parte de cada criador que é depois reunido com outros para construir algo colectivo. Ou é mesmo um processo colectivo do princípio ao fim? Toda a gente tem um entendimento diferente do que quer dizer "colectivo". Para mim o teatro é essencialmente uma acção colectiva, portanto à partida o colectivo existe na

própria definição do fazer teatral, nomeadamente se temos uma companhia e não somos artistas a solo. Podia também acontecer, mas não é o caso. Nós temos uma direcção e é importante explicar isso. Não fazemos criações colectivas. Trabalhamos em colaboração, o que me parece uma coisa diferente. Quer dizer, já fizemos criações colectivas, como, por exemplo, o *Monstro, parte I: Calamidade* (2012), que é um espectáculo sem uma direcção assumida, em que nós os três [Joana Craveiro, Gonçalo Alegria e Tânia Guerreiro] nos assumimos como criadores colectivos daquela obra. Mas como regra, na companhia, não é esse o funcionamento.

O que existe é: dentro do processo criativo o actor, o criador do espectáculo, traz os seus próprios materiais a partir dos quais trabalhamos. Construímos a partir daquilo que a pessoa oferece ao processo e nesse sentido chamamos-lhe trabalhar em colaboração. Trabalhamos, também, na contaminação de materiais uns com os outros. Na acumulação de património... Temos isso tudo no glossário do nosso livro; todos os termos que nós usamos para descrever o nosso processo criativo.

Portanto quando fala em solitário, não reconheço essa dimensão... Talvez no sentido de que nós recolhemos as nossas coisas à noite para levar para o ensaio de

>
 Leitura de *Walden ou a vida nos bosques*, de Henry David Thoreau; dir. Joana Craveiro; vários espaços do Hospital Júlio de Matos, Lisboa, 2006 (Inês Rosado, Simon Frankel, Tânia Guerreiro), fot. Catarina dos Santos.



manhã... Sim, às vezes podemos preparar uma apresentação ou uma palestra para mostrar aos outros, mas de facto tudo acontece, basicamente, na sala de ensaio. Claro que há pesquisa individual; mesmo às vezes na sala de ensaio paramos por um tempo para ir pesquisar e depois reunimos ao fim de uma hora ou duas, para mostrar as coisas. Mas eu não identificaria isso como processos solitários.

Nós identificamos claramente, ou costumamos referir, que cada um de nós tem a sua dramaturgia e há projectos onde isso é mais visível do que noutros. Depois há também muitos projectos em que eu escrevo os textos a partir daquilo que eles fazem, ou escrevo uma parte para alguém que pede ou... depende.

Por isso, eu diria que é sempre colectivo, pelo facto de o teatro ser colectivo. É uma criação em colaboração que tem uma direcção e tem, claro, o lado da responsabilidade de cada um pela sua própria pesquisa, por aquilo que oferece. Falamos muitas vezes sobre isso, no TdV: se nós não trazemos nada para oferecer, depois não há nada sobre o qual trabalhar. Cada pessoa tem de trazer alguma coisa, não é?

Esse processo criativo que acabou de descrever tem lugar sempre da mesma forma ou cada espectáculo tem uma maneira específica de ser trabalhado?

Ele acontece sempre de forma diferente. Faz parte do nosso projecto ser um teatro, como nós dizemos, de pesquisa, com um foco muito grande sobre o processo e sobre tentar formas diferentes de fazer de cada uma das vezes. Acho que o livro também descreve isso porque fala de cada um dos projectos e julgo que se nota que para cada um aconteceram coisas diferentes. Claro que depois há metodologias e ferramentas que vão ficando. Ao mesmo tempo, eu acho que as companhias também têm que se ir reinventando, porque senão acabamos por cair sempre nos velhos hábitos.

Creio que temos conseguido até agora estabelecer diferentes maneiras de fazer para cada projecto. Isto porque as tarefas de início mudam — porque colocamos sempre uma tarefa para começar um processo. Pode ser fazer uma observação na rua, pode ser uma tarefa específica, como esperar para ser atendido na Segurança Social. Já começámos um espectáculo com formas de começar um espectáculo, por exemplo, e isso deu origem a uma série de coisas. A observação também é importante para nós. A utilização de materiais pessoais, também é outro exemplo. Sinto que os processos são sempre diferentes, mas que há momentos que são comuns a todos eles, como essa questão das tarefas ou das apresentações e palestras de uns para os outros. Portanto há coisas que são comuns, que fazem parte da nossa metodologia, mas que acabamos ao mesmo tempo por tentar não repetir ou que não nos aprisionem. Mas é uma linha subtil, não é? Entre aquilo que nos define e aquilo que acaba por nos fazer cair sempre nas mesmas fórmulas. Acho que esse é um debate e uma questão sempre premente no nosso trabalho.

Falou em tarefas iniciais... Como é que chegam a essas tarefas?

Normalmente sou eu que imagino como é que vamos começar. A cada dia que começamos um projecto, a cada primeiro ensaio, digamos assim, penso numa lista de coisas com as quais gostaria de começar e depois chego à sala de ensaio e lanço essas tarefas.

O processo criativo é uma coisa que surge naturalmente ou às vezes é sofrido e difícil?

Não acho que um processo criativo surja naturalmente. Acho que é preciso fazer esforço e à medida que os anos passam é preciso fazer mais esforço. Sobretudo se não queremos repetir-nos e se queremos estimular também aqueles que trabalham connosco e que já conhecem os



Carta-oceano,
a partir de Blaise Cendrars,
criação colectiva com
d direcção de Joana
Craveiro;
Évora – Festival Escrita na
Paisagem, 2007
(^ Gonçalo Alegria;
< Tânia Guerreiro;
> Joana Craveiro),
fot. Catarina dos Santos.

^
<>

nossos "truques" e as nossas maneiras de fazer. Acho que isso é importante. Também penso que o processo não é linear. Não é uma linha que avance assim tipo auto-estrada com via-verde [risos], não é isso. Há muitos momentos em que nos perdemos e momentos em que duvidamos e questionamos o que estamos ali a fazer. E momentos em que somos questionados também e, por isso, acho que sim, que o processo em si é sempre difícil.

Embora, por vezes, se crie a ilusão de que é fácil e que vai correr tudo bem e que já temos a peça pronta. Nós trabalhamos muito com o ensaio corrido desde o princípio. Desde a primeira semana que trabalhamos com a ideia da duração e, portanto, vamos construindo as coisas assim e não por fragmentos. Portanto, para nós, desde muito cedo, há uma sensação de ter uma coisa quase pronta, apesar de estarmos longe disso, porque trabalhamos nessa questão da duração; do tal ensaio corrido, por assim dizer, em que experimentamos diferentes estruturas para aquilo que estamos a fazer. Acho que às vezes também há a ilusão de que o processo é mais fácil do que realmente é, porque a minha experiência diz-me que há sempre um ou vários momentos em que, de facto, se bate no fundo, e começamos a questionar mesmo aquilo que pensávamos que já estava pronto, pelo menos neste tipo de trabalho que nós fazemos.

Também no manifesto está presente a ideia da criação de dramaturgia original para cada projecto. Alguma vez sentiram a necessidade de divergir em relação a esse aspecto ou é mesmo uma característica inabalável? Não, não é inabalável, mas é mesmo uma questão que nos define desde o princípio. A companhia nasceu como uma parceria de escrita e teve sempre esse lado de criação de dramaturgias como base. Nós sentimos, ou eu pelo menos sinto muita vontade, às vezes, de trabalhar autores. E já o fizemos; está registado no nosso livro. Autores que não escreveram directamente para a cena. Disso, por exemplo, sinto muita vontade. E às vezes também sinto vontade de trabalhar outros autores, mas há sempre uma questão que me coloco: o que é que eu poderia trazer de novo a essa abordagem?

E também já pedimos emprestados, por vezes, fragmentos de dramaturgias que já existem para algumas partes dos nossos espectáculos, porque fazia sentido. Com *As três irmãs*, por exemplo, no *Ilhas* (2008), porque fazia sentido, mas até agora não sentimos a necessidade de colocar em cena na íntegra essas peças que já estão escritas, digamos assim. Portanto, não é que seja uma questão inabalável. Se algum dia nos depararmos, penso eu, com um texto ou um autor que queiramos muito fazer,

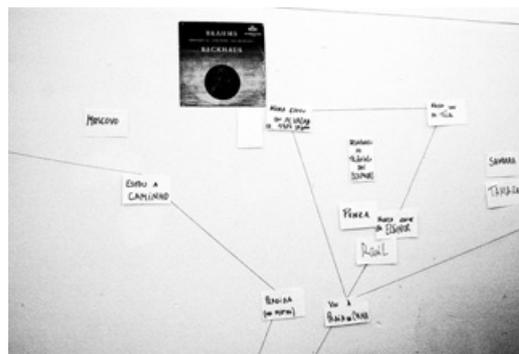
<>

Ensaio de *Carta-oceano*, a partir de Blaise Cendrars, criação colectiva com direcção de Joana Craveiro; Hospital Júlio de Matos, Lisboa, 2007. (< Joana Craveiro e Tânia Guerreiro; > Instalação de Tânia Guerreiro), fot. Catarina dos Santos.



<>

Carta-oceano, a partir de Blaise Cendrars, criação colectiva com direcção de Joana Craveiro; Hospital Júlio de Matos, Lisboa, 2007 (< pormenor do cenário na antecâmara; > imagem final do espectáculo), fot. Catarina dos Santos.



tenho a certeza de que o faremos. Até agora pareceu-nos sempre mais interessante para a nossa pesquisa pegar, por vezes, no universo de um autor.

Quando, por exemplo, trabalhámos o Maeterlinck a convite de uma companhia de teatro de Sintra — o Chão d'Oliva, a Casa de Teatro de Sintra, que nos lançou esse repto do Maeterlinck — trabalhámos a partir do universo do autor, mais concretamente a partir do universo de uma peça, mas não a fizemos. Eles também não queriam que nós fizéssemos as peças do Maeterlinck. Mas, por acaso, mantivemos até a estrutura que Maeterlinck utiliza n' *O pássaro azul*, e que nos pareceu bastante interessante. Até agora isso tem-me interessado mais do que colocar em cena a peça como ela é; que também em si é uma questão problemática, porque a peça como ela é... Não sei exactamente como é. Só sei o que é o texto escrito com as indicações do autor, mas como é que ela é só se descobre ao fazê-la em cena.

Em relação aos universos dos autores: como é que são seleccionados?

Não acho que haja um critério único. Tem a ver com aquilo que nos interessa. Às vezes pode ser aquilo que estamos a ler no momento, ou aquilo que lemos há um tempo e que nos pareceu que podíamos fazer um espectáculo sobre isso e pegamos no autor.

Quando fizemos o projecto de "literatura," composto por uma peça sobre três autoras e uma sobre três autores, estes foram escolhidos, de certa forma, intuitivamente, mas tinham ligações entre eles. E elas também. Tinham ligações entre elas. Mas há muito do acaso nisto. Do acaso do dia-a-dia. De estar vivo, de estar atento ao mundo e às coisas, para os livros e os autores que se cruzam no nosso caminho pelas mais diversas razões.

Parece-me que quase todos, se não mesmo todos, os espectáculos do TdV são marcados por alguns temas

recorrentes, como a viagem ou a memória e também uma certa noção de casa. Como é que chegam à forma para tratar cada tema? Por que razão esses temas estão sempre tão presentes no vosso trabalho?

Bom, a razão dos temas eu não a sei. São os temas que nos inquietam; que nos dizem alguma coisa. Correspondem muitas vezes a obsessões pessoais minhas que eu acabo por impor aos meus colegas, e que eles, de certa forma, recebem [risos]. Às vezes aceitam melhor, outras pior. Ou eu imponho sobre a minha própria dramaturgia quando estou em cena, quando estou a construir os meus materiais e acaba por ficar como uma marca.

Sobre a forma de os tratar... Não sei muito bem, acho que isso se liga com a questão das metodologias. No nosso processo de trabalho, não começo por visualizar como o espectáculo vai ser no final. Compreendo que possa haver projectos de outras pessoas que sejam assim, em que se começa com um cenário desenhado e com a visualização de como se vai implementar em cena determinada peça. Nós, de facto, trabalhamos no oposto disso, porque trabalhamos a partir do nada. Quer dizer, não é exactamente do nada: é a partir de um tema, de um autor, mas trabalhamos realmente a criação de raiz. Quando nós usamos esta palavra, ou expressão — de raiz — ela tem uma realidade muito palpável, que é esta de se chegar ao primeiro dia de trabalho e, claro, há uma tarefa para começar, mas eu não tenho na minha cabeça uma visualização clara de como vai ficar o espectáculo final. Se não fosse assim, seria, talvez, um pouco falacioso usar o termo teatro de criação ou *devising*, porque não o estaríamos a fazer; estaríamos a fazer uma outra coisa. Da minha parte, eu quero acreditar sempre que aquelas pessoas com quem eu trabalho — que são criadores — vão trazer para o processo qualquer coisa que me surpreenderá e que ultrapassará quaisquer expectativas que eu possa ter anteriores a algo que eu queira colocar em cena.



<
Ilhas,
criação colectiva com
d direcção de
Joana Craveiro;
Negócio/ ZDB, Lisboa,
2008
(Joana Craveiro),
fot. Filipe Dâmaso da Silva.

Claro, posso começar com uma imagem. Por exemplo, eu tinha desde o princípio uma imagem para o *Paredes de vidro* (2013), que era a de utilizar uns fios — fio de norte — e esses fios estão lá no espectáculo. Essa imagem era anterior ao processo de trabalho, mas por que razão ela aparecia eu não sei. Gosto do material, fazia-me sentido na ideia de viagem, do percurso daqueles três actores, e acabou por acontecer e está no espectáculo. Mas como é que essa imagem depois se traduz em cena, isso depende absolutamente dos criadores com quem trabalho. Não faria sentido ser eu a impor isso, embora depois dirija,

durante o processo, as ideias que eles têm. Acabo por conduzi-las, ou estruturá-las, ou fazer a dramaturgia para que depois tudo se traduza num todo coerente. Por isso, essa pergunta sobre se muda a forma de trabalhar cada uma das coisas... O que acho que muda é a maneira de começar, algumas metodologias, as tarefas que eu imagino para cada um dos trabalhos.

Por exemplo, para *Esta é a minha cidade e eu quero viver nela* (2012), no Porto, criei uma estrutura à partida. Cheguei ao primeiro dia de ensaio e sabia que queria trabalhar com solos e gostava que cada um deles

>
Ilhas,
criação colectiva com
 direcção de Joana
 Craveiro;
 Bomba Suicida, Lisboa,
 2008 (Gonçalo Alegria,
 Joana Craveiro,
 Simon Frankel
 e Tânia Guerreiro),
 fot. Vera Carmo.



desenvolvesse a sua própria viagem de 15 minutos. Isto é a estrutura e depois trabalhamos com ela. A partir daí lanço uma série de tarefas que conduzem a isto, mas nunca imaginaria na minha cabeça como é que aquilo ficaria no final. Ao fim de uma semana já posso começar a imaginar, mas no primeiro dia não. Fico na expectativa da surpresa que advém da tarefa ou ideia que lanço. Penso que isso é o trabalho de criação.

O espaço parece-me ser um elemento bastante importante para o TdV. Qual o seu verdadeiro impacto na construção do espectáculo? O que é que vem primeiro: o espaço ou o espectáculo?

Já aconteceu de tudo. Acho que o espaço é determinante para qualquer companhia, porque normalmente uma companhia não tem espaço, portanto acho que acaba por ser uma questão também política; a questão do espaço no sentido de onde trabalhamos, como trabalhamos. Para nós, desde cedo, talvez por essa condição de sem-casa, o espaço foi sempre determinante e determinou muitas vezes as peças. Gostámos muito, e gostamos, de trabalhar em função dos espaços, mas isso nem sempre é possível. Nem sempre é possível termos o mesmo espaço para ensaiar e apresentar o espectáculo.

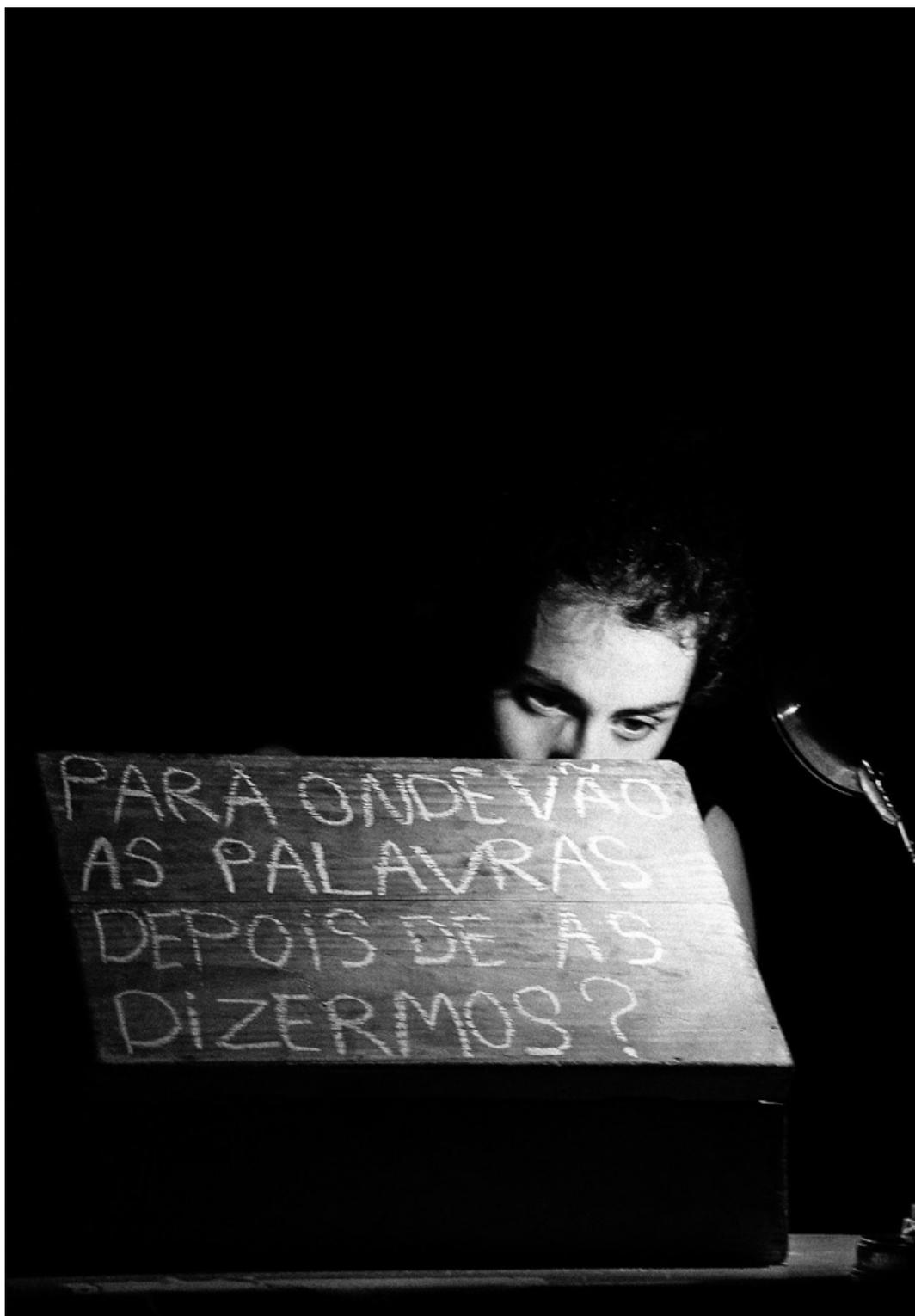
Quando trabalhámos no Hospital Júlio de Matos, por exemplo, durante dois anos, as peças foram praticamente todas ditadas pelo espaço, que teve uma grande influência na construção dos espectáculos, nas opções de encenação, porque era realmente um espaço muito rico, muito diverso e diferente de um espaço convencional. Seja a cave, ou a estufa, cá fora; os salões, as alas ou um corredor, onde fizemos um espectáculo que se chamava *Nunca serei bom rapaz* (2006). Fizemo-lo num corredor da ala, onde só cabiam seis ou sete pessoas, por exemplo. Isso foi determinante. Quando fazemos o *Esta é a minha cidade...*, a cidade [em causa] é determinante; os espaços da cidade são determinantes. E depois quando fazemos em salas

com uma estrutura mais ou menos convencional, de certa forma, isso também é decisivo, porque essa relação com o público — à italiana — é determinante, bem como o facto de ser uma sala com certas condições ao nível da iluminação ou do som que proporciona outro tipo de opções. Lembrome, por exemplo, do *Fora de casa por agora* (2010), que é uma peça do Gonçalo [Alegria], encenada por ele, em que o espaço de ensaio foi determinante, mas depois não a apresentámos lá. Era o Palácio do Marquês de Tancos, que foi fulcral para o processo de trabalho de construção das personagens, da dramaturgia, de tudo. Depois, quando fizemos no [Instituto] Franco-Português era outra coisa. Aquele espaço do nosso ensaio, que o público nunca viu, ficou gravado em nós, bem como o processo que nós vivemos nesse sítio. Por isso, sim, os espaços são sempre determinantes, embora de maneiras diferentes.

A nossa condição de sem-espaço — algo que ainda é uma batalha — fez com que nós criássemos esta relação com estes sítios. Até a relação com o não ter, como por exemplo, não ter sequer um espaço para ensaiar. Já nos aconteceu termos de ensaiar na rua, por exemplo, no parque de estacionamento da Pontinha (que já nem existe), mas que nos permitiu criar uma cena para um espectáculo, o *Exaustos* (2005). Quando fazíamos essa cena no espectáculo, uma e outra vez, lembrávamo-nos sempre do sítio onde a tínhamos criado, mais do que do sítio onde a estávamos a fazer naquele momento.

Já aqui foram referidos os colaboradores. Como nascem essas parcerias? Por convívio, por convite, por uma vontade de trabalhar com determinada pessoa...?

Bem, é um bocado por todas essas razões. Cada pessoa que trabalha connosco veio por razões diferentes. Não fazemos audições, normalmente. Não aconteceu até hoje. Acabámos por conhecer as pessoas, muitas vezes, por terem trabalhado connosco, como quando tínhamos o projecto pedagógico *Zonas*, por exemplo. Conhecemos



<

Porque na noite terrena sou mais fiel que um cão,
a partir de Elizabeth Bishop, Margaret Atwood, Marina Tsvetaeva,
textos e direcção de Joana Craveiro;
Teatro da Comuna, 2009
(Tânia Guerreiro),
fot. Filipe Dâmaso da Silva.

muitas pessoas que trabalharam connosco e com quem criámos afinidades. Eu, também, dei aulas — dou aulas, ainda —, mas dei aulas no ESTC [Escola Superior de Teatro e Cinema] durante algum tempo, também na Universidade de Évora e agora sou docente da ESAD [Escola Superior de Artes e Design], nas Caldas da Rainha. Em todos estes sítios conheci muitos futuros actores, digamos assim. Alguns deles são nossos colaboradores hoje em dia.

Acho que as pessoas vieram trabalhar connosco devido ao interesse que houve de parte a parte. Ou seja, o interesse

delas pelo nosso trabalho, o nosso interesse pelo trabalho delas. Creio que é uma questão de criação de afinidades. E não basta só haver esse interesse, é necessário que estejam preparadas para os métodos que nós temos para propor, pois sabemos que eles não são fáceis e que exigem muito do actor, do criador que está a trabalhar connosco. Seja porque o texto vai sendo construído, ou porque há toda essa implicação pessoal e muita insegurança, às vezes, durante o processo e, portanto, é preciso alguém que esteja disposto a embarcar nisso.

<>

Nômadas,

a partir de Malcolm

Lowrry, Paul Bowles e

Thomas Pynchon,

textos de Gonçalo Alegria,

Joana Craveiro,

Milton Lopes

e Pedro Caeiro,

direcção de Joana Craveiro;

Negócio/ ZDB, 2009

(< Milton Lopes;

> Gonçalo Alegria,

Milton Lopes

e Pedro Caeiro),

fot. Filipe Dâmaso da Silva.



<

Fora de casa por agora,

textos de Gonçalo Alegria,

Joana Craveiro

e Pedro Caeiro,

direcção de Gonçalo

Alegria;

Instituto Franco-

Português, Lisboa, 2010

(Joana Craveiro

e Pedro Caeiro),

fot. Filipe Dâmaso da Silva.

Cada pessoa que colabora connosco surgiu de maneira diferente, mas em todas as histórias houve um momento em que nós tomámos contacto com o trabalho uns dos outros. E houve esse interesse, essa curiosidade pela possibilidade de uma actividade em conjunto. Estamos sempre à procura de alargar a nossa comunidade, que é uma noção muito importante para nós, mas mais ainda no nosso projecto de companhia - essa ideia de criar mais afinidade com cada vez mais pessoas que se traduzam em parcerias de criação.

Referiu a docência. De que forma é que essa actividade influencia o seu trabalho?

Bom, isso tem toda a influência, porque eu acho que quando damos aulas, e gostamos disso, há todo um léxico, uma forma de funcionar que se desenvolve, seja de respeito, tolerância ou formas de conseguir extrair o potencial que as pessoas têm. Acho que a docência estimula isso. Não só eu, mas todos nós no TdV, nomeadamente na estrutura — o Gonçalo, a Tânia e eu —, adoramos dar aulas e por isso tínhamos o projecto pedagógico *Zonas*, que nos enriqueceu tanto a nós quanto às pessoas que nele participaram e por quem nós temos, realmente, muito respeito e gratidão, porque aprendemos mesmo muito com elas. Para além disso, há o trabalho de docência que tenho desenvolvido em cursos superiores de Teatro, nomeadamente desde 2007 como docente na ESAD. Mas, claro, faço coisas nas minhas aulas que são muito diferentes das que faço no TdV, porque compreendo que são espaços diferentes para colocar metodologias diferentes em prática. Mas acho que é determinante em todos os aspectos, sim.

Referiu o projecto *Zonas*. Em que consistiu?

O projecto *Zonas* era um laboratório de criação que acontecia durante três meses, com vários temas diferentes. Começou como um projecto de aulas de interpretação, quando deixei de dar aulas na ESTC, em 2006, mas depois



foi-se definindo cada vez mais como um espaço para os participantes criarem em liberdade, de uma forma de acompanhamento e com *feedback* dado por nós. Ajudávamo-los a colocar em prática as suas ideias, sempre num ambiente que fosse, acima de tudo, de apoio e de motivação, mais do que um ambiente de crítica e de destruição da criação. Criámo-lo como um projecto que, de alguma forma, se opunha a certas formas pedagógicas que nós considerávamos destrutivas da criação. Quisemos, então, criar um espaço em que as pessoas se sentissem realmente à vontade para criar, para errar e em que o olhar — não o só nosso, como o dos colegas, os outros participantes — fosse essencialmente de procura por coisas positivas, mais do que negativas, e multiplicar esses momentos positivos, em vez de multiplicar o olhar destrutivo.

Claro, há uma crítica que é construtiva, mas não é a essa que me refiro. Refiro-me a uma crítica destrutiva que muitas vezes se encontra na pedagogia do teatro. Pelo menos era o que nos parecia na altura em que criámos o projecto, que foi depois evoluindo e criando a sua própria identidade, relacionado também com as pessoas que nos foram procurando; que foram muitas ao longo dos anos em que decorreu o projecto que agora está adormecido, mas que, com certeza, há-de regressar um dia, ainda que reformulado; porque ao fim de um certo tempo também sentimos necessidade de o reformular, para não cair nas velhas fórmulas.

O programa *Zonas* foi sobre muitas coisas: tínhamos o um, o dois e o três — um em cada ano. Trabalhávamos sobre autores contemporâneos, às vezes, outras vezes trabalhávamos sobre autobiografia e imagens ou sobre palavras e escrita. Tantas coisas... É que cada *Zona* foi realmente única, nunca repetimos a mesma *Zona*. Os programas nunca foram iguais, foram feitos expressamente para aquelas pessoas e dependiam de quem nos procurava. Fizemos, por exemplo, uma *Zona* que foi memorável, em



<
 Esta é a minha cidade e
 eu quero viver nela #3,
 de Joana Craveiro
 e Miguel Bonneville;
 Internacional Design
 Hotel, Lisboa, 2010
 (Joana Craveiro),
 fot. Joana Linda.

que trabalhámos a partir de autores de contos americanos em que os participantes encenaram o seu próprio conto. Trabalhámos com contos de Charles Bukowski, de Flannery O'Connor, de William Saroyan e foi realmente incrível o trabalho que os participantes fizeram na altura.

As apresentações do programa *Zonas* eram sempre autênticos acontecimentos irrepetíveis, em que havia comida, convivialidade e essa ideia de comunidade. Chegámos a fazer apresentações de seis horas, em que as pessoas vinham, entravam, saíam e gerava-se ali uma comunidade, um interesse e um respeito em torno da criação. Acho que o programa *Zonas* cumpriu uma função importante e fico muito feliz quando vejo que os participantes, hoje em dia, fazem criações ou continuam o seu trabalho e a sua pesquisa. Muitos deles não estavam sequer ligados ao teatro e encontraram ali um espaço de criação, descobriram-se a si próprios como criadores.

Faria algum sentido, para o TdV, a edição dos vossos textos ou é uma ideia completamente disparatada?

Não, não é disparatado. Nós gostávamos muito. Bom, não conseguimos fazer tudo aquilo que gostaríamos de fazer, porque realmente é muito difícil ao nível do tempo e somos uma companhia que vai crescendo, como costumamos dizer, mas a estrutura não cresce. Então continuamos a ser sempre os mesmos a fazer as mesmas coisas, mas o trabalho aumentou imenso nestes doze anos. Adorariamos editar os textos, mas nunca conseguimos arranjar apoio para os editar. Já tentámos editar, mas não tínhamos os meios financeiros, e há até a história curiosa de termos tentado editar o primeiro texto mas termos recebido uma fria carta que falava de "critérios editoriais selectivos para a edição de textos teatrais". Obviamente, a nossa escrita não se enquadrava nesses critérios! Conseguimos fazer a edição do nosso livro, que já foi uma tarefa monumental a que nos propusemos e conseguimos cumprir. Temos alguns

projectos editoriais para este próximo biénio, para o qual soubemos que foi renovado o nosso apoio, mas também muitos deles não serão possíveis de concretizar com o dinheiro que nos foi atribuído. De modo que, sim, temos todo o interesse em editar. Temos um projecto de edição da *Carta-oceano* (2007), com a Maria Gil, do Teatro do Silêncio, e com a editora dela. Só que o trabalho de edição dos nossos textos coloca questões que têm a ver com a recuperação dos materiais, que muitas vezes não estão fixos, não estão registados do ponto de vista da escrita, estão documentados em vídeo e isso implica uma transcrição porque o texto final não está fiel àquilo que depois realmente aconteceu. Portanto, a edição coloca-nos todos esses problemas, os quais, muitas vezes, nós não temos o tempo nem os meios financeiros para resolver.

Não sei se é possível identificar fases, digamos assim, no trabalho do TdV.

Fases?... É possível dizer que no princípio, nas três primeiras peças, trabalhámos de forma mais "normal". Na primeira, o texto já estava escrito à partida, antes de começarmos a ensaiar, o que implica uma forma de trabalhar completamente diferente. O segundo texto estava quase pronto à partida e foi escrito, também, durante o processo, mas não como os outros textos são escritos agora, que decorrem daquilo que acontece na sala de ensaio. Portanto, foi escrito com a ideia ainda de personagem, por exemplo, mais do que *persona*, algo que temos explorado mais, ultimamente. Há trabalhos que tiveram essa forma de funcionamento que eu descrevi agora, mas que não quero apelar de convencional, porque acho uma palavra muito redutora. Nem sei bem o que isso quer dizer. Já houve alturas em que a usei de uma forma mais frequente e com mais certezas, mas hoje em dia questiono-me bastante em relação a essa palavra.

Depois, acho que há trabalhos de charneira, que são marcos. Como o *Exaustos* (2005), por exemplo, que é um

>
Pássaro,
a partir de Maurice
Maeterlinck,
texto e direcção de Joana
Craveiro;
Casa de Teatro de Sintra,
2010
(Rosinda Costa),
fot. Filipe Dâmaso da Silva.



trabalho que mudou muitas das formas de funcionar da companhia, seja porque aí pela primeira vez, verdadeiramente, trabalhámos a fragmentação da dramaturgia, por exemplo, da não-linearidade, apesar de eu achar que nunca escrevi de forma linear. Nunca escrevemos de forma linear, mas nas três primeiras peças e mesmo no *Cinzento* (2003) — peça que fizemos entre Glasgow e Portugal — havia, de certa forma, a ideia de contar uma história, mesmo que fosse mais do que uma. Depois no *Exaustos*, não, isso é quebrado completamente e acho que inaugura mesmo uma nova forma de fazer

em que cada fragmento vale por si e em que há uma grande experimentação ao nível da dramaturgia, mas também ao nível cénico e dos espaços — seja quando o fizemos no 3º andar no Chiado, que é um espaço que já nem sequer existe; deve estar em ruínas ali em frente ao antigo edifício da PIDE (este último, hoje um condomínio de luxo); seja quando o fizemos no Hospital Júlio de Matos, também, em que as pessoas entravam pela cave e vinham por umas salas esconsas e com um chão de terra batida. É possível identificar algo nesse projecto, mas não sei se lhes chamaria fases. Acho é que

cada projecto tem realmente uma identidade muito própria e se calhar, para mim, o tríptico *Exaustos*, *Carta-oceano*, *Ilhas* tem-na ao nível das metodologias e da apresentação cénica. E depois as peças relacionadas com a literatura também têm evidentemente características próprias que as juntam. O *Esta é a minha cidade...* é um projecto completamente diferente, mas também tem a sua identidade, apesar das diferentes apresentações.

Só que eu não acho que isso corresponda a fases temporais, acho que isso corresponde antes a fases de criação que podem ser constituídas por duas peças que têm lugar num determinado ano e três anos depois pode haver uma peça que tem uma ligação com essas duas.

Claro que pode haver um estudioso que veja e leia as coisas e identifique fases. Eu não tenho essa percepção quando estou a criar e não penso dessa forma. Nem acho que nós pensemos dessa forma. Talvez agora, por exemplo, estejamos mais preocupados, desde o biénio anterior, em falar sobre a situação política em Portugal, mas não sei se isso corresponde a uma fase. Mais que isso, corresponde àquilo que nos parecem ser as urgências do momento e às quais o teatro deve dar uma resposta.

De todo o trabalho que tem feito com o TdV, qual a criação, que mais a marcou?

Não sei bem se é a que mais me marcou. A minha criação preferida é a *Carta-oceano*, mas acho que é uma relação afectiva. Como disse acho que o *Exaustos*, a *Carta-oceano* e o *Ilhas* são criações que levam o TdV numa direcção que se aproxima mais do que fazemos hoje e que se aproxima mais daquilo que queremos fazer ou que eu gostava de ter como funcionamento da companhia. Seja a nível do processo, seja ao nível dramático e da implementação cénica das ideias. Nesse sentido, esse tríptico é muito importante.

Exaustos é uma peça, de certo modo, radical. Hoje em dia, quando vejo o vídeo, penso que se calhar não faria agora aquilo da mesma maneira, mas na altura foi realmente radical e importante. Um radicalismo perante nós próprios; não estou a dizer que foi um radicalismo em relação ao que se fazia aqui ou lá fora. Não estou a pensar dessa forma transversal, estou mesmo a pensar na relação com o nosso processo de trabalho. Foi muito importante e foi muito marcante. E a *Carta-oceano*, foi uma espécie de continuação disso, bem como uma das peças que eu gostei mais de fazer, como *performer*, e que gostei mais de ver, cenicamente. Sim, elegeria essa, acho eu.

Alguma vez pôs em cena um espectáculo que achasse que precisava de mais tempo para ser apresentado ou

sempre apresentou os espectáculos exactamente como queria?

Sempre apresentei os espectáculos exactamente como queria. Sempre. Mas acho que o tempo é uma questão grave e ao mesmo tempo premente para osazedores teatrais, porque temos cada vez menos tempo. Penso que nos deixámos enredar e enganar por um sistema que nos obriga a produzir mais em menos tempo. E criámos formas – não sei dos meus colegas de outras companhias e projectos, mas imagino que eles tanto quanto eu – fomos criando formas de nos adaptar a esse constrangimento que nos fez reformular as nossas metodologias de trabalho. Neste momento, no TdV, conseguimos criar peças em duas semanas que estão bem para apresentar, por isso não tenho aquela sensação de necessitar de mais tempo, porque eu trabalho com aquilo que tenho e não com idealizações que não têm tradução prática. Nós trabalhamos sempre no constrangimento: somos uma companhia que nunca teve facilidades. Teve que lutar e labutar por tudo o que tem, e que é pouco. Portanto, não crio idealizações, nem fantasias com coisas que não tenho. Agora, claro, acho que somos vítimas de um sistema que nos obriga a produzir mais em menos tempo e a não fazer a pesquisa da forma que poderíamos se tivéssemos outro tempo.

Eu tenho como premissa no TdV termos sempre os espectáculos prontos uma semana antes de estrearem. Com as coisas que temos, sem trabalhar em fantasia. Eu sempre estreei as coisas como eu queria, dentro do tempo que eu queria, mas sempre com essa premissa de querer ter as coisas prontas uma semana antes, porque quero que as pessoas desfrutem, que não estejam em stress nem a pensar que vão estrear e não está pronto. Já tive muitas dificuldades, e agora, no *Paredes de vidro*, senti dificuldade em cumprir essa minha própria meta. Via os dias a passar e muitos problemas a surgirem – técnicos ou outros – e pensei que talvez não conseguisse ter o espectáculo pronto tão cedo quanto queria. Talvez se tivesse mais uma semana poderia ensaiar melhor certas coisas, mas depois não, correu tudo como eu pensava (e desejava).

Mas acho que a questão não é bem essa, pelo menos para mim. Creio que nós todos, criadores, fomos realmente encontrando formas de contornar essa questão do constrangimento [do tempo] e não sei se isso é bom. Coloco-me mais essa questão do que a outra que colocou sobre o que eu faria caso tivesse mais tempo. Se calhar fazia um outro tipo de teatro, mas pronto, essa não é a realidade. Agora, a questão é: porque é que me habituei a isso? E de que forma é que sou conivente e cúmplice com uma situação com a qual não concordo. Acho que é isso que nós todos temos de rever.

<>

Chegadas,
criação colectiva com
 direcção de Joana
 Craveiro;
 Estação Ferroviária de
 Évora – Festival Escrita na
 Paisagem, 2010
 (Inês Rosado,
 Joana Craveiro
 e Rosinda Costa),
 fot. Sandra Santos.



>

v

Chegadas,
criação colectiva com
 direcção de Joana
 Craveiro;
 Liberdade Provisória,
 Lisboa, 2011
 (> Joana Craveiro;
 v Inês Rosado
 e Rosinda Costa),
 fot. Filipe Dâmaso da Silva.

Nós recebemos sempre metade do dinheiro que pedimos, ou tivemos sempre um corte grande em relação ao que pedíamos, mas fazíamos questão de fazer todas as coisas que nos tínhamos proposto, e isso está errado. O organismo que nos subsidia deveria saber, ou compreender que, à partida, se nos dão metade do dinheiro que nós pedimos (e cujo pedido justificámos) não vamos ter condições para fazer aquilo que nos propúnhamos fazer. Há aqui uma espécie de paradoxo, porque eles, realmente, valorizaram-nos por um projecto que depois, na prática, não vai poder acontecer. Só que todas as companhias, todos nós, nesta nossa ânsia ética — e acho que muito bem, porque temos de ter princípios e de os cumprir — resolvíamos sempre fazer tudo, mas com metade dos meios. E penso que isso foi um erro. Tem sido um erro. E espero que agora, com este resultado, todos os projectos e companhias reflectam. Com certeza que o estão a fazer, nós também estamos a reflectir sobre o que podemos ou não podemos fazer para quebrar esse sistema de fazer espectáculos em duas semanas ou três semanas.

Quando estudei na Escócia, achava um absurdo fazer-se peças em três semanas e depois cheguei a Portugal e dei por mim a fazer a mesma coisa ao fim de uns anos. Quando comecei a fazer teatro os processos prolongavam-se por quatro meses. Quando havia um mês ou mês e meio já nos parecia pouco tempo, todos se queixavam. E hoje em dia parecemos todos uma fábrica de espectáculos, quer dizer, para quê? Porquê? Para quem?

Tudo aquilo em que começaram a trabalhar viu a luz do dia ou houve coisas que se perderam e ficaram na gaveta?

Há sempre algo que se perde durante os processos, mas assim algo que tenhamos começado e que não tivesse acontecido como projecto, até hoje não. Todos eles se concretizaram ou sob a forma de espectáculo ou de apresentação informal. Já fizemos muitas apresentações



no [Festival] Escrita na Paisagem, por exemplo, onde fazíamos sempre uma apresentação antes da estreia e que acabava por ser única.

Recordo-me, por exemplo, também, de uma peça que fizemos que era a *3Elvira3* que teve só uma apresentação ou duas no Brasil, em São Paulo, e outra numa escola aqui. Esse projecto nunca teve continuidade. Foi a única peça que acho que não se fez tanto quanto se poderia ter feito; não se investiu tanto quanto se poderia ter investido para ela acontecer. Foi uma altura muito complicada: não éramos subsidiados, fazíamos aquilo com o resto do nosso tempo e ninguém recebia nada, por isso será talvez normal que não se tenha conseguido... E depois há a tristeza de nunca termos conseguido fazer o *Lugar nenhum* (2002) em Lisboa — só conseguimos em Faro, Vila Velha de Ródão e São Paulo...

Mas tudo até hoje que nós quisemos estrear, estreámos, mesmo que tenha sido só uma apresentação como esses espectáculos — ou duas ou três. Agora, há muita coisa durante os processos de trabalho que fica pelo caminho, isso é verdade, e que não entra no espectáculo final.

No livro há uma passagem em que se pode ler: "Alguns dentre nós são acérrimos defensores do arquivo, outros



< >

Tropeçar,

texto e direcção de

Joana Craveiro;

CCB, Lisboa, 2011

(< Inês Rosado,

Lara Portela,

Raimundo Cosme,

e Rosinda Costa;

> Inês Rosado),

fot. João Paulo Serafim.

da ausência dele". De que lado se situa a Joana Craveiro e por que motivo o defender e por que motivo não o defender?

Eu sou uma respigadora. Se falar com alguém sobre mim irá saber. Eu guardo tudo o que posso que seja antigo. E sou uma acérrima defensora do tal arquivo. Sou eu. Os meus colegas, muitas vezes, querem deitar metade do nosso espólio fora. Depois até deitam nas minhas costas e quando eu descubro fico irritada porque atiraram fora coisas que era suposto termos guardado...

Sobre isso do arquivo: acabo de vir de uma conferência sobre arquivo, documentos e essas coisas todas. Teria muito para dizer sobre isso. Estou a fazer um doutoramento sobre essa questão da transmissão da memória e do arquivo ou do reportório da memória.

Razões para defender, ou não defender, não sei. São coisas pessoais. Eu sou muito apegada, ou tenho uma forma de me apegar a certos objectos que deve estar relacionada com querer preservar as coisas contra o esquecimento, não sei. Não tenho uma interpretação psicológica disso. E alguns dos meus colegas são contra isso. São contra ter e manter o objecto, às vezes até contra ter o objecto em cena, preferiam não o ter, e por isso essa frase que citou. Somos um colectivo que tem essas diferentes visões e como também nunca temos espaço ou tivemos de deixar vários espaços várias vezes, isso cria outros problemas, como onde colocar as coisas quando deixamos um espaço onde estão armazenadas. A relação com o arquivo ou com o guardar certos objectos ou memórias tem a ver também com esses constrangimentos. Nós já passámos tantas vezes por essa questão, que alguns — de nós — realmente acham que é um disparate guardar e que mais valia deitar tudo fora. Eu acho que não, que temos de lutar contra isso, contra essa circunstância, contra isso que nos obriga também a essa destruição permanente da memória.

Não acho que as circunstâncias devam ditar o arquivamento ou não da nossa memória, acho que devíamos conseguir lutar contra, mais uma vez, o sistema que nos condiciona. Tal como com a questão do tempo, temos aqui a questão do espaço, que está ligada ao dinheiro, claro. Isto tudo está sempre ligado à questão financeira, que até determina o que se pode ou não guardar; o que se pode ou não arquivar. E eu quero lutar contra isso tudo.

Portanto, poder-se-á dizer que o livro é produto desse esforço?

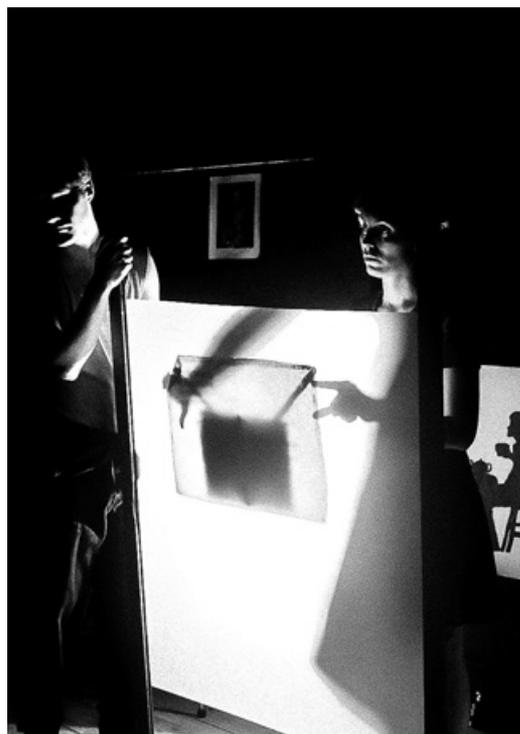
Sim, o livro é produto de um esforço monumental de recuperação de coisas e é espelho também desse conflito

dentro da companhia, entre essas visões diferentes, sobre o que se deve ou não guardar; sobre o que se deve ou não registar. O livro é fruto dessa tensão, desse debate e desse esforço. E quem compilou o livro foi quem teve o maior trabalho de nós todos — a Catarina Vasconcelos, uma incrível designer gráfica — porque, de facto, ela não conseguia perceber como é que nós éramos tão desorganizados [risos]. E ela própria teve de repescar essas memórias. Portanto, o livro acaba por ser, também, a selecção que ela faz de um acervo completamente caótico e inclassificável e inclassificado ao qual ela depois dá forma nesse livro. Esse trabalho é um mérito essencialmente dela e da sua perseverança contra as nossas próprias resistências, debates, dificuldades para nos conseguirmos organizar.

Por ocasião do décimo aniversário da companhia receberam uma menção especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT). Como é que receberam esse reconhecimento?

Recebemos bem! [risos]. Ficámos contentes. Não estávamos à espera. Nunca tínhamos sido mencionados pela APCT, nem sabíamos se eles nos conheciam. Tirando um ou outro crítico, que sabíamos que acompanhava o nosso trabalho, não sabíamos que a entidade em si estava consciente do nosso percurso. Portanto, nesse sentido, tomámos como um reconhecimento, que ainda por cima era pelos dez anos de trabalho, que nos deixou contentes. Não vou dizer que nos pareceu justo, porque isso parece-me um bocado presunçoso. Não sei se é merecido, se não é merecido, mas fiquei contente. Ficámos contentes que tivessem reconhecido que, realmente, durante dez anos tínhamos estado a trabalhar num percurso que a nós nos parece coerente. Pelo menos sempre tentámos que fosse, na nossa pesquisa, na nossa busca. Também sabemos que somos um bocado *off*. Muitas vezes até *off* espacialmente, como quando estivemos no Júlio de Matos, por exemplo; era um sítio onde o público não ia, porque é um bocado fora dos circuitos normais da cidade e tem uma carga simbólica bastante forte que afasta as pessoas, o que foi uma pena, porque foi onde fizemos peças muito interessantes; inovadoras, mesmo, no nosso percurso. Portanto, nós que temos tido esse percurso um pouco à margem, de repente sermos reconhecidos... Gostei muito e gostei do texto que escreveram e gostei daquilo pelo qual nos reconheceram. Uma forma de arte atenta a todos os cidadãos e ao mundo em que vivemos, pareceu-me uma descrição certa, sim.

E nesse percurso de dez anos o TdV criou um público próprio ou nem por isso?



^
<>
v

Agora já tinham passado dez anos e nem sombra deles em lado algum, criação colectiva com direcção de Joana Craveiro; Negócio/ ZDB, Lisboa, 2011 (A Joana Craveiro e Tânia Guerreiro, revisitação de uma cena de *Carta-oceano*; < Joana Craveiro e Tânia Guerreiro, revisitação de uma cena de *Exaustos*; v Joana Craveiro, revisitação de uma cena de *Carta-oceano*; > Joana Craveiro e Pedro Caeiro), fot. Helena Colaço Salazar.

Acho que criámos um público, sim. Não conheço muito bem todas as pessoas, mas acho que criámos sobretudo uma comunidade, que era o nosso objectivo. Isso tem a ver com o programa *Zonas*, que movimentou muitas pessoas, tanto os participantes quanto os que vinham assistir às apresentações, e essas pessoas, de certa forma, ficaram o nosso público. Seja por pensadores ou outras pessoas que se começaram a interessar pelo projecto da companhia, e que começaram também a ver os espectáculos. E acho que criámos um público, não quero estar enganada ou iludida, mas eu sinto que sim. Que criámos uma comunidade de pessoas que segue o nosso trabalho.

Como se ligam as palestras da FNAC aos espectáculos?

São actividades complementares que existem para cada um dos projectos. Nós pensamos sempre numa série de actividades complementares, para cada um deles. E as palestras são momentos pensados como partilha do processo de trabalho, mas ao mesmo tempo também partilha de questões periféricas ao trabalho e com ele relacionadas. Para essas palestras específicas da FNAC convidamos pessoas que não têm necessariamente a ver com teatro. Por exemplo, para o *Esta é a minha cidade...* convidámos urbanistas – ou vereadores da câmara – para falarem sobre a cidade. Pareceu-nos importante ter outros olhares. Já tivemos psicólogos e um ornitólogo, uma vez, quando foi do *Pássaro azul*. Convidámo-lo para falar sobre uma espécie que é um pássaro azul da Índia.

As palestras têm tudo e não têm nada a ver com a peça que estamos a fazer. Ou seja, tem mais a ver com o projecto do que só com a peça. E a ideia é sempre captar um novo público, por isso costumamos fazê-las na FNAC e ao mesmo tempo criar uma apresentação que é performativa e que também tem uma identidade por si só. Há pessoas que nunca chegam a ver o espectáculo, mas vêem aquilo. E aquilo é indicador de qualquer coisa e reflexo do nosso trabalho.

O TdV tem marcado presença em eventos como o Festival Escrita na Paisagem, o Citemor – embora tenha visto recentemente uma entrevista em que afirma que foi uma chegada demorada ao Citemor – mas também estiveram no Festival de Curitiba. Como foi essa experiência?

O Festival de Curitiba foi... foi bom. Para nós é difícil separar o Festival de Curitiba de São Paulo. Nós tínhamos acabado de apresentar as três peças [a trilogia *Monstro* (2012/2013)] em São Paulo. Foi uma experiência muito diferente de qualquer festival português. Desde 2006 que temos uma relação com o Festival Escrita na Paisagem e é outra coisa. Acho que os festivais de teatro em Portugal – pelo menos aqueles em que participámos – têm uma relação com a criação, com a residência artística e com as populações. É muito diferente de um festival com a dimensão do de Curitiba, porque tem a dimensão do Festival de Teatro de Edimburgo, o *fringe*, portanto são trezentos e tal espectáculos. E a experiência foi muito boa no sentido em que é sempre muito bom apresentar o ciclo de peças referentes ao *Monstro* em diferentes contextos, nomeadamente internacionais, onde possamos estabelecer pontes entre aquilo sobre o qual falamos, que tem a ver com a situação política em Portugal e na Europa, com os



<>
Esta é a minha cidade e eu quero viver nela – edição especial Porto, criação colectiva com direcção de Joana Craveiro; espaço circundante ao Mosteiro de São Bento da Vitória, TNSJ, Porto, 2012. (< Tânia Guerreiro; > Gonçalo Alegria), fot. João Tuna/ TNSJ.



< Joana Craveiro.
 > Rosinda Costa.



< Victor Hugo Pontes.
 > cena final no Mosteiro SBV.

sítios em que nós estamos: já fizemos em Madrid, agora em São Paulo e Curitiba, portanto há esse aspecto muito interessante das transversalidades e das relações que se podem encontrar com o sítio onde se está no momento a apresentar.

Agora, claro, tem outras dificuldades, por exemplo, o número de espectadores. São dificuldades inerentes à própria apresentação em pouco tempo que um festival dessa natureza tem e que é diferente de festivais como o Citemor ou o Escrita na Paisagem, porque tem outras condições e outra dimensão: estamos a falar de 372

espectáculos. Mas foi muito interessante ver pessoas que disseram que entraram e lembraram-se do Vladimir Herzog, que foi um dos mártires da ditadura brasileira. Uma senhora disse que entrou no espaço e lembrou-se imediatamente dele, quando viu uma imagem que lá está de um estore com uma silhueta. Eu achei isso muito interessante, porque não pensei que alguém fizesse essa ligação logo à entrada do espectáculo, sem sequer ouvir de que se tratava. Também foi bom as pessoas quererem voltar para os dois espectáculos. Depois de verem o primeiro, quererem ver o segundo e fazerem todo aquele

<
Monstro – Parte 1:
Calamidade,
 criação colectiva de
 Gonçalo Alegria,
 Joana Craveiro
 e Tânia Guerreiro; Espaço
 Alkantara, Lisboa, 2012
 (Joana Craveiro
 e Tânia Guerreiro),
 fot. João Paulo Serafim.



>
Monstro – Parte 1:
Calamidade,
 criação colectiva de
 Gonçalo Alegria,
 Joana Craveiro
 e Tânia Guerreiro;
 SP- Escola de Teatro,
 São Paulo, 2013
 (Gonçalo Alegria
 e Joana Craveiro),
 fot. Zoe Barrosi.



caminho para chegar àquela sala e ver o segundo, o *Hecatombe*, a meio do dia. Isso é extraordinário.

Foi também no Brasil, mas na Escola de Teatro de São Paulo, que estrearam a última parte do *Monstro*. Como foi recebido?

A recepção foi sempre ótima, tanto desse espectáculo como dos outros. Esse espectáculo teve co-direcção do Maurício Paroni de Castro, que é uma pessoa que tem a sua comunidade de seguidores em São Paulo, por isso, à partida, havia essa empatia e foi muito bem recebido, sobretudo por quem viu os outros dois, e encontravam ligações importantes entre eles.

O terceiro espectáculo, nós assumimo-lo como uma espécie de laboratório. Foi construído em muito pouco tempo; lá está: os constrangimentos do tempo que o dinheiro cria. Ou a falta dele. E portanto, não o considero como um espectáculo acabado. Para mim, ainda é um processo, e foi nessa perspectiva que nós o apresentámos, mas a recepção foi muito boa. Com a lotação sempre esgotada. E as pessoas tinham muito interesse.

Portanto, muito provavelmente, o espectáculo a estrear cá, em Portugal, vai ser relativamente diferente do que foi apresentado no Brasil?

Sim, se retomarmos esse trabalho cá, sim.

Numa altura em que o que reina é corte cego, como é que isso tem impacto no TdV? Sofre constrangimentos financeiros muito grandes em relação ao passado? Como é que o TdV lida com isso?

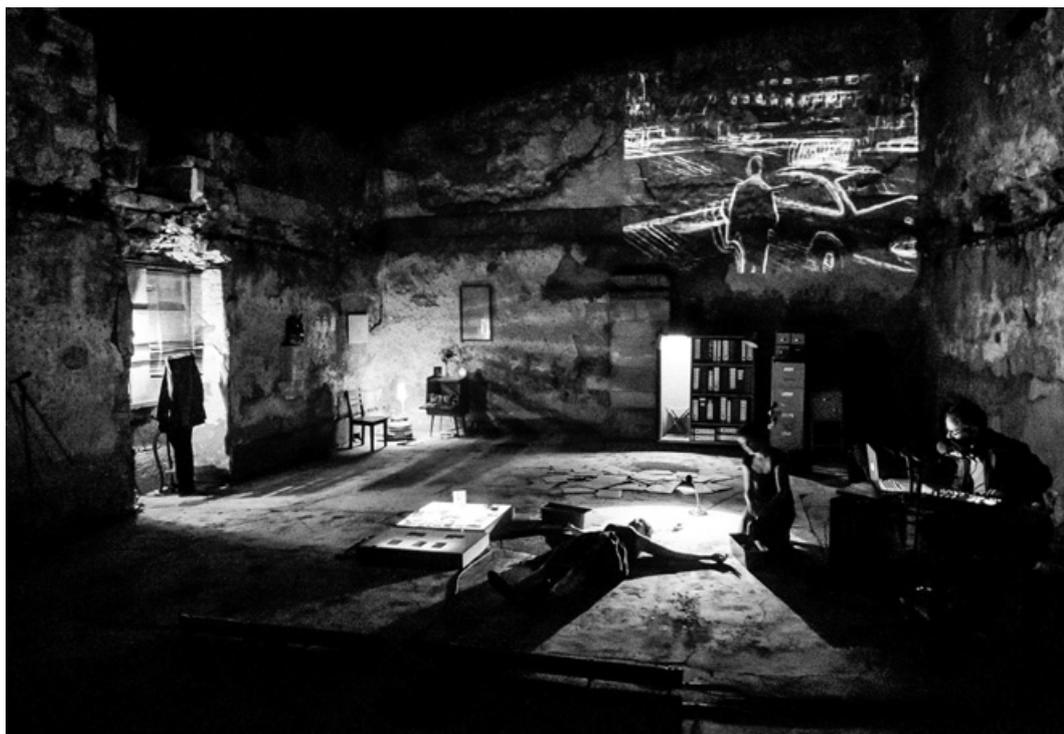
Já falei um pouco sobre isso. Aquilo que estes cortes operam, quanto a mim, é uma destruição das estruturas, mais do que os projectos pontuais que as companhias possam fazer. Portanto, o que a companhia deixa de ser capaz de fazer é dar condições de trabalho às pessoas permanentes, que era o que deveria poder acontecer para

que as pessoas pudessem trabalhar para a companhia com a exclusividade possível e pudessem dedicar-se a construí-la.

A companhia não serve só para fazer espectáculos, nem isso seria possível ou viável. Nós temos outras coisas que queremos fazer e desenvolver e elas têm de acontecer quando não se está a fazer espectáculos. À partida, quando se destrói uma estrutura do ponto de vista financeiro, destrói-se essa possibilidade. Logo, a companhia fica mais pobre do ponto de vista financeiro. Não é apenas mais pobre do ponto de vista financeiro. Fica mais pobre do ponto de vista das ideias, do ponto de vista do desenvolvimento de novas metodologias, porque não há esse tempo, e não é quando se está num processo de trabalho — cujo tempo é cada vez mais curto — que se consegue desenvolver coisas inovadoras e fazer investigação para a própria companhia. Não se conseguem, pronto. Isso é completamente impossível.

O corte que nós sofremos, por exemplo, para estes próximos dois anos, impede-nos de realizar a maioria dos projectos que propusemos e pelos quais fomos subsidiados, o que acho que é aquele paradoxo de que falei aqui, extremamente interessante (estou a ser irónica), que realmente me faz pensar por que razão nos apoiaram, porque sabem que não vamos conseguir fazer exactamente aquilo que nos propusemos fazer, essa é a primeira coisa. Destroí a nossa estrutura, isso é a segunda coisa. Destroí a possibilidade de manutenção de um espaço de trabalho, por exemplo, o que acho dramático. Seja ao nível de ensaios, seja poder fazer acolhimento a outros projectos, que é também uma das coisas que nós nos propúnhamos fazer e que não vamos conseguir realizar por causa disso.

O júri deu o seu melhor com os constrangimentos que tinha, que eram muitos. Conseguiu, de certa forma, aumentar o número de projectos apoiados. Eram 30, passaram para 54, portanto isso também é mérito dele. E com certeza, fez o melhor que conseguiu com o pouco



<
Monstro – Parte 1: Calamidade,
 criação colectiva de
 Gonçalo Alegria,
 Joana Craveiro
 e Tânia Guerreiro; Sala B,
 CITEMOR,
 Montemor-o-Velho, 2012
 (Gonçalo Alegria,
 Joana Craveiro
 e Tânia Guerreiro),
 fot. Arquivo TdV.

dinheiro que havia. Mas de facto, cortarem metade do que peço, não é o mesmo que cortarem 50 mil euros a uma companhia que recebe 400 mil. De facto não é a mesma coisa [risos].

Nesse sentido, sinto que as pequenas companhias acabam por ser vítimas de um sistema igualitário – ou supostamente igualitário entre todas – mas que não tem em conta as especificidades das companhias mais pequenas. Sem nenhum tipo de juízo de valor, porque o TdV não quer ser uma companhia que recebe esses valores de que estávamos a falar, porque não nos fazem falta. Mas faziamos falta aquilo que pedimos. Aliás, o nosso orçamento é elogiado pelo júri como sendo realista. E portanto, ao não nos dar o que pedimos e ao dar-nos metade, realmente, condiciona-nos em tudo: a programação, o funcionamento, a estrutura, e acho que, acima de tudo, condiciona o espaço de respiração e a possibilidade de pesquisa da companhia e da manutenção das actividades complementares, que é uma coisa pela qual somos muito valorizados. Leva-me a pensar que somos valorizados por algo que não vamos conseguir fazer. E isto faz-me reflectir muito sobre a continuidade e viabilização do projecto do ponto de vista financeiro, mas em princípio não vamos desistir.

E mecenato?

Mas qual mecenato? [risos]. Mas que mecenato é que está interessado em investir no TdV? Isso é também uma ilusão.

Mas por exemplo, a Casa Conveniente, apela à contribuição do público.

Ah, sim. Mas não chamaria a isso mecenato. A Casa Conveniente tem esse sistema com o público, e para ela provavelmente funciona. Mas eu sinto que as pessoas não têm dinheiro para viver, por isso eu não lhes vou pedir para sustentarem a companhia ou para a apoiarem. Não pensamos nessa estratégia como forma de angariação de fundos.

Lembro-me que quando começámos o TdV tínhamos muito a ilusão de que pudesse, um dia, existir um mecenato que nos apoiasse e, na altura, a primeira peça até foi feita com o dinheiro que certas empresas nos deram em regime de mecenato, mas acabou logo ao fim de um espectáculo. Nunca mais conseguimos retomar essa estratégia. Nem com a declaração de Manifesto Interesse Cultural, que era uma coisa que o ministério na altura dava e que nós pedíamos e permitia às empresas poderem deduzir "X" valor nos impostos.

Pelo que eu percebo, as empresas estão interessadas em patrocinar grandes teatros, e uma companhia como o TdV não atrai essa intenção. Depois, quanto ao público, não sinto que as pessoas possam pagar, sinceramente, neste momento, sequer os bilhetes. Acho que é mesmo uma luta que as pessoas empreendem para continuarem a ir ao teatro. Por isso acho que é difícil a angariação de outras fontes de financiamento. Claro, às vezes há instituições que apoiam, como a Fundação Calouste Gulbenkian, mas é realmente uma luta, o condicionamento financeiro.

Muitos jovens acabam por procurar lá fora oportunidades melhores. Alguma vez pensou nessa possibilidade?

Eu já andei muito por fora. Estudei na Alemanha, na Escócia, trabalhei lá, estudei em Chicago, e agora faço doutoramento em Londres. Não acho que seja solução. O TdV vai emigrar? Isso não faz sentido nenhum. Nós trabalhamos com textos em português, construímos todo um património e uma comunidade aqui, não faz muito sentido agarrar e ir viver para outro país. A companhia não sou eu sozinha, nunca poderia fazer uma coisa dessas.

Depois não acho que isso seja solução, também, para o país. Sou contra isso. Sou contra o que isso significa, sobretudo do ponto de vista político e social. Nós estamos a ser empurrados para esta situação que é um retrocesso

<>

v

*Monstro - Parte 2:**Hecatombe*, direcção de

Maurício Paroni de Castro;

ZDB, Lisboa, 2012

(< Tânia Guerreiro;

> Joana Craveiro;

v Gonçalo Alegria

e Maurício Paroni

de Castro),

fot. João Paulo Serafim.



tão grande em relação à nossa história. Isso era a história de Portugal e de 48 anos de ditadura com a qual eu, de facto, não vou compactuar. Eu, pessoalmente, não vou. Vou lutar o quanto conseguir para não me ver nessa situação.

Em relação à companhia, então, está completamente fora de questão, porque o TdV não iria resistir noutro país. Poderia torna-se noutra coisa, mas também é só quem não conhece as realidades de outros países. Trabalhei em Inglaterra e Escócia e são tantas e tantas pessoas a trabalhar nesta área que também não me parece que seja muito fácil podermos sobreviver financeiramente. Claro, se falarmos sobre fazer outro tipo de trabalhos... Mas aí pergunto-me para quê, não é? Emigrar para situações às vezes de maior precariedade ou outro tipo de trabalhos que não têm nada a ver com aquilo em que nos formámos e para o qual estudámos e trabalhámos. Essa também não me parece ser uma situação que defenda. Sou mesmo contra isso. Agora, claro, compreendo que a situação do país seja extremamente complexa, nomeadamente para os jovens. Mas acho que se todos nós virarmos as costas e nos fomos embora... O que é que fica? O que é que acontece? Parece-me que isso não é solução e acho que temos de resistir e continuar. Não podemos simplesmente resignar-nos a este estado de coisas. Penso que, de certa forma, é compactuar com uma política que nos empurra para fora, por isso não devemos fazê-lo.

Em relação à década do TdV — agora um pouco mais — qual é o balanço que faz dela?

É positivo. Não desistimos, continuámos. Podíamos ter acabado várias vezes, fechado portas, tivemos muitos momentos cruciais em que poderia ter acabado, por falta disto ou daquilo ou por haver este ou aquele problema, mas continuámos. O balanço que faço é muito bom, sinto reconhecimento pelo nosso trabalho e respeito também. Sinto que começamos a fazer algumas coisas que queríamos fazer há muito tempo, como a

internacionalização e o estabelecer de pontes com outros criadores no estrangeiro e em Portugal. Sim, o balanço é positivo.

O trabalho compensa, e acho que isso também é um axioma importante. O trabalho compensa e tem uma repercussão quando se investe e continua. Acho que não há facilidades na vida para ninguém. Nós, por exemplo, nunca tivemos facilidades, mas acredito que as coisas se conseguem através de esforço, trabalho e perseverança. Também ninguém disse que era fácil ter uma companhia e mantê-la. Pelo menos, nunca encontrei ninguém que dissesse que ia ser muito fácil, por isso já sabíamos, de certa forma, que o que estávamos a fazer era complicado.

E olhando para a frente, consegue ver mais uma década?

Não sei. Consigo ver os próximos dois anos, porque funcionamos nesse regime temporal. Mas sim, julgo que consigo ver mais uma década, embora isso também dependa se fizer ou não sentido do ponto de vista da criação. Se chegarmos a um ponto em que achamos que estamos a repetir tudo o que já fizemos antes e que não há mais nada de novo para inventar, acho que esse será o momento para terminar e ir descobrir novas coisas.

Quanto a novos projectos do TdV?

Agora acabámos o *Paredes de vidro* e o espectáculo vai para Guimarães. Temos o *Esta é a minha cidade e eu quero viver nela* em Viseu, e possivelmente também no Brasil, em Julho. Depois vamos iniciar um projecto de fundo deste ano que se chama *Labor*, que é sobre o trabalho; sobre a origem e a destruição do trabalho, todas essas questões prementes na nossa sociedade e vamos começar com uma apresentação no Teatro Maria Matos, no final de Julho. Vamos continuar esse projecto, ao longo do ano, em várias partes. E, depois, para o ano, vamos trabalhar sobre o amor.

A intrusão do real no teatro dos Rimini Protokoll

Ana Campos



< >

Outdoors,
de Rimini Protokoll,
em Aberystwyth 2011
(< Stefan Kaegi (dir.) dá
instruções aos intérpretes
Ian Rylatt e Paula Rylatt,
de costas: Sarah
Bickerton;
> Stefan Kaegi (dir.)
ensaia Ian Rylatt),
fot. Diego Barros.

A companhia de teatro alemã, Rimini Protokoll, fundada por Helgard Haug (n. 1969), Stefan Kaegi (n. 1972) e Daniel Wetzel (n. 1969), que recentemente exibiu o seu espectáculo *Remote Lisbon* em Lisboa, apresenta ao público um sítio recheado de informação sobre o seu trabalho. Acessível em www.rimini-protokoll.de, esta página, que também pode ser consultada em inglês e ainda dispõe de algumas informações noutras línguas como o português, apresenta um *layout* muito simples e de fácil utilização inversamente proporcional à quantidade imensa de informação a que por ele podemos aceder.

O sítio contém informações práticas úteis, como a agenda dos espectáculos previstos e uma apresentação da companhia, como é natural neste tipo de páginas, mas o que se torna apaixonante é a quantidade de documentação sobre os espectáculos/*performances* que já levaram a cabo, documentação essa que vai de vídeos completos sobre as apresentações, a textos sobre as mesmas, fotografias, material diverso como os programas dos espectáculos para *download*, e material promocional variado.

A companhia, considerada fundadora de um novo tipo de teatro documental, procura colocar o foco da

Ana Campos
é doutoranda em
Estudos de Teatro na
Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa
e investigadora do
Centro de Estudos de
Teatro da mesma
Faculdade.

<>

Outdoors,
de Rimini Protokoll,
em Aberystwyth 2011
(< Malcom Tunley ouve
instruções de Daniel
Wetzel;
> Stefan Kaegi (esq.) em
testes de gravação com
Ian Rylatt),
fot. Diego Barros.



atenção do espectador em realidades com que nos cruzamos todos os dias sem reparar, porque não pertencem ao discurso oficial a que temos acesso pelos meios de comunicação, pela História oficial, pelos *curricula* escolares. É um teatro onde se misturam, com uma competência técnica e artística impressionantes, as novas tecnologias, diferentes tipos de texto, materiais concebidos especificamente para o projecto - como a cidade de *Mnepopark - um mundo de comboio em miniatura* (2007) -, a participação nos seus espectáculos de não actores ("especialistas do quotidiano", como dizem) e ainda elementos da companhia, quer sejam os *performers* quer seja todo o *staff* que as produções como estas - pouco convencionais - exigem.

Muitos foram os temas que interessaram aos Rimini Protokoll: em *Airport Kids*, por exemplo, debruçam-se sobre as crianças da terceira cultura que vivem entre países sem conhecerem uma zona de conforto a que possam chamar lar e com sérios problemas de definição de identidade; num outro espectáculo, a companhia colocou o enfoque sobre a vida dos camionistas búlgaros que todos os dias transportam alimentos pela Europa, sem terem eles próprios alimentos condignos para comer. Estas intervenções, contudo, não são apenas e necessariamente de cariz social. São intervenções políticas na medida em que não permitem ao espectador esquecer-se nunca de que é um cidadão da *polis*, sendo a *polis* agora o mundo inteiro, e consequentemente cabe a cada um de nós estar consciente disso mesmo nas nossas intervenções sobre ele.

Interessou-me particularmente o projecto *Call Cutta in a Box*, que apresentaram em 2008, como reformulação

de um espectáculo anterior, cuja ideia inicial acabara por se esgotar, enquanto excelente exemplo do que o teatro relacional pode ser e dos novos caminhos que o teatro pode trilhar.

Imagine que está numa bilheteira a comprar um bilhete para um espectáculo num dia, mas não é dirigido para o auditório do espectáculo. Em vez disso, recebe uma chave de um quarto e um croqui sobre como lá chegar. Pode ser num teatro, num escritório ou num apartamento nos arredores. Quando abre a porta, toca um telefone. Atende o telefone e uma pessoa com um sotaque estranho começa a falar consigo. A pessoa parece conhecer o quarto onde você está, apesar de estar a 10.000 km de distância. A voz é a de um empregado de um *call center* em Calcutá. Normalmente ele e os seus colegas vendem cartões de crédito e seguros por telefone a pessoas no outro lado do mundo e ajudam as pessoas a orientar-se em cidades onde eles próprios nunca estiveram, mas aqui não é suposto comprar nada. Por agora, fica quieto e o seu interlocutor transcontinental aponta para algumas pessoas no prédio oposto. Uma história está quase a começar e descobre que você e o empregado são os protagonistas.

É mais ou menos desta forma que os Rimini Protokoll apresentam o seu projecto. O espectador individual assiste a um espectáculo do qual é simultaneamente o protagonista. Do outro lado da linha, um empregado jovial de um *call center* vai conduzi-lo numa cuidadosa mas avassaladora viagem para dentro de si mesmo. Depois das perguntas e respostas iniciais, muito simples, para a identificação do espectador e do actor, chamemos assim ao operador do *call center*, este último vai levando o seu



<

Outdoors,
de Rimini Protokoll,
em Aberystwyth 2011
(Ian Rylatt e Paula Rylatt,
observados por
Helgard Haug),
fot. Diego Barros.

interlocutor a escavar cada vez mais fundo dentro da sua interioridade no sentido de saber o modo como se coloca perante a (sua) vida e o mundo. As perguntas sucedem-se: "Está satisfeito com a sua vida?", "Acredita na reencarnação?", "Que grandes erros cometeu?" Mas, pelo meio, ocorrem momentos de grande proximidade, como aqueles em que cada um é levado a desenhar o outro sem nunca se terem visto, ou canta uma canção só para o outro ouvir, ou mesmo quando o relógio é acelerado para eliminar o fuso horário. Estabelece-se, assim, entre actor e espectador (designações pouco precisas nesta situação em que o espectador é também protagonista e o actor é espectador) uma forma de contacto entre individualidades que nunca se encontraram no mesmo lugar físico, mas que no final se sentem tão próximos que, quando termina o telefonema/contacto, o espectador parece entregar a uma extrema solidão, a solidão de quem se vê colocado perante si mesmo sem qualquer máscara social e ao mesmo tempo sabe que se expõe perante outro ser humano.

Stefan Kaegi: [...] O maior erro da atitude de esclarecimento é o pressuposto de que as pessoas não são emancipadas. O teatro não é um sanatório, mas um museu em que as coisas e as pessoas surgem retiradas de uma causalidade apressada. Para isso não são precisos nem as paredes brancas grossas do museu nem os panos pretos do teatro. O que importa é uma determinada concentração da atenção. O trabalho de encenação mais importante dá-se na cabeça do espectador, é ele próprio que o faz com o seu olhar. A mim cabe-me orientar o olhar e manter o curso do pensamento – como qualquer *entertainer*. (Peters: 2006)

Foi esta situação pessoal do espectador e a relação que ele estabelece com o operador do *call center* dentro de uma moldura cristalizadora que me fascinou neste espectáculo. Usando o poder comunicacional das novas tecnologias, quebrando o mito de que as relações estabelecidas virtualmente ou por telefone são menos reais, os Rimini Protokoll colocam no centro temático deste projecto a dimensão humana do espectador em toda a sua infinita complexidade e explorada em diferentes níveis de profundidade. Demonstram desta forma o lado humano, individual e único de cada pessoa, rompendo a estandardização que o aparato tecnológico é habitualmente acusado de provocar. Em última análise o espectador assiste ao espectáculo do desvendar da sua própria existência.

A propósito de *Call Cutta in a Box*, são inúmeras as questões que podem ser colocadas. O que existe de teatro aqui? Sendo teatro, quais são os papéis de cada um dos intervenientes? O que é significativo em cena?

Penso que a dimensão teatral parte da convenção inicial: o espectador voluntária e conscientemente aceitou participar num espectáculo dentro de um espaço, que desconhecia, e aceita o pacto de ser nele conduzido pelo actor do outro lado da linha que, embora nunca tenha estado nesse tal espaço, o "conhece" perfeitamente. Para além deste aspecto formal, é importante ter em conta que os operadores de *call centers* levam a cabo uma representação. No seu trabalho diário, em Calcutá, na Índia, eles vendem produtos e orientam pessoas em viagem por lugares do mundo onde nunca estiveram, fingindo encontrar-se eles próprios noutra país e estabelecendo

>
Mnemopark,

Rimini Protokoll 2007,
fot. Sebastian Hoppe.



uma relação pessoal com o cliente ao ponto de, como uma das operadoras refere, nunca se despedirem para que o cliente tenha consciência de que o seu regresso é esperado. Para além disto, quando uma venda é consumada, o operador bate palmas que se estendem a todo o *call center* usando, assim, uma das mais clássicas convenções teatrais. Neste tipo de espectáculo, os jovens operadores usam a sua bagagem profissional para se encenarem a si próprios, pois, embora se apresentem com as suas próprias identidades e dêem dados pessoais sobre si mesmos, eles seguem um guião previamente definido que lhes permite serem eles a dirigir o espectáculo, mesmo quando, como no caso do homem que tenta convencer a sua interlocutora de que tem apenas mais um ano do que ela, o espectador tenta ser ele a tomar as rédeas do jogo.

Outro aspecto muito interessante em *Call Cutta in a Box* é a dimensão significativa de todos os elementos em cena: o relógio que pode ser acelerado à distância para eliminar o fuso horário, a impressora que aproxima fisicamente os dois intervenientes mostrando desenhos e fotografias em tempo real, para não falar no computador, no telefone, na *webcam*, ou mesmo no pacote de doces indianos que os espectadores/protagonistas são convidados a provar, ou a fotografia do *call center* que têm à sua frente. Existem ainda outros aspectos que entram na categoria dos imponderáveis, como a *t-shirt* usada por uma rapariga polaca com a inscrição "ser português é ser diferente" em letras brancas sobre um fundo vermelho, num momento histórico em que Portugal está sob os olhares mundiais devido à dívida à União Europeia, com todas as implicações sociais que o seu pagamento implica, e numa situação em que, do outro lado da linha, o operador se encontra na Índia, destino da viagem que é hoje o *ex-libris* do passado glorioso de Portugal.

São tudo coincidências não significantes, podem argumentar, mas a sua coincidência naquele lugar naquele

tempo dentro de uma conjuntura teatral dá-lhes uma dimensão significativa de forte impacto. Assim sendo, a coluna vertebral de todo o projecto está lá, o que permite a condução por um mesmo caminho de todos os espectadores, mas também a abertura à produção de outros sentidos não previstos inicialmente, uma vez que, quem está do lado de lá da linha, espalhado por diferentes cidades da Europa, é um ser humano e, como tal, absolutamente desconhecido e imprevisível.

O visionamento destes espectáculos em vídeos com montagem através do sítio *online* cria ainda novas significações não só para os elementos em cena mas ainda para o próprio conceito de teatro aqui implícito.

Referência bibliográfica

PETERS, Nina (2006), "Não um sanatório, mas um museu. Stefan Kaegi sobre o teatro como espaço de comunicação, o seu trabalho com especialistas e o sentimento de vergonha." tradução de Vera San Payo de Lemos. *Theater der Zeit*. Outubro.

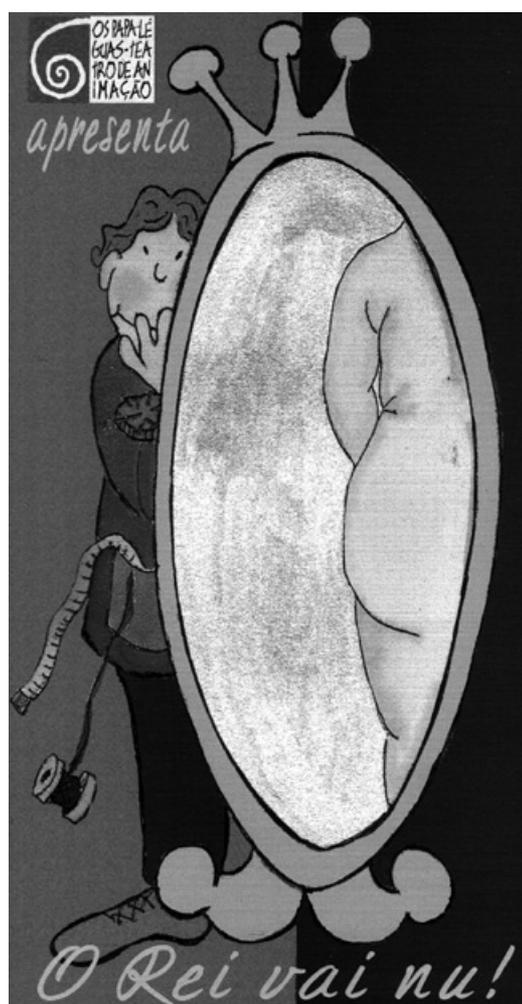
Sitiografia

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/index.php>

O teatro para crianças

Perspectivas actuais

Glória Bastos



Introdução

Quando pretendemos abordar o panorama actual do teatro, tanto na vertente de textos dramáticos publicados como na da criação de espectáculos que têm como destinatário privilegiado as crianças, é quase inevitável uma menção inicial ao momento de viragem que foi a Revolução de Abril de 1974 e às circunstâncias políticas, sociais e culturais que permitiram, a partir de então, a existência de um movimento de expansão da actividade teatral para o público infantil. Esse movimento, embora seja caracterizado por diversas discontinuidades – no apoio à publicação de textos, na vida das companhias e dos festivais – vai reflectir, naturalmente, o momento de vitalidade cultural que sucede às transformações provocadas pela instauração do regime

democrático, com o fim da censura (que também não se esquecia dos textos e dos espectáculos dirigidos aos mais novos), a melhoria das condições socioeconómicas e o alargamento da escolaridade, com reflexos evidentes nas relações com a cultura. Mas representa igualmente uma abertura da sociedade à idade infantil, um olhar mais atento aos seus interesses, às suas necessidades, aos seus direitos de acesso aos produtos culturais, em íntima relação, não o poderemos esquecer, com a problemática educativa. Neste contexto, a escrita que tem como destinatário preferencial a criança conheceu um impulso de grande significado, concretizado na publicação de mais e melhores livros e no aparecimento de autores e ilustradores cujo trabalho de qualidade tem contribuído para o sucesso desta área no panorama editorial português.

O consumo de teatro, durante a infância e a juventude, sofre uma forte influência do papel da escola enquanto instituição que, para lá da sua função mais estrita, deve possibilitar ainda o contacto com experiências e práticas culturais, onde a ida ao teatro assume, de facto, um lugar de destaque. E esta é uma dimensão a que se deve atribuir um merecido relevo, quer no campo da formação de públicos quer nas possibilidades oferecidas para a fruição estética. De qualquer forma, é nítido que nas quase quatro décadas que passaram sobre o 25 de Abril a realidade do teatro para crianças – tanto na vertente textual como espectacular – sofreu alterações profundas e mesmo se nem sempre o panorama para o qual olhamos nos satisfaz completamente, também não poderemos esconder que este território da produção cultural tem hoje uma visibilidade marcante.

Um exercício que facilmente comprova esta circunstância poderá ser o recurso a uma pesquisa simples na WWW. As expressões "teatro infantil" ou "teatro para crianças", no motor de pesquisa Google, revelam mais de dez mil entradas recentes em Portugal que remetem, sobretudo: (1) para notícias de variadíssimos eventos de teatro para os mais novos, nas mais diversas regiões (iniciativas de câmaras e de escolas, promoção de espectáculos, registos em órgãos de informação nacionais e regionais, etc.); (2) para páginas de divulgação de grupos e companhias que desenvolvem a sua acção nessa área (por vezes grupos que realizam actividades variadas de animação e expressão dramáticas – teatro de rua, contadores de histórias, formação, ateliês de expressão, etc.).

Estamos, portanto, situados num território multifacetado e que apresenta uma orgânica própria, que permite distinguir o teatro para crianças como uma forma de arte com especificidades bem marcadas, como acentuou

<
Programa do espectáculo
O rei vai nu, texto e enc.
Mário Jorge,
Teatro de Animação Os
Papa-Léguas, 1999.

Glória Bastos
é professora na
Universidade Aberta
e tem desenvolvido
trabalho de
investigação nas áreas
da literatura para
crianças e jovens e da
promoção da leitura.
É autora do estudo
*O teatro para crianças
em Portugal: História
e crítica* (Lisboa,
Caminho, 2006).

David Wood: "o teatro para crianças é uma arte à parte, com qualidades que o tornam muito distinto do teatro para os adultos. *Não* é um teatro para adultos simplificado: tem a sua própria dinâmica e as suas próprias recompensas" (italico no original) (Wood 1997: 5). É por isso que consideramos que este campo da cultura e da literatura portuguesas merece um olhar bastante mais atento do que aquele que tem sido adoptado no âmbito dos estudos sobre teatro. Procurando cumprir esse propósito, neste texto tentaremos sistematizar um conjunto de aspectos que caracterizam o panorama actual do teatro para crianças que nos é oferecido, tanto na esfera da escrita dramática como na sua dimensão performativa. O conteúdo deste texto será, portanto, mais de teor descritivo do que analítico, tendo-se optado igualmente por incluir a listagem de obras publicadas entre 1980 e 2012, inclusive, no sentido de proporcionar uma perspectiva mais exacta do que se tem passado neste terreno¹.

Teatro e texto dramático

Iniciando este percurso pelo contexto que mais interesse nos tem suscitado, a da escrita dramática, um aspecto que desde logo se evidencia é o facto de a escrita para teatro, com a desejável publicação de textos originais, ocupar um lugar quase residual no seio da edição para os mais novos. Outro elemento que ressalta da análise realizada é que a maioria dos novos textos que vão conhecendo a letra de imprensa resultam de uma escrita teatral com fortes ligações ao espectáculo, na medida em que a perspectiva da sua colocação em cena está quase sempre presente, como são os casos de Manuel António Pina (cujos textos foram representados pelo grupo Pé de Vento) ou de António Torrado, cujas últimas peças têm sido postas em cena pela Comuna, ou ainda os textos para teatro de marionetas, escritos por João Paulo Seara Cardoso e apresentados pelo Teatro de Marionetas do Porto.

Numa contabilidade que é sempre incompleta, na medida em que haverá certamente edições que não chegaram ao nosso conhecimento, podemos apontar que se publicaram entre quarenta e cinquenta livros por década², desde 1980, contando com as reedições, que apesar de tudo são escassas (cf. listagem de peças no anexo). Na primeira década do século XXI nota-se também uma relativa concentração editorial, uma vez que a maior parte dos livros mencionados são da responsabilidade de duas casas editoras: Editorial Caminho e Campo das Letras. Refira-se ainda que a década de 80 beneficiou da existência de um prémio atribuído pela então Secretaria de Estado da Cultura, primeiro só a textos e depois também a produções teatrais, situação que favoreceu a publicação dos textos premiados (na colecção Palco, da Moraes Editora). Actualmente não existe qualquer prémio exclusivamente para texto e/ou peça de teatro para crianças e nos últimos anos a edição tem sido escassa ou mesmo inexistente.

No que se refere às características que mais se destacam na escrita dramática actual para os mais novos, tivemos

já a oportunidade de apresentar um estudo aprofundado sobre esse domínio (Bastos 2006) e onde se estabeleceram os traços essenciais, que aqui retomamos, com a necessária brevidade. Assim, nas peças publicadas nota-se uma presença forte da reescrita de textos tradicionais, privilegiando-se o universo infantil e o discurso da fantasia e do humor. Em termos temáticos, há uma insistência na problemática da construção da identidade e uma incidência em personagens-crianças, quase sempre envolvidas em percursos de aprendizagem e de amadurecimento, ao lado de uma reflexão sobre certas preocupações sociais actuais (por exemplo, a defesa do ambiente). No aspecto formal, as distinções maiores vão para a importância da relação comunicativa com o público (com frequência, directamente interpelado pelas personagens), que constitui um elemento fundamental na concepção de um "modelo" do teatro actual para crianças, e para o recurso frequente ao verso rimado, por vezes prevendo a existência de apontamentos musicais aquando da transposição do texto para espectáculo teatral, elemento que se tem acentuado nos espectáculos mais recentes, em que o teatro musicado assume alguma preponderância.

Mas o que a situação actual sobretudo demonstra é que a esta existência frugal do texto dramático publicado tem, por outro lado, correspondido uma bem mais robusta presença do espectáculo teatral para crianças. Na verdade, nota-se algum vigor na multiplicação de propostas de espectáculos de teatro para a infância estabelecendo, todavia, uma relação particular com a vertente textual, pois na sua quase totalidade partem de textos não dramáticos que são adaptados para a linguagem teatral. Noutros casos ainda, estaremos perante criações específicas para um dado espectáculo, não chegando o texto a ser publicado.

A base de dados criada pelo Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras de Lisboa (CETbase – Teatro em Portugal) permite-nos aceder a um importante conjunto de informações que clarifica bem a situação que descrevemos. No momento em que escrevemos este artigo, um percurso pelas companhias que nas últimas três décadas se têm dedicado ao teatro infantil revela sem dúvida esta faceta, pois são poucos os textos publicados que têm oportunidade de subir ao palco. Manuel António Pina emerge como o autor de textos para teatro infantil mais representado, seguido de António Torrado. No campo da adaptação teatral de contos infantis, surge destacado o nome de Sophia de Mello Breyner Andresen, sendo os contos *A fada Oriana* (4 registos), *A menina do mar* (14 registos) e *O rapaz de bronze* (7 registos) os textos desta autora que mais vezes têm sido retomados por companhias tão diversas como Teatro Bábá, Teatro do Noroeste ou TAS – Teatro Animação de Setúbal.

E podemos ainda associar outros nomes inevitáveis, como os irmãos Grimm, Charles Perrault ou Andersen, sabendo que uma das grandes fontes de inspiração para o teatro destinado aos mais novos continua a ser a literatura tradicional. A estes acrescenta-se o nome de

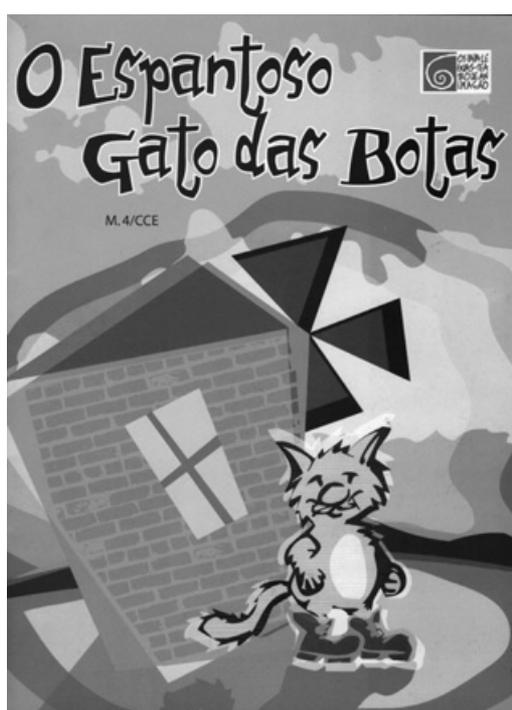
¹ Em relação ao elenco de peças de teatro para crianças (com base em textos publicados ou não) e de companhias que se movimentam nesta área, remetemos para a consulta da base de dados CETbase, do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, a que se acede através do seguinte endereço: <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>.

² No campo da literatura dramática para adultos, publicam-se anualmente entre três a cinco textos originais de autores portugueses (cf. Seródio 1998).



Lewis Carroll, pois a história de Alice é também uma das que mais vezes tem sido levada ao palco por grupos portugueses (14 apresentações diferentes registadas, 13 delas a partir de 1992). Ainda no campo da adaptação para teatro, note-se a presença de Aquilino Ribeiro, com a história de *O romance da raposa* a ser escolhida por sete companhias diferentes no período aqui considerado; de *As aventuras de João sem Medo*, de José Gomes Ferreira, também transpostas várias vezes para espectáculo teatral; de Luísa Ducla Soares, com vários textos seus, na esfera da narrativa e da poesia, a serem escolhidos como suporte para espectáculos de teatro (por exemplo, *Os ovos misteriosos* ou *A gata tareca e outros poemas levados da breca*); ou ainda de *O gato e o escuro*, de Mia Couto (pelo grupo Lua Cheia). Outros autores com peças publicadas vêem também outros textos seus, no domínio do não dramático, escolhidos para teatro: é o caso de *Graças e desgraças de El-rei tadinho*, de Alice Vieira; *Ulisses*, de Maria Alberta Menéres; ou *O brincador*, de Álvaro Magalhães.

Dos autores com obra dramática publicada, para além dos já anteriormente mencionados, nota-se ainda a presença no palco de peças de José Vaz, José Jorge Letria, Maria Alberta Menéres, Carlos Correia e, com menor expressão, Ilse Losa, António Gedeão (*História breve da*



<
Programa do Festival
Sementes, org.,
Teatro Extremo, 2005.

Programa do espectáculo
*O espantoso gato das
botas*,
texto e enc. Mário Jorge,
Teatro de Animação Os
Papa-Léguas, 2003.

>

lua), Manuel António Couto Viana, Alice Vieira (*Leandro, rei da Helíria*) ou António Ferra.

Pelo que ficou dito, constata-se que, de facto, a maioria dos grupos que desenvolve a sua actividade artística nesta área tem preferido, sobretudo, e por razões que não se pretendem agora indagar, a apresentação de adaptações de textos não dramáticos. O exemplo actual, porventura mais conhecido, será o do TIL – Teatro Infantil de Lisboa, que tem optado, nos últimos anos, por uma programação baseada em adaptações dramáticas, nomeadamente de conhecidas narrativas da literatura tradicional, a par com encenações em que a componente musical desempenha um lugar primordial na *mise-en-scène*.

Ora é sabido que a democratização cultural passa não só pelo alargamento dos públicos, mas também por um aumento do conjunto de criadores. E a partir do retrato delineado, podemos afirmar que, no que à publicação de textos dramáticos diz respeito, apenas um pequeníssimo segmento dos textos levados ao palco conhece essa oportunidade, com agravamento ainda no que se refere ao aparecimento de novos autores. Este aspecto não deixa de ter um certa projecção e impacto no contexto teatral, pois é exactamente a oportunidade que um dado texto conhece de ser passado a corpo de imprensa que lhe confere a possibilidade de adquirir uma projecção que transcende a do "aqui e agora" que caracteriza o espectáculo teatral. Ou seja, ter a possibilidade de ultrapassar as fronteiras do efémero e poder também alcançar uma maior divulgação, ao ser reapropriado por outras companhias e ao chegar, por essa via, a um número maior de espectadores. Analisando os elementos recolhidos, são os textos registados na forma escrita que encontramos retomados por novas companhias, com anos de intervalo e noutros pontos geográficos.

Teatro e representação

Olhando agora com mais atenção para o lado da representação, verificamos que ao longo das últimas três

décadas foram surgindo numerosos grupos com formações e projectos diversos, em vários casos com um tempo de vida bastante curto. Das companhias que surgem nos tempos imediatamente a seguir à Revolução, um pequeno conjunto tem-se mantido até à actualidade, enquanto outras reorientaram o seu projecto, como O Bando (1974). No contexto da pós-revolução também outras companhias experimentam o terreno do teatro infantil: e se o trabalho do Teatro da Cornucópia – *As músicas mágicas*, de Catherine Dasté (1976), *Zuca, Truca Bazaruca e Artur* (1979) – não teve continuidade, em relação à Comuna – teatro de pesquisa, a situação tem sido diferente. Depois do sucesso de *Bão* (1975, retomado em 1993 e em 2003, agora com a designação *Bão preto*), os espectáculos para os mais novos têm marcado presença na programação anual do grupo. Para além da parceria que, nos anos mais recentes, vai tendo com António Torrado, a Comuna apresentou ainda a peça publicada de Armando Nascimento Rosa, *Lianor no país sem pilhas* (2000), a par com várias adaptações para o palco (por exemplo, *As aventuras de João sem medo*). Também o TAS – Teatro Animação de Setúbal (1975) continua a ser uma das companhias residentes que permanece fiel ao teatro para crianças, apresentando praticamente todos os anos uma peça infantil, mas recorrendo a textos não dramáticos (ao contrário do que acontece nas peças que inclui na programação para adultos).

De entre as companhias que surgiram ainda nos anos 70, e que se mantêm em actividade regular, refira-se, em particular, o TIL – Teatro Infantil de Lisboa (1976, Lisboa), o Teatro de Animação – Os Papa-léguas (1976, Lisboa), a companhia Pé de Vento (1978, Porto), Joana Grupo de Teatro (1978, Lisboa) e A Lanterna Mágica (1978, Lisboa: teatro de marionetas), estas duas com uma intervenção mais esporádica. Outras desapareceram entretanto, como o Centro Cultural de Évora – Unidade de Infância (1976-1989) ou O Realejo (1979-1989, Porto). Na década de 80 surgem no Porto duas das estruturas mais consistentes e com actividade mais permanente no panorama da representação para o público jovem: Art'Imagem (1981) e Teatro de Marionetas do Porto (1988), que têm desenvolvido um trabalho fundamental nas suas áreas de intervenção. O colectivo Teatro Art'Imagem é ainda responsável pelo festival de teatro infantil e juvenil com maior implantação e regularidade: em 2011 realizou-se a 30.ª edição do Fazer a Festa, Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (nos últimos anos tem aparecido apenas a designação Festival Internacional de Teatro, mas os objectivos continuam a privilegiar o público infanto-juvenil).

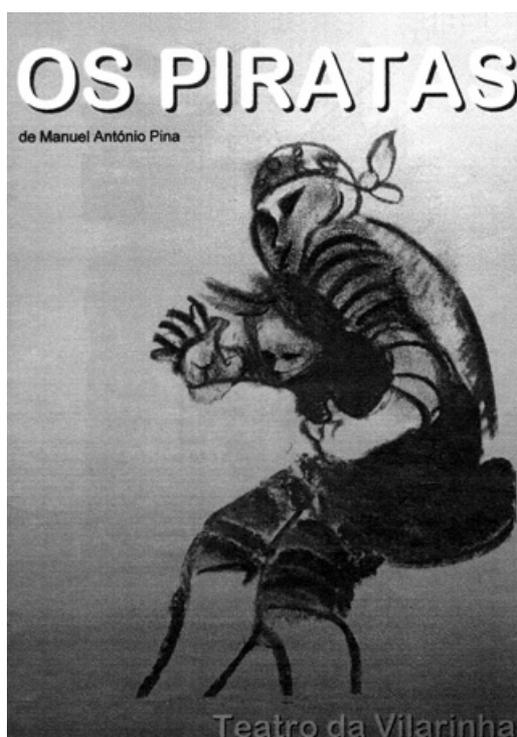
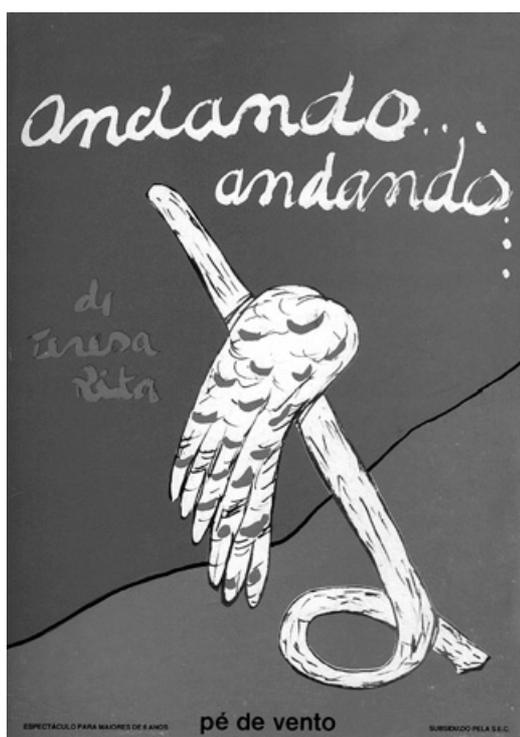
Mas é sobretudo na década de 90 que vemos aparecer um maior número de companhias a situar-se na esfera da representação para crianças. O aumento dos cursos na área do teatro, que vão lançando no mercado de trabalho jovens actores à procura de uma oportunidade para porem à prova as suas capacidades e o reconhecimento de que

este é um campo em expansão, tem dado origem ao surgimento de pequenos grupos, alguns deles com a particularidade de escolherem nomes que remetem, de imediato, para o universo em que se pretendem movimentar – citem-se, como exemplos, Teatro do Imaginário, Oficina dos Desejos, Magia e Fantasia, 3 Em Pipa – Grupo de Teatro para a Infância, Vamos fazer de conta, Palmo e Meio, Pião, Boneca de Trapos, Crianças e Caminhos...

Em geral, são pequenos colectivos sem estruturas fixas, que procuram uma ligação ao contexto escolar, através do tipo de propostas que apresentam, situando-se também em actividades afins e aproveitando as dinâmicas culturais que se vão criando: sensibilização e formação de crianças e jovens no âmbito da expressão dramática, contadores de histórias, participação em animação de rua e outros tipos de performance com carácter pontual. A possibilidade de apoios a projectos pessoais e ocasionais e a existência de iniciativas locais propiciam igualmente que estes grupos assumam novas configurações – e até novas designações – em função das oportunidades que vão surgindo. São grupos cujas produções são simples mas inventivas, com cenários facilmente transportáveis, uma vez que têm de apresentar os seus espectáculos em espaços muito distintos, de acordo com as solicitações, assumindo um importante papel na difusão do espectáculo teatral junto dos mais novos, por todo o país.

A este propósito, será interessante assinalar que uma das iniciativas mais significativas que assumiu como propósito apoiar a descentralização das actividades culturais – o Programa Difusão das Artes do Espectáculo (PDAE), lançado pelo Instituto Português das Artes e do Espectáculo e que decorreu entre 1999 e 2002 – teve no teatro uma das suas facetas mais expressivas, ao constituir 44,8% do total de sessões realizadas (a oferta abrangia a música, dança e outras expressões). No relatório de avaliação efectuado pelo Observatório das Actividades Culturais (Santos 2004) regista-se uma atenção particular à formação de públicos, traduzida no incentivo a actividades como ateliês e ao envolvimento das escolas, com a expressão dramática a assumir também aqui a dianteira, pois 53,9% das sessões situaram-se nessa área, com o espaço escolar e o da Biblioteca Pública a desenharem-se como os locais privilegiados para esse tipo de acções, que em muitos casos foram asseguradas pelo género de colectivos a que nos referimos nos parágrafos anteriores.

Entre os grupos mais recentes e que têm conseguido manter uma actividade mais permanente, destacariamos: Pim-teatro (1994, Évora), Teatrão (1994, Coimbra), Teatro Bábá (1995, Amadora), Lua Cheia (1996, Lisboa), Teatro Extremo (1996, Almada), O Nariz – Teatro de Grupo (1997, Leiria), Quinta Parede – Associação de Artes Cénicas na Escola (1997, Porto; dinamizado por José Caldas, sobejamente conhecido pelo seu importante papel na divulgação do teatro junto do público jovem), Teatro do Elefante (1997, Setúbal), Trupilariente (1997, Lisboa),



<
Programa do espectáculo
Andando, andando...,
de Teresa Rita Lopes,
enc. João Luiz,
Pé de Vento, 1998.

Programa do espectáculo
Os piratas,
de Manuel António Pina,
enc. João Luiz,
Pé de Vento, 1997.

Companhia de Teatro de Marionetas - Os Valdevinos (1998, Cacém), Bica Teatro, Teatro Reflexo (2001, Sintra).

Mas outras companhias, na sua maioria com implantação regional – como o Arte Pública - Artes Performativas de Beja ou a Companhia de Teatro de Braga –, a que teremos ainda de acrescentar os grupos de teatro amador, vão incluindo no seu repertório peças de teatro para crianças, reconhecendo que estão igualmente a consolidar o seu público e tendo consciência de que, por enquanto, para eles, é de facto necessário um teatro específico, como defende David Wood: “para captar o seu interesse e encorajar entusiasmo na leitura, as crianças precisam de livros que apelem directamente ao seu mundo, aos seus prazeres, aos seus medos e às suas experiências. De modo semelhante, o teatro para crianças pode abrir as portas a um novo mundo da imaginação, excitação e reflexão” (Wood 1997: 6).

Outros factores que dão visibilidade ao teatro para crianças são os festivais e neste capítulo pode afirmar-se que em várias regiões do país se têm promovido eventos com essa natureza, embora nem sempre de forma consequente, na medida em que alguns acabam por não ter continuidade. Já mencionámos acima o Fazer a Festa (Porto), que surge como o festival mais representativo na área do teatro para o público jovem, tendo iniciado em 1982. Para além deste, registem-se ainda outros que têm tido várias edições: BITIJ - Bienal Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (Beja, 7.ª edição em 2009); Kontunkonto - mostra de teatro para a infância e juventude (Sintra, 6.ª edição em 2009); FITIJ - Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (Santarém, 8.ª edição em 2008); Sementes - Mostra de Teatro para o Pequeno Público (Almada, 17.ª edição em 2012); Encontro Nacional de Teatro para a Infância e a Juventude (vários locais, 8.ª edição em 1990).

Juntem-se ainda os eventos no âmbito do teatro de Marionetas que, sem serem especificamente para crianças,

integram muitos espectáculos a elas especialmente destinados³: BIME – Bienal Internacional de marionetas de Évora (11.ª edição em 2011); FIMFA – Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas (Lisboa, 13.ª edição em 2013), FESTAFIFE – Festival Internacional de Marionetas e Cinema de Animação (Viana do Castelo, 5.ª edição em 2011) e o FIM - Festival Internacional de Marionetas (Porto, 23.ª edição em 2012).

A nível dos festivais, está ainda por realizar um estudo do impacto que estes vão tendo junto do público, quer em termos da participação do jovem público nestes eventos quer na formação de públicos. Na verdade, conferem uma dinâmica mais activa ao facto teatral, envolvendo-o, por um lado, na ludicidade da “festa”, mas sendo, em simultâneo, importantes formas de desenvolvimento de uma “literacia cultural” (Conde 2004) ao potenciar o possível envolvimento dos públicos (pela variedade oferecida, o que permite escolher, e pela concentração de espectáculos, o que pode levar a um maior consumo, pelo menos naquele momento) e ao conferir uma maior legitimação ao género teatral. São também espaços importantes para dar a conhecer propostas de outras latitudes, pois a sua dimensão frequentemente internacional possibilita o contacto com experiências diversificadas.

Apontamentos finais

Com o aparecimento de novas companhias com actores novos (também na idade) tem-se notado igualmente uma tentativa de aproximação a novos territórios expressivos. Uma dessas vertentes é o teatro para bebés, ou seja, propostas de expressão dramática/espectáculos dirigidos a crianças muito pequenas (com menos de 3 anos). Como exemplos, mencionem-se as peças apresentadas pelo Lua Cheia, *À procura do ó-ó perdido* (teatro de marionetas, para crianças de 1 a 5 anos) ou, da responsabilidade do Teatro do Elefante, *Ipinêspês* e *Blim-Zim-Zim* (para crianças

³ Cf., para informações complementares, UNIMA-P – União da Marioneta Portuguesa, Centro Português da UNIMA, <http://www.unima-portugal.com/>

Programa do espectáculo

Cidade esmeralda,
de António Cabrita,
enc. Fernando Jorge
Lopes, Teatro Extremo,
2000.

até 3 anos). Trata-se de propostas de expressão artística em que os aspectos sensoriais assumem grande importância, despertando os pequenos participantes para a fruição estética e dramática.

Postal do espectáculo

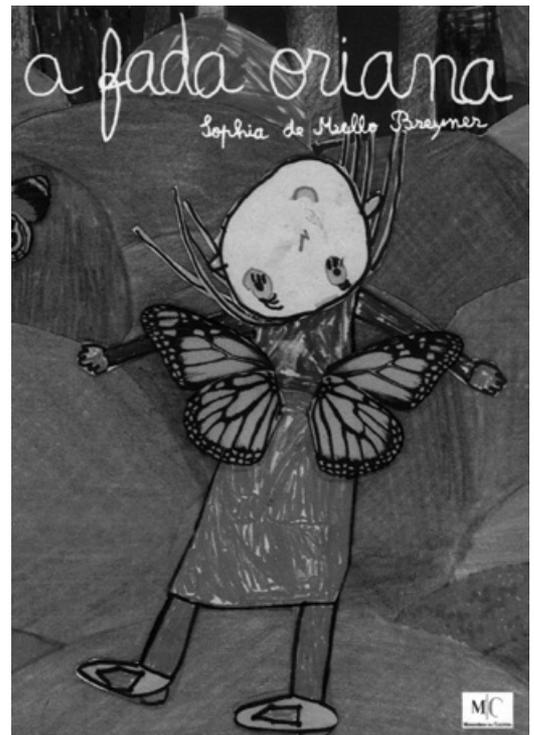
A fada Oriana, de Sophia
de Mello Breyner,
enc. Rui Pisco,
Teatro Babá, 1998.

Outra novidade reside na introdução das novas tecnologias na representação: *A aventura de Ulisses* (2002, Teatro Nacional de D. Maria II) ou *O inventão*, a partir da peça de Manuel António Pina (1997, Teatro da Trindade) são exemplos de espectáculos que recorrem ao multimédia, numa eventual tentativa de incorporar no teatro meios que fazem parte da sociedade actual e, em especial, do quotidiano das crianças e jovens de hoje. Quando a produção o permite, assistimos à utilização de recursos expressivos e cénicos cada vez mais variados. Um apontamento também para a presença de peças infantis no âmbito das experiências de microteatro, pelo Teatro Rápido (Lisboa).

De qualquer forma, esta relativa multiplicação na oferta de teatro para o público mais novo assume um destaque particular em certo momento do ano, isto é, no período natalício. É nessa altura que se verifica uma acentuada concentração na oferta de espectáculos para crianças, designadamente de teatro. Esta cultura das "Boas Festas", na expressão de José Machado Pais (2004), que concentra num determinado período do ano a oferta cultural não deixa de ser sintomática de uma certa visão do consumo cultural, por parte dos públicos e alimentada pelos criadores. De facto, neste sentido, ir ao teatro com as crianças não é entendido como um elemento que faz parte dos hábitos mas como um "acontecimento", ou seja, uma ocorrência pontual, neste caso uma espécie de "prenda de Natal", pelo que o papel da mediação na recepção do teatro assume um papel determinante, que importaria aprofundar. E esta situação concorre, na verdade, para dificultar os processos de fidelização e de alargamento de novos públicos (Lopes 2004), consumidores de teatro escrito e de teatro visto.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Glória (2006), *O teatro para crianças em Portugal: História e crítica*, Lisboa, Editorial Caminho.
- LOPES, João Teixeira (2004), "Experiência estética e formação de públicos", in *Públicos da cultura*, Actas do Encontro organizados pelo OAC. Lisboa, OAC, pp. 43-54.
- PAIS, José Machado (2004), "A cultura das "Boas festas" - seus vínculos, seus públicos", in *Públicos da Cultura*, Actas do Encontro organizado pelo OAC. Lisboa, OAC, pp. 55-75.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima (coord.) (2004), *Políticas culturais e descentralização: Impactos do programa difusão das artes do espectáculo*, Lisboa, OAC.
- SERÓDIO, Maria Helena (1998), "Theatre as a social system", in H. Van Maanen / S. E. Wilmer (Ed.). *Theatre worlds in motion: structures, politics and developments in the countries of Western Europe*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, pp. 498-539.
- WOOD, David (1997), *Theatre for Children*, London, Faber and Faber.

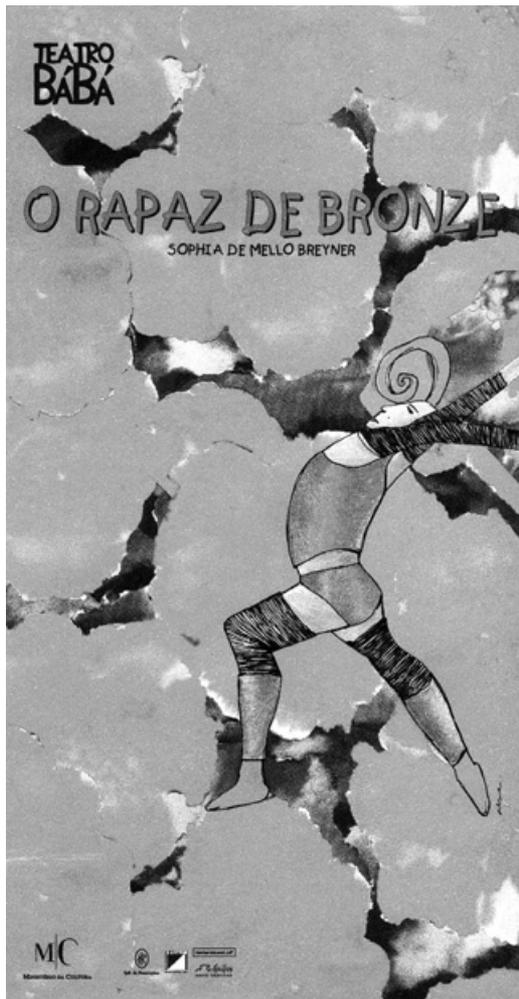


Anexo – Peças (ou volumes de peças) publicadas entre 1980 e 2010 (assinalam-se as reedições)

- ALÇADA, Isabel / MAGALHÃES, Ana Maria (2004), "As Rainhas Magas", in *Natal, Natal*, Lisboa, Caminho.
- ALDINA, Maria (1994), *Jesus nasceu: Peça de teatro*, Lisboa, Patriarcado, Secretaria do Diocesano da Catequese.
- ALMEIDA, Etelvina Lopes de (1985), *Histórias que o mundo conta*, Lisboa, Perspectivas e Realidades.
- ALMEIDA, Ribeiro de (1994), *Teatro na escola*, Viseu, Edição autor.
- ANDRÉ, Fernando dos Santos (1981), *O porco e o burro*, S.l.[Setúbal], S.n.
- (1981), *A cegonha e a raposa*, S.l. [Setúbal], S.n.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2000), *O Bajador*, Lisboa, Caminho.
- ÁVILA, Norberto (1982), *Histórias de Hakim*, Lisboa, APTA (reed.)
- (1990), *Magalona princesa de Nápoles*, Angra do Heroísmo, D-R dos Assuntos Sociais/Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- BARROS, Orlando Ferreira de (1981), *Ariô-Ariela*, Odivelas, Edições 1 de Outubro.
- BENTO, Avelino (1987), *Histórias de brinquedos com história*, Portalegre, ESSE.
- CABRAL, António Pires (1980), *Crispim, o grilo mágico*, Lisboa, Ulmeiro.
- CABRAL, Maria Alzira (1988), *O sonho do palhaço*, Lisboa, Plátano.
- CARDOSO, João Paulo Seara (2001), *Polegarzinho*, Porto, Campo das Letras.
- (2003), *História da Praia Grande*, Porto, Campo das Letras.
- (2003), *Óscar*, Porto, Campo das Letras.
- (2005), *A cor do céu*, Porto, Campo das Letras.
- (2008), *Como um carrossel à volta do Sol*, Porto, Campo das Letras.

- (2008), *Bichos do bosque*, Porto, Campo das Letras.
- (2010), *Cinderela*, Porto, Porto Editora.
- CARVALHO, Mendes de / NEVES, Orlando / FEIO, António (1982), *Aventuras de animais e outros que tais*, Lisboa, Plátano.
- CÓIAS, Elisa (1989), *O filho pródigo (que o pai não aceitava) e Outras Peças*, Queluz, Núcleo.
- COLAÇO, Maria Rosa (1981), *O espanta-pardais*, Lisboa, Plátano.
- CORREIA, Carlos (1982), *O chapéu mágico*, Lisboa, Sá da Costa.
- (1988a), *Carnaval infernal*, Lisboa, Plátano.
- (1988b), *O sabor dos sonhos*, Lisboa, Rolim.
- (1988c), *Os cozinheiros de Oz*, Lisboa, Plátano.
- (1988d), *A revolta dos micróbios*, Lisboa, Plátano.
- CORREIA, Hélia (2003), *Sonho de uma noite de verão* (W. Shakespeare; versão infantil de H. C.), Lisboa, Relógio D'Água.
- (2008), *A ilha encantada*, Lisboa, Relógio D'Água.
- COSTA, Manuel Pereira da (1992), *Um gira-discos na floresta*, Lisboa, Inatel.
- COSTA, Soledade Martinho (1985), *O canteiro vaidoso*, Porto, Figueirinhas.
- DACOSTA, Luísa (1995), *Robertices*, Porto, Civilização.
- FALCÃO, Bernardette (1983), *Andorinha e as árvores falantes*, Funchal, C.M. Funchal.
- FERRA, António (1981), *Caleidoscópia*, Lisboa, Moraes.
- (1995), *Histórias e teatros com alguma bicharada*, Lisboa, Europress.
- FERREIRA, José Pedrosa (1987), *Viva o teatro: Peças breves*, Porto, Ed. Salesianas.
- (1990a), *O sal e a luz: Dramatizações para a catequese*, Porto, Ed. Salesianas.
- (1990b), *Festa na escola*, Porto, Ed. Salesianas (2.ª ed., 1996).
- (1993a), *Todos em acção: Dramatizações para todo o ano*, Porto, Ed. Salesianas.
- (1993b), *Teatrinha*, Porto, Ed. Salesianas.
- (1998), *O sal da paz: Dramatizações do Evangelho*, Porto, Ed. Salesianas.
- FIGUEIRA, Jorge Loureiro (2004), *Xmas qd Kiseres (Christmas quando uiseres)*, Porto, Campo das Letras.
- GEDEÃO, António (1981), *História breve da lua*, Lisboa, Sá da Costa.
- GPDINHO, Sérgio (1980), *Eu, tu, ele, nós, vós, eles*, Lisboa, Moraes.
- GOMES, Luísa Costa (1993), *Ubarado*, seguido de *A minha Austrália*, Lisboa, D. Quixote (embora sem a indicação de ser para crianças, a peça "Ubarado" remete para um ambiente infantil).
- (1999), *Vanessa vai à luta*, Lisboa, Cotovia.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (2003), *Os herdeiros da Lua de Joana*, Lisboa, Verbo.
- (2004), *A rapariga voadora*, Lisboa, Verbo.
- (2005), *Os Campistas*, Lisboa, Verbo.
- (2006a), *Clube de actores*, Lisboa, Verbo.
- (2006b), *O amigo do computador*, Lisboa, Verbo.
- GUIMARÃES, Adriana da Cruz (1987), *Histórias para representar*, Porto, Figueirinhas.
- LEITÃO, Olívia (1983), *Para festas infantis no palco*, Viseu, Edição autor.
- LETRIA, José Jorge (1984), *Papão e o sonho*, Lisboa, SPA.
- (1993), *O pequeno teatro*, Lisboa, Edições Paulistas.
- LOBO, Fernando (1987), *Ícaro, o balão azul*, Lisboa, Livros Horizonte.
- LOPES, A. M. da Cunha (1986), *A derrota do Kid Labaredas*, Lisboa, ACEL - Assoc. das Emp. Produtoras de Pasta de Celulose.
- LOPES, Teresa Rita (1992), "Romance da mal-mariada", in *Teatro I*, Lisboa, De viva voz.
- (1999), *Andando, andando*, Porto, Campo das Letras.
- (2004), *A asa e a casa*, Porto, Campo das Letras.
- LOSA, Ilse (1984), *João e Guida*, Porto, Asa (reed.)
- (1994), *A adivinha*, Porto, Afrontamento (reed.).
- MACEDO, Agostinho (1980), *Aventura dos palhaços amigos*, Lisboa, Fungága.
- MACHADO, Maria Alzira Pires (1982), *Natalinha*, Porto, MAM.
- Magalhães, Álvaro (2000), *Enquanto a cidade dorme*, Porto, Campo das Letras.
- (2004), *Todos os rapazes são gatos*, Porto, Asa.
- MARQUES, Raul Malaquias (1992), *Um baba para o reino*, Lisboa, Caminho.
- MARTINS, Jorge (2003), *História alegre de Odíveas*, Odíveas, CESDIS.
- MATOS, Ana Isabel / ROQUE, Cesaltina / MENDES, Isabel / RAMOS, M. Cristina / CASTANHEIRA, Paula (1988), *Pequenas peças de teatro para crianças*, Setúbal, I. Matos.
- MENÉRES, Maria Alberta (1980), *O que é que aconteceu na terra dos Procópios?*, Lisboa, Moraes.
- (1984), *O tritão centenário*, Lisboa, D. Quixote.
- (1991), "Noite de Natal", in *O livro do Natal*, Porto, Desabrochar.
- (1995), *À beira do Lago dos Encantos*, Porto, Asa.
- MIRANDA, Maria Natália (1983), *Hoje há robertos*, Porto, Asa.
- MOURÃO, Luís (1999), *O homem que via passar as estrelas*, Lisboa, Teatro da Trindade/Inatel.
- (2005), *O verdadeiro livro dos sonhos e outros textos de teatro para a infância*, S.l., "O Nariz", Grupo de Teatro.
- MOUTINHO, José Viale (2005), *Histórias da deserta grande*, Porto, Afrontamento.
- MÜLLER, Adolfo Simões (1983), *A re(vira)volta dos fantoches*, Lisboa, Distri.
- NAMORADO, Maria Lúcia (1984), *O segredo da Serra Azul*, Lisboa, Livros Horizonte.
- NERY, Júlia (1993), *Na Casa da Língua moram as Palavras*, Porto, Asa.
- (1994), *O Plantador de Naus a Haver*, Porto, Asa.
- NEVES, Orlando (1991), *O tio Maravilhas*, Lisboa, Património XX.
- (1992), *O mosquito ZZZ*, Lisboa, Inatel.
- (1999), *Teatro para crianças*, Lisboa, Matéria Escrita.
- NOGUEIRA, Manuela (1998), *Teatro na escola*, Lisboa, Nova Arrancada.
- OLIVEIRA, Carlos de (1991), *Abidis, a lenda de Santarém*, Santarém, Inatel.
- PEDRO, Lúcia Vaz (2008), *A viagem das três gotinhas de água*, V. N. Gaia, Gailivro.
- PEREIRA, Isabel (1985), *Más caras e máscaras*, Faro, Teatro Laboratório de Faro.
- PINA, Manuel António (1983), *Os dois ladrões*, Porto, Afrontamento.
- (1983), *História com reis, rainhas, bobos, bombeiros e galinhas*, Porto, Pé de Vento.
- (1987), *O Inventão*, Porto, Afrontamento.
- (1997), *Os Piratas*, Porto, Afrontamento.
- (1998), *Aquilo que os olhos vêem ou O Adamastor*, Porto, Campo das Letras.
- (2001), *A noite*, Porto, Campo das Letras.
- (2004), *História com reis, rainhas, bobos, bombeiros e galinhas e A guerra do tabuleiro de xadrez*, Porto, Campo das Letras.
- PIGNATELLI, Inácio Nuno (1999), *Um roubo na véspera do Natal*, Porto, Campo das Letras.
- (2001), *A verdadeira história da batalha de S. Mamede*, Porto, Campo das Letras.
- PIRES, José (2008), *A viagem*, S.l., Gráfica do Tortosendo.
- PYRRO, Mário (1989), *Uma escola especial*, Porto, Salesianas.
- (1989), *Os olhos do planeta*, Porto, Salesianas.

<
Postal do espectáculo
O rapaz de bronze,
de Sophia de Mello
Breyner, enc. Rui Pisco,
Teatro Babá, 2000.



Postal do espectáculo
A donzela guerreira,
de António Torrado,
enc. Rui Pisco, Teatro
Babá, 1999.



QUINTAS, Fausto Alberto Pereira (1980), *Os Meninas e os Palhaços*, Lisboa, Moraes.
 --- (1991), *O sonho do mágico*, S.l., Edição autor.
 REBELO, Luísa (1997), *O dragão comilão, outras histórias e peças infantis*, Lisboa, Acontecimento.
 RÉGIO, José (1989), *Sonho de uma Véspera de Exame*, Vila do Conde, Casa José Régio/C.M. Vila do Conde.
 ROCHA, Natércia (2003), *Teatro do Gato do Chapéu Alto*, Lisboa, Caminho.
 RODRIGUES, Carlos M./ ANÇÃ, M. Helena / CABRAL, A. M. (1980), *O cavalo mágico*, Lisboa, Ulmeiro.
 ROSA, Armando Nascimento (2001), *Lianor no país sem pilhas*, Porto, Campo das Letras.
 SAMPAIO, Jaime Salazar (1981), *Árvores, verdes árvores*, Lisboa, Plátano.
 SANTOS, Margarida Fonseca (2001), *A cegonha quer... mas não manda!*, Schering Lusitana.
 --- (2007a), *Um quadro falador*, Lisboa, Sete Caminhos.
 --- (2007b), *Ao encontro do Brasil*, Lisboa, Sete Caminhos.
 --- (2008), *O nosso clube de teatro*, Lisboa, Presença.
 SILVA, Gualberto Gonçalves (1980), *O Circo Fantasia ou o Palhaço Teimoso*, Lisboa, Moraes.
 SILVA, Margarida (1992), *Teatro para crianças*, S.l., s.n.
 SILVA, Ramos da (1985), *Trocas e Baldrocas*, S.l., s.n.
 SIMÕES, Joaquim António dos Santos (1997), *D. Tão Parlatão*, Guimarães, Gráf. Covense.
 SOARES, Luísa Ducla (2002), *As viagens de Gulliver*, Porto, Civilização
 SOUZA, José Dias de (1981), *O encantado do nevoeiro*, Lisboa, Moraes Editores.
 TORRADO, António (1984), *O adorável homem das neves*, Lisboa, Caminho.

--- (1987), *Zaca Zaca*, Lisboa, Rolim.
 --- (1992), *Toca e fuge ou a flauta sem mágica*, Lisboa, Caminho.
 --- (1995), *Teatro às Três Pancadas*, Porto, Civilização.
 --- (1996), *A donzela guerreira*, Porto, Civilização.
 --- (1999), *Os doze de Inglaterra*, Lisboa, Caminho.
 --- (2002), *Verdes são os campos*, Porto, Campo das Letras.
 --- (2005), *O homem sem sombra*, Lisboa, Caminho.
 --- (2007), *Era uma vez quatro*, Lisboa, Caminho.
 --- (2008a), *O mistério da cidade de Hic-Hec-Hoc*, Coimbra, Calendário/Teatrão.
 --- (2008b), *Xerazade não está só*, S. l., Artemrede.
 VALE, Fernando (2000), *Teatro, histórias e rimas para crianças*, Lisboa, Instituto Piaget.
 --- (2001), *Histórias de ontem e teatro de hoje*, Lisboa, Instituto Piaget.
 VAZ, José (1983), *O Rei Lambão*, Lisboa, Base (2.ª ed., Gailivro, 1999).
 --- (1988), *A ilha mágica*, Porto, Asa.
 --- (2001), *Na feira dos malandrecos*, Gaia, Gailivro.
 --- (2002), *O mandarim Xi-Fú*, Gaia, Gailivro.
 VIANA, Manuel António Couto (1997), *Teatro infantil e juvenil*, Lisboa, Nova Arrancada (reúne todas as peças do autor).
 VIANA, Maria Adelaide Couto (1996), "Também os bonecos falam", "O terreiro e a montanha", in *Caminhos que dão para a vida*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de V. do Castelo.
 VEIRA, Alice (1991), *Leandro, rei da Helíria*, Lisboa, Caminho.
 VIEIRA, Vergílio Alberto (1998), *O saco de mentiras*, Lisboa, Caminho.
 --- (2001), *O circo de papel*, Lisboa, Caminho.
 --- (2007), *O menino Jesus da cartolinha*, Porto, Campo das Letras.

O Escadote e a experiência do olhar

Breve ensaio sobre a condição da fotografia de teatro

Filipe Figueiredo

O primeiro mito a dissipar sobre "teoria" é a ideia de que podemos actuar sem uma. Não há nenhum modo ateuórico de entender a fotografia.¹

(Bate 2009: 25)

Uma imagem inicial: um escadote e um homem que o observa. A aparente banalidade da situação é rapidamente afastada pelas sucessivas tentativas de subida do escadote. O esforço investido é sobre-humano, a coreografia inusitada, inábil. Atraída pela visão do espectáculo, uma transeunte aproxima-se. Sente-se desconcertada. O absurdo da acção choca com a sua concepção "regulada" e "previsível" da vida. A acção desenrola-se nos sucessivos encontros e desencontros entre estas duas personagens.

Escadote, Sinopse (AA.VV.a)

1

A convite da produção do espectáculo *Escadote*, um conjunto de fotógrafos enquadrado no contexto formativo do Atelier de Lisboa – escola de fotografia e centro de artes visuais (<http://www.atelierdelisboa.pt/>) – decidi "olhar" e interpretar a cena. Catarina Loura, Margarida Machado, Rafael Malhado e Ricardo Spencer, com acompanhamento de Filipe Figueiredo, reflectiram acerca do estatuto da imagem fotográfica a partir do evento performativo e construíram um universo de imagens.

A experiência partiu de uma sensibilização para o papel da imagem fotográfica em torno do teatro, das expectativas que em torno dela são criadas e, logo, da função que dela se espera. A discussão teve por base questões como: o que é uma boa fotografia de teatro? Como responder ao convite lançado pela produção? Como desenvolver um trabalho que dignifique a dimensão autoral e projectual que caracteriza o perfil de formação do Atelier de Lisboa?

Ao longo do trabalho de edição do imenso portefólio produzido, e de que se destacam agora algumas imagens², tornaram-se evidentes os principais desafios colocados aos fotógrafos. São antes de mais problemas técnicos que determinam a escolha de objectivos ou opções de sensibilidade no material fotográfico em função dos

recursos de luz. Mas são também opções de outra ordem, que respeitam um determinado programa do olhar. Já defronte da cena, emerge o problema da relação com os actores, a aceitação da sua presença e a sua integração a ponto de se tornarem transparentes sem interferir, com o seu trabalho, no trabalho daqueles. Conquistada a confiança da equipa criativa, o desafio é o da escolha do momento e do ponto de vista de onde fotografar, reconhecer e assumir a condição do olhar.

Todas estas decisões configuram um quadro bem mais complexo do que simplesmente registar o que se passa com uma suposta neutralidade atribuída ainda, por vezes, à fotografia. As próprias escolhas técnicas, como diz Bate (2009: 25), assumem o valor de uma "teoria prática" que, como tal, importa questionar e dela adquirir consciência.

O momento em que se desenvolveu este trabalho corresponde à fase de ensaios finais. A luz estava feita e o guarda-roupa vestido. Os adereços, simples e determinantes na acção, estavam presentes e operacionais. Afinavam-se os movimentos dos corpos num diálogo permanente entre si. Preparava-se a estreia a menos de uma semana. O trabalho de dramaturgia e encenação estava fechado, depois de um processo criativo caracterizado pelo "intercalar de um trabalho de natureza

¹ Tradução livre. No original: "The first myth to dispel about "theory" is the idea that we can do without it. There is no untheoretical way to see photography".

² Embora todo o trabalho fotográfico tenha sido feito a cores, valorizando um dos aspectos mais vinculados da plasticidade do espectáculo, por condicionalismo da presente edição, as imagens apresentadas estão convertidas para preto & branco.

Filipe Figueiredo é doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Bolseiro FCT) e investigador no Centro de Estudos de Teatro da mesma Universidade (CET/FLUL).

<>
Escadote,
 2013
 (Maila Dimas),
 fot. Rafael Malhado /
 Atelier de Lisboa.



<>
Escadote,
 2013
 (Miguel Antunes
 e Maila Dimas),
 fot. Rafael Malhado /
 Atelier de Lisboa.



essencialmente contínua com períodos curtos de maior intensidade, realizados – preferencialmente – num contexto de residência artística“(AA.VV.b). Por conseguinte, aos fotógrafos, não coube aqui qualquer papel de intervenção no processo criativo do espectáculo. Poder-se-ia dizer que “chegaram tarde”, não por vontade própria, mas porque, como na maior parte dos casos se pode constatar, o seu trabalho não é considerado no processo de construção do espectáculo, apesar do acolhimento favorável por parte da produção. Convocados no termo da produção, inconscientemente pesa-lhes a responsabilidade de “documentar”, reproduzir o espectáculo de modo directamente reconhecível. Contudo, do seu olhar resulta um outro objecto que nunca será o espectáculo, mas que dele preservará uma certa memória e contribuirá para o evocar visualmente.

Autor de uma obra hoje reconhecida, João Tuna dizia em 2003 que a fotografia só lhe interessa “enquanto representação de ficções”(Melo *et al.* 2003) e é disso que se trata quando nos confrontamos com as fotografias de teatro: não são o teatro congelado numa fracção de segundos, são representações cujo ponto de partida é o espectáculo de teatro. Já no século XIX, um novo regime dependente das condicionantes da percepção levaram

Goethe a instituir a ideia de “verdade óptica”, validando assim a complexidade dos mecanismos da recepção e a sua dimensão subjectiva. A ideia de construção de uma realidade através das imagens fotográficas paira assim como fundamental quando confrontados com as fotografias de teatro. A proximidade que apesar de tudo resulta entre as fotografias e a realidade que lhes deu origem, leia-se aqui, entre as fotografias do teatro e o espectáculo, pode ser, contudo, tão enganadora quanto o universo das imagens parecia a Platão, promovendo a sua desconfiança. A intensificação dos contrastes e da saturação, as variações dos valores cromáticos, a alteração na percepção da relação de planos, já para não falar na conversão para o preto e branco que aqui se verifica, são ingredientes mais do que suficientes para assumir a construção de uma visão distinta da realidade do próprio espectáculo.

2
 Assumido como “comédia física, onde a palavra cede em benefício da música e da ‘dança’ [...] desenvolvendo um ‘teatro com efeito de dança” (AA.VV.a) e explorando fortemente uma dimensão cromática, o *Escadote* oferecia-se como um terreno apetecível ao olhar do espectador e

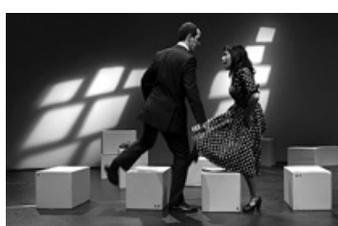


<<
Fot. Filipe Figueiredo /
Atelier de Lisboa.



Fot. Catarina Loura /
Atelier de Lisboa.
<>

<<
fot. Margarida Machado
/ Atelier de Lisboa.



fot. Rafael Malhado /
Atelier de Lisboa.
<>

fot. Ricardo Spencer /
Atelier de Lisboa.
<<>

particularmente do fotógrafo. Os criadores do *Escadote* apresentavam-no como "um espectáculo sem palavras, onde nos deparávamos com questões sobre a livre escolha e o condicionamento do indivíduo em tempos de possibilidades infinitas"(AA.VV.a). Também essa é a dificuldade do fotógrafo, que olha em tempo real para a cena e a luz, e procura traduzir o seu espírito na imagem que produz, obrigando-se, assim, a questionar a correspondência que as suas imagens conseguem manter com o espectáculo de que partiram e de que forma este pode ser revisitado naquelas. Fotógrafos diferentes que são, com experiências e equipamentos distintos, detentores de uma *techné* diferente, embora fixem nas suas imagens momentos semelhantes, evidenciam um olhar particular, esboçando, ainda que de forma tímida, um universo autoral próprio.

A dimensão pantomímica da acção que se desenvolve a partir de quadros enleados por uma trama de movimentos, lembrando, de algum modo, a técnica dramaturgical de Diderot, assente na ideia dos *tableaux*, proporciona antes de mais um sentido imagético de grande apuramento. Ainda, a identificação de situações como quadros favorece a atenção do fotógrafo em determinados momentos da acção, propiciando resultados de alguma forma próximos entre os vários autores, como se pôde verificar nos trabalhos de edição. Não obstante isso, reconhecem-se igualmente respostas distintas ao estímulo que é a representação e que resultaram em modos de fotografar diferenciados. Pode dizer-se que o olhar vacila entre a tentação da cena inteira e o risco do corte nos enquadramentos mais fechados e mais atentos às expressões e aos detalhes, assumindo por completo a cesura que o acto fotográfico desde logo implica. É comum ouvir-se os fotógrafos relatar que, a par das fotografias que os directores das companhias e outros agentes seleccionam, mantêm um conjunto de imagens "não eleitas", mas nas quais mais se revêem. Não são menos

verdadeiras ou mais falsas do que aquelas, apenas estabelecem uma ligação, à primeira vista, menos evidente.

Sem dúvida que o mito da transparência da fotografia é o primeiro a ser convocado ao olhar estas imagens e que, desde logo, se impõe a vontade de perscrutar nelas a memória do evento. Mas a construção - pois é disso sempre que se trata - que os fotógrafos fizeram a partir do espectáculo, procura de algum modo evidenciar um estatuto de autonomia destas fotografias. Não se trata de negar a realidade do espectáculo nestas imagens, mas tão só de afirmar que elas não são o espectáculo em si, mas objectos que se lhe referem e operam com um programa autónomo.

Título: *Escadote* (2013). Autores: Miguel Antunes e Maila Dimas. *Encenação e Interpretação*: Miguel Antunes e Maila Dimas. *Música original*: Ricardo Freitas. *Luz*: Nuno Patinho. *Apoio à dramaturgia*: Caroline Bergeron. *Produção executiva*: Gi Carvalho. *Imagem e edição*: António Pedro. *Fotografia*: Atelier de Lisboa. *Local e data de estreia*: Black Box do Centro Cultural de Bélem / Fábrica das Artes, Lisboa, 26 de Janeiro de 2013.

Referências bibliográficas

- BATE, David (2009), *Photography: The Key Concepts*, Oxford / New York, Berg.
MELO, Jorge Silva / FERREIRA, António Pedro / TOMÁS, Carla Carvalho, et al. (2003), "Fotografar teatro", in *Artistas Unidos - Revista*, n.º 9, 98-133.

Sitiografia

- AA.VV.(a). *Escadote* <http://ppl.com.pt/pt/prj/escadote>
AA.VV.(b). *Escadote - uma comédia física, um espectáculo onde a palavra cede em benefício da música e da dança.* <http://escadote.wordpress.com/>

A tradução de teatro segundo Luiz Francisco Rebello

Christine Zurbach

>
Dente por dente,
 de Luiz Francisco Rebello,
 versão livre a partir de
Measure for Measure,
 de Shakespeare,
 enc. António Pedro,
 Teatro Moderno de Lisboa,
 1964 (elenco completo),
 fot. cortesia do Museu
 Nacional de Teatro.

¹ A entrada sobre Luiz Francisco Rebello da CETbase refere 42 textos traduzidos/adaptados (cf. <http://www3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pe_ssoa&ObjId=484>). Ver também Santos (2010).

Christine Zurbach é Professora Associada com Agregação do Departamento das Artes da Universidade de Évora, onde lecciona nas áreas dos Estudos Teatrais e Estudos de Tradução e investigadora do CHAIA (Centro de História de Arte e Investigação Artística). É ainda tradutora, dramaturgista, especialista em teatro de marionetas e autora de diversos livros.



Menos conhecida do que o seu trabalho de historiador, dramaturgo e ensaísta, a tradução de teatro tem um lugar destacado na obra do dramaturgo Luiz Francisco Rebello (1924–2011). Foi uma actividade que iniciou nos anos 1940, que praticou regularmente e que resultou numa abundante produção de peças traduzidas. No espólio que nos deixou encontramos cerca de quatro dezenas de traduções e adaptações. Representam um grande número de autores, sobretudo contemporâneos, em cena nessa altura nos grandes palcos europeus. Com efeito, Luiz Francisco Rebello foi um tradutor ciente de que, em qualquer cultura, a tradução é o veículo privilegiado para a importação de textos e de autores e também de modelos estético-teatrais disponibilizados deste modo para um público actual. Ao longo da História, em determinados contextos sociopolíticos, ela representou frequentemente um factor poderoso de inovação e, por essa via, também de renovação dos repertórios literários e teatrais. No caso português, como é sabido, tal sucedeu em diversos contextos do

passado, mais ou menos favoráveis à abertura para os contactos entre as literaturas e as culturas. No período específico em que viveu Luiz Francisco Rebello, marcado por uma mudança de regime em 1974, a tradução teve de conviver com a censura até ao 25 de Abril, o que se revelou um factor de peso na sua prática intelectual.

Se a consulta da lista que consta nos apontamentos biobibliográficos disponíveis, em particular na CETbase da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa¹, pode surpreender pela diversidade das línguas, dos géneros e das épocas que compõem o repertório do tradutor Luiz Francisco Rebello, também confirma a sua vasta cultura e o seu eclectismo: encontramos Eduardo De Filippo, Armand Salacrou, Gorki, Marguerite Duras, Félicien Marceau, António Buero Vallejo, Flávio Rangel, Millor Fernandes, F. García Lorca, Ibsen, Brecht, Tchekov, Beckett, etc. Neste último caso, o de Samuel Beckett, o número dos títulos traduzidos é revelador de uma atenção particular do dramaturgo a um nome maior da dramaturgia mundial,



que também importava difundir em Portugal².

No caso de Luiz Francisco Rebello, o que caracteriza igualmente o seu trabalho de tradutor é ter sido frequentemente produzido em parceria com outras figuras importantes da vida intelectual e teatral do país como Orlando Vitorino, Gino Saviotti, Jaime Salazar Sampaio, Costa Ferreira, Eduardo Jacques, Luís de Lima, Helder Costa e, com regularidade nos anos 1970 e 1980, com o encenador João Lourenço e a sua colaboradora, a dramaturgista Vera San Payo de Lemos. Verifica-se, de facto, que as traduções, de que temos conhecimento, foram produzidas na sua grande maioria para agentes envolvidos na prática artística e institucional do teatro, e em espaços consagrados, como o Teatro da Trindade, o Teatro Vasco Santana, o Teatro Villaret, o Teatro de Campolide, o Teatro Aberto, entre os mais frequentes.

A colaboração com a companhia do Teatro Aberto merece um destaque particular, pelo número de traduções associadas ao repertório da companhia e pelo modelo de

trabalho desenvolvido, que segue uma tipologia próxima do modelo brechtiano no qual o tradutor integra uma equipa de dramaturgia e encenação para a montagem de um texto. Em 1976, a colaboração tem início com *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, traduzido com João Lourenço³. Em 1982 surge *Oiçam como eu respiro*, de Dario Fo e Franca Rame, em parceria com João Lourenço, Vera San Payo de Lemos e José Fanha; em 1983, *O suicidário*, de Nikolai Erdmann, com os mesmos colaboradores; em 1984, de novo, Brecht e *A boa pessoa de Se-Tsuang*, e a mesma partilha no trabalho de tradução; no mesmo ano, um conjunto de quatro peças em um acto intitulado *Encontros numa esplanada de Verão*, inclui peças traduzidas por Luiz Francisco Rebello: de Tchekov⁴, *O trágico à força*, de Strindberg⁵, *A mais forte*, de Pirandello, *O homem da flor na boca*, e de Samuel Beckett, *A última gravação*. Em 1987, a tradução de uma obra de Georges Feydeau, *A dama do Maxim's*, voltará a juntar Luiz Francisco Rebello, Vera San Payo de Lemos e João Lourenço.

<

Dente por dente, de Luiz Francisco Rebello, versão livre a partir de *Measure for Measure*, de Shakespeare, enc. António Pedro, Teatro Moderno de Lisboa, 1964 (Morais e Castro e Carmen Dolores), fot. cortesia do Museu Nacional de Teatro.

² As peças breves de Beckett traduzidas por Luiz Francisco Rebello e inseridas em produções da companhia do Teatro Experimental do Porto, do Chiado, do Novo Grupo são: *A última bobina de Krapp*, *Acto sem palavras*, *Acto sem palavras II*, *Balanceada*, *Catástrofe*, *Fôlego*, *O improviso d'Ohio* (fonte CETbase).

³ Do mesmo dramaturgo, em 1981, Luiz Francisco Rebello traduzirá *A excepção e a regra*, para o Teatro de Campolide.

⁴ De Tchekov, também traduziu *O urso* e *Os malefícios do tabaco*.

⁵ De Strindberg, também traduziu *Credores*, para o Teatro de Animação de Setúbal em 1980, e, muito antes, *O pária*, para o Teatro Moderno em 1963.

>
Dente por dente,
 de Luiz Francisco Rebello,
 versão livre a partir de
Measure for Measure,
 de Shakespeare,
 enc. António Pedro,
 Teatro Moderno de Lisboa,
 1964
 (Jaime Santos,
 Fernando Gusmão
 e Carmen Dolores),
 fot. cortesia do Museu
 Nacional de Teatro.



O envolvimento do dramaturgo em projectos com profissionais de teatro é antigo e passou por momentos-chave da sua carreira no teatro em que se empenhou na fundação de companhias de repertório. Criou, em 1946, o Teatro-Estúdio do Salitre, com Gino Saviotti e Vasco Mendonça Alves, cuja estética de tipo experimental se afastava do naturalismo reinante como consta no "Manifesto do Essencialismo Teatral", uma carta de intenções estéticas e artísticas do grupo⁶. Após esta primeira experiência seguiu-se, em 1948, a co-fundação com Jorge de Faria, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, António Pedro, Costa Ferreira e José-Augusto França, de Os Companheiros do Pátio das Comédias, uma companhia profissional⁷. Em 1971 estará de novo à frente da direcção de uma instituição, a do Teatro Municipal São Luiz, cargo a que foi chamado por convite, mas de que se demite, em protesto contra a censura que inviabilizou o espectáculo *A mãe* de Witkiewicz.

No termo deste breve percurso introdutório, tornou-se evidente que, enquanto instrumento verdadeiramente dramaturgicamente e teatral, a tradução encontrou em Luiz Francisco Rebello o cúmplice privilegiado da sua passagem para o palco⁸. É preciso acrescentar que tal orientação não significou uma menor atenção por parte do dramaturgo relativamente à publicação de teatro, bem patente, aliás, na criação de uma colecção de textos de teatro para a editora Prelo, com um título bem representativo do gosto do dramaturgo pela contemporaneidade: "Repertório para um teatro actual", na qual figura um caso que passamos a descrever: a de adaptação, numa versão livre, da obra de um clássico intemporal, o dramaturgo Shakespeare.

No seu prefácio ao segundo tomo das obras completas de Rebello, o crítico António Braz Teixeira apresenta o autor como um dramaturgo "próximo de algum Brecht, [que] não hesita em enveredar pela directa e datada apologia político-social" (Teixeira *apud* Rebello 2006: 13). Na verdade, o retrato por Braz Teixeira de um dramaturgo

brechtiano refere-se a um texto em particular: "Posição singular, a mais de um título, na obra de Luiz Francisco Rebello [ocupa] a sua versão livre da tragicomédia shakespeariana *Measure for Measure*, intitulada *Dente por dente* (1964)" (*ibid.*). Considera-a, com efeito, "uma verdadeira recriação da obra do genial inglês, que, respeitando embora o espírito do texto original, o afeiçoa ao modo, ao estilo e à visão do dramaturgo português [...]". Brechtiana ou não, esta versão reconhece e reivindica a sua dívida em relação a uma dramaturgia que, em grande medida, foi também construída com recurso a uma prática de reescrita ou de adaptação.

Apesar das (ou até "contra as") traduções disponíveis nas livrarias, o texto é uma encomenda. O Teatro Moderno de Lisboa precisava do texto de *Measure for Measure* em língua portuguesa para ser encenado por António Pedro, autor igualmente do cenário e dos figurinos. O contexto é o quarto centenário do nascimento de Shakespeare, ocasião para dar a conhecer a peça a um público de espectadores, e não de leitores eruditos. O que não impede que o texto seja publicado no mesmo ano, em 1964, dez dias depois da estreia, pela editora Prelo, de Lisboa, constituindo o segundo volume da colecção "Repertório para um teatro actual" dirigida pelo próprio Luiz Francisco Rebello.

Intitulada *Dente por dente* (*Measure for Measure*) de William Shakespeare, a peça é apresentada como uma "tragicomédia em duas partes, livremente adaptada por Luiz Francisco Rebello" (Rebello 1964: 3). Shakespeare é, nos anos 1960, o que se chama um clássico. E, naquele tempo, "Que fazer dos clássicos?" era uma questão de actualidade nos repertórios europeus. Não há dúvida de que Luiz Francisco Rebello e outros artistas de teatro em Portugal estão ao corrente do debate estético e ideológico (um debate sobretudo de encenadores) em torno da problemática que levanta a questão do "bom" uso das obras antigas para um novo público, o do pós-guerra, tão no espírito, nomeadamente, do "*théâtre populaire*" francês.

⁶ Para mais informações, consultar a entrada "Teatro-Estúdio do Salitre", na CETbase.

⁷ Fontes: Viriato Teles et. al. (org.) (2002). *Ivangelho Il Mório Alberto*, Amadora, Ed. Sojorama, p. 26, *apud* CETbase.

⁸ Segundo as mesmas fontes (n. 1) são 46 os espectáculos em que foram usadas traduções ou adaptações da autoria de Luiz Francisco Rebello, incluindo neste cômputo as que realizou sozinho ou em colaboração com outro criador.



<
Dente por dente,
 de Luiz Francisco Rebello,
 versão livre a partir de
Measure for Measure,
 de Shakespeare,
 enc. António Pedro,
 Teatro Moderno de Lisboa,
 1964 (Rui de Carvalho,
 Rogério Paulo
 e Carmen Dolores),
 fot. cortesia do Museu
 Nacional de Teatro.

A nota de apresentação, assinada pelo tradutor / adaptador, começa por sublinhar a qualidade da peça, raramente representada, à excepção – como nos informa Rebello, no seu papel de historiador do teatro muito atento ao teatro do seu tempo – de encenações em França (Lugné-Poe, em 1898, Pitoëff em 1920), em Inglaterra (Tyrone Guthrie, no Old Vic em 1933), em Itália (Luigi Squarzina, em 1957) e na Tunísia (Aly Ben Ayed, que a apresentou na temporada de 1964 no Teatro das Nações). A tradução mais recente, de Mário Braga, também é evocada, mas é considerada má e nociva para a obra. Adaptar seria assim uma espécie de fidelidade?

Se se trata de produzir um texto adaptado ao receptor, que "democratiza" a recepção teatral do texto de um autor cuja obra original pertence ao repertório elevado, mas que tem de se tornar acessível a um vasto público, a tradução sistemática do teatro completo de Shakespeare pelo editor Lello & Irmãos, ou pela Presença na mesma época, à venda nas livrarias, está no pólo oposto da do Teatro Moderno, que propõe uma leitura não-literária de um autor privilegiado na programação de uma cena "moderna". Mas aqui, a adaptação é também um trabalho de escrita ao serviço das lutas do teatro português dessa altura, prisioneiro dos constrangimentos de uma vida cultural e teatral severamente vigiada e censurada no plano ideológico e estético (e, enquanto dramaturgo, Rebello é uma das vítimas desse sistema repressivo). A reescrita de *Measure for Measure* é, mais do que um exercício de estilo, um exemplo de estratégias dramáticas inscritas num teatro de oposição política ao regime nos anos 1960. À proibição da importação de um autor como Brecht e da sua obra, a peça de Rebello responde inspirando-se em e servindo-se do modelo brechtiano do teatro épico para reescrever Shakespeare.

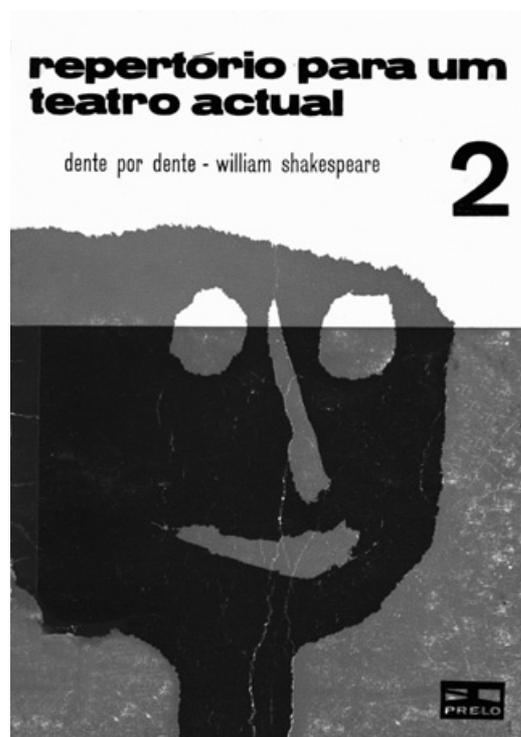
Em vez de procurar uma definição do significado do termo "adaptação", porventura incapaz de designar aquilo que a distinguiria claramente duma (verdadeira) tradução,

diria que o recurso ao termo é uma solução cómoda para designar um texto que, inegavelmente construído a partir de outro texto pertencente a uma literatura e a uma língua estrangeiras, não corresponde a uma tradução, ou pelo menos àquilo que nos habituámos a entender por esse termo. No teatro, a adaptação é um procedimento de escrita que envolve a dramaturgia, o que pode permitir, ou até ter intencionalmente em vista, a importação de um modelo dramático novo, com o objectivo de promover um trabalho sobre a interpretação e o sentido da obra, indo, portanto, mais além do que a transposição linguística ou literária.

Neste caso, Luiz Francisco Rebello recorre a um ponto de partida dramático brechtiano, bem visível nas modificações do texto que são duplamente legitimadas pelo próprio em prefácios ou posfácios explicativos e que remetem o leitor para Shakespeare e Brecht, mestres na matéria. Exprimindo-se sobre a reescrita feita por Shakespeare, o primeiro adaptador, que classifica como uma "verdadeira criação, no legítimo sentido do termo", o tradutor/adaptador afirma um direito à mesma liberdade face ao texto, idêntica à de Molière ou de Brecht, segundo ele. Shakespeare transformava a narrativa em prosa numa peça para ser representada: a situação é igual para Rebello que acrescenta que "uma tradução literal dificilmente se acomodaria às exigências práticas irrecusáveis de uma realização cénica actual do texto de Shakespeare" (Rebello 1964: 9). Além disso, ao interrogar-se sobre as razões de uma tal independência do artista em relação às suas fontes de inspiração, sobre "os fundamentos do direito de transformar em obra própria a obra alheia" (*ibid.*), Rebello defende que o público é o grande argumento, aquele que ele chama a outra metade dum autor dramático.

Donde a sua escolha: antes uma fidelidade irreverente em relação ao texto original do que um respeito infiel, antes sacrificar a letra para manter o espírito (uma teoria da tradução teatral está subjacente a este discurso). Alguns

<
Capa do livro publicado
pela Prelo.



exemplos célebres encorajaram esta sua opção: Brecht com *Coriolano*, Anouilh com *Ricardo III* e Buero Vallejo com *Hamlet* "como drama épico, peça negra e tragédia existencial" (*ibid.*: 10). O objectivo é "tornar evidente a perturbante modernidade de uma obra várias vezes centenária" (*ibid.*).

Adaptar Shakespeare a Brecht resulta, assim, de vários procedimentos que estruturam o conjunto, com modificações que incidem em componentes dramáticas como: a divisão da obra em duas partes em vez de cinco actos; a redução do número de quadros (de 17 para 14), organizados numa ordem diferente; a supressão de cenas e de personagens acessórios; mudanças de nomes, difíceis de pronunciar ou chocantes como o do governador Escalus, ou do carrasco Abhorson; a introdução de canções intercaladas no texto, em vez da única balada do terceiro quadro da segunda parte. Luiz Francisco Rebello justificou, afirmando que o próprio Shakespeare deu à música um papel importante na sua peça, em que o comentário crítico da acção é confiado às canções, "segundo a boa lição de Brecht, para quem a música deve 'tomar posição acerca dos temas tratados em cena'" (*ibid.*).

Brecht, de novo. Reencontramo-lo no texto do *post-scriptum* do volume II da publicação *Todo o teatro* (2006) que evoca a peça *Cabeças redondas e cabeças bicudas*, completando assim as referências assinaladas antes a autores que adaptaram livremente obras já conhecidas. Este *post-scriptum* modifica, ampliando-a, a nota de abertura da publicação de 1964. Por um lado, o autor acrescenta-lhe outras referências teatrais que dão conta do seu gosto por uma erudição exigente, mas por outro lado, evoca a censura (o que era impossível em 1964) e o papel que ela desempenhou na sua carreira enquanto autor e tradutor, revelando assim a uma luz nova o verdadeiro sentido da sua adaptação *Dente por dente*.

Esse constrangimento imposto à sociedade portuguesa não existia já em 1999, data de edição do primeiro volume

do seu *Todo o teatro*, mas a sua história ainda não foi feita. Nela, a tradução terá de ter o seu lugar, e estou certa de que Luiz Francisco Rebello seria o primeiro a reconhecê-lo ou mesmo a reivindicá-lo, ele que não hesitou em incluir a sua adaptação *Dente por dente* no volume II que reúne a sua obra original. Esta escolha não desmente o lugar que ocupa junto dos estudiosos do teatro em Portugal, a de um historiador engajado, no que o distingue da investigação académica, mais tímida e mais neutra (a que preço, tantas vezes...), e confere um valor inestimável ao legado que nos deixou.

Referências bibliográficas

- FADDA, Sebastiana (2012), "O fulgor duma inteligência apaixonada: Imagens da dramaturgia de Luiz Francisco Rebello", in *Sinais de cena*, n.º 17, Junho, pp. 19-32.
- REBELLO, Luiz Francisco (1964), *Dente por dente (Measure for Measure) de William Shakespeare*, Lisboa, Prelo.
- (2006), *Todo o teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SANTOS, Luísa Duarte (org.) (2010), *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello. Catálogo da exposição*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Museu do Neo-Realismo
- SERÓDIO, Maria Helena (2012), "Luiz Francisco Rebello: O escândalo da clareza", in *Sinais de cena*, n.º 17, Junho, pp. 51-55.

Sitiografia

<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>

Quimera metálica

Vida e artifício na cena contemporânea

Arthur Eduardo Araújo Belloni

Em seu artigo "*Performance and theatricality: the subject demystified*", Josette Féral, referindo-se à *performance*, reconhece a "manipulação do corpo" como uma de suas características principais. De acordo com a pesquisadora, a cena performativa se destina a ser uma realização física e, nela, o *performer* dialoga com o seu próprio corpo como se este fosse um objeto estranho, lidando com ele de maneira distanciada, assim como, por exemplo, o pintor trabalha com a tela. Nesse sentido, ele o explora das mais diversas maneiras, dividindo-o, manipulando-o, remontando-o, pintando-o, congelando-o, movendo-o, cortando-o, isolando-o; o que, no ambiente cênico, pode ser sugerido, dentre outras possibilidades, por meio da utilização de várias mídias – câmeras, lentes teleobjetivas, telas de vídeo, televisões –, de modo a esculpir espaços físicos que criam espaços imaginários.

Em meio a tais operações, o corpo em pedaços – mantendo uma certa unicidade a despeito de sua fragmentação – passa a ser percebido como um *locus* do desejo, propício a deslocamentos e disrupções; um corpo sobre o qual o *performer* atua no sentido de tentar libertá-lo de quaisquer formas de repressão que eventualmente o habitem, ainda que a custo de uma grande violência. Diante desse teatro da crueldade, o espectador passa à condição de participante numa espécie de ritual que combina todas as formas possíveis de transgressão: sexual e física, reais e encenadas. Esse ritual tenta, por sua vez, explorar a face oculta do que faz do *performer* um sujeito unificado. Conforme nos lembra Féral (1997), a dissolução do sujeito, nestes termos, se dá não por mero espalhamento ou loucura, mas pela via da pulsão de morte suggestionada por um completo "lesionismo" atrelado à experiência promovida pela exposição de corpos feridos, desmembrados, mutilados e cortados.

Além disso, a fragmentação do corpo se dá não para que ele seja negado, mas antes para que seja trazido de volta à vida por meio de cada uma das partes que o

compõem. Nesse sentido, a *performance* acaba por desintegrar, e desmistificar o sujeito no palco, na medida em que ele é simultaneamente "explodido" em partes-objetos (personagens no teatro clássico, partes-objeto na *performance*) e "condensado" em cada uma dessas mesmas partes que, isoladas e ampliadas, se tornam entidades independentes, podendo ser reinventadas, multiplicadas e eliminadas se necessário, por meio de gestos que permitem ao *performer* estudar/apresentar os seus funcionamentos e mecanismos *in vitro*.

Por sua vez, Lehmann (2007), em seu estudo sobre o teatro pós-dramático, também se refere à divisão do corpo e seus desdobramentos na cena contemporânea, enfatizando principalmente aspectos relacionados à cisão entre *locus agendi* e *locus parlandi* e o conseqüente abalo da percepção na cena da *persona* unitária – enquanto sujeito autônomo, dono de sua voz. Esse tipo de separação entre voz e corpo, movimento e fala já era praticado no âmbito das composições cênicas desenvolvidas por simbolistas no final do século XIX, como no drama lírico *La gardienne* [*A guardiã*, 1894] de Henri de Régnier, no qual o poema era dito por atores situados no fosso da orquestra – logo invisíveis ao público – numa ação que ocorria paralelamente à pantomima realizada por outros atores localizados no palco, atrás de uma cortina de tule.

Ao se promover, de forma inaugural, esse corte entre a palavra e o acontecimento cênico, a cena simbolista afastava-se da concepção das *dramatis personae* enquanto figuras determinadas e encerradas em si mesmas. A despeito disso, "essa composição do modelo dramático só poderia se justificar completamente se houvesse uma conseqüente renúncia à ilusão de uma realidade reproduzida, o que só ocorreria mais tarde, na forma teatral pós-dramática" (Lehmann 2007: 99). Em meio às paisagens sonoras contemporâneas, nas quais vozes destituídas de corpos, muitas vezes em *off*, chocam-se contra outras vozes (ao vivo), não se sabe mais ao certo

Arthur Eduardo A. Belloni, com experiência na área das Artes (em Teatro Performativo), é Mestre e Doutor em Artes (Área de concentração Artes Cênicas) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), e Bacharel em Artes Cênicas (habilitação em Direção Teatral) pela mesma instituição. É docente do Depto. de Artes Cênicas do Centro de Artes e Letras (CAL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e integra o Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular (GIDE). Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutoramento no âmbito da Universidade do Minho (PT).

<>

Hamlet,

de William Shakespeare,
enc. Elizabeth LeCompte,
The Wooster Group, 2007
(< Ari Flikos, Kate Valk;
>Casey Spooner),
fot. Paula Court.



quem está falando. "Divisam-se os lábios que se movimentam, associa-se a voz com a imagem, junta-se o que está partido, perde-se de novo a conexão" (*ibid.*: 260). A partir deste jogo friccional entre corpo e voz, em que a imagem passa a ser remodelada por mecanismos de sonoridade, partículas elétricas, palavras e trilhas, forja-se todo um campo de atuação estética teatral eletrônica que abarca procedimentos composicionais tais como a dobragem e o *playback*, dentre outros.

Aspectos dessa "poética disjuntiva", como se pode notar, ultrapassam a esfera da mera manipulação corporal. Féral (1997), no texto supracitado, aponta para uma segunda característica da *performance* que está relacionada à manipulação espacial. De acordo com a pesquisadora, ao jogar com o espaço performativo como se ele fosse um objeto, o *performer* o transforma em uma espécie de máquina que age sobre os órgãos dos sentidos. Assim sendo, ele recorta-o, explora-o, atravessa-o, num tipo de "travessia" sem paragem que jamais se cristaliza numa determinada forma, de modo a esculpir espaços imaginários e reais por meio dos deslocamentos e variações que operam no *topos* performativo (os espaços podem ser gerados, por exemplo, a partir da imagem de partes do próprio corpo do *performer* ampliadas ao infinito, ou ainda a partir de amplos espaços naturais que o *performer* reduz à dimensão de objetos manipuláveis). Da mesma maneira que o corpo, o espaço torna-se, nesse sentido, existencial, à medida que não se limita mais a um determinado lugar ou um cenário. Ele passa a ser parte da *performance* até o ponto em que não pode mais ser distinguido dela.

Tanto no processo de explosão/condensação citado por Féral (1997), como no "agenciamento" maquinal complexo" (Lehmann 2007: 259) que se estabelece entre as partes-objeto no ambiente cênico, talvez seja possível observar reflexos da noção de corpo sem órgãos nos termos sugeridos por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (1999). De

acordo com a concepção dos dois filósofos, o corpo sem órgãos (CsO) não se opõe aos órgãos, mas antes, à "organização orgânica dos órgãos" denominada organismo. Este último, por sua vez, não seria o corpo, mas antes um fenômeno de acumulação, sedimentação, decantação que, de forma dominante e hierarquizada, impõe àquele (CsO) determinadas funções, sintaxes, com vistas à sua domesticação gramatical e, a partir dela, a efetivação de um campo de trabalho pleno de utilidades.

Ao contrário disso, no corpo sem órgãos os órgãos passam à condição de intensidades, fluxos, distribuindo-se independentemente da forma do organismo que se torna, por sua vez, totalmente contingente; contudo, isso não implica o despedaçamento do corpo em relação a uma unidade perdida, ainda que haja, na variedade de agenciamentos possíveis desencadeada pelo corpo sem órgãos, arranjos e cruzamentos impositivamente "monstruosos" que acabam por promover uma "pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso" (Deleuze / Guattari 1999: 19), num jogo de hibridismos e combinações desterritorializadas que, desarticulando pontos de subjetivação e significância, liberam o corpo das estruturas fixas ao mesmo tempo em que o lançam às experimentações. Afinal, "[p]or que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre?" (*ibid.* : 11).

Corpos e artefatos

Assim como Féral, o teórico Martin Puchner, num trecho de seu estudo *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (2002), ao discorrer sobre os aspectos do "teatro multimídia" contemporâneo, também comenta que o uso das novas tecnologias no âmbito da cena atual propicia vários tipos de manipulação: as vozes e os corpos dos atores são apartados e distanciados uns dos outros; monitores de vídeo duplicam e ocultam, ainda que



<>
Hamlet,
 de William Shakespeare,
 enc. Elizabeth LeCompte,
 The Wooster Group, 2007
 (< Scott Shepherd;
 > Kate Valk),
 fot. Paula Court.



<>
Hamlet,
 de William Shakespeare,
 enc. Elizabeth LeCompte,
 The Wooster Group, 2007
 (< Ari Fliakos;
 > Kate Valk
 e Scott Shepherd),
 fot. Mihaela Marin.

parcialmente, estes corpos, substituindo-os pela manifestação imaterial de suas imagens afastadas temporal e espacialmente, gerando uma situação que propicia o estabelecimento de "diálogos" entre o ator e o seu duplo.

Outro aspecto comum a este tipo de cena midiática consiste no uso frequente de vozes e gestos de outrem que não os do *performer* envolvido diretamente na cena. Puchner (*ibid.*) cita o Wooster Group como exemplo de companhia teatral que faz uso da tecnologia de maneira a subverter a ideia essencialista da presença viva dos atores no palco. O autor nos lembra que todos esses aspectos relacionados a essas formas hodiernas de midiaticização da cena remetem à análise feita por Philip Auslander que, ampliando e modificando a tese de Walter Benjamin sobre a destruição da aura ocasionada pela difusão dos meios técnicos de reprodução, argumenta que, em meio ao quadro da cena contemporânea, nós não podemos mais definir o teatro e a *performance* a partir de conceito associado à pura, viva e incontestável presença humana do ator no palco, uma vez que muitas formas do teatro contemporâneo e da *performance* promovem uma mistura de midiaticização e presentificação.

De acordo com o ponto de vista de Puchner (*ibid.*), estas transformações trouxeram profundas implicações para os rumos da antiteatralidade modernista, uma vez que, frente ao palco fraturado por monitores e pela tecnologia sonora, o material mimético deixa de comandar a cena, tornando obsoletos os apelos modernistas refratários ao teatro "mimético", "pessoal", "aurático": Para muito além da divisão *mimesis/diegesis* de Yeats ou das estruturas dialéticas de Brecht, a "presença viva" (que tanto incomodava Gertrude Stein, cabe lembrar também) foi radicalmente desmantelada. No palco midiaticizado, a separação dos elementos desdobrou-se de forma cruel e assombrosa. Para Puchner (*ibid.*), o teatro midiático, ao se valer de instrumentais tecnológicos de reprodução e se afastar do modelo de teatro "aurático", dá continuidade

ao teatro diegético modernista de natureza antiteatral.

Esse antiteatralismo, contudo, em última instância – como nos lembra o próprio Puchner, acaba por dar lugar à manifestação de uma outra forma de teatralidade. E, de fato, não por acaso, o teatro midiático costuma ser frequentemente associado à "obra de arte total" wagneriana, paradigma-mor, de acordo com o próprio Puchner, da teatralidade. Alain Badiou, por exemplo, em conversa com Elie During (Badiou / During 2007), faz ressaltar exatamente certos aspectos relacionados a essa forma de teatralidade decorrente do uso de tecnologia pelo teatro no contexto da democracia tecnicizada. Partindo da afirmação de que o teatro encerra sempre uma reflexão pública sobre o laço e o não-laço entre o artifício e a vida, Badiou aponta quatro maneiras de lidar com esta questão, quais sejam: dissimular o artifício sob a norma do natural; mostrar o artifício de modo a criticar as formas recebidas do natural; fazer valer que toda a "natureza" é ela própria uma construção artificial; ou ainda, "naturalizar" o artifício.

Esse último procedimento, de acordo com Badiou, é o mais experimentado na atualidade, uma vez que, frente à força portentosa ostentada pelos aparatos tecnológicos fora e dentro do ambiente cênico, surge a tentação de teatralizá-la, o que se estabelece por meio de um jogo que promove a mostração do poder desses artefatos, ao mesmo tempo que os derrota pela absorção vital; "uma espécie de equalização monstruosa do órgão vivo e da quimera metálica propõe um novo tipo de equilíbrio instável entre o artifício e a vida (...) isso orienta a fórmula 'não há senão corpos e linguagens' para uma variante: não há senão corpos e artefatos" (*ibid.*: 25). Deste modo, o fato de a cena multimídia ter rompido com a celebração do caráter imediato do corpo e apelado às mais variadas formas de artifício – máquinas, dispositivos de vídeo, *softwares*, ambientes da internet, próteses tecnológicas –, de acordo com Badiou, é reflexo não de uma concepção teatral que pressupõe total controle da cena (por parte

< >

Hamlet,

de William Shakespeare,

enc. Elizabeth LeCompte,

The Wooster Group, 2007

(< Judson Williams

e Scott Shepherd;

> Scott Shepherd),

fot. Mihaela Marin.



do encenador, ou de quem quer que seja), mas antes, de uma naturalização do artifício cujo efeito é, do seu ponto de vista, teatral.

Numa abordagem aproximada, Hans-Thies Lehmann (2007), ao chamar a atenção para o modo como a tecnologia das mídias – associada ao mecânico, à reprodução e à reproduzibilidade – é teatralizada na cena multimídia contemporânea, afirma que, no *topos high tech* dessa modalidade teatral, ocorre uma intensificação e uma desconstrução do teatro nos mais variados níveis: “o teatro ‘vivo’ é posto em suspensão e passa a ser uma ilusão, um efeito de uma máquina de efeitos. Por outro lado, experimenta-se na atmosfera intensa e vital do trabalho uma tendência inversa: a tecnologia das mídias é teatralizada” (*ibid.*: 384). Para Lehmann, o mecânico, a reprodução e a reproduzibilidade, antes de negar, reafirmam a teatralidade à medida que servem à atualidade do teatro e, conseqüentemente, à vida. Nesse sentido, ele questiona se os recursos de multimídia, estando relacionados às técnicas de “ilusionismo”, representariam uma ruptura na história do teatro – enquanto *medium* de uma determinada tecnologia da “representação” –, ou se “a incerteza sobre o *status* de realidade do que é representado, ou seja, mostrado como ilusão, significam apenas uma nova modalidade do maquinário da ilusão que o teatro já conhecia” (*ibid.*: 374).

Deve-se ressaltar, no entanto, que o “ilusionismo” próprio ao chamado teatro performativo contemporâneo não envolve necessariamente a ideia de ficção. Sobre esse aspecto, cabe lembrar, o que sustenta o próprio Lehmann (2007) quando observa que a chamada “ilusão” pode se manifestar através de diferentes vias: do “Espanto” diante dos possíveis efeitos de realidade (aspecto de magia); da “Identificação” com a intensidade sensorial dos atores e das cenas teatrais, das formas de movimento dançantes e das sugestões verbais (aspecto do Eros, claro ou escuro); ou, ainda, da “Projeção” de conteúdo de uma experiência de mundo própria sobre os modelos teatrais representados, associada aos mentais de “preencher e esvaziar” e à empatia com os personagens (*ibid.*: 180).

Como faz destacar o teórico do teatro, somente o último aspecto diz respeito à ficcionalidade no sentido estrito do termo, o que explica o fato de que, a despeito do recuo, e até mesmo do desaparecimento da ficção, não se elimina a experiência da “passagem”, da “transportação”, do “raptio” para o reino da aparência, o qual, por sua vez, costuma ser, de forma apressada, confundido com a ilusão. Tanto a camada relacionada à magia, como aquela relacionada ao Eros permanecem, nesse sentido, passíveis de manifestação,

independentemente de quaisquer planos de ficção. Em última instância, seria possível dizer que essa observação de Lehmann nos sugere um princípio de resposta a uma questão colocada, recentemente, por Féral (2008), a saber, o teatro se distanciou da representação. Terá ele se distanciado, de fato, da teatralidade?

Referências bibliográficas

- BADIOU, Alain / DURING, Elie (2007), “Um teatro da operação: uma conversa entre Alain Badiou e Elie During”, in *Um teatro sem teatro*, catálogo da exposição organizada pelo Museu d’Art Contemporani de Barcelona e co-produzida com o Museu Coleção Berardo - Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa.
- BELLONI, Arthur E. A. (2011), *Teatro menos teatro*, São Paulo, ECA/USP (tese de doutoramento).
- COHEN, Renato (2003), “Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira”, in *Sala Preta*, São Paulo, ECA/USP, n.º 3, pp. 117-124.
- COHEN, Renato et al. (2006), *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*, São Paulo, SescSP/Perspectiva (verbetes multimídia).
- COLWELL, Chauncey P. (1997), “Deleuze & Foucault: Series, Event, Genealogy”, in *Theory & Event*, Volume 1, Issue 2, The John Hopkins University Press.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1999), *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 3. São Paulo, Editora 34.
- DELEUZE, Gilles (2010) *Sobre o teatro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.
- FÉRAL, Josette (1997), “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, in Timothy Murray, *Mimeses, Masochism, Mime, the Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, pp 289-300.
- (2002), “Foreword”, in *Substance*, 1998/99, vol. 31, n.º 2 e 3, pp. 3-12.
- (2008), Por uma poética da performatividade: O teatro performativo in *Sala Preta*, São Paulo, ECA/USP, Volume 8, pp. 197-210.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac & Naify.
- LYOTARD, Jean-François (1997), “The Tooth, the Palm”, in Timothy Murray, *Mimeses, Masochism, Mime, the Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 282-288.
- (1997), *O inumano*, Lisboa, Editorial Estampa.
- PAVIS, Patrice (2010), *A encenação contemporânea*, trad. Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva.
- PUCHNER, Martin (2002), *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press.

Deseja-se mulher

Do texto ao palco

Sílvia Laureano Costa

É possível recuperar-se o percurso de um espectáculo de teatro, desde os esboços do texto até à sua estreia em cena? Pensei nisto quando tinha nas mãos a primeira edição de *Deseja-se mulher* de Almada Negreiros, saída em 1959. Até chegar a livro, *Deseja-se mulher* sofreu um processo de escrita e reescrita, como o próprio Almada revelou num ensaio publicado na revista *Sudoeste 2* e como o testemunham centenas de documentos conservados no espólio do autor¹.

Eu sabia que a peça tinha sido levada à cena pela primeira vez em Novembro de 1963 na Casa da Comédia, com encenação de Fernando Amado. Pouco mais. E queria conhecer o caminho que aquele texto fizera até chegar às tábuas. De que forma? De um espectáculo podem conservar-se elementos ligados à cenografia, adereços e figurinos (maquetas, cenários, croquis, guarda-roupa, objectos...); gravar memórias dos ensaios e das representações; recuperar as expectativas dos jornalistas e as reacções dos críticos na imprensa; guardar convites, programas, fotografias, vídeos – portanto, no fundo, é possível reunir muito do que está, ou esteve, ligado à concepção de um espectáculo de teatro e tentar recriar o que, por definição, é efémero.

Faltava fazer isso em relação a *Deseja-se mulher*: desenterrar papéis, reconstituir memórias de quem esteve envolvido no espectáculo, delimitar um percurso possível do texto-livro ao texto-palco. Procurei fazê-lo; e, mesmo não tendo esgotado as fontes de investigação, o resultado foi um trabalho académico com alguma extensão, realizado no âmbito do Seminário de Investigação sobre Autores Modernistas, orientado pelo Professor Doutor Fernando Cabral Martins, no Doutoramento em Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no ano lectivo de 2010/2011. Reuni todos os materiais existentes: o programa do espectáculo, algumas das fotografias de José Marques (que permitem visualizar cenários e figurinos), os recortes de imprensa da época, memórias e relatos de três intervenientes no espectáculo, as actrizes Fernanda Lapa e Maria do Céu Guerra e o (então) cenógrafo e figurinista,

Vitor Silva Tavares. Como facilmente se compreenderá, os testemunhos orais de quem conviveu e trabalhou com Almada Negreiros e com Fernando Amado são uma fonte privilegiada de memórias ligadas à concepção e criação deste espectáculo, mas também um precioso contributo para entender o conceito de teatro destes dois criadores.

Nestas pesquisas, deparei-me ainda com o dactiloscrito da peça no arquivo da Torre do Tombo, na série de Processos de Censura a Peças de Teatro, do subfundo da Direcção-Geral dos Serviços de Espectáculos, do Secretariado Nacional de Informação. É, assim, possível verificar que o texto *Deseja-se mulher* foi submetido à leitura dos censores, como era de regra, tendo sido aprovado com alguns cortes. A leitura deste documento permite ter uma ideia do que, na época, era considerado subversivo ou imoral... Aqui, deixo apenas algumas linhas que permitem voltar a olhar para *Deseja-se mulher* e percorrer um trajecto, desde a sua existência em livro até à sua presença em palco, detendo-me um pouco nas objecções colocadas pela censura. Pretendo, com isto, contribuir para a fixação de informações e de memórias – com as quais, se faz também a história do espectáculo em Portugal.

O texto em livro

Deseja-se mulher, de José de Almada Negreiros, chega às bancas em 1959. Na capa lê-se o nome do autor, o título a negro e a encarnado, o desenho da fórmula "1+1=1", assinado por Almada com o "d" de haste longa, e a indicação de "espectáculo em 3 actos e 7 quadros". No interior, a abrir cada quadro e antes de fechar a peça, há um desenho a traço preto que estabelece um diálogo evidente com as didascálias. As oito ilustrações funcionam como maquetas, fixando as linhas do ambiente visual sugeridas pelo texto. É o Almada a criar a duas mãos – o escritor e o pintor juntos – e a contribuir para a concepção de teatro como arte colaborativa, um espaço onde as artes se cruzam e onde a criação individual encontra o seu lugar no colectivo: "É efectivamente no Teatro que se reúnem todas as outras artes. Entendamos bem: não é o Teatro que as reúne, elas é que se reúnem no Teatro" (Negreiros 1935: 134). Almada

¹ O espólio conjunto de Almada Negreiros e Sarah Affonso está a ser tratado no âmbito do projecto *Modernismo Online* (IELT-FCSH-UNL), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Sílvia Laureano Costa é doutoranda em Estudos Portugueses na FCSH-UNL e desenvolve investigação com vista à sua tese sobre "O teatro e a estética teatral de Almada Negreiros". É investigadora no projecto *Modernismo online: Arquivo virtual da geração de Orpheu*, financiado pela FCT e pela FCG, e dedicado à inventariação, preservação e divulgação de espólios de autores modernistas, trabalhando aí directamente com os espólios de José de Almada Negreiros e de Sarah Affonso.

Negreiros defende que "o Teatro é nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas" (Negreiros 1992b: 163) e que, para além das artes plásticas, o teatro precisa de todas as outras artes para existir de forma total:

E, dizia-me o pintor, não é pelo assunto que gosto da obra, é por uma ligação de tudo o que em cena põem diante dos meus sentidos. Se fosse surdo e seguisse a acção só vendo, gostava da obra. Em pintura e nas artes plásticas a acção é só vendo. Na música é só ouvindo. No teatro é com todos os sentidos. (Negreiros 1992b: 164)

Seguindo a perspectiva de Almada, se o "assunto" por si só não faz a peça e se o teatro, para acontecer, precisa da "ligação de tudo", de "todos os sentidos", então, um texto dramático como *Deseja-se mulher*, que é publicado sem que, anteriormente, tivesse sido levado à cena, só se torna verdadeiro teatro quando deixar o papel e for transposto para o palco. E é talvez essa a razão por que o autor, durante tantos anos, adia a publicação do texto, completado em 1928.

Com o livro, foram divulgados o texto da peça e os desenhos para os cenários. Mas, insiste-se, falta ainda fazer-se teatro ou "espectáculo" – que para o autor é uma e a mesma coisa: "o teatro é essencialmente espectáculo. A palavra espectáculo está estreitamente ligada à palavra teatro" (Negreiros s/d: 2). E é precisamente à palavra "espectáculo" que Almada recorre para categorizar *Deseja-se Mulher*, criando, uma vez mais, a ideia de unidade na concepção da arte, traduzida pela fórmula, aparentemente simples, "1+1=1".

Desconhece-se o que o leva a editar *Deseja-se mulher* sem o ter visto em palco (é a primeira vez que acontece com um texto seu para teatro; *Antes de começar* sai apenas em 1956, por ocasião da segunda encenação de Fernando Amado), mas sabe-se que, em 1932, quando chegou de Madrid com a peça na bagagem, fala com pessoas ligadas ao teatro, entre as quais Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, na tentativa de ver encenada esta ou uma outra obra sua, *S.O.S.* – sem quaisquer resultados. Almada acredita que, "se houvesse um público

capaz de aguardar curioso o que o artista se meteu a decifrar" (Negreiros 1993: 152), estas peças teriam subido imediatamente o palco. Isso não acontece.

Parece que se cumpria a premonição de Garcia Lorca – que Almada conta a Vitor Silva Tavares por altura da preparação da estreia do espectáculo na Casa da Comédia e que o cenógrafo e figurinista da peça aproveita para incluir no programa²: "Quando li *Deseja-se mulher* e *S.O.S.* em Madrid (1928) Frederico Garcia Lorca disse: Dou-te trinta anos para que te entendam". Mas, afinal, foram precisos mais do que trinta anos para o público assistir ao espectáculo: só em 1963 é que *Deseja-se mulher* foi aplaudido – muito tempo após a sua escrita e quatro anos depois da sua publicação em livro.

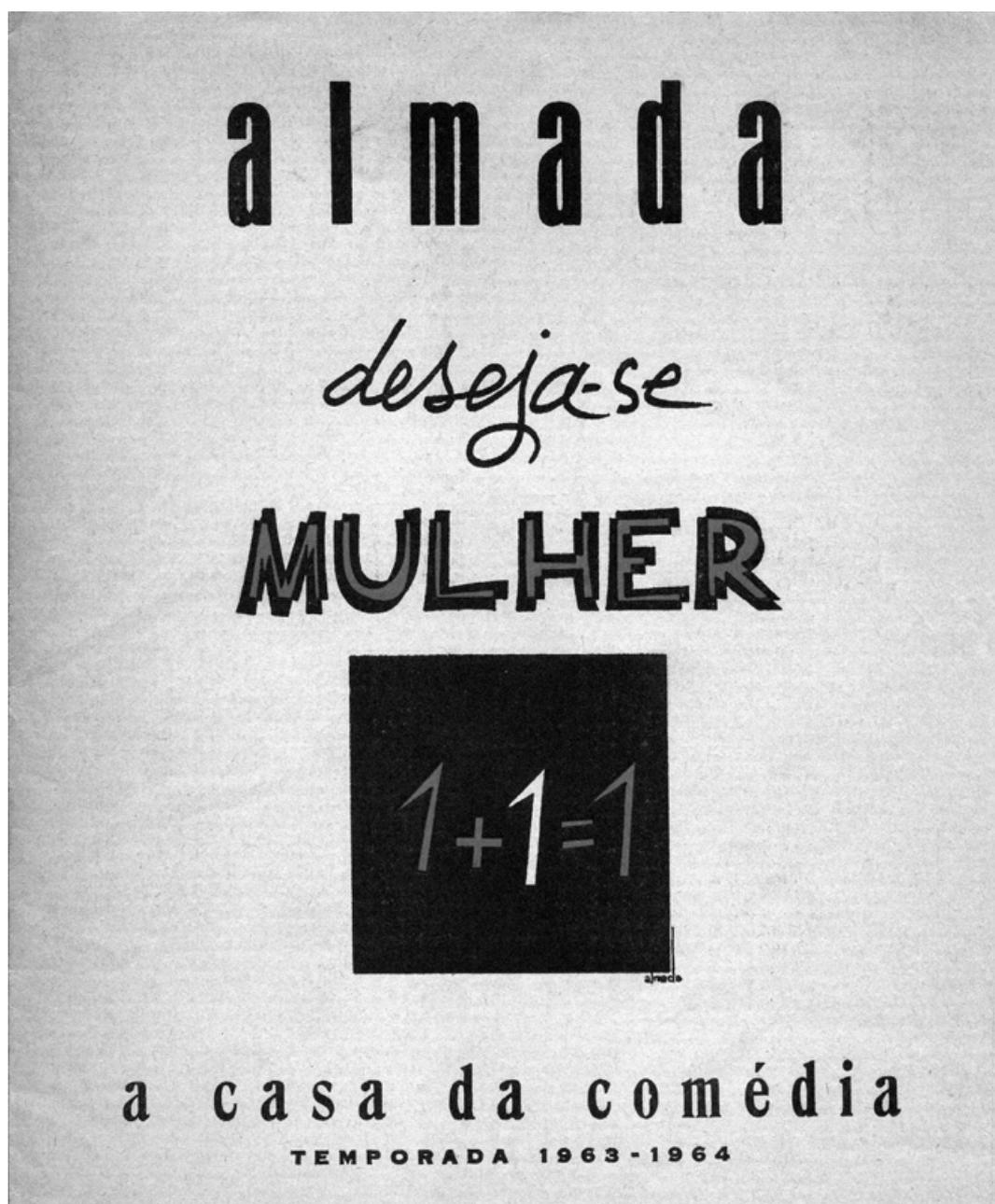
O texto aprovado com cortes da censura

Almada Negreiros considera que o teatro deve chegar a todos os espectadores: "Nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro" (Negreiros 2006: 101). Para isso, e de forma a comunicar com eficácia, os artistas devem criar em liberdade, explorando as inúmeras possibilidades cénicas que têm à sua disposição.

Dentro do próprio teatro não há uma expressão única de linguagem cénica. O teatro é ainda muito mais do que nós já hoje conhecemos. As suas possibilidades dentro dos limites do teatro são inesgotáveis e exigem apenas que as imaginações individuais a elas se subordinem. (Negreiros 1993: 152).

É de notar que Almada afirma isto numa época histórica espartilhada pelo Estado Novo, em que os "limites do teatro" não são, grande parte das vezes, os das "imaginações individuais", mas antes os que são impostos pelos ditames da censura. Ao artista cabe, não raro, encontrar um ponto de equilíbrio entre os designios da sua impulsividade criadora e aquilo que lhe é permitido. Os censores conservam a clara noção do alcance de um espectáculo de teatro e têm consciência das múltiplas transformações do texto dramático na sua passagem para o palco: receiam que os artifícios cénicos ou a interpretação

² Vitor Silva Tavares pediu a Almada para escrever essa história e integrou o texto manuscrito no programa do espectáculo *Deseja-se mulher*, na Casa da Comédia, em 1963. In *Conversa com Vitor Silva Tavares* (Sílvia Laureano Costa, entrevistadora), Lisboa, 23 de Junho de 2011.



<

Programa *Deseja-se mulher*, enc. Fernando Amado, Casa da Comédia, 1963. Herdeiros Almada Negreiros.

do texto possam perverter o que tinham lido, criando significados diferentes ou marcadamente ambíguos. Para além da censura prévia aos textos de teatro, em que se procura anular falas e didascálias com eventuais ofensas à lei ou aos bons costumes, os censores controlam, muitas vezes, a concepção do próprio espectáculo, assistem por norma ao ensaio geral e, caso considerem necessário, impedem a estreia. E este procedimento é regra para todos os textos destinados ao palco, mesmo para os que são escritos e encenados por autores considerados não dissidentes do regime, como Almada Negreiros e Fernando Amado. Em relação às publicações em livro, a censura tinha outro modo de proceder: não fazia o controlo prévio, mas podia impedir a sua comercialização. No que respeita ao livro *Deseja-se Mulher*, não há qualquer registo anómalo.

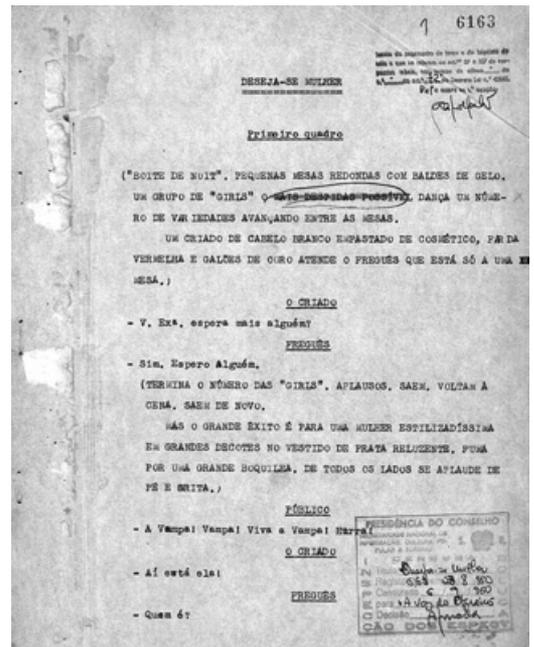
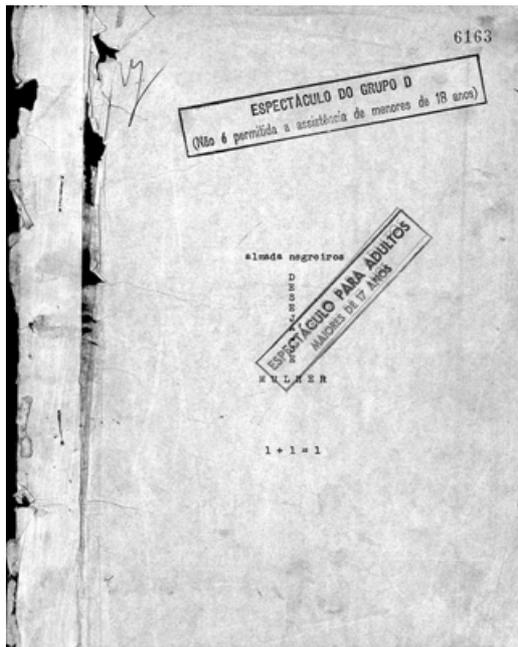
No dia 23 de Agosto de 1960, o texto *Deseja-se mulher* deu entrada nos Serviços da Censura da Inspeção

dos Espectáculos. Atribuíram-lhe o número de registo 6163 e, poucos dias depois, a 6 de Setembro, inscreveram-lhe a decisão "Aprovado" – não sem antes lhe terem aplicado alguns cortes a lápis vermelho e a caneta azul. No carimbo destes serviços pode ainda ler-se que o texto se destinava à "Voz do Operário"; no entanto, não se conhecem quaisquer outras informações sobre este intuito. Proceder ao levantamento dos trechos reprovados permite analisar, por um lado, o nível de intervenção da censura no texto dramático e, por outro, o conteúdo dessas passagens.

Neste sentido, uma das minhas primeiras preocupações foi perceber se o guião coincidia com o texto publicado ou se, por alguma eventual preocupação com a censura, teria sido adaptado. Não foi. O dactiloscrito segue integralmente o livro, com excepção de uma ou outra gralha ou um ocasional erro ortográfico – que, aliás, os censores tiveram o cuidado de corrigir. Através de

<>

Dactiloscrito do texto
Deseja-se mulher,
 Arquivos da Comissão de
 Exame e Classificação de
 Espectáculos,
 Torre do Tombo.



depoimentos orais de alguns dos elementos que integraram o elenco de *Deseja-se mulher*³, fiquei a saber que antes da estreia, a 26 de Novembro de 1963, houve um ensaio aberto ao público que contou com a presença dos censores. Nos arquivos da censura não se encontraram registos escritos desse momento, sabe-se apenas que não houve consequências na prossecução do trabalho apresentado.

Na verdade, Fernanda Lapa, Maria do Céu Guerra e Vítor Silva Tavares são unânimes em considerar que o elemento censura não era particularmente crítico relativamente ao teatro que se fazia na Casa da Comédia. Maria do Céu Guerra assegura:

A Casa da Comédia não era um lugar de resistência política. O Dr. Fernando Amado era um monárquico da via democrática. Pertencia a um grupo, mas não era um perseguido. E o Almada também não. Na Casa da Comédia não se passava o sobressalto que acontecia noutros lugares: como no Teatro Moderno, no Teatro Estúdio de Lisboa, no Teatro Experimental do Porto e, durante algum tempo, no Teatro Experimental de Cascais. No entanto, tínhamos censura, claro. Houve ensaio de censura, mas não houve nenhum corte. Eles estiveram presentes, mas, que me lembre, não aconteceu nada. (*Conversa com Maria do Céu Guerra* 2011)

Com efeito, se os censores recebiam que a encenação tivesse dado um sentido "perigoso" às falas, seguramente ficaram mais descansados, depois de assistirem ao ensaio. Podemos imaginá-los, na Casa da Comédia, a segurar o dactiloscrito, olhando atentamente para as passagens riscadas, para os parágrafos sublinhados, para os pontos de interrogação desenhados à margem e para as notas com a palavra "Atenção", à espera do momento flagrante para intervir. No final, sem nada para apontar à encenação nem ao desempenho do elenco, permitiram que o espectáculo acontecesse. E, assim, *Deseja-se mulher* pôde estrear, com aplausos e críticas de imprensa bastante elogiosas.

Maria do Céu Guerra acrescenta o relato de um episódio quase burlesco, mas que expressa bem o ambiente de liberdade criadora e de entrega à arte que se vivia naquele grupo dirigido por Fernando Amado:

Na Casa da Comédia havia um PIDE [um informador] – era o Alberto, o nosso electricista. Os rapazes começaram a desconfiar. Viam-no sair e ir para lugares suspeitos. Como o Dr. Fernando Amado tinha sempre em consideração o que as meninas lhe diziam, os rapazes pediram-nos para falarmos com ele. E assim o fizemos:

- Ó Dr. Fernando, olhe que o Alberto é um PIDE.
- Ai é? Então, esperem que eu vou lá falar com ele.

Eu, a Fernanda Lapa e a Zita Duarte pusemo-nos à espreita atrás da porta, que era uma porta de saloon. Não estávamos a fazer nada de mal, afinal aquela era a nossa casa e só queríamos o bem da nossa casa.

O Dr. Fernando sentou-se na beira de uma secretária, apoiando-se num chapéu-de-chuva e, pausadamente, dirigiu-se ao Alberto:

– Fiquei a saber, não me pergunte como, que o menino faz parte da PIDE. Pois saiba o menino que o Teatro é um espaço de Liberdade. Esta é uma casa de Liberdade. Ora, um espaço de Liberdade não se coaduna com a polícia, muito menos com a PIDE. O menino ou fica no Teatro ou vai para a PIDE. Tem de escolher!

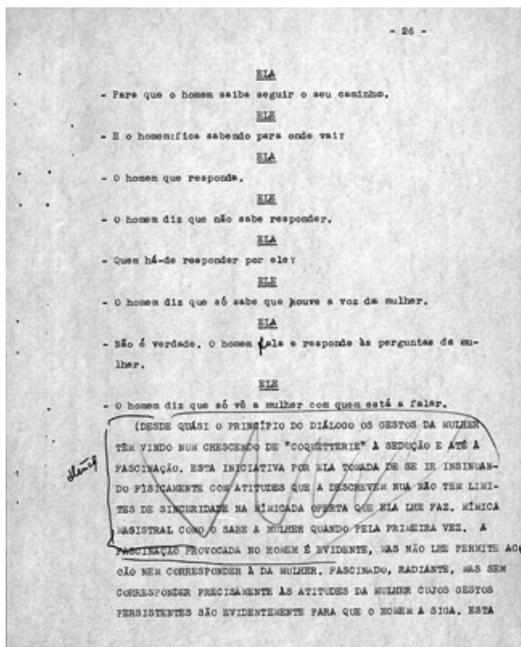
Ele tratou-o por menino, como tratava toda a gente, e o Alberto já deveria ter quarenta e tal anos! O que é certo é que o Alberto nunca mais apareceu no teatro. Mas nós também não tivemos qualquer problema com a PIDE. (*Ibid.*)

Segundo os testemunhos recolhidos, não houve contrariedades nem com a PIDE, nem com a censura. Mesmo estando todos conscientes da sua existência, isso parecia não afectar em nada a imaginação e a liberdade criativa dos artistas.

A preparação do espectáculo decorreu com toda a normalidade e, embora houvesse elementos muito jovens no grupo, não foi preciso chamar a atenção para o sistema limitador da censura, como lembra Vítor Silva Tavares: "Em todas as conversas que tivemos, não apareceu nunca o elemento censura. Nada disso".

Fernanda Lapa evoca um dos primeiros ensaios de *Deseja-se mulher*, em que o encenador terá dito para riscarem algumas passagens – muito provavelmente, as que tinham sido cortadas pela censura. Na memória, ficou-lhe apenas um dos cortes.

³ Entrevistei Vítor Silva Tavares (23 de Junho de 2011), Maria do Céu Guerra (8 de Julho de 2011) e Fernanda Lapa (23 de Julho de 2011). Utilizam-se aqui alguns excertos das transcrições inéditas feitas a partir do suporte áudio.

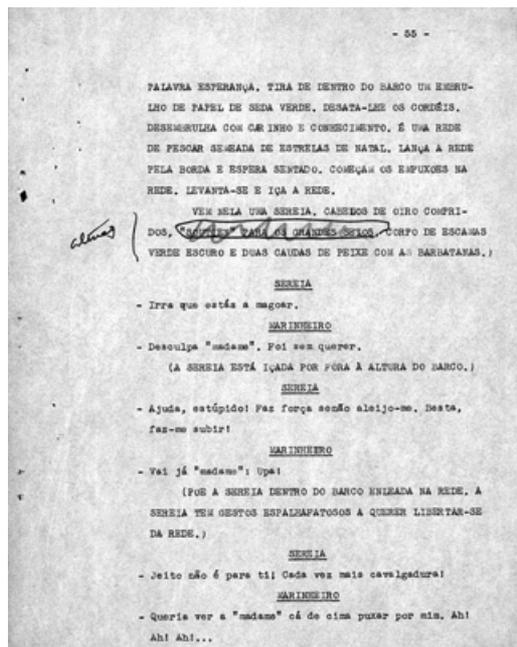


Lembro-me de uma passagem em que a Céu Guerra, que fazia a personagem Mulher, dizia à Vampa (que era eu), qualquer coisa assim: «Aquela que vivia com o do Ministério...» Corta! E cortou-se a palavra "Ministério". (Conversa com Fernanda Lapa 2011)

Com efeito, o corte a que se referiu Fernanda Lapa conta-se entre os que fazem parte do documento localizado na Torre do Tombo. Na fala citada, elimina-se uma referência clara a um conteúdo relacionado com um órgão estatal, ainda que não tivessem sido referidos um nome ou um cargo específicos. Dentro do mesmo assunto – política –, o texto sofreu um outro corte, numa referência aos grandes capitalistas, considerada subversiva ou demasiado jocosa: "colossos milionários que têm o mundo nas mãos e a alta finança a seus pés". À semelhança do corte anterior, não se nomeiam figuras específicas.

Os censores também perscrutavam sempre com muita atenção qualquer referência à Igreja. Neste caso, cortaram uma didascália da personagem Anjo da Guarda: "Atrás do Protagonista, um Anjo da Guarda como nas estampas de infância e com casaco curto. Faz com enfado os mesmos movimentos do protagonista. Este decide-se por onde disse o sinaleiro, mas antes de sair pára" – curiosamente, o traço vermelho chegou até à última palavra da página, que não coincidia com a última da frase, mas para a censura era o bastante para impedir que a figura do Anjo fizesse gestos desapropriados à sua condição divina.

Por fim, registamos aquele que, neste documento, foi o tema mais fustigado pelo lápis vermelho: a obscenidade ou o que poderia ser tomado por tal. Todas as expressões ofensivas das boas condutas, ou que remetessem para assuntos considerados "vulgares", foram riscadas e, em algumas situações, assinaladas com a palavra "Atenção" – muitas delas nas didascálias, o que reforça, precisamente, a função de controlo que se pretendia exercer sobre o trabalho de encenação e de direcção de actores. O que não é dito pode ser insinuado em palco – e a censura estava consciente disso. Assim, todas as alusões de teor impudico ou moralmente ofensivas foram censuradas neste texto.



O primeiro destes cortes dá-se logo na página inicial do guião, na didascália de abertura: "o mais despidas possível". Aqui, procura-se claramente evitar que o "Grupo de "Girls" surja em cena de forma menos própria...

Mais adiante, na página 38 do guião, corta-se uma passagem na fala da personagem Ele, por conter claramente alusões sexuais: "Tu mesma capaste em ti a tua perfectibilidade. Castrada de amor, não de sexo. A ânsia de amor não morrerá em ti, e em ti o amor ficará sempre adiado". Ainda na mesma personagem, mas já na página 53, os censores cortaram a seguinte expressão: "Fiquei logo isento de lutas de sexo". A presença da palavra "sexo" ou a estranheza da remissão para "lutas de sexo" terão estado na origem deste corte.

Quase no final do guião de *Deseja-se mulher*, foi traçado o último risco. Desta feita, sobre a didascália que descreve fisicamente a personagem Sereia: " 'soutien' para os grandes seios". Simultaneamente, é feita uma advertência lateral – *Atenção* –, sugerindo novamente um controlo presencial.

Perante este último corte, salta a inevitável interrogação: mas afinal, como se apresentou a Sereia no espectáculo? Vítor Silva Tavares, responsável pelos figurinos, recorda prontamente:

Com grandes seios! Lembro-me de lhe ter posto dois seios enormes, duas bolas. Com o Almada nunca poderiam ser os seios naturais. Era uma coisa enorme, porque para o Almada tinha de ser tudo enorme. Lá nisso era tipo Fellini.

E a Sereia, que já era um pouco gorda, ficava com um recorte visual enorme. Mas tudo isto ia muito ao encontro da visão do Mestre. (Conversa com Vítor Silva Tavares 2011)

E a visão dos censores era, seguramente, bem diferente da visão de Almada. As palavras de Vítor Silva Tavares sobre o figurino da Sereia permitem compreender que os receios manifestados pela censura eram completamente infundados. Ao "Mestre" não interessavam as imagens realistas, mas tudo aquilo que pudesse criar deslumbramento.

<>

Dactiloscrito do texto
Deseja-se mulher,
Arquivos da Comissão de
Exame e Classificação de
Espectáculos,
Torre do Tombo.

Possivelmente, quando Almada viu este último corte, e todos os que foram feitos nas didascálias, não se preocupou – a solução estava já encontrada, a censura é que não tinha entendido o seu teatro.

Também as passagens cortadas no discurso directo não ofereceram dificuldades, nem ao autor, nem ao encenador do texto. O que foi cortado não foi dito. Porém, o sentido do texto manteve-se, mesmo com os cortes.

Não deixa de ser curioso salientar que *Deseja-se mulher* recebeu o carimbo de "Espectáculo para adultos" e, mesmo assim, sofreu todos os cortes referidos. Na capa do guião, lêem-se as restrições: "Espectáculo do Grupo D (Não é permitida a assistência de menores de 18 anos)" e "Espectáculo para Adultos; maiores de 17 anos".

À luz dos nossos dias, poderíamos ser levados a pensar que os espectáculos classificados para adultos seriam mais permissivos em termos de conteúdos... Estas medidas censórias coadunavam-se com os procedimentos da época, de forma a garantir a integridade moral e a impedir a propagação de "más condutas" nos espectadores. O zelo dos serviços de censura estendia-se a toda a população, independentemente, da faixa etária a que se destinasse o espectáculo. Com cortes e carimbos, o texto estava aprovado. *Deseja-se mulher* podia passar para o palco.

Referências bibliográficas

- ALMADA NEGREIROS, José de (s/d), *A Radiotelefonía e o teatro: Palestra radiofónica pela Emissora Nacional*, texto dactilografado, Espólio Almada Negreiros (não publicado).
- (1959), *Deseja-se mulher*, Lisboa, Editorial Verbo.
- (1992a), "Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro" [1935], *Ensaíos*, Vol. V, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, , pp. 131-135.
- (1992b) "O Pintor do Teatro" [1948], *Ensaíos*, Vol. V, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1993) "Notícia sobre um acto de teatro que a seguir se publica" [1935], *Teatro*, Vol. VII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 151-153.

— (2006), "Pierrot e Arlequim" [1924], *Manifestos e conferências*, Lisboa, Assírio Et Alvim, pp. 97-131.

ANON. (1960), "A Voz do Operário", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Janeiro, Fevereiro, p. 3.

VITORINO, Orlando (1964), "Semanário do Espectador: Teatro de Almada Negreiros", *Diário de Notícias*, 16-01-1964, pp. 13 e 14.

Fontes orais

Conversa com Vítor Silva Tavares (Sílvia Laureano Costa, entrevistadora), Lisboa, 23 de Junho de 2011 (texto transcrito do áudio; inédito).

Conversa com Fernanda Lapa (Sílvia Laureano Costa, entrevistadora), Lisboa, 23 de Julho de 2011 (texto transcrito do áudio; inédito).

Conversa com Maria do Céu Guerra (Sílvia Laureano Costa, entrevistadora), Lisboa, 8 de Julho de 2011 (texto transcrito do áudio; inédito).

Informações, imagens e olhares críticos do mundo do teatro

O sítio www.teatrocritica.net

Sergio Lo Gatto



Uma pergunta

O que significa, hoje em dia, fazer teatro?

Esta pergunta antecede todas as outras perguntas possíveis, para quem se debruça nesse mundo não apenas como artista profissional, mas também – e sobretudo – como espectador, elemento activo de um raciocínio, agente sociológico preparado para entrar em contacto com um meio e preparado para trocar energias com esse meio. Desta pergunta importa destacar todas as palavras, ao ponto de, decompô-la, se poderem encontrar quase todas as chaves de um percurso metodológico, que gostaríamos de desenvolver neste texto.

"Teatro": identifica de imediato a área de interesse, uma arte que, quase poderíamos dizer, não existe em si, e que toma vida como urgência, como necessidade fundadora, passa pelos meios do corpo e do espaço e completa-se apenas quando encontra os olhos de quem o desfruta.

"Fazer": a acção prática em absoluto, um paradigma de intervenção, o procedimento empírico que dá forma a uma ideia.

"O que significa?": a construção de uma pergunta essencial, o estímulo que quer chegar mais longe, que quer fotografar o raciocínio na sua raiz, o pressuposto de sentido.

Sergio Lo Gatto é jornalista e crítico teatral. Escreve regularmente para a revista em linha *Teatro e crítica*, para a qual organiza seminários de crítica teatral. Colaborou com periódicos diários nacionais e com revistas da especialidade em Itália e no estrangeiro, tendo também publicado estudos sobre a cena contemporânea. É co-fundador do projecto WritingShop, grupo de pesquisa internacional sobre escrita colectiva para as artes performativas, e colabora com a editora Cue Press.

"Hoje": é no tempo presente que se conjuga o verbo do teatro. É também o mais antigo, que percorreu os séculos e que regressa aos palcos devolvendo as linhas épicas de personagens-símbolo. Cada acção trazida para o palco nasce e morre num minuto, no instante exacto em que se manifesta a duração desse "aqui e agora". Um facto contingente é real em virtude da sua mutabilidade e na medida em que o teatro, na sua capacidade de captar o momento transitório, consiga mostrar aquele desequilíbrio que leva os acontecimentos à sua significação. Será, portanto, no "hoje" que o teatro deve procurar o cenário da sua própria existência.

Uma exigência

Cada um destes argumentos orgulha-se da sua certeza inequívoca, porque consegue vencer o perigo da abstracção no momento em que se torna concreto, um verdadeiro projecto de acção "dentro" da matéria teatral, como o que dia-a-dia tenta ser "teatro" e "crítica", sítio electrónico jornalístico actualmente dirigido, não por uma pessoa, mas por um conselho de redacção composto por três redactores-chefes. Na altura da publicação do seu primeiro documento em <www.teatrocritica.net>, em 2009, Andrea Pocosgnich imaginava aquele espaço como uma janela de informação e aprofundamento sobre artes performativas, um projecto que daria conta do meio teatral ainda não identificado com a crítica em sentido mais restricto, mas também já distante do velho conceito de um ofício que – pelo menos em Itália – já deixara de existir. A seguir aos primeiros meses de "gestão única" aproximaram-se mais dois olhares: os de Simone Nebbia e Matteo Antonaci, na altura redactores de outro sítio sobre teatro, e progressivamente a redacção iria aumentar com Chiara Pirri, Sergio Lo Gatto e, mais recentemente, Marianna Masselli e Viviana Raciti, até às colaborações mais activas sobre os formatos (a fotografia de cena de Futura Tittaferante) e sobre territórios diferentes de Roma (Filippa Ilardo, na Sicília, e Enrico Piergiacomì, no Trentino). E aqui reside o primeiro passo fundamental, que se tornou rapidamente o ponto firme numa verdadeira pequena filosofia: passar do olhar individual à discussão directa com os outros colaboradores significa (e irá significar cada vez mais) pôr esse olhar em causa, pô-lo em crise. Na palavra "crise", nestes últimos tempos tão cruelmente despromovida a espanta-pardais social, reside antes uma raiz fundamental para toda a declinação construtiva de

um discurso: o termo grego *krino*, dividir, separar. E "crítica" deriva mesmo daí, com todo o sentido ligado – antes de mais nada – ao olhar, à capacidade de cindir um aspecto de outro, de os ver reconstruídos num evidente cara a cara, inseridos num quadro de raciocínio finalmente claro, quer para quem escreve quer para quem lê. Através de recensões, entrevistas, pequenas reportagens, apresentação de festivais e debates sobre as políticas culturais, são três, neste momento, os olhares que observam a realidade desse meio. O objectivo principal torna-se o de exercer um ofício que se coloque a meio caminho entre o jornalismo e o comentário sobre o hoje, utilizando como filtro a contingência de um meio artístico e pondo em causa o rigor das interpretações formuladas, a exactidão das opiniões e – cada vez mais – a clareza com que, progressivamente, irão ser seleccionadas as áreas de interesse no âmbito de um panorama como o teatral, tão densamente povoado e tão heterogéneo. A esses olhares juntaram-se outros, mas sempre reunidos em torno duma experiência de contacto directo, nunca unidos por uma conexão apenas virtual.

Uma evidência

Contrariamente ao que se pode imaginar, a crítica teatral em Itália é hoje uma área de investigação fervilhante de actividade. Exactamente em momentos de desleixo cultural redescobre-se, inevitavelmente, o carácter construtivo do termo "emergência", algo que finalmente se mostra, que explode porque expressa uma necessidade. Nestes últimos anos, a internet procurou constituir-se como uma solução para a preocupante diminuição dos espaços oferecidos pelos outros meios de comunicação à reflexão sobre as artes cénicas. E fê-lo com o extraordinário e controverso poder da sua capilaridade, impondo espaços desmedidos sem, infelizmente, propor soluções a um problema de fundo: a autoridade. Um acontecimento como o teatro, um dos poucos que impõe – porque é algo mais do que uma simples solicitação – a existência e a persistência duma comunidade, está ao dispor de todos os olhares. Se é verdade que – no mundo dos blogues e, mais ainda, das redes sociais – toda a gente tem a possibilidade de apresentar a sua opinião, de a abrir ao espaço vital em que convive com a dos outros, decidir reavivar a crítica teatral nos interstícios da rede não pode portanto fazer mais do que impor, desde logo, a estruturação de novas regras, plantando uma bóia num mar de *input*



constantemente agitado pelas tempestades. E, paradoxalmente, quanto mais o meio de pertença se apertar (o teatro infelizmente é e permanece, pelo menos neste momento, como um compartimento sócio-cultural de alcance limitado), mais difícil se torna afirmar a própria identidade.

Uma resposta

A modalidade de intervenção de *Teatro e crítica* está directamente ligada à pergunta inicial: "O que significa, hoje em dia, fazer teatro?" Para nós significa não tanto falar do presente, mas antes "fazer falar" o presente. É antes de mais nada um acto político. E assim deve ser para quem decidir observar aquele processo e de oferecer o seu testemunho: um acto político expresso pela contínua confrontação activa dos olhares, um debate sempre aberto capaz de vencer a evanescência da dimensão virtual a que a internet – utilizada como formato – corre o perigo de levar. O problema quotidiano é conseguir transmitir no âmbito do trabalho em linha o sentido de um espírito crítico que se orgulhe da sua génese complexa, desencadeando uma discussão sempre acesa e apta a transformar a opinião em reflexão, devolvendo à actualidade teatral não apenas a vitalidade das linguagens, mas também e sobretudo a sua função de produção de sentido, de testemunho sobre o tempo partilhado. Esta acção política da crítica só pode ser recuperada se lhe forem concedidos os espaços para uma confrontação activa não apenas no momento em que a reflexão chega aos leitores, mas especialmente na fase que antecede a publicação. Para *Teatro e crítica* a oportunidade de trabalhar "na redacção" é absolutamente irrenunciável: o projecto nunca poderia sobreviver a uma gestão dos

conteúdos totalmente virtual. Porque se trata sobretudo de um trabalho de enxerto, de enraizamento num território; do ponto de vista não tanto geográfico, mas sobretudo cultural. Neste sentido, um tal modelo de crítica não faz sentido a não ser no contacto directo com os elementos que compõem a sociedade teatral: actores, encenadores, técnicos, operadores, gabinetes de imprensa, directores de teatros, instituições e espectadores devem ser os interlocutores directos – físicos – da intervenção crítica. Só assim aquele valor de testemunho actual pode ser recuperado.

Uma expansão

Trata-se então de abandonar a ideia de uma crítica como olhar superior e como termómetro infalível, e recuperar antes um olhar mais popular, activo do ponto de vista político, o olhar de quem frequenta o meio estando por dentro. Na sua evolução, a experiência de *Teatro e crítica* apropriou-se de novas exigências, expandiu-se à procura de uma deslocação, de uma translação destes pequenos passos éticos em direcção a novos territórios e meios, quer do ponto de vista geográfico – numa Itália extremamente fragmentada no que diz respeito a oportunidades e modelos de trabalho –, quer do ponto de vista metodológico, à procura dum fluxo de ideias nunca definitivas, mais uma vez abertas à crise.

Houve, por um lado, a forte vontade de entrar na rede, colaborar com revistas homólogas como *Il tamburo di Kattrin* (<www.iltamburodikattrin.com>) ou *Stratagemmi* (<www.stratagemmi.it>), trocar ideias, teorias, mas sobretudo práticas, ultrapassando limites regionais e de "bairro" que durante demasiado tempo dividiram o teatro e fizeram da reflexão a seu respeito

uma torre inexpugnável de categorias analíticas e de exercício de poder. Por outro lado, foi ainda a esplêndida exigência de passar por vários formatos da escrita crítica, pondo, ao lado do trabalho jornalístico diário, directrizes mais viradas para o aprofundamento. Daqui surge a ideia da editora KleisEdizioni, ainda na sua electrizante fase embrionária. Actualmente, está numa fase exploratória das infinitas oportunidades da edição digital de última geração, sector que na Itália está no começo e que, no que diz respeito ao teatro, já vê a jovem e forte presença da Cue Press (<www.cuepress.com>), editora empenhada na publicação de estudos teatrais e dramaturgias. Por fim, a vocação, cada vez mais forte, para dar um passo além da prática da escrita, experimentando novos formatos de devolução da reflexão, mais próximos duma lógica de um genuíno atravessar do facto cultural. Mais do que no âmbito multimédia, audiovisual e da experimentação sobre os media, de momento *Teatro e crítica* escolheu ampliar a sua pesquisa ligada à formação.

Uma experiência

Na constante procura do contacto directo com o meio e da equidistância entre público e artistas, *Teatro e crítica* sente que encontrou agora um horizonte de crescimento fundamental na oportunidade de transferir uma experiência no âmbito da formação. Encontrar-se, após alguns anos de persistente evolução e de abertura às muitas margens para erro num ofício que só agora – graças ao trabalho de todo um conjunto de experiências homólogas – vive de novo, colocou-nos perante a consciência do quanto esta pequena história, que já temos nas mãos, é capaz de moldar, de utilizar, e portanto – gesto fundamental – de transmitir aos outros.

O que queremos entregar nas mãos de quem participa naquela que é já uma realidade – a *Teatro e crítica LAB* – é não apenas um saber teórico, uma simples ferramenta técnica, uma lista de contactos ou um mapa de realidade com a qual se possa medir, mas a herança real duma vivência profissional e humana, um projecto de formação que está a encontrar abrigo em estruturas cada vez mais diversificadas, um laboratório de crítica e de visão hospedado já por várias temporadas teatrais, em festivais e estruturas universitárias, e não apenas em Roma.

Em cada um destes contextos, o ponto de partida para aplicar um discurso teórico e, sobretudo, prático sobre crítica teatral é sempre o mesmo: a experiência de ver. Colocar-se a si próprio dentro da matéria observada, numa espécie de impulso antropológico. E, portanto, voltar a levar o público ao teatro, para recomeçar a partir daí, tendo já a maioria dos instrumentos sobre os quais construir uma análise. Partindo de novo do termo *público*. Tal como a experiência de ver é partilhada com toda uma plateia de espectadores, integra-a e dela se alimenta, assim um projecto, que visa despertar o espírito crítico oferecendo os instrumentos para se exprimir, pode reencontrar sentido no trabalho de equipa. A técnica da simulação compõe, com o conjunto dos participantes no laboratório, uma verdadeira redacção, encorajada a pensar colectivamente, a pôr em crise, a partilhar uma "linha editorial", de modo a transformar a simples opinião individual numa reflexão de grupo. O mesmo grupo que estará pronto, com as ferramentas técnicas, metodológicas, mas sobretudo humanas, a responder àquela pergunta inicial: "o que significa, hoje em dia, fazer teatro?"

Tradução de Sebastiana Fadda

Festival com vista para as fronteiras

Jorge Louraço Figueira



>

Amarillo,

Teatro Línea de Sombra,
2012,

fol. Ed Figueiredo.

O Mirada 2012, festival de teatro ibero-americano de Santos, entre 5 e 15 de Setembro, foi uma oportunidade única para ver o melhor do teatro mexicano e ainda ter uma amostra representativa da produção teatral da América Latina.

1. Festival com vista para as fronteiras

O festival Mirada trouxe à cidade de Santos uma visão panorâmica sobre o teatro mexicano, e, indirectamente, o México, essa paisagem interrompida por fronteiras artificiais e cruzada pelo tráfico de pessoas e drogas. *Amarillo*, do Teatro Línea de Sombra, e *Incendios*, de Wajdi Mouawad, pela Compañía Tapioca Inn, causaram furor. Além dos espectáculos e painéis de debate sobre o país homenageado, no Mirada viram-se ainda obras emblemáticas de alguns dos mais antigos e importantes grupos da América Latina, desde *Sin título, técnica mixta*, dos peruanos Yuyachkani, a *Acto cultural*, dos venezuelanos Actoral 80, passando por *Gemelos*, dos chilenos Teatro Cinema, sucessores de La Troppa, ou por *Hamlet*, de Los

Andes, o último trabalho do renovado Teatro de los Andes, da Bolívia.

Houve também lugar para estrelas em ascensão, como o colectivo La Maldita Vanidad, da Colômbia, que tem corrido mundo com a sua trilogia naturalista *Sobre algunos asuntos de familia*, composta pelas peças *El autor intelectual*, *Los autores materiales* e *Como quieres que te quiera*. De Portugal, apresentaram-se os Artistas Unidos, com *Herodiades*, produção deste ano, e de Espanha, os catalães Els Joglars, com a remontagem de *El nacional*, estreada no início dos anos noventa.

Promovido bianualmente pelo SESC (Serviço Social do Comércio) de São Paulo, o festival duplicou de tamanho nesta segunda edição, com 14 países representados, 38 espectáculos (15 do Brasil) e 100 mil espectadores (numa cidade de meio milhão de pessoas, mas que é destino turístico dos paulistanos). O Mirada fez jus ao nome, apresentando uma vista sobre as diferenças e as semelhanças culturais no universo teatral ibero-americano, e devolvendo, tanto ao público como aos artistas, críticos

Jorge Louraço Figueira escreveu *Cassandra de Balaclava* (2013), *Xmas qd Kiseres** (2002) e *O espantinho teso* (2000), entre outras peças; é doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra (com bolsa da FCT), dramaturgo residente do Teatrão – Oficina Municipal de Teatro, docente da ESMAE [Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, do Porto] e crítico de teatro do jornal *Público*.

>
Amarillo,
 Teatro Línea de Sombra,
 2012,
 fot. Ed Figueiredo.



e programadores, imagens dos vários países da América Latina que puderam estar presentes.

A cidade de Santos é, hoje em dia, o maior porto marítimo da América Latina e, segundo a organização do festival, capital simbólica do encontro de culturas no continente, razão pela qual foi escolhida para sediar este evento (criado à imagem e semelhança do Festival Ibero-americano de Cádiz, este ano na 27ª edição).

A cidade é conhecida por ter destronado o Rio de Janeiro como principal porto de exportação de café na segunda metade do séc. XIX, o que pode ser comprovado numa visita ao Museu do Café, instalado na antiga bolsa cafeeira, dos anos vinte, onde eram arrematados os lotes e definidos os preços do grão. No início do séc. XX, Santos foi alvo de renovação urbana, com a construção de uma série de canais e vilas, e a destruição dos cortiços onde se albergavam os imigrantes europeus e os ex-escravos. É também famosa pela orla marítima pontuada por cerca de cem prédios tortos, cuja inclinação chega a dois graus (metade da inclinação da Torre de Pisa). E claro, pelo clube de futebol de Pelé.

A viagem de São Paulo para a baixada santista demora de uma a quatro horas, conforme o trânsito de camiões de mercadorias e de turistas destinados à estância balnear do Guarujá. Os dias, porém, não estavam para banhos de mar, e os passeios foram mais entre o SESC (Serviço Social do Comércio) Santos, perto da barra, com dois auditórios, e os teatros Brás Cubas, Guarany e Coliseu, no centro histórico, para poder ver todos os espectáculos. Um galpão anexo ao Coliseu e a Casa da Fronteira Azulejada foram também ocupados pelo festival.

"Eu olho para o Norte. Mas o Norte não olha para mim."

Tijuana, Ciudad Juarez, Chihuahua, Amarillo – os nomes do território fronteiriço do México ecoam muito depois de terem parado os gritos das vítimas da migração

clandestina, do narcotráfico e da corrupção. Amarillo é uma cidade do Texas, para onde se dirigem muitos dos emigrantes clandestinos que atravessam o deserto – e também o nome de um dos espectáculos mais aclamados da selecção mexicana. A peça do Teatro Línea de Sombra conta a história de um homem que partiu e de uma mulher que reconstrói a sua presença à distância, imaginando o itinerário, o corpo e as falas do ausente. Um jovem actor representa este Ulisses moderno, com todos os nomes e todos os caminhos, uma espécie de Zé-ninguém que vale pelos demais. Três actrizes dançam as Penélopes de hoje, recordando o tempo antes da partida e imaginando os regressos. Um homem mais velho, com a figura do típico camponês mexicano, entoia cânticos guturais como se fosse um coro grego. É uma obra maravilhosa, de teatro-dança, se a quisermos classificar, mas na verdade sem fronteiras físicas nem artísticas, que expande a ideia de teatro para lá do imaginável, como se a tragédia grega tivesse voltado do futuro.

O trabalho foi feito a partir daquilo a que chamaram o kit do emigrante: um par de ténis, um cantil de água, um chapéu. Essa "objectualidade própria gerou micro-narrativas que conduziram depois a uma estrutura", revelou o encenador, Jorge A. Vargas. *Amarillo* começou a ser criado a partir de uma experiência familiar, mas o resultado levou a que o grupo de teatro tenha passado a fazer, nos projectos seguintes, um "trabalho de contexto, sem mediação de um texto ou de um edifício teatral, onde primeiro vem a relação, depois o resultado. Um teatro expandido, criado *in situ*". Na época ainda não se conheciam tão bem o negócio de extorsão dos familiares dos emigrantes, os campos de concentração onde ficam retidos, as valas comuns. "Amarillo é, num certo sentido, anacrónico, porque foi criado quando ainda não se sabia tudo, e corre o risco de ser apenas porno-miséria, exibindo a realidade e pronto. Mas esse é o dilema ético do artista: se fala demais, esvazia o tema".



< >

Incendios,
de Wajdi Mouawad,
Compañia Tapioca Inn,
2012,
fot. Fernanda Procopio.

"Lutar contra a miséria do mundo, talvez, ou então cair dentro dela."

Nas filas para entrar, para levantar os bilhetes ou para ficar em lista de espera (aqui chamada fila da esperança), escutavam-se os mais elogiosos comentários precisamente para *Amarillo*, bem como para *Incendios*, da Compañia Tapioca Inn. O reconhecimento foi tal que ambos serão apresentados em São Paulo no próximo ano. Mário Moutinho, director do FITEI, que esteve presente em todo o festival, gostaria de levá-las ao Porto.

Incendios, da companhia mexicana Tapioca Inn, apresentado no galpão do Teatro Coliseu, deixou os espectadores de olhos marejados. A peça original, de Wajdi Mouawad, franco-libanês radicado no Quebec, conta a história de um irmão e uma irmã, gémeos falsos, que buscam o pai e um meio-irmão, perdidos durante a guerra do Líbano (o filme feito a partir da peça ganhou o Óscar de melhor filme estrangeiro em 2011). No coração da peça, em parte baseada em factos reais, está uma tragédia de contornos edipianos que surpreende o espectador mais avisado. O pai e o irmão são uma e a mesma pessoa, e os gémeos fruto da violação da mãe num centro de tortura onde o próprio filho era o torturador. A versão mexicana desta história de refugiados, paramilitares e exércitos de ocupação reverbera na história de mais do que um país, e certamente na do México. Com encenação de Hugo Arrebillaga Serrano, a actuação é feita com tal rigor que o público não pôde deixar de se comover com o mundo emocional das personagens.

Uma vez mais, por favor, de Michel Tremblay, talvez o mais importante dramaturgo do Canadá, é um diálogo biográfico entre o autor, tímido, e a sua mãe, espantosa, escrita em jeito de despedida. As várias vinhetas, que vão da infância do narrador à morte da matriarca, apresentam os exageros melodramáticos e a imaginação delirante da mãe como sendo a origem da inventividade do autor. O espectáculo é jogado com um ritmo preciso pelos premiados

Angelina Peláez e Arturo Beristain, sob a direcção de Mario Espinosa, para a Compañia Nacional de Teatro. *O pequeno quarto ao final da escada*, do Teatro El Farfullero, com a mesma actriz principal de *Incendios*, foi a terceira produção mexicana a partir de uma peça canadiana apresentada no festival. (A presença da dramaturgia canadiana, em especial do Quebec, no México, é grande, segundo disseram membros da comitiva oficial mexicana). Inspirada na fábula do Barba Azul, o espectáculo abre espaço para a imaginação ao deixar no ar a questão da origem da maldade do lendário assassino. Mais uma vez, a imaginação e o exagero das personagens femininas parece ser a condição *sine qua non* para viver o real. Ambas são dramas familiares.

"Chihuahua é uma ilha."

Los Asesinos, de David Olguín, co-produção do teatro El Milagro, uma das salas independentes da Cidade do México, e do Carretera 45, um grupo de Ciudad Juarez que mudou para a capital, retomou o tema da violência relacionada com o tráfico e a emigração. A narrativa salta no tempo para mostrar os sucessivos assassinatos e o modo como a sede de matar domina os 'sícarios: matadores profissionais. As personagens precipitam-se na euforia do assassinato, disparando sobre o outro a qualquer momento, e depois expondo os mortos com gosto. O autor e encenador apropriou-se da pronúncia e gíria do norte do México, de onde veio a maior parte do elenco, para criar um lirismo próprio, capaz de expressar essa cegueira assassina. A peça é uma alegoria da situação actual, com a história de uma quadrilha de traficantes, liderada por uma viúva, em primeiro plano, e a relação enredada do México com os EUA por trás. As personagens encontram-se num território isolado, cenário da guerra contra o tráfico, onde o perigo de morte torna as acções ridículas e as falas absurdas. O resultado é um poço da morte num mundo à parte, que nos ajuda a penetrar no mistério da mortandade diária que assola o México.

>

v

Los asesinos,
de David Olguin,
Teatro El Milagro /
Carretera 45,
2012,
fot. Ed Figueiredo.



El dragón dorado, de Roland Schimmelpfennig, dirigido por Daniel Giménez Cacho (também do teatro El Milagro), para as Por Piedad Producciones; e *Ensayo sobre débiles*, de (e dirigido por) Alberto Villarreal, peça escrita durante uma residência internacional no Royal Court Theatre, encerraram a programação mexicana. Ambas estão sob o signo de Pirandello, explorando o que o espectador conhece das convenções teatrais para surpreender com uma ficção renovada. O primeiro texto, sobre a difícil convivência de um emigrante num restaurante oriental, tem as indicações de cena nas falas das personagens, o que permite que, por exemplo, uma personagem masculina, mais velha, seja feita por uma atriz muito nova. A estranheza da cena sai reforçada. O segundo espectáculo discorre sobre a natureza do trabalho do actor, passando por cenas de expulsão como as vistas nos *reality shows*, e culminando num pedido aos espectadores para fazerem confissões pessoais, o que aconteceu com relativa naturalidade.

O mistério do México visto do teatro

O México é o país onde as os cartéis da droga patrocinam os *narcocorridos*, canções sobre a vida dos traficantes, e o *videohome*, ou *Narco Cinema*, a produção de filmes de muito baixo orçamento que vão directo para os leitores de vídeo, revelou Antonio Veja Barragan no debate sobre "A violência urbana e a migração como objectos de interesse para a criação teatral mexicana". O mesmo México onde há voluntárias, as *patronas*, que ajudam os desconhecidos ao longo da trilha da emigração a caminho dos EUA, e os passadores, chamados *coyotes*, que capturam esses mesmos emigrantes para extorquir dinheiro às famílias, acrescentou o dramaturgo David Olguin. A morte é olhada de frente pelos mexicanos, a julgar pelas peças do Mirada. A tragédia dos rituais pré-colombianos e o melodrama da paixão cristã parecem ter-se fundido numa teatralidade muito própria, capaz



de assustar, comover e fazer rir ao mesmo tempo. Haverá alguma relação entre a celebração festiva da morte, no *Día de los muertos*, a 2 de Novembro, e a aparente banalização do homicídio (entre 100 a 150 mil mortes de causa violenta desde 2006)?

Ileana Diéguez Caballero, radicada no México, autora de *Cenários liminares: Teatralidades, performances e política* (2007), um dos estudos mais importantes sobre o teatro ibero-americano, quando questionada sobre como tratava o teatro mexicano o tema da morte, afirmou que "o teatro que se faz não se articula com o cultural, em especial com as representações da morte. O teatro mexicano tem vivido de costas para a cultura popular. O México é um país de muita teatralidade, mas não de muito teatro". A questão é controversa. Para Vivian Tabares, directora de revista *Conjunto*, ex-adida cultural da embaixada de Cuba no México, o teatro mexicano, pelo contrário, tem "uma relação com a realidade. Há pesquisa de identidade porque há uma comunhão com os espectadores".

O teatro mexicano produz tanto a partir de temas locais como de textos dramáticos nacionais e estrangeiros, seja com estratégias de criação próprias seja com técnicas mais ou menos convencionais. O sistema teatral assenta numa rede de teatros públicos, nacionais ou regionais, e



<>

Sin título, técnica mixta,
Yuyachkani, 2012,
fot. Elsa Estremadoyro.



Gemelos,
Teatro Cinema, 2012
fot. Monserrat Quezada.

>



Hysteria,
grupo XIX, 2012,
fot. Adalberto Lima

>

só mais recentemente no apoio directo a grupos e companhias. Um dos eixos desse sistema é a Mostra Nacional de Teatro, um grande festival que junta obras de todo o país, e onde também se realizam oficinas e conferências. Este ano, na sua 33ª edição, a Mostra apresentará 35 espectáculos escolhidos a partir de um lote de 300 candidatos (de que são parte estes seis espectáculos). Por ver ficaram, entre outros, textos de dramaturgos como Sabina Bergman, Jaime Chabaud ou Alejandro Ricaño; espectáculos de Las Lagartijas Tiradas al Sol, do Grupo Ojo ou de La Rendija; os números de *cabareteras* como Astrid Hadad, Jesusa Rodriguez e Regina Orozco e ainda Conchi León, de *Mestiza Power*, ou Guillermo Gomez-Peña, o mais célebre cultor do *spanglish*.

Inaugurado em 2010 com a Argentina com país-tema, o Mirada prossegue na senda de desvendar os teatros que se fazem em cada cultura nacional para dar conta das contradições políticas e culturais de cada país. Em 2014 será a vez do Chile, de onde tem saído muito do melhor teatro da actualidade.

2. Recomendações desejáveis

Dos espectáculos apresentados no Mirada há dois que já foram vistos em Portugal: *À primeira vista*, de Daniel

Maclvor, com encenação de Enrique Diaz, dias 1 e 2 de Dezembro de 2012 no TNDM II; e *Hysteria*, do grupo XIX, em 2004, no FITEI, no Porto, e, este ano, na Mostra São Palco, dias 8 e 9 de Junho, em Coimbra, na Oficina Municipal de Teatro, e dia 10 em Torres Novas, no Cine-Teatro Virgínia.

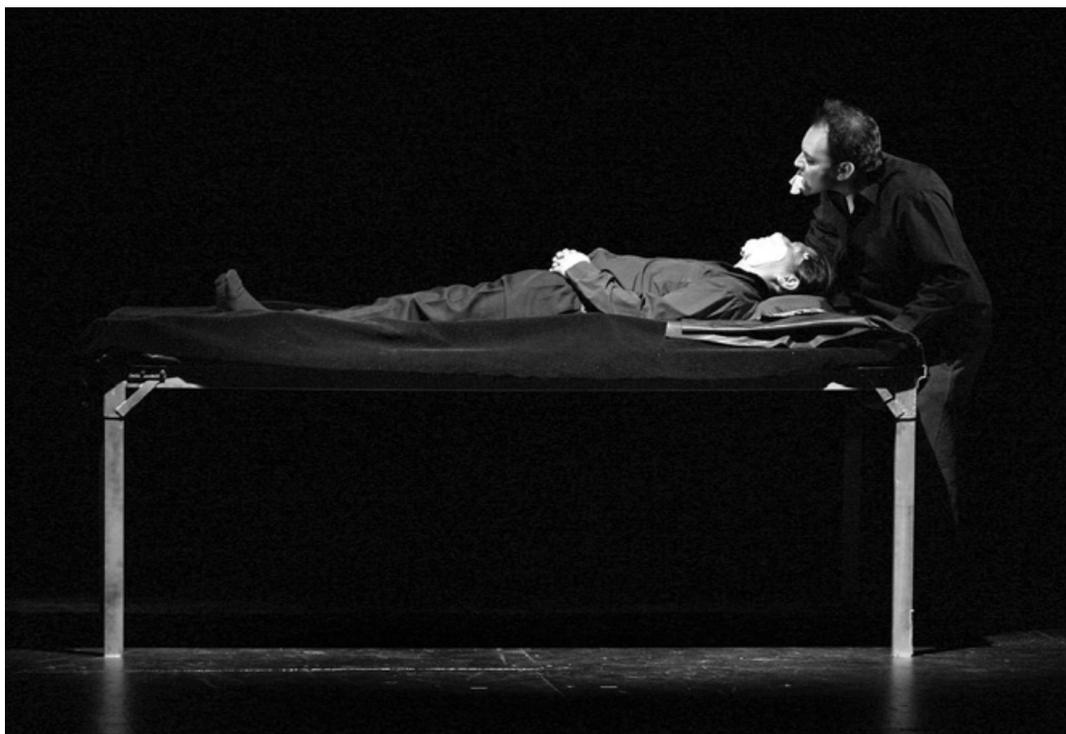
Esta última obra é um clássico do chamado "Teatro de Grupo" de São Paulo, a não perder sob circunstância alguma. Passada num sanatório feminino, no final do séc. XIX, a acção da peça permite aos espectadores assistir a um pedaço da vida de cinco mulheres diagnosticadas com histeria. Assistir, no caso dos homens, e participar também, no caso das mulheres: os dois públicos são separados no início do espectáculo, e enquanto as mulheres se sentam com as actrizes, os homens ficam a ver de longe. Estreada há doze anos, *Hysteria* funciona como uma máquina de precisão. Desde a relação das actrizes com os espectadores, ao entrelaçar os testemunhos e documentos reais com o texto, passando pelo ritmo emocional da encenação, sem som nem luz artificiais, tudo é exemplar neste espectáculo.

Do México, *Amarillo* e *Incendios* estavam previstos para o FITEI, no Porto, mas foram cancelados quando o festival perdeu o apoio da DGArtes.

Os três, de três países diferentes, que a seguir se destacam, valeria a pena serem vistos por cá...

>
v

Hamlet, de los Andes,
Teatro de Los Andes, 2012,
fot. Valentino Saldivar

***Sin título, técnica mixta, o grupo Yuyachkani (Peru)***

O Grupo Cultural Yuyachkani, de Lima, dirigido por Miguel Rubio Zapata, trouxe uma obra de 2004, feita na sequência de *Hecho en el Perú*, de 2001, que cruza a linguagem do teatro com os códigos da exposição museológica para tratar o tema da memória cultural e trazer ao de cima factos da história nacional, desde a fundação do país até às ditaduras do final do séc. XX. Os espectadores começam por passar por uma série de pequenas vitrinas de museu onde estão amontoados vários objectos e documentos históricos, para depois entrarem numa sala onde figuram os actores do grupo, como se fossem estátuas de cera, representando figuras alegóricas da história do Peru. Nas paredes, textos e palavras de ordem vão apresentando argumentos e preparando o público. Aos poucos, as figuras ganham vida, e as plataformas, onde se encontravam, começam a deslocar-se pelo espaço, compondo uma sequência de quadros cada um mais impressionante que o outro, que culminam nos dados sobre a esterilização forçada de mulheres indígenas levada a cabo durante o governo de Fujimori. Com uma cenografia, música e interpretação impecáveis, e uma dramaturgia e encenação fulgurantes, *Sin título, técnica mixta* dá conta da história do Peru (e da América Latina), ao mesmo tempo que revê e actualiza a linguagem teatral de um modo que deveria ser estudado em todo o mundo.

Gemelos, do Teatro Cinema (Chile)

Criado a partir do romance *Le grand cahier*, de Agota Kristof, escritora húngara exilada na Suíça em 1956, *Gemelos* relata a auto-educação de dois irmãos, deixados com a avó durante a guerra, e que se dedicam a criar um sistema moral próprio, de modo a sobreviverem num ambiente hostil. O facto de as personagens não compreenderem bem o mundo à sua volta permite à autora criticar livremente todos e quaisquer preceitos morais, descrevendo cruamente a iniciação das crianças



no mundo adulto. Com uma máquina de cena que tem a forma de um teatro de marionetas e os actores movimentando-se mecanicamente, o espectáculo parece ser para crianças, mas o dispositivo logo se revela uma analogia da rigidez de sentimentos que os gémeos desenvolvem, aplicável a qualquer contexto cultural.

Hamlet, de los Andes, Teatro de los Andes (Bolívia)

Esta versão de *Hamlet* vale pelo engenho que revela na adaptação da peça para apenas três actores e um músico. Circundando o espaço, ondulam panos de tule preto que criam um ambiente de terror. Uma mesa faz de porta, tumba e até espada; na cena em que o príncipe dinamarquês poupa a vida do tio, a mesa é suspensa em cima da cabeça deste. Em contraponto, o episódio de teatro dentro de teatro criado para desmascarar o usurpador é apresentado como uma hilariante luta de *wrestling* entre duas típicas índias bolivianas. Este é o outro matiz da obra, o recurso a elementos significativos da paisagem cultural da Bolívia. Órfãos de director, com a saída de Cesar Brie do grupo, o Teatro de Los Andes reinventa-se nesta obra.

A luva virada do avesso

Emília Costa



<
Por tudo e por nada,
 de Nathalie Sarraute,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2013
 (João Meireles,
 Andreia Bento,
 António Filipe
 e Pedro Carraca),
 fot. Jorge Gonçalves.

Título: *Por tudo e por nada* [*Pour un oui ou pour un non* (1986)]. Autor: Nathalie Sarraute. Tradução: Jorge Silva Melo e Pedro Tamen. Encenação: Jorge Silva Melo. Cenografia e figurinos: Rita Lopes Alves. Gravura: Jorge Martins. Luz: Pedro Domingos. Interpretação: João Meireles, Pedro Carraca, Andreia Bento e António Filipe. Produção: Artistas Unidos. Local e data de estreia: Teatro da Politécnica, Lisboa, 13 de Março de 2013.

Por tudo e por nada é a sexta e última peça teatral de Nathalie Sarraute, peça radiofónica, que, tal como as primeiras cinco, rapidamente despertaram a curiosidade de diversos encenadores, os quais, aceitando o desafio e o risco, as foram colocando repetidamente em cena. Em Portugal, teve a sua estreia a 25 de Julho de 1991, no Teatro do Século, pela Sociedade Criativa, com interpretações de Diogo Dória e Carlos Gomes, numa encenação de Diogo Dória.

Nathalie Sarraute, romancista francesa nascida na Rússia, é uma das autoras mais emblemáticas do novo romance francês, e a sua escrita teatral é um exemplo dessa nova forma de escrever, sem acção, sem personagens, sem intriga. Sarraute tem a mestria de procurar aquilo que é mais profundo, mais particular do indivíduo – o seu pensamento mais recôndito – e torná-lo universal, porque

é exactamente nas nossas indizíveis particularidades que nos assemelhamos, fazendo parte desta complexa, misteriosa e inexplicável raça humana.

O seu primeiro livro, *Tropismes* (1939), marcou toda a sua obra e foi sempre em busca dos tropismos que Sarraute criou. Tropismo designa a capacidade das plantas e também de algumas espécies de fungos de se movimentarem de acordo com estímulos ambientais a que ficam sujeitos, tais como a luz, a gravidade, a água ou as substâncias químicas, e esses movimentos tanto podem ser positivos (em direcção ao estímulo externo), como negativos (de afastamento do estímulo externo). Para Sarraute, tropismos são os "movimentos interiores que precedem e preparam as nossas palavras e acções nos limites da nossa consciência" (Sarraute 1990), em resposta à presença de um outro, aos gestos de um outro, às palavras de um outro. Por detrás das

"A vida está ali, simples e tranquila."
 Nathalie Sarraute (2012: 98)

Emília Costa
 é licenciada em Direito
 pela Faculdade de
 Direito da Universidade
 de Lisboa e mestre em
 Estudos de Teatro na
 Faculdade de Letras.
 Adaptou para teatro
Timbuktu, de Paul
 Auster (T. Trindade) e
O jogador, de
 Dostoievski (São Luiz
 Teatro Municipal).
 Participou no projecto
Curtas (Primeiros
 Sintomas) com os
 originais *Maria Jesuína*
a Mikas, *Desencontros*
lunares e
Estranhamentos,
 encenados por Nuno
 Bravo (2008, 2010 e
 2012).



^
<>
v
Por tudo e por nada,
de Nathalie Sarraute, enc.
Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2013
(^ Pedro Carraca
e João Meireles;
<> João Meireles;
v Pedro Carraca
e João Meireles),
fot. Jorge Gonçalves.

convenções sociais, da conversa estereotipada, o que se transmite entre dois interlocutores vai muito para além daquilo que é objectivamente dito, existindo escondido, oculto, um universo de sensações profundas, intensas, que, às vezes, se revelam num breve instante, num tom dito, num gesto efectuado, numa expressão do rosto, na duração de um silêncio. Tornar visível aquilo que por natureza se mostra oculto, aquela sensação que, por tão rápida e breve, é quase imperceptível, revela a verdadeira essência da obra de Nathalie Sarraute. Por isso, o seu teatro chegou a ser apelidado de "uma luva virada do avesso" (Sarraute 1990).

Transportar para palco essa sensação intensa mas fugaz, transformando em palavras o não dito e exigindo dos actores a representação, em câmara lenta, daquilo que ocorre em segundos na mente e no corpo humano, não é seguramente tarefa fácil, mas foi essa a aposta de Jorge Silva Melo. E foi uma aposta ganha, com brilhantes interpretações de João Meireles e Pedro Carraca, num cenário minimalista, de linhas diagonais, da autoria de Rita Lopes Alves, enquadrado em vigas de luz, da responsabilidade de Pedro Domingos.

Numa divisão, preenchida apenas por uma *chaise-longue*, uma secretária, duas cadeiras e um quadro, o Homem 1 (Pedro Carraca) confronta o Homem 2 (João Meireles), de quem é amigo de longa data, sobre a razão do seu afastamento, da sua súbita frieza. O Homem 2, entre pausas e hesitações, nega verbalmente o afastamento, ao mesmo tempo que toda a sua expressão corporal, com especial incidência na expressão facial, denota o contrário, sendo nela evidente a mágoa, o ressentimento que sente pelo Homem 1. Perante a insistência firme do Homem 1, o Homem 2 cede, revelando a pequena e simples frase que um dia, em data que não recorda, aquele lhe proferiu.

"Que boooooom... hã!" é, assim, a razão de todo o conflito, do golpe fatal numa amizade de anos, desde a juventude. Uma simples frase, tão curta, tão infinitamente pequena quando comparada com os anos em que aquela

amizade se construiu e se solidificou e, porém, nela se concentra tudo o que opõe estes dois Homens. E torna-se fundamental compreender que a frase mencionada em nada se pode confundir com "Que bom, hã!", pois entre uma e outra existe um universo de diferenças, de entoações, de suspensões.

O pormenor com que o Homem 2 explica as suas razões, acentuando o modo como a frase foi dita, causa no espectador uma sensação de estranheza, de ridículo, de absurdo, sensação essa que é sublinhada com a reacção irónica do Homem 1 e que se intensifica quando é chamado um casal de vizinhos, o Homem 3 e a Mulher, o simplório marido e a submissa mulher, irrepreensivelmente representados por António Filipe e Andreia Bento, figurativos das pessoas normais, para avalizarem das razões do Homem 2. A insignificância da razão invocada para o corte de relações com o seu grande amigo, com o seu maior amigo, leva-nos a pensar no Homem 2 como alguém mentalmente perturbado, obsessivo-compulsivo, conflituoso, queziliano. Porém, após o espectador se ter convencido do absurdo dos motivos invocados, à medida que o diálogo avança, que a frase é desconstruída, transformando-se as sensações em palavras, evidenciando-se a condescendência do Homem 1 perante o Homem 2 e a perturbação e o medo que o

Homem 2 provoca no Homem 1, por este não o conseguir etiquetar, aos poucos, também nós, espectadores, apreendemos a dimensão da frase proferida, o abismo entre eles. E não deixamos de nos lembrar de pequenos gestos, pequenos movimentos de olhos, de boca, subtis entoações, daqueles que nos são próximos que, num breve instante, rapidamente esquecido, nos magoaram profunda e intensamente. E compreendemos a fatal armadilha que toda a amizade/amor é, onde sempre tentamos enredar o outro de forma a que ele se transforme naquilo que queremos dele, anulando as diferenças que nos perturbam, que nos assustam, que nos afastam; por isso, o Homem 1 quer que o Homem 2 viva como ele, voltado para a acção, tenha uma casa com relvado, se case, tenha filhos; por isso o Homem 2 quer que o Homem 1 seja contemplativo como ele, se perca, se abandone, viva a experiência sensitiva da beleza.

O Homem de acção *versus* o Homem contemplativo, o vencedor e o falhado, o pragmático e o sensível, aquele que cria a vida à sua volta e o que apenas a sente, recusando a própria acção da escrita. E, inevitavelmente, Verlaine, o poeta que revela a angústia humana, o drama da humanidade, a vida simples e tranquila está sempre ali, fora de nós. O Homem 1, o Homem 2, todos os Homens, fechados nas suas ilhas, isolados uns dos outros, ensaiando diálogos convencionais, aparentando proximidades impossíveis, sofrendo na sua solidão, ansiando pela compreensão que nunca obterão. O Eu e o Outro, realidades insusceptíveis de se fundirem.

João Meireles, de meias, com os ténis velhos à sua frente, vestindo calças de ganga, camisa clara e camisola escura, de ombros caídos, corpo contraído, rosto desconfiando, tenso, magoado, leva-nos ao interior do Homem 2, nas suas hesitações, nos seus silêncios, nessa sua sensibilidade poética, nesse seu desdém pelo socialmente aceite, nessa sua vontade de ser inominado, de nunca ser definido, enclausurado. Pedro Carraca, de camisa branca, calça creme e blusão azul, quase sempre de pé, numa

postura segura, firme, revela-nos o Homem 1, o homem social e familiarmente inserido, hábil com as palavras, irónico, pragmático, que, apesar de aparentar desprezar a poesia, a contemplação, sente alguma sedução por esse mundo onde estranhamente não é necessário lutar para se ser o melhor, o mais rico, o mais bem-sucedido, o que tem a mulher mais bela, a relação mais perfeita, esse mundo onde se sente a pisar em areias movediças.

Duas grandes interpretações num espectáculo que vive dos actores, dos seus silêncios, das suas entoações, dos seus gestos, das suas expressões. Um espectáculo onde o encenador deixou sabiamente aquela relação acontecer, aqueles dois homens mergulharem na sua interioridade, abandonarem o supérfluo e mostrarem a sua profunda complexidade e o emaranhado insondável das relações humanas. Um espectáculo onde não há rede para os actores, dois Homens perante o público, vivendo emoções inexprimíveis, num cenário que não distrai, numa iluminação que aprisiona. Uma luta no fluxo e refluxo das palavras, sem redenção, nem culpa, duas razões igualmente defensáveis. Dois Homens, dois actores, praticamente sozinhos em palco, que apenas pela magia das palavras e pelas suas expressões, prendem, atraem, envolvem os espectadores, durante uma hora que passa a correr, onde se revela a essência do teatro: actores e palavras.

Referências bibliográficas

- SARRAUTE, Nathalie (1990), "The Art of Fiction No. 115, *Interviewed by Shusha Guppy, Jason Weiss*", *The Paris Review*, Primavera, n.º 114, <http://www.theparisreview.org/interviews/2341/the-art-of-fiction-no-115-nathalie-sarraute> (consultado em Abril 2013)
- (2012), *O silêncio / É bonito / Aqui está ela / Por tudo e por nada*, trad. Diogo Dória [*O silêncio / É bonito / Aqui está ela*], Jorge Silva Melo e Pedro Tamen [*Por tudo e por nada*], Lisboa, Artistas Unidos/Cotovia, *Livrinhos de Teatro* n.º 65, 2012.

Quem tem medo do 'Big Brother'?

Ricardo Fonseca

>
Gaspar,
 de Peter Handke,
 enc. Tiago Correia,
 A Turma, 2013,
 fot. Ricardo Miranda.



Título: Gaspar (1967). *Autor:* Peter Handke (n. 1942). *Tradução:* Anabela Mendes. *Encenação e dramaturgia:* Tiago Correia. *Cenografia:* Ana Gormicho. *Figurinos:* Anita Gonçalves. *Desenho de luz:* Francisco Tavares Teles. *Música original e sonoplastia:* Nelson Silva. *Vídeo:* Francisco Lobo (com o apoio de Juliana Constantino). *Movimento:* José Olivares. *Interpretação:* António Parra, Diana Sá, Emílio Gomes e Sara Pereira. *Produção executiva:* Maria Pires. *Produção:* A Turma. *Co-produção:* Guimarães 2012. *Colaboração:* Teatro Oficina. *Local e data de estreia:* CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), Guimarães, 30 de Novembro de 2012.

Hic jacet / Casparus Hauser / Aenigma / sui temporis / ignota nativitas / occulta mors
 [Aqui jaz Kaspar Hauser, enigma do seu tempo. Nascimento desconhecido, morte misteriosa]
 Epitáfio de Kaspar Hauser

Um corpo de mulher contorce-se languidamente na obscuridade. A enquadrá-lo encontram-se estantes metálicas indistintas, como se pertencendo a um arquivo anónimo na cave de um ministério, algumas cadeiras, uma marquesa, uma bacia de cobre, um jarro de água e um ecrã onde se projectam pequenas figuras geométricas. Vislumbram-se objectos como livros e dossiês no interior das estantes, através de portas e gavetas abertas. A mulher continua deitada e movendo-se a espasmos enquanto o público vai enchendo a sala. Quando parece estabilizado o ruído e o movimento na plateia, entram em cena, providas de diferentes direcções, três figuras de bata branca que erguem cuidadosamente a mulher e a colocam em cima da marquesa. Esta debate-se desordenadamente mas sem vigor. Parece apenas incapaz de coordenar os gestos. Segue-se uma aparente descontaminação, com as figuras de bata branca a aspergirem o corpo da mulher com desinfetante. No final da operação, as figuras afastam-se e a mulher levanta-se tropeçadamente, caminhando com passos incertos.

Irá começar a sua "educação".

Estreado na recta final da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, o espectáculo *Gaspar* esteve em cena no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), entre 30 de Novembro e 1 de Dezembro, com encenação de Tiago Correia e produção da companhia A Turma, colectivo fundado em 2008 por alunos da ESMAE. *Gaspar* foi extraído da peça *Kaspar* (1967) de Peter Handke, cujo título remete para a figura de Kasper Hauser, o misterioso jovem que apareceu na cidade de Nuremberga, a 26 de Maio de 1828, com uma carta dirigida ao capitão von Wessenig e repetindo a frase "Eu quero ser um cavaleiro como o meu pai foi". No texto de Handke, o estríbilho da personagem é "Gostava de vir a ser como alguém que já em tempos existiu".

Como o próprio autor explica, "a peça *Kaspar* não apresenta Kaspar como ele é ou como ele era verdadeiramente" (Handke 1967: 11). O interesse de Handke é outro. Na última das suas *Sprechstücke* – as "peças de



<
Gaspar,
 de Peter Handke,
 enc. Tiago Correia,
 A Turma, 2013,
 fot. Ricardo Miranda.

fala" que concebeu no início da carreira, onde procurou testar o alcance e os limites da linguagem, assim como o poder performativo das palavras, e cujo primeiro exemplo foi *Insulto ao público*, de 1966 –, Handke quis mostrar o que é possível fazer a alguém através de frases, "como falando se pode forçar alguém a falar", designando por isso a peça como uma "tortura verbal".

No jogo cénico que propôs, "os espectadores não vêem o cenário como a reprodução de um espaço situado noutro lugar, mas como uma imagem do palco. O cenário representa o próprio palco" (*Idem*: 12) E como a atenção deverá estar voltada para o que *acontece no palco* (a aprendizagem de Gaspar por via da linguagem), não deverá existir um antes, ou depois, da situação encenada. Na visão de Handke, Gaspar nasce das próprias tábuas do teatro e será recolhido e arrumado, no final do espectáculo, juntamente com as estantes e cadeiras.

A encenação de Tiago Correia mantém-se fiel a algumas destas premissas: o mobiliário é asséptico e não conta qualquer história; os objectos dispõem-se sem grande coerência; e Gaspar, representado por uma mulher, comporta-se como um recém-nascido – uma situação puramente teatral. Onde o espectáculo se desvia da proposta de Handke é na remissão para um universo específico, do qual se pode adivinhar um antes e um depois. Os responsáveis pela endoutrinação de Gaspar, os pontos-instrutores, que na peça de Handke são apenas vozes gravadas que vão dirigindo frases à personagem indefesa e aturdida, surgem aqui interpretados por três actores. Dois homens e uma

mulher rodeiam Gaspar envergando fardas cinzentas, enquanto lhe sussurram ou gritam um vocabulário que ele não reconhece. A descontaminação prévia e a existência de fardas, o que pressupõe um condicionamento institucional da personagem, tornam inevitáveis certos paralelos: desde o pesadelo mengeliano, antecipado em mais de cem anos pelo *Woyzeck* de Büchner, até qualquer experiência subterrânea conduzida por um Estado arbitrário. A referência torna-se ainda mais clara quando são projectadas no ecrã as imagens dos pontos-instrutores. Eles são a cara que tudo vê no universo distópico de *1984*, de George Orwell. A partir deste reconhecimento é inevitável imaginar "um espaço situado noutro lugar" e uma história que não se confina à situação de palco. Quebra-se a ideia primordial de Handke e a assunção, talvez influente na construção da peça, de que "o espaço da tragédia não é mimético, não representa nenhum lugar do mundo" (Ubersfeld 2010: 52).

O caminho adoptado por Tiago Correia é obviamente legítimo e o ambiente da peça autoriza uma aproximação ao mundo orwelliano. Mas a "educação" proposta por Handke é talvez mais perturbadora do que a do Ministério da Verdade. Os mecanismos da novilingua e do duplo-pensar, em *1984*, visam a aceitação, por parte dos membros do Partido (o resto da população é lumpen e não representa ameaça), de um estado de guerra permanente que por si só justifica a perpetuação do poder. Através da delimitação da linguagem, previne-se a formulação de pensamentos de traição. A conformidade é o grande objectivo. Mas este universo assustador não é, objectivamente, uma realidade

>
Gaspar,
 de Peter Handke,
 enc. Tiago Correia,
 A Turma, 2013,
 fot. Ricardo Miranda.



imediatamente e reconhecível, por muito relativistas que sejamos. Já em *Kaspar* os mecanismos de indução a que a personagem é sujeita visam a aceitação de uma moral burguesa. Através da delimitação da linguagem, e segundo a ideia de Wittgenstein (figura tutelar na peça de Handke) de que os "limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo" (Wittgenstein 1922: 114), promove-se a ética do trabalho, do asseio, da organização; encaixa-se o indivíduo nos moldes da sociedade. E neste universo, onde a conformidade é o grande objectivo, já nos podemos reconhecer.

Ao invocar o "Big Brother" o espectáculo anuncia claramente uma intenção, pois ninguém chama Orwell sem pretender compará-lo a um estado de coisas. Supõe-se que a actual crise financeira reúne condições de elegibilidade para essa comparação. Mais uma vez o "sistema" ultrapassa-nos e oprime-nos. Mas será discutível a eficácia da opção enquanto comentário à actualidade. O progresso pessoal pelo trabalho e a necessidade de ambição, ideias fortes na educação de Kaspar, serão talvez mais incisivas a interpelar o nosso estado de coisas se deixadas no limbo do jogo teatral de Handke. Com a colagem ao universo de Orwell a interpelação parece dispersar-se pelos múltiplos alvos dessa mesma comparação ao longo das décadas, diluindo-se as características próprias do presente. Os alarmes de 1984 não poderão ser esquecidos, mas justamente serão mais fortes quanto menos convocados enquanto alarme genérico. Nos tempos que correm, e ironizando um pouco, os funcionários sinistros que manipulam Gaspar teriam provavelmente as carreiras congeladas e cortes nos subsídios.

Os efeitos dessa opção tornam-se também visíveis no plano do espectáculo. O Gaspar teatral é desordenado, incapaz de realizar os gestos mais elementares e de se relacionar com os objectos, que lhe caem das mãos e o confundem, oferece possibilidades que a actriz vai explorando em movimentos caóticos e viscerais. No momento em que se começa a vestir leva uma eternidade a calçar as botas, como se estivesse perante um desafio sobre-humano, e essa incompreensão é bem traduzida no corpo da intérprete. Os pontos-instrutores são também

dinâmicos na fase inicial do processo, resolvendo inclusive algumas questões técnicas, como o jogo de luzes, através da manipulação directa dos projectores. As suas frases são lançadas em registos diversos, tal como prevê o texto original, alternando-se as dicções mecânicas, sarcásticas ou furiosas. A música acompanha os discursos pontualmente, em géneros como a canção de protesto, as marchas militares ou a música erudita. A configuração geral e o trabalho dos actores parecem responder às enormes potencialidades cénicas do texto.

Com a evolução do processo, no entanto, e sobretudo a partir do momento em que Gaspar começa a produzir as suas próprias frases, o movimento dos corpos transfere-se quase exclusivamente para a caixa vocal e o ritmo quebra-se. Percebemos que Gaspar se transforma num ponto-instrutor, com a mesma roupa e um discurso idêntico, e essa homogeneização afecta a plasticidade do espectáculo. O caminho parece inverso ao do texto de Handke, onde a resistência à uniformização, pelo menos no plano teatral, é conseguida com a multiplicação de "Gaspares", que vão sabotando a aprendizagem do original. Nunca saímos do teatro nem da situação experimental que nos propõe. No espectáculo de A Turma o caminho estreita-se. A colagem a Orwell é consequente o que torna inevitável, e também previsível, a osmose de Gaspar em relação aos funcionários. Ele termina perdido, tal como na peça, resumido à ideia de que é apenas "cabras e macacos", mas encontra-se perdido num lugar já fora do teatro, no tal imaginário do Grande Irmão, desolador e terrível, mas menos enigmático do que a figura que o inspirou.

Referências bibliográficas

- HANDKE, Peter (1974), *Gaspar*, trad. Anabela Mendes, Lisboa, Plátano [1967].
 ORWELL, George (2002), *1984*, trad. Ana Luísa Faria, Porto, Coleção Mil Folhas (Público) [1949].
 UBERSFELD, Anne (2012), *Os termos-chave da análise teatral*, trad. Luís Varela, Évora, Licorne, Teatro-Materiais 4, [1996].
 WITTGENSTEIN, Ludwig (2002), *Tratado lógico-filosófico: Investigações filosóficas* [1922], trad. M.S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Nióbio

O teatro da comunidade imaginária

Jorge Palinhos



Nióbio,
 texto e direcção de
 Ana Vitorino
 e Carlos Costa, *Visões
 Úteis* /Guimarães 2012
 (Λ < Ana Vitorino,
 Ana Azevedo
 e Carlos Costa;
 > João Martins,
 Carlos Costa
 e Ana Vitorino),
 fot. Paulo Pimenta.
 Λ
 <>

Título: Nióbio (2012). *Criação:* Ana Vitorino e Pedro Carreira. *Cenografia e Figurinos:* Inês de Carvalho. *Música:* João Martins. *Interpretação:* Ana Azevedo, Ana Vitorino, Carlos Costa, João Martins e Pedro Carreira. *Produção:* *Visões Úteis* e Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura. *Local e data de estreia:* Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 7 de Junho de 2012.

O Principado de Sealand foi fundado em 1975 por Paddy Roy Bates numa antiga fortaleza britânica da Segunda Guerra Mundial, tendo o próprio Bates redigido a constituição do estado e assumido o manto de príncipe. No entanto, em 1978, o seu primeiro-ministro, Alexander Achenbach, orquestrou um golpe de estado, tomando a nação de assalto com o auxílio de mercenários holandeses e alemães equipados com helicópteros e *jet skis*. Bates acabou por

conseguir recuperar Sealand e expulsar Achenbach, que se exilou na Alemanha, tendo aí constituído o Governo Rebelde de Sealand.

Apesar da sua turbulenta história, Sealand é apenas uma das muitas micronações que todos os anos surgem na Europa, América e Oceânia, movidas por ideais utópicos, escapistas ou comerciais. De língua portuguesa existem pelo menos o Reino Unido de Portugal e Algarves, o Reino

Jorge Palinhos
 é dramaturgo, escritor
 e docente universitário.
 É ainda editor da
 revista *Drama* e
 bolseiro da FCT. Está a
 realizar uma tese de
 doutoramento na área
 da dramaturgia
 contemporânea.

de Pathros, a República de Porto Claro, o Cordial Reino de Kelterspruf, a Comunidade Livre de Pasárgada, o Principado de Sofia e o Principado da Pontinha.

Estas nações fictícias são, é claro, elaboradas *performances* em que pessoas normais se fingem monarcas de estados imaginários, encenando todos os elementos associados a um Estado real. E terá sido por terem compreendido a natureza teatral destas micronações que a companhia portuguesa Visões Úteis transportou o conceito para dentro do próprio teatro, oferecendo-nos *Nióbio*.

A peça gira em torno das três personagens que habitam Nióbio, interpretadas por Ana Azevedo, Ana Vitorino e Carlos Costa, mais um músico (João Martins) e uma lagosta, que virá a tornar-se no símbolo da nação. Nenhuma das personagens tem nome e, na verdade, pouco se distinguem entre si, visto que os criadores parecem mais interessados em explorar as complexidades inerentes ao funcionamento de um Estado, do que em fazer uma abordagem psicológica. As três personagens principais surgem-nos pela primeira vez a deliciarem-se com uma taça de gelado, mas é esse gelado, e a consciência da sua finitude, que gera uma crise nas personagens e as leva à revolta e à vontade de fundar a sua própria nação, separada de "o Portugal", como dizem.

As personagens abalançam-se, então, com entusiasmo, a criar o seu novo país, escolhendo o nome Nióbio da tabela periódica dos elementos, e inventando um fundador, uma História cheia de "crianças a chorar... gritos de mães... ossos a estalar e talvez um bocadinho de sangue", um lema, um hino, uma identidade e uma língua, cuja aplicação é adiada "por uma questão pragmática". No entanto, a ilusão nacionalista dos niobianos é posta em causa pela chegada de um alto funcionário de "o Portugal" (Pedro Carreira), que considera o projeto "muito interessante, muito criativo e original", mas não lhe compreende "o âmbito" e se preocupa com a falta de "comércio, negócios, dinheiro..."

Tal lacuna lança os niobianos numa busca desvairada por fontes de rendimento para o seu país, incluindo vários esquemas para viver à custa da Alemanha, produzir "adubo aromático" para venda, incentivar o turismo e, por fim, à moda do que fazem "no Portugal", casar com estrangeiros ricos.

Mas a impossibilidade prática destas ideias gera o desespero dos niobianos, que se sentem incapazes de viabilizar o seu país. Tal consciência corre em paralelo com um empobrecimento generalizado de "o Portugal", cujo representante, antigo funcionário de uma entidade pública, se torna posteriormente vendedor de seguros e, no final, entregador de pizzas, que os niobianos acabaram tristemente por comer.

A peça desenrola-se num clima de farsa, em tons excessivos e histriónicos, devedores do teatro de Jarry, o que contrasta com a extrema racionalidade da construção da peça, que por vezes se assemelha a um laboratório cujas personagens-cobaias procuram sair do seu labirinto nacional. Tal racionalidade é sublinhada pelo discurso das personagens, cujas falas se encadeiam de forma lógica,

não enfática nem emocional, entre si, pelo recurso à científica tabela periódica para escolher o nome do país, e pelo uso dos figurinos, perucas, adereços e cenários, que remetem de forma difusa para o século XVII os primórdios da ideia de nação.

Os contrastes, são, aliás, recorrentes ao longo da peça, criando dualidades de racionalidade e irracionalidade, riqueza e pobreza, absurdo e realismo, lagosta e pizza. Para tal contribui a consistência do conjunto das interpretações, realizadas de um modo excessivo, que as aproxima do *clown* ou do teatro de marionetas, das quais o contraponto é a personagem de Pedro Carreira, vestida e interpretada sempre de forma realista e contemporânea, como representação de "o Portugal" cinzento e empobrecido de hoje.

Portugal é o grande tema da peça, que retrata a dúvida secular da nossa viabilidade enquanto país autónomo e autossustentável, que se encena para o estrangeiro sabendo das suas fragilidades: "Temos que dar uma aparência de abundância. Não queremos que eles pensem que casaram com uns pés-rapados!"; mas que tem de se enfrentar de forma depressiva no final de cada ilusão falhada: "Mas o nosso progresso era tão bom! Tínhamos vacas e estrelas! Havia futuro! Tínhamos vacas e cães gordos! E as estrelas brilhavam! Nós já fomos uma grande simulação!"

É, aliás, o aspeto mais fascinante da peça, a forma como parte do conceito de micronações para pensar as nações reais como mistos de racionalidade e irracionalidade, de ilusões e necessidades materiais, enfim, de comunidades imaginadas que afetam de forma real a vida dos indivíduos. Nesse aspeto, o dispositivo dramaturgic é superior à típica solução teatral de usar a família como representação da sociedade, na medida em que a família é uma entidade de natureza diferente das construções artificiais que são as nações, e que Tony Judt sustentava serem as mais modernas e sofisticadas máquinas de promoção humana, mas que hoje tremem perante os regionalismos, os mercados internacionais, as grandes corporações e as identidades individuais cada vez mais difusas.

O espetáculo sofre, contudo, de um certo excesso de ideias, que gera alguma dispersão. E se algumas das metáforas cénicas são notáveis, como o gelado a derreter ao longo da peça, marcando a passagem do tempo e perda das oportunidades, ou a proposta de servir o interior da lagosta aos convidados de casamento, mantendo a sua carapaça como símbolo vazio e inútil, mas inteiro, outras parecem já um pouco forçadas, como a das nádegas de silicone.

Sealand ainda existe, agora com uma vida mais pacata do que nos seus primeiros anos, mas Nióbio morre no final de cada apresentação da peça, com os seus habitantes a olharem os seus antigos conterrâneos portugueses em busca de um gesto, de uma solução para os seus problemas, mas não vendo mais do que gente sentada, que espera, que não faz nada, e que está por sua vez a olhar para outro país, provavelmente também em busca de uma solução para os seus problemas.

A não pouca ambição

Constança Carvalho Homem



<
Raso como o chão,
 de João Sousa Cardoso
 e Ana Deus, TeCA, 2012
 (João Sousa Cardoso),
 fot. João Tuna.

Título: Raso como o chão. Autor: Ana Deus e João Sousa Cardoso, a partir de Álvaro Lapa. Interpretação: Ana Deus e João Sousa Cardoso. Produção: Três Quatro Lente. Local e data de estreia: TeCA, Porto, 15 de Setembro de 2012.

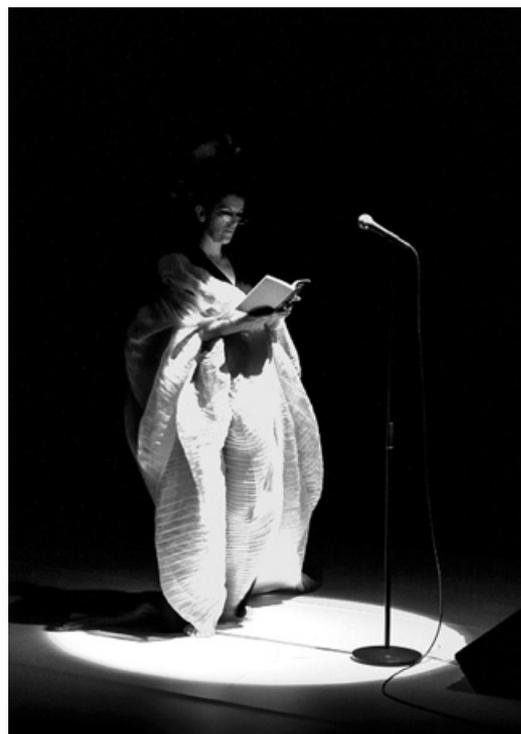
Escrevo sobre *Raso como o chão* conservando a memória da sua última apresentação pública, no Teatro Viriato, em Viseu, a 9 de Março de 2013. Ou, com absoluta franqueza, somando essa memória ao bloqueio em que me vi após a estreia do espectáculo no TeCA, em Setembro último. Possivelmente sob influência de uma plateia pouco reactiva, preferi não falar durante algum tempo desse lugar aonde fora, que, sendo de frustração, também era de saciedade. Concluí o que semanas mais tarde viria a formular: que onde *Raso como o chão* parece não ser espectáculo é que encontra a sua força. Sem auto-proclamação e sem entusiasmo paródico, que podem ser as mais evidentes

bandeiras, foi-me difícil reconhecer, enquadrar, este lote fecundo do território pós-dramático. Sendo certo que isto sublinha uma inexperiência crítica, dirá também qualquer coisa sobre o tecido criativo circundante, que tarda a renovar-se, maioritariamente, ou intenta uma contemporaneidade equívoca, não raro assente em relações enfermas entre continente e conteúdo. Neste caso, falarei de inteligência e discrição, que são virtude tanto como a chave da blindagem deste espectáculo.

A premissa é claramente enunciada, "ler, analisar e partilhar convosco" uma obra literária, e em tudo servida por um guião e dispositivo afinizados com a conferência

<>

Raso como o chão,
de João Sousa Cardoso
e Ana Deus, TeCA, 2012
(< João Sousa Cardoso;
> Ana Deus),
fot. João Tuna.

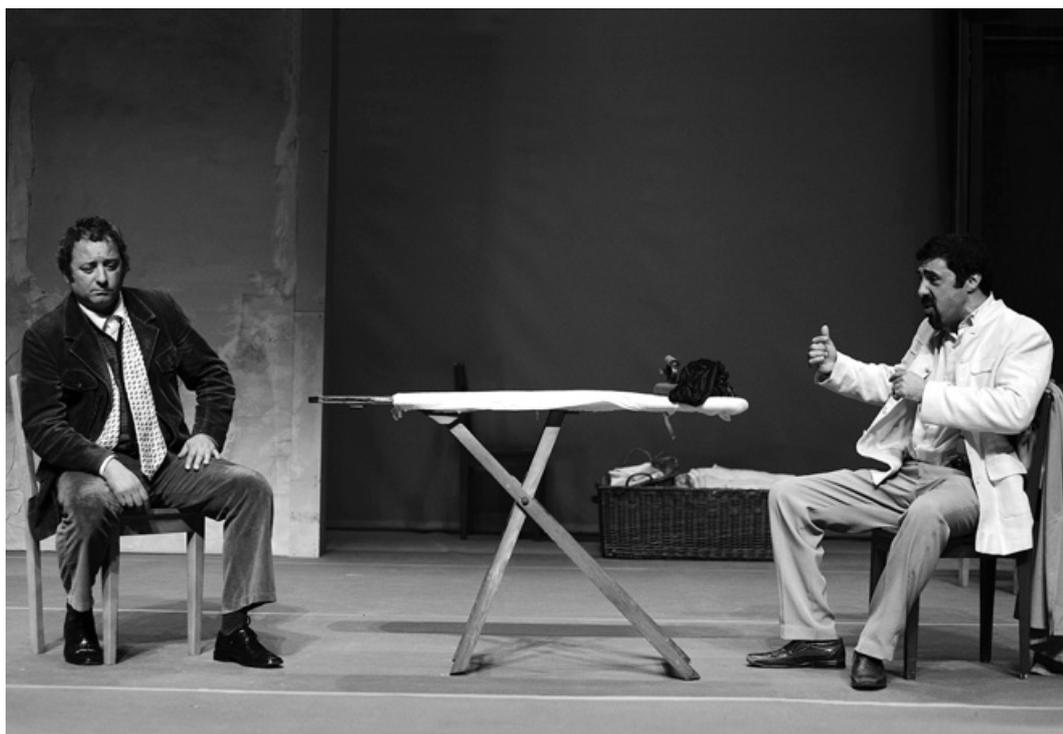


- há uma mesa de trabalho, um computador, um candeeiro, a imagem projectada. A não pouca ambição começa na concepção holista da obra de Álvaro Lapa, segundo a qual a sua criação literária e pictórica seriam separadas por uma "esquizofrenia da recepção". A própria natureza avulsa (recolectora?) dos trinta e dois capítulos de *Raso como o chão*, em variação e tom por vezes próximos dos *Novos contos do gin*, de Mário-Henrique Leiria, pode ter desaconselhado uma aproximação purista. Mais, não parece tratar-se apenas de um livro inclassificável, o que explicaria em parte o seu insucesso comercial: o que é apresentado é "um texto sobre o problema das formas", "contra a tradição, pela tábua rasa". E é porventura nessa aversão ao categórico e ao categorial que os dois intérpretes encontram licença para o designado "crime de apropriação": eles arriscam pulverizar as metáforas de Lapa com as técnicas que o próprio parece ter cultivado, justapondo-as com desenvoltura e ironia. No entanto, a respiração do espectáculo depende de uma economia de signos e alusões dialogantes. Em cena, há também a escada, como a que vemos numa fotografia do estúdio onde foi criado o espectáculo, na Holanda: um cesto de laranjas pousado na mesa, a piscar o olho às mencionadas naturezas-mortas de Cézanne; um guarda-sol, a completar um aparente estudo de cor, ao mesmo tempo que metáfora activa desse umbigo do texto que são "os países do sul".

O desafio de um espectáculo que quer ser mapa inscreve-se, julgo, no seu próprio decurso. O compasso é o da ponderação, quando não mesmo deambulatório, no que se acredita ter correspondência com a figura entrevista de Álvaro Lapa, professor, e com o seu recordado discorrer de "anti-pedagogo". Ousando a leitura, o comentário, a reminiscência, a enumeração, o facto biográfico (e só muito raramente um "imaginem!"); convocando Josefa de Óbidos, Bruno Schulz ou Paulo Rocha, reciclagem e priapismo, João Sousa Cardoso demonstra aqui que ao aluno de Lapa lhe ficou esse vício de pôr em relação. O

interesse desta estratégia é, porventura, o que a afasta do fruível mais óbvio: o objecto reclama do espectador a condição de instruendo, ao mesmo tempo que propõe uma instrução por densa acumulação, e desvio, nunca pelo nexo fácil. Sendo recursivo, procurando a planura, o desenvolvimento não-climático, o espectador é também confrontado com uma artificiosa contenção que lhe nega a ênfase e o recorte que ainda espera, senão já do actor, do palestrante. A este respeito, é obrigatório dizer que aquela que senti como principal incongruência foi reparada. No primeiro espectáculo, Ana Deus era ainda uma aparição manifestamente teatral, com figurino, perímetro de luz e registo em absoluto contraste com a palestra, coordenadas de certo apaziguamento porquanto compõem essa outra coisa admissível num palco; em Viseu, prescindiu da caracterização e aproximou-se do *piano* em que João Sousa Cardoso se move, numa interpretação tão poderosa quanto singela. Se primeiro me resenti de uma certa tendência ilustrativa, ouvindo a canção de intervenção e a Ana Deus no seu avatar cantautor, de uma segunda vez ouvi sobretudo o texto - escrito por Lapa em 1977, vivido intenso e inesperadamente em 2013 - em encontro, em protesto. A fechar, uma canção de Regina Guimarães, ou de como o autor veio a viver nas palavras de alguns outros: "aquilo que cai ao chão é nosso", tão límpido.

Oportuno sem ser oportunista, como podia acontecer pela via da homenagem ou da demarcação, *Raso como o chão* é um espectáculo contra o seu tempo - tópico, brando, rarefeito, lento, e nessa ontologia um exercício de decência para com os tempos que vivemos. Antiquado, poderão dizer, convoluto também. A mim pareceu-me outra vez novo ousar fazer uno. A sua digressão, sendo quase milagre, dá saudável testemunho da vitalidade das casas que o acolheram. Outras houvesse em que mais gente pudesse vê-lo e repetir, com Lapa, um "eu não páro de educar-me, a educação é gratuita". Justamente por não ser.



<
A estalajadeira,
 de Carlo Goldoni,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2013
 (Américo Silva
 e António Simão),
 fot. Jorge Gonçalves.

Mirandolina

La leggiadra emancipata... ma non troppo

Sebastiana Fadda

Título: *A estalajadeira* (1752). **Autor:** Carlo Goldoni. **Tradução e encenação:** Jorge Silva Melo. **Cenografia e figurinos:** Rita Lopes Alves. **Luz:** Pedro Domingos. **Assistência:** Leonor Carpinteiro e João Delgado. **Interpretação:** Américo Silva, António Simão, Catarina Wallenstein, Elmano Sancho, Rúben Gomes, Maria João Falcão, Maria João Pinho, João Delgado e Tiago Nogueira. **Co-produção:** Artista Unidos / Teatro Nacional São João / Centro Cultural de Belém. **Apoio:** Centro Cultural do Cartaxo. **Local e data de estreia:** Teatro Nacional São João, Porto, 15 de Fevereiro de 2013.

La locandiera foi redigida e estreada no Teatro Sant'Angelo de Veneza pela companhia de Girolamo Medebach em 1752, conforme recorda Carlo Goldoni no seu livro *Mémoires* (1787), acrescentando pormenores factuais contingentes: estando a primeira-dama, Teodora Medebach, aflita por "vapores", reais ou fingidos, mas que a afastavam das tábuas, o poeta de serviço resolveu escrever uma peça à medida da actriz Maddalena Raffi Marliani, destinada - e acostumada - aos papéis de criada, conhecida com o nome artístico de Corallina (parente próxima de Colombina, pertencente como ela à *commedia dell'arte*). O êxito junto do público provocou o rápido restabelecimento da senhora Medebach, que interrompeu a carreira do espectáculo para devolver a Marliani aos papéis secundários. Subiu então à cena *Pamela*, adaptação do romance homónimo de Samuel Richardson onde ela iria deslumbrar como protagonista.

Abrimos então o espectáculo do dia 26 de Dezembro com *La locandiera*. Esta vem de *Locanda*, que em italiano significa o mesmo que *hôtel garni* em francês. Não há termo específico em língua francesa para indicar o homem ou a mulher que gere *locanda*. Caso se queira

traduzir esta comédia em francês conviria procurar o título no carácter, e este seria sem dúvida *La femme adroite*.¹ [tradução minha]

Essa *femme adroite* vinha directamente daquele Mundo que Goldoni trazia para o Teatro, no sentido de o tornar espelho do Mundo e não apenas metáfora, como fora no ideário barroco; que divertisse, mas que tivesse uma função pedagógica, sendo "útil à cidade dos homens e à educação do povo criança" (Angelini 1993: 1104 [t.m.]). Para viabilizar essa função, o teatro devia ser credível e basear-se nos princípios da verosimilhança e da edificação moral. Daí que os protagonistas do teatro goldoniano remetessem para a humanidade real: nem excepcional como na tragédia, nem ridícula como nas comédias clássicas. Queria-se antes que fosse exemplar e mediana - tal como o lugar que a burguesia retratada ocupava na escala social -, com isso apontando para valores que o engenho e bom senso aconselhariam. A classe média em plena ascensão elogiava a laboriosidade, o empreendedorismo, o decoro, o esforço e a inteligência, mas esses valores não eram consensuais e a sua afirmação não foi pacífica, como prova esta dramaturgia. Nada atemorizado pelos seus adversários, o

¹http://www.classicitaliani.it/intro_pdf/Goldoni/intro015.pdf



^
<>
A estalajadeira,
de Carlo Goldoni,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2013
(^ Américo Silva
e Elmano Sancho;
<> Catarina Wallenstein
e Elmano Sancho),
fot. Jorge Gonçalves.

autor esgrimia destramente com eles e, quando acusado de inverosimilhança, replicava que o seu intuito era moral; e, quando censurado de moralismo, contestava que perseguia a verosimilhança (Lunari 2007).

Na sua introdução à edição da peça por Marsilio, em 2007, Sara Mamone evidencia os atributos da atriz que interpretara a personagem em 1752 – mulher avisada, espirituosa e arguta, de raciocínio hábil e de língua solta, capaz de rivalizar e vencer nas escaramuças com os actores em cena – servindo-se das palavras do autor retiradas das *Mémoires*:

[Ela] era uma jovem veneziana, muito graciosa, muito gentil, cheia de espirito e de talento, e mostrava felizes predisposições para a comédia [...] era gentil; recitava os papéis de *Soubrette*; não deixei de me interessar; preocupei-me com a sua [...] pessoa, e redigi uma peça para a sua estreia [...] A Senhora Marliani, vivaz, espirituosa, e naturalmente esperta, dava um novo impulso à minha imaginação, e encorajava-me a trabalhar naquele género de Comédias que exige finura e artifício. (Goldoni *apud* Mamone 2007 [t.m.])

Outro contemporâneo, Francesco Saverio Bartoli, nas suas *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, ([*Notícias históricas dos comediantes italianos que surgiram desde 1550 até aos nossos dias*] 1781–82), confirma uma vivacidade que foi colocada primeiro ao serviço da *commedia dell'arte* e mais tarde da comédia goldoniana inteiramente escrita:

Nas comédias ao improviso revelou-se espirituosa, e grande faladora, certa e conceituosa. Escarnejadora de brio, todo comediante a temia, convencido de ficar a perder contra ela na arenga do palco. Revelou-se depois excelente recitante nas coisas estudadas. (Bartoli *apud* *ibid.* [t.m.])

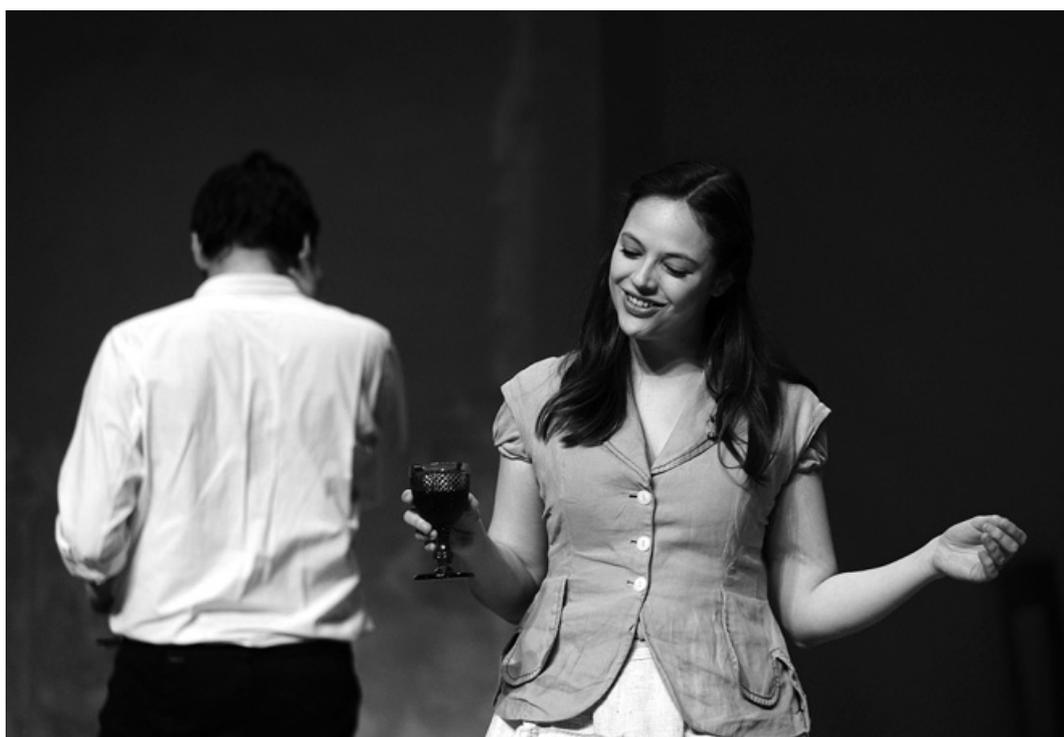
Tal como Mirandolina fora moldada à medida da Marliani, os papéis de Hortênsia e Dejanira destinavam-se a mais

duas atrizes da companhia Medebach – Caterina Landi e Vittoria Falchi – a fim de, pela inserção alegórica de duas tipologias de mulher, se trazer à discussão pública a diatribe entre os dois entendimentos do teatro: por um lado, a comédia nova e reformada goldoniana, por outro a *commedia* velha e estereotipada *dell'arte*, demonstrando a primeira a verdade da vida, que devia triunfar sobre a mentira do palco da segunda:

Es specular ao de Mirandolina é portanto o jogo de Hortênsia e Dejanira (...) Elas representam duas comediantes do velho teatro, que chegam à estalagem carregadas da sua miséria. Ao contrário da língua clara e comunicativa de Mirandolina, expressam-se num jargão que define limites e fechamento do seu ofício asfixiado. As duas comediantes declaram-se incapazes de fingirem fora do palco mas também, supõem-se, no palco. (Angelini 1993: 1111–1112 [t.m.])

Mirandolina é uma mulher autêntica, senhora das suas falas e das suas acções, expressa uma nova sociedade, conhece as regras do palco e as do mundo, tem consciência de quando mente ou diz a verdade. Hortênsia e Dejanira são duas mercenárias caricatas, reféns duma linguagem e de convenções esvaziadas de sentido, mostram uma sociedade em extinção reduzida à fachada, desconhecem a diferença entre palco e mundo, ou entre verdade e mentira, e por isso não conseguem ser genuínas. A disputa entre os dois antónimos ressurgirá com força no século XX, questionados por Luigi Pirandello, que descobriu em Goldoni um génio precursor da modernidade e em *Il teatro comico* (1750) matéria fértil para a sua própria fantasmagoria visionária.

No que diz respeito a *La locandiera*, Franca Angelini percorre com rara finura hermenêutica as muitas pistas nela traçadas pelo autor para elucidar os sentidos conferidos a arte e artifício, bem como a Mundo e Teatro, que estiveram na base da famosa reforma que fez. Arguto observador da humanidade, Goldoni sabia que qualquer



<
A estalajadeira,
 de Carlo Goldoni,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2013
 (< Catarina Wallenstein e
 Elmano Sancho),
 fot. Jorge Gonçalves.

mudança, para ser duradoira, devia agradar e não chocar ou entrar em colisão com os seus contemporâneos: conhecia o passado, dissecava o presente e nele vislumbrava os rumos do futuro. Por isso conseguiu permanecer. Ciente das características e necessidades do seu tempo, Goldoni opera a metamorfose dos tipos em caracteres. Mirandolina encarna e moderniza ao mesmo tempo duas máscaras da *commedia dell'arte*: o mercador e a criada. Ela manda na estalagem e serve os hóspedes. As figuras secundárias negativas tornam-se protagonistas positivos, facilmente reconhecíveis na realidade, na sociedade e no público da *Sereníssima*.

As qualidades da actriz e o plano da comédia coincidem perfeitamente. A actriz, mostrando a sua maneira de interpretar, imagina uma nova personagem, a que planeia a sua vida e a concretiza planeando e concretizando simultaneamente a comédia (goldoniana). Por essa razão *La locandiera* torna-se a comédia que identifica o teatro de Goldoni, a mais representada por ser a mais amada pelos actores, a que resume a reforma marcando um ponto de chegada [...] [R]aramente um carácter de actor, o da Marliani, e um tipo da tradição, a criada, colaboraram de modo tão feliz com um projecto dramaturgico: o de fundar na palavra-escrita uma nova comédia capaz também de representar comicamente uma sociedade de nobres e burgueses e de a criticar. (*Ibid.*: 1106 [itálico no original, t.m.])

Não era só a burguesia que se encontrava no auge da sua ascensão, porque a tentar resgatar-se duma condição subalterna estava também a mulher, que começava a reivindicar direitos de igualdade com os homens mas, acima de tudo, de escolher, inclusive a sua própria vida. Alvo ainda distante a atingir, encontra em Mirandolina uma das mais admiráveis defensoras.

Quanto aos homens que gravitam à sua volta, são corpos menores, tipos sociais, pouco mais do que paisagem: o Marquês de Forlipopoli um aristocrata arruinado, o Conde de Albafiorita um novo-rico materialista, o Cavaleiro

de Ripafratta um misógino preconceituoso, Fabrício um criado subserviente. Cada um tem os atributos da sua condição, espelhados nas prendas com que homenageiam a estalajadeira e nos vinhos que consomem: o Marquês tem soberba, oferece uma protecção inconsistente e bebe um dedal de raro vinho de Chipre; o Conde tem dinheiro, oferece prendas caras, certo de que tudo tem um preço, e bebe um precioso vinho das Canárias; o Cavaleiro tem volubilidade, oferece desprezo e bebe um requintado vinho de Borgonha; Fabrício tem capacidade de trabalho, oferece dedicação e não tem acesso a vinho nenhum. Todos, excepto este último, que vive na estalagem e fica no seu lugar, estão de passagem por ali, a sua presença é efémera como inconsequentes são também os amores que protestam ter, de acordo com o seu estado e em coerência com o seu apreço pelo exótico, o interdito ou o que é de difícil acesso.

Os nobres cortejam por galantaria preguiçosa, o cavaleiro é o exacto oposto do *cavalier servente*, o criado ora espera ora desespera. Mirandolina a todos seduz com a habilidade das suas palavras insinuando oferecer-se mas sem nunca se dar, a não ser àquele que pertence ao seu meio, embora não estejam bem no mesmo exacto patamar, mas que lhe fora destinado pelo pai. Como evidenciado na montagem de Visconti, ela é a patroa e ele um criado, a relação económica substitui a afectiva. O seu casamento é um acordo de conveniência. Ela poupa no salário e manda, dando a entender que irá obedecer; ele sobe na vida e obedece, tendo a ilusão que irá mandar². É verdade que na ópera cómica *La serva padrona* (1733), de Giovanni Battista Pergolesi, Serpina consegue ascender socialmente e casar com o seu Uberto, mas no mundo concreto de Goldoni cada qual se emparelha com seu igual e as normas querem-se respeitadas.

Vencedora do Cavaleiro, Mirandolina não vence a lei do pai, não muda de condição, fica estalajadeira. Irá casar com Fabrício [...] A

² Estas considerações, e muitas outras importantes informações sobre o espectáculo de Visconti, vêm dum notável texto de Roberto Alonge, que reconstrói a dramaturgia dessa encenação a partir de documentos e imagens da época (cf. Alonge 2006).

sedução dos outros transforma-se em educação de si própria. Saída do círculo mágico do teatro, a mulher regressa ao círculo realista do mundo [...] à sedução do teatro contrapõe-se a educação do mundo: a primeira representa o tempo do divertimento, a segunda o do dever [...] Vencedora do Cavaleiro, *Mirandolina* é vencida pela lei que pesa sobre a condição feminina: a obediência ao pai; dever que, mais em geral, aponta para a interdição da passagem duma classe social a outra [...] a estalagem é um mundo [...] fechado e aberto; que oferece a *Mirandolina* o espaço da sua liberdade e ao mesmo tempo marca o limite, a *intransponível fronteira* [...] No fim da comédia todos os hóspedes fogem: a mulher fica, como que bloqueada no seu mundo gaiola. (Angelini 1993: 1107 [título no original, t.m.])

Ao iluminar a riqueza e complexidade do texto goldoniano, Franca Angelini salienta ainda, entre outros aspectos, o rigor da arquitectura, das correspondências estabelecidas e dos diálogos internos: "três aristocratas, três mulheres, três servos (...) [três classes (...)] três os modos da sedução" (*ibid.*: 1108), três os referidosinhos, três as éticas (do nome, do dinheiro e do trabalho), umas vezes sobrepostas outras desencontradas. E tudo apimentado pelos jogos da conquista, pelo fogo do desejo, pelos caprichos da vontade, que culminam na magnífica cena do engomar.

Merece uma referência também o texto "O autor a quem ler", dirigido por Goldoni aos leitores da versão impressa da peça, para justificar o seu objectivo, que se resumia em:

[D]ar um exemplo desta bárbara crueldade, deste injurioso desprezo com que [estas mulheres aduladoras] se riem dos desgraçados que venceram, para mostrar o horror da escravidão que esses infelizes procuram e tornar odioso o carácter das encantadoras sereias." (Goldoni 1973: 32)

Na verdade, toda a comédia é, pelo contrário, um hino à mulher determinada e autónoma, enaltecendo o carácter da protagonista, o seu encanto e a sua perspicácia. Apesar do que afirma, Goldoni ama a sua *Mirandolina*, reconhece o lugar de destaque que ela está a conquistar na sociedade burguesa, alertando para a não subestimar a sua inteligência e a respeitar a sua liberdade. De condição ainda limitada, é certo, mas já, de forma irreversível, a caminho de uma emancipação inevitável.

A fortuna da peça tem sido tal que em 1765 já estava editada em Portugal pela Officina de Francisco Borges de Sousa como *Comédia nova intitulada A Locandiera* (Almeida 2007: 290–291) e em 1773 foi musicada por Antonio Salieri num homónimo *dramma giocoso* com libreto de Domenico Poggi. Nos séculos XIX e XX, a versão original deu oportunidade de brilhar a actrizes aclamadas e de um apurado virtuosismo cénico como Adelaide Ristori (em 1857), Eleonora Duse (em 1891) e Italia Vitaliani (em 1901), tendo havido uma produção do Teatro de Arte de Moscovo, em 1898, em que Stanislavski representou o papel do Cavaleiro de Ripafrotta, que será encarnado em 1952 por um jovem Marcello Mastroianni, a contracenar com uma

experiente Rina Morelli, numa encenação espantosa de Luchino Visconti.

Na cena portuguesa a peça tem beneficiado das atenções de profissionais e amadores, em especial nestas últimas décadas, e há registos que nos falam de títulos variáveis, como *A locandiera*, *A hospedeira* ou *Mirandolina*, registando-se, porém, uma predilecção por *A estalajadeira*³. A versão mais recente da peça, da autoria de Jorge Silva Melo, surgiu em 2008 pelos Livros Cotovia, incluída no primeiro volume de *Peças escolhidas*, juntamente com *O servidor de dois amos* e *O Campiello*. Ao que tudo indica, revisita a versão editada em 1973 pela Editorial Estampa. Nesse tempo, aliás, estava a ser planeada a sua ida à cena pelo Teatro da Cornucópia, com Glicínia Quartim no papel da protagonista.

Quarenta anos volvidos, Jorge Silva Melo acertou enfim as contas com o advogado veneziano, de modo que ele e os Artistas Unidos nos brindaram com um espectáculo muito conseguido, dominando com mestria as linguagens e os subentendidos da peça, mostrando o refinado mecanismo de relojaria dos ritmos cómicos encadeados pelo dramaturgo, a modernidade dum texto que ainda dialoga com a contemporaneidade, por retratar o embrião de uma sociedade que é a nossa, obrigando-nos a reconhecer nas virtudes construtivas de ontem os vícios degradantes de hoje. É o mundo diligente e redentor do iluminismo que, dilatando-se de forma desmedida e cínica, gerou o mundo voraz e insaciável dos nossos dias, revertendo as promessas contidas no primeiro nas misérias impostas pelo segundo.

A cenografia de Rita Lopes Alves reproduzia uma secção da estalagem, sem preocupação de fechar ou compartimentar os vários espaços previstos pelo original. Um espaço multireferencial e bastante despojado, em especial na zona esquerda, onde se desenrolavam as cenas da sala de estar e dos quartos, lugares destinados ao ócio, mas desprovidos de qualquer conotação de privacidade (que sobrevive quase exclusivamente nos apartes), reenviando por isso para lugares públicos e colectivos (propícios para a exibição das máscaras sociais). A zona direita da cena, mais farta de objectos de uso quotidiano, remetia para os locais do negócio e do trabalho, a condizer com a irrupção do realismo na cena setecentista. Na zona central, triunfaram a tábua de engomar e o ferro manejado pela estalajadeira, metáforas da rendição dos apaixonados, dos seus ardores amorosos e da tentação sexual, atizada por uma inteligência consciente de si e hábil em gerir os seus dotes e a sua estalagem. Interessante a introdução da touca no figurino da estalajadeira, assinado pela própria cenógrafa, vestindo-a assim com o traje de engomadeira, para personificar já não a mulher que brinca ao papel de sedutora, mas a trabalhadora em serviço e com pés assentes na realidade.

No que diz respeito aos figurinos, a opção foi a de atravessar várias épocas e, pela via da sugestão e pela introdução de manchas de cores vivas, transmitir a

³ Para uma lista exaustiva, vejam-se as entradas da CETbase relacionadas com o dramaturgo, no sítio <http://www3.fl.ul.pt/CETbase/>.



<

A estalajadeira,
de Carlo Goldoni,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2013
(Catarina Wallenstein),
fot. Jorge Gonçalves.

transversalidade temporal do próprio texto, bem como a vitalidade desse mundo no alvor de uma nova civilização. Talvez não em Veneza, espaço da representação, nem em Florença, espaço representado, mas sim em Paris, onde Goldoni se auto exilou. Na sua "*Lezione goldoniana agli studenti di Firenze*" ["Lição goldoniana aos estudantes de Florença"], Strehler, ao falar do seu projecto de realizar uma série televisiva - em vários episódios - a partir das *Mémoires*, cita o entusiasmo de alguém, não identificado, que considerava esse longo recordar como "a vida dum homem que nasceu numa república que morria e que morreu numa república que nascia" (Anónimo *apud* Strehler 2005: 278 [t.m.]).

É talvez pelo conhecimento do mundo, pelo amor ao teatro, pela compaixão pelos homens, pela ampla visão do seu olhar perscrutador e penetrante, que o dramaturgo salpica a sua obra com facécias, falas e momentos leves que, de resto, correspondem a uma concepção de impermanência da vida e que surgiria no palco pela primeira vez, e de forma explícita, com o seu engenho, de acordo com as convicções de Gianfranco Folena. Pelo seu domínio exemplar, recuperada no seu valor afectivo mais do que estético, a língua (a "conversação") adquire realidade própria, sendo elemento indutor e conector dos relacionamentos humanos. O "improvisado" é absorvido pelo premeditado mas quotidiano; o *a solo* da "máscara" é integrado no "concerto harmonioso da vida associativa"; o realismo goldoniano seria, num primeira instância, linguístico, depois social e finalmente histórico (Folena 1957).

A esse magnífico concerto da vida em sociedade tivemos acesso graças aos intérpretes, que transmitiam ao público aquela cumplicidade que existia no palco, para além daquela que as personagens deveriam comunicar ao auditório pelos muitos apartes do texto. É certo que, quando Mirandolina dizia não ser jovem nem bonita, sentiu-se alguma estridência, por não condizerem as palavras com a aparência de Catarina Wallenstein. Talvez

ainda não tenha ela as subtilezas e astúcias de actrizes mais maduras, mas movimentou-se e defendeu a sua personagem com grande graciosidade e frescura. O Cavaleiro teve em Elmano Sancho um perfeito virtuoso das emoções, que evidenciou traços dum pré-romantismo que iria fazer a fortuna de muitos heróis do século XIX. Irresistível também a composição do Marquês por parte de Américo Silva, que o dotou de tiques e apetites sôfregos quase ruzantianos, a contracenar com um Conde / António Simão sabiamente negligente com as coisas da matéria, quase enfasiado com a prosperidade, mas também acalorado ao enfrentar quem o desafia.

O coro ficou completo com as vozes singulares de Rúben Gomes (Fabrício), Maria João Falcão e Maria João Pinho (as actrizes *dell'arte*), João Delgado e Tiago Nogueira (criados), garridas as mulheres, discretos os homens, complementos indispensáveis da estalajadeira e dos fidalgos, todos eles emoldurados, iluminados ou sombreados, pelas luzes de Pedro Domingos.

Quanto à cena da escaramuça de capa e espada - recitada porém sem espadas e com os actores a fingirem desembainhá-las - surgiu como jogo no jogo, integrado num teatro dentro do teatro, sublinhando os lugares das convenções em que todos nos movemos e para as quais o palco remete por excelência, mas também o aspecto lúdico tão presente na peça. Porque Goldoni bem sabia o que muito mais tarde afirmaria Fernando Amado: "Os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses"⁴, formulação esta que encontra na prática artística de Jorge Silva Melo manifesta e sensível reverberação.

Outros pormenores vale a pena referir: Roberto Alonge, ao reavivar a memória do espírito inovador da mencionada encenação italiana de 1952, esclarece aspectos relevantes que explicam as razões pelas quais esse espectáculo suscitou polémica e foi entendido como contrastando com a imagem tradicional de um Goldoni amável e bem-comportado⁵. Luchino Visconti soube subverter os lugares-

⁴ Esta frase, citada por Manuela de Freitas, encerra a entrevista que a actriz concedeu à *Sinais de cena* n.º 2 (Fadda / Cintra 2004: 53).

⁵ Eleonora Duse refere que o dramaturgo "exige: meias de seda, rendas nos punhos reverências e óculos (...) brio brio brio elegância no tom e nos modos" (*apud in* Maria Pia Pagani, "Mirandolina e Vasilisa: Due volti di Eleonora Duse", consultado *in* <http://www.russinitalia.it/publicazioni/DUSE-PAGANI2.pdf>, data de acesso 20 de Maio de 2013 [t.m.]). No entanto, a actriz ficou lembrada por pesar as palavras e introduzir a eloquente linguagem das pausas, aludindo a sentidos mais fundos (cf. *ibid.*).

>
A estalajadeira,
 de Carlo Goldoni,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2013
 (Catarina Wallenstein
 e Rúben Gomes),
 fot. Jorge Gonçalves.



comuns dominantes, inclusive na academia, e mostrando-se coerente com a sua posição de intelectual orgânico, imaginou os espaços abertos e fechados de que fala Franca Angelini, ambientando determinados momentos da peça em diálogo inequívoco com a cidade, de que mostrava os telhados, apresentando uma *Mirandolina* progressista e "operária", a ser beliscada pelo Cavaleiro por trás dum biombo, assediada na cena do engomar e prestes a ser violada quando a luxúria deste já reclamava imperiosamente o objecto do desejo e a satisfação da carne (Alonge 2006)... Esse gesto delicado e arcano de borrifar a roupa com a ponta dos dedos, como fazia Rina Morelli, agora repetido por Catarina Wallenstein e Elmano Sancho, seria uma grata homenagem ao realizador milanês? E, sem recorrer aos telhados, ao com/fundir os espaços comuns e os privados, não terá o encenador devolvido, também ele e como acima se sugere, todo o alarido e a pulsação colectiva duma urbe inteira?

Sempre generoso⁶ com os seus autores, actores, criadores e público, Jorge Silva Melo concebeu um espectáculo joco-sério, mistura de exuberância epidérmica e melancolia submersa, numa celebração do teatro, dum teatro da, na e para a cidade, coral no entendimento de Foleña, "*leggero, leggero...*", como recomendava Strehler. E o que vimos foi deliciosa e absolutamente *spumeggiante*.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1993), *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate n.º 4.
- ALMEIDA, Maria João (2007), *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Temas Portugueses.
- ALONGE, Roberto (2006), *Visconti, dietro il paravento i pizzicotti alla sua Locandiera*, 06 de Dezembro, consultado in <http://www.turindamsreview.unito.it/link/locandiera.pdf> (data de acesso: 20 de Maio de 2013)

- (2008), *Goldoni "Mémoires": a Parigi si vive meglio*, 10 de Novembro, consultado in <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=493&idsezione=4&idcat=1> (data de acesso: 20 de Maio de 2013)
- ANGELINI, Franca (1993), "*La locandiera* di Carlo Goldoni", in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana: Le opere. Volume secondo: Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- FADDA, Sebastiana (2001), "Carlo Goldoni e algumas tendências da crítica italiana", in *Cadernos de teatro*, revista da Companhia de Teatro de Almada, Almada, n. 17, Julho, pp. 5-9.
- FADDA, Sebastiana / CINTRA, Rui (2004), "Manuela de Freitas: uma actriz que é tudo ou nada", in *Sinais de cena*, APCT / CET, n.º 2, Dezembro, pp. 41-53.
- FOLENA, Gianfranco (1957), "Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato", in *Paragone*, Letteratura, Firenze, Sansoni, Anno VIII, n. 94, ottobre.
- GOLDONI, Carlo (1973), *A estalajadeira*, trad. Jorge Silva Melo, Lisboa, Editorial Estampa.
- LUNARI, Luigi (2007), "Introduzione", in Carlo Goldoni, *La bottega del caffè*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli [amplo excerto foi publicado no "Manual de leitura" do espectáculo *O café*, Porto, Teatro Nacional São João, 2008].
- MAMONE, Sara (2007), "Introduzione", in Carlo Goldoni, *La locandiera*, a cura di S. Mamone e T. Megale, Venezia, Marsilio; excerto consultado in <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=3416> (data de acesso: 20 de Maio de 2013).
- STREHLER, Giorgio (2005), "Lezione goldoniana agli studenti di Firenze", in *Memorie: Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Firenze, Le Lettere.

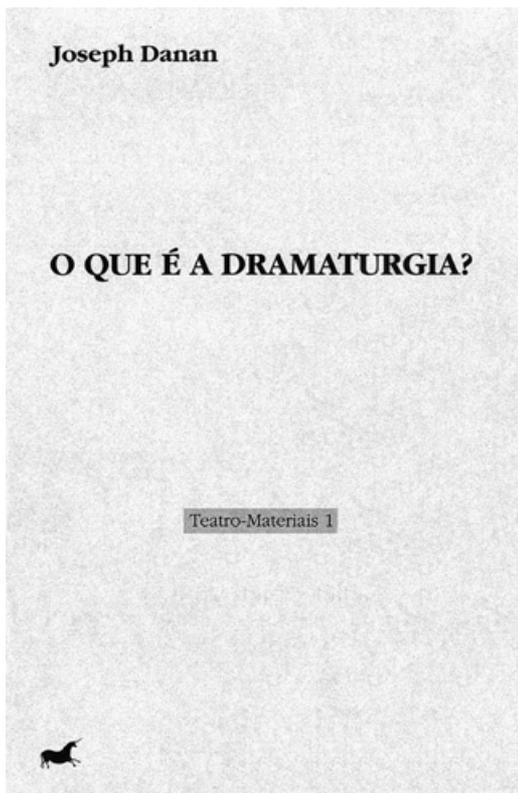
Sitiografia

- <http://www3.fl.up.pt/CETbase/>
- <http://www.classicalitaliani.it/index100.htm>
- <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=3416>
- <http://www.russinitalia.it/publicazioni/DUSE-PAGANI2.pdf>
- <http://www.turindamsreview.unito.it>

⁶ A propósito de generosidade, fica aqui registado o vivo agradecimento à Professora Maria João Almeida, pela pronta disponibilidade e as inestimáveis sugestões.

Quatro olhares sobre a dramaturgia

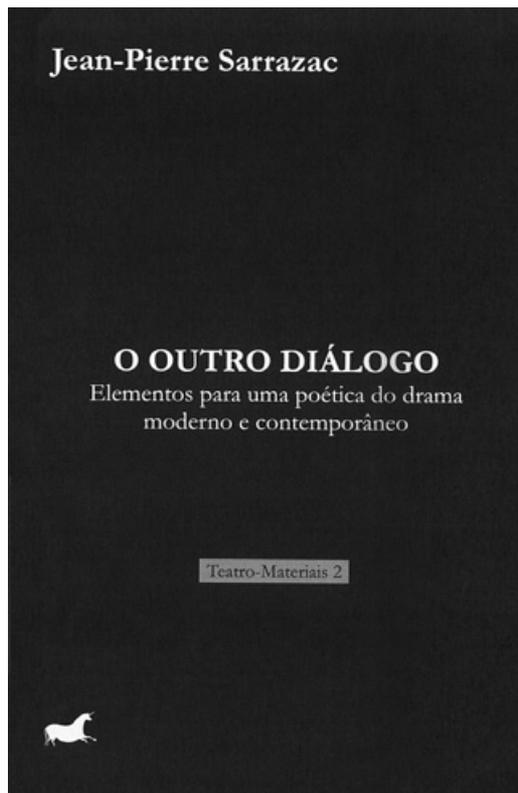
Ana Campos



Joseph Danan, *O que é a dramaturgia?*, trad. Luís Varela, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 1, 2010, 95 pp.

Dirigida por Christine Zurbach, a colecção Teatro-Materiais da editora eborense Licorne propõe-se trazer a todos os que se debruçam sobre o teatro, independentemente do seu grau de especialização, um conjunto de ensaios que analisam reflexivamente a prática dramática contemporânea.

Inaugura a colecção, a obra *O que é a dramaturgia?* de Joseph Danan, director do Institut d'Etudes Théâtrales (Paris III – Sorbonne Nouvelle), dramaturgo e dramaturgista. Da sua colaboração regular com o Théâtre des 2 Rives aliada à sua prática académica, nasceu este ensaio onde o autor se debruça sobre o tão controverso e indefinível conceito de dramaturgia no teatro contemporâneo como pretexto para o interrogar. Inicia a sua reflexão pela separação do conceito em dois, designando-os por dramaturgia 1 e dramaturgia 2. Entende a dramaturgia 1, conceito pacificamente aceite durante anos, como a arte de escrever peças de teatro. Esta ideia tem-se vindo a



Jean-Pierre Sarrazac, *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 2, 2011, 89 pp.

complexificar à medida que o drama progressivamente tem vindo a ser afastado do teatro. Por outro lado, entende a dramaturgia 2 como a passagem ao palco de peças de teatro. Esta distinção, que podemos ter como evidente, torna-se bastante difusa já que a dramaturgia 2 está também contida na dramaturgia 1. Aceitando que estas duas definições são manifestamente insuficientes, o autor vai passar em revista a evolução dos conceitos desde a *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) de Lessing, até às práticas contemporâneas como a dança e a *performance*. Consta, porém, que, já naquele teórico alemão, a dramaturgia estava intimamente ligada à passagem ao palco da obra dramática, antes mesmo do nascimento do conceito de encenação.

Paralelamente, Joseph Danan entra em diálogo com os autores das propostas mais recentes de definição de dramaturgia, como Benard Dort e o seu conceito operativo de "estado de espírito dramático", tentando aproveitar

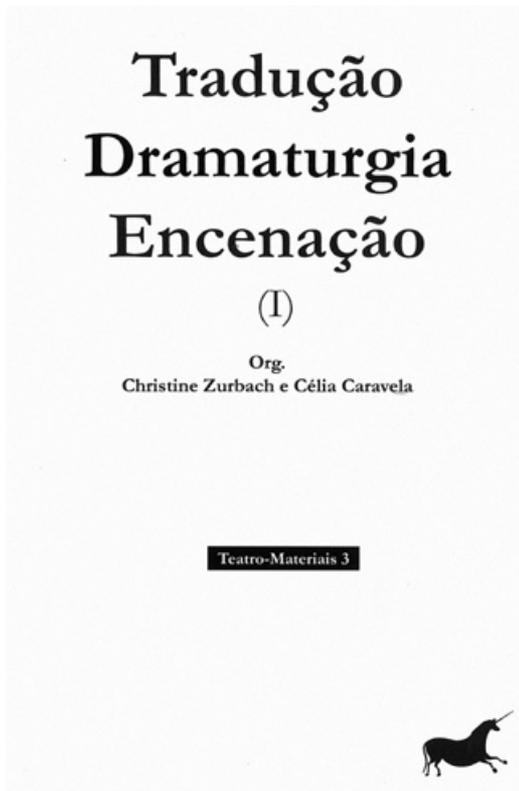
Ana Campos
é doutoranda em
Estudos de Teatro na
Faculdade de Letras
da Universidade de
Lisboa e investigadora
do Centro de Estudos
de Teatro da mesma
Faculdade.

de cada proposta aquilo que pode ser mais útil para uma estabilização desta prática. Se até aqui a palavra dramaturgia foge de qualquer tentativa de fixação, a partir do momento em que se procura encontrar o seu responsável no modo de fazer teatro contemporâneo, ela torna-se quase inatingível. Pergunta, com pertinência, se não existirão no texto original, e nas encenações possíveis, eventuais elementos invariáveis aos quais qualquer encenação não pode fugir sob pena de já não estar a encenar aquele texto. O autor reconhece, contudo, que essa relação dialéctica implícita na dramaturgia, na prática actual, em que predomina a encenação, só faz sentido se for reformulada de cada vez que o texto é levado à cena. Como agravante, surge o facto de o texto prévio, caso exista, ser apenas um dos materiais entre muitos outros com que o espectáculo é construído, anulando-se assim a dramaturgia 1 e exigindo-se novas dimensões à dramaturgia 2. Tal reflexão conduz Danan a questionar para que serve a dramaturgia, afinal, e em que medida ela se distingue da encenação nas produções actuais, a que chama pós-dramáticas ou, como prefere, a-dramáticas.

O volume seguinte da colecção é composto por cinco artigos já anteriormente publicados de Jean-Pierre Sarrazac, outro autor ligado à prática do teatro como dramaturgo e encenador e à reflexão teórica como académico. Neste conjunto de ensaios escritos em diálogo explícito com o pensamento contemporâneo, Sarrazac debruça-se sobre a noção de dramaturgia. Na "Carta a Benard Dort" com que o livro abre, Sarrazac explica o seu gosto pela dramaturgia, que entende como desmontagem dos textos dramáticos tendo em vista, sempre, a sua nova montagem no espectáculo, afirmando, tal como Dort, que a primazia está sempre no palco. Dort defendia, recorde, que passámos de uma revolução copernicana nos palcos, em que o texto era o centro, para uma revolução einsteiniana em que todos os elementos se relacionam em posição relativa. Sarrazac propõe, nesta linha, uma reflexão em torno do que chama o drama-da-vida (em seu entender, progressivo, orgânico, limitado a uma jornada fatal) para o drama-na-vida (retrospectivo, objecto de montagem que abrange toda uma existência) que parte da premissa do desemparelhamento do teatro do drama. Na sua concepção de dramaturgia, esta tem vindo a perder terreno nos palcos na mesma medida em que o ganha nos estudos académicos. Tal como Danan, acredita que o "estado de espírito dramaturgico" definido por Dort é um conceito

operativo de extrema utilidade e sempre presente nos palcos, mesmo na actual polifonia das encenações. Ao mesmo tempo, rejeita a ideia proposta por Lehmann de "pós-dramático" exactamente pela premissa que traz na sua definição de ser ela própria "pós-dramática", pois o contexto cénico é, em si mesmo, sempre dramático, entendendo-se como drama a própria dimensão humana. Defende, portanto, uma mudança de paradigma do drama, por oposição à ideia da sua morte. Entende o drama contemporâneo como uma forma rapsódica que não o anula enquanto drama. Tal reflexão desemboca na ideia de Abirached de que vivemos uma crise da *mimesis* da qual o esvaziamento completo das personagens é o aspecto mais visível.

O terceiro volume publicado pela colecção intitula-se *Tradução. Dramaturgia. Encenação*, é dirigido por Christine Zurbach e Célia Caravela, e apresenta as comunicações, de natureza diversa e qualidade muito diferenciada, proferidas na primeira edição do Seminário homónimo, que teve lugar no dia 27 de Outubro de 2010, no âmbito dum projecto do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. Entre os estudos aqui publicados, destacaria a comunicação de António Henrique Conde, intitulada "Tradução dramaturgica e ignição de escritas dramaturgicas autóctones (1990-2010)". Nesta intervenção, o autor passa em revista as práticas dramaturgicas particularmente no que concerne a tradução de teatro desde o início do século XX, passando pelo fechamento ao exterior e pela mitificação do passado português que representou o Estado Novo, para se centrar no aspecto, a meu ver mais importante para esta leitura, das práticas contemporâneas. Entende que, assistindo-se à regressão das utopias revolucionárias, nos anos 80 se optou pela exploração estética em detrimento da intervenção social, para na década seguinte o teatro, acompanhando o desenvolvimento europeísta do país e a crença nas suas potencialidades inúmeras, se abrir tanto ao exterior como às emergentes dramaturgias nacionais. Na opinião de António Henrique Conde, no início do século XXI o teatro português tornou-se território de práticas restritas e muito especializadas, atingindo um grau de depuração e despojamento extremos ainda que com fraca visibilidade social e cultural. As características distintivas destas novas dramaturgias que surgem ao lado da importação contínua de dramaturgias estrangeiras seriam as seguintes:

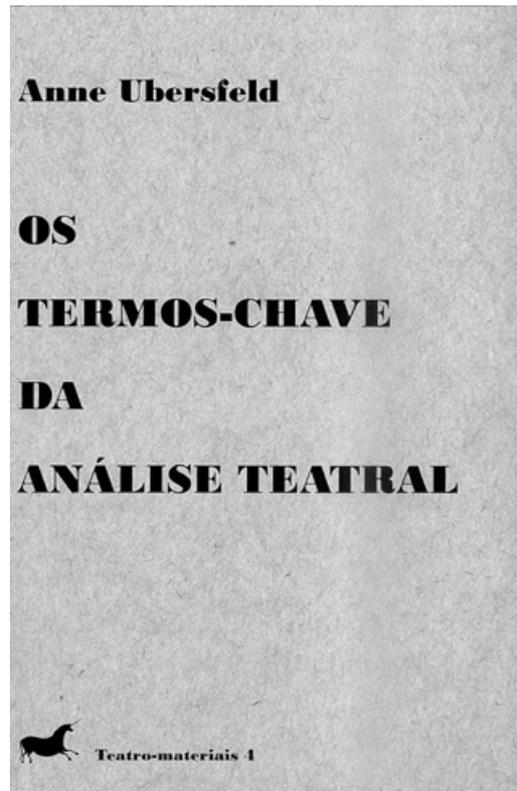


Christine Zurbach / Célia Caravela (org.), *Tradução Dramaturgia. Encenação. (I)*, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 3, 2012, 133 pp.

A linguagem é seca e quase de reprodução quotidiana, as situações dramáticas engendradas primam pela familiaridade reconhecível, os trajectos dramáticos não reservam grandes surpresas ou tendem ao estático ou ao circular – criam-se espaços mentais de reflexão sobre temáticas próximas, capazes de tocar e conectar palco e públicos (afectos, matérias da sociabilidade corrente, aflorações de problemáticas da vida portuguesa actual, destituição de grandes valores ou questões filosóficas transcendentais), como se as personagens contemporâneas se expusessem perante interlocutores contemporâneos, mas sem que dessa conexão por via do teatro se buscassem mais do que constatações reticentes, sem qualquer didactismo ou ambição de despoletar soluções, polémicas – quase só uma reprodução dramaturgic, teatralmente depurada nas formas, de supostos fragmentos da vida portuguesa actual, exterior ao espaço teatral, composta perante espectadores e deixada a vogar como interrogação menor (exemplificam-no algumas peças de Eiras, Lucas Pires, Vieira Mendes). (Zurbach / Caravela 2012: 70)

Encontramos, nesta análise, para além da interessante visão sobre as práticas de escrita para teatro actuais, uma visão da dramaturgia presa à produção de textos de teatro, muito conservadora e afastada de todas as propostas anteriores e completamente alheada do facto de estas dramaturgias conterem propostas de encenação menos textocêntricas do que se poderia julgar pela análise.

Da definição de cerca de cem termos-chave da análise textual feita por Anne Ubersfeld, sem cair na tentação de fixação de um conceito, mas antes analisando criticamente as várias propostas já apresentadas, interessou-me particularmente, na linha das obras já referidas, o conceito de dramaturgia. Segundo a autora, a definição de



Anne Ubersfeld, *Os termos-chave da análise teatral*, trad. Luís Varela, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 4, 2012, 105 pp.

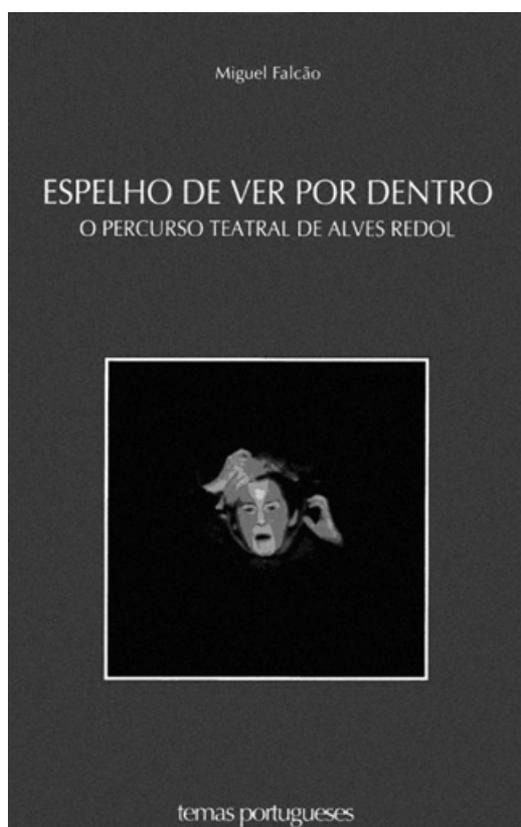
dramaturgia como produção de obras dramáticas já caiu em desuso, o que significa a rejeição da ideia de dramaturgia 1 de Joseph Danan e propõe três novas visões do conceito:

- 1- A dramaturgia é o estudo da construção do texto de teatro, por exemplo, *A dramaturgia clássica em França*, de J. Schérer, é o estudo da escrita e poética do teatro clássico.
- 2- Designa o estudo da escrita e da poética da representação.
- 3- É a actividade do dramaturgo no sentido alemão ou pós-brechtiano. Nesse sentido, a dramaturgia é o estudo concreto das relações do texto e da representação com a História, por um lado, e com a ideologia actual, por outro. A dramaturgia é então o estudo não só do texto e da representação, mas também da relação entre a representação e o público que a deve receber e compreender: implica, portanto, não dois mas três elementos. (Ubersfeld 2012: 39-40)

O diálogo estabelecido entre estas quatro obras já publicadas é um dos pontos mais relevantes da colecção que permite ao público aceder de forma sistematizada a textos fragmentários, ainda que unidos pela reflexão em torno dos mesmos conceitos, que de outro modo seriam de difícil acesso, e ainda compreender as diferentes perspectivas que estão a ser debatidas neste momento, sobre noções tão fundamentais e tão difusas como a de dramaturgia. Estas obras pecam apenas pela ausência de uma revisão mais apurada do texto, o que cria um enorme contraste entre a sua qualidade e a forma como se dá a conhecer ao leitor.

O fio de Ariadne que nos desvenda o teatro de Alves Redol

Maria Helena Serôdio



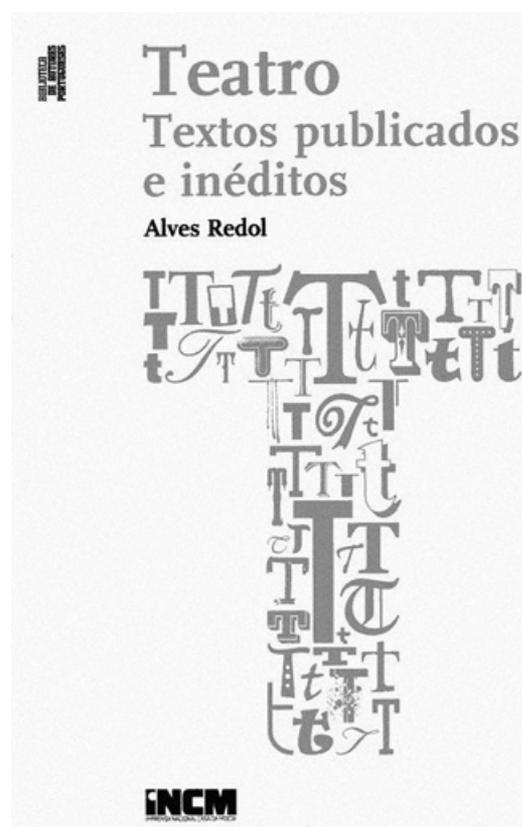
Miguel Falcão, *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Temas Portugueses, 2009, 717 pp.

1.

Partindo do seu interesse e curiosidade pela personalidade artística e pela obra dramática de Alves Redol, Miguel Falcão iniciou, há alguns anos, uma investigação no âmbito de um Doutoramento em Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Trabalhando com um invulgar empenho e rigor, Miguel Falcão desenvolveu uma pesquisa aturada em torno do percurso teatral de Alves Redol, o que lhe permitiu trazer ao conhecimento público uma visão muito completa do envolvimento do escritor com as artes do palco.

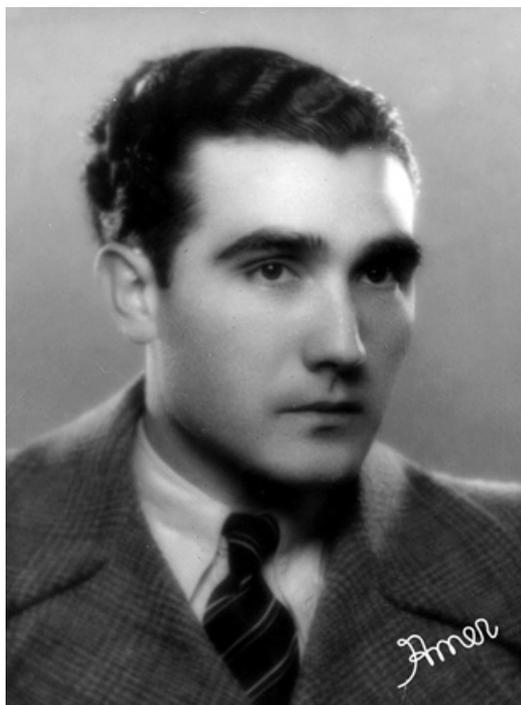
A tese, que apresentou em 2006, implicou, de facto, um levantamento e estudo exaustivo da obra – incluindo inúmeros inéditos a que teve acesso através do espólio



Alves Redol, *Teatro: Textos publicados e inéditos*, organização, introdução e notas de Miguel Falcão, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2013, 549 pp.

na posse dos herdeiros –, mas incluiu ainda uma vertente de investigação biográfica (sobre as actividades teatrais em que se envolveu o autor), bem como uma informada questionação dos universos conceptuais que no campo do teatro mais terão influenciado a reflexão e a escrita de Redol, tanto na perspectiva da sua dramaturgia, como na animação de projectos de teatro, sobretudo, entre amadores.

Como veio a documentar na sua tese, foi, justamente, no ambiente operário e associativo de Vila Franca de Xira que Alves Redol se iniciou no teatro, participando como actor amador em quatro espectáculos entre 1928 e 1934, e dinamizando iniciativas culturais, que, por vezes, incluíam espectáculos, com actores amadores e profissionais, tanto na sua terra como na Nazaré.



Para melhor enquadrar e perceber o seu trajecto literário e artístico no campo do teatro, Miguel Falcão adoptou uma visão multidisciplinar que integrou a análise dramaturgica das peças de Alves Redol (incluindo esboços publicados e inéditos), a teorização de teatro – a que teve acesso e o terá influenciado –, a prática cénica e a intervenção cultural – cívica e militante – mais vasta em que decorreram e se articularam todas essas vertentes.

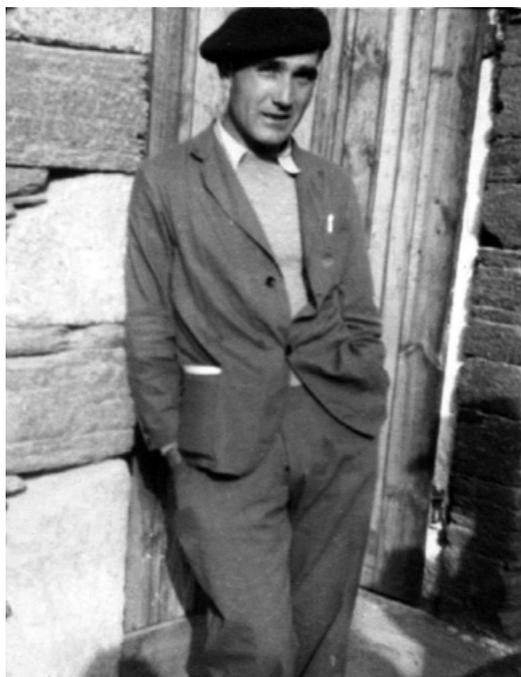
É visível a seriedade com que foi conduzida a pesquisa em arquivos institucionais – como a Torre do Tombo, o Museu Nacional do Teatro e o Museu do Neo-Realismo –, mas também em espólios particulares – entre cartas e documentação diversa – e, ainda, na leitura de analíticos de periódicos, programas de espectáculos, entre outros materiais que o investigador estudou cuidadosamente. Recolheu ainda testemunhos orais de quem conheceu e acompanhou Alves Redol nas suas actividades culturais de vária índole: os que no teatro o recomendaram para encenação e os que o encenaram e representaram, bem como aqueles que criticamente analisaram o que em cena se fez das suas peças. Nesse sentido, Miguel Falcão não se limitou a trabalhar acervos e espólio, criou ele próprio documentação que pode vir a ser também estudada por outros.

Por todas estas razões, o trabalho de Miguel Falcão veio não apenas revelar obra desconhecida de Alves Redol e analisar o conjunto de uma actuação holística no campo do teatro, mas sobretudo colmatar uma lacuna no que tem sido o estudo da relação entre os autores neo-realistas e a prática teatral.

2.

Foi, por isso, justa e de grande pertinência e valor a opção da Imprensa Nacional – Casa da Moeda em publicar a sua tese *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol* em 2009.

É, assim, possível neste livro percebermos que a aproximação ao teatro por parte de Alves Redol se fez também por via ensaística de cariz etnográfico, tendo publicado, entre outros textos, também em periódicos, uma recolha sobre o tradicional *Bicho do Entrudo*, em *Glória – Uma aldeia do Ribatejo* (1938), uma reflexão sobre o teatro levado à cena na França da "*Libération*", em *A França – Da resistência à renascença* (1947), e os prefácios às suas peças publicadas na década de 60, em particular aquele que acompanha *O destino morreu de repente*. É nestes textos, de modo explícito e sistematizado, mas principalmente nas suas peças – nas opções formais que



<

Alves Redol, 1936
[Espólio do escritor,
Arquivo pessoal de
António Mota Redol].

<

Alves Redol no Douro,
anos 40 [Espólio do
escritor, Arquivo pessoal
de António Mota Redol].

<
Alves Redol com Manuel da Fonseca, anos 40 [Espólio do escritor, Arquivo pessoal de António Mota Redol].



<
Alves Redol com Jorge Arnado e, entre outros, Ferreira de Castro, Alexandre Cabral, Urbano Tavares Rodrigues e Orlando da Costa, anos 60 [Espólio do escritor, Arquivo pessoal de António Mota Redol].

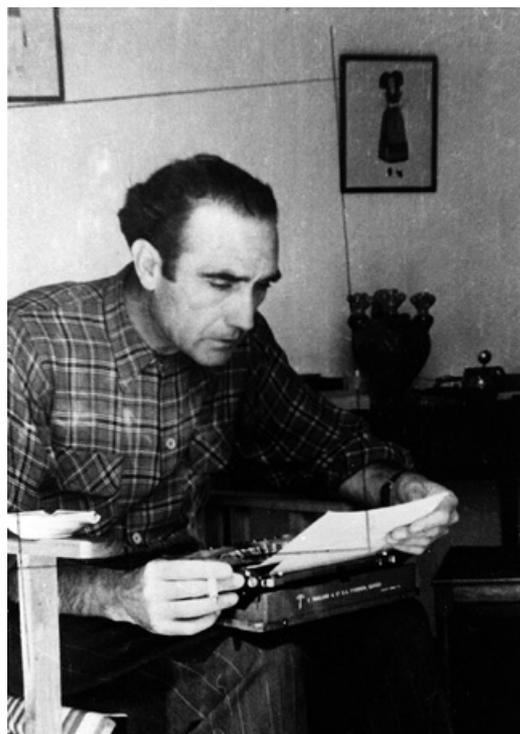


>
Alves Redol na sua casa do Freixial, anos 50 [Espólio do escritor, Arquivo pessoal de António Mota Redol].

convoca e na dialéctica que nelas estabelece com a interpelação do real – que se revelam as mais importantes referências do seu teatro, que vão da matriz naturalista até ao teatro político de Erwin Piscator e à dramaturgia épica brechtiana, passando pelo teatro popular de Firmin Gémier e Romain Rolland, pelo teatro poético e socialmente comprometido de Federico García Lorca ou pelo drama de alcance social de Henrik Ibsen, George Bernard Shaw e Arthur Miller.

Lemos ainda neste livro de Miguel Falcão que, durante décadas, Alves Redol colaborou no surgimento de vários colectivos teatrais, de entre os quais se destacam, em 1946, o Teatro-Estúdio do Salitre, em Lisboa (com Gino Saviotti, Vasco Mendonça Alves e Luiz Francisco Rebelo, entre outros) e, em 1969, o Primeiro Acto (dirigido por Armando Caldas), em Algés.

Assume-se como dramaturgo com *Maria Emilia*, "peça em um acto" que foi publicada na revista *Vértice* (Maio de 1945) e escolhida, no ano seguinte, para o primeiro espectáculo "essencialista" do Teatro-Estúdio do Salitre, com encenação de António Vitorino. Publicou em livro mais três peças: a tragédia *Forja* (1948), cuja montagem cénica em Portugal só foi autorizada pela Censura cerca de vinte e um anos mais tarde, no Teatro Laura Alves, com encenação de Jorge Listopad; a "sugestão para um divertimento popular" intitulado *O destino morreu de repente* (1967), parcialmente integrado em 1976 no espectáculo *O meu caso + O destino morreu de repente*, do Teatro de Animação de Setúbal, dirigido por Carlos César, e só em 1988 estreado na íntegra pela Comuna Teatro de Pesquisa com encenação de João Mota; o drama *Fronteira fechada* (publicado postumamente em 1972), levado à cena pela primeira vez na Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar, em Évora, em 1973. A sua obra dramática inclui ainda três peças breves, escritas propositadamente para a cena: *Porto de todo o mundo* (1943) e *De braços abertos para a natureza*



(1950), ambas representadas no âmbito do movimento campista, e *O menino dos olhos verdes* (1950), destinada à estreia de Laura Alves como "actriz dramática".

O livro integra ainda uma apurada síntese cronológica de Redol, uma minuciosa teatrografia, um bom índice remissivo e, no caso da bibliografia, importantes apontamentos descritivos que em muito ajudam o leitor e investigador.

Destaco não apenas a riqueza de informação que nos chega a propósito da Bibliografia primária (com inestimáveis indicações sobre textos e documentos muito diversos), mas também o cuidado em caracterizar com rigor o que é listado na Bibliografia crítica onde inclui, por exemplo, as referências que encontrou nos processos da Censura sobre textos e pedidos para a montagem cénica das suas peças.

Neste livro são de destacar três procedimentos: a avidez na pesquisa e análise da documentação a que o autor teve acesso ou que criou; a competência na sugestão do enquadramento histórico, cultural e artístico em que se desenvolve a actividade de Redol (e aqui identifique parte do programa do materialismo cultural de pensadores como Lucien Goldmann ou Raymond Williams); uma singular habilidade em identificar universos conceptuais e modelos artísticos que no campo do teatro mais terão influenciado a reflexão e a prática de Alves Redol na sua relação com o palco.

Neste campo, em particular, sublinho ainda o curioso – mas justificado – recurso à invenção de metáforas quando, no seu capítulo IV, nos fala do "diálogo com a teoria e a prática teatrais de outros", chamando à cena do pensamento objectos como "quadro, parede, lanterna, luz, espelho ou garrafa" a propósito, respectivamente, de Gorki, Antoine, Saviotti, Piscator, Brecht e Strindberg.

Com efeito, Miguel Falcão dá a ver e problematiza interpelações não apenas a autores como Ibsen, Strindberg, Tchekov, Shaw, Pirandello ou Lorca, mas também a visões



< >

v

Fronteira fechada,
de Alves Redol,
enc. Manuel Peres,
SOIR Joaquim António de
Aguiar, 1973

(< Manuel Peres,
Adalino Rodrigues
e Isabel Bilou;
v Manuel Peres
e Isabel Bilou),
fot Artex

[Arquivo SOIR].

O volume – com uma bela capa de João Tiago Marques – inclui ainda os prefácios às peças: *Forja* (1966), *Maria Emilia* (1966), *O destino morreu de repente* (1967) e *Fronteira fechada* (1972), que o organizador da edição decidiu – em lugar de os colocar ligados às peças – deslocar para os reunir num subconjunto que precede o grupo das 10 peças, sendo uma delas – *Maria Emilia* – apresentada nas suas duas versões (de 1945 e de 1966). Noutros caos, em que possam existir variantes ou dúvidas (geralmente de pormenor), a opção – acertada – foi a de remeter essas observações para notas infrapaginais.

Em termos editoriais, estão assim, finalmente, saldadas as contas com a obra teatral de Alves Redol, agora acessível em volume único editado por quem estudou a fundo a sua dramaturgia e a inseriu numa cartografia teórica e histórica que contempla não apenas a sua inserção no plano nacional, mas que a reporta a tempos e modalidades de escrita que ultrapassam a fronteira, tal como revelou no estudo que fizera já em *Espelho de ver por dentro*.

Acho que constitui – para a Imprensa Nacional Casa da Moeda – um notável enriquecimento da sua colecção de teatro, e que, neste caso, significa a reparação de uma lacuna na sua atenção a Alves Redol. Mas, diga-se em abono da verdade, que a Imprensa Nacional (mesmo reportando-me apenas a títulos saídos depois de 2000), tem estado, felizmente, mais atenta à dramaturgia portuguesa, tendo já editado a obra completa de autores como Luiz Francisco Rebello, Jaime Salazar Sampaio, Augusto Sobral, Teresa Rita Lopes, para além de autores menos recentes como D. João da Câmara, Fernando Amado, Ramada Curto, Tomás de Figueiredo, ou Joaquim Paço d'Arcos, entre vários outros.

Neste livro, que reúne a obra completa de Alves Redol¹, é visível um cuidado editorial com que se oferecem ao público leitor – e a eventuais criadores de teatro que as queiram levar à cena – as peças de Redol em versões fidedignas e com notas explicativas – em pé de página – sempre que tal se afigura necessário.

Na "Introdução" traz também Miguel Falcão ao conhecimento do leitor aspectos biográficos que ligam Redol a algumas aventuras teatrais da carácter amador – e que tinham muito que ver com iniciativas locais, a que se associava com gosto, mesmo quando lhe era pedido que interviesse não apenas para organizar ou escrever curtas cenas, mas até para protagonizar algum quadro. Foi assim em três casos: "Largo da Estação" (o largo frente à Estação dos Caminhos de Ferro), quadro que protagonizou na revista *Ida e volta* (1928); uma breve cena em que fazia de Roberto na opereta *Mam'zelle Nitouche* (1932); e, ainda, no papel de um maioral na peça curta sobre costumes

teatrais como as de Meyerhold, Eisenstein e Piscator, bem como a projectos que conheceu em França (onde esteve alguns meses depois de terminada a 2.ª guerra mundial), como o de Maurice Pottecher, Romain Roland, Firmin Gémier e o Cartel (Dullin, Baty, Jouvet e Pitoëff).

O livro revela – documentando e interpelando – o desejo de Redol de ser "um operário das letras ao serviço de uma obra artística colectiva" (p. 614) no planeamento de espectáculos integrados numa companhia de teatro, por exemplo. E isso não é só por enumerar textos para teatro, projectos ou realizações de Alves Redol até agora não recenseadas. É sobretudo porque a perspectiva teórica com que interroga a obra – e que descobre na obra – de Redol permite reequacionar a forma de pensar a criação teatral no contexto do que foi também o movimento artístico, cultural e político do Neo-realismo.

3.

Quatro anos depois da publicação deste *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol*, saiu um outro livro que há já muitos anos se tornava imprescindível para melhor conhecermos essa outra faceta artística de Alves Redol, um escritor que é célebre sobretudo como romancista, mas que, como Miguel Falcão tem vindo a provar, marcou também a escrita dramática e o teatro em Portugal.

O livro de Alves Redol, agora dado à estampa – *Teatro: Textos publicados e inéditos*, com organização, introdução e notas de Miguel Falcão – reúne pela primeira vez as quatro peças já antes publicadas – *Maria Emilia* (1945, 1966), *Forja* (1948, 1966), *O destino morreu de repente* (1967), *Fronteira fechada* (1972, saída postumamente) –, mas acrescenta-lhes seis inéditos "encontrados no espólio do escritor e em acervos documentais": *Porto de todo o mundo* (1939 a 1943?), *O consórcio* (até 1943?), *O triângulo quebrado* (1948 a 1949?), *De braços abertos para a natureza* (1950?), *O menino dos olhos verdes* (1950?) e *Ronda do mar* (1958?).

¹ No contexto do lançamento do livro no Museu do Neo-realismo a 1 de Junho de 2013, António Mota Redol – filho de Alves Redol – esclareceu que há vários outros textos do escritor que, seguindo a recomendação do autor, continuarão inéditos.

<
Forja,
de Alves Redol,
enc. Jorge Listopad,
Teatro Laura Alves, 1969,
cartaz.



Postal do espectáculo
O destino morreu de repente, Comuna, 1988
(dramaturgia, versão cénica e encenação de João Mota).



ribatejanos *À sexta*, de Faustino dos Reis Sousa (1932).

Fala-nos ainda – nesta sua "Introdução" – das pesquisas etnográficas que Redol conduziu e de que resultaram os livros *Glória: Uma aldeia do Ribatejo* (1938), *Cancioneiro do Ribatejo* (1950) e *Romanceiro geral do povo português* (este em fascículos publicados entre 1959 e 1964). Nesse trabalho de campo, a que se entregou, Alves Redol foi encontrar também matéria e sentido para peças como *Porto de todo o mundo*, *Maria Emília* e *Forja* (p. 11).

Integrando, a partir de 1936, o grupo neo-realista de Vila Franca (com Dias Lourenço, Garcez da Silva e, mais tarde, Arquimedes da Silva Santos entre outros), Alves Redol participou em múltiplas iniciativas culturais que visavam "estudar e divulgar a tradição e as criações populares, e, por outro lado, promover a aproximação do povo às designadas 'cultura erudita' e 'arte culta'" (p. 12). E entre essas iniciativas contaram-se leituras públicas comentadas de obras literárias, serões de arte, cursos de alfabetização, conferências, excursões e passeios pelo Tejo, entre várias outras actividades que tiveram o apoio do jornal *O diabo*.

Na relação que Redol estabeleceu com o contexto cultural e político em que viveu, a sua obra surge, na opinião de Miguel Falcão, como "um contributo para se entender o povo, não como um enfeite folclórico ou um quase produto turístico (aproveitamento que o regime também pelas mãos de António Ferro lhe deu), mas como uma força culturalmente viva, com potencialidades e contradições" (p. 10).

Sinalizando a sua produção escrita para periódicos de Vila Franca, maioritariamente oposicionistas, Miguel Falcão destaca também uma das suas conferências – a outra vertente da sua actividade cívica e cultural – apresentada no Grémio Artístico Vilafranquense: "Terra de pretos – Ambição de brancos", que resultava da sua experiência africana². Esta conferência foi depois repetida em Fevereiro de 1934 no Núcleo de Cultura Intelectual

de Belém, em Lisboa "poucos meses antes da inauguração da I Exposição Colonial Portuguesa, no Porto, 'através da qual o regime enalteceria os feitos de Portugal como 'potência colonial'" (p. 11). E essa era a visão completamente oposta à que Redol apresentara na sua conferência.

Importante terá sido também – e de maior exigência do ponto de vista formal – a relação de Alves Redol com o Círculo de Cultura Teatral (1945) e o Teatro-Estúdio do Salitre (1946), ambos criados no contexto do Instituto Italiano de Cultura, ao lado de Gino Saviotti (director da instituição), Jorge de Faria, Luiz Francisco Rebello e Eduardo Scarlatti, entre outros. Foi aí que se estrearam as suas peças *Maria Emília* (1946) e *O menino dos olhos verdes* (1950), tendo sido esta última escrita propositadamente para Laura Alves que, muito jovem ainda, brilhou neste seu trabalho a solo.

Na "Introdução", com que Miguel Falcão abre este volume, chegam-nos ainda várias outras informações utilíssimas – algumas cruciais para a datação de textos e respectivas publicações (é o caso de *Forja*, em edição de autor, que é de 1948 e não 1942) – e ainda importantes comentários e esclarecimentos relativamente à actuação de Redol na sua relação com o teatro, bem como a referência à leitura de autores estrangeiros, etc.

Uma das questões teóricas, que Miguel Falcão aborda nesta sua "Introdução", tem a ver com a relação – nem sempre pacífica – entre os autores da *presença* e do Neo-realismo, acompanhando argumentos de ambos os lados e procurando, no limite, encontrar linhas de alguma confluência – mesmo que não admitida em ambos os lados – entre as duas tendências literárias.

Se, efectivamente, pode fazer sentido discutir e reavaliar um certo enquistamento de argumentos nos dois lados desta divergência, a verdade é que algumas das razões adiantadas nesta "Introdução" podem confundir a lógica de relações pelo facto de se atribuírem – com

² Aos 16 anos, tendo completado o Curso Elemental do Comércio, Alves Redol emigrou, por iniciativa própria, para Angola, para ajudar as finanças da família e por lá ficou três anos, regressando em 1931 afectado pela malária que por lá contraiu.



<>

v

v

O destino morreu de repente,

de Alves Redol,

enc. João Mota, Comuna

- Teatro de Pesquisa, 1988

[< Carlos Paulo;

> Alexandre Lopes;

v Carlos Paulo

e Alexandre Lopes;

v Cucha Carvalheiro),

[Arquivo da Comuna -

Teatro de Pesquisa].



alguma ligeireza – datas, protagonismos e intencionalidades. Por exemplo, não tenho a certeza de que "o banho em que os neo-realistas mergulharam" tenha sido "em parte preparado pela *presença*" (p. 15)... Até porque, por exemplo, a divulgação entre nós de Ibsen, Strindberg ou mesmo Raúl Brandão não se deveu, como parece depreender-se desta "Introdução" (p. 14), à influência da *presença*, antes foi anterior a este movimento, e em alguns casos está manifestamente mais ligada à estética naturalista (nos dois primeiros casos) e com um certo pendor expressionista (no terceiro). Por exemplo, Ibsen chega a Portugal pela companhia de Ermete Novelli (1895) e Eleonora Duse (1898), e, em português subirá ao palco em 1899, com a Companhia Lucinda Simões, enquanto *O pai*, de Strindberg, vai à cena no Teatro Nacional em 1903, com Ferreira da Silva e Ângela Pinto no elenco.

Sendo pertinente a verificação de que os neo-realistas não se reviam no "dogmatismo do realismo socialista", parece-me muito discutível que isso se deva ao tal hipotético "banho [...] em parte preparado pela *presença*", ou que seja imediatamente aceitável – sem uma mais cabal fundamentação – que tenha tido influência na formação de Alves Redol, como escritor, uma figura como António Ferro (p. 15).

De facto, não tenho a certeza que se ganhe muito na construção – na minha opinião, uma construção parcamente sustentada e com uma produtividade teórica e explicativa pouco convincente – com algumas das "linhagens" aqui propostas.

Aliás, vale a pena ler o que Eduardo Prado Coelho escreveu no jornal *Público*³ e que Vítor Viçoso citou no seu livro recente em que se dispôs a reavaliar a "narrativa no movimento Neo-realista":

[...] o Neo-realismo [...] foi um movimento estético discutível nos seus pressupostos, por vezes medíocre nos seus resultados – que

³ *Público*, 27 de Outubro de 2000.

<>

v

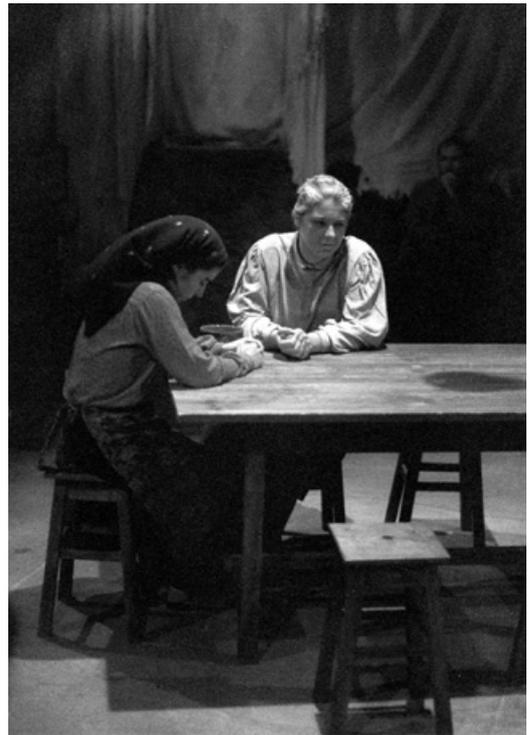
Forja,

de Alves Redol,
 enc. Mário Rui Gonçalves,
 Grupo de Teatro Esteiros,
 1994 (< Paulo de Cira,
 Filomena Serrazina
 e Gonçalo Moraes;
 v Paulo de Cira
 e Filomena Serrazina;
 > Catarina Romão
 Gonçalves
 e Filomena Serrazina),
 [Arquivo da Câmara
 Municipal de Vila Franca
 de Xira].



<>

*O jogo dos mitos
 consados,
 apartir de
 O destino morreu de
 repente*
 de Alves Redol,
 Teatro do zero, 2011.



importa? Deu-nos, no entanto, autores fundamentais, livros fundamentais – de Manuel da Fonseca e Lopes Graça ou Carlos de Oliveira. E foi um movimento estético que aparecia sobrecarregado pela responsabilidade de se a expressão possível, em situação de repressão e censura, de um movimento político. E esse movimento político, com todos os erros, intolerâncias, dogmatismos e violências, constituiu entre nós o essencial da resistência ao fascismo. (Coelho *apud* Viçoso 2011: 13)

Independentemente da – saudável – polémica que uma ou outra afirmação possam suscitar, a verdade é que o livro que Miguel Falcão organizou com um precioso cuidado editorial e um bom aparato crítico, pelo facto de trazer à leitura – e ao estudo crítico – a obra dramática completa de Alves Redol, é um trabalho muito útil e meritório. E não será menos positivo o facto de permitir estas e muitas outras questionações que, sem este livro, dificilmente seriam possíveis, e, ainda, o de se oferecer a obra completa de Alves Redol a criadores teatrais que queiram visitar a dramaturgia portuguesa.

Por todas estas razões, é de felicitar Miguel Falcão pelo trabalho que aqui realizou, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda por ter disponibilizado este volume, o Museu do Neo-Realismo por todo o apoio que deu à

investigação que está a montante desta publicação, bem como a família de Alves Redol que vê assim publicamente consagrada esta outra vertente criativa do escritor.

E para não esquecer o impacto emotivo da dramaturgia redoliana, gostaria de sublinhar a belíssima criação de figuras femininas que estão aqui disponíveis para um importante protagonismo de actrizes que as queiram recriar em cena.

Referência bibliográfica

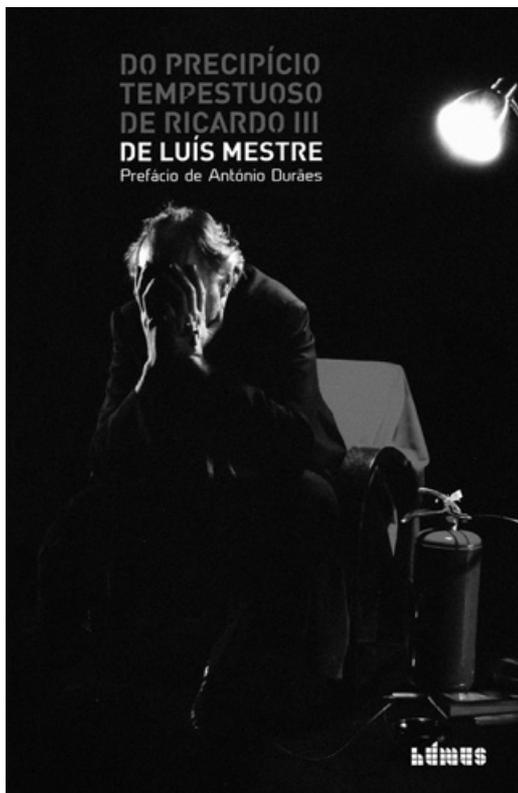
VIÇOSO, Vitor (2011), *A narrativa no movimento neo-realista: As vozes sociais e os universos da ficção*, Lisboa, Colibri.

Sitiografia

<http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas-lista/2159-antonio-alves-redol.html>

Do precipício tempestuoso do teatro mestriano

Rui Pina Coelho



Luís Mestre, *Do precipício tempestuoso de Ricardo III*, prefácio de António Durães, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2013, 119 pp.

Luís Mestre, actor, professor de teatro, director artístico e fundador da companhia Teatro Nova Europa, encenador e dramaturgo, tem vindo a dotar a sua voz dramática de uma invulgar sobriedade e assumindo-se como uma das mais interessantes presenças da nova dramaturgia portuguesa.

Antes de *Numa certa noite* ter sido distinguida no concurso "Isto não é um concurso", uma iniciativa dos Artistas Unidos e apresentada em co-produção com o Festival de Almada, em 2008 – momento da sua estreia como dramaturgo –, Mestre traduzira já Edward Bond – *Coros para depois dos assassinatos*, para uma encenação de Paulo Castro (Teatro Art'imagem, 2002) –, David Mamet – *American Buffalo* e *O bosque*, com encenações suas, para o Teatro Art'imagem, em 2003 e 2004, respectivamente – e Eric Bogosian – *Wake up and smell the coffee*, também

com encenação sua (Teatro Nova Europa, 2006). Como encenador, para além de Mamet e Bogosian, tem trabalhado textos de autores como Rainer Werner Fassbinder, Lars Nören, Enda Walsh, Mickael de Oliveira, Jacinto Lucas Pires, Ana Mendes ou Sarah Kane, entre outros.

Assim, autor habituado à dramaturgia contemporânea e de convívio fácil com os modos de composição dramática da contemporaneidade, Mestre foi maturando a sua escrita partindo de uma posição interina à criação teatral, absolutamente imerso nas circunstâncias de palco, o que faz dele um autor verdadeiramente consciente da especificidade genológica do texto dramático e hábil na relação entre a palavra escrita e a sua configuração cénica.

Como dramaturgo assinou já vários títulos que o vão confirmando como uma voz incontornável no que diz respeito à literatura dramática portuguesa deste início de século: *Os que sucedem* (2009); *Num dia qualquer* (2009); *Agora sou Medeia* (2010); *A manhã, a tarde e a noite* (2010, texto vencedor do Concurso INATEL / Teatro Novos Textos, seleccionada pelo ETC – European Theatre Convention / Europe Theatre Today 2012); *Scherzo para o Sr. Ministro da Cultura ou uma conferência de imprensa* (2010); *À procura de Ricardo III* (2011); *Quando a noite cai* (2011, menção honrosa do Concurso INATEL / Teatro Novos Textos 2012); e *À meia noite estarei perdida para o mundo* (2012). Sobre o conjunto da sua obra – publicada sob o título *Teatro* (Húmus, 2012) – escreveu Alexandra Moreira da Silva:

[N]ão estamos na presença de uma dramaturgia intimista, solipsista e muito menos autofágica, mas muito mais de um "drama íntimo" que cruza realismo e onirismo, diálogo e solilóquio íntimo, intersubjectividade e intrasubjectividade, situando o trágico no quotidiano. (...) No diálogo com os clássicos ou no diálogo com a realidade, Luís Mestre é certamente um desses sonâmbulos que velam sobre o mundo real a que Jean-Pierre Sarrazac chama "autores de teatro do início do século XXI", consciente da exacta responsabilidade de escrever teatro (Silva 2012: 8, 12).

A peça *Do precipício tempestuoso de Ricardo III* parte de um elaborado diálogo intertextual com *Richard III*, de William Shakespeare, e, em particular, com a terceira cena do Acto V, em que este herói-vilão é visitado pelos fantasmas daqueles que assassinou. Esta cena sùmula em que Shakespeare faz desfilar as vítimas de *Ricardo III* pela ordem por que foram mortas, é apropriada pela mão de Mestre e transformada numa fina paródia do seu

material de origem. Isto não significa que o texto resvale para a pulverização do seu referente – pelo contrário: a peça de Mestre conserva a pulsão fantasmática da cena de Shakespeare e o diálogo que com ela estabelece é muito próximo, mantendo contextos e nomes de personagens –, mas atira-a para um território que lhe é estranho. Assim, onde em Shakespeare está um Richard III num acampamento de batalha, no último descanso antes de ir defrontar Richmond, aquele que lhe reclama a coroa, temos agora um Ricardo que surge num ambiente, no mínimo, inesperado:

Uma sala. Um homem, nos seus cinquenta, sentado numa cadeira de rodas. Veste um fato de corte fino. Tem parte de um taco de bilhar a fazer de tala numa das pernas. Atrás de si, um suporte vazio para soro, um candeeiro de pé clássico e belo e a caixa do taco de bilhar. A seu lado, uma poltrona com uma pasta de anotações médicas. Escuro. (p. 85)

Temos então um monólogo ruminante, escrito num verso livre, prosaico, que vai convocando a narrativa ricardiana e que a dissemina por um imaginário de quotidiano contemporâneo. Ricardo surge, assim, numa sala de hospital, ansiando por um copo de whisky, bebida que vai insistentemente pedindo e que se torna no disfórico refrão do texto – “tragam-me um whisky”, “alguém me pode trazer um whisky?”, “um whisky”, “tens alguma coisa que se beba?”, “Um whisky/ ah/ traz-me um whisky”, “whisky!”, “Preciso de um livro de orações. E um whisky. Puro”, – até se transformar no paródico: “Um whisky. O meu reino por um whisky”.

Dividido em quatro cenas, ao longo delas desfilam – mas apenas na mente da personagem principal – várias personagens oriundas da peça de Shakespeare (ou, se quisermos, da história de Inglaterra): Clarence, Ana, Henrique e Buckingham, que vão servindo de estímulo às reminiscências de Ricardo. A pontuar toda a peça,

existe a figura de um enfermeiro – que surge pela primeira vez descrito como um “espectro” – e que vai sendo confundido com os interlocutores ausentes de Ricardo, e ocupando-se das pequenas tarefas hospitalares. *Do precipício tempestuoso de Ricardo III* é, pois, um inteligente exercício de pastiche e deformação de um texto que, curiosamente, tem na deformação (física e moral) um dos seus temas centrais.

Mas o dado mais curioso da publicação deste texto é o facto de serem apresentadas, em sequência, três versões do mesmo texto. Assim, depois do breve prefácio de António Durães, actor que interpretou a peça e acompanhou as diferentes fases de desenvolvimento do projecto (“Uma ideia para um trono”), publica-se uma primeira versão intitulada “À procura de Ricardo III” (pp. 13-50). Trata-se, por assim dizer, da versão “literária” da peça, escrita a montante do espectáculo. A segunda versão (pp. 51-82) é a utilizada para as apresentações no Grande Auditório da Casa das Artes de Famalicão, a 4 e 5 de Novembro de 2011 e no Teatro Académico Gil Vicente (Coimbra), a 9 de Novembro de 2011. Estas duas versões têm porções em negrito que “são de uma segunda voz, que poderá estar em *off*”. Mas não há diferenças radicais. A segunda versão é, em rigor, uma versão dramatúrgica. Há, porém, mudanças subtis: alteração de frases, supressão de passagens, reescrita de excertos. Ou seja, os processos habituais que ocorrem na quase esmagadora maioria das montagens de textos originais. O que é curioso é que o autor decidiu aqui deixar registo documentado do processo de criação e do embate entre a cena e a palavra escrita, conduzido por um autor que se transforma em encenador e por um actor que esteve sempre presente e animando a própria escrita. Portanto, trata-se aqui de um texto que, não obstante, a assinatura de Luís Mestre, partilha várias responsabilidades autorais. E repete-se, assim, o que acontece na quase esmagadora maioria das montagens de textos originais.



^

< >

Do precipício tempestuoso de Ricardo III, de Luís Mestre, Teatro Nova Europa, 2013 (^ António Durães e Luís Mestre; < > António Durães), fot. João Tuna/TNSJ.

A versão "final", já titulada "Do precipício tempestuoso de Ricardo III" (pp. 83-114) é a utilizada para a apresentação no TeCA – Teatro Carlos Alberto (Porto), de 21 a 24 de Fevereiro de 2013, resultante do trabalho realizado por Durães e Mestre na fixação final - e apropriação cénica - do texto. Autor e actor encetaram uma viagem que, ao final de dois anos de íntimo trabalho colaborativo, foi tendo estações intermédias e que, graças à invenção de ambos, foi ganhando a sua versão de palco. Mas, sobre esta íntima dependência, escreve o próprio autor no posfácio que acompanha esta edição ("De um paralisado para os que dançam").

Aqui, no Teatro Europa, a palavra dos (nossos) autores tem lugar em corpos inteiros. É comida, deglutida, dobrada em corpos perfeitos. Dobra-se a língua em corpos não amputados, em corpos canibais, suicidas, que se desgastam de uma forma própria, única, singular, um desgaste que vem de dentro: o do actor. Ah e como é bom vê-lo a dizer, falar, mexer-se, dançar, reescrever. Mostrar o seu saber. Alimentar-se. Executar-se! Ver a verdadeira leitura: a do corpo do actor. Porque é nele que tudo acontece e pronto. O único lugar. Apenas nele. (p. 116)

Do precipício tempestuoso de Ricardo III, para além de um texto que atesta a vitalidade da literatura dramática portuguesa neste tumultuoso princípio de século e, em particular, da dramaturgia de Luís Mestre, é um interessante caso que mereceria uma exploração ao abrigo da genética teatral e que pode servir a férteis discussões sobre a especificidade do texto dramático – essa coisa tantas vezes declarada extinta.

Referência bibliográfica

SILVA, Alexandra Moreira da (2012), "480 minutos / dividindo por 211 / dá vírgula 27' ou A exacta responsabilidade de escrever teatro", in Luís Mestre, *Teatro*, Vila Nova de Famalicão, Húmus, pp. 7-12.



Publicações de teatro em 2012

Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- ANÓNIMO, *A ramalheteira da sécia, dando pasto de escárnio a um estudante peralta*, entremez do século XVIII, ed. e nota introd. de José Camões, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Centro de Estudos de Teatro, 2012.
- CARVALHO, Mário de, *Não há vozes nem há prantos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2012.
- CATALÃO, Marco, *Agro negócio*, vencedor do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva 2010, s/l [Lisboa], Instituto Camões / Chiado Editora, 2012.
- CLEMENTE, Cláudia, *Londres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2012.
- CRUZ, Cidália da, *Sou nada ou nada sou?*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- EIRAS, Pedro, *Bela dona e outros monólogos*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, 2012.
- FARIA, Álvaro, *As viagens do Zé Latão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2012.
- GIESTAS, Fernando, *João Torto*, criação Magnólia Teatro, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2012.
- MESTRE, Luís, *Teatro [A manhã, a tarde e a noite / Scherzo para o Sr. Ministro da Cultura ou uma conferência de imprensa / Agora sou Medeia / Num dia qualquer / Numa certa noite / Os que sucedem]*, pref. Alexandra Moreira da Silva, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2012.
- RAMOS, Noémio, *Gil Vicente, O clérigo da Beira | O povo espoliado - em pelota | História da Europa - 34*, Faro, Noémio Ramos, 2012.
- RAMOS, Noémio, *Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do templo de Apolo à Divisa de Coimbra. História da Europa-32*, Faro, Noémio Ramos, 2012.
- ROSA, Armando Nascimento, *Duas peças com história(s): O livro de Simão de Sagres seguido de Duas mulheres e um tecto*, vencedor do Prémio Literário Aldónio Gomes 2012, pref. Francesca Rayner, Aveiro, Universidade de Aveiro / Departamento de Línguas e Culturas, 2012.
- TORRADO, António, *À boca do inferno*, Coimbra, Lápis de Memórias, 2012.

VITORINO, Ana / COSTA, Carlos, *Caderno IV: Monstros de vidro / Nióbio*, Porto, Visões Úteis, 2012.

Traduções

- APOLLINAIRE, Guillaume, *As mamas de Tirésias. Drama surrealista em dois actos e um prólogo*, trad. Anibal Fernandes, ilustrações de Pedro Proença, Lisboa, Sistema Solar, 2012.
- BERGMAN, Ingmar, *Cenas de vida conjugal*, trad. Solveig Nordlund, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2012.
- BÜCHNER, Georg, *A morte de Danton*, trad. Maria Adélia e Jorge Silva Melo, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2012.
- DE FILIPPO, Eduardo, *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.
- ELIOT., T. S., *Assassínio na catedral*, introd. e trad. Maria Adelaide Ramos, Lisboa, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, Textos Chimaera, 2012.
- EURÍPIDES, *Tragédias* (vol. II), coord. Maria de Fátima Sousa e Silva, introd., trad. do grego e notas de Frederico Lourenço, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, José Luís Coelho e Carlos Ferreira Santos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Narciso ou o namorado de si mesmo / Narciso o peralta namorado de si mesmo*, traduções portuguesas do século XVIII, edição de José Camões e Isabel Pinto, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2012.
- SARRAUTE, Nathalie, *O silêncio / É bonito / Aqui está ela / Por tudo e por nada*, trad. Diogo Dória [O silêncio / É bonito / Aqui está ela], Jorge Silva Melo e Pedro Tamen [Por tudo e por nada], Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 65, 2012.
- SHAKESPEARE, William, *Timão de Atenas*, trad. Yvette K. Centeno, Almada, Companhia de Teatro de Almada, s.d. [2012].
- SÉNECA, *Édipo*, trad., posfácio e notas de Ricardo Duarte,



- Lisboa, Artefacto / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.
- TESTORI, Giovanni, *Três prantos: Cleopátrás, Erodías e Mater Mor Angustiosa*, trad. Miguel Serras Pereira, apresentação de Jorge Silva Melo, Lisboa, Assírio Et Alvim, Teofanias, 2012.
- WALSH, Enda, *Penélope / O chat / O novo dancing eléctrico*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 62, 2012. Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 62, 2012.

Estudos / Documentos

- AA.W., *Teatro do Vestido: E agora já tinham passado 10 anos*, concepção Catarina Vasconcelos e Teatro do Vestido, Lisboa, Teatro do Vestido, 2012.
- BORGES, Vera / COSTA, Pedro (org.), *Criatividade e instituições: Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais-UL e Dinâmia CET / ISCTE / IUL, 2012.
- BORGES, Susana / FERREIRA, Laurinda / NOIVO, Leonor / PEREIRA, Carla da Silva (org.), *Memória dos artistas*, inclui DVD oferta, s.l., Fundação GDA, 2012.
- CARVALHO, Manuela / DI PASQUALE, Daniela (coord.), *Depois do labirinto: teatro e tradução*, Lisboa, Nova Vega, 2012.
- CARVALHO, Ruy / COELHO, Paulo Mira, *Os anjos não têm asas: Tudo o que aprendi sobre o amor, a vida e os afectos*, Lisboa, Matéria Prima, 2012.
- CASIMIRO, David (apresentação e ed. crítica), *Auto da criação do mundo ou Princípio do mundo*, Mogadouro / Lisboa, Câmara Municipal do Mogadouro / Âncora Editora, 2012.
- CRUZ, Duarte Ivo, *O teatro em Portugal*, Lisboa, CTT Correios de Portugal, SA, 2012.
- FARIA, Cristina (coord.), *Teatro em cordel: A colecção do Teatro Nacional D. Maria II*, revisão técnica de Catarina Pereira, colaboração científica de José Camões e Isabel Pinto, catalogação de Luiza Antunes, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2012.
- HOMANS, Jennifer, *Os anjos de Apolo: Uma história do ballet*, trad. Jaime Araújo, Lisboa, Edições 70, 2012.
- LOUPPE, Laurence, *Poética da dança contemporânea*, pref. Maria José Fazenda, trad. Rute Costa, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- PEREIRA, José Luís / SOBRADO, Pedro (coord.), *Todos os fantasmas usam botas pretas (Rastros / Árias / Figurantes / Vapores)*. *Teatro Nacional São João: 1996-2009*, fot. João Tuna, Porto, Teatro Nacional São João, 2012.
- REIS, Luciano, *Vitor de Sousa: Actor com alma de poeta*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2012.
- SASPORTES, José, *A quinta musa: Imagens da história da dança*, Lisboa, Bizâncio, 2012.
- SILVA, Alexandra Moreira da / CARVALHO, Paulo Eduardo (org.), *Transbordamentos infinitos: A dramaturgia contemporânea. Cadernos de Literatura Comparada 22/23 (2010)*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa Et Edições Afrontamento, [2012].
- UBERSFELD, Anne, *Os termos-chave da análise teatral*, trad. Luís Varela, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 4.
- VASQUES, Eugénia, *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma história do Conservatório de Lisboa*, Lisboa, Gradiva, Coleção Artes e Media, 2012.
- ZURBACH, Christine / CARAVELA, Célia (org.), *Tradução. Dramaturgia. Encenação (I)*, actas do Colóquio, 27 de Outubro de 2010, Évora, CHAIA (Centro de História de Arte e Investigação Artística) / DAC (Departamentos de Artes Cénicas), Editora Licorne, Teatro - Materiais 3, 2012,

Publicações periódicas

- Cine Qua Non: Bilingual Arts Magazine* / Music, dance, theatre, visual arts, literature, cinema, n.ºs 5 (Winter 2012) e 6 (Spring 2012), dir. Ana Luísa Valdeira da Silva, Lisboa, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Sinais de cena*, n.ºs 17 (Junho 2012) e 18 (Dezembro 2012), dir. Maria Helena Serôdio, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Et Centro de Estudos de Teatro, Húmus.

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 17 (2011)

- AA.W., *José Caldas: 40 anos de teatro*, s.l., Quinta Parede, 2011. [Estudos / Documentos]
- BOTELHO, Pedro / AFONSECA, Rubina (coord.), *Nuno Lacerda Lopes: Scènes. Do desenho à representação*, Porto, Transnética, 2011. [Estudos / Documentos]
- BRILHANTE, Maria João / MAGALHÃES, Paula / FIGUEIREDO, Filipe (org.), *Teatro e imagens*, Actas - 1º Encontro Opsis - Base Iconográfica de Teatro em Portugal, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. [Estudos / Documentos]



- BRILHANTE, Maria João / MAGALHÃES, Paula / FIGUEIREDO, Filipe (org.), *Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem*, Actas - Colóquio Internacional, 2º Encontro Opsi - Base Iconográfica de Teatro em Portugal, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. [Estudos / Documentos]
- COSTA, Mário Abel Lopes da, *Sala de Espera*, Prémio Miguel Rovisco do Concurso INATEL / Teatro - Novos Textos 2011, Lisboa, INATEL, 2011. [Peça original]
- GARCÍA LORCA, Federico, *Cristo: Tragédia religiosa*, trad. Castro Guedes, Leça da Palmeira, Letras & Coisas, 2011. [Tradução]
- GUEDES, André / LOUREIRO, Miguel, *Como rebolar alegremente sobre um vazio exterior / How to merrily roll over na exterior emptiness*, Lisboa, Impresso por Guide, 2011. [Peça original]
- FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido, *Sêneca em cena: Enquadramento na tradição dramática greco-latina*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011. [Estudos / Documentos]
- LOPES, Maria de São Pedro, *O saber dramático: A construção e a reflexão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011. [Estudos / Documentos]
- MAIO, Fernanda, *A encenação da arte*, Leiria, Textiverso, Coleção Ensaios 6, 2011. [Estudos / Documentos]
- PICCOLOMINI, Eneias Sílvio [Papa Pio II], *Crisis, a cortesã*, trad. introd. e notas de Manuel José de Sousa Barbosa, Lisboa, Traduvárius Editores, 2011. [Tradução]
- SANTOS, Elsa Rita dos, *Teatro | História | Contexto: Identidade nacional e tempo de mediação no drama histórico português (1898-1924)*, Lisboa, Edições Colibri, 2011. [Estudos / Documentos]
- SHAKESPEARE, William, *A tormenta*, trad. e notas de Fátima Vieira, introd. Mariana Gray de Castro, Lisboa, Guimarães, 2011. [Tradução]
- COELHO, Guilherme Alves, *O suicídio de Deus / Governo S. A.*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010. [Peças originais]
- LOBO, Domingos, *Cenas de um terramoto*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010. [Peça original]
- NOVAIS, Isabel Cadete, *Jacob e o Anjo - o drama intemporal da condição humana*, estudo crítico-genético da peça de José Régio, Vila do Conde, Centro de Estudos Regianos, 2010. [Estudos / Documentos]
- PASCOAES, Teixeira de, *D. Carlos: Drama em verso*, pref. Pinharada Gomes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010. [Peça original]
- TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2010. [Estudos / Documentos]
- SHAKESPEARE, William, *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio d'Água, Teatro, 2010. [Tradução]

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

- BEOLCO, Angelo, *Comédia mosqueta*, trad. José Oliveira Barata, [Viana do Castelo], Livros de Areia, 2009. [Tradução]
- CRUZ, Luís da, *Teatro: Tomo II. Vida Humana*, ed. crítica e estabelecimento do texto latino por Sebastião Tavares de Pinho e Manuel José de Sousa Barbosa, introd., trad. e notas de Manuel José de Sousa Barbosa, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugaliae Monumenta Neolatina, 2009. [Tradução]
- TRINCÃO, Paulo Renato, *O português que se correspondeu com Darwin*, Lisboa, Gradiva, 2009. [Peça original]
- SHAKESPEARE, William, *Otelo*, trad. Domingos Ramos, Estarreja, Mel Editores, 2009. [Tradução]

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 15 (2010)

- AA.VV., *Teatro português do século XVI, vol. I, Teatro profano, tomo III (Auto de Dom André / Auto de Dom Luís e dos turcos / Auto do Duque de Florença / Auto das padeiras / Auto de Vicente Anes Joeira)*, ed. e introd. de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2010. [Peças originais]

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

- GIL, Isabel Capeloa, *Mitografias: Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*, 2 volumes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Estudos Gerais - Série Universitária, 2007. [Estudos / Documentos]

A pedagogia de António Pinheiro

Luís Gameiro

Quatro tópicos pedagógicos

Começa por ser exigível a leitura atenta da biografia de uma figura que se pretenda estudar. Assim, preparando um texto que viria a consistir numa dissertação de Mestrado, foram detectadas na leitura e sistemática consulta das suas três obras autobiográficas, quatro áreas fundamentais de trabalho, às quais António Pinheiro (Tavira, 21 Dezembro 1867 – Lisboa, 2 Março 1943) dedicara a sua energia e atenção. Se quisermos abreviar, sem prejuízo do que adiante se possa desenvolver, dir-se-ia que a carreira deste actor é pautada, em grande medida, pela Pedagogia. É com certeza óbvio – considerando que Pinheiro foi professor do curso de teatro do Conservatório – que o vocábulo se aplique. Mas a questão é bastante mais profunda.

Se António Pinheiro ocupou a cadeira de professor de Estética e Plástica Teatral, é porque, como afirmou o próprio, dedicava a essa área os seus "particulares e especiais estudos" (Pinheiro 1929: 229). O estudo da composição do corpo e do mecanismo da anatomia, dos tempos da Escola Politécnica, soube Pinheiro aplicá-los, na sua utilidade e em Portugal, à prática teatral, deixando-os de legado aos seus alunos, que trabalharam nos palcos do país durante boa parte do século XX. A bibliografia da sua obra *Estética e plástica teatral* dá conta de quase seis dezenas de obras estrangeiras, quase todas em francês, de onde sobressai o carácter pioneiro desta obra e destes estudos em Portugal. A cadeira reúne também a análise e a correcta aplicação do guarda-roupa, dos acessórios, da caracterização, a que se juntam ainda estudos de encenação e exercícios de composição de personagens. Isto é, a cadeira ocupa-se da composição física e psicológica da personagem, até à sua movimentação no palco e à relação com as outras figuras e com o espaço.

Para que tal fosse realidade, foi preciso criar a Escola de Arte de Representar, a qual resulta de uma profunda reestruturação do ensino em Portugal. Nas justificações expressas no documento, que institui a Escola, percebe-se bem até que ponto o trabalho de reflexão e as batalhas associativas de António Pinheiro tornaram possível a criação desse órgão de ensino.

O associativismo, que António Pinheiro defendeu e praticou, tem a sua origem filosófica e histórica no Positivismo de Auguste Comte, divulgado em Portugal, principalmente, por Teófilo Braga, e é reorientado para o Teatro Português por António Pinheiro. A defesa dos direitos dos profissionais de teatro tornou-se uma realidade, graças à solidariedade e fraternidade que Pinheiro reputava indispensáveis. E foi com esses valores que António Pinheiro defendeu a união dos artistas.

À animosidade de empresários, juntou-se a reprovação de duas reformas elaboradas para o Teatro Nacional D. Maria II, as quais visavam a elevação "moral e artística" daquela casa, bem como a defesa dos artistas e da arte dramática portuguesa.

Estes objectivos só seriam atingidos através da actuação da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, em cuja génese se encontra a figura do encenador António Pinheiro. Mas tornaram-se também conhecidos através da sua máscara de actor versátil, artista conceituado que passara por escolas como o amadorismo, o teatro ambulante e a formação profissional.

A Pedagogia, que António Pinheiro defendia, não se limitou ao ensino que ele reformulou e praticou. Toda a sua acção foi pedagógica, procurando – e deixando de legado – a disciplina, a elevação moral, a seriedade e o profissionalismo no trabalho dos artistas de teatro.

No campo do ensino, tendo trabalhado como professor durante cerca de trinta anos até 1939, justo será deduzir que todos os seus alunos terão usufruído das suas ideias, bem como das suas pesquisas no âmbito da prática teatral. Por conseguinte, é pertinente reflectir sobre o papel que terá tido na formação e na prática de várias gerações de artistas. Talvez a passagem de António Pinheiro pela arte de Talma tenha contribuído para permitir diversas carreiras de reputado valor. Mas vamos por partes.

Um despertar sindicalista

Datam dos primeiros anos do séc. XX várias reflexões de António Pinheiro em torno da qualidade do teatro português, a começar pela falta de profissionalismo e de seriedade com que actores e atrizes levavam a cabo o seu

trabalho. Desenha-se então aqui a necessidade de o artista encarar a sua arte de forma profissional e com respeito para com os colegas, condições que iriam possibilitar uma associação de defesa dos artistas.

Pinheiro, que se notabilizara em 1900 na Companhia Rosas Et Brazão, tem já nesta altura a experiência de artista ambulante em Portugal e no Brasil (este, com algumas especificidades que diferem do que entre nós se praticava), bem como de amador e alguns anos de profissional, além de ter feito o curso de teatro do Conservatório. Quer isto dizer que tem uma visão de considerável abrangência sobre o trabalho de actor, o que o coloca numa situação privilegiada para entender a profissão e as exigências que ela colocava ao artista.

Deste modo, com este caldo de experiências e aprendizagens diversas, e com um trabalho de reflexão certamente cuidado, António Pinheiro estava em condições singulares para reflectir sobre o associativismo no Teatro Português. E as conclusões, que tirou, evidenciavam o seu estado deplorável, face ao que, na época, o Montepio dos Actores representava na defesa da classe, única entidade do género, à excepção da Caixa de Socorros do Teatro Nacional D. Maria II, exclusiva para os artistas que pertenciam ao quadro do palco do Rossio. É então, no seio da companhia residente no Teatro D. Amélia, que, em 1902, funda a chamada Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia. Esta iniciativa, de carácter particular, e exclusiva daquele teatro, foi polémica, suscitando, na imprensa, opiniões favoráveis e em sentido contrário. Mas constituía uma iniciativa para a defesa dos artistas do teatro, e também o início do debate em torno do associativismo da classe. De resto, Pinheiro entendia ser necessário propagar a ideia a outros espaços, oferecendo-se ele próprio para ser "a voz que lançaria a semente associativa a outras casas de espectáculos" (Pinheiro 1909: 48).

Esta experiência laboratorial desagua em 1908 na criação da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, de que é mentor, e em cuja génese está uma outra ideia que ele ligava à associação e que visava a preservação da memória dos artistas desaparecidos através da edificação de um mausoléu. Para a pôr em prática, António Pinheiro

constituiu a Comissão dos Jazigos dos Actores Portugueses, que viria a estudar as bases para lançar uma associação de classe. António Pinheiro como presidente, Carlos Santos e Álvaro Cabral como secretários, assinam os estatutos da Associação cuja fundação "fez tremer de susto e lançou o pânico em todos os empresários teatrais do tempo" (Pinheiro 1929: 142), muito por culpa de um documento que Pinheiro redige, conhecido como Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos. Nesse documento defende-se o descanso à 2ª feira, adendas contratuais no caso de digressões, bem como épocas teatrais com nove meses de duração, respondendo, assim, à diminuição tendencial que se vinha verificando. Este documento coloca o seu autor em rota de colisão com o Visconde São Luiz Braga, o qual, segundo Pinheiro, tem uma visão apenas mercantilista do teatro e entende os actores como limões: "Espremem-se até deitar suco. Depois, deitam-se para o lado como inúteis" (*ibid*: 28).

Esta imagem nada favorável do Visconde, considerado tradicionalmente como figura sabedora de teatro e de eterna bonomia, encontra sintonia em algumas considerações de Adelina Abranches e sobretudo de Lucinda Simões. Mas acabou por consistir num dos aspectos motivadores da dissertação, que procurou chamar a atenção, também, para factos raramente sublinhados, abrindo espaço para estudos posteriores, isto é, o Teatro e a sua História como um trabalho em processo. E essa é a beleza do trabalho de investigação, que pode ter resultados tão efémeros como o próprio espectáculo teatral.

Quanto a Pinheiro, se a Associação era vitoriosa ("as reclamações que se afiguraram de começo exageradas foram criteriosamente apreciadas" (*ibid*: 173), o actor, paradoxalmente, acaba por ser dispensado. A Associação cria a Caixa Económica Teatral e o Cofre de Beneficência, destinados a auxiliar os mais desfavorecidos, e estrutura um curso livre de teatro para educação de "artistas ou espectadores conscienciosos na análise das peças e interpretação" (Anon. 1909: 29). Da responsabilidade da própria direcção da Associação, o curso não tem, no imediato, grandes resultados. Mas por outro lado, implica – e transporta-nos inevitavelmente para – um outro plano da acção pedagógica de António Pinheiro.



<
António Pinheiro,
in *Cinéfilo*, n.º 149,
Junho de 1931.

Reformar o ensino

O ensino de teatro vem sendo objecto de reflexão por parte do actor que, com o curso livre da Associação, se pretende aproximar do que defende ser um curso apropriado. Pinheiro encontra no Governo Provisório da República um clima favorável à reestruturação do ensino da arte, que instituiria a Escola da Arte de Representar. E porque dizemos que é António Pinheiro que encontra esse clima favorável? Porque é este dirigente associativista que encontra no relatório, que institui a Escola, o eco das suas próprias e anteriores reflexões, expressas no texto *Vocação e Arte – Para ser actor não basta ter vocação, é preciso ter arte*.

Neste trabalho defendera a necessidade de mestres que moldassem a vocação no sentido da medida justa, e que desvendassem a cada discípulo "os segredos e as leis primordiais da arte a que vai professar culto" (Pinheiro 1909: 60). Em simultâneo, no mesmo texto detecta a deficiência de alguns actores, que se limitam a estudar e a saber de cor o seu papel, o que constitui "para o ensaiador, o mais penoso e amargurado dos trabalhos" (*ibid.*). Ora, segundo Pinheiro, a administração de noções de etnografia e psicologia, bem como de mímica, pantomima, estética e caracterização, contribuiriam para prover os artistas de mecanismos de estudo para a composição das figuras a que vão dar corpo, voz e alma. Essas são algumas das cadeiras reivindicadas no documento *O teatro português na actualidade*, redigido em 1909 pelo próprio Pinheiro e por Simões Coelho, que o governo de Teófilo Braga, com a criação da Escola da Arte de Representar, leva em consideração, afirmando que procura "com esta reforma atender às conclusões apresentadas [...] pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, sob a tese 'O Theatro Português na Actualidade'" (Anon. 1911: 9).

António Pinheiro acaba por ser nomeado professor de Estética e Plástica Teatral, matérias a que, como ficou referido, dedica particular atenção. Ensina Anatomia Plástica, Mímica, Pantomima e Caracterização, Indumentária, História do Vestuário e Sumptuária, Estética Dramática, Estética Teatral e Encenação. Promove visitas de estudo a locais como o Hospital Miguel Bombarda, onde os alunos vêem de perto "os estados de degenerescência e as psico-nevroses

mais vulgarmente dramatizadas no teatro escandinavo" (Dantas 1914: 7).

Do seu exercício como professor de Estética e Plástica Teatral, importa reter o carácter inovador do seu trabalho no teatro português, bem como a capacidade de absorver do curso de Medicina – que frequentara – bases de sustentação para pesquisas e experiências no campo teatral, e que na Anatomia e, conseqüentemente, na Mímica e na Pantomima encontram a sua pertinência. Numa palavra, a seriedade na pesquisa e estudo para a correcta composição de uma figura "perfeitamente decalcada sobre a que o autor idealizou" (Pinheiro 1926: 354), ou não fosse António Pinheiro um defensor acérrimo da estética realista e naturalista.

"Alvorada" naturalista?

Este modelo de trabalho, que procura ensinar, e a preocupação com o estudo a partir do real estão em plena sintonia com a sua forma de estar no teatro enquanto artista. Veja-se o caso do espectáculo com o qual se notabiliza decisivamente, e que consiste na montagem de *Viriato trágico* de Júlio Dantas, levada a efeito pela Rosas Et Brazão em 1900, no Teatro D. Amélia. Quando António Pinheiro sobe ao palco como San-Vito, fica para trás toda uma investigação em torno da enfermidade desta personagem, valendo-se de livros emprestados pelo próprio Dantas, médico de profissão. San-Vito padece de coreia, uma degenerescência nervosa que leva à perda de coordenação motora e atrofia muscular por todo o corpo. Se na estreia, tendo em conta o testemunho do próprio Pinheiro, o público fez interromper um acto com aplausos e chamou ao palco o próprio autor, não é menos verdade que este considerou o San-Vito de Pinheiro a melhor das suas personagens em palco, como declarou em Janeiro de 1909 à *Ilustração portuguesa*.

Na verdade, António Pinheiro seria um actor de grandes recursos, e se este episódio tende a demonstrar o empenho que colocava na preparação de cada personagem a encarnar, outros existem que dão conta da sua capacidade de improviso. Assim, antes de *Viriato trágico*, a companhia leva à cena *A lagartixa* de Georges Feydeau, em cuja estreia

>

v

Capas de livros

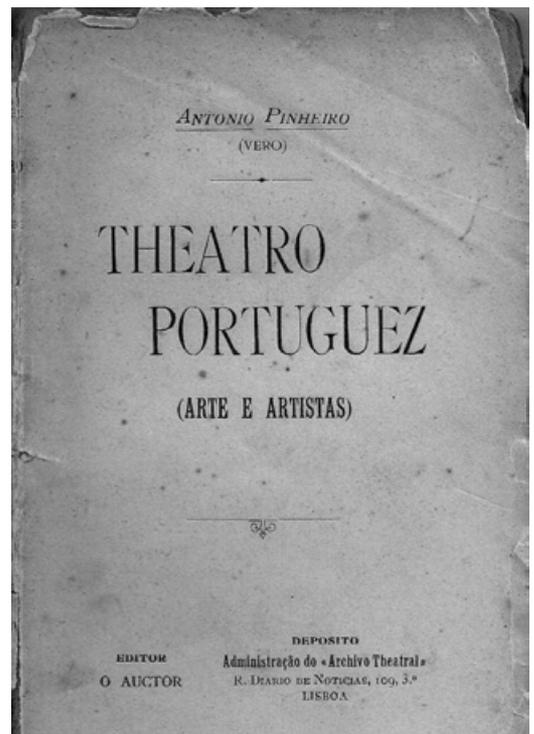
Pinheiro terá substituído o seu colega Augusto Antunes no papel de General Petypon, sem que tenha assistido aos ensaios com atenção. Pinheiro faz corresponder esta situação com a prática adquirida no Brasil, isto é, o êxito do seu desempenho atribui-o à "aprendizagem e treino dos entalões em que me tinha visto nos mambembes" (Pinheiro 1924: 343).

Este tipo de teatro, com "fisionomia própria, psicologia especial, forma estética e fisiologia particulares" (Pinheiro 1912: 110), tem como origem remota a *Commedia dell'Arte*. Se, nesta, a liberdade e o talento do actor permitem que ele represente a partir do "conhecimento de actos humanos observados na vida" (Moussinac 1972: 145) através do gesto, da mímica, da acrobacia, o actor de teatro mambembe casa esta tradição com um repertório eclético, representando onde seja possível improvisar um teatro. Pinheiro, que considera que o mambembe lhe aprimorou as qualidades artísticas, e que com ele aprendeu a "respeitar e a defrontar o público, sem temor, mas com amizade e brio" (Pinheiro 1912: 114), acaba por tirar partido dessa experiência para, no palco do D. Amélia, "salvar uma situação difícil a uma empresa" (Pinheiro 1924: 346).

É, de resto, interessante verificar que estas duas formas de trabalhar tão distintas se tenham passado no mesmo palco e com os mesmos intervenientes à distância de um mês. E mais interessante será fazer o paralelo entre esta curiosidade e a própria Companhia Rosas Et Brazão, enquanto local onde se joga uma transição entre a tradição romântica e o Naturalismo. Assim afirma Vítor Pavão dos Santos, sublinhando ainda que o artista de teatro, "à luz das novas tendências, encarrega-se tanto de um pequeno papel como o de um protagonista" (Santos 1979: 8). Naturalmente, deve verificar-se que tal fenómeno não corresponde ao espaço temporário de dois espectáculos consecutivos, muito menos presumir-se que 1900 consista numa espécie de ano zero do Naturalismo. Contudo, não deixará de ser curioso este paralelo, como que a reclamar o local mais notório de conquista de terreno do Naturalismo face ao Romantismo em palco.

Encenação e Teatro Livre

O palco do Teatro D. Amélia é aquele que vê nascer o encenador António Pinheiro. É verdade que já em 1895/96 experimentara a encenação no Teatro Príncipe Real, mas é na temporada de 1901/02 que inicia, de forma consistente, o seu trabalho nesta área. O homem que lhe guia estes passos, a quem auxilia, é José António Moniz, figura que o próprio António Pinheiro recorda com estima e consideração, e que nesta altura se encarrega, na Rosas Et Brazão, da direcção de cena. Filho de um discípulo de Émile Dour, Moniz é ensaiador na companhia entre 1898 e 1906. Segundo o próprio Pinheiro, este ajuda Moniz na direcção de ensaios, bem como, afirma, "marcando e ensaiando peças em um acto", sendo a primeira, *Mensageiro da paz*,



que enceta uma série de críticas positivas ao longo dos seus anos de trabalho como ensaiador na Rosas Et Brazão, até deixar esta companhia em 1910.

Se é verdade que é o trabalho de marcação que mais facilmente fica registado para a posteridade, então será justo reputar António Pinheiro da melhor forma. Como curiosidade, o *Diário de notícias* refere, em 1928, que Pinheiro terá marcado no espaço de um ano um total de 102 actos, o que constituiria um recorde, enquanto o próprio Pinheiro contabiliza de 1902 a 1928, cerca de

2500 actos. Serão apenas números, mas será lícito que se entenda em António Pinheiro um grande profissional, não só pela contabilidade, mas também pela sua passagem notória em várias companhias, no Teatro Livre e no Teatro Nacional D. Maria II, como adiante iremos verificar.

Vejamos, por enquanto, o que nos diz Pinheiro sobre marcação, começando por afirmar que defende para um bom marcador vastos conhecimentos de psicologia e sociologia. Acrescenta Pinheiro:

"um estudo aprofundado sobre os caracteres e temperamentos; justa e perfeita noção dos meios sociais, dos tipos, dos indivíduos; familiaridade com a história, com a arqueologia, com a acústica, com a óptica, com a perspectiva e, para remate final, ciência certa e exacta da estética teatral e da encenação" (Pinheiro 1913: 19). Sublinha ainda que a marcação se prende com "o lugar que cada figura ocupa na cena, as entradas e saídas, os movimentos que cada personagem executa parcialmente e em relação às demais figuras, a disposição total e movimentada de quadro vivido ou fantasista que a peça tenta reproduzir e que a marcação e a encenação vão viver" (*ibid.*).

É verdade que quando o encenador chega ao Teatro Livre, este tivera já a sua primeira época, inaugurada com um espectáculo que Joaquim Madureira diz marcar, "na História do Teatro e da História das ideias em Portugal, uma data de luz e de esperanças", levada a efeito por "um grupo de rapazes de ideias sãs e vistas largas" (Madureira 1905: 313). A veiculação de ideias em que o Teatro Livre aposta, sendo o famoso mote "transformar pela arte, redimir pela educação", significa que a dramaturgia, que sugere, rompe com os modelos tradicionais, na senda de Antoine, que deixara em Portugal "sulcos profundos de boa e rude Arte" (*ibid.* 92), como escrevera Joaquim Madureira.

Neste sentido António Pinheiro que, como se referiu, é próximo das novas tendências, assume na segunda época a direcção artística da sociedade. No Teatro Ginásio, consegue "alcançar magníficos conjuntos" que terão contribuído "para o êxito dos espectáculos" (Pinheiro 1929: 113). E se é facto que António Pinheiro encontrou os meios que exigiu para trabalhar as encenações, também é verdade que soube, das mesmas, tirar o melhor proveito artístico. A sociedade, em público elogio, refere "prodígios de arte cénica", "rara perícia e valor artístico" ou ainda "trabalho colossal, tanto intenso como extensivo e imensamente artístico." (*apud* Pinheiro 1929: 115).

A República no Teatro Nacional

É de levar em consideração a hipótese de António Pinheiro ter assumido o lugar de encenador na Casa de Garrett, após a implantação da República, por ser "republicano ferrenho". A sua passagem pelo Teatro Livre, em 1905, talvez tenha contribuído decisivamente, não só para uma reputação artística como também a de republicano convicto. As linhas programáticas do Teatro Livre e do

Naturalismo fundem-se com as ideias republicanas, tal como defendem Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos (Bastos / Vasconcelos 2004: 134). Ora, o Teatro Livre tem, entre os seus fundadores, "reconhecidos republicanos", como é o caso de Teófilo Braga. Então, há uma movimentação de tendências e influências onde se joga, no Teatro, a propaganda republicana, em cujo tabuleiro António Pinheiro tem um papel de relevo.

Ao chegar ao Teatro Nacional, Pinheiro encontra um cenário de intriga, rivalidades, gestão incompetente, aspectos que Pinheiro afirma serem realidade desde que a sala do Rossio abra ao público. De resto, Matos Sequeira, nas páginas da sua *História do Teatro Nacional D. Maria II*, acaba por ir ao encontro desta opinião, excepção feita aos anos do comissário Francisco Palha, entre 1862 e 1865.

É com a Proclamação da República que alegadamente existe no ar um ambiente de agitação e renovação, "revelador de homens e de ideias" (Sequeira 1955: 483). Pinheiro entra como societário a 3 de Novembro de 1911, ano em que, em Fevereiro, surgira um pedido de intervenção urgente no Nacional, da responsabilidade da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. Esta entende que o Teatro Nacional se encontra num estado gravoso "para os interesses económicos dos artistas", para além de os poderes de decisão estarem entregues a entidades que podem "não possuir os conhecimentos práticos e profundos da especialidade" (Pinheiro 1929: 206). Dias depois, a 11 de Fevereiro, é nomeada uma Comissão de Inquérito para "apresentar ao Governo os alvites" tendo em vista a reforma do Teatro Nacional Almeida Garrett, para benefício dos "legítimos interesses da Arte, da Literatura e dos artistas dramáticos portugueses" (*ibid.*: 207). Encabeçada pelo Director Geral de Instrução, a Comissão é constituída por dez outros elementos, procurando dar voz aos vários quadrantes da vida teatral portuguesa, pelo que António Pinheiro surge como representante da Associação a que preside. Se a composição desta comissão procura abranger os diversos pontos de vista profissionais, tal facto acaba por resultar infrutífero. Os trabalhos nunca foram concluídos, porque bloqueados pela impossibilidade de uma verba estatal para a exploração do Teatro.

Em simultâneo, o comissário António Pinheiro e o ensaiador Augusto de Melo travam batalhas de argumentos que são expressos e justificados nas páginas da imprensa e em sessões de esclarecimento. Por trás desta polémica está, alega Melo, uma reforma que Pinheiro tem na manga, e que implicaria ser-lhe reservado o lugar de encenador, mas essa troca de galhardetes encerra-se com a entrada de Pinheiro como societário.

Na mesma data, 11 de Fevereiro, o Governo faz dissolver o Conselho de Arte Dramática que substitui pelo Conselho Teatral, órgão que tem também um representante da Associação, responsabilidade que recai, uma vez mais, em António Pinheiro.

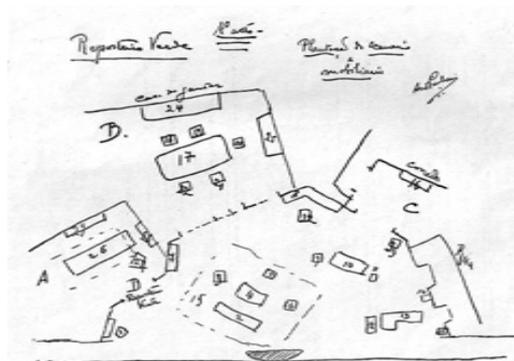
>
 Marcações para
Reposteiro verde,
 sobre texto de Júlio Dantas,
 enc. António Pinheiro,
 Teatro Nacional Almeida
 Garrett, 1 de Dezembro
 de 1912, in *Theatralia*,
 n.º 1, Fevereiro de 1913.

Durante a temporada de 1911-1912, este conselho elabora um projecto de reforma para o Teatro Nacional, através de uma subcomissão constituída por Pinheiro, Júlio Dantas e Luís Barreto da Cruz. Todavia, a polémica é retomada. De um lado está António Pinheiro que, diz Matos Sequeira, "dispunha de certa influência naquela ocasião" (Sequeira 1955: 496). De outro, o artista Inácio Peixoto, amigo de França Borges, o qual lhe põe à disposição uma coluna em *O mundo*. O cerne da questão, o chamado Quadro Extraordinário, abriria espaço para que artistas de outros teatros acabassem agregados ao Nacional em jeito de "lista de espera" aguardando uma vaga de societário. Além disso, ficariam habilitados a ser socorridos em caso de invalidez, ao fim de vinte anos no mesmo quadro. Ora, o Estado, suportando 95% das contribuições para o cofre, libertaria – como até então – tais encargos do bolso dos societários. De um lado Peixoto, que defende o Quadro Extraordinário como sendo "uma armadilha feita aos artistas", do outro o Visconde São Luiz Braga, receoso de um desfalque na sua companhia, acabam por exercer com êxito a influência para anular tal medida, e a reforma é publicada com excepção de todas as medidas relativas ao polémico quadro. O mesmo diploma institui o Conselho de Gerência, presidido por Augusto de Castro, secundado por Joaquim Costa, gerente-delegado; Luís Pinto, tesoureiro; Carlos Santos, secretário e António Pinheiro, director de cena.

Cerca de dois anos de trabalho nas mais precárias condições e pautados por intrigas, "permanentes dissídios", conseqüentes desentendimentos e falta de união, prejudicam a arte e os seus praticantes, afinal, tudo o que é contrário às ideias defendidas por António Pinheiro, que outra saída não encontra que não a demissão de societário. A ideia de Pinheiro do Quadro Extraordinário não vingou e, como diz Matos Sequeira, "o que se passaria se ele tivesse ido por diante, é que não é fácil de adivinhar." (*Ibid.*: 498). De todo o modo, à reforma de 1912 faltou subtrair-lá dos interesses individuais, das paixões e dos extremismos, que Pinheiro afirma serem inimigos da obra "forte e fecunda."

Resulta das falhas desta reforma, um ambiente de caos e de indisciplina geral, que leva a uma situação limite do Nacional: "desconjunta-se por todos os lados." (*Ibid.*: 551). Em 12 anos o Teatro Nacional conhece quase três dezenas de decretos reformadores, os quais não põem termo às dissidências, obrigando mesmo ao seu encerramento em Janeiro de 1926, e à extinção da sociedade artística.

Esta resenha histórica, este "lindo pé de campanha", nas palavras de António Pinheiro, onde se jogam "ambições, desejos, interesses, assaltos" (Pinheiro 1929: 441), é afinal não só uma história secular de rivalidades, que remonta ao tempo em que o teatro da Rua dos Condes e o do Salitre disputavam o título de Nacional. É também o retrato de um país e das suas permanentes convulsões no estertor da Primeira República.



A expressão irónica do actor e encenador, registada no seu livro *Contos largos...*, acompanha vasta reprodução de textos de imprensa e entrevistas, como acontece inúmeras vezes no decorrer das páginas das suas obras autobiográficas. Todos estes e outros artigos deveriam ser confrontados com a imprensa da época o que, em boa verdade, não é possível em todos os casos, tendo em conta os periódicos existentes nos arquivos. Resta-nos encarar as reproduções impressas como fontes primárias, seleccionadas e dispostas por alguém que defendia a verdade, a honestidade, a seriedade.

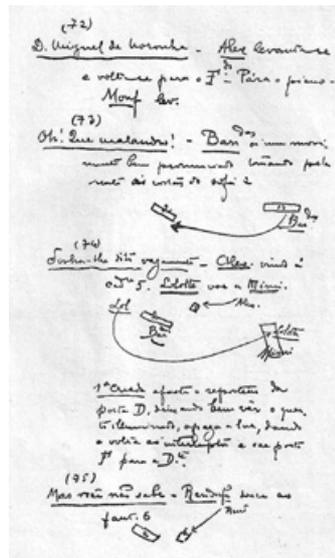
Trabalhadores de teatro por um lado, e escritores e compositores por outro, assumem estudos para reformar – uma vez mais – o Nacional. Por parte dos primeiros, o incontornável António Pinheiro preside à comissão de Representação Oficial do Grémio dos Artistas Teatrais, instituição de que redigira os estatutos em Janeiro de 1918, depois de pressionado por uma assembleia de artistas no Éden-Teatro, em Julho do ano anterior. A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos encerrara em 1914, e quatro anos depois é instituída a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, posteriormente designada Grémio dos Artistas Teatrais, na consequência do recolher obrigatório decretado e, por conseguinte, do encerramento dos teatros, situação que levava à referida reunião no Éden.

Voltando ao palco do Rossio, o projecto do Grémio é, a um tempo, aprovado e inviabilizado por razões que se prendem com o Tesouro Público, o qual não comportaria o caminho da administração directa pelo Estado que o projecto defendera. Pinheiro demite-se da Comissão e do Conselho Teatral e, quanto ao palco, fecha portas a 30 de Setembro de 1926.

Na génese da estabilidade

A estabilidade e reputação positiva só chegam ao Teatro Nacional com a sua adjudicação à Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Como primeiro espectáculo, em Dezembro de 1930, a companhia leva à cena *Peraltas e sécias* de Marcelino Mesquita, com encenação de António Pinheiro. Todavia, o envolvimento do encenador com a companhia tem início em datas anteriores.

Em Fevereiro de 1921 é chamado à encenação de *Zilda*, de Alfredo Cortez, pela sociedade artística do Teatro Nacional. Este espectáculo, que sobe ao palco 50 vezes, colhe o agrado do público e o reconhecimento do autor, que refere "inteligência e alto critério" na montagem do espectáculo, por parte de António Pinheiro, a quem chama "grande mestre do Naturalismo." (*apud* Palhinha 1986: 4).



< Marcações para Reposteiro verde, sobre texto de Júlio Dantas, enc. António Pinheiro, Teatro Nacional Almeida Garrett, 1 de Dezembro de 1912, in *Theatralia*, n.º 1, Fevereiro de 1913.

Aproveitando este sucesso, que não obstante deve-se também ao desempenho de Amélia Rey Colaço, a companhia, de que esta é titular, inicia a sua actividade no palco do S. Carlos em Junho do mesmo ano, com uma montagem de *Zilda* feita pelas mesmas pessoas lideradas por António Pinheiro, repetindo o casal Rey Colaço Robles Monteiro os seus papéis. Dias depois estreia *Marianela* dos irmãos Quintero, que fora um êxito no Teatro República em 1917, e que consistiu na estreia em palco de Amélia Rey Colaço. Tanto em 1917 como agora, em 1921, a encenação é da responsabilidade de António Pinheiro, que assim inscreve o seu nome e o seu trabalho no arranque da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, contribuindo deste modo para a reputação desta. De resto, os quatro espectáculos seguintes são também da sua lavra enquanto encenador: *Entre giestas* de Carlos Selvagem, *Sedutores* de Vasco Mendonça Alves, *Jerusalém* de Georges Rivolet e *Os Lobos* de João Correia de Oliveira e Francisco Lage. A partir de 1928 no Trindade e principalmente a partir de 1930 no Nacional, a colaboração do encenador com a Companhia torna-se mais consistente, mesmo como actor, profissão de que se despede em 1933, dando vida ao Cardeal D. Henrique de *D. Sebastião* de Tomás Ribeiro Colaço.

Se António Pinheiro iniciou artisticamente e dirigiu os primeiros passos da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, como afirma o próprio, é lícito pensar que emprestou ao grupo e aos seus êxitos o seu pensamento, as suas ideias, a sua experiência. Será justo, desse modo, que se pense que na construção do sucesso, da reputação e do respeito pela Companhia, existe um degrau chamado António Pinheiro, pedagogo que nos palcos e fora deles insistiu na "elevação moral e artística", subsídios que deixa de legado ao teatro português.

Referências bibliográficas

- Anon. (1909), *Anuário da Associação dos Artistas Dramáticos 1908*, Lisboa, Typographia do Archivo Theatral.
- (1911), *Instituição da Escola da Arte de Representar*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel (2004), *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- DANTAS, Júlio (1914), *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1912-1913*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- GAMEIRO, Luis (2011), *António Pinheiro: Subsídios para a história do teatro português*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa, Ferreira & Oliveira.
- MOUSSINAC, León (1972), *História do teatro das origens aos nossos dias*, Amadora, Livraria Bertrand.
- PALHINHA, Margarida (coord.) (1985), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- PINHEIRO, António (1909), *Theatro portuguez: Arte e artistas*, Lisboa, Tipografia do Archivo Theatral.
- (1912), *Ossos do officio...*, Lisboa, Livraria Bordalo.
- (1913), "A Marcação" in *Theatralia* n.º 1, pp. 19-24.
- (1924), *Coisas da vida...*, Lisboa, J. Rodrigues & Ca.
- (1926), *Estética e plástica teatral*, Volume I [-], Lisboa, Tipografia Costa Sanches.
- (1929), *Contos largos...*, Lisboa, Tipografia Costa Sanches.
- REBELLO, Luiz Francisco (2010), *Três espelhos*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (1979), *A Companhia Rosas & Brasão 1880-1898*. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1955), *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II.

Periódicos consultados

- Diário de Lisboa* (Ed. João Chrysóstomo de Sá), 18 Dezembro 1937.
- Diário de notícias* (Dir. Eduardo Schwalbach), 28 Maio 1928.
- Grande Elias, O* (Ed. Thomaz Rodrigues Mathias), 14 Julho 1904.
- Ilustração portuguesa* (Ed. António Maria Lopes), 6 Agosto 1921; 10 Novembro 1919.

Palco, O (Ed. da Cunha e Sá), 5 Março 1912.

Século, O (Ed. António Maria Lopes), 2 Fevereiro 1939; 3 Março 1943.

Sinais de cena (Dir. Maria Helena Seródio), Fevereiro 2004; Dezembro 2010.

Theatralia (Ed. Francisco Lage), Fevereiro 1913.



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 **20** e **21** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2013 e Junho de 2014), 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: