

Sinais de cena 20

Dezembro de 2013



Sinais de cena

N.º 20, Dezembro 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 Rebelo
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	Alejandro Karasik, Alexandra Balona, Ana Campos, Anabela Mendes, Bruna Antonelli, Christine Zurbach, Daniel Rosa, Emília Costa, Eunice Tudela de Azevedo, Filipa Freitas, Francesca Rayner, Isabel Novais Gonçalves, João Dionísio, José Pedro Sousa, Maria Helena Seródio, Maria João Brilhante, Marie Plantin, Miguel Falcão, Nuno Fidalgo, Rui Pina Coelho, Sara Figueiredo Costa, Sebastiana Fadda
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores, assim como a opção de seguir o Acordo Ortográfico ou a antiga grafia.
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	400 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | Fazer caminho caminhando... | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | Uma data de edições de teatro | João Dionísio

catorze | Projecto OPSIS: Da visão de Osório Mateus à realização do CET | Maria João Brilhante

vinte | Entremez de uma biblioteca digital | Filipa Freitas
José Pedro Sousa

Portefólio

vinte e cinco | Os sessenta anos do Teatro Experimental do Porto (1953-2013) | Rui Pina Coelho

Na primeira pessoa

quarenta e um | Norberto Barroca
Artes e ofícios de um fazedor de teatro | Maria Helena Serôdio
Eunice Tudela de Azevedo

Em rede

cinquenta e sete | Memórias partilhadas | Bruna Antonelli

Estudos aplicados

cinquenta e nove | Tradução, adaptação e reescrita: O cante e o pranto do Alentejo | Sebastiana Fadda

sessenta e seis | TEATRAEDRO: Mergulhar em diferentes anterioridades
para que o depois não seja só agora | Anabela Mendes

sessenta e nove | Outros palcos da encenação em Portugal:
Os encenadores e a ópera nos últimos 20 anos | Nuno Fidalgo

setenta e cinco | A música na concepção e na prática teatral do século XIX em Portugal | Isabel Novais Gonçalves

Notícias de fora

oitenta e três	<i>Chantiers d'Europe</i> : Lisboa - Paris	Marie Plantin
oitenta e sete	Um encontro especial em Cluj-Napoca: Georges Banu teatralmente homenageado na sua Roménia natal	Maria Helena Seródio
noventa e dois	O fim do mundo: Colectivo 84 em Buenos Aires	Alejandro Karasik

Passos em volta

noventa e cinco	Desafios do Teatro Amador do Vale do Minho	Rui Pina Coelho <i>et al.</i> (Coord.)
cento e três	Atlas para um paraíso privado, ou <i>A sagração da Primavera</i> do século XXI	Alexandra Balona
cento e oito	Todos morremos e enquanto isso...	Ana Campos
cento e onze	Pode o amor ser isto	Emília Costa
cento e catorze	Na sala VIP com Jorge Silva Melo e os seus actores	Christine Zurbach
cento e dezassete	O que nos reserva o futuro? <i>Os negócios do senhor Júlio César</i> pelo TEP	Francesca Rayner

Leituras

cento e dezanove	Cinco textos de teatro	Sara Figueiredo Costa
cento e vinte e um	Memórias do teatro, para a História	Miguel Falcão
cento e vinte e três	Honrar a vida e o mundo em palcos de afecto	Maria João Brillhante

Arquivo solto

cento e vinte e cinco	O Bairro Teatral portuense	Daniel Rosa
-----------------------	----------------------------	-------------

Fazer caminho caminhando...

Maria Helena Seródio

1.

Enquanto revista devotada ao Teatro – na sua enorme diversidade de práticas artísticas de palco – e aos Estudos de Teatro – na sua maior amplitude teórica, histórica e crítica –, a *Sinais de cena* perfaz agora, com este seu n.º 20, dez anos de uma caminhada que vem mantendo com inusual persistência, a par de uma reconhecida qualidade científica e gráfica, de que não tem abdicado.

Tem mantido, efectivamente, um projecto editorial que se reconhece materialmente num mesmo formato (de que não prescinde), a par de uma exigência de rigor e diversidade nos seus conteúdos, que lhe garantem um lugar importante enquanto "crónica abstracta dos tempos" que o shakespeariano Hamlet atribui à arte de que se ocupam as páginas da revista.

Sendo embora uma publicação da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, ela existe numa especial parceria com o Centro de Estudos de Teatro (da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e tem vindo a ser apoiada – através de publicidade – pelo Teatro Nacional D. Maria II e pelo Teatro Nacional São João, a que por vezes se junta a Sociedade Portuguesa de Autores: é, naturalmente, merecida e indiscutível a nossa gratidão a estas instituições. Sem estes apoios institucionais, ou sem a generosa participação de outras instituições na disponibilização de materiais (por parte de Museus, Arquivos, companhias e profissionais de teatro...) e, ainda, sem a colaboração amiga de todos os autores que aqui publicamos, esta revista – simplesmente – não existiria.

O nosso agradecimento é, de facto, muito sincero. É ainda justo que consideremos estes nossos *compagnons de route* como fazedores – como nós e connosco – desta publicação de teatro.

2.

Entretanto, é já no próximo ano, em 2014, que o Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) perfaz vinte anos desde a sua criação por Osório Mateus (OM). Encenador, teórico e crítico de teatro, OM (1940-1996) licenciou-se em

Filologia Românica pela Universidade de Coimbra em 1964, e iniciou o seu percurso de docente na FLUL em 1970, tendo-se doutorado por esta Universidade em Literatura Portuguesa com a tese *Cinco autos de Vicente: Práticas de reconhecimento*, em 1987.

OM marcou de forma decisiva a investigação em teatro no nosso país e destacou-se, sobretudo, como especialista da obra de Gil Vicente. Na FLUL, fundou em 1980 a cadeira de História do Teatro e, onze anos depois, lançou o Curso de Especialização em Estudos de Teatro, abrindo assim caminho para uma área de investigação, de que veio a derivar uma estrutura mais sólida com a criação posterior do Mestrado e do Doutoramento nessa mesma área do saber, bem como a fundação em 1994 do Centro de Estudos de Teatro.

Tendo deixado o seu espólio de teatro à Biblioteca desta Faculdade, foi, assim, criado o Arquivo Osório Mateus (AOM), um precioso núcleo de documentação para os Estudos de Teatro. Trata-se de um fundo bibliográfico com mais de 15 000 espécies dos séculos XVIII a XX, que incluem peças de teatro e estudos sobre teatro em edições, na sua maioria, portuguesas, espanholas, inglesas e francesas. Possui ainda 1 000 programas de espectáculos e 300 periódicos de teatro portugueses e estrangeiros, bem como um conjunto importante de imagens de teatro em diferentes suportes (gravura, litografia, fotografia, entre outros).

O Centro de Estudos de Teatro vem, entretanto, desenvolvendo vários projectos de investigação e criando preciosos instrumentos de estudo a que se acede pelo seu sítio electrónico, como é o caso de importantes bases de dados e conjuntos de documentos, neste caso com ferramentas operativas para os consultar: **CETbase** (base de dados sobre o Teatro em Portugal), **OPIS** (base iconográfica de Teatro em Portugal), **CET-e-quinientos** (teatro de autores portugueses do Séc. XVI) e **CET-HTP online** (documentos para a História do Teatro em Portugal). A estes projectos se adicionou recentemente uma extraordinária reconstrução virtual do **Pátio das Arcas** (na Lisboa quinhentista), sob a competente e entusiástica

direcção de José Camões, acessível pelo *link*:

<http://www.youtube.com/watch?v=M5cvaAofTa8>.

Por todas estas razões, julgámos importante assinalar – neste número da revista – algumas reflexões em torno do trabalho, que o CET vem promovendo, pelo que a ele dedicamos o "Dossiê temático". Nos vários artigos, que o compõem, é possível acompanhar algumas das modalidades do trabalho de investigação que o Teatro vem concitando a partir de diversos pontos de vista – teórico, histórico, filológico e analítico – dando prova das potencialidades do campo científico que são os Estudos de Teatro e lembrando o caminho que – por eles – se vem fazendo na FLUL, necessariamente enriquecendo o seu "património" cultural e o seu posicionamento no campo dos Estudos Artísticos.

3.

Memórias do Porto ocupam, neste número da *Sinais de cena*, o "Arquivo solto", que recupera, pela investigação e escrita de Daniel Rosa, a memória do "Bairro Teatral portuense" oitocentista. E são ainda memórias do teatro na cidade do Porto que o Portefólio nos traz ao recordar o trajeto da companhia que António Pedro dirigiu – o Teatro Experimental do Porto – aqui apresentado por Rui Pina Coelho em texto breve, mas com um conjunto impressionante de imagens de espectáculos realizados ao longo dos sessenta anos da sua importante actividade cultural e artística.

Se a secção "Em rede" nos dá conta de algumas das potencialidades da internet reportando-nos para o actualíssimo "Acervo Mariposa" pela escrita de Bruna Antonelli, "Na Primeira Pessoa" traz-nos um precioso testemunho de vida na entrevista a Norberto Barroca (NB). Com uma carreira longa e muito diversificada – de actor, encenador, cenógrafo, dramaturgo, figurinista –, NB recorda aqui momentos importantes do seu percurso, que juntou, na sua formação universitária, a Arquitectura à História e, em termos geográficos, o fez oscilar entre Lisboa e o Porto, com uma passagem não despidendo por Lourenço Marques (hoje Maputo). Foi um dos fundadores da Casa

da Comédia, passou pela direcção do Teatro S. Luiz e do TEP, e marcou uma importante viragem do teatro no Porto com as criações que fez com a Seiva Trupe. Compondo um inspirado ciclo de teatro que se situava entre a revista e o cabaré, teve em *Um cálice de Porto* (1982) um momento inaugural de grande êxito que, de algum modo, se prolongou com *Uma família do Porto* (1984) e *Os amorosos da Foz* (1985).

Numa perspectiva ensaística, os "Estudos aplicados" trazem-nos testemunhos sobre a ópera nos últimos vinte anos em Portugal (por Nuno Fidalgo) e sobre a música teatral oitocentista (no estudo de Isabel Novais), a que se junta uma reflexão sobre a experiência de uma "revisitação" ao *Quarteto* de Heiner Müller assinalada aqui por Anabela Mendes. Ainda nesta secção, Sebastiana Fadda, sustentando-se num aparelho conceptual exigente, debruça-se sobre o espectáculo *Chão de água*, do Teatro da Terra.

Chegam-nos, entretanto, "Notícias de fora" vindas de Paris (por Marie Plantin), da Argentina (por Alejandro Karasik) e da Roménia, aqui para recordar uma importante homenagem teatral a Georges Banu em Cluj-Napoca, na sua Roménia natal.

No que são as análises de espectáculos neste número (na secção "Passos em volta"), registre-se a variedade de contextos sociais (e geográficos), bem como as propostas que abrangem realidades artísticas diferentes, desde a prática amadora de teatro no Minho (em celebração festiva) até à dança, à *performance* e, ainda, outras diversas formas de interpelar textos contemporâneos em cena. E, em termos de publicações de teatro e sobre teatro, registre-se uma nova colecção de peças – Azulcobalto/Teatro –, a referência a mais um livro de memórias de Carmen Dolores e uma biografia de Joaquim Benite.

Face a esta diversificada – mas necessariamente reduzida – amostra do que em teatro e sobre teatro se vem fazendo e pensando entre nós, não podemos ficar indiferentes. Reconhecemos nessa realidade a prova de que vale a pena prosseguir este nosso trabalho para darmos conta de que a arte e a cultura são parte importante – e inalienável – da nossa respiração cultural e fundamento imprescindível do nosso sentido estético.

Uma data de edições de teatro

João Dionísio

As celebrações comemorativas costumam ater-se a números redondos, como o das duas décadas passadas sobre a criação do Centro de Estudos de Teatro (CET). Convidado a escrever sobre as edições publicadas ou chanceladas por este centro, o que procuro fazer a seguir não pretende fixar-se em 1994 como momento inaugural, mas sim na ideia de que a produção de edições de textos de teatro tem sido no CET uma actividade tão constante e frutuosa que, ao longo destes vinte anos, poderíamos suspender o tempo em vários pontos para festejo.

Acerca das possibilidades do conhecimento da literatura portuguesa em 1977 fez Osório Mateus, um dos fundadores do centro, a seguinte constatação sombria:

O espantoso amadorismo, a total ausência de uma "escola", no sentido da aquisição e utilização de instrumentos analíticos aferidos, a incultura metodológica e histórica sistematicamente transmitida ou propagada tornam os oito (?) séculos de literatura em língua portuguesa um terreno mal decifrado, deficientemente visto e lido, arrumado em fronteiras arbitrárias de períodos e géneros; um terreno final surpreendentemente virgem. [Mateus 2002: 81]

Estes vinte anos de edições do CET têm sido, no terreno específico do teatro, a insistência na necessidade de manter uma "escola" entretanto criada, isto é, de criar e usar instrumentos analíticos testados e aperfeiçoados, de inculcar métodos, de recuperar a história, de ver e ler bem, de visitar criticamente as fronteiras periodológicas e genológicas para as certificar ou modificar. "Escola" quer por certo também significar trabalho formativo através da cooperação e creditação do contributo individual, significado que as edições do CET têm honrado no reconhecimento da colaboração de pessoas como Maria João Almeida, Maria João Brilhante, José Camões, Tiago Certal, Filipa Freitas, Bruno Henriques, Paula Magalhães, Rita Martins, Inês Morais, Lurdes Patrício, Isabel Pinto, Maria Helena Seródio, Helena Reis Silva e José Pedro Sousa. Esta é uma diferença bem significativa em relação a uma época, não tão distante, em que se estranhava pouco ou não se estranhava de toda a intervenção anónima de amanuenses em realizações editoriais de cujo trabalho se apropriavam figuras mais ou menos conhecidas da cultura e da universidade portuguesa (Teófilo Braga, por exemplo).

Um dos papéis que o CET tem desempenhado com destaque no seio da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e também fora é a promoção da aliança entre a edição e as tecnologias digitais. O peso desta aliança aparece consagrado nos próprios estatutos do centro (de 29 de Março de 2010), onde se afirma que um dos seus objectivos estratégicos é o desenvolvimento de investigação

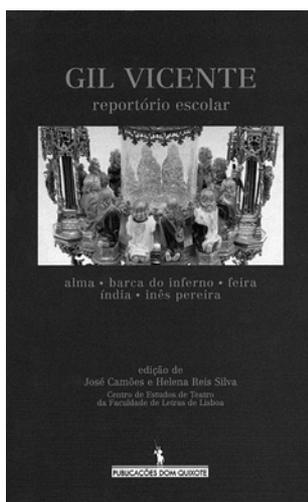
no campo da História do Teatro e do Espectáculo, em articulação com as novas tecnologias. A este respeito, os estatutos indicam que muito do trabalho realizado visa constituir "bases de dados sólidas" e preparar "edições electrónicas de textos de difícil acesso" [Estatutos: 1].

No domínio das humanidades digitais, o primeiro produto de relevo lançado pelo CET foi o CD-ROM Gil Vicente, *Todas as obras*, talvez o mais mediatizado objecto da colecção "Biblioteca virtual dos Descobrimentos portugueses", chancelada pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses em 2001. O interesse deste suporte electrónico residia então na possibilidade de articular a transcrição dos autos de Gil Vicente com o facsímile dos testemunhos quincentistas, mas de maneira geral em aproveitar as amplas possibilidades de armazenamento para juntar texto de teatro, apresentação crítica, anotação, glossário, possibilidades de pesquisa vocabular e temática, bibliografia, imagens e composições musicais relacionadas com a obra vicentina e a época do autor.

O CET teve depois contributo relevante na digitalização que a Divisão da Biblioteca da FLUL iniciou em 2005, no âmbito de projecto mais vasto, do espólio doado por Osório Mateus à instituição onde foi professor. O contributo traduziu-se sobretudo no apoio ao levantamento preliminar dos materiais a digitalizar e no apoio à elaboração do DVD-ROM *Teatro histórico do século XIX na colecção Osório Mateus*. De seguida, o CET foi sujeito principal no refinamento de algumas das facetas do CD vicentino antes abordado, o que permitiu o lançamento em 2007 de um outro CD-ROM, *Teatro de autores portugueses do século XVI*. É de notar que a explicação técnica das necessidades editoriais que o programa informático aqui utilizado procurou satisfazer e das características do próprio programa foi exemplarmente dada na tese de doutoramento de José Camões, defendida no ano anterior. De entre os vários atractivos do novo CD, talvez se possa dar destaque a dois. Em relação ao conteúdo, diferentemente do que sucedia com a produção de Gil Vicente, este conjunto de textos era globalmente muito pouco conhecido (incluindo mesmo alguns inéditos no nosso tempo) e a sua disponibilização tinha um impacto muito significativo na reapreciação do teatro quincentista português. No plano da estruturação interna do CD-ROM, a circunstância de aqui se tomar em consideração um número plural de autores permitia, através das várias ferramentas de pesquisa, aproximações a zonas comuns de exploração de conteúdo, de referências culturais, de léxico e de expressões mais ou menos correntes. Lançavam-se assim as bases, muito interessantes e em curso de

João Dionísio
fez o seu
Doutoramento em
Literatura Portuguesa
na Universidade de
Lisboa e é Professor
Associado na Faculdade
de Letras da
Universidade de Lisboa,
tendo como áreas
principais de
investigação e docência
a Literatura Portuguesa
(especialmente a
Medieval) e a Edição
de Texto.

<
Capa do livro de Gil Vicente, *Reportório escolar: Alma, Barca do inferno, Feira, Índia, Inês Pereira*, Lisboa, [CET] / D. Quixote, 2000.

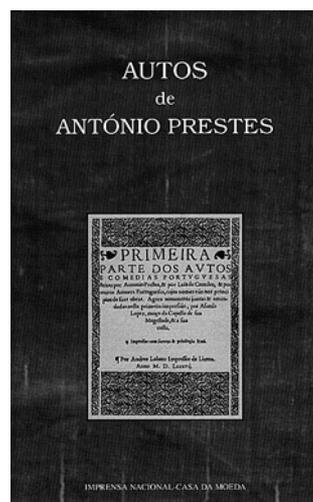


>
Capa do livro de Osório Mateus, *De teatro e outras escritas*, Lisboa, [CET] / Quimera, 2003.



>>

Capa do livro dos *Autos de António Prestes*, Lisboa, [CET] / IN-CM, 2008.



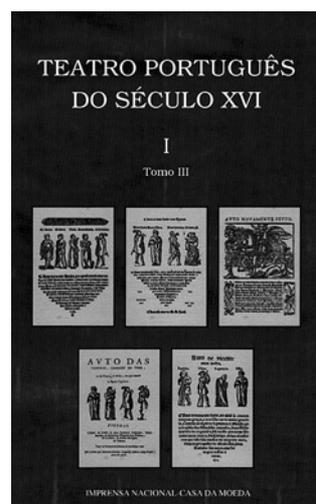
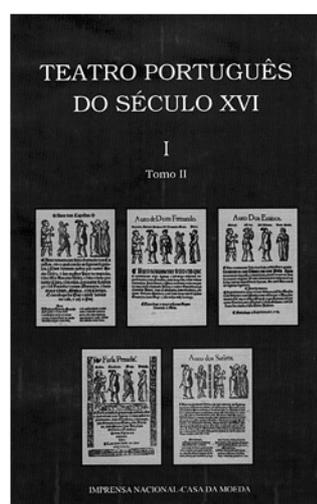
progressiva definição, para uma hipótese de história do teatro mais informada. Entretanto, talvez remonte à fase final da produção deste CD (ou até a momento anterior) a percepção no CET de que, apesar das vantagens deste tipo de suporte, quer quanto ao armazenamento quer quanto à capacidade de permitir ligações entre conteúdos de natureza igual ou diferente segundo o interesse do utilizador, havia nele uma limitação incontornável. A limitação consistia no fechamento do CD: uma vez ocupado com informação e com possibilidades de pesquisa relacional, por abundantes que fossem uma e outras, não havia possibilidade de actualização no próprio suporte. Por isso também, o CD ficava inesperadamente próximo das barreiras do livro. Tal proximidade fica patente no que escreveu Osório Mateus acerca de livro inesiano: "Sinais de fabrico defeituoso, erros, omissões podem ir sendo eliminados se um trabalho destes for transformável e não estiver assim preso ao suporte papel e à forma livro" [*ibid.* 2002: 435].

É sobretudo neste contexto que a produção em linha ganha um papel estratégico no CET, com objectivos e resultados eficazmente muito heterogêneos. Quando a finalidade do utilizador é a investigação, as bases de dados, que também se fundam em trabalho editorial, são a escolha óbvia, já não limitada por factores de acessibilidade física do CD-ROM e de compatibilidade com os sistemas operativos actuais. As bases de dados têm, pois, justificado protagonismo logo na entrada da página do CET. De entre elas, a base "CET-e-quinhetos", concluída três anos depois do CD *Teatro de autores portugueses do século XVI*, recupera deste projecto os conteúdos e os modos de pesquisa. Quanto à base "CET HTP online", em curso de elaboração, a sua finalidade é compilar transcrições e reproduções digitais de documentos com interesse para a história do teatro em Portugal desde o séc. XVI ao séc. XIX. Possibilitando pesquisa livre e orientada (segundo o ano do documento e dezenas de categorias que abarcam, por exemplo, "Censura", "Encenação" ou "Salários"), esta base é um verdadeiro programa gerador de informação cruzada preciosa e apoiada por um dispositivo simples e eficiente de leitura que permite ao utente consultar, em alternativa ou em conjugação, transcrição modernizada, transcrição paleográfica (quando o documento é manuscrito) e facsímile. Neste ponto vale a pena lembrar que Peter

Robinson aproxima o conceito de edição electrónica do de biblioteca digital, na medida em que a escolha sobre pesquisa são usados, à semelhança do que sucede numa biblioteca, cabe ao leitor [Robinson 2001: 46]. Uma vez abonada com mais dados do que os que hoje são publicamente disponibilizados, o tipo de serviço que uma base deste género pode prestar está bem ilustrado no trabalho que José Camões e Isabel Pinto fizeram sobre a recepção (e traduções) em Portugal da tragédia de Voltaire *Le fanatisme ou Mahomet le prophète*, quase exclusivamente baseado em documentos de arquivo [cf. Camões / Pinto 2012].

Numa direcção diferente da das bases, o CET procura disponibilizar texto através de modo de leitura corrente, nas "Edições Online", oferecidas em PDF. Aqui, entre outros encontros, o utilizador pode ter acesso a um copioso conjunto de textos de teatro e a uma série de poéticas. À data de 30 de Setembro de 2013 estão disponibilizados 74 textos quinhetistas, 1 seiscentista e 2 setecentistas. O conjunto é fixado de maneira quase espartana, de acordo com normas de transcrição actualizadoras, mas que procuram não chocar com a realidade fonética indiciada por cada texto, e com muito poucas anotações. A série de "Poéticas Teatrais", onde estão reunidos textos de Correia Garção (1724-1772), Manuel de Figueiredo (1725-1801) e Miguel Tibério Pedegache Brandão e Ivo (c. 1730-1794), interessa pela inclusão de textos setecentistas e pela importância atribuída às doutrinas no Neo-Classicismo, pois o mapa do teatro do séc. XVIII também se constrói pela distância, maior ou menor, que a literatura teatral vai firmando em relação a estas "artes poéticas". Tanto no caso do formato PDF, que acolhe uma denominação de origem moderadamente controlada (em geral, referência à instituição e identificação do editor, espécie de advertência para quem queira deixar-se tentar por apropriação indevida), como no caso das bases de dados há a sugestão ou indicação expressa de que qualquer uso deve ser referenciado: "Solicita-se a quem utilizar esta edição que cite a fonte".

Um tanto avessos a coreografias de marcação (como a Text Encoding Initiative) que podem sugerir a alguns um padrão excessivamente comum, José Camões e o CET têm vindo a elaborar, por via empírica e comunicação doutrinária, um pensamento e uma prática próprias de



<< <>

Capa dos livros *Teatro português do século XVI*, Lisboa, [CET] / IN-CM, I tomo I, 2007; I tomos II e III, 2010.

quem faz corridas de longo curso. Neste aspecto, os avanços não podem ser feitos por quem espera em sossego pela última e definitiva palavra, pois a última palavra é sempre a mais recente até ser substituída por outra ainda mais recente e assim por diante. O que dizia Peter Shillingsburg em 2001 não perdeu actualidade:

It is easy to get lost or discouraged in the field of electronic texts. Every new whoop-tee-do in these areas seems to become last week's news in the face of new ones. We are tempted to wait out the turmoil, perhaps hoping to come in at the home stretch with the winners, like one of those cheaters in marathon races who joins for the last mile or two. The electronic future of our profession needs to be mapped in a variety of ways, including constant monitoring of new hard and software. [Shillingsburg 2001: 19]

Faz, pois, sentido que o CET prossiga a maratona e que partilhe com a comunidade e teste em *corpora* diferentes dos que costuma tratar as soluções electrónicas até agora desenvolvidas com mais sucesso. Neste contexto, é tudo menos fruto do acaso que José Camões tenha sido um dos promotores do consórcio Humanidades Digitales Hispánicas. Sociedad Internacional, lançado em Bilbao no final de 2011 com o objectivo, entre outros, de animar o intercâmbio de experiências relacionadas com as humanidades digitais, de explorar as possibilidades de colaboração e de fomentar o estudo e a formação neste domínio. A experiência angariada por José Camões e pelo CET nas humanidades digitais permite pensar no interesse que pode existir em prestações de serviço externo, como já sucedeu com o heterogéneo projecto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/apresentacao.asp>).

A circunstância de as edições em papel não serem mencionadas nos estatutos do CET não significa desconsideração, pelo contrário. Mas tal ausência de menção sinaliza talvez como todas elas foram elaboradas numa época em que o livro não é o único formato editorial disponível.

A primeira edição marcante em papel lançada pelo CET encontra-se nos cinco grossos volumes da complexa realização *As obras de Gil Vicente* (2002), a qual, não sendo uma derivação simples do CD-ROM Gil Vicente, *Todas as obras*, seria inconcebível sem este antecedente. Julgo estarmos perante mais um sinal de como a inteligência digital ajuda a tomar consciência da especificidade do

formato "livro" e dos modos próprios como este pode ser veículo de memória e saberes:

Apresenta-se em *As obras de Gil Vicente* uma mecânica que permite de modo confortável cotejar duas versões – das obras que as têm – confrontando não só as transcrições dos textos como também as reproduções dos originais que serviram à sua fixação (os folhetos, a *Copilação* de 1562 e a *Copilação* de 1586). Basta para tal uma mesa com um tampo mínimo de cerca de 0,5 m2 para comportar quatro volumes abertos. [Camões 2004: 48-49]

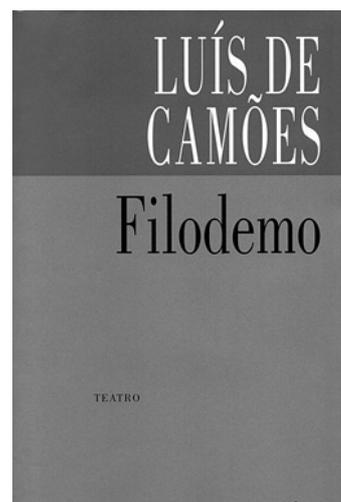
Esta edição também exhibe uma série de características detectáveis em várias edições posteriores dirigidas por José Camões igualmente resultantes da parceria estratégica de sucesso com a Imprensa Nacional – Casa da Moeda (responsável pela publicação da maior parte dos volumes de teatro preparados pelo CET). Vejamos algumas delas, na companhia de observações de tamanho muito desigual:

Cuidados particulares na recensão testemunhal – etapa inicial na preparação de edições tanto em suporte electrónico como em papel, o CET tem chamado a atenção para a necessidade de identificar e inventariar testemunhos de textos teatrais que se encontram em bibliotecas e arquivos nacionais e estrangeiros. Estes cuidados com a fase de recensão tem permitido a redescoberta de testemunhos dados como perdidos e a localização de outros até agora desconhecidos (assim um novo manuscrito da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, outro de Sá de Miranda [cf. Camões 2008 e Camões / Carlos 2006]).

Seleção do testemunho-base – por via de regra os textos são transcritos a partir das edições mais antigas, não havendo nenhum impulso para a análise estemática da tradição subsistente. Aliás, é manifestado desinteresse relativo pela fixação sintética de um texto, quando se dispõe de várias redacções ("Parece-me que, mais útil do que estabelecer o 'texto verdadeiro', é fixar as diversas lições que se agregam no texto crítico" [Camões 2004: 47]). Este procedimento também tem consequências na terminologia, onde se faz coincidir documento de proveniência com original. Apesar de José Camões apreciar o lema *recentiores deteriores*, há excepções a esta orientação, como no caso de *Filodemo*, de Luís de Camões, pois entre os dois testemunhos preservados (o impresso de 1587 e o *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, de 1589), foi seguido o juízo de Paul Teyssier, para quem uma edição

<>

Capas dos volumes II e III
de *As obras de Gil Vicente*,
Lisboa, [CET] / IN-CM, 5
vols., 2002.



Capa do livro de Luís de
Camões, *Filodemo*, Lisboa,
[CET] / Cotovia, 2004.

>>

crítica do *Filodemo* devia basear-se no testemunho manuscrito. Na verdade, Teysier acreditava na existência de poucos intermediários entre o arquétipo e o cancionero, por um lado, e achava, por outro, que o cancionero teria sido menos permeável a intervenção de terceiros por não ter passado pela censura. Ao mesmo tempo, a edição de José Camões, que assim retira do Cancioneiro de Luís Franco Correia o texto-base, não deixou de integrar uma cena que só existe no impresso: quando Vilardo e Doloroso vão dar música a Solina [cf. Camões 2004: 85, nota 199, e 109]. De maneira menos sujeita a procedimentos alternativos surge o contributo do *codex descriptus* quando o testemunho mais antigo revela algum problema material: é o caso do *Auto de Santa Bárbara*, de Afonso Álvares, a cujo testemunho-base – um impresso de 1591 – falta o terceiro fólio, por isso tendo havido recurso neste ponto do texto ao impresso posterior, de 1634 [cf. Álvares 2006: 83].

Escrutínio da lição chegada até nós – o editor emenda, sempre que se afigurar necessário, o *textus receptus*, tendo em conta o estado da língua, a métrica, o conhecimento de hábitos tipográficos, entre outros factores.

Normas de transcrição – tende a ser adoptada a norma ortográfica vigente no momento em que cada edição é produzida, tentando-se fazer dela um instrumento para dar a conhecer a realidade fonética da língua no tempo do autor. Normas globalmente comuns permitem ler a par textos editados em papel e o *corpus* electrónico a que me referi antes. De entre as normas, justifica realce a pontuação discreta, que faz jus a uma das máximas de Osório Mateus: “edição feita para dar texto a ler, não para dar texto lido” [Mateus 2002: 231]. Mas também neste particular é o caso, e não um preconceito qualquer, que dita o procedimento adoptado. A título de exemplo, a par do léxico algo especial a que recorre, António Prestes serve-se de uma sintaxe quase estranha, que permite formas de versificação, como o engalopamento, pouco habituais no teatro, e usa imagens e metáforas lexicalizadas, pouco frequentes na actualidade e até de algum modo surpreendentes. Estes traços particulares obrigaram a uma adaptação dos critérios de pontuação aplicados genericamente nas outras edições do CET [cf. Camões *in* Prestes: 15].

Numeração de versos – boa prática ainda não completamente consensualizada entre nós, há pouco

menos de dez anos ainda era preciso justificá-la: “A numeração de versos nas transcrições permite o diálogo entre dois textos, o do Autor e o do Editor” [Camões 2004: 49] e, pode acrescentar-se, o do leitor, por exemplo, quando quer citar.

Anotação – se excluirmos o aparato crítico, a anotação é uma das dimensões do trabalho editorial que é menos consensual ou, por outras palavras, que pode ser explorada de acordo com o perfil que se traça do leitor-alvo. Nestas edições, o leitor-alvo é quem não sabe (o que significa “Homero”), informação passível de parecer excessiva, mas que me parece ajustada ao nosso tempo. A anotação cobre nas edições CET facetas do texto tão variadas quanto: referências culturais do género “Homero”, deficiências do suporte, recurso a testemunho que não é o portador da lição-base, legislação, métrica e acentuação (decisivos para leitura em voz alta), contextualização cultural e histórica, passos bíblicos. Adicionalmente, confere-se valor singular ao registo de língua palpante, sobretudo nos muitos autos que falam da actualidade da época em que foram concebidos: formas paremiológicas nem sempre atestadas, variantes regionais e sociolectais, termos que não estão dicionarizados.

Facsimile – faz-se a reprodução (sendo possível) de imagens (a edição de 2002 reproduz integralmente pela primeira vez o exemplar de Harvard da *Copilação* de 1562). De circulação bem mais restrita, a colecção “azul” de teatro setecentista também evidencia a importância da reprodução dos testemunhos.

Zelo na revisão – está especialmente visível na errata que acompanha a edição das *Obras de Afonso Álvares* e que dá atenção particular a caracteres especiais: *q* com traço sobreposto, e tironiano e *s* longo. Note-se que nas edições seguintes a esta, se não erro, resolveu prescindir-se destes caracteres (de acordo também com o desconforto de José Camões com transcrições paleográficas de impressos [cf. Camões 2004: 47]).

Depois, por certo, há traços próprios de boa parte dos volumes de texto teatral publicados posteriormente à saída d’*As obras de Gil Vicente*. Um dos mais conspicuos é, na parte introdutória, a reavaliação da biografia dos autores, em obediência à necessária desconstrução do mito da chamada “escola vicentina”. Por isso se reconhecem modos, tempos e espaços mais ou menos próprios ou mais ou menos dependentes de fazer teatro de vários dos

autores tão escondidos sob aquela etiqueta. A preocupação de entender o sentido da história nota-se na análise, quando oportuna, de certos elementos do código bibliográfico. Assim, por estar representado com o pé adiantado intacto, a gravura de António Pacheco permite talvez estabelecer prioridade em relação a impressos de outros textos de teatro cuja gravura apresenta o pé mutilado [*Teatro português do século XVI: 7-8*]. Outra característica dominante nas introduções, também dependente do reconhecimento do papel da memória, é a inclusão de uma história das edições e das representações (as mais remotas destas últimas sendo parcialmente reconstituídas através de indícios textuais, em especial dos presentes nas rubricas). Esta abordagem também se nota na colecção azul, cujo volume dedicado às duas versões portuguesas setecentistas de Jean-Jacques Rousseau, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, apresenta de forma exemplar, com base em documentação de arquivo, o percurso do texto por cá, desde o requerimento dos empresários do Bairro Alto pelo qual pedem licença à Real Mesa Censória para representação da comédia.

Para terminar, valerá a pena lembrar a definição de referência que Ivo Castro e Maria Ana Ramos dão de campo bibliográfico: "conjunto estruturado de unidades bibliográficas (livros impressos), organizadas em torno de um determinado texto: o campo de um texto é o grupo formado pelas edições existentes desse texto" [Castro / Ramos 1986: 112]. Com a ligeira actualização decorrente da necessidade de reconhecer hoje na unidade bibliográfica, além do livro impresso, certo tipo de documento electrónico, esta definição é útil para tomar consciência de como o CET, para um conjunto interessante de textos, procurou preencher várias casas (nalguns casos, todas as casas) do campo bibliográfico. Por outras palavras, parece haver no investimento feito na produção de edições pertencentes a tipologias diferentes o programa, diria institucional, de não dar ao leitor a oportunidade de queixume. Sob a forma de texto integral ou parcial, sob a forma de livro ou em suporte electrónico, com ou sem aparato de notas, o leitor não tem hoje razão para desconhecer a produção escrita do teatro quinhentista. De resto algumas das edições visam leitores específicos: o espectador de teatro tem na edição do *Filodemo* camoniano um texto associado ao espectáculo da Cornucópia estreado no Teatro do Bairro Alto a 18 de Março de 2004; os estudantes podem aproveitar os livros escolares que estabelecem o texto vicentino de *Visitação* e *Pastoril castelhano* (Edições Duarte Reis) ou o quinteto com os autos da *Alma*, *Barca do inferno*, *Feira*, *Índia*, além da farsa de *Inês Pereira* (Dom Quixote).

Enfim, aproveitando algumas expressões que José Camões e quem com ele trabalha resgataram do teatro quinhentista, apetece dizer no fim desta longa enumeração comemorativa que, "falando trigo", os frutos "estão pela mesa" e são recolhidos "antes que se seque este cospinho. Muito mantenha".

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2007), *Teatro de autores portugueses do século XVI*, [CD-ROM] coord. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Biblioteca Nacional de Portugal / Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- (2010), *Teatro português do século XVI*, I, tomo II, introdução e edição de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ÁLVARES, Afonso (2006). *Obras de ...*, introdução e edição de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CAMÕES, José [António Camilo] (2006), *Editar novamente: onze textos de teatro português do séc. XVI*, Lisboa, Faculdade de Letras Universidade de Lisboa (tese de doutoramento, inédita).
- CAMÕES, José (2002), *Gil Vicente 1502. Visitação, Pastoril castelhano*, Lisboa, Edições Duarte Reis.
- (2004), "AB CD", in *Românica* 13, Lisboa, Colibri, pp. 43-52.
- (2008), "Um novo rascunho da vida da corte: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos", in *Românica* 17, Lisboa, pp. 169-196.
- CAMÕES, José / CARLOS, Isabel Pinto (2006), "Sá de Miranda a quatro mãos", in *Românica* 15, Lisboa, pp. 9-41.
- CAMÕES, José / PINTO, Isabel (2012), "As traduções de *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português", in *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 22, pp. 211-235; http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/portuguese/10%20CamosPinto.pdf (data de acesso 28-9-2013)
- CAMÕES, Luís de (2004), *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Cotovia.
- CASTRO, Ivo de / RAMOS, Maria Ana (2010), "Estratégia e tática de transcrição", in *Critique textuelle portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, pp. 99-122.
- ESTATUTOS (2010), Centro de Estudos de Teatro; http://www.fl.ul.pt/images/stories/Documentos/Centros/Teatro/estatutoscet_homologacao.pdf (data de acesso 28-9-2013).
- MATEUS, Osório (2002), *De teatro e outras escritas*, organização de Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Quimera / Centro de Estudos de Teatro.
- PRESTES, António (2008), *Autos de...*, introdução de José Camões, edição de José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ROBINSONS, Peter (2001), "What is a critical digital edition", in *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 1, Turnhout, Brepols, pp. 43-62.
- SHILLINGSBURG, Peter (2001), "Manuscript, Book, and Text in the 21st Century", in *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 1, Turnhout, Brepols, pp. 19-31.
- VICENTE, Gil (2001). *Todas as obras*, [CD-ROM], direcção científica de José Camões, Lisboa, CNCDP.
- (2001), *Reportório escolar. Alma, Barca do inferno, Feira, Índia, Inês Pereira*, edição de José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Dom Quixote.
- (2002), *As obras de...*, direcção científica de José Camões, 5 vols, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Projecto OPSIS

Da visão de Osório Mateus à realização do CET¹

Maria João Brilhante

1. A importância de se ter um sonho: semear o futuro

O projecto OPSIS constituía um dos vários programas de investigação delineados por Osório Mateus, aquando da fundação do Centro de Estudos de Teatro em 1994. Já em 1998, uma primeira participação minha num dos Encontros de Iconografia Teatral promovidos pelo grupo de trabalho da FIRT (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale) em Mainz sob os auspícios da Universidade e da European Science Foundation, representara a possibilidade de pensar o estudo das imagens associáveis ao teatro produzido em Portugal de uma forma mais sistemática e de começar a preparar um projecto a propor para financiamento da FCT. O pouco investimento do Ministério da Ciência e do Ensino Superior nos Estudos Artísticos tornava difícil prever um apoio significativo a uma investigação que, num primeiro momento, necessitava de recensear imagens existentes em bibliotecas, arquivos, acervos pessoais por todo o país antes de dar origem a um instrumento de trabalho e de investigação – uma base de imagens devidamente identificadas e descritas – e de se constituir como ponto de partida para abordagens críticas com interesse para o estudo do teatro que se fez em Portugal dos séculos XVI a XX. Dito de outro modo, havia muito trabalho a fazer até que fosse possível estudar as imagens como documentos para a história do teatro.

Seguiram-se, ao longo dos anos, outras oportunidades de discutirmos o projecto OPSIS com especialistas como Robert Erenstein e Richard Beacham, e de nos inspirarmos na Base de imagens Dyonisus criada por Cesare Molinari, Renzo Guardenti e seus colaboradores da Universidade de Bolonha.

O enquadramento teórico e o exemplo prático que pude ir colhendo neste percurso, associados ao trabalho que desenvolvia com os meus alunos do Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa foram decisivos para pensar como gostaria que fosse a base OPSIS, que finalidade e potencialidades deveria ter.

O projecto OPSIS – Base Iconográfica de Teatro finalmente aprovado pela FCT em 2007, visava, pois, recolher, identificar e estudar um conjunto de imagens relacionáveis com o teatro produzido em Portugal. Pretendia construir uma base de dados onde as imagens, devidamente descritas, surgissem acompanhadas de informação relevante para a História do Teatro em Portugal. Desde então, muito trabalho foi desenvolvido pelos investigadores do Projecto – Paula Magalhães, Vera Leitão, Maria Virgílio Cambraia Lopes, Filipe Figueiredo, Daniel

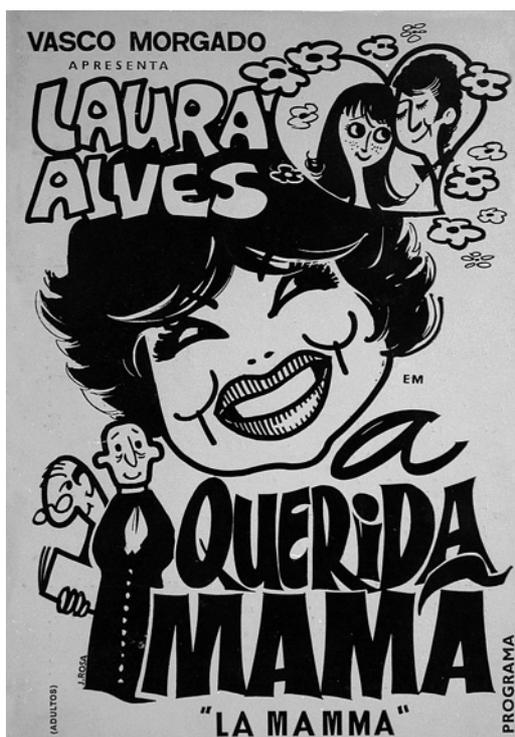
Rosa e João Nuno Machado – e o que conseguimos obter é o resultado de pelo menos três acções: a definição de critérios para classificar e tratar as imagens, o desenho da base de dados (campos com informação a registar, listagem de assuntos, campos pesquisáveis) e a análise das imagens (ou seja, o seu interesse teatral).

Pretendia-se que a base ficasse acessível à consulta na internet por todos os estudiosos de teatro, nacionais e estrangeiros, para que a partir dela pudessem desenvolver os seus próprios estudos. Mas o objectivo último da sua construção foi e continua a ser o conhecimento que permitirá obter da realidade teatral e artística portuguesa graças ao estudo de imagens pertencentes a diversas tipologias: práticas festivas, retratos, cenografia, representação, teatro e sociedade, produção, figurinos e trajes, edição e ilustração, espaços teatrais, memorabilia (postais, cartazes, ingressos), etc.

Os trabalhos começaram por construir uma base de conhecimentos teóricos comum, com recurso à bibliografia mais relevante e recente sobre iconografia teatral, mas também sobre estudos visuais, História de Arte e fotografia. A experiência de leitura das imagens que alguns dos investigadores possuíam já foi importante para afinar o olhar sobre as imagens e para as fazer falar sobre o que nelas surge representado, mas também sobre os modos de representação. A análise de outras bases de dados foi um momento importante neste processo, pois conduziu à opção pela adopção de um modelo já existente no qual se introduziram as adaptações necessárias à especificidade do material iconográfico. Afinar as tipologias a considerar no recenseamento e recolha de imagens era fundamental e, nesse processo, as próprias imagens encontradas conduziram à consideração de, pelo menos, mais três tipos de imagem: imagens de produção de espectáculo, imagens de festas e imagens de práticas sociais acolhidas por edifícios de teatro. Foi igualmente o momento de fazer a definição dos campos de descrição e análise das imagens que iriam constituir o registo de identificação de cada imagem, a saber: Descrição material, Contexto, Conteúdo representado, Interesse teatral, bibliografia e observações.

O processo de recolha decorreu durante todo o ano de 2008 tendo sido inventariadas imagens em arquivos *online*, em arquivos com pesquisa *online*, em arquivos nacionais, arquivos municipais, museus, direcções gerais, gabinetes de estudos, centros de estudos, centro de documentação e de companhias de teatro, colecções e espólios privados. Neste momento a base encerra mais de

¹ Este texto resulta de textos introdutórios publicados nos dois livros que saíram em 2011 e que reúnem as comunicações apresentadas nos dois encontros que o projecto OPSIS promoveu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2010 e 2011: *Teatro e imagens* e *Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem*.



<
Programa do espectáculo
O ovo [queresse dizer quisto é uma comédia em forma de suponhamos], de Féliçien Marceau, enc. Paulo Renato, Produção Raúl Solnado, 1973 [Arquivo Osório Mateus, Biblioteca da FLUL].

Programa do espectáculo
A querida mamã, de André Roussin, enc. António de Cabo, Empresa Vasco Morgado, 1971, desenho de Jorge Rosa [Arquivo Osório Mateus, Biblioteca da FLUL].

12.000 imagens e não está obviamente fechada.

A recolha foi muito importante porque permitiu ter a percepção da quantidade e diversidade das imagens com interesse para o estudo do teatro, mas também, e sobretudo, porque o seu conhecimento acompanhou todo o processo de desenho da base de dados e sua adaptação. A criação da ficha de identificação contendo alguns campos específicos para a caracterização de material iconográfico, a necessidade de contemplar determinadas pesquisas dentro da base ou a previsão do tipo de indicadores que seria possível obter com a informação anexada a cada imagem revelaram-se etapas decisivas para afinar a própria funcionalidade da base: conduziu, como disse, desde a definição de assuntos, ao alargamento das categorias inicialmente pensadas para classificar as imagens que, todavia, podem ser classificadas dentro de mais do que uma categoria.

Assim, considerando-se a imagem, o que ela representa e o modo como o faz, o centro da atenção do investigador ou utilizador da base, o registo de identificação deveria permitir-lhe recolher informação rigorosa e o mais completa possível, mas também instigar à associação de cada imagem a outras que com ela possuam denominadores comuns.

Um dos pressupostos indispensáveis subjacentes à recolha e à sua legibilidade foi o de tornar o registo de identificação de cada imagem, não apenas um repositório de informação acessível e organizada, mas também um primeiro instrumento de trabalho para apoiar a investigação em iconografia teatral. Por outro lado, a possibilidade de ligação entre as três bases de dados desenvolvidas no Centro de Estudos de Teatro – CETbase, HTPonline e Opsis – permitirá aquilo que estava implícito no programa de trabalhos pensado por Osório Mateus: imagens, fontes e documentação sobre espectáculos como alicerces de uma história do teatro em Portugal, a que só falta acrescentar o conhecimento directo dos textos de teatro que o projecto de edição do CET tem vindo a proporcionar com a produção

de edições de textos de autores quinhentistas.

A base OPSIS vem tornar acessível – e sistematizado – material documental iconográfico que, apesar de progressivamente tratado pelos seus fiéis depositários, se encontrava disperso o que impedia uma visão de conjunto e a sua valorização enquanto objecto de estudo e contributo inestimável para o estudo do teatro.

Daí que o ano de 2009 tenha inaugurado o trabalho de análise da base e das suas imagens, no sentido de ser retirada não só informação sobre diversos aspectos do campo teatral – edifícios, actores, espaço cénico, representação – mas também sobre as questões pertinentes relacionadas com a produção de representações imagéticas, ou seja, determinadas pelo próprio entendimento do conceito de representação.

A nossa ambição ia, no entanto, um pouco mais longe, já que iniciámos também durante o ano de 2009 o trabalho preparatório para a construção de uma interface que já hoje permite disponibilizar a base OPSIS – ou uma parte dela – na internet. Cedo percebemos que uma das mais-valias deste projecto seria tornar público e acessível internacionalmente um acervo tratado de imagens que poderiam passar a ser objecto de estudo de investigadores que, por desconhecerem a sua existência, excluem material interessante para o conhecimento mais alargado do teatro europeu. Senti sempre algum desagrado por não ver qualquer referência a imagens produzidas em Portugal que teriam contribuído para a discussão de algumas questões, p. ex., relacionadas com a circulação de modelos arquitectónicos ou cenográficos no espaço europeu.

Iniciou-se então a discussão sobre a forma de disponibilização do fundo iconográfico em questão e definição das funcionalidades base do futuro interface OPSIS. Quase fechado o desenho da base iconográfica, tornou-se óbvio que a passagem para a internet carecia da construção de uma interface com as características que possui neste momento e que visa, à semelhança de sites

>
Maquete de cenário de Lucien Donnat para o espectáculo *O Regente*, de Marcelino Mesquita, enc. Pedro Lemos, C^o Rey Colaço - Robles Monteiro, Teatro Nacional D. Maria II, 1953 [cortesia do Museu Nacional do Teatro].

>
Desenho do cenário de Augusto Pina para o espectáculo *Petrônio*, versão livre de Marcelino Mesquita da peça *Quo Vadis?*, de Henrik Sienkiewicz, C^o Rosas & Brazão, 1901 Teatro D. Amélia, in *Brasil-Portugal*, 16/3/1901, p. 64.

>
Maquete de cenário de Lucien Donnat para o espectáculo *A Celestina* ou *A tragicomédia de Calisto e Melibeia*, de Fernando de Rojas, versão de Alejandro Casona, enc. Cayetano Luca de Tena, C^o Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro, 1970 [cortesia do Museu Nacional do Teatro].

>
Boa noite, Betina, Empresa Vasco Morgado, Teatro Monumental, 1960 (Batista Fernandes, Yola, Paulo Renato, Laura Alves e Rui de Carvalho), fot. Furtado d'Antas [cortesia do Museu Nacional do Teatro].

pensados para a divulgação de imagens (p. ex. Museu d'Orsay, Erich Lessing - Culture & Fine Arts Archives, ou o *browser* de imagens da World Digital Library, entre outros), promover uma apresentação dinâmica e interactiva do espólio de imagens sobre teatro já recolhidas, identificadas e analisadas.

A interface é hoje uma realidade e tem em conta várias formas de pesquisa, com especial destaque para a navegação por colecções de imagens, considerando algumas funcionalidades gerais (fazer selecção de imagens, escolha de *layout* para os modos de visualização, *slideshow* de imagens, visionamento individualizado de imagem, plataforma de confronto de diversas imagens, sugestão de imagens por associação em função das suas características, apresentação da imagem e ficha a ela associada, etc.).

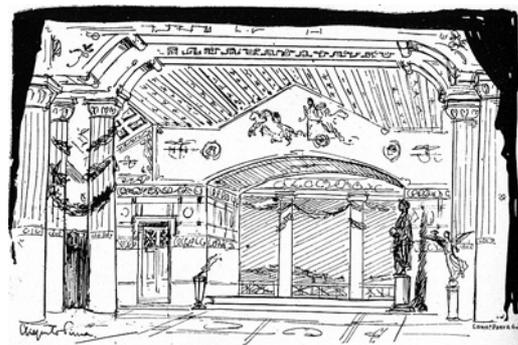
Tendo em vista o público-alvo do projecto, uma parte da estrutura da interface web é multilingue (Português, Inglês e Francês), pelo que permite uma visibilidade e possibilidade de utilização que, de outro modo, teria tido alcance limitado.

A disponibilização de uma selecção das imagens colecionadas na base até este momento foi feita por acordo com as instituições que são suas proprietárias e às quais os interessados em obtê-las com boa resolução deverão dirigir-se. A qualidade delas deverá, todavia, permitir a um estudioso perceber o interesse da imagem para a sua investigação e a um simples utilizador interessar-se por esse património inestimável do nosso teatro.

A criação dessa interface foi o empreendimento agendado para o ano de 2010, assim como divulgar nacional e internacionalmente um conjunto de imagens que pudessem também contribuir para estimular os Estudos de Teatro em Portugal nesta vertente da iconografia.

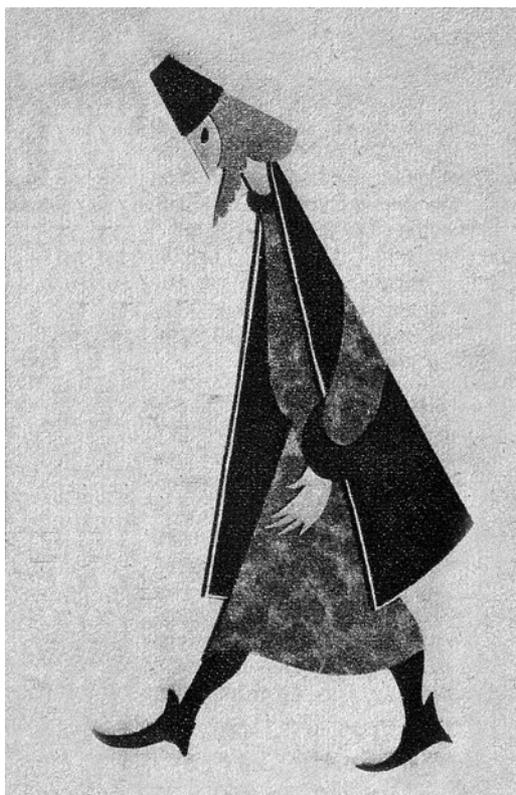
2. Um instrumento operativo: desafios e metodologia.

Nos últimos catorze anos, a orientação dos projectos de investigação do CET, formal ou informalmente desenvolvidos e financiados, tem sido predominantemente direccionada para a recolha de fontes documentais com vista ao estudo do Teatro produzido em Portugal e para a preparação e disponibilização de edições de textos clássicos de teatro em língua portuguesa. Esta opção que fazia parte do programa fundador do Centro concebido por Osório Mateus, encontrava a sua plena justificação na precária existência de um recenseamento de materiais documentais para o estudo do teatro desde a Idade Média até hoje. O carácter individualista tradicionalmente imposto à investigação em Portugal nas humanidades, o não reconhecimento do Teatro como uma área de estudos de pleno direito e a inexistência de uma formação específica condicionaram, durante muito tempo, os fundamentos teóricos e críticos das abordagens sobretudo literárias que eram então privilegiadas, sem dúvida contributos incontornáveis, mas não suficientes, para uma historiografia ainda hoje incompleta.



A verdade é que Osório Mateus sabia que sem um regresso às fontes documentais, sem a sua análise crítica e sem a pesquisa aturada de novas fontes dificilmente se poderia fazer melhor do que o que já fora feito e, sobretudo, sair do paradigma literário do estudo do teatro. Partiu, pois, dessa constatação e foi esse o caminho que nesta década e meia tem vindo a ser prosseguido, com uma particularidade que a sua morte prematura não lhe permitiu acompanhar: a da entrada da tecnologia da informação e da comunicação nas humanidades com as potencialidades que possui, por exemplo, para o estudo do teatro.

O projecto OPSIS é apenas um dos que o CET congeminou para ultrapassar o lapso de cerca de 50 anos que separavam os nossos Estudos de Teatro emergentes



<
Figurino para Judeu de um espectáculo de Gil Vicente, *Auto da barca do Inferno + Auto da alma*, representado pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, in *O século ilustrado*, 9/11/1940, p.12.

Figurino para Judeu de um espectáculo de Gil Vicente, *Auto da barca do Inferno + Auto da alma*, representado pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, in *O século ilustrado*, 9/11/1940, p.12.

>

da investigação madura desenvolvida no universo anglo-saxónico. A criação de bases de dados que não são apenas repositórios de informação, mas que tratam essa informação de modo a potenciar mais pesquisa e mais estudo do teatro, constitui o que consideramos ser o contributo fundamental do projecto OPSIS, mas também da CETBase (base de dados sobre espectáculos) e do HTPonline (base de fontes para a História do Teatro).

Pode pensar-se que a recolha de documentos esquecidos nos fundos dos arquivos e bibliotecas do país não constitui trabalho científico. Parece que não coloca problemas e não visa resolvê-los, numa definição simplista do que se entende por investigação científica.

Na verdade, essa recolha tem de ser a base do trabalho de historiografia do teatro e das artes do espectáculo. E essa recolha não é desacompanhada dos instrumentos básicos de qualquer investigação: definição e delimitação do objecto, observação, análise crítica à luz dos saberes constituídos, colocação de hipóteses de interpretação.

Claro que não existe escrita da História sem interpretação: da informação contida nos documentos, mas também dos modos vários como esses documentos seleccionam e registam os acontecimentos e dos valores e códigos que sustentam a sua recepção, no passado e no presente.

A pesquisa implica à partida um quadro de possibilidades que terão de ser demonstradas e a análise de imagens requer a sua rigorosa identificação, a sua contextualização, o estudo das suas características técnicas e artísticas para que possam ser válidas no âmbito das hipóteses colocadas previamente ao estudo dos diversos aspectos da complexa realidade teatral. Por exemplo, retratos de actores ou imagens de edifícios de teatro serão documentos tanto mais válidos para uma pesquisa acerca dos modos de construção de uma imagem pública do

actor ou acerca das características da arquitectura teatral quanto mais soubermos sobre esses documentos que foram produzidos e conservados de forma a chegarem aos nossos dias e que ganham vida quando confrontados com os que produzimos na actualidade.

O financiamento de um trabalho moroso como o que o CET desenvolveu para a constituição das suas três bases de dados precisava de ser generoso. Para o realizar era preciso desdobrar-se em várias acções pelo país, implicava apoio técnico qualificado para a criação de instrumentos informáticos adequados aos materiais, exigia rigor e competência na classificação e inventariação dos documentos. No caso do OPSIS, pelo facto de as imagens serem, apesar de tudo, menos reconhecidas como material de estudo do que os textos, o trabalho tinha de ser acompanhado de uma actualização bibliográfica permanente e deveria exigir constante contacto internacional através da participação em fóruns de discussão, o que nem sempre foi possível. Em suma, tinha de ser exigente e não se compadecia de amadorismos ou de mera curiosidade de coleccionador.

Ao longo dos anos e até se concretizar o financiamento através da FCT, os contactos feitos para tal fim não tiveram sucesso, em grande parte porque não se encontravam reunidas certas condições: o reconhecimento da área de estudos de iconografia teatral, a associação do projecto a uma rede de investigação internacional, a massa crítica indispensável para tornar o projecto credível.

Na verdade, foi fundamental para a consolidação do projecto a criação de um grupo de investigadores interessados em promover trabalho nesta área: três ex-alunos do Mestrado em Estudos de Teatro, com teses publicadas, duas das quais interrogando a pertinência da imagem para o estudo do teatro, ou em fase de orientação para prosseguirem a sua formação avançada a nível de

doutoramento, a que se juntaram três investigadores com formação em história de arte, fotografia e estudos comparados que se tornaram bolseiros do projecto, com financiamento aprovado, como acima referido, finalmente em 2007.

Por outro lado, constituiu um impulso importante a clarificação do lugar da imagem no estudo do teatro em terreno académico, entre nós através do seminário de mestrado intitulado Espaço e Imagem do Teatro, leccionado na FLUL, e através do contacto estabelecido pelo CET, com um grupo de trabalho internacional que, tendo obtido apoio financeiro da European Science Foundation, discutiu durante 4 anos as bases de uma disciplina nova, a Iconografia Teatral, enraizada na metodologia da História de Arte e da semiologia, mas preocupada com o duplo funcionamento de algumas imagens, ao mesmo tempo monumentos e documentos para o estudo do teatro.

Alguns dos consultores do projecto OPSIS pertenceram a esse grupo de trabalho, como foi o caso de Margaret Katritzky, Inês Aliverti, Renzo Guardenti e Sandra Pietrini ou são especialistas de reconhecido mérito nesta área como é o caso de Vitor Serrão, Luís Soares Carneiro e Richard Beacham.

A década de 90 foi, pois, decisiva para a abertura, no plano da problematização teórica, a novas perspectivas aos Estudos de Teatro, num primeiro momento por via da iconologia na senda de historiadores de arte como Panofsky ou de semiólogos como Tadeuz Kowzan, ou, mais recentemente, através da expansão dos estudos de cultura visual às questões da circulação e "uso" das imagens, independentemente da sua tipologia ou classificação.

A metodologia seguida pode ser resumida em alguns breves tópicos: do conhecimento parcelar do universo de fontes a pesquisar em arquivos e bibliotecas mais obviamente fornecidos de imagens interessantes (Museu Nacional de Teatro, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Teatro Nacional D. Maria II, Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Fotográfico da CML, Hemeroteca etc.) passou-se à recolha de imagens em periódicos, em bases já constituídas como a Matriz net e a Matriz pix, nos catálogos das instituições antes referidas. A verdade é que nem todos os acervos estavam em ponto idêntico de tratamento e, especialmente fora das grandes instituições, foi necessário um minucioso trabalho de reconhecimento que se estendeu às regiões norte e centro do país e até a acervos particulares.

Simultaneamente, o grupo de investigadores ocupava-se da construção de uma ficha de registo de informação. Foi um processo muito intenso e muito dinâmico, ao longo do qual o permanente regresso às imagens e à sua observação constituía o único meio de prosseguir o caminho e de ultrapassar as dificuldades colocadas pela formalização necessária à construção de mais saber. As imagens iam ocupando o seu lugar na base, mas a entrada de mais imagens e o exercício de análise fez reformular

o próprio desenho da base, como seria de esperar.

O objectivo que presidiu à criação da base de dados iconográfica OPSIS não foi apenas seguir a tendência de disponibilização da informação através de um suporte electrónico, apesar de ser essa uma das apostas do trabalho desenvolvido no Centro de Estudos de Teatro, como já afirmei. A base OPSIS não cumpre a simples função de motor de pesquisa de imagens, como é o caso do Google por exemplo, antes pretende trazer um contributo científico à disponibilização das imagens. Quer explorar o instrumento não só do ponto de vista de quem recolhe, trata as imagens e sistematiza informação sobre elas, mas também do ponto de vista do pesquisador que não deve ser condicionado, mas pode ser estimulado e convidado a apropriar-se desse instrumento de pesquisa.

Esta dupla perspectiva é fundamental e esteve sempre presente ao longo do processo de construção da base, definindo o grau de intervenção de quem constrói a base de molde a assegurar o não fechamento da pesquisa posterior, mas igualmente a não completa e indiscriminada abertura que levaria à pulverização das imagens como acontece no Google, precisamente. O objectivo consistiu em criar o maior número de possibilidades de aceder a imagens e à informação sobre elas, potenciando caminhos de pesquisa, obviamente caminhos pensáveis hoje, com o enquadramento histórico, teórico e crítico que fomos capazes de convocar para a nossa pesquisa.

Compreende-se, pois, a importância que ganhou em 2010 o desenho do interface que permitirá aceder à base na internet, o qual correspondeu à decisão de colocar a imagem no centro da base OPSIS e a informação sobre ela como uma parte do rizoma que a base justamente é. Desta forma, a disponibilização da base na internet inverte o caminho da história da sua construção, fazendo da ficha de identificação completa da imagem o coração da informação a que se acede através de uma cada vez mais afinada pesquisa.

Algumas dificuldades sentidas ao longo do projecto decorreram, sobretudo, da gestão da massa imensa de documentação encontrada e das opções para a sua recolha e análise que foi necessário tomar, mas também do momento muito particular em que a investigação decorreu: o momento em que se deu um impulso sem precedentes na identificação, tratamento (conservação, digitalização) e disponibilização electrónica de muita documentação existente nos arquivos e bibliotecas nacionais, por via de financiamentos comunitários para tal e de uma geração de dirigentes bem preparados. Apesar da coincidência de gestos no sentido de "arrumar a casa" e de tornar acessíveis espólios riquíssimos e desconhecidos, nem sempre a resposta das instituições chegou a tempo e horas e foi preciso encontrar outros caminhos e reorientar a pesquisa.

O acolhimento dos investigadores por parte das principais instituições que possuem documentação iconográfica foi maioritariamente positivo e generoso, salvo uma ou outra excepção, provavelmente por falha



<
A calúnia,
 de José Echegaray,
 Companhia Rafael de
 Oliveira, Teatro
 Desmontável, 1943
 (Geny Frias, Alvaro de
 Oliveira, Gisela de Oliveira,
 Fernando de Oliveira,
 Fernando Frias
 e António Vilela),
 fot.??? [cortesia do
 Museu Nacional de
 Teatro].

nossa na comunicação e apresentação do projecto, e por algum resquício de uma mentalidade que encara a disponibilização dos materiais conservados nos arquivos e bibliotecas como um perigo e não como um ganho de visibilidade desses materiais, sempre que protegidos os direitos que sobre eles recaem, como é óbvio. O contacto com as instituições foi, todavia, intensificado, neste último ano do projecto e conseguimos clarificar junto delas a mais-valia de que se reveste a integração e apresentação das imagens numa plataforma informática que as valoriza pelo estudo que lhes é associado e pelo modo como são apresentadas num sistema de referências mais completo e que abre a porta a novas relações e novas abordagens. À dimensão estática de um repositório de imagens acresce, portanto, a dimensão dinâmica da pesquisa.

Os desafios consistiram essencialmente em não desmotivar perante tanto material existente e em não querer fazer mais do que "permite a força humana", o que significou recensear e tratar a informação com rigor, discutindo cada decisão a tomar a partir do ponto de vista do pesquisador potencial, já que o principal intuito do projecto era disponibilizar uma parte substancial da informação recolhida. Se a configuração da base OPSIS se apresenta fechada, o mesmo não se pode dizer do seu conteúdo que permanece em aberto, não só porque o conjunto de imagens que a constitui irá sendo alargado de forma a criar permanente interesse junto dos internautas, especialistas ou não, que a visitem, mas também porque a informação disponibilizada sobre cada imagem e o seu interesse teatral reflectirão o estudo que for sendo desenvolvido pelos investigadores do CET ou por outros investigadores de áreas do saber bem diversas (fotografia, arquitectura, cenografia, artes visuais, análise de espectáculo etc.).

Importa, contudo, transmitir a ideia de que as imagens agora disponibilizadas servem o estudo do teatro em Portugal porque sabemos que elas estão associadas a determinadas práticas e representações teatrais e que, mesmo assim, constituem a presença de uma ausência.

Mais importante do que olhar cada imagem por si, foi procurar cruzamentos de imagens, segundo pontos de vista e interrogações que nascem mas também promovem um treino do olhar sobre elas. Foi esse o exercício praticado ao longo dos três anos do projecto e que desejamos possibilitar aos futuros visitantes da página na internet entretanto criada. E foi essa talvez a principal descoberta que nasceu do próprio processo de investigação.

3. Estado actual da base e perspectivas para o futuro

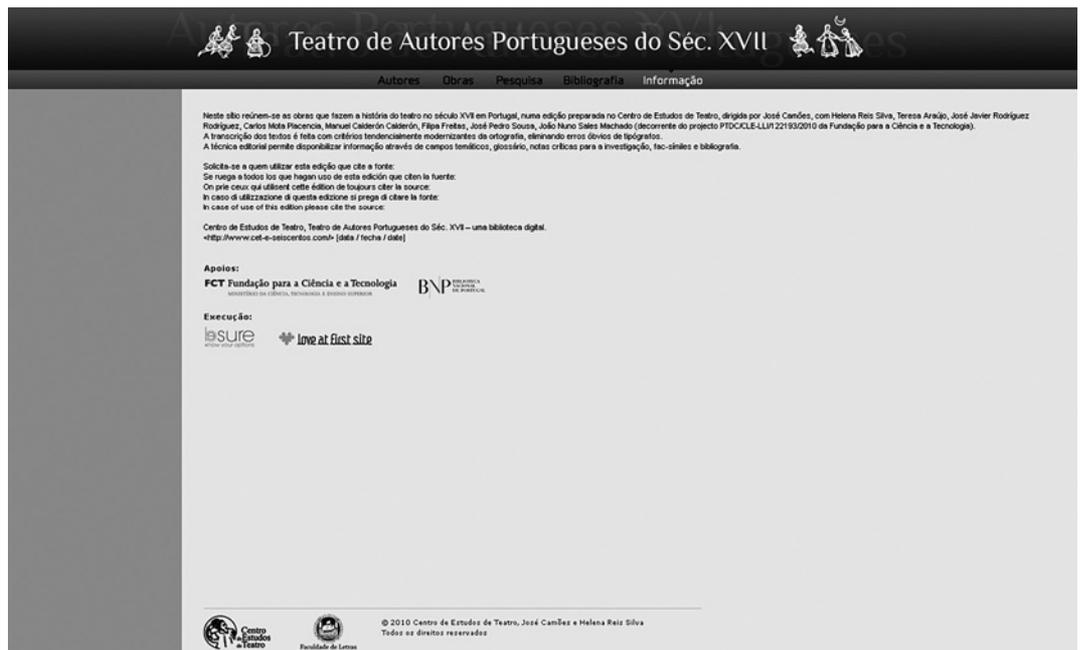
Com a imprescindível colaboração de dois dos investigadores do projecto OPSIS, Paula Magalhães e Filipe Figueiredo, foram realizados dois Encontros Internacionais, tendo sido publicadas as respectivas actas: *Teatro e imagens* contém as comunicações de 2010, *Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem* as de 2011². As trocas estabelecidas nessas circunstâncias, e de que os livros dão amplo testemunho, bem como uma bibliografia nacional sobre a matéria (ainda em fase bastante incipiente) ficam, assim, ao dispor da comunidade científica mais alargada.

Chegámos, pois, ao fim da construção de um instrumento potenciador de estudo, mais um que o CET coloca ao dispor dos estudiosos nacionais e estrangeiros. Afinar os dados e disponibilizar o maior número possível de imagens é o nosso intuito, mas o que se afigura verdadeiramente desafiador é poder contribuir, através da pesquisa que a base iconográfica estimula, para alargar o conhecimento das inúmeras facetas que compõem o universo do teatro em Portugal. Dai as teses que já estão na calha e os muitos trabalhos de fundo que irão por certo surgir e que não podem já fazer-se no desconhecimento desta base de imagens. Ela aspira a ser mais do que o repositório da memória de uma prática teatral desaparecida ou do que uma herança patrimonial iconográfica: quer ser um convite ao estudo do teatro para que as práticas teatrais de hoje não ignorem as imagens do teatro que por aqui passou.

² As duas publicações são edições conjuntas da Colibri e do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Entremez de uma biblioteca digital

Filipa Freitas e José Pedro Sousa



Na sequência da edição do teatro de autores portugueses do século XVI, levada a cabo pela equipa do Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras de Lisboa e disponível online em www.cet-e-quinheiros.com, surge agora o projecto *Teatro de autores portugueses do século XVII: uma biblioteca digital* (PTDC/CLE-LLI/122193/2010), igualmente financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). O CET continua, assim, a dedicar a sua atenção à edição crítica das obras dramáticas portuguesas do período clássico, contribuindo para preservar e difundir este património teatral.

A equipa encarregue de desenvolver este projecto é coordenada por José Camões e reúne um conjunto de especialistas, nacionais e estrangeiros, não apenas da área dos estudos de teatro e da crítica textual, mas também dos estudos literários e da história da arte (Carlos Mota Placencia, Filipa Freitas, Helena Reis Silva, João Nuno Sales Machado, José Javier Rodríguez Rodríguez, José Pedro Sousa, Manuel Calderón Calderón e Teresa Araújo). O objectivo do projecto é ambicioso, mas também imprescindível: recuperar um conjunto de textos em grande parte desconhecidos, manuscritos ou primeiras e únicas edições do século XVII, e disponibilizá-lo universal e gratuitamente na internet.

Para dar a ler estes textos na forma eleita – digital – e do modo rigoroso, simples e claro que se pretende, há todo um trabalho de 'bastidores' que requer a atenção dos investigadores e que pode suscitar algumas questões.

A breve reflexão que se segue pretende dar conta do trabalho até agora desenvolvido, da peculiaridade do processo de edição digital de textos de teatro, apontando, ainda, algumas hipóteses de trabalho e dificuldades a ele inerentes.

1. O objecto de trabalho

Uma questão basilar deste projecto é a definição do *corpus*. Atendendo ao contexto socio-político da época, um conjunto significativo de autores dramáticos de nacionalidade portuguesa utilizou exclusivamente a língua castelhana no seu teatro, facto que poderá tornar controversa a pertinência da sua inclusão num *corpus* de teatro português. Foi por este motivo que, durante longo tempo, a crítica desprezou estes textos, com base em preconceitos que associavam necessariamente a língua à identidade/nacionalidade das obras. Hoje, todavia, a língua não parece ser um elemento de exclusão por si só, impondo-se uma afinação de critérios que atente caso a caso no conteúdo das obras a seleccionar. Veja-se, por exemplo, o autor Jacinto Cordeiro, que, apesar de escrever o seu teatro unicamente em castelhano, não deixa de abordar, na sua obra, temáticas, assuntos, problemas vinculados à sua matriz nacional portuguesa. Pelo contrário, um comediógrafo como João ou Juan de Matos Fragoso, igualmente nascido em Portugal e apenas com textos castelhanos, mas em cuja obra não conseguimos reconhecer nenhuma relação significativa com o contexto

Filipa Freitas é bolseira de investigação no projecto *Teatro de autores portugueses do século XVII: Uma biblioteca digital* (CET-UL) e doutoranda em Filosofia (FCSH-UNL).

José Pedro Sousa é bolseiro de investigação no projecto *Teatro de autores portugueses do século XVII: Uma biblioteca digital* (CET-UL) e doutorando em Estudos de Teatro (FLUL).

cultural português, suscita maior reserva quanto à sua inclusão no cânone dramático português de seiscentos. É de salientar, ainda, as frequentes referências a determinados autores portugueses em vários manuais de teatro e literatura, como Jerónimo Osório de Castro ou Clemente Sousa Brandão, de cujas obras ainda não conseguimos localizar exemplares nas bibliotecas ou arquivos. Torna-se, por isso, necessário continuar a pesquisa em fundos nacionais e estrangeiros de modo a completar o nosso *corpus*.

De entre a variedade de textos e autores passíveis de integrar o projecto em curso, já se encontra delimitado um núcleo que oferece ao leitor uma amostra da diversidade temática e genológica das obras, que passamos a apresentar.

Nalgum teatro religioso encontra-se ainda bem presente a tradição teatral quinhentista, como é o caso dos autos de Francisco Lopes e Francisco Rodrigues Lobo produzidos para a celebração do Natal. Um caso particular neste subconjunto de obras de tema religioso é a peça, de autor desconhecido, *Sucessos de Jacob e Esaú* que, na adaptação de episódios bíblicos à forma dramática, é expressão da religiosidade judaica (sendo publicada em Delft, no ano de 1659, ou seja, 1699).

Como referimos antes, a presença do idioma castelhano, que parece definir o próprio género 'comédia espanhola', é bastante significativa neste *corpus*, nomeadamente nas obras de Jacinto Cordeiro, António de Almeida e até em Francisco Manuel de Melo, na comédia *De burlas hace amor veras* de que apenas se conserva um fragmento (segunda jornada e parte da terceira). A língua destas obras caracteriza-se por uma sintaxe arresvesada, pela utilização frequente de léxico culto, mas também pela abundância de lusismos gramaticais e lexicais. Ao nível do conteúdo, estas são comédias de enredo complexo, em que o tema da honra ocupa um lugar cimeiro na hierarquia dos valores morais das personagens, e onde os artificios teatrais como o travestismo, o engano na troca de cartas ou as cenas de duelos são empregues recorrentemente.

Não deixa de ser curioso verificar que, de entre estas obras que de forma tão clara se apropriam da língua e do modelo genológico espanhol, exista um conjunto de peças que celebram a Restauração da Independência Portuguesa. Manuel Araújo de Castro, com *La mayor hazaña de Portugal*, e Manuel de Almeida Pinto, com *La feliz Restauración de*

Portugal, encenam o golpe de estado do 1º de Dezembro de 1640, desde a sua preparação até à aclamação de D. João IV como legítimo rei de Portugal. Se linguística e formalmente as obras se subjugam à cultura castelhana, do ponto de vista temático estas comédias são expressão evidente do anti-castelhanismo dos seus autores.

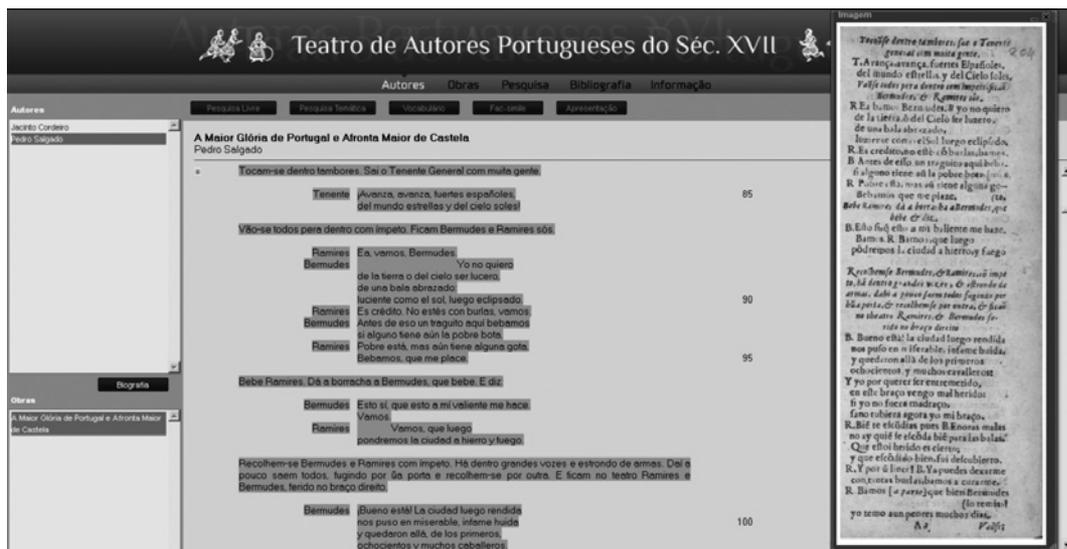
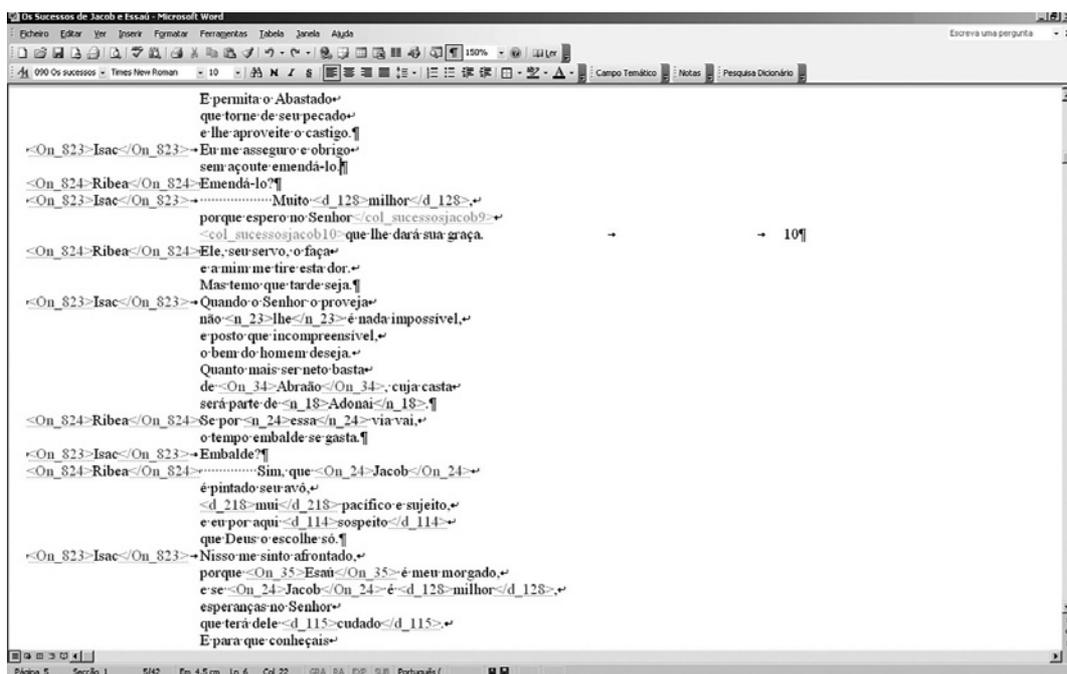
Na esteira deste teatro 'comprometido', que retrata os acontecimentos políticos e militares mais relevantes da sua época em defesa da causa portuguesa, encontramos ainda as obras de Pedro Salgado, com a sua «comédia política» *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela*, o *Diálogo gracioso, dividido em três actos, que contém a entrada que o marquês de Terracusa, general de Castela, fez na campanha da cidade de Elvas* e a *Relação verdadeira da entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala*. Nestas peças em que se encenam as vitórias militares lusas da guerra da Restauração, o dramaturgo põe em cena soldados portugueses e espanhóis, falando cada qual no seu idioma.

Pela sua coerência formal, um outro núcleo de textos merece ser destacado nesta breve amostra do nosso *corpus*: os entremezes. Trata-se de um teatro de curta duração, de índole cómico-satírica, caracterizado pela rigidez estrutural que parece prever apenas dois tipos de desfecho da obra: o entoar de uma cantiga, e respectiva dança, ou um violento confronto corporal. Apesar de Jacinto Cordeiro também se ter exercitado neste género, é Manoel Coelho Rebelo o dramaturgo responsável pela maioria dos entremezes que integram, até agora, a nossa biblioteca digital.

2. O processo: edição digital de teatro

A fixação do texto implica, primeiramente, transcrever o manuscrito/impresso. No âmbito do texto dramático esta tarefa apresenta algumas especificidades, pois é preciso estabelecer um compromisso entre a actualização ortográfica e a necessidade de conservar as marcas de oralidade do século XVII. Esta questão reflecte-se de modo mais evidente nos vocalismos. Assim, preserva-se a grafia antiga em vocábulos como "mea", "cea" ou "molher" porque a sua actualização obliteraria os traços fonéticos característicos da língua seiscentista e poderia desvirtuar a rima nos casos em que estas palavras se encontram no final do verso.

A existência de vários testemunhos de uma mesma obra é tida em consideração neste processo, uma vez que



¹ Para uma explicação detalhada da construção e do modo de funcionamento deste sistema de edição eletrónica, veja-se José Camões, *Editor novamente. Onze textos do teatro português do século XVI* [tese de Doutoramento], Lisboa, FLUL, 2006, pp.150-180. Também disponível em <http://www.fl.ul.pt/imag/es/stories/Documentos/Centros/Teatro/osbastid oresdaedicaoelectronica.pdf> [25.09.2013].

o texto pode ser corrigido mediante a introdução de erratas, como se explica mais à frente.

A segunda fase do processo de edição consiste na marcação dos textos através de um sistema informático de etiquetagem¹. Estes marcadores dividem-se em três categorias: glossário, campos temáticos e notas.

O primeiro fornece o significado da palavra e/ou a sua grafia actual, procurando esclarecer a leitura dos textos. Se a manutenção das marcas de oralidade implica forçosamente a atribuição de uma etiqueta de dicionário, o mesmo não acontece em casos relativos ao significado do vocábulo, cabendo ao investigador a decisão de o fornecer. Por exemplo, "chea", "deos", "frojada", terão inevitavelmente um marcador dicionário, que remete para a forma actual "cheia", "deus", "forjada". Mas a escolha não é tão óbvia nos casos em que o vocábulo ainda permanece como elemento vivo da língua, mas cujo uso ocasional não é de leitura imediata. Veja-se, por exemplo, "perro", "guarda-infante", "gilvaz". Tendo em conta o seu

uso limitado, optamos por clarificar, no dicionário, o seu significado, indicando "cão (insulto)", "crinolina; espécie de saia para entufar um vestido", "golpe ou cicatriz de golpe no rosto". Quando o mesmo vocábulo apresenta mais do que um sentido, a cada um deles corresponderá uma etiqueta de dicionário. É o que sucede, na língua castelhana, com o vocábulo "aguado", que pode significar "abstémio" ou "desfalecido", ou ainda, na língua portuguesa, "catar", tanto com o significado de "olhar", como de "procurar".

Em relação aos campos temáticos, preservámos, até agora, a maioria daqueles que já tinham sido estabelecidos na base de dados *Teatro de autores portugueses do século XVI*: Citação, Mitologia, Onomástica, Provérbio e Toponímia. A utilização destes marcadores permite uma pesquisa ou navegação orientada e transversal pelo corpus da base.

Os campos temáticos são uma ferramenta passível de actualização contínua, de acordo com as necessidades

do investigador e com a especificidade dos textos. No entanto, a criação de novos campos temáticos exige reflexão, sendo apenas útil se servir um conjunto significativo de textos. Neste sentido, tendo em conta as obras com que nos temos deparado até agora, parece ser pertinente a criação de um campo designado "Figuras Históricas". A existência de personagens com referente real no teatro seiscentista poderá justificá-lo e permitiria uma leitura mais imediata da memória dessas figuras no teatro coevo. Outra possibilidade seria a criação de um campo relativo a referências bíblicas, tendo em conta não só os textos religiosos, mas também os profanos que não deixam de incluir alusões desta natureza. São hipóteses cuja pertinência está condicionada pela prossecução dos trabalhos, reunião e análise de todos os textos.

O marcador *Notas* subdivide-se em duas categorias: as notas de errata e as explicativas. No primeiro caso tentamos eliminar os erros que o texto apresenta e que não suscitam dúvidas. Se existirem versões múltiplas de uma mesma peça, é também possível indicar as diferenças entre elas e assim corrigir testemunhos.

As notas explicativas clarificam contextos, fornecendo informações relevantes para a compreensão do texto no que respeita a referências históricas, bíblicas, mitológicas, literárias, entre outras. Por outro lado, há também a hipótese de relacionar os textos entre si, através da criação de *links* hipertextuais. Este processo permite que os vários textos que constituem a nossa biblioteca digital comuniquem uns com os outros, esclarecendo-se mutuamente ou chamando a atenção para recorrência de expressões ou imagens fixadas na língua ou no teatro da época. Através destes *links* são trilhados caminhos possíveis de leitura e de análise entre os diversos textos do nosso *corpus*.

A aplicação em que trabalhamos permite ainda a introdução de imagens lado a lado com o texto. Há duas categorias de imagens que podem ser apresentadas: os *fac-símiles* dos textos transcritos e a iconografia para a qual o texto remete. Assim, é dada a oportunidade ao leitor de cotejar o texto transcrito com o respectivo *fac-símile* (ou até de ignorar a transcrição lendo apenas o *fac-símile*). Em casos pertinentes, é também possível disponibilizar imagens directamente relacionadas com os textos. É disso exemplo a comédia *Entrada del rey en Portugal* (1621), de Jacinto Cordeiro, cuja intriga se constrói com base na entrada régia de Filipe II em Lisboa,

em 1619. Na segunda jornada, há uma sequência de mais de 1000 versos em que se descrevem as obras de arte efémeras erigidas para a ocasião. A existência de crónicas coevas com as gravuras desses mesmos monumentos possibilita a apresentação das ditas imagens em relação com o fragmento da comédia que as descreve. [plicação online](#)

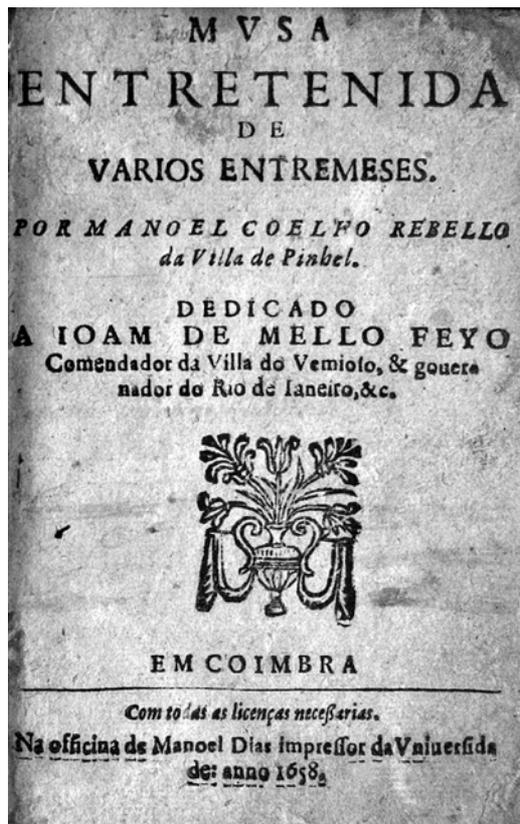
Para cada uma das obras que integram esta biblioteca digital disponibiliza-se um texto de apresentação e uma bibliografia (catálogo e crítica) em constante actualização. As apresentações querem-se concisas e sintéticas; a bibliografia pretende-se exaustiva. Para cada entrada bibliográfica, seja de catálogo ou crítica, adicionam-se descritores: autor(es) e/ou título(s) do nosso *corpus* que constituem filtros de pesquisa.

3. Desafios em torno da edição

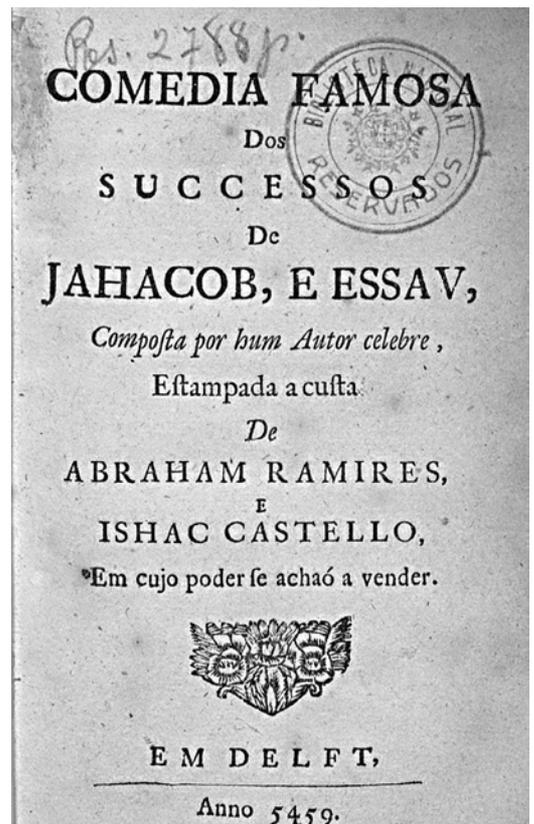
O facto de este trabalho ser desenvolvido num processador de texto amplamente utilizado, o *Word*, adaptado às necessidades desta tarefa através da introdução de comandos na barra de ferramentas que estabelecem um acesso directo a bases de dados de tipo *Access*, facilita substancialmente a aquisição das competências de teor informático necessárias para a edição digital. Assim, compreender o texto é, talvez, o primeiro obstáculo com que nos deparamos quando se inicia este trabalho. Esta dificuldade não será apenas consequência das citações latinas, da ampla utilização da língua castelhana neste *corpus* ou do léxico português em desuso. Em grande medida ela resulta do facto de não se poder perder de vista a realização em cena daquela obra, ou seja, a dimensão espectacular daquele texto sem a qual a leitura dos versos se pode tornar ininteligível. Da mesma forma, o reconhecimento de citações ou provérbios, tão frequentes nestes textos, implica uma sensibilidade que se adquire paulatinamente com o treino do leitor/investigador para estas questões.

A transcrição do texto de teatro, como já referimos, é um processo peculiar pela necessidade de estabelecer um compromisso entre a manutenção das marcas de oralidade do século XVII e a tendência de modernizar a ortografia e a pontuação. Com vista a orientar e padronizar esta prática foram estabelecidos critérios rigorosos de transcrição, mas o contacto com os textos tem revelado a existência de excepções que tornam necessária uma ponderação caso a caso ou a elaboração de novos critérios.

<
Folha de rosto da *Musa
Entretenida*, de Manoel
Coelho Rebelo



Folha de rosto do
anónimo *Os sucessos de
Jacob e Esau*



>
Folha de rosto do *Auto
del nascimiento de Cristo*,
de Francisco Rodrigues
Lobo

Frequentemente, a necessidade de criar notas explicativas apresenta um elevado grau de subjectividade, uma vez que depende da competência leitora de cada um. Entre o primeiro intuito de esclarecer tanto quanto possível todas as passagens de compreensão menos imediata e a tentativa de não sobrepôr a exegese ao texto em si, haverá sempre uma «zona cinzenta» de difícil delimitação. Por esse motivo, o critério de inclusão ou não de uma nota resulta de um processo de deliberação entre os vários elementos da equipa.

Por último, uma área da edição que também levanta algumas dificuldades é a pontuação dos textos. Por princípio, estes sinais gráficos são aplicados com parcimónia, mas o contacto com o teatro de seiscentos tem revelado que este *corpus* não se compadece com o mesmo tipo de depuração que era característico da edição de teatro do século anterior.

Considerações finais

Mais de ano e meio volvido desde o início dos trabalhos, podemos concluir que o projecto se reveste de uma importância fundamental para eliminar ideias fixadas nos manuais de História do Teatro e da Literatura. Na sequência da recuperação deste património foi possível aos membros desta equipa corrigir informações erróneas transmitidas nos manuais e usuais destas áreas e surgiram novos trabalhos sobre o teatro português seiscentista não apenas focados no *Fidalgo aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo. Mas para além do contributo assinalável deste trabalho para o desenvolvimento dos estudos de teatro não será despidiêda a sua importância para outros campos do saber como a história da língua, das ideias ou das mentalidades.

Esperamos que esta biblioteca sirva um público vasto de leitores, tanto curiosos como estudantes e académicos,



mas também profissionais do teatro que poderão encontrar aqui 'novos' textos para encenar, contribuindo, assim, para a sua difusão e conhecimento.

Por fim, importa salientar o facto de esta ferramenta estar preparada para se relacionar com as outras bases do Centro de Estudos de Teatro, na medida em que o trabalho sobre estes textos pode remeter para imagens a eles relativas (Opsis), para os espectáculos de que estes textos guardam memória (CETbase) e para a documentação seiscentista que os permite contextualizar (HTPonline).

Os sessenta anos do Teatro Experimental do Porto (1953-2013)

Rui Pina Coelho¹

[0] principal objectivo do teatro experimental é tornar-se desnecessário, isto é – elevar o gosto do público e o nível estético do teatro. António Pedro (1957: 23)

No pós-Segunda Guerra Mundial, depois da derrota do eixo italo-germânico, em Portugal assiste-se a um abrandar dos processos censórios impostos pelo regime fascista. É nesse contexto que surgirão diversos colectivos que se encarregarão de dar corpo a um dos momentos mais excitantes do teatro em Portugal. São grupos como o Teatro-Estúdio do Salitre (1946), a Casa da Comédia (1946), os Companheiros do Páteo das Comédias (1948), o Grupo Dramático Lisbonense (1948-50), o Grupo de Teatro Experimental - da Rua da Fé (1951), o Teatro d'Arte de Lisboa (1955) e, claro está, o Teatro Experimental do Porto.

Quanto a este último, foi desde 1950 que "um grupo de pessoas preocupadas com os problemas da cultura em geral, e muito especialmente do teatro, animadas pelos ventos de Lisboa e seguindo o exemplo do que acontecera em algumas cidades europeias, resolveu fundar um grupo de teatro" (AA.VV. 1982: 9). A aprovação dos seus estatutos acontecerá somente em 1951 e a sua legalização em 1952. Dentro das primeiras actividades contam-se uma conferência promovida por Hernâni Silva no Instituto Francês do Porto e o início dos ensaios de *Antígona* de Jean Anouilh.

Não obstante o seu fulgor inicial, o mo(vi)mento de teatro de todos aqueles grupos experimentais será de curta duração e, por meados da década de cinquenta, todos terão desaparecido. Todos excepto um: o Círculo de Cultura Teatral - Teatro Experimental do Porto. Assim, por toda a década de cinquenta, será o TEP – o solitário sobrevivente – a transportar a mecha do experimentalismo (sinónimo, neste contexto, de uma atitude de divulgação de obras e autores, na valorização de uma ética em relação ao trabalho teatral, na rejeição dos interesses comerciais e das convenções da profissão). Será este experimentalismo que alimentará a constituição do movimento de teatro independente por meados da década de sessenta e setenta em Portugal.

Nos seus primeiros anos de vida, a história do TEP confunde-se com a de António Pedro, um dos mais respeitados encenadores e pensadores sobre a matéria teatral do seu tempo. A. Pedro assume a direcção do TEP a 7 de Março de 1953, deixando-a em Fevereiro de 1961. Nos quase dez anos em que esteve à frente da companhia, transformou a paisagem cultural da cidade e do país, levando à cena um repertório exigente e informado, nada

consentâneo com a mediania geral vigente no teatro seu contemporâneo: Shakespeare, Ben Jonson, Kleist, Ibsen, Tchekov, Synge, Miller, O'Neill, Ionesco, António José da Silva, Bernardo Santareno, são alguns exemplos. Criou igualmente as bases para uma verdadeira escola de actores (de onde sairão artistas como Dalila Rocha, João Guedes, Baptista Fernandes, Mário Jacques, Vasco de Lima Couto, Alda Rodrigues, Jaime Valverde, Sinde Filipe, Fernanda Gonçalves, José Silva, José Pina, José Brás, Madalena Braga...), concebeu a companhia como um espaço privilegiado de experimentação ao nível da cenografia, da iluminação, da sonoplastia e dos figurinos e, muito significativamente, consolidou a prática da encenação em Portugal operando uma das mais relevantes renovações cénicas no teatro do século XX português.

O TEP, amador nos primeiros anos de existência e profissional a partir de 1957, surge no enquadramento de um Círculo de Cultura Teatral (CCT), cujos fins, explicitados no artigo 2º dos seus estatutos, são, entre outros, "realizar uma obra de cultura teatral, alheia a quaisquer lucros materiais e a fins políticos ou religiosos", mas também "elevar o nível moral, intelectual e artístico do Teatro, promovendo a representação das melhores obras nacionais e estrangeiras e estimulando os seus autores, artistas e técnicos" e "criar e manter um Grupo de Teatro Experimental que terá como objectivo a realização de experiências de encenação, de representação e de decoração" *Estatutos do Círculo de Cultura Teatral - Grupo de Teatro Experimental do Porto*, aprovados pelo alvará nº 45 do Governo Civil do Porto, 21 de Outubro de 1952. Porto: Imprensa Social, 1957, p. 5..

A ambição das suas propostas iniciais não se consumirá. Ao longo destes sessenta anos, desenha-se o perfil de um colectivo de teatro de arte, vocacionado para um teatro popular, militante e preocupado. Desde a estreia das três peças curtas – *A gota de mel*, de Léon Chancerel, *Nau catrineta*, de Egito Gonçalves, e *Um pedido de casamento*, de Anton Tchekov – que constituiram o primeiro espectáculo, com estreia a 18 de Junho de 1953 até à estreia de *As relações de Clara*, de Dea Loher, em Novembro de 2013, o 233º espectáculo da companhia, o TEP assegurou um repertório de espantosa pertinência. Foram espectáculos difíceis, premiados, polémicos; comédias ligeiras, tragédias, dramas e farsas; os clássicos

¹ Para a organização deste Portefólio, muito agradeço a inestimável ajuda de Júlio Gago, o actual Director do CCT-TEP, e da secretária Ana Santos.

e os contemporâneos; espectáculos para a infância e para o público escolar; foram publicações ensaísticas e de textos dramáticos; foi o cultivo de uma relação electiva com artistas plásticos... Foi, em suma, a criação de um património cultural – pela mão de cerca de mil e quinhentos artistas, técnicos e administrativos ao longo destes sessenta anos – de inestimável valor e que é uma porta aberta para a história do teatro em Portugal e na Europa. Uma longevidade e relevância que as seguintes fotografias de espectáculos deixam tímido – e insuficiente – traço.

Legendas

- 1> *Um pedido de casamento*, de Anton Tchekov, enc. António Pedro, 1953 (João Guedes, Correia Alves e Dalila Rocha), fot. José Mesquita.
- 2> *A nau catrineta*, de Egito Gonçalves, enc. António Pedro, 1953 (Dalila Rocha, Natércia Pimentel, Manuela Delgado, Júlia Babo, António Maria, Américo Pessoa, Alexandre Babo, Correia Alves e Amadeu Meireles), fot. José Mesquita.
- 3> *Antígona*, texto e enc. António Pedro, 1954 (Luís Nascimento, Alfredo Calheiros, Correia Alves, Manuela Delgado, João Guedes e Dalila Rocha), fot. arquivo CCT/TEP.
- 4> *Morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller, enc. António Pedro, 1954 (Vasco de Lima Couto, Baptista Fernandes, João Guedes e Dalila Rocha), fot. arquivo CCT/TEP.
- 5> *Guerras do azeite e manjerona*, de António José da Silva, enc. António Pedro, 1956 (Jaime Valverde, João Guedes e Vasco de Lima Couto), fot. Fernando Aroso.
- 6> *O landau de seis cavalos*, de Victor Ruiz Iriarte, enc. António Pedro, 1955 (Júlia Babo e Vasco de Lima Couto), fot. arquivo CCT-TEP.
- 7> *Macbeth*, de Shakespeare, enc. António Pedro, 1956 (José Pina, João Guedes, Dalila Rocha, Baptista Fernandes, Fernando Gaspar e figuração), fot. José Mesquita.
- 8> *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, enc. Augusto Gomes, 1957 (Dalila Rocha, Inês Palma, Vasco de Lima Couto e João Guedes), fot. Fernando Aroso.
- 9> *O valentão do mundo ocidental*, de J. M. Synge, enc. António Pedro, 1957 (José Pina, Baptista Fernandes, João Guedes, Egito Gonçalves, Dalila Rocha e Vasco de Lima Couto), fot. Fernando Aroso.
- 10> *A promessa*, de Bernardo Santareno, enc. António Pedro, 1957 (Alexandre Vieira, Dalila Rocha, João Guedes e Fernanda de Sousa), fot. Álvaro Portugal.
- 11> *Jornada para a noite*, de Eugene O'Neill, enc. António Pedro, 1958 (Alexandre Vieira, Baptista Fernandes, Dalila Rocha e João Guedes), fot. Fernando Aroso.
- 12> *É urgente o amor*, de Luiz Francisco Rebello, enc. António Pedro, 1958 (Cândida Lacerda, Dalila Rocha, Baptista Fernandes e João Guedes), fot. Fernando Aroso.

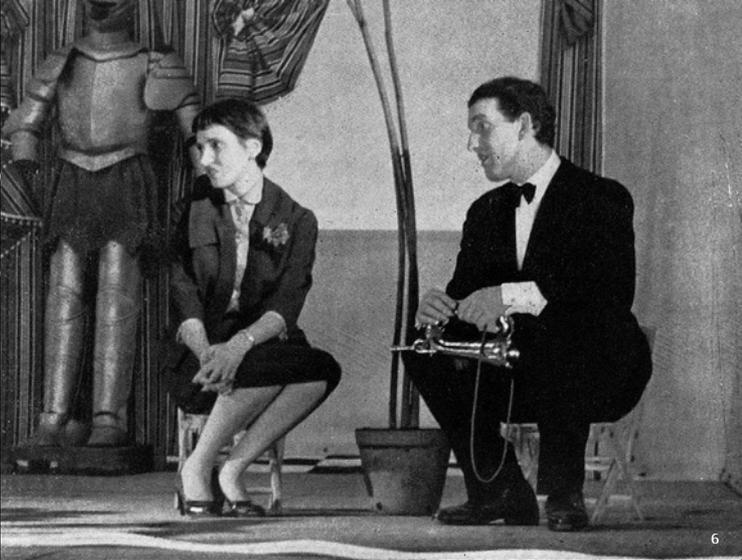
- 13> *Mar*, de Miguel Torga, enc. António Pedro, 1958 (Dalila Rocha, Fernanda Gonçalves e Alda Rodrigues), fot. Fernando Aroso
- 14> *Volpone*, de Ben Jonson, enc. António Pedro, 1958 (João Guedes e Vasco de Lima Couto), fot. Fernando Aroso.
- 15> *Requiem*, de William Faulkner, enc. António Pedro, 1958 (Dalila Rocha), fot. Fernando Aroso.
- 16> *Quanto importa ser leal*, de Oscar Wilde, enc. António Pedro, 1960 (Dalila Rocha e Vasco de Lima Couto), fot. Andreino Fernandes.
- 17> *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, enc. João Guedes, 1961 (Nita Mercedes, Mário Jacques, Dalila Rocha e Vasco de Lima Couto), fot. Fernando Aroso.
- 18> *O tio Vânia*, de A. Tchekov, enc. João Guedes, 1960 (Vasco de Lima Couto e Dalila Rocha), fot. Fernando Aroso.
- 19> *A mordaza*, de Alfonse Sastre, enc. João Guedes, 1961 (Mário Jacques, Dalila Rocha e João Guedes), fot. Fernando Aroso.
- 20> *O vagabundo das mãos de ouro*, de Romeu Correia, enc. João Guedes, 1962 (Nita Mercedes, José Brás e Madalena Braga), fot. arquivo CCT/TEP.
- 21> *Todos eram meus filhos*, de Arthur Miller, enc. Rogério Paulo, 1963 (José Brás, Fernanda Gonçalves, Madalena Braga e Rogério Paulo), fot. Teófilo Rego.
- 22> *A moratória*, de Jorge Andrade, enc. Alda Rodrigues, 1963 (Liliana de Abreu, Mário Jacques, Jaime Valverde e Alda Rodrigues), fot. Teófilo Rego.
- 23> *Os burocratas*, de Silvano Ambrogi, enc. João Guedes, 1964 (Nunes Vidal, Rui Branco e António Montez), fot. Teófilo Rego.
- 24> *A carta perdida*, de Ion Luca Caragiale, enc. Carlos Avilez, 1964 (Alda Rodrigues e António Montez), fot. Teófilo Rego.
- 25> *Auto da Feira*, de Gil Vicente, enc. Carlos Avilez, 1965 (Alina Vaz, Glicínia Quartim, Maria Emília Correia e outros), fot. Teófilo Rego.
- 26> *A grande cólera de Philippe Hotz*, de Max Frisch, enc. João Guedes, 1965 (António Montez, Rui Branco, Margarida Mauperrin e José Brás), fot. arquivo CCT-TEP.

- 27> *O avançado centro morreu ao amanhecer*, de Agustín Cuzani, 1965 (António Pereira, Manuel Gonçalves, Rui Branco e Alice Vasconcelos), fot. Horácio Rego.
- 28> *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, enc. Glória de Matos e Francisco Russo, 1966 (Augusto Leal, figurante Luis Aires e Luís Alberto), fot. Horácio Rego.
- 29> *O tempo e a ira*, de John Osborne, enc. Fernando Gusmão, 1967 (Isabel de Castro e Luís Alberto), fot. Lúcio Estrela Santos.
- 30> *O túnel*, de Paër Lagerkvist, enc. João Guedes, 1967 (José Brás e David Silva), fot. arquivo CCT/TEP.
- 31> *Fim de festa*, de Samuel Beckett, enc. Júlio Castronuovo, 1970 (Diamantino Silvestre, António Reis, Júlio Cardoso e Nita Mercedes), fot. arquivo CCT/TEP.
- 32> *Vestir os nus*, de Luigi Pirandello, enc. João Guedes, 1968 (Augusto Leal e Fernanda Alves), fot. arquivo CCT/TEP.
- 33> *Mirandolina*, de Goldoni, enc. Luís Tito, 1969 (Augusto Martins), fot. arquivo CCT/TEP.
- 34> *Auto da Alma*, de Gil Vicente, enc. Luís Tito, 1969 (Júlio Cardoso), fot. arquivo CCT/TEP.
- 35> *A batalha naval*, de Jaime Salazar Sampaio, enc. Carmen Gonzalez, 1971 (António Reis e Carmen Gonzalez), fot. arquivo CCT/TEP.
- 36> *A casa da Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, enc. Angel Facio, 1972 (entre outros: Júlio Cardoso, Maria Emília Correia, Márcia Breia, Manuela de Melo, Estrela Novais, Fernanda Gonçalves, Nita Mercedes, José Pinto e Alice Vasconcelos), fot. arquivo CCT/TEP.
- 37> *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. José Cayolla, 1974 (Fernanda Gonçalves, Agostinho Dinis, José Pinto e Estrela Novais), fot. arquivo CCT/TEP.
- 38> *Oh! Lusitânia Quão Bela Eras*, de Roberto Merino / Peter Weiss, 1975 (João Enes e outros), fot. arquivo CCT/TEP.
- 39> *Schmürtz*, de Boris Vian, enc. João Guedes, 1977 (João Paulo Costa, Laurinda Ferreira, Fernanda Gonçalves e José Pinto), fot. arquivo CCT/TEP.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1982) *Circulo de leitura teatral / Teatro Experimental do Porto: 1952-1982 - trinta anos ao serviço da cultura e do teatro*. Catálogo da exposição retrospectiva dos cinquenta primeiros espectáculos do TEP, Port, CCT/TEP
- PEDRO, António (1975), *O Teatro Experimental do Porto*, separata da revista Lusíada, vo. III, n.º10.
- PORTO, Carlos (1997), *O TEP e o teatro português: Histórias e imagens*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.

- 40> *Os emigrantes*, de Sławomir Mrozek, enc. João Lourenço, 1977 (António Montez e João Perry), fot. Fernando Gonçalves e Jorge Afonso.
- 41> *As histórias de Hakim*, de Norberto Ávila, enc. Jorge Pinto, 1978 (João Enes, Mário Sancho e Domingos Cerqueira), fot. arquivo CCT/TEP.
- 42> *Yerma*, Federico Garcia Lorca, enc. Xosé Blanco Gil, 1979 (Ana Bustorff, Marília Gama, Fernanda Gonçalves e outros), fot. Xavier Neves.
- 43> *Os preços voltam a atacar*, de Jaime Salazar Sampaio, enc. José Cayolla, 1981 (Fernanda Gonçalves, João Enes e outros), fot. arquivo CCT/TEP.
- 44> *Ubu*, de Alfred Jarry, enc. Eduardo Freitas, 1981 (figurantes dos grupos Flor de Infesta e Presença), fot. arquivo CCT/TEP.
- 45> *A boda dos pequenos burgueses*, de Bertolt Brecht, enc. Moncho Rodriguez, 1982 (Fernando Nascimento, Mário Sancho, Eugénia Bettencourt, José Pinto e João Cardoso), fot. arquivo CCT/TEP.
- 46> *Eles não usam smoking*, de Gianfranco Guarnieri, enc. Rogério Paulo, 1984 (Fernanda Gonçalves, Emília Silvestre, José Pinto, José Moreira, Rogério Paulo, Xosé Maria Estraviz, Mário Sancho, Maria José Miranda, Isaura Melo e Jorge Pinto), fot. arquivo CCT/TEP.
- 47> *Florânia ou a perfeita felicidade*, de Norberto Ávila, enc. Moncho Rodriguez, 1983 (Rosa Quiroga, Emília Silvestre, Fernanda Gonçalves, Mário Sancho, João Cardoso e Jorge Pinto), fot. arquivo CCT/TEP.
- 48> *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca, enc. Roberto Merino, 1985 (Emília Silvestre e Isaura Melo), fot. arquivo CCT/TEP.
- 49> *A birra do morto*, de Vicente Sanchez, enc. Mário Viegas, 1986 (Mário Sancho, Nelinho e Fernando Sá), fot. arquivo CCT/TEP.
- 50> *A catástrofe*, de Samuel Beckett, enc. Mário Viegas, 1986 (Mário Viegas, Cândido Ferreira e José Moreira), fot. arquivo.
- 51> *As histórias de Hakim*, de Norberto Ávila, enc. Roberto Merino, 1988 (Margarida Machado e Alfredo Correia), fot. arquivo CCT/TEP.
- 52> *Leôncio e Lena*, de Georg Büchner, enc. Roberto Merino, 1989 (José Pinto), fot. arquivo CCT/TEP.
- 53> *Max e Mila*, de Volker Ludwig, enc. Júlia Correia, 1990 (Pedro Aparício, Margarida Machado e Jorge Vasques), fot. Úrsula Zanger.
- 54> *Os cegos*, de Michel Ghelderode, enc. Cláudio Lucchesi, 1992 (Ângelo Neves, Tó Maia e Paulo Castro), fot. Carlos Guerra.
- 55> *A paixão do jardineiro*, de Jean Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos, 1994 (Paulo Claro e Cecília Guimarães), fot. Acácio de Carvalho.
- 56> *Vanzetti*, de Luís Araújo, enc. Acácio de Carvalho, 1995 (Ângela Marques e Gil Filipe), fot. Acácio de Carvalho.
- 57> *Mauser*, de Heiner Müller, enc. Paulo Castro, 1996 (José Pinto, João Pedro Vaz e João Cardoso), fot. Susana Paiva.
- 58> *Comédia de bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso, 1997 (Ângela Marques, Jorge Mota e Rosa Quiroga), fot. Pedro Morais.
- 59> *A lenda de Gaia*, de A. Garrett, enc. Norberto Barroca, 1999 (Manuela Martínez, Alexandra Ferreira, Norberto Barroca e José Brás), fot. José Martins.
- 60> *Tempo de festa*, de Harold Pinter, enc. Júlia Correia, 2000 (Luís Campião e Joana Esteves), fot. José Martins.
- 61> *Gaia d'Ouro*, de Norberto Barroca e Manuel Dias, enc. Norberto Barroca, 2001 (Sílvia Magalhães, Joana Esteves, Patrícia Franco, Mariana Assunção, Diana Sá, Aquiles Dias, Ricardo Simões, Manuel Vieira, Adriano Martins, Luís Gonzaga, Oliveira Alves, David Cardoso, Silva Vilela e João Miguel Mota), fot. José Martins.
- 62> *O café*, de Fassbinder, enc. Rui Silva, 2002 (João Miguel Mota, Augusto Martins e Luís Gonzaga), fot. José Martins.
- 63> *Teresa*, de Émile Zola, enc. Norberto Barroca, 2002 (João Miguel Mota, Alice Vasconcelos, Augusto Martins, José Brás e Luís Gonzaga), fot. José Martins.
- 64> *Antígona*, de António Pedro, enc. Norberto Barroca, 2003 (Norberto Barroca e Alice Vasconcelos), fot. José Martins.
- 65> *Os Maias*, de Eça de Queirós, enc. Norberto Barroca, 2004 (João Miguel Mota e Paulo Narciso), fot. José Martins.
- 66> *A cantora careca*, de Ionesco, enc. Norberto Barroca, 2004 (José Dias, Olga Dias, Aquiles Dias, João Miguel Mota e Susana Sá), fot. José Martins.
- 67> *Separações*, de Jean Cocteau, enc. Norberto Barroca, 2005 (Ângela Marques e José Dias), fot. José Martins.
- 68> *O nosso hóspede*, de Joe Orton, enc. Norberto Barroca, 2006 (Daniel Alves, Olga Dias e José Dias), fot. José Martins.
- 60> *João Gabriel Barkman*, de Ibsen, enc. Norberto Barroca, 2007 (Ricardo Trêpa, Henriqueta Maia, Olga Dias e Norberto Barroca), fot. José Martins.
- 70> *Restos*, de Bernardo Santareno, enc. José Dias, 2008 (Mané Carvalho e Daniel Pinto), fot. José Martins.
- 71> *As espertezas de Figaro*, adapt. e enc. de Norberto Barroca, a partir de *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, 2009 (Isabel Queirós, João Leiria, José Cruz, Luís Trigo e José Dias), fot. José Martins.
- 72> *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller, enc. Gonçalo Amorim, 2010 (Cláudio da Silva e Maria João Pinho), fot. João Almeida.
- 73> *Jornada para a noite*, de Eugene O'Neill, enc. Nuno Cardoso, 2010 (Eduardo Breda, Ângela Marques e João Pedro Vaz), fot. João Pádua.
- 74> *Felizmente há luar!* de Luis de Sittau Monteiro, enc. Cláudio da Silva, 2011 (de frente: Ruben Andrade, Andrea Moisés, Ana Chagas, Aquiles Dias, Nuno Martins e José Brás; de costas: Andreas Dyrdal, Joel Sines e Tiago Sines), fot. José Martins.
- 75> *Os assassinos*, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo, 2011 (Miguel Loureiro, Ricardo Neves-Neves, Paulo Pinto e Dinis Gomes), fot. José Martins.
- 76> *O dia do santo*, de John Whiting, enc. Gonçalo Amorim, 2012 (Crista Alfaiate, Ana Brandão, Gonçalo Amorim e Nicolas Brites), fot. José Martins.
- 77> *Chove em Barcelona*, de Pau Miró, enc. Gonçalo Amorim, 2012 (Romeu Costa e Maria João Pinho), fot. José Martins.
- 78> *Duas senhorinhas rumo ao Norte*, de Pierre Notte, enc. Gonçalo Amorim, 2013 (Carla Miranda e Maria do Céu Ribeiro), fot. Paulo Pimenta.





8



13



14



15



16



17

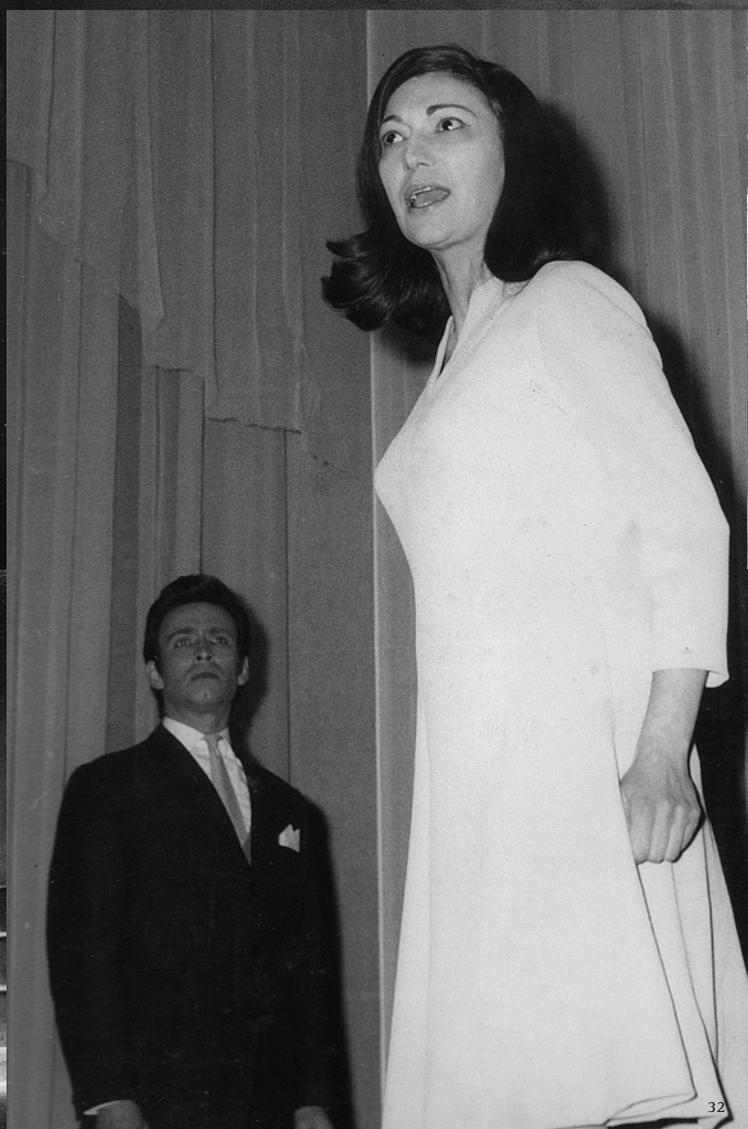


18



19





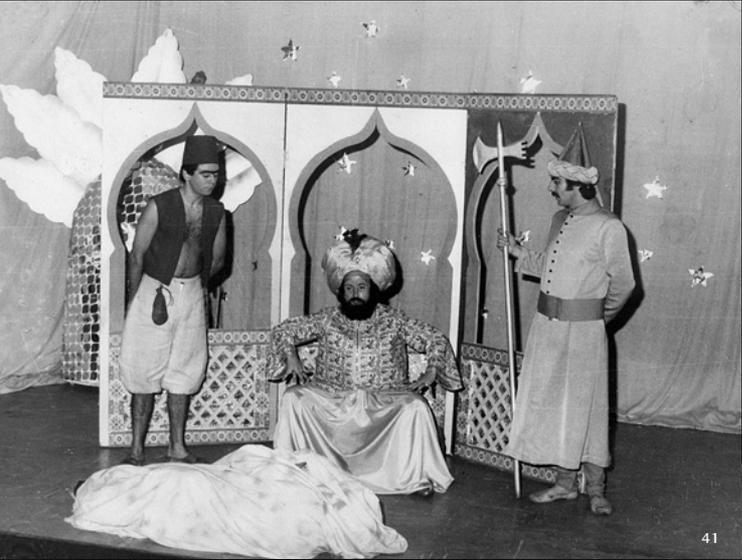




39



40



41



42



43



44



45



46





52



53



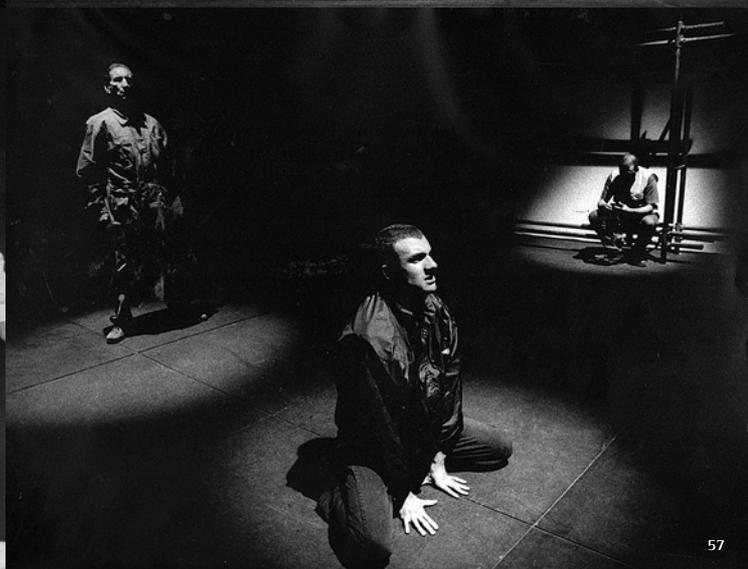
54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64







74



75



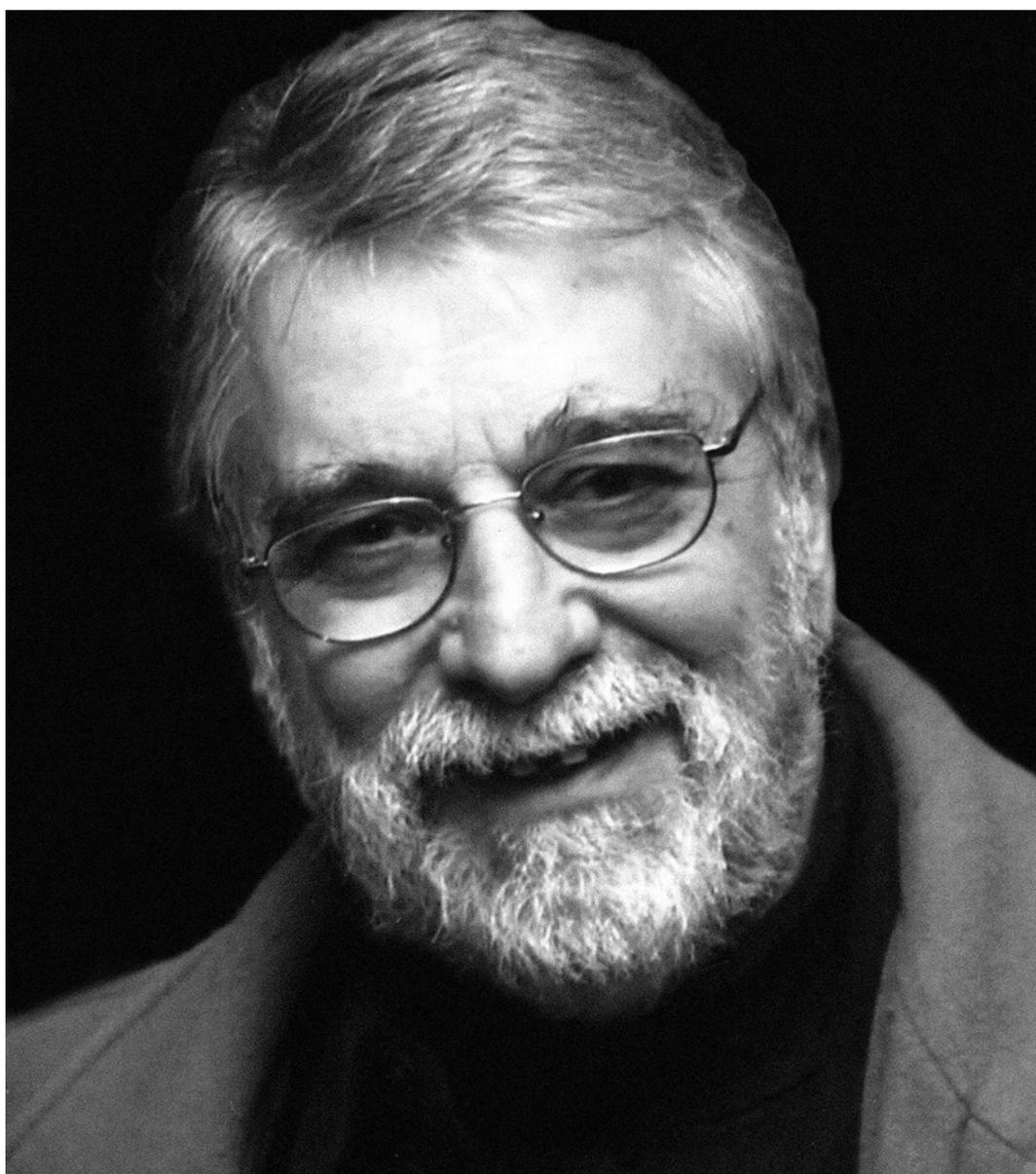
76



77



78



<
Norberto Barroca,
2002,
fot. J. Martins.

Norberto Barroca

Artes e ofícios de um fazedor de teatro

Maria Helena Serôdio e Eunice Tudela de Azevedo

Incansável e de múltiplos talentos, Norberto Barroca [NB] alia uma desarmante simplicidade à competência artística de um fazedor de teatro que se revelou hábil tanto na invenção de espaços cénicos – a que o treino de arquitecto o habilita –, como no desempenho de actor, na composição dramaturgica ou na encenação. A "narrativa" da sua experiência de vida é sempre conjugada no colectivo, pelo que ouvi-lo falar da sua longa viagem – da Marinha Grande (onde nasceu) a Leiria, de Lisboa a Moçambique (aqui por dois anos) e ao trajecto mais vezes trilhado entre o Porto e Lisboa – é recordar momentos importantes da História do Teatro em Portugal desde o início dos anos sessenta do século passado. Com igual entusiasmo e gosto, NB olha para o teatro feito em tempos mais recuados e conta – na sua dissertação de Mestrado em 2008 – como foi A opereta em Portugal: Da ditadura militar ao Estado Novo, revelando-se também aqui um amante incondicional do teatro que se foi fazendo entre nós e um atento historiador dessa realidade artística e cultural. Recentemente homenageado no Auditório Lourdes Norberto, em Linda-a-Velha, por iniciativa de Armando Caldas – o incansável e atento Director do Intervalo-Grupo de Teatro –, Norberto Barroca destacou a importância da amizade e companheirismo de Mário Dias Garcia [MDG] (figurinista, aderecista e cenógrafo) e recordou os muitos outros colegas e amigos que com ele vêm defendendo as razões da arte neste tempo – português – de inquieta respiração cultural e cívica.

>

O capote,
de Nikolai Gogol,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1961,
Andrade e Silva,
Norberto Barroca,
César Augusto
e Manuel Lerenó,
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].



>

Norberto Barroca,
Glória de Matos,
Manuela de Freitas,
Dorival Caymmi,
Isabel Ruth, César
Augusto, Jorge Amado
e João d'Ávila, 1964, Brasil
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

É licenciado em Arquitectura pela ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (hoje FBAUL: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Lembra-se mais ou menos da data de conclusão da licenciatura?
A defesa de tese foi em 1969. Já tinha acabado dois anos antes, mas aí é que eu me licenciéi.



E a licenciatura em História?

Foi depois do meu pai morrer. Fiquei um bocado perturbado. Deve ter sido pela altura da *Família do Porto* [1984].

>

As noites brancas,
de Fiodor Dostoievski,
enc. Norberto Barroca,
Casa da Comédia,
1967 (Norberto Barroca
e Graça Lobo),
fot. José Marques.

Porque é que decidi ir estudar arquitectura?

Tinha feito o 5º ano na Marinha [Grande] e depois ia continuar. Como era rapaz, já podia ir para fora. Mas tinha que ter uma finalidade e não podia dizer ao meu pai que a minha finalidade era o teatro. [risos] Embora ele gostasse muito de teatro e achasse graça, porque eu depois já dizia poesia... Eu era miúdo, ainda não andava na escola, e dizia poemas: em cima da mesa, ou na marquesa do consultório. As minhas irmãs eram um bocadinho mais velhas e ensinavam-me. A mais velha ensinava-me os poemas; a outra vestia-me.

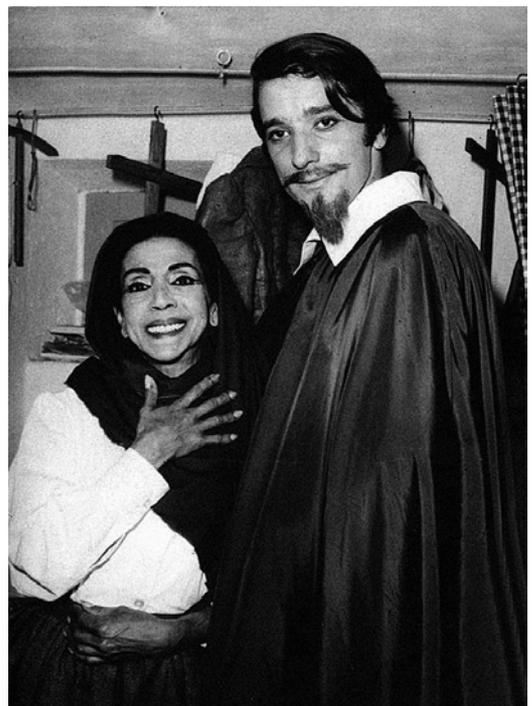


>

D. Quixote,
de Yves Jamiaque,
enc. Carlos Avilez,
Teatro Experimental de
Cascais, 1967
Mirita Casimiro
e Norberto Barroca
nos bastidores,
fot. José Marques.

No dia 8 de Outubro, numa sessão do Primeiro Acto em que, por iniciativa de Armando Caldas, se celebravam os 53 anos da sua entrada no mundo de teatro, o Norberto Barroca declarou que a primeira vez que se emocionou perante um trabalho artístico tinha sido ao observar a arte dos operários vidreiros da Marinha Grande, a sua terra natal. Quer falar desse seu contacto com a comunidade?

Cresci junto da fábrica dos Stephens, e, desde sempre me habituei a ouvir os apitos das fábricas para chamar os operários ou para anunciar o término do trabalho. Via os operários a irem para a fábrica, de manhã cedo, de bicicleta. E as mulheres que iam levar o almoço com os cestos, e à tarde, o regresso a casa. Todos esses sons me ficaram na memória e também os cheiros dos fumos das chaminés, aliados à proximidade do pinhal, da resina dos pinheiros e mais além o mar. Desde cedo frequentei a fábrica e comecei a perceber o esforço daqueles homens e daquelas mulheres. Alguns miúdos da minha idade já trabalhavam a fechar o molde à boca do forno. Os miúdos iam trabalhar com 9 ou 10 anos. Até houve uma vez uma greve dos miúdos, numa outra fábrica. Isto para dizer que desde muito novo comecei a aperceber-me da luta social que havia entre os operários e os patrões... Via o que se passava, os movimentos reivindicativos. Habituei-me a ver os operários vidreiros e a apreciar o trabalho deles. Mais tarde apercebi-me que o que eles faziam eram obras de arte.





<
 À procura da verdade:
 Homenagem a Pirandello,
 a partir de textos de Luigi
 Pirandello,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia, 1968
 (Norberto Barroca
 e Graça Lobo),
 fot. José Marques

Fando e Lis,
 de Fernando Arrabal,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia,
 1969 (Norberto Barroca
 e Manuela de Freitas)
 [Arquivo pessoal de
 Norberto Barroca].
 >

Foram tempos difíceis...

Quando era miúdo, a guerra ainda não tinha acabado. E nós, miúdos, acompanhávamos as notícias... Sabíamos que não éramos do lado dos alemães, mas também sabíamos que havia quem fosse [...]. Pensávamos estratégias para vencer o Hitler se ele fosse à Marinha Grande [risos].

E a sua família?

O meu pai era comerciante, como o resto da minha família. Da parte da minha mãe havia alguns ligados ao vidro e outros comerciantes também. O meu pai relacionava-se muito bem com toda a gente, tinha um espírito muito aberto. Tínhamos uma loja. Era já do tempo do meu avô. Começou por ser mercearia e vinhos. Depois, foi um misto de droguaria e ferragens.

O Norberto tem irmãs, não é?

Tenho duas irmãs mais velhas. E tinha também um irmão que era só filho da minha mãe. Ela tinha casado aos 16 anos, mas cedo ficou viúva. Mais tarde casou com o meu pai. O meu irmão já faleceu e trabalhou no vidro.

E as suas irmãs estudaram?

Fizeram os estudos da escola industrial, que era o que havia na altura. Eram aqueles cursos de formação feminina, com labores. Fizeram isso até ao 5º ano, porque depois não havia mais nada. E o meu pai não queria que as meninas fossem para fora. Eu estudei num colégio particular, até ao 5º ano. Naquela altura, o que havia lá era a escola industrial, agregada à fábrica, que tinha sido criada pelo administrador, o Dr. Acácio Calazans Duarte, que veio dar-lhe um impulso novo repondo aquilo que os Stephens tinham feito, como dar instrução aos operários. Porque os Stephens, no séc. XVIII, criaram escolas de primeiras letras e de desenho. Tinham uma orquestra de câmara formada pelos operários e um teatro. Há notícia da representação de

uma peça de Voltaire, penso que a *Olimpia*, representada talvez em francês pelos operários. O Sousa Bastos, no *Dicionário do teatro português*, de 1904, tem lá uma referência a esse teatro da Fábrica Real de Vidros da Marinha Grande.

O Norberto teve oportunidade de ver algum espectáculo lá, nesse teatro?

Eu comecei a ver teatro porque como tenho este problema no braço...

Como é que arranjou esse problema?

Foi de nascença, no parto. Eu pesava 5,5 kg, o parto foi em casa. O médico era muito novo, foi chamado e, em pânico, não sabia o que havia de fazer. Foi fórceps e... fui dado como tendo acabado. Mas o meu pai viu que eu estava a respirar. Quando já tinha cerca de um ano é que se começou a perceber que o meu braço não se mexia. Então, comecei a ir a Lisboa, a especialistas. Entretanto, a minha mãe já tinha morrido, por isso ia com a minha tia, irmã do meu pai. Eu vinha a Lisboa ao médico, com os dois, e como o meu pai gostava muito... íamos ao teatro. A minha primeira memória do teatro será de 1944. Lembro-me que foi no Teatro Variedades, uma comédia com a Maria Matos que se chamava *Os anjinhos*.

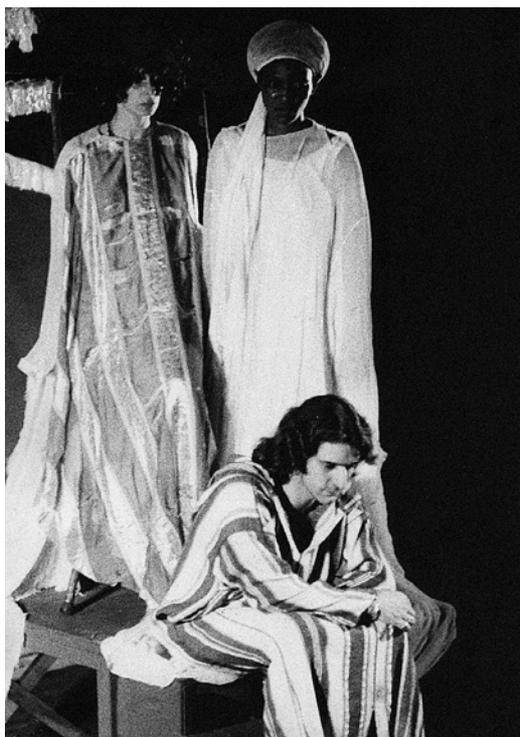
E deixavam entrar uma criança de 7 anos?

Ficava ao colo da minha tia. Adormecia, com certeza, antes do final. Mas, como essas consultas eram regulares, vi muita coisa. Normalmente eram espectáculos ligeiros, os que o meu pai gostava, entre o Parque Mayer e o Teatro Avenida. Vi o Estêvão Amarante, a Mirita Casimiro no auge da sua carreira, o Vasco Santana, o António Silva, a Irene Isidro...

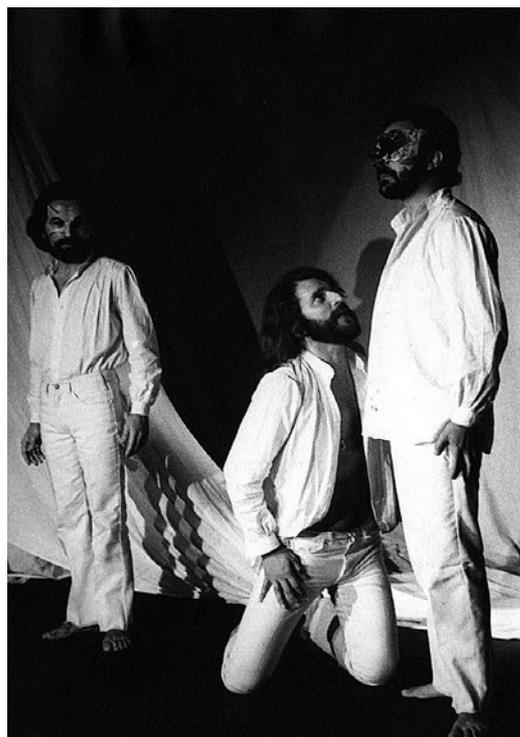
As companhias de Lisboa iam à Marinha Grande?

As companhias itinerantes... Maria Matos, Vasco Santana, Alves da Cunha... Quando vinham à Marinha Grande, eu

<
Auto da barca do inferno,
 de Gil Vicente,
 enc. Norberto Barroca,
 Moçambique, 1972,
 Magny Stichini,
 Rufina Mutemba
 e Norberto Barroca
 [Arquivo pessoal de
 Norberto Barroca].



*Um barco para Ítaca e
 outros poemas*,
 de Manuel Alegre,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia,
 1974 [Virgílio Marques,
 Norberto Barroca
 e Jorge Vale],
 fot. José Marques.
 >



enfiava-me lá por um buraco debaixo do palco e ia para os camarins pedir autógrafos. Ainda tenho esses autógrafos todos. Aquele teatro foi demolido no final dos anos 30 e foi construído um outro que se inaugurou em 1943, já por acção do Dr. Calazans. Como os Stephens: fez a escola industrial, e fez um teatro.

E como se chamava o novo teatro?

O primeiro chamava-se Teatro Guilherme Stephens e este último só Teatro Stephens.

E foi demolido?

O primeiro foi, porque houve uma altura em que os teatros foram objecto de uma inspecção muito grande, e por falta de segurança, foram demolidos, para serem reconstruídos. Depois apareceram muitos cine-teatros espalhados por todo o país. Este inaugurou-se em 1943. E em 1945, a minha tia Júlia entrou numa revista local. De maneira que isso proporcionava que eu fosse aos espectáculos e aos ensaios. O teatro era a minha fixação.

Mas já existia ou era escrita por eles?

Era escrita por autores da Marinha Grande. José Ferreira da Silva era o autor da letra e o Correia Moita era o da música. Fizeram muitas coisas, revistas, operetas, comédias, mas nunca dramalhões. Um dramalhão que vi lá foi com o Alves da Cunha, uma peça que se chamava o *Dr. juiz*, onde se estreou o Rogério Paulo. Vi esses actores que passavam por lá: o Vasco Santana, a Hortense Luz, o Costinha, o António Silva, Maria Matos, Corina Freire.

Mas também passava por lá cinema, não era?

Duas vezes por semana. Depois passou a 3 vezes, na mesma sala, alternando entre uma coisa e outra. Havia um pano de boca, que era uma alegoria à Marinha Grande, pintada pelo professor Nery Capucho. Aquele pano era lindíssimo. Normalmente estava descido e subia quando

havia cinema. Quando veio o *cinemascope*, a boca de cena foi alargada. O pano de boca deixou de poder descer, porque era mais pequeno.

E para onde foi?

Está lá guardado. Depois do 25 de Abril, o cinema começou a passar filmes pornográficos e de "cowboyada". O teatro degradou-se até que fechou. Em 1993, fiz uma peça de teatro lá na Marinha Grande, mas foi no Sport Operário Marinhense. Era *A soprar se vai ao longe*, e tinha uma componente musical. Demorou quase dois anos a ensaiar e toda a gente queria entrar: contava a história da vila, desde a chegada dos Stephens até ao fecho da fábrica.

Foi o Norberto que fez o guião?

Fiz o guião, encenei... E depois a última representação foi feita no Teatro Stephens, integrado no dia da cidade. Fiz descer o tal pano de boca, que estava recolhido na teia e mostrei-o a pessoas que nunca o tinham visto.

Mas nunca houve, propriamente, uma companhia fixa lá?

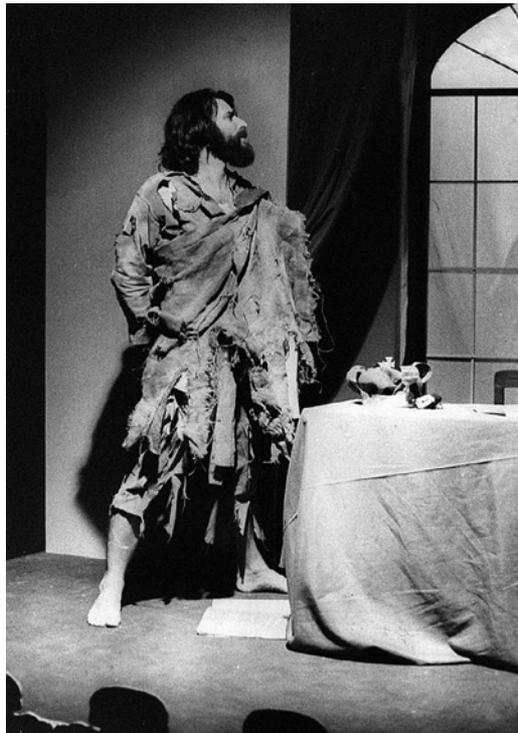
Havia um Grupo Cénico de Beneficência que fazia espectáculos. Mas não havia nenhuma companhia.

De entre os actores que vieram para Lisboa, não há nenhum que tenha sido seu colega na Marinha Grande e que se tenha tornado actor?

Não.

Tirando o Norberto, as outras pessoas "tiveram juízo"... [risos]

Eu quase obrigava os meus colegas a entrar nos meus teatros, porque eu fazia teatro em casa. Tinha uma cave ampla e montei lá um palcozinho, que tinha pano de boca e tudo, e representava com os meus colegas. Fizemos um ou dois espectáculos.



E que teatro se fazia por lá quando o Norberto era pequeno?

À Marinha Grande iam companhias itinerantes de Lisboa em digressão, além das que já citei, iam também o Rafael de Oliveira e os Rentini. Em relação a grupos, algumas colectividades tinham os seus grupos de teatro amador. Uma delas é o Sport Operário Marinhense, fundado nos anos 20, de que o meu pai foi um dos sócios fundadores. Tinha uma biblioteca, e havia conferências, sempre muito vigiadas pela PIDE. A Maria Lamas fez lá uma conferência sobre a mulher moderna, em 1944, creio eu. Fazia os seus bailes de carnaval e algumas vezes convidava companhias ao Teatro Stephens, como o TEUC do Paulo Quintela.

Portanto, dinamizava lá a cultura.

Foi quando apareceu o Dr. Vareda. Fez parte da direcção e deu um grande impulso àquele Clube Operário, que tem ainda hoje um dinamismo extraordinário e tem um teatro, um auditório, que ele mandou construir. Esse auditório foi onde fiz vários espectáculos juntamente com o Mário [Dias Garcia]. E agora está também em remodelação.

E quanto a projectos para o novo teatro?

Para a inauguração, há tempos, convidaram-me para fazer um espectáculo, mas seria para dali a dois meses, o que não seria, de todo, possível... E as obras, tal como estavam, não o permitiam. Ao tempo que lá vão os dois meses... Espero que seja agora!

Como espectador de teatro, vinha a Lisboa. Como é que lembra o seu primeiro contacto?

Eu gostava. Havia aquele fausto de algumas operetas, por exemplo, *A casta Susana*, que vi no Avenida com a Irene Isidro e o Estêvão Amarante, e que tinha uma grande *féerie* de cenários... E outra coisa que me impressionou foi, na opereta *A invasão*, com a Mirita Casimiro, em que ela fazia dois papéis, duas irmãs: uma era "francesa", a

bailarina, e a outra era portuguesa. Uma estava do lado dos franceses, e a outra do lado dos portugueses e cantava "Lisboa, não sejas francesa" [risos]. E para cada uma ela tinha que aparecer com um fato diferente. Havia um transformista na altura, um tal Fregoli, o número dele era mudar rapidamente de personagem, de guarda-roupa e ela parecia esse Fregoli.

O deslumbramento do olhar.

O deslumbramento do olhar. E depois, já um bocadinho mais tarde, fui ver a Beatriz Costa. Ela tinha estado no Brasil, mas entretanto veio, acho que em 49. Fez uma reaparição no Teatro Avenida, e eu fui vê-la. Era aquela personagem mítica, que tinha criado uma relação muito especial com o seu público. Quando acabava o espectáculo, havia os aplausos, ela saía de cena, mas as pessoas ficavam na sala ... porque sabiam que, depois de tudo acabar, ela havia de voltar para dizer: "Até amanhã, meninos!"

Mas porque é que dizia meninos? Não era um espectáculo para crianças...

Era o público dela, eram os meninos.

A esse encantamento pelo teatro desde muito novo seguiu-se, então, o curso de Arquitectura que veio fazer a Lisboa.

[MDG] A arquitectura está ligada ao teatro, como o teatro está ligado à arquitectura. Quando ele fazia cenários com 10, 11, 12 anos era arquitectura aquilo que já estava a fazer. [NB] E desenho, eu tinha algum jeito para desenho. Fiz um teatrinho, com um caixote, e depois fazia os cenários. O Mário Viegas costumava dizer que tinha um teatrinho, mas eu também tinha. Eram as figuras que recortava do jornal, as caricaturas das peças de teatro, e depois punha-lhes um arame em cima e movimentava-as. O meu tio Seiça, às vezes dizia "tu havias de ir para arquitectura". Para ir para arquitectura tinha de fazer o 6º e o 7º ano da

<
Ajáx,
de Sófocles,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1973
(João Perry, Eunice Muñoz
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

>
Horas de luta,
a partir de textos de
Guerra Junqueiro,
enc. Norberto Barroca,
Grupo de Trabalhadores
de Teatro da Casa da
Comédia, 1976
(Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

<
*Aventuras e desventuras
dos heróis castrados*,
colagem de textos de
Norberto Barroca,
enc. Norberto Barroca,
Grupo de Trabalhadores
de Teatro da Casa da
Comédia, 1975
(Manuela Machado
e Norberto Barroca)
fot. José Marques.

>

Monserrate,

de Emmanuel Roblès,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1976
(Filipe La Féria
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

>

Jesus Cristo em Lisboa,
de Raul Brandão e Teixeira
de Pascoaes,
enc. Carlos Wallenstein
e Norberto Barroca,
Teatro Popular –
Companhia Nacional 1,
1977, Fernanda Lapa, Lina
Morgado, Mário Sargedas,
Armando Venâncio,
Norberto Barroca,
Antonietta Viana,
Zita Trindade,
José Wallenstein,
Canto e Castro,
Vanda Maria, Graça David,
Nuno Franco
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca],
(foto de ensaio).

>

A senhora ministra,
de Eduardo Schwalbach,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1981
(Ana Zannati,
Mário Jacques
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

>

Piaf,

de Pam Gems,
enc. Bibi Ferreira,
Casino do Estoril, 1989
(Norberto Barroca e Bibi
Ferreira, foto de ensaio)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

alínea h que só havia em Lisboa, e era em Lisboa que estavam também teatros. Vim então para o Liceu D. João de Castro.

E deu-se bem?

Dei. O liceu D. João de Castro era no Alto de Santo Amaro. Conheci então o Couto Viana. Ele dava aulas no liceu feminino D. Leonor. Eu ia ter com ele aos sábados e ele levava-me para o Teatro da Mocidade. Nessa altura estavam lá o Mário Pereira, a Lígia Teles, o Rui Mendes e o Morais e Castro. E eu ia lá assistir aos ensaios e ele deu-me uma coisinha para decorar... Quando comecei a frequentar as Belas Artes fui viver para uma pensão na Praça da Figueira. Acabei por ficar lá durante uns anos até alugar a minha casa, onde continuo a morar. Ai é que eu comecei a ir ao teatro, porque estava muito perto do Teatro Nacional. Foi nos anos '50 mas não havia quase ninguém da minha idade a ir ao teatro. Era só o Rui Mendes, que era meu colega das Belas Artes. Havia as companhias do Parque Mayer com teatro ligeiro, revistas e operetas. Havia ainda as companhias de comédia do Vasco Santana e do António Silva. Depois, no Teatro da Trindade, havia o Teatro d'Arte, do Orlando Vitorino, e mais tarde o Teatro Nacional Popular dirigido pelo Ribeirinho, onde vi *À espera de Godot*. O Vasco Morgado, nessa altura, tinha inaugurado o Teatro Monumental, em 1951, e depois arrendou o Avenida. Portanto, já havia "oferta" de teatro, mas não havia muito público jovem.

Que outros teatros havia nessa altura?

Havia um teatro experimental que funcionava na Casa da Comarca de Arganil, onde é hoje o Sindicato, que era dirigido por Pedro Bom. Na Estufa Fria estive depois uma companhia ligada ao Augusto Figueiredo, a Companhia de Teatro Popular de Lisboa / Companhia Popular de Teatro. No Monumental funcionavam as comédias com a Laura Alves. A Casa da Comédia aparece em 60 com o Fernando Amado.

Como é que foi a sua relação com Fernando Amado?

Quando estava nas Belas Artes, havia o teatro universitário no Centro Universitário de Lisboa, que era da Mocidade Portuguesa. Um grande dinamizador do teatro universitário – o Herlander Peyroteo – estava a finalizar arquitectura. E havia o Manuel Amado, filho do Fernando Amado, meu colega das Belas Artes e que também fazia teatro com o pai. E assim apareci no teatro universitário que fazia para aí um espectáculo por ano. No primeiro ano fui ponto da peça do Almada, *Antes de começar* que era interpretada por dois pintores, a Lourdes Castro e o Luís Filipe Abreu. Depois entrei na peça *Óleo*, do O'Neill, que era com a Tereza



Cottinelli Telmo, filha do realizador do filme *A canção de Lisboa*. Fiz uma peça do Kafka, *O guarda do túmulo*, que é uma obra inacabada. O Fernando Amado gostava de fazer este tipo de texto porque eram mais exercícios. E ensaiei, durante um ano, *Os cavaleiros da tábua redonda*, do Cocteau, que, inesperadamente, não foi à cena.

Mas foi por causa da crítica?

As representações seriam feitas no Teatro Nacional. Os figurinos eram da Lourdes Castro. Mas houve uma divergência qualquer entre a Amélia Rey Colaço e o Teatro

Universitário, ou então a peça foi proibida, mas nunca foi à cena.

Se calhar na Torre do Tombo éramos capazes de encontrar as razões disso...

Talvez... Depois estive num outro grupo que era do Oswaldo Medeiros: o Teatro Experimental Para o Povo, em reacção ao Teatro do Povo do Ribeirinho. Aí fiz *O juiz da Beira* de Gil Vicente. Um dia a subir o Chiado encontrei o Fernando Amado, que me convidou a ir para o Centro Nacional de Cultura [CNC] onde ele estava a ensaiar um grupo. E eu fui. Era o 25.º aniversário da morte do Fernando Pessoa e tinham feito lá no CNC, a representação de *O marinheiro*, dirigida por Fernando Amado, com a Glória de Matos, a Clara Joana e a Isabel Ruth. Tinha também feito a peça do Almada Negreiros, *Antes de começar*, com o João d'Ávila e a Irene Cruz, que era aluna do Conservatório. E estavam a preparar as comemorações do 25.º aniversário que seria no Palácio Foz.

Do aniversário da morte do Fernando Pessoa?

Isto em 1960, portanto. A Clara Joana não quis entrar nesse espectáculo, por questões ideológicas, por ser no Palácio Foz. Foi substituída pela Manuela Machado. O espectáculo integrava *O marinheiro* e poemas de Pessoa. O Fernando Amado deu-me um poema para eu ler. Era o *Aniversário*, do Fernando Pessoa / Álvaro de Campos. Agarrei no poema e li-o com simplicidade, muito diferente da maneira mais empolgada do Villaret, por exemplo. Gostaram e fiquei logo "contratado". Foi a minha estreia profissional.

E como se chamava o espectáculo?

Não tinha título específico. Eram as comemorações dos 25 anos da morte de Fernando Pessoa. Eu fazia o Álvaro de Campos, o João d'Ávila fazia o Alberto Caeiro, o Carlos Cabral fazia o Ricardo Reis e o Rui Mendes o Fernando Pessoa, ele próprio. Foi assim que as coisas começaram. Ligadas ao CNC, onde fiz também uma peça do Camilo: *O Morgado de Fafe em Lisboa*. Foi quando a Manuela de Freitas se estreou. Ela tinha visto, na Faculdade de Letras, uma conferência do Fernando Amado ilustrada com cenas de peças. A Manuela de Freitas gostou desse tipo de intervenções e acabou por ficar. Mais tarde, ela passou a fazer a segunda veladora de *O marinheiro*.

Como é que foi o seu trabalho com o Fernando Amado e como é que chegou à Casa da Comédia?

Nessa altura, no CNC, havia um espectador, que era o João Osório de Castro, industrial de móveis de escritório,

e ele gostava muito de teatro. Queria ser dramaturgo e tinha dinheiro. E começou a entusiasmar o Fernando Amado para arranjam um espaço que pudesse ser um teatro.

E encontraram esse espaço nas Janelas Verdes...

Era uma taberna. Eu fui lá, nessa altura aquilo era uma taberna ainda.

O Rui Pina Coelho fez a tese de mestrado sobre a Casa da Comédia. Na altura ainda estava vivo Osório de Castro e dizia que aquilo era uma carvoaria.

Era uma taberna que vendia carvão. Eu ainda fui lá ver como arquitecto. Depois, quem fez o projecto foi o filho do Almada, que era meu colega, o Zé. O Almada Negreiros aparecia muito, também no CNC, era muito amigo do Fernando Amado. Fez-se então a Casa da Comédia com o dinheiro do Osório de Castro e com o Fernando Amado a dirigir. O primeiro espectáculo foi com poemas do Teixeira de Pascoaes, chamava-se *O verbo escuro*. Eu não entrei, porque estava a dar aulas de desenho em Almada à noite. Depois, fez-se *Deseja-se mulher*, do Almada. Aí estreou-se a Fernanda Lapa e a Maria do Céu Guerra. A Glória de Matos estava ligada à fundação da Casa da Comédia, mas não entrou nos espectáculos porque estava em Inglaterra. O Santos Manuel, estreou-se também aí. A Manuela de Freitas e eu éramos os protagonistas.

E como era a relação pessoal com o Fernando Amado?

Era uma pessoa muito impositiva, era uma pessoa muito...?

Não. Havia dois tipos de relação com ele. Havia os alunos do Conservatório, a quem ele dava aulas de Estética Teatral e que achavam que ele era um bocadinho louco. Mas houve um ano em que deu também interpretação. Os ensaios dele eram aulas. Portanto, para ele tanto fazia que a peça chegasse a estrear ou não. Ele ajudou-nos a nós, este grupo da Casa da Comédia, e nós também o impulsionámos. "Ó doutor, nós temos que fazer". "Ah, está bem. Isso depois vê-se". "Não é depois, tem que ser agora".

Chamavam-no à realidade.

No dia da estreia, ele estava numa das coxias, indiferente ao público. Aquele espírito de enfrentar o teatro, de respeito pelo texto, de respeito pelo autor; a magia do teatro, a poesia do teatro, tudo isso nos foi dado por ele, porque ele era sobretudo um poeta. Mas foi este espírito que uniu aquele grupo e que vem dele. Eu andei sempre à margem, sempre aqui nos teatros pobres, que não tinham dinheiro nem subsídio.

>

O amor do soldado,
de Jorge Amado,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2001 (Susana Sá
e Norberto Barroca),
fot. J. Martins.



<

Antígona,
de António Pedro,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2003
(Norberto Barroca
e Alice de Vasconcelos),
fot. J. Martins.



>

Titus Andronicus,
de William Shakespeare,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2002,
Susana Sá
e Norberto Barroca,
fot. J. Martins.

Naquela altura, apesar de tudo, o Almada Negreiros era uma figura forte. Qual foi a relação dele com o Fernando Amado e com estes jovens que estavam ali com vontade de fazer teatro?

Eles eram amigos. Connosco foi tudo muito bem, porque o Almada achava ótimo. Era a primeira vez que se representava a peça dele, *Deseja-se mulher*: foi a estreia absoluta.

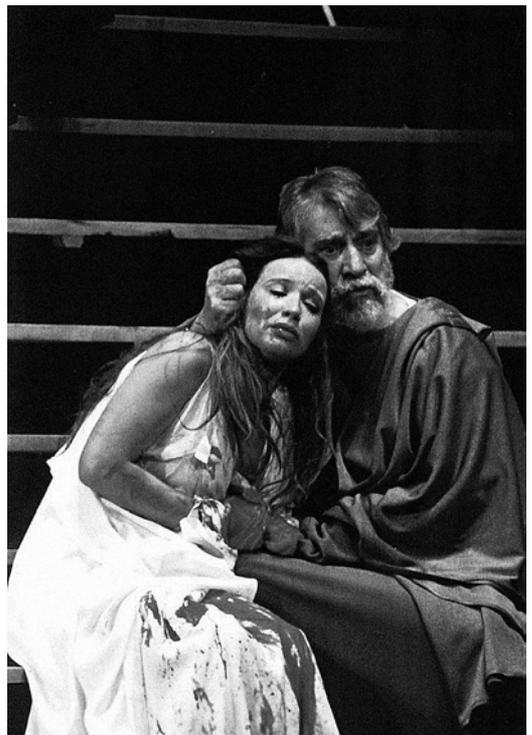
E porque é que ele se lembrou de fazer o Almada? Foi o Almada que entregou o texto ou foi ele que pediu?
O Fernando Amado já tinha feito o *Antes de começar*. E na altura, se calhar, eles os dois falaram e apareceu a possibilidade de fazer *Deseja-se mulher*. Lembro-me que um dos cortes da Censura era numa rubrica que dizia "Ele sobe como em levitação". Os cenários eram muito pesados, porque o Vítor Silva Tavares reproduziu os desenhos que vinham na edição. Eram feitos de uma serapilheira grossa e ficava assim uma coisa um bocado pesada. Mas o Almada reagia bem connosco, e ficou muito contente.

A certa altura, depois de *Deseja-se mulher*, afastou-se da Casa da Comédia para actuar no TEC, na peça de Jamiaque, *D. Quixote*. Era fácil suspender o trabalho nas Janelas Verdes, ir para Cascais e depois voltar?

De facto, afastei-me da Casa da Comédia, porque continuei a dar aulas à noite. Fiz o *Deseja-se mulher* e depois, pronto. A certa altura, eu e a Laura Soveral tomámos conta de um restaurante. Aparecia por lá muita gente de teatro...

E onde era o restaurante?

Era no Largo do Mastro, ao pé do Campo Santana. Um dia foi lá a Germana Tãnger, com os alunos da escola de teatro, entre os quais estava a Graça Lobo. Mais tarde recebo um bilhete da Graça a perguntar-me se eu não queria encenar *As noites brancas* na Casa da Comédia. Era aluna do Fernando Amado, que mantinha a Casa da



Comédia mas já não fazia teatro. E ela estava a ensaiar com um colega de Conservatório – o José Raymond – *As noites brancas*. A certa altura o Raymond afastou-se e eu passei também a fazer o papel com ela. Foi a minha primeira encenação. Em '67.

Encenador e actor, portanto.

Levámos ainda *As noites brancas* ao Teatro de Cascais. Depois fizemos o Pirandello, *À procura da verdade*, que era constituído por duas peças em um acto. Era na altura de comemorações dos 100 anos do Pirandello. A Amélia

>
Titus Andronicus,
de William Shakespeare,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2002 (Susana Sá
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

Rey Colaço, o Ribeirinho e nós também tínhamos espectáculos do Pirandello. Na estreia vieram os actores do Teatro Nacional e a própria Amélia Rey Colaço. Foi muita gente... aquilo eram duas peças num acto e tinha outros textos e excertos das *Seis personagens...*

Quem tinha feito a dramaturgia? Foi o Norberto?

Sim. Eu começava com o prólogo de *Esta noite improvisa-se*. Eu vinha da plateia... Chegava ao palco e dizia uma parte do discurso do Hinkfuss. Só que a sala estava cheia e eu não conseguia entrar no teatro... Mas foi um espectáculo que correu bem ...

Então como é que fez? Acabou por não fazer a introdução?

Fiz, teve de ser a pedir "com licença" para conseguir passar. Havia também mutações à vista que era uma coisa que não se fazia muito na altura. Aquilo era feito com muita naturalidade. A Maria Helena Dá Mesquita fez uma crítica n'*A Capital* e, na resenha final do ano, considerou este espectáculo como uma das coisas melhores que tinham acontecido. Depois a Graça Lobo foi para o Teatro Estúdio de Lisboa. E o Avilez convidou-me para entrar no *D. Quixote*. A seguir voltei à Casa da Comédia. Fiz ainda um espectáculo de homenagem ao Fernando Amado – *A caixa de Pandora* – e para isso reuni alguns ex-alunos dele.

A Fernanda Lapa, a Manuela de Freitas, a Isabel [Ferreira], o Vitor de Sousa, o Filipe La Féria... Era um palco minúsculo e nós éramos 13 ou 14 actores. Fiz depois uma peça do Arrabal, o *Fando e Lis*, em '69. Com esse espectáculo ganhei o prémio da Associação de Críticos. E foi quando fui para Inglaterra. Tinha concorrido a uma bolsa da Gulbenkian. Foi a Graça Lobo que me impulsionou.

E ela também teve a bolsa nessa altura?

Sim, também teve a bolsa. Ela tinha escrito cartas para as escolas todas de Londres e as respostas que recebemos da maior parte delas diziam que não podíamos entrar na escola porque já éramos *middle-aged* [risos]. Acabámos por ir para uma que nos tinha aceiteado, mas quando lá chegámos, eu fiquei um pouco desiludido: de facto, os alunos eram todos realmente miúdos. Eu já tinha feito um certo percurso. E não queria ficar mais que um ano. A Graça Lobo é que ia fazer o curso todo. Acho que eram três anos. Eu só lá estive três meses. No primeiro mês frequentei as aulas e tinha que fazer improvisações. Depois passei a assistir às aulas do segundo ano e do terceiro e aí já era mais interessante. Estavam a dar Tchekov e assisti

a como trabalhavam as improvisações de acordo com o método de Stanislavski. Mais tarde vim embora e desisti da bolsa. E isso porque no mesmo ano – foi tudo em '69 – fiz a tese de arquitectura. E recebi um convite para ir para um gabinete de urbanização em Lourenço Marques. Um gabinete novo, que ia abrir com gente nova. Todos mais ou menos recém-formados, para onde foi também o filho do Almada. Andei ali um tempo sem saber o que havia de fazer à minha vida, entre o teatro e a arquitectura. Porque eu recebi o convite para ir para Moçambique ainda antes de ir para Londres. E era aliciante ir trabalhar para um gabinete fundado de raiz para resolver o problema da população negra que vivia nos subúrbios sem condições. Esse gabinete tinha sido fundado pelo Baltasar Rebelo de Sousa, quando ele era governador.

O pai de Marcelo Rebelo de Sousa...

Sim. Era tudo gente nova e íamos trabalhar naquela área... E como realmente Londres não me atraiu por aí além... acabei por ir para Moçambique. Mas entre uma coisa e outra fizemos o *Fando e Lis* no Teatro Villaret, a convite do Vasco Morgado.

Mas em Moçambique, estávamos em plena guerra colonial...

Em Lourenço Marques não se dava muito por isso. Tinha ido em Outubro de 1969 para Londres e em Janeiro de 1970 fui para Moçambique. Aí, acabei por fazer mais teatro do que urbanização. Fui convidado pela Associação Académica para ir dirigir um espectáculo de poesia africana com os estudantes. Tinha muito movimento e vários tipos de música, havia a tradicional africana com um conjunto de negros, de que fazia parte o Malangatana, e, do outro lado, um conjunto de rock, de malta nova. O espectáculo tinha assim um certo dinamismo. Havia também lá o Teatro Amador de Lourenço Marques, fundado pelo Mário Barradas, que entretanto já tinha regressado a Portugal. Eu fui convidado para ir fazer *O barão*, do Branquinho da Fonseca (adaptado ao teatro pelo Sttau Monteiro). Acabei por fazer: encenei e interpretei. Entrava nesse espectáculo o Rogério Vieira. Um dia estava no gabinete de urbanização e apareceu um rapaz negro, que queria falar comigo. Era amigo do Malangatana e tinha visto aquele espectáculo dos poemas. Descobriu o teatro naquele dia. Tinha um texto, *Os noivos ou conferência dramática sobre o lobolo* e descobriu que era pelo teatro que podia passar a mensagem e chamar a atenção para esse problema. Lobolo era o dinheiro que o noivo pagava aos pais da noiva.

Uma regra social, portanto.

E era um problema terrível. O rapaz [Lindo Nhlongo] tinha escrito uns diálogos, havia uns poemas e mencionava-se o lobolo, mas não havia um debate propriamente dito. Fiz aquele espectáculo com os amigos dele e funcionários negros do gabinete de urbanização. No conjunto eram para aí umas 60 pessoas entre actores e músicos. O forte deles é a música tradicional, com batuques. Havia um grupo coral que cantava nas igrejas, um conjunto de música africana e outro, masculino, que cantava à capela. Conseguimos uma sala de espectáculos que era um cinema. No primeiro dia fiz um recital de poesia, *A poesia é como um pássaro*. E no segundo dia foi a apresentação daquela peça. Era sobre um jovem que, para casar com a rapariga por quem estava apaixonado, tinha de pagar o lobolo. E para o poder pagar tinha que se endividar e ir depois para as minas na África do Sul, para poder pagar as dívidas, deixando, por isso, a mulher sozinha. Quando ele voltava, a mulher tinha um filho. Na peça chegava-se à conclusão que o filho não era dele, mas ele tinha que o assumir. O homem, para poder continuar a pagar a dívida, tinha que voltar para as minas e acabava por se suicidar. Aquilo era um grande drama e era um problema recorrente. No dia da estreia, havia muitos negros a assistir. Os brancos estavam um bocado desconfiados sobre o que se poderia passar. A maior parte daqueles negros nunca tinha ido ao teatro, não sabia o que era. E aquilo foi um sucesso de tal ordem que, logo ali, prometemos repetir na semana seguinte. E assim foi, de semana a semana, e esgotava sempre. Depois de fazermos ali a carreira resolvi ir levar o espectáculo a um cinema da periferia, num bairro que era só de população negra, Xipamanine, onde os brancos nunca tinham posto os pés. Depois fomos à Beira a convite do Malaquias de Lemos e da Rosa Colaço. E ainda fiz lá um espectáculo de Gil Vicente com negros e brancos.

Mas aí já tinha texto seu?

Foi uma adaptação minha, com excertos do *Juíz da beira*, do *Auto da alma* e outras peças, em 1972. Chamava-se *Mestre Gil*. Depois vim embora de vez.

Em Lisboa, veio a dirigir o Teatro Popular – Companhia Nacional 1, em 1978, e encenou *Jesus Cristo em Lisboa*, de Raul Brandão e depois *Leonor, rainha maravilhosamente*. Havia condições, nessa altura, para se criar esta companhia? Quanto tempo durou e que dificuldades ou vantagens enfrentou enquanto esteve à frente da companhia?

Foi um convite que recebi do Rogério de Freitas, que nessa altura era o Director-Geral dos Espectáculos. Ele ia muito

à Casa da Comédia ver-me e gostava. Essa companhia era dirigida pelo Carlos Wallenstein, e eu fui convidado, mas para encenar com ele a peça *Jesus Cristo em Lisboa*.

Ele estava na Gulbenkian.

Estava na Gulbenkian e na companhia. Tive umas reuniões com ele sobre a maneira de encarar o texto. Estabelecemos um acordo sobre as linhas de encenação. Depois, eu é que dirigia os ensaios.

E como é que tinham sido contratados os actores? Quem é que os tinha escolhido?

Os actores tinham sido contratados pelo Carlos Wallenstein. Era um elenco muito grande e bastante heterogéneo. Era a Lourdes Norberto, a Glicínia Quartín, a Maria José, a Alina Vaz, a Lina Morgado, a Raquel Valdez e muitas outras... Eu acho que as pessoas iam falar com o Wallenstein e ele dizia que sim. Ele tinha sempre a ilusão que quem havia de ser a primeira figura daquela companhia era a Amélia Rey Colaço, havia mesmo o camarim dela, onde, aliás, ela nunca pôs os pés.

Mas ela chegou a entrar nalgum dos dois espectáculos?

Não. Acho que não a vi em nenhum. Os actores da companhia eram Augusto Figueiredo, António Rama, António Anjos, António Feio, Baptista Fernandes e Mário Sargedas. Havia um grupo de jovens que se iniciaram ali, como o José Wallenstein. Foi o primeiro espectáculo em que ele entrou.

Como foi esse espectáculo? Foi bem recebido?

Jesus Cristo em Lisboa era um espectáculo maçudo, embora aligeirado pelo Alexandre O'Neill e o Mendes de Carvalho.

[MHS]Eu vi, era solene demais: não parecia dirigir-se ao público que estava ali naquela altura.

A verdade é que, na preparação desse espectáculo acabaram por surgir vários contratempus, desde substituições no elenco, dificuldade de planeamento de ensaios, e outros percalços, para já não falar das complicações burocráticas.

Havia regras que a companhia tinha de cumprir.

Sim! Por exemplo, a companhia só podia fazer textos portugueses.

Essa foi uma das discussões que também mobilizou os críticos. Por um lado havia essa intenção, de apoio aos dramaturgos portugueses, mas, por outro lado, face aos espectáculos que se tinham mostrado, parecia uma intenção que falhava o objectivo. O Carlos Porto falava nisso.



<>
João Gabriel Borkman,
 de Henrik Ibsen,
 enc. Norberto Barroca,
 Teatro Experimental do
 Porto, 2006
 (< Norberto Barroca;
 > Henriqueta Maya
 e Norberto Barroca),
 fot. J. Martins.

Depois a seguir queriam fazer *O indesejado*, do Jorge de Sena. Que era outra vez uma complicação terrível... Uma bellissima peça, mas difícil.

É complexa.

Entretanto, o Carlos Wallenstein foi-se embora. Demitiu-se e o Rogério de Freitas veio falar comigo a pedir para eu tomar conta da companhia interinamente. Eu não tinha experiência naquilo, tinha algum receio, mas aceitei. Lembrei-me da peça *Leonor, rainha maravilhosamente* da Alice Sampaio. Convidei a Lia Gama, que conhecera antes de ela ir para o teatro. Eu estava a fazer aquilo numa grande pressão: dirigia a companhia, dirigia um espectáculo, era muita gente e tinha que gerir tudo. E tinha ainda que assistir às provas do guarda-roupa. Quem fez os figurinos foi o pintor João Paulo, mas ele não tinha prática para acompanhar as provas. Portanto, eu tinha que interromper os ensaios para estar ali. Estreei, porque também levo as coisas até ao fim, mas houve ali um ambiente muito desagradável. A seguir foi o Avilez que foi nomeado director da companhia, mas só esteve mais um ano e os actores, que quiseram, foram para o Teatro Nacional...

Tem trabalhado, ao longo de várias décadas, como actor, encenador, cenógrafo, dramaturgo, figurinista... De todas estas facetas qual é aquela em que se sente mais à vontade? E qual a mais problemática?

Eu comecei por querer ser actor. Mas estou mais à vontade na encenação. E já em casa dirigia os meus espectáculos. Também é verdade que, por dificuldades físicas, me apercebi que era mais difícil para mim ser actor... E, entretanto, surgiu aquela oportunidade, para a qual a Graça Lobo me empurrou, para fazer *As noites brancas*...

Viu qual era o seu lugar.

Eu tinha formação de arquitecto, e a encenação está ligada ao espaço. Os figurinos apareceram um bocado... à falta

de outra pessoa... mas também gosto. Depois de vir de África, encenei uma peça a convite do Jacinto Ramos, e depois, a Luzia Maria Martins convidou-me para encenar, e fiz a *Fábula do amor e as velhas* do Rafael Alberti no Teatro Estúdio de Lisboa.

O seu nome ficou ligado a grandes êxitos do teatro nos anos 1980 no Porto: *Um cálice do Porto* (1982), *Uma família do Porto* (1984), *Os amouros da Foz* (1985), *O motim* (1987)... Foi o encontro com um sentimento profundo por parte do público, falar de coisas da cidade em que vivem? Como era a relação que se criava na sala? Tratou-se de uma renovação dos processos do teatro de revista, em tom mais sério, numa relação mais íntima entre actores e espectadores? Porque, de facto, há aqui uma alteração muito óbvia daquilo que é o modo de se relacionarem actores e público.

Sim, isso aconteceu. Mas eu já tinha estado no Porto antes. No início dos anos '80, já tinha sido convidado pela Seiva Trupe para encenar um espectáculo. Não os conhecia, nunca tinha ouvido falar neles. Eles foram ao meu atelier de arquitectura convidar-me para encenar uma peça do Jorge de Sena. Foi uma adaptação de três contos de *Os grão-capitães* e fiz o espectáculo numa salinha que eles tinham, que era da Cooperativa do Povo Portuense... Um espectáculo pobre de cenários, porque não havia dinheiro.

Fez, portanto, uma dramaturgia.

Sim. Foi logo a seguir ao 25 de Abril e começava com a peça *A morte do Papa*. Havia personagens ali que eu desenvolvi, como era o caso do Reaccionário conspícuo e outras figuras ficavam como elementos de ligação das várias histórias. E aquele espectáculo correu muito bem. Os actores foram o António Capelo, a Estrela Novais, o António Reis, e alguns outros. E tinha ali dois momentos de grande tensão, com dois nus em cena. Acho que era a primeira vez que se faziam nus no Porto. Havia uma

>
Visitas ao Sr. Green,
 de Jeff Baron,
 enc. Norberto Barroca,
 Teatro Experimental do
 Porto, 2007
 (Norberto Barroca
 e Ricardo Trêpa),
 fot. J. Martins.

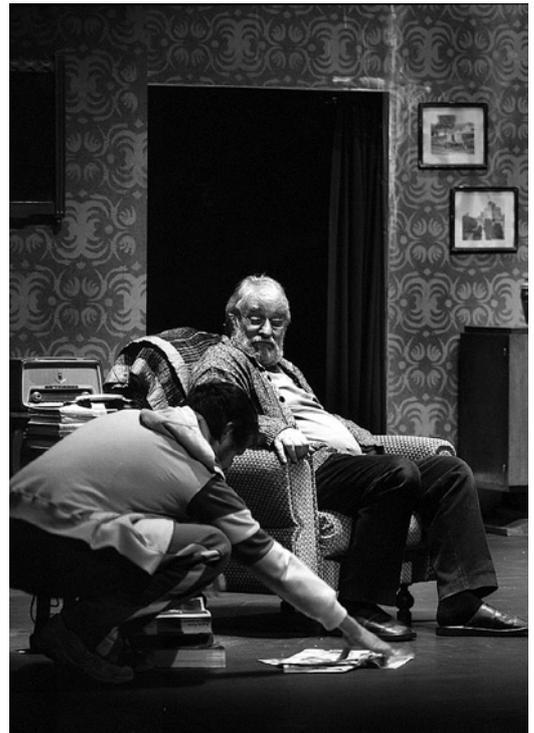
cena que era num quartel com o sargento a fazer o espólio do soldado que estava tuberculoso. Era um personagem desgraçado e magro e o sargento obrigava-o a despise. E o rapaz, a pouco e pouco, ia-se despindo. Quando chegava ao fim... Ninguém ria, ninguém nada. O rapaz tinha um ar muito franzino e fazia aquilo com uma grande dignidade...

Era o António Capelo?

Não, era um rapaz que nem era actor. Era o técnico das luzes. E eu achei que ele tinha mesmo a figura que precisava. E ele aceitou fazer. O Reis estava nervosíssimo, mas o rapaz não. Era um momento de grande dramatismo. O outro momento era com o Capelo e a Estrela Novais. Era a *Grã-Canária*: uns marinheiros que tinham parado na Grã-Canária e iam a uma casa de prostituição. E a cena era entre o marinheiro e a prostituta, uma conversa depois do acto. A conversa era um diálogo político. Eles falavam como era a vida que tinham. E depois, na hora de ir embora, o Capelo levantava-se da cama, estava todo nu, e atravessava a cena para ir para trás de um biombo onde se ia vestir. A Estrela levantava-se, mas agarrava na colcha, de um tecido leve, fino e não se via o corpo dela. Vinha à frente e dizia um poema do Jorge de Sena. Esse espectáculo teve muito sucesso lá. Foi o primeiro que fiz na Seiva Trupe. Chamei-lhe *Contos cruéis* porque foi uma referência que encontrei no prólogo. Depois, fiz com eles outro espectáculo que era sobre o Camões, em 1980, mas já no Campo Alegre, onde foi feito *O cálice do Porto*. Tinha sido uma oficina de automóveis e eles diziam que ninguém ia lá ver os espectáculos. Ficava fora de mão, não tinha condições. Mas esse espectáculo sobre Camões correu muito bem. Até que eles me propõem outro. E foi quando apareceu *Um cálice do Porto*. E isso surge precisamente quando eu queria fazer um espectáculo sobre o Porto; tinha de ser ligado ao vinho do Porto, com várias etapas da história da cidade. E tinha que ter música, e ter números entre o sério e a crítica do tipo do teatro de revista, com referências à actualidade. E aquele espaço sugeriu-me a ideia de ser do tipo café-concerto. Foi um bocado difícil convencê-los a fazer o espectáculo: o António Reis aderiu logo, o Júlio Cardoso não. Ele tinha uma perspectiva diferente para a companhia e achou que isto seria uma coisa muito ligeira. Comecei a escrever. O Paulino Garcia fez a música e quis ser o pianista no espectáculo. E foi um suporte formidável. Fizemos aquilo sem dinheiro nenhum. Era tudo feito com panos. Aproveitei tudo o que havia lá nos armazéns deles.

Qual foi a inspiração para essa disposição da sala?

Formalmente, era como se aquilo fosse um grande cabaré.



Tudo simples, mas criava uma atmosfera... O telhado eram umas traves que cobri com uns panos...

Criava-se um ambiente único. E tenho impressão que não era só a questão do espaço e de todo este investimento artístico. Os próprios actores sentiam-se felizes.

Se estavam!

E curiosamente foi no ano em que foi abaixo o edifício que estava ali no Martim Moniz...

O Ádoque.

Exactamente. De repente, quando o Ádoque desaparece, no Porto acontece isto.

Houve pessoas que viram dezenas de vezes. Houve um senhor que comprou o espectáculo para festejar o aniversário de casamento. Aquele espectáculo era só para os convidados dele. Houve um espectador que recebeu o prémio de espectador mais assíduo [risos].

[MDG] Houve uma vez uma senhora, a pedir encarecidamente para entrar, nem que ficasse no chão. E não saiu dali, toda a noite, só a ouvir, no corredor.

[NB] Estava sempre esgotado. Conseguiu-se depois recuar a bancada, porque por trás ainda havia um espaço livre, que era armazém. E recuou-se a bancada, para criar mais espaço para mesas... Acho que, de algum modo, se inaugurou uma nova época e um outro modo de fazer teatro. Na sequência daquele êxito, que esteve dois anos consecutivos em cena, e que só foi interrompido por causa das regras que decorriam dos subsídios, propus fazermos outros espectáculos nessa linha. E aí já foi o Júlio Cardoso que sugeriu *Uma família inglesa*, do Júlio Dinis. E eu pensei que, se o *Cálice do Porto* era aparentado com a revista, *A família do Porto* poderia ser uma opereta. Não era uma opereta, porque não tinha grupos corais, mas fiz uma adaptação do romance com música e o título mudou para



Uma família do Porto que também foi um espectáculo muito bem sucedido.

Mas também foi adaptado pelo Norberto?

Foi. No dia da estreia havia muita gente. Tivemos que atrasar o início do espectáculo para ir buscar mais cadeiras e mais mesas. Ficou em cena o ano todo. Depois fizemos *Os amorosos da Foz* que é adaptação do *Morgado de Fafe amorosa*, do Camilo Castelo Branco. Os autores deste ciclo estavam relacionados com o Porto: Garrett (que, não sendo o autor do texto, funcionava como a figura de referência do *Cálice do Porto*), Júlio Dinis e o Camilo Castelo Branco. *Os amorosos da Foz* já foi feito mais em tom de *vaudeville* ou comédia musicada: não é nem opereta, nem revista. Aí já entrou o Júlio Cardoso, que fazia a Ama em travesti. A seguir fizemos *O motim*, a partir do texto de Arnaldo que foi adaptado por Miguel Franco.

O motim, exactamente, em '87.

O Miguel Franco foi assistir. Esse espectáculo talvez já não tenha sido tão bem sucedido. Funcionava bem no espaço, acho eu, e teve momentos bem conseguidos, como as cenas do Carnaval, o Bonecreiro, com o José Pinto. Correu bem, e ficámos por aí: fez-se o ciclo.

E o que é que acontece a seguir? Acontece que vem para Lisboa e vai fazer a trilogia do Rovisco. Como é que foi esta transição de repente para um projecto de teatro bastante mais complicado, que, muito provavelmente, não ia tanto ao encontro do público... Como foi a experiência no Nacional?

Eu fui convidado pelo director do Teatro Nacional, que era, na altura, o Afonso Botelho. Ele disse-me que tinha surgido aquela oportunidade, e perguntou-me se eu queria fazer. Como as peças tinham a ver com história também me interessou, embora o Rovisco cometesse, propositadamente, erros históricos.



< > v

Visitas ao Sr. Green,
de Jeff Baron,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2007
(Norberto Barroca e
Ricardo Trêpa),
fot. J. Martins.

Distorcia a realidade.

E isso perturbou-me um bocado. Mas a dificuldade maior foi trabalhar com profissionais de outras gerações. A primeira peça era sobre o Marquês de Pombal, *O bicho*. E o Afonso Botelho recomendou que o protagonista fosse o Rogério Paulo, de quem eu era amigo, aliás, mas também ele tinha problemas com essa distorção da história. A segunda peça era sobre a Marquesa de Távora.

A infância de Leonor de Távora.

Ficou convencionado que seria feita na sala experimental com a Lourdes Norberto e a Lígia Telles.

E havia ainda a terceira parte, *Tempo feminino*.

A primeira e a terceira eram na sala em baixo [Sala Garrett]. Depois, se alguém queria ver a outra peça, tinha que ir noutro dia. Não sei se os bilhetes eram vendidos em conjunto. E a peça lá de cima [Sala Gil Vicente] estreou... uma semana mais tarde.

Eu não me orientei muito bem a ver esses espectáculos. Teria interesse, mas realmente não aprecio muito a dramaturgia do Rovisco.

Eu desiludi-me um bocado, mas havia mais meios, como o palco rotativo, que funcionava bem. Com a Lourdes Norberto e a Lígia Telles não tive problemas nenhuns. As actrizes do *Tempo feminino* eram a Fernanda Alves como a Rainha, e as três damas eram a Fernanda Borsatti, a Catarina Avelar e a Henriqueta Maya. Havia uma outra dama que era a Madalena Braga e havia outro espectro que aparecia que era a Irene Isidro. O primeiro acto acabava com o Marquês de Pombal a ir para o exílio. Pensei: isto não é um homem, é um leão. E se eu pusesse no palco, no intervalo entre as duas peças, um leão dentro de uma jaula? Um leão autêntico? E disse isto ao Varela Silva e ele arranhou-me logo um leão lindíssimo que veio antes da estreia, numa camionete blindada, e foi para o subpalco.

Com o palco rotativo o leão vinha cá para cima. No dia em que fizemos o ensaio, estava eu, o Afonso Botelho, o Varela, mais ninguém. Fez-se a subida do leão, e aquilo era realmente imponente. O leão era lindíssimo e ficava ali na jaula a andar de um lado para o outro e era espectacular. Mas acabou por não poder ficar no espectáculo porque rugia de noite de forma vigorosa, como é normal dos leões. A seguir, ainda no Nacional, fui convidado para fazer uma adaptação do *Fidalgo aprendiz* para um espectáculo encenado pelo Varela Silva e interpretado pelo Raul Solnado.

Fez também trabalho com A Barraca — A primeira página, e Marly, a vampira de Ourinhos — e depois em 1997 no Parque Mayer.

Tenho uma relação boa com a Céu [Guerra]. Ela estreou-se no *Deseja-se mulher* comigo, fomos sempre amigos e um dia fui lá ao teatro e ela perguntou-me se eu queria fazer os cenários e figurinos para *A primeira página*, que tinha um ambiente naturalista. Fiz depois o cenário para a *Marly*, e o Mário [Dias Garcia] foi figurinista.

A primeira página foi na sala lá em cima...

Criei ali uma redacção de jornal dos anos 20. O Hélder Costa gostou muito. Correu muito bem, até fomos a duas cidades de Espanha. Fiz a seguir mais dois ou três espectáculos na Barraca.

A Marly, a vampira de Ourinhos.

Era no espaço cá em baixo. Relativamente ao cenário chegámos a um entendimento. Havia ali um chão, um empedrado do passeio de Lisboa e um candeeiro de rua, porque era a história de uma prostituta. E correu muito bem, também com o Mário [Dias Garcia]. O figurino era só um, só tinha um fato, mas convencionou-se que se faziam dois fatos iguaizinhos. Um azul e um vermelho. Um era já na fase... de prostituta. Uma cabeleira loira com uma franja e tudo isso. Estava tudo muito bem. Mas até chegarmos a essa conclusão de dois vestidos, demorou muitos serões. Mas correu tudo lindamente, chegámos a conclusões satisfatórias para toda a gente. Tivemos com A Barraca ainda uma outra experiência que foi *O avaro*.

Quando é que ela fez isso?

Foi em 95. Fiz o cenário e o Mário fez os figurinos. Eu já estava no Porto. O espectáculo foi cá em baixo, com o Raul Solnado, e a encenação era do Hélder Costa. A ideia era muito interessante. Em vez de a casa do avaro ser um castelo com um fosso à volta para ninguém lá entrar, era uma ilha no meio de um lago. Portanto o cenário seria

um lago. No meio do lago havia uma ilha feita com moedas, não havia mais nada. Havia uma entrada por trás, portanto fizemos uma piscina. Forrámos tudo com aquela tela asfáltica, preta, que dava impressão que era uma coisa muito profunda. Até havia uma jangada. O João d'Ávila representava uma personagem que vinha de fora, estava ali a jangada e ele tinha de ir de jangada até à ilha. Aquilo era muito bonito ... mas foi complicado de executar.

Mas quem é que teve a ideia de criar este tipo de cenografia?

A ideia da piscina foi da Maria do Céu, e depois eu resolvi o problema. O guarda-roupa era inspirado na época, mas moderno e bonito.

E como é que o Norberto foi parar ao Parque Mayer? Com o Hélder Freire e depois com a Empresa Carlos Santos.

Primeiro foi a Empresa Carlos Santos. Um dia telefona-me o Vítor Espadinha para dizer que ia fazer uma comédia no Parque Mayer, no Teatro ABC, com a Margarida Carpinteiro. A peça, *As nove em ponto*, tinha sido traduzida pelo Raul Solnado, que me indicou, e entrava também a Vera Mónica que estava mais ou menos afastada. Só que era uma empresa falida, que não pagava a ninguém. O Vítor Espadinha tinha um ordenado bom. A Margarida Carpinteiro também. A outra tinha menos. Eu tinha menos...mas ninguém recebeu. O guarda-roupa fomos nós que fizemos. Ficámos depois com ele, mas o Mário, que fez os figurinos, não recebeu nada. Eu fiz também o cenário, aproveitando tudo o que havia no teatro.

E ao teatro Maria Vitória?

O Hélder Freire Costa estava a passar dificuldades e convidou-me para fazer *As histórias da puta da vida militar*, uma comédia que o Henrique Santana tinha visto em Espanha, tinha traduzido e queria fazer lá [no Teatro Maria Vitória]. E então... o Hélder Freire Costa achava que se tinha de fazer porque o Henrique Santana tinha morrido há pouco tempo. Era uma peça de quadros passada na tropa, mas tinha referências sexuais de mau gosto, com bonecas insufláveis e coisas assim. O espectáculo estava feito com uma dignidade que não era de Parque Mayer. A seguir, convidou-me para fazer revista. Só que... era sem dinheiro. Primeiro, era para ser com um homem que fazia versos e publicava discos de poesia ditos por ele. Os autores do texto eram o [Francisco] Nicholson e o Nuno Nazaré Fernandes. A música era do Fernando Guerra... O Nicholson estava na Sociedade Portuguesa de Autores e não tinha tempo. O Nuno Nazaré Fernandes fez um ou



<
Visitas ao Sr. Green,
 de Jeff Baron,
 enc. Norberto Barroca,
 Teatro Experimental do
 Porto, 2007
 (Norberto Barroca),
 fot. J. Martins.

dois números, que não eram maus de todos. De maneira que lá me vi sozinho no Parque Mayer e tive que escrever... Como o Hélder Freire Costa não tinha dinheiro, associou-se com o Fernando Mendes, que andava a fazer revista pela província com a Rosa do Canto, a Cristina Areia e o Luís Mascarenhas. O Fernando Mendes foi ótimo. Grande profissionalismo, mas disse logo que não tinha tempo para ensaiar. Começou por fazer um calendário... Mas, como se tinha comprometido, ensaiou. Com a Rosa do Canto já foi diferente... Era empresária também, o dinheiro era também dela porque ela tinha uma sociedade com o Fernando Mendes. Mas não havia dinheiro nem para cenários, nem para guarda-roupa. Foi assim uma coisa pobre, sem o esplendor que uma revista deve ter.

Uma das coisas que acho relativamente a si — e muito singular no panorama teatral — é aquilo que em inglês se diz o *low-profile*, ou seja, é uma pessoa que joga em todas as exigências do teatro e apresenta-se assim como uma pessoa amiga que vem conversar com uma grande simplicidade... Como se não tivesse responsabilidade em muito do que foi feito.
 Eu nem tenho a noção de ter essa responsabilidade.

Para mim é uma impressão relativamente nova, perceber que alguém, que esteve em praticamente todos os campos de intervenção do teatro e com longo historial, não tem a ideia do estrelato... E por acaso gostava de saber de onde vem essa simplicidade?

Penso que vem das minhas raízes, vem do meu pai, sobretudo, porque era uma pessoa de trato afável com toda a gente. E da minha falta de ambição. Gosto de teatro, venha ele de onde vier eu nunca disse que não.

Isto não é bem falta de ambição. O que não tem é a ideia da imposição do seu ego, mas antes uma vivência colectiva com todos estes papéis que foi cumprindo.

E isso é uma situação relativamente invulgar e desarmante. Mas ainda esteve na direcção do Teatro Experimental do Porto...

Estive 12 anos como Director do TEP, até essa altura fui sempre *free-lancer*. Houve uma faceta da minha actividade que não foi aqui falada... No fundo não são *happenings*. ... São espectáculos de rua que acontecem só uma vez, com muita gente. Fiz na Marinha Grande, um espectáculo, que era o *18 de Janeiro*. Fiz uma reconstituição da revolução do 18 de Janeiro de 1934 na praça.

Em que ano foi, lembra-se?

Foi antes de 2000. O *18 de Janeiro* foi uma produção a convite do Presidente da Câmara da altura. Entrava muita gente, dezenas de pessoas, e havia os operários a combinarem a revolução. Eu gravei o texto todo em estúdio com actores profissionais aqui de Lisboa e depois ensaiei lá com eles. Era um texto narrativo, mas em que apareciam as personagens. Só uma ou outra vez é que era em diálogo. E viam-se as mulheres a ajudar a revolução e depois o assalto à GNR: os guardas republicanos presos, o administrador da fábrica a levar as pessoas para dentro da fábrica, o médico. Os cavalos, a cavalaria da Guarda Republicana que veio prender as pessoas. Tudo aquilo com grande aparato. Fiz essa e depois fiz ainda na mesma altura, para inaugurar o museu do vidro, uma obra. Chama-se obra ao conjunto dos operários que trabalham no forno: o homem que vai colher o vidro ao forno, o homem que sopra a cana, o miúdo que fecha o molde. Há várias obras dentro da mesma fábrica.

É uma espécie de linha de montagem.

Fiz a construção de uma obra do século XVIII num departamento ao lado do museu do vidro, onde havia uma representação com os Stephens enquanto os operários trabalhavam no forno da fábrica. Era um espectáculo pequenino, demorava para aí 20 minutos ou meia hora.

Tivemos que fazer, não sei se 5 ou 6 representações seguidas, porque era muita gente a querer ver.

[MDG] Quando acabava ainda a bicha estava enorme. As pessoas não saíam dali, então tivemos de pedir aos actores para fazerem outra vez. As pessoas não paravam de chegar.

[NB] Havia operários do vidro mesmo a trabalhar.

Foi só na Marinha Grande que fez esse tipo de espectáculos?

O primeiro espectáculo que fiz no Porto, no Teatro Experimental do Porto, foi *A lenda de Gaia*, no Cais de Gaia. Era um espectáculo de rua. Agreguei os clubes amadores para fazer *A lenda de Gaia* naquele espaço ao ar livre, numa zona onde surgia o palácio do rei mouro. E havia também os barcos no rio, porque os soldados do rei Ramiro vinham pelo rio. Havia ainda os mouros a cavalo e lutas. Também gravei o som, porque era um espaço com muito vento. Gravei o texto todo. Fez-se *playback* e as pessoas não se aperceberam de nada. Só diziam que tínhamos um som óptimo. Eu entrava também.

Houve mais desafios desse género para espectáculos de rua?

Uma vez fui convidado para fazer um espectáculo de luz e som por ocasião da trasladação dos ossos do Manuel Fernandes Tomás, para ficarem na própria estátua, na Figueira da Foz. Primeiro, era um espectáculo de luz e som. Iluminava-se a estátua e depois aparecia o António Reis, que vinha do Porto, para fazer de Manuel Fernandes Tomás e dizer uns textos da constituição. No dia seguinte, montava-se uma feira do século XIX... Já fiz outros espectáculos de luz e som no Mosteiro de Alcobaça, no Mosteiro da Batalha e no Castelo de Leiria. Outra vez pediram-me para recriar a procissão do Senhor dos Passos de Ourém, que era tradicional de há muitos anos, mas eu não fazia procissões, então recriei uma Via Sacra ao vivo com as pessoas da terra. Era uma participação também

de centenas de pessoas. E era uma coisa que tinha que ser quase um *happening*, porque não dava para ensaiar... Fiz também um espectáculo na Batalha sobre a sua elevação a vila - *História da Vila da Batalha* e dirigi também o cortejo histórico comemorativo dos 500 anos dos bombeiros no Estádio 1.º de Maio em Lisboa.

Gostava de fazer uma última pergunta: de todo este seu trajecto de construção de tanta realidade artística... O que é que lhe falta fazer em teatro?

Agora falta-me uma coisa: gostava de participar na inauguração do novo teatro da Marinha Grande. Tive já convite nesse sentido, mas não sei se se concretiza. Penso que não haverá impedimento no que diz respeito ao convite da câmara. Seja qual for a sua composição. Quase todos os candidatos têm boas relações comigo.

Vamos imaginar que tudo isso se faz, o que é que escolheria para a grande inauguração deste teatro?

Começaram por me propor que fizesse uma reposição do *A soprar se vai ao longe*, que foi a tal peça sobre a história da Marinha, que fiz para o Sport Operário Marinhense. Achei que isso era complicado e se calhar não fazia sentido. Ou fazia mais sentido se fosse o Operário a fazer. E então pensei fazer o que eu gostaria: uma história sobre o teatro, sobre aquele espaço. Ia à mesma aos Stephens, ia à mesma a algumas partes do *A soprar se vai ao longe*.

Era uma história-documento, digamos.

Uma história daquele espaço. Que tem a ver com os Stephens e tem a ver com a história da Marinha Grande. E gostava de agregar as várias colectividades e instituições que desenvolvem actividades artísticas. Quero utilizar a teia e todas as possibilidades do teatro: dar a ver a teia, alçapão, tudo o que houver. Um espectáculo que devolva o teatro à população.

Memórias partilhadas

Bruna Antonelli

Como pensar a duração de vida de um gesto dançado? Sob que formas ele vem persistir em nosso presente? É a partir destas questões que Isabelle Launay, pesquisadora em dança, irá desenvolver seu recente artigo (Launay 2009). Se a memória é a relação entre lembrança e esquecimento, construída por um complexo processo de re-invenção do passado no presente, não seria a história da dança também assim? O que decidimos lembrar e preservar ou esquecer e apagar desta história? Para Launay não existe "transmissão em dança", mas sim complexos processos de traduções, transformações e alterações. Existem diversos modos de se trabalhar a memória de um gesto, incluindo a "citação", onde os elementos básicos são: aprender e copiar uma dança gravada em vídeo e inserir esta cópia num novo trabalho cênico; como fez Jérôme Bel em *Le dernier spectacle* (1998), onde cita o solo *Wandlung* (1978) de Susanne Linke.

A história da dança do século XX é acessível essencialmente por intermédio da imagem do vídeo e não é mais possível hoje ignorar a presença dos registros audiovisuais como fonte documental de grande importância e interesse para o aprendizado da história das artes cênicas, assim como para a circulação de obras contemporâneas. Testemunhamos nos últimos anos um crescente interesse no meio das artes performativas em trabalhar a partir de sua própria história. Acompanhamos o modo como os próprios artistas vêm revisitando seus trabalhos inaugurais como Wim Vandekeybus com *What the Body Does Not Remember* (1987) e Jan Fabre com *The Power of Theatrical Madness* (1984); assim como artistas interessados em trabalhar com peças de outros artistas já apresentadas antes, como Fabian Barba em *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), Olga de Soto com *Débords – Réflexions sur La table verte* (2012) e, aqui em Portugal, Alexandre Pieroni Calado com *Pregação* (2012) a partir dos materiais de arquivo do espetáculo *A pregação* (1989) do teatro O Bando. Foi ao olhar para o modo como a classe artística, e consequentemente o público, se relacionava com seu patrimônio, que em 2006 surgiu o projeto que abordarei neste artigo, e no qual estive envolvida como gestora e curadora.

Idealizado pela pesquisadora Nirvana Marinho, o Acervo Mariposa é um programa cultural sediado em São Paulo (BR) que gerencia o acesso gratuito à sua videoteca especializada em dança. Dispondo de cerca de setecentas obras em DVD – registro de espetáculo, ensaios, documentários, entrevistas, videodança – tem por objetivo disponibilizar o conhecimento em dança através de ações culturais para pesquisadores, artistas e público, visando

à construção de um patrimônio coletivo e estabelecendo a difusão e democratização da dança. O sítio do projeto, www.acervomariposa.com.br, permite-nos conhecer mais desta iniciativa pioneira na área de dança no Brasil ao tomar para si o desafio de pensar novas formas e possibilidades de se trabalhar com patrimônio. O que um acervo em dança pode promover a respeito de informações? A existência física é suficiente para manter vivo um material? É possível transformar informações armazenadas em conhecimento presente? Com estas questões o Acervo Mariposa se propôs, para além de reunir e armazenar vídeos de dança, pensar ações que dinamizassem o uso da videoteca. Na seção "Ações" podemos encontrar mais detalhadamente como estas diversas iniciativas de dinamização aconteceram no desenrolar de sua própria história. Em 2008/2009 inicia a formação de sua videoteca e realiza duas principais ações: Mariposa nos Festivais, que consistia em parcerias com festivais em todo o Brasil onde se realizavam Mostras de Vídeo ao mesmo tempo que alimentava sua videoteca recebendo vídeos dos artistas participantes; e Vídeo Homo Sapiens, ações em torno dos vídeos (mostras, oficinas, grupos de estudo) com curadoria da própria equipe em instituições parceiras. Em 2010 realiza o projeto Doação Acompanhada que tem como característica acompanhar e auxiliar a chegada dos vídeos a escolas de dança, estruturando coletivamente o uso, em sua concepção pedagógica e cultural. Em 2011 idealiza o projeto Rede Dança em Vídeo, propondo a criação de uma rede de vídeos de dança em São Paulo, conectando companhias, grupos e artistas independentes. Em 2012 procura expandir este conceito para a construção de uma rede de acervos latino-americanos com o Rede Octopus (ainda em captação de recursos). Em 2013 estabelece uma Doação Compartilhada em parceria com a Coleção B (Évora, Portugal). Iluminar o conhecimento em dança é torná-lo acessível, e como fazê-lo é um desafio que move um projeto como este. Na seção "Sobre" encontra-se o pensamento que estrutura o Acervo ao propor a construção de um patrimônio coletivo. Segundo sua diretora:

Patrimônio, há muito, não é mais pedra e cal, nem monumento, mas *performance* viva da história. O Acervo Mariposa tem um fundamento de que, embora redundante, o patrimônio coletivo reitera a função do acervo na sociedade, tornando um bem público, fazendo do vestígio da dança, um traço presente que nos faz dançar mais. Coletivo, pois colaborativo, em uma ação política de democratizar os bens culturais nascidos da prática da dança.
(in www.acervomariposa.com.br/sobre/)

Bruna Antonelli é gestora cultural, curadora e investigadora. Idealizou e foi co-curadora do *Trepadeira: modos de criação compartilhados*, projeto de programação de dança para a Sala Crisantempo (2012, SP). Foi gestora cultural do Acervo Mariposa (SP) e colaboradora do sítio *Cultura e Mercado*, onde publicou artigos sobre dança, políticas públicas, direitos autorais e memória. Licenciada em Dança, é mestrandia em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa, onde pesquisa sobre coreografia contemporânea e a sua relação com a história.

>
Camila,
disponível no Acervo
Mariposa.



camilatorraro.com.br/mariposa

<>
Escola de meninas,
videodança de
Rita Tatiana Cavassana
e Danilo Dilettoso, 2010,
disponível no Acervo
Mariposa.



Portanto, viabilizar ações e um patrimônio coletivo e acessível, construído em comum acordo com os artistas que doam seus vídeos, só seria possível se fosse repensado também o modo de lidar com os direitos de uso destes. É aqui que entra o *Creative Commons*¹ (CC): um projeto internacional que disponibiliza licenças jurídicas gratuitas e flexíveis para obras intelectuais permitindo o compartilhamento do conhecimento. Com as licenças CC o próprio autor decide como sua obra pode ser utilizada por terceiros e escolhe o que melhor se adapta ao seu trabalho sendo que, em todas elas, a propriedade intelectual (autoria) é sempre preservada. Ao invés de "todos os direitos reservados" "alguns direitos reservados" é este o lema do CC. O Acervo Mariposa trabalha com sua licença mais restritiva: Atribuição – Uso não comercial – Não a obras derivadas. Isto significa que o Acervo está autorizado a copiar, distribuir e exibir a obra nestas condições, através do Termo de Autorização em CC assinado pelo artista. Esta iniciativa permite que o Acervo Mariposa já se encontre replicado (com diferentes coleções) em Recife, Bahia, Nova Iorque, Évora, entre outros lugares. Tal opção pela adoção do CC e a possibilidade de lidar diretamente com os artistas encaminhou o Acervo Mariposa a um lugar também não comum: "guardar o presente", afinal, e pensar o patrimônio implica olhar para o herdado e para aquele que ainda está em constituição. Assim, quando foi estabelecida uma parceria com a NYPL (*New York Public Library*), esta instituição recebeu vídeos do que havia de mais atual no cenário da dança contemporânea brasileira e quem for consultar terá acesso direto ao que se está produzindo hoje no Brasil. Afinal, será o patrimônio aquilo que temos, ou aquilo que construímos? Na seção "Home", na segunda página, encontra-se o Catálogo do Acervo Mariposa. Aqui o usuário pode conhecer a Política de Indexação do Acervo e ter acesso à relação dos vídeos. No momento, o Acervo ainda não possui um banco de dados *on-line* disponível (em processo), nem vídeos *on-line* (em desejo futuro). Sua

consulta é presencial e aberta a qualquer interessado consoante hora marcada ou via uma das ações de dinamização do acervo. Por fim, na seção "Doe seu vídeo" qualquer artista interessado em fazê-lo encontra as instruções e o Termo de Autorização para descarregar, que acompanha todos os vídeos.

Em rede de conexões um projeto como este se faz, na tentativa de construção de um patrimônio vivo e dinâmico, onde seus participantes (artistas e públicos) podem se reconhecer ao tomarem parte da partilha do que já é comum. Com vontade de criar "comunidades virtuais" (Burt 2009: 466) através de memórias partilhadas, o desejo é que outros projetos com o mesmo movimento tornem-se parceiros, afinal a história não se constrói com um corpo só e é resultado das histórias que produzimos sobre ela.

Referências bibliográficas

- BURT, Ramsay (2009), "History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice", in *Dance Chronicle* 32/3, pp. 442-467.
- LAUNAY, Isabelle (2009), "Une fabrique de la mémoire en danse contemporaine ou l'art de citer." Conférence donné au SESC, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brésil), in www.danse.univparis8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ech_id=6; (data de acesso 16 de Maio de 2011).

Sitiografia

<http://acervomariposa.com.br/site/>

¹ Nos EUA:
www.creativecommons.org;
no Brasil:
www.creativecommons.org.br;
em Portugal:
www.creativecommons.pt.



<

Chão de água,
de João Monge,
enc. Maria João Luís,
Teatro da Terra, 2012
(Maria João Luís),
fot. Pedro Domingos.

Tradução, adaptação e reescrita

O cante e o pranto do Alentejo

Sebastiana Fadda

1. Estudos de Tradução: uma vocação interdisciplinar

Um dos ensaios de referência em matéria de Estudos de Tradução enquanto disciplina institucionalizada e aceite nas academias, *Translation Studies* (1980, 1.ª ed.; 2003, 3.ª ed.), de autoria de Susan Bassnett, encontra-se disponível em português com o título *Estudos de tradução* (2003). A autora, no prefácio à edição revista de 1991, atreve-se a lançar um desafio aos colegas comparatistas fazendo uma afirmação provocatória: os Estudos de Tradução não deveriam ser considerados um ramo da Literatura Comparada, mas antes o contrário seria mais exacto, uma vez que os primeiros, pela sua abrangência, deveriam ser considerados a disciplina principal, enquanto a segunda, que retira o seu alimento da literatura traduzida, não passaria de um dos seus importantes ramos. Para reforçar a sua posição, Bassnett refere o exemplo da Semiótica, surgida no âmbito da Linguística, e a seguir reposicionada num lugar superior na sua relação hierárquica com a ciência que a teria gerado.

Parece evidentemente discutível e pouco fundamentada a asserção da autora, pois, por exemplo, no caso de comparatistas multilingues a tradução é feita pelos próprios no acto da simples leitura. Compreende-se, todavia, que a finalidade era a de chamar a atenção para uma disciplina que na altura estava a tentar marcar o seu território e a fortalecer a sua autonomia. Era, ainda, uma forma de medir forças com o sistema académico, em que estava a inserir-se, a fim de ganhar poder, independência e visibilidade.

De resto, o que se depreende da posição de outro ilustre teórico, André Lefevere (1995), é que a tradução, detestada ou tolerada pelos comparatistas, teve de proceder, através da criação dos Estudos de Tradução, a uma espécie de assassinio simbólico do pai para conquistar um espaço próprio, o que possibilitaria a abolição da hierarquia mantida até hoje.

Também João Barrento, como Susan Bassnett, se questiona acerca da relação entre Literatura Comparada e *Tradutologia*, embora noutros moldes e sem pretender defender a primazia de nenhuma das disciplinas em causa. Propõe a este propósito três hipóteses: a primeira seria a articulação entre tradutologia e literatura comparada, considerando-se ambas disciplinas autónomas que esclarecem conjuntamente as várias facetas do fenómeno literário; a segunda possibilidade contempla o facto de a tradutologia ser uma disciplina acessória, ao serviço do comparativismo, a fim de integrar e complementar a sua metodologia aplicada; a terceira admite que os Estudos de Tradução sejam um "'objecto' privilegiado da comparatística" (cf. Barrento 2002: 65-73). Estas hipóteses levantariam outros problemas, sendo o mais relevante o de vislumbrar se a literatura comparada tem uma metodologia própria ou se antes não terá servido como receptáculo de vários métodos provenientes dos estudos literários, alargando os seus objectos de análise e tornando-se numa disciplina teórica que profere metadiscursos. Trata-se de uma mera constatação, não de uma afirmação

valorativa em sentido depreciativo, pois a própria teoria da literatura tem-se alimentado com a interdisciplinaridade. Pelo contrário, os limites dos Estudos de Tradução comprometeriam a sua própria eficácia e operatividade:

Não descortino na chamada "tradutologia", e muito menos na por vezes demasiado ambiciosa "crítica da tradução", nem autonomia metodológica suficiente (enfeudadas como estão, as mais das vezes, a uma microlinguística do texto), nem instrumental conceptual que lhes permita aperceberem-se dos mecanismos de fundo dos processos de transposição de um texto literário e descrevê-lo (...) Precisamos, então, de uma teoria da tradução literária. Acontece que a minha "teoria prática" da tradução literária poderá parecer, à primeira vista, incompatível com a desejada articulação com os estudos literários comparados. (*ibid.*: 68-69)

Para lá do que pedem estes protocolos de leitura sobre articulações possíveis entre campos científicos que pensam a literatura, os Estudos de Tradução integram hoje uma componente cultural, e a perspectiva histórica – de que não prescindem – vem avaliando a sua evolução e os sentidos outros que vai incorporando. A disciplina é, por estas e outras razões, vista como complexa e interdisciplinar, tendo expandido os seus objectivos a ponto de ir para lá da abordagem científica do acto tradutório, incorporando também a valorização do profissionalismo do tradutor. Por outro lado, o texto literário traduzido é também analisado e avaliado, não como mero subproduto cultural ou sucedâneo da literatura original, antes merecendo atenção enquanto objecto literário a que se não recusa dignidade.

É o que se defende no prefácio à terceira edição de *Translation Studies*, onde são retomados alguns dos tópicos desenvolvidos no prefácio à edição anterior (de 1991), dando-se conta do interesse e autonomia crescentes que marcaram a nova disciplina nas décadas de 80 e 90 do século XX. Passara de um tempo em que o ramo mais desenvolvido era o da história da tradução, até aos anos 70, para uma atenção virada para as novas tecnologias, considerando as vantagens que delas podiam advir para a tradução automática. E não deixara de desenvolver o âmbito da sua reflexão, apurar o aparelho conceptual e metodologias até se propor como matéria interdisciplinar dotada de autonomia, visibilidade própria e, sobretudo, em franca expansão a nível mundial e com uma visão bem definida da figura do tradutor: por um lado, seria um mediador criativo que permite a sobrevivência dos textos e a divulgação cultural; por outro lado, não está isento da suspeita de alguns relativamente a uma tarefa que pode facilmente ceder a manipulações de vários alcances e responsabilidades, tanto de ordem pessoal, como por parte dos poderes constituídos. Uma terceira perspectiva depreende-se da posição de Umberto Eco, que contempla a tradução enquanto processo de negociação entre textos e culturas (Eco 2003).

Tinha-se, então, finalmente ultrapassado o discurso de "perdas" e "infidelidades", visando antes "compreender as mudanças de ênfase operadas durante a transferência de textos de um sistema literário para outro" (Bassnett 2003: 12). Nesse sentido, a tradução deixara de ser um reflexo do original, para a ela se ligar o conceito de refracção, o que implicava a descodificação e recodificação de um sistema complexo noutra sistema igualmente complexo, onde poderão caber interrogações sobre reescrita e manipulação, implícitas em qualquer processo tradutório.

Ainda na introdução ao seu livro, Bassnett acrescenta que a designação "Estudos de Tradução" data de 1978 e respondia a uma sugestão de André Lefevere. Passou desde então a indicar a disciplina que se ocupa "dos problemas levantados pela produção e descrição de traduções" (*opud ibid.*: 19). Termos como Língua de Partida e Língua de Chegada passaram a remeter respectivamente para o texto original e para o texto traduzido, considerando-se o processo como uma actividade virada para a devolução de sentidos do primeiro, sem deturpação da estrutura do segundo.

Constituída a disciplina, nomeada e reportada a um objecto de estudo, faltava avaliar o acto tradutório: uma arte (substantivo enobecedor mas com reservas)? Uma ciência (substantivo que lhe reduziria a componente criativa)? Ou um ofício (substantivo algo depreciativo que apontaria para um exercício meramente tecnicista)? Talvez a resposta mais satisfatória possa conjugar esses três componentes e a tradução deva ser considerada como partilhando um pouco de tudo isso: uma arte, pois implica uma componente criativa; uma ciência, pois é possível proceder a uma sistematização metodológica; um ofício, em que a parte artesanal da tarefa não pode ser ignorada.

Por integrar tão diversos objectos, práticas e perspectivas, Susan Bassnett distingue nos Estudos de Tradução quatro áreas gerais: duas "orientadas para o produto", por incidir no Texto de Chegada, duas "orientadas para o processo", por incidir no que acontece durante a tradução: a primeira categoria contemplaria a História da Tradução, que seria parte integrante da História da Literatura; a segunda categoria contemplaria a Tradução na Cultura da Língua de Chegada, pois haveria interacção e influências recíprocas; a terceira categoria contemplaria a Tradução e a Linguística, pois numa análise contrastiva dos vários níveis das línguas podem surgir soluções inesperadas; a quarta categoria contemplaria a Tradução e a Poética e incluiria a teoria e a prática da tradução literária no seu sentido mais abrangente (cf. *ibid.*: 29-30). Haveria outra questão a não subestimar, a da avaliação, quer por parte dos próprios tradutores, quer por parte da crítica literária: os primeiros podem querer melhorar traduções já existentes ou o próprio texto de partida, o que implica a formulação de um juízo de valor sobre os outros objectos com os quais entram em contacto; a segunda, no caso de dominar a língua de partida e a de



<
Chão de água,
 de João Monge,
 enc. Maria João Luís,
 Teatro da Terra, 2012
 (Maria João Luís
 e Susana Blazer),
 fot. Pedro Domingos.

chegada, tem a tendência a proceder a uma avaliação valorativa redutora, que implicaria a proximidade entre o texto de chegada e o texto de partida, ou então, no caso de não dominar a língua de partida, será tentada a avaliar a tradução como se fosse um original. Se a avaliação dá poder ao avaliador, que assim se coloca numa posição de superioridade por vestir a beca do juiz, é um facto indesmentível que os critérios de avaliação mudam conforme os tempos e os avaliadores, não havendo normas, regras ou critérios universalmente válidos para a avaliação de textos, originais ou traduzidos. Mais: não há texto ou tradução que se possa considerar definitivo/a, pelo que todos estão sujeitos a possíveis alterações e revisões. Nem se pode considerar a tradução alheada de um contexto mais alargado, pois a aplicação aos Estudos de Tradução das teorias ligadas à Semiótica tem sido fundamental, determinando a consideração da tradução como um acto que ultrapassa a Linguística (logo, a transmissão de sentidos pela permuta de signos linguísticos), para se integrar em sistemas mais complexos, ou seja, uma rede de sistemas também extra-linguísticos, literários, culturais, sociais e ideológicos que interagem uns com os outros.

Nesse sentido, é bem sugestiva a metáfora usada por João Barrento na cartografia conceptual que desenha em *O poço de Babel* e que procura justamente referir esta rede de relações. Trata-se da "ponte" que, aplicada ao acto tradutório, significa o estabelecimento de um contacto, a abertura de uma via de passagem entre línguas, culturas e literaturas. Deve-se ao respeitado germanista, com orientação descritiva e não valorativa, o reconhecimento do importante papel desempenhado pela tradução na formação ou na revitalização de várias literaturas nacionais frágeis, periféricas ou em momentos de crise, pois há um factor que permite que isso aconteça: o reconhecimento de si na alteridade. Mas ao mesmo tempo acontece outro fenómeno fundamental: na alteridade que se oferece como alimento, tem lugar aquilo

que Walter Benjamin chamava "a sobrevivência das obras" (*apud* Barrento 2002: 158). Trata-se de um dúplice movimento de re-vitalização, no agente e no objecto. E se, regressando à metáfora da ponte, "traduzir é interrogar o outro para trazer a distância à proximidade do próprio, através da escuta da voz desse outro" (*ibid.*: 208), o facto de preencher distâncias e re-conhecer-se no – graças e através do – outro, remete para um acto de amor, não desprovido de uma dimensão pedagógica implícita. Com Heidegger, a quem se deve essencialmente o conceito anterior, poderíamos dizer que:

Traduzir é acima de tudo um despertar, uma clarificação, um desabrochar da língua própria com a ajuda da confrontação com a língua-outra. Tecnicamente, a tradução será a substituição da língua estrangeira pela própria, ou vice-versa. Do ponto de vista de uma sua tomada de consciência da sua dimensão histórica, traduzir representa um relacionamento produtivo com a língua estrangeira, tendo em vista a apropriação da própria. (Heidegger *apud ibid.*: 213)

Deste modo, verifica-se um dúplice movimento, nas duas direcções: ao encontro da língua, da cultura e do texto de partida (do outro), e ao encontro da língua, da cultura e do texto de chegada (de si próprio). Com João Barrento pode-se ainda acrescentar que toda a tradução é um acto "filo-lógico", ou seja um comentário, uma interpretação, que inclui um acto hermenêutico operado por um "filólogo", etimologicamente um amante da palavra.

2. Tradução e reescrita: à procura do texto perdido

Com base nas premissas lançadas acima e em sintonia com um conceito mais amplo da função do tradutor literário, este pode ser considerado um reescritor, na medida em que a sua tentativa de devolver a letra e o espírito do original, nunca sendo neutra nem inocente, gera um novo texto que resulta da sua bagagem de conhecimentos e competências linguísticas, literárias e

^ < >
 Chão de água,
 de João Monge,
 enc. Maria João Luís,
 Teatro da Terra, 2012
 (< Pedro Mendes e
 Patrícia André;
 > Helena Montez
 e Maria João Luís;
 ^ Catarina Guerreiro),
 fot. Pedro Domingos.



culturais, bem como das estratégias e negociações praticadas.

No caso da tradução de teatro, acrescenta-se um factor decisivo que permite que a dimensão literária que o texto dramático também possui seja projectada para a dimensão cénica, dele extraindo-se a sua teatralidade, cuja essência é definida por Roland Barthes como segue:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma rede de signos e sensações que se constrói a partir da escrita, é essa espécie de percepção ecuménica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior. (Barthes apud Pavis 2002: 358, tradução minha)

A faculdade inscrita na letra, que permite ser convertida em matéria concreta através da fala e do gesto, constitui a especificidade do texto dramático que não pode ser ignorada pelo tradutor de teatro: texto e representação estão "indissolúvelmente ligados" (Bassnett 2003: 191). A língua é apenas um dos signos que concorrem para a criação daquele sistema complexo que é o espectáculo, daí que a sua transformação em fala, integrada num determinado contexto extralinguístico, em articulação com outras partituras sónicas, faz com que a partitura monológica e/ou dialogal com os seus tons, ritmos e pausas transmita sentidos adicionais, dilatando os seus ecos e reverberações.

Pela sua produtividade na compreensão e descrição dos fenómenos literários, é oportuno convocar aqui a teoria dos polissistemas, elaborada por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, da Universidade de Tel Aviv, a partir dos anos Setenta e com base nas ideias do formalista russo Yuri Tynyanov, que afirmava que a literatura devia ser estudada tendo em conta as suas relações com os demais sistemas. Todo o texto possui a sua determinação histórica, encontra-se inscrito em sistemas caracterizados por

hierarquias, determinadas com base nas relações com as normas e modelos dominantes ou dominados, nacionais ou internacionais, em que os micro e macrocosmos são interpretados considerando elementos fundamentais.

Como reconhecido por Susan Bassnett, e já referido mesmo que de passagem, ao traduzir não se verte simplesmente duma língua para outra, mas dum sistema literário e cultural para outro. Ampliando o campo de observação do texto para os contextos que o determinaram e em que se insere, bem como as relações de força entre as duas culturas envolvidas, difícil será subtrair-se à diade que define as estratégias de tradução como domesticadoras (que levam o autor ao público, dominando a cultura de chegada) ou distanciadoras (que levam o público ao autor, dominando a cultura de partida). As "*belles infidèles*", como eram chamadas no século XVII as traduções francesas dos clássicos greco-latinos, revisitados e moldados aos tempos e gostos contemporâneos, eram irmãs de muito teatro, sobretudo de cordel e incluindo autores coevos, que por estas latitudes foi representado "adaptado ao gosto português", justificando-se na expressão italiana "*traduttore traditore*" um facto consumado, natural e inevitável. Adaptações, glosas, versões livres, revisitações, ao mesmo tempo que deixariam subentender ou reforçar o mito da intraduzibilidade, legitimariam a sobreposição e primazia do sistema de chegada sobre o sistema de partida, ou então a acusação de desvio do original. Em contrapartida, a tradução norteadada pela estratégia da fidelidade à letra correria o risco de ser condenada pela sua irrepresentabilidade ou de ser recebida como estranha num sistema de chegada com normas diferentes das do original:

Por exemplo, o pesado pedantismo de muitas versões inglesas de Racine constitui um testemunho acabado do erro da literalidade excessiva, mas o problema de definir "liberdade" na tradução de teatro é mais difícil de discernir. (*Ibid.*: 194)



<
Chão de água,
 de João Monge,
 enc. Maria João Luís,
 Teatro da Terra, 2012
 (Maria João Luís
 e Catarina Guerreiro),
 fot. Pedro Domingos.

A título exemplificativo Susan Bassnett examina três versões inglesas da *Fedra* para demonstrar a dificuldade em se traduzirem estruturas métricas e gestuais, mas também sistemas para-linguísticos e referenciais capazes de transmitirem intenções e relações subjacentes às falas e ao texto.

No caso da estreia de *Andrómaca* em 1674, o tradutor John Crowne aduziu o seu fracasso à falta de empatia do público com o gosto e a afectação franceses, mas quando mais tarde foi apresentada com o título *The Distres't Mother* (com edição em 1712), numa adaptação de Ambrose Philips, que cortou, integrou e alterou a seu gosto – isto é, ao gosto do público e dos modelos londrinos –, o êxito foi retumbante: "Philips estabeleceu uma 'hierarquia de correspondências', em que o texto é encarado como um elemento adaptável na produção do espectáculo teatral." (*Ibid*: 199).

Bassnett observa ainda outro objecto que utilizou uma estratégia análoga: *Phedra Britannica*, assinada pelo poeta e dramaturgo Tony Harrison. Aqui as fronteiras entre a adaptação, a versão livre e a recriação original resultam esbatidas pela transferência da acção em contexto colonial, sendo as duas ordens e sistemas em conflito os ingleses e os indianos. Apesar das alterações, a estrutura versificatória, os equilíbrios, as relações e linhas de força gerados por Harrison no novo texto aproximá-lo-iam ao original raciniano, justificando as suas decisões como sendo orientadas para a representação.

O verbo traduzir, do latim *traducere* (*trans* ["para além"] + *ducere* ["conduzir / levar"], literalmente "fazer passar / levar / conduzir para além"), contém na sua etimologia esses mesmos sentidos: leva-se alguém dum lugar para outro ou uma obra dum língua para outra. Há porém outro aspecto da tradução – de teatro mas não só – que importa salientar: para além de ter a capacidade de alimentar de forma directa, pela modalidade propriamente dita, o repertório disponível no sistema de chegada, pode

ainda contribuir de forma indirecta, pelo impulso desencadeado na criação original naquele mesmo sistema. Deste modo Anouilh e Brecht (via Hölderlin) foram induzidos a trazer o mito de *Antígona*, de que Sófocles foi o porta-voz trágico por excelência, para o século XX, quando tão oportuna se tornava a resistência da protagonista contra a cegueira dos poderes totalitários. Algumas das ressonâncias em português deveram-se a António Sérgio, Júlio Dantas, António Pedro, Eduarda Dionísio e Hélia Correia, entre outros, tendo havido um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Catarina Eufémia* (1972), em que a poetisa "aproxima a atitude intrépida de Catarina Eufémia da de Antígona, duas mulheres que ousaram 'fazer frente' e personificaram a 'inocência frontal' que não recuou na defesa da justiça" (Morais 2001: 163). E porque, como afirmado no último verso do poema, "a busca de justiça continua", em homenagem à memória de Catarina Eufémia, João Monge chamou Catarina à protagonista do seu *Chão de água*, peça que trouxe Eurípides e as suas *Troianas* até nós, para a nossa geografia e o nosso tempo.

3. Lágrimas geminadas: das chamas de Tróia às águas do Alentejo

A tragédia *As troianas* foi apresentada nas Grandes Dionísias atenienses de 415 e encerrava uma trilogia eurípideana dedicada aos míticos acontecimentos relacionados com a guerra de Tróia. O reconhecido realismo de Eurípides como sendo um dos traços distintivos da sua obra, quando comparada com os seus pares e antecessores – Ésquilo e Sófocles – dá nesta peça soberbas provas de rara atenção aos sentimentos e sofrimentos humanos, especialmente das mulheres, aqui retratadas no seu desespero depois da queda de Tróia, vencida pelos gregos, aos quais serão destinadas como troféus de guerra. No prólogo surgem Atenas e Poséidon para recapitular muito sucintamente os antecedentes e as consequências da

disputa entre os dois povos em luta, mas cedo desaparecem para deixar lugar às vicissitudes humanas. Embora algum relevo seja dado à figura do mensageiro encarregado de comunicar as decisões dos gregos, são as mulheres as grandes protagonistas dum texto em que a palavra é mero suporte para uma longa, imensa e dilacerada lamentação, onde não há verbo ou gesto capaz de nomear ou transmitir a dor infinita pela perda dos entes amados e de outros bens maiores como a liberdade e o lar. Por isso Hécuba é emblema da mulher universal por ser não apenas rainha, mas também mãe que, pelo seu estatuto social e pelo relevo que o dramaturgo lhe atribui, dignifica e representa toda a força e fragilidade de todas as mulheres. Incluindo as mulheres dos vencedores, deixadas à espera e à guarda de casas – às quais nem todos irão regressar –, e cujas lágrimas têm a mesma cor e o mesmo sabor das que sulcam o rosto das vencidas. Vítimas da injustiça e da ambição masculina, são rainhas no e do sofrimento. Mas há outras pistas de leitura. Escreveu Maria Helena da Rocha Pereira na introdução à sua versão da peça:

Desde considerá-la uma tragédia menor a encontrar nela uma mensagem profunda e apelativa como poucas, uma cruzada pacifista ou uma obra de propaganda política, tudo tem sido dito sobre *As troianas*. (Pereira in Eurípidés 1996: 19)

Num tempo e num espaço em que o teatro era de e para a *polis*, o facto de ela ter sido escrita numa trégua da longa guerra entre atenienses e espartanos conhecida como a guerra do Peloponeso – entre o massacre e saque de Milos (416 a.C.) e em vésperas da expedição contra Siracusa (415-413 a.C.) –, seria ingénuo considerar casual o conteúdo político e a condenação implícita das manobras expansionistas de Atenas. Portanto, por um lado, a perspectiva e a manifesta compaixão do autor são dirigidas para as vítimas indirectas, como que invisíveis aos olhares dos guerreiros, numa sociedade gerida pelo poder masculino e em que as mulheres eram consideradas inferiores aos homens, sendo sujeitas ao seu domínio mesmo quando beneficiavam do estatuto de cidadãs livres. Por outro lado, o autor transcende o mito para o situar historicamente e tomar uma posição política, já que surpreenderia que um poeta dramático ignorasse ou não tivesse plena consciência do alcance e das consequências que o seu ponto de vista tão definido e definitivo, embrulhado nas roupagens vibrantes da linguagem poética – apresentado numa festa tão aguardada e participada como a que previa os concursos dramáticos – iria ter junto do público.

Já no século XX, regista-se uma apropriação significativa dessa linguagem e dessa posição na adaptação feita por Jean-Paul Sartre de *Les troyennes* (1965), cuja relação com a actualidade, característica imprescindível do teatro original do filósofo existencialista, prendia-se com a guerra de independência argelina, visando porém a condenação da guerra e da violência *tout court*. Esta adaptação foi levada à cena em 2009 pelo jovem grupo

Point d'Orgue, de Montreal, numa encenação de Louis-Karl Tremblay, que resolveu introduzir um aspecto controverso estritamente ligado ao contexto canadiano: os gregos falavam em inglês e as mulheres troianas em francês. Numa entrevista o encenador afirmou o que segue:

Se se quiser ver uma tomada de posição sobre o Quebeque na minha encenação, ela encontra-se na língua do inimigo, que não é grego, mas inglês. Pode ser um pouco rude dito assim, mas isso não é para contar que os nossos inimigos são os canadianos ingleses. Não quero fazer um espectáculo nacionalista, mas talvez um espectáculo sobre a língua e a identidade, questões actuais que me preocupam. (Tremblay *apud* Couture 2009, t.m.)

O encenador queria que os espectadores inferissem que a ameaça a pairar sobre a preservação identitária da comunidade francófona do Quebeque vinha da comunidade anglófona ou, mais em general, do imperialismo americano. Todavia o efeito terá tido impacto reduzido, por ser um recurso "*moins hereux*" – que terá dificultado a compreensão por quem não era bilingue (Olivier 2009).

Outra maturidade, finura e eficácia respiram no texto de João Monge, cuja adequação ao contexto e à actualidade portuguesa faz dele uma (re)criação original a partir do molde clássico. Trata-se dum perfeito exemplo de reconhecimento do poder e do valor do outro para reflectir e devolver imagens de si: ao mesmo tempo que se admite a autoridade da fonte / ponte transnacional e intemporal, procura-se a sua renovação através do exercício e afirmação da autonomia autoral. Pela via da poesia e pela arma do teatro chega-se a interpelar a realidade que estimulou uma escrita que a essa mesma realidade se destina e entrega.

Chão de água foi produzido pelo Teatro da Terra, companhia fundada em Ponte de Sor por Maria João Luís, encenadora e intérprete principal do espectáculo, concebido com as intervenções do agrupamento Coral Polifónico daquela vila, e entendido como um teatro, literalmente, da e para a terra: teatro e terra de resistência, redutos, territórios geográficos, culturais e humanos nas margens da sociedade de consumo e não resignados ao silenciamento. O teatro de Eurípidés tinha com a cidade os mesmos laços e integração que o Teatro da Terra tem com o Alentejo. É decerto um paralelo reduzido em termos de escala, mas não no eco capaz de produzir.

João Monge criou um sistema de equivalências sólido, claro e coerente, através do qual actualiza a fonte, dela mantendo os traços antigos da linguagem elevada, sugestiva, metafórica e poética. A luta travada entre os dois povos clássicos é agora travada entre a civilização capitalista e a civilização humanista, entre um sentido desviante do conceito de modernidade, que rima com a alienação, e um sentido enobecedor do conceito de tradição, que rima com a autenticidade. Tróia, vencida pelos gregos e em chamas, encontra-se transposta para o Alentejo submerso pelas águas das barragens, aqui



<
Chão de água,
 de João Monge,
 enc. Maria João Luís,
 Teatro da Terra, 2012
 (Patrícia André),
 fot. Pedro Domingos.

chamado Mar de Soberba por ter prometido prosperidade e ter explorado ulteriormente uma comunidade - pobre de matéria, mas não de alma. Os troianos são os camponeses da periferia alentejana e os gregos os cidadãos do centro dominador. As mulheres escravas destinadas à casa dos vencedores terão agora como perspectiva um futuro feito de alienação urbana. Poséidon é o Senhor das Águas e Atena é a Senhora da Sabedoria. Às mulheres troianas e à sua civilização sobrepõem-se agora as Mulheres da Luz e os seus valores, guardas dos segredos e saberes duma vida significativa. Outras correspondências são a identificação de Hécuba em Catarina, Helena em Luzia e Menelau no Rei da Cidade (a sua relação, de conjugal passa a filial e paternal), Cassandra em Laura, Andrómaca em Maria da Luz, Taltíbio em Porta-voz, Astianacte em Menino. Ao canto coral da tragédia clássica sobrepõe-se o cante tradicional alentejano, expressão representativa duma identidade ancestral e irrenunciável. O Mar Fervente de indignação dos homens, afogados pela exploração da Cidade, tornar-se-á um Mar da Serenidade pela imolação das mulheres, que nele procuram o abrigo apto para preservar o direito à livre escolha. Ao recusar o futuro traçado contra as suas vontades, reunir-se-ão com os seus amados, pagando pela conservação duma integridade identitária o preço da vida, acertando assim as contas com a terra, a que é dedicado o canto final, entoado à capela por uma voz masculina:

Eu sou devedor à terra
 A terra me está devendo
 A terra paga-me em vida
 Eu pago à terra em morrendo
 ("quadra popular / de autor desconhecido" *apud* Monge 2012)

O resultado cénico, num espaço despojado que amplifica o poder evocativo da palavra e do cante, reenviando para realidades agrestes, mas também fundamentais, é de

grande intensidade. Um projecto artístico militante que se contrapõe às barbaridades e saqueios da sociedade actual, alimentando o repertório contemporâneo pela reconfiguração duma obra clássica cujos temas falam aos homens e mulheres de sempre, sobre o que deveras conta. Rejeitado todo artifício, fica a arte a dialogar com a vida. Uma arte que vibra e estremece no belíssimo cante alentejano, que ainda hoje continua a comover e a perturbar.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João (2002), *O poço de Babel: Para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BASSNETT, Susan (2003), *Estudos de tradução. Fundamentos de uma disciplina*, trad. Vivina de Campos Figueiredo, revisão de Ana Maria Chaves, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- COUTURE, Philippe (2009), *Lutter pour sa survie*, 1 de Outubro; artigo consultado in <<http://voir.ca/fiches/scene/troyennes-les/>> [data de acesso: 3 de Maio de 2013].
- ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani R.C.S. Libri Spa. [*Dizer quase a mesma coisa sobre tradução*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, DIFEL, 2005.]
- EURÍPIDES (1996), *As troianas*, introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Clássicos Gregos e Latinos, Edições 70.
- LEFEVERE, André (1995), "Introduction: Comparative Literature and Translation", in *Comparative Literature*, Vol. 47, n.º 1, Winter.
- MONGE, João (2012), *Chão de água*, texto policopiado, gentilmente facultado pelo Teatro da Terra (Ponte de Sor).
- MORAIS, Carlos Manuel (coord.) (2001), *Máscaras portuguesas de Antígona*, Aveiro, Universidade de Aveiro, Ágora, Suplemento 1; artigo consultado in <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Cronologia.pdf>> [data de acesso: 4 de Maio de 2013].
- OLIVIER, Aurélie (2009), *Bain de larmes*, 15 de Outubro; artigo consultado in <<http://voir.ca/fiches/scene/troyennes-les/>> [data de acesso: 3 de Maio de 2013].
- PAVIS, Patrice (2002), *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin.

TETRAEDRO

Mergulhar em diferentes anterioridades para que o depois não seja só agora

Anabela Mendes

Alexandre Pieroni Calado e Sandra Hung, ambos actores, encenadores e formadores, desenvolvem actualmente um projecto teatral em torno da peça *Quarteto* de Heiner Müller, cuja estreia aconteceu em Setembro, na Latoaria, um novo espaço das artes, situada nas Escadinhas do Monte, nº 9, ao cimo do Intendente, em Lisboa.

Lugar de artes e ofícios que davam forma à folha de Flandres, a aços e a zínco, a Latoaria mantém ainda traços que referenciam a sua anterior história: há objectos que passaram a ter outro uso, há estruturas que escondem os gatos de quintais vizinhos que gostam de assistir a espectáculos. A pequena loja ao fundo de um corredor-pátio é hoje, com a chegada dos seus novos inquilinos, uma casa que alberga diversos artistas cujas actividades profissionais se tornaram na razão de ser da divisão desse espaço e que em torno dele têm vindo a construir uma mini-comunidade de aprendizagem e sobrevivência colectivas no respeito mútuo pelas necessidades e emergências de cada projecto.

A preparação do espectáculo *Quarteto*, encenado por Alexandre Pieroni Calado e com representação dos dois criadores mencionados, contempla agradavelmente uma ligação científico-pedagógica que faz parte da proposta dramaturgical alargada a um público convidado a descobrir o *modus faciendi* do objecto artístico enquanto processo e não apenas como resultado. A diferenciação opcional para pré-espectadores foi criada a partir de quatro módulos intitulados de *Quasiconferências*, apresentadas entre Abril e Junho na Faculdade de Ciências e Tecnologia, UNL, no Monte da Caparica. Com a presença de convidados (um por sessão e em áreas distintas do conhecimento), que aceitaram tomar em mãos o mesmo objecto de partida, a peça de Müller tornou possível criar afinidades e momentos de perplexidade onde antes eles não existiam, nomeadamente porque o *Quarteto* foi aberto à discussão pública através de propostas de conceptualização, leitura, metodologias e pré-representação encontradas pelos dois responsáveis do projecto.

A criação quase implícita da figura do pré-espectador e a sua solicitação para que se envolva em presença activante na modelação de um espectáculo que ainda não

sabe o que vai ser e talvez nunca o venha a saber, é uma prática artística com risco e pouco comum entre nós. Calado e Hung, ao convocarem para o processo artístico, a um tempo, outros criadores e investigadores, a outro tempo, espectadores que se desafiam a participar neste exercício de diálogo estimulante pretenderam activar um relacionamento intelectual e afectivo entre anónimos e não-anónimos que, num caminho claramente em progressão, embora aberto para várias frentes, vão sendo envolvidos intencionalmente de forma responsável na pré-construção comum de um espectáculo artístico. Esta estratégia pressupõe que o contributo de cada um (de um lado criadores de diferentes áreas do conhecimento artístico: dramaturgia, representação, encenação, música, coreografia; do outro alunos e professores de uma Faculdade de Ciência Pura e Aplicada) se torne proporcional ao que é variável em processo de formação específica em relação à própria diferenciação entre as áreas de conhecimento agilizadas para diálogo, o grau de experiência de vida, mas também o investimento que é feito num processo colectivo.

De certo modo, a natureza deste projecto em torno de *Quarteto* de Heiner Müller sublinha também e de forma assumida a vontade de os dois autores do projecto validarem uma prática artística e metodológica que se socorre objectivamente de materiais e encenações que antecedem a sua própria encenação e que circulam como registo no espaço da Internet. Esta opção de visita a arquivos de modo deliberado e conseqüente não é nova em si e continuará a acontecer, esperemos que de forma saudável. Aquilo que se constitui como invulgaridade é o facto de existir no trabalho de Calado e Hung uma apropriação do trabalho de outros integrada e explicitada no percurso escolhido pela encenação de que são responsáveis. No espaço da representação são invocados não só como personagens que se assumem e nomeiam, colegas participantes em espectáculos "visitados" durante o período de pesquisa e consolidação de ideias em torno de *Quarteto*, como também se verifica uma apropriação de gestos e movimentos, de entoações vocais que passam a pertencer em simultâneo a vários objectos artísticos,

Anabela Mendes é Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Entre os projectos que vem desenvolvendo conta-se actualmente a concepção e preparação do colóquio internacional e transdisciplinar *Viagens de longo curso: Roteiros e mapeações*, a realizar em Maio de 2014, que juntará em Lisboa e nos Açores investigadores e amigos com quem se foi cruzando ao longo da sua vida académica.



<
Quarteto,
 de Heiner Müller,
 dir. Alexandre Pieroni
 Calado e Sandra Hung
 Projecto Tetraedro,
 Latoaria (Lisboa), 2013
 (Alexandre Pieroni Calado
 e Sandra Hung),
 fot. Rodrigo Duarte.

quer correspondam nesse "aqui e agora" a distintos passados devolvidos pelo registo videográfico em arquivo, quer se tornem disponíveis para um novo percurso interpretativo.

Muito do que teve lugar nas *Quasiconferências* surge no espectáculo *Quarteto* de Heiner Müller: as partituras electroacústicas de João Ferro Martins, alagadas por um insuspeito e novo Johann Sebastian Bach, a revisitação ao ciclo da *Bela moleira* de Schubert, a incorporação do matraquear de uma máquina de escrever numa directa referência ao modo como Müller registava os seus textos.

O movimento coreográfico de Bruna Antonelli, deliberadamente devorador de informação digital mas não apenas essa, opta amiúde pelo registo parodístico, pela caricatura a uma estreiteza sentimental e hipócrita que cabe bem no texto de Müller para criar oposição à predadora saciedade da carne. O trabalho de corpo de Calado e, em particular, a mostração de gestos como tiques doentios identifica-o com a falsidade da "verdade pura" (Kant e Kleist), aquela que Müller mantém em suspensão nesta sua peça. São ainda os processos de repetição e desconstrução do movimento que Calado e Hung executam com rigor e acuidade que transformam as danças de salão do séc. XVIII, mas também a coreografia pop, num desenho de movimento desconcertante e esvaziado dos seus sentidos primeiros, porque deixou de ser possível olhar para essas manifestações artísticas com

candura e devoção, independentemente da relação de gosto que elas possam suscitar.

Este espectáculo, no âmbito do projecto TETRAEDRO, que já contempla uma próxima investida arquivística – *Woyzeck* de Georg Büchner pelo Teatro da Cornucópia (1978) e que já deixou para trás *Pregação pel' O Bando* (1989), inspirado, entre outros, em obra do Padre António Vieira – deverá continuar a circular no Teatro Joaquim Benite em Almada, no mês de Novembro, e em Vale de Barris n'O Bando em Dezembro.

O hoje só se pode considerar como tal, porque nele existe e sempre existirá o que já foi hoje e se tornou passado. Sem a percepção dessa construção que nos ajuda a compreender a relação espaço-temporal em que nos situamos, dificilmente seríamos capazes de apreender diferentes passados entre si e co-relacionados com o presente de cada um. Para que tudo isto faça sentido possuímos ainda um bem natural a que chamamos memória. É através dela, como factor inato e de aprendizado, que estabelecemos uma indissociabilidade entre passado, presente e futuro.

O *continuum* da História, neste caso da História das Artes Performativas, tem no projecto de Calado e Hung um exemplo de como é possível talvez não "mudar o mundo", como desejava Müller, mas ir tentando mudá-lo de cada vez que se mergulha a fundo e com interesse

<>

Quarteto,
de Heiner Müller,
dir. Alexandre Pieroni
Calado e Sandra Hung
Projecto Tetraedro,
Latoaria (Lisboa), 2013
(Alexandre Pieroni Calado
e Sandra Hung),
fot. Rodrigo Duarte.



naquilo que outros fizeram. Estamos aqui perante a verdadeira arte de quem investiga com a responsabilidade de dar a conhecer as fontes no modo da citação e da reapropriação, sabendo que haverá sempre materiais que na sua casualidade se podem transformar em caso de estudo a que é possível atribuir nova existência.

A aplicação do método e da estratégia de arquivo às artes performativas nasceu em relação ao *Quarteto* de Heiner Müller, para Calado e Hung, da vontade de observar como outros tinham resolvido levar à cena um mesmo texto, atribuindo-lhe opções estéticas diferentes. Foram por isso visitados vídeos de duas encenações portuguesas disponíveis no arquivo global, a saber: a encenação da Seiva Trupe (2003) e a encenação do Teatro Praga (2006-07). Para além dos objectivos de comparação entre o existente e o que estava a nascer e da apropriação consciente de um conjunto de possibilidades a explorar na nova encenação, esta metodologia recuperava a consciência possível de uma história da peça *Quarteto*, em Portugal, se bem que nem toda a história da mesma integrasse o percurso desta obra anterior ao uso videográfico no ciberespaço. É o caso, por exemplo, da encenação de Jorge Silva Melo, também actor na versão para português de *Quarteto*, traduzida por Maria Adélia Silva Melo, para os encontros ACARTE de 1988. O encenador partilhava o protagonismo da representação com Glicinia Quartin. Este

era ainda um tempo irrevisitável hoje por quem quer que seja. Aqui o sentido de arquivo global ainda não fazia jus à sua infinita capacidade de propiciar informação.

O amplo alcance do projecto TETRAEDRO releva do facto de que ele não só se vai fazendo enquanto busca arquivística sobre materiais para transformação e elaboração dramaturgica (a pesquisa tradicional nunca foi excluída), como também se torna operável através de discursividade e apelo à participação de outros exteriores ao processo, num primeiro momento, alheios à construção do espectáculo, i. e., aqueles que poderíamos considerar como pré-espectadores. Um pré-espectador é alguém que se deseja preparar para assistir a um espectáculo enquanto seu fazedor activo.

Recorrer a fragmentos que representam etapas de uma possível História do Teatro Português, ela mesma parte de uma mais vasta História do Teatro, atribuindo-lhe o estatuto de documento não esgotado que ilustra e integra uma nova realidade de um texto dramático como processo ao mesmo tempo continuado e parcelado - porque propicia num determinado contexto a sequência integrada de vida da peça e lhe fornece também autonomia - pareceu a Calado e a Hung poder constituir um estimulante núcleo de questões para o trabalho de preparação e realização do *Quarteto* de Heiner Müller que agora se acrescenta à sobrevida desta peça.

Outros palcos da encenação em Portugal

Os encenadores e a ópera nos últimos 20 anos¹

Nuno Fidalgo

Desde os anos 90 até ao presente, foram desenvolvidas importantes iniciativas culturais e institucionais que obtiveram um impacto significativo no panorama operático português: novas infra-estruturas surgiram e outras foram recuperadas; políticas inovadoras de programação foram implementadas, favorecendo co-produções e redes de colaboração artística; várias estratégias de comunicação e criação de públicos foram aplicadas (*pop operas*, "óperas do momento", "óperas de rua", "óperas pedagógicas" e "comunitárias", produções em digressão); colóquios e outros encontros científicos foram dinamizados², bem como concursos, formações e estúdios de ópera³. Neste contexto, um número considerável de óperas portuguesas contemporâneas teve a sua estreia absoluta e novas linguagens ceno-musicais foram experimentadas, questionando-se, entre outros aspectos, as possibilidades e configurações da ópera enquanto género (ópera de câmara, opereta, anti-ópera, ópera extravagante, entre outras designações dadas a alguns espectáculos estreados recentemente nos palcos portugueses).

Reveste-se, pois, de particular interesse uma leitura provisória deste panorama tão rico e diversificado, analisando as suas expressões e dinâmicas mais significativas, assim como os seus agentes e criadores. Serão aqui tecidas breves considerações sobre as práticas operáticas recentes no contexto nacional, procurando caracterizar o crescente envolvimento dos encenadores portugueses – ou residentes em Portugal – neste domínio e as suas colaborações e afinidades artísticas com compositores e libretistas num conjunto de espectáculos apresentados, um pouco por todo o país, nas últimas décadas.

1. Os encenadores portugueses e a ópera

A cena operática/músico-teatral no contexto nacional foi objecto de uma recente investigação de mestrado em Musicologia Histórica (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa [FCSH-UNL]), que visou inquirir a presença dos encenadores portugueses neste âmbito e problematizar as suas abordagens aos repertórios, especialmente os cânones operáticos (Fidalgo 2012). Circunscrevendo a pesquisa à área metropolitana de Lisboa e aos espectáculos aí decorridos entre 2000 e 2010, foram documentadas 124 produções com encenação portuguesa, num total de 30 instituições e 45 encenadores. Das várias conclusões, que se retiraram,

verificou-se que, no período e contexto em estudo, foi exibido um número elevado e muito heterogéneo de espectáculos de ópera e músico-teatrais, facto revelador não só de uma crescente motivação pelo género e de uma diversidade estimulante de criadores implicados, mas também da afirmação progressiva de novas estruturas de produção e estratégias de programação. Averiguou-se também que os encenadores portugueses estiveram maioritariamente presentes na encenação do repertório mozartiano (ao que não foi certamente alheia a efeméride dos 250 anos do nascimento do compositor em 2006), integrando-se as suas opções cénicas em determinadas tendências gerais da encenação dos "clássicos", como as transposições espaço-temporais para épocas recentes ou para os dias de hoje ou ainda a adaptação dramaturgical/estrutural das obras (Pavis 2010: 232-239).

Esta investigação de mestrado – que aqui se pretende, em primeira mão, alargar a outras localidades do país e a um período temporal mais amplo – permitiu também desvendar algumas questões idiossincráticas no que respeita ao enquadramento dos encenadores portugueses nos circuitos operáticos. Na capital, por exemplo, o Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) acolheu um fluxo abundante de encenadores nacionais desde a década de 80 – ainda que as suas intervenções tenham sido, salvo raras excepções, esporádicas e sem reincidências –, entre os quais: João Perry, João Lourenço, Ricardo Pais, Pedro Wilson, Olga Roriz, José Wallenstein, Paulo Ferreira de Castro, João Grosso, Nuno Carinhas, Joaquim Benite, Paula Gomes Ribeiro, Maria Emília Correia, Paulo Matos, Fernando Gomes, André e Teodósio, João Botelho, nomes que se vieram juntar ao de Luís Miguel Cintra – presença frequente naquela instituição (em 12 produções entre 1987 e 2012) – e aos veteranos Jorge Listopad, Tomás Ribas e Carlos Avilez. Este acréscimo de encenadores no TNSC esteve provavelmente relacionado, numa primeira fase, com as mudanças ali implementadas depois do 25 de Abril, sendo de notar a presença de José Serra Formigal no Conselho de Gerência (1981-1992), cujas medidas visaram, na sequência do trabalho por si realizado na Companhia Portuguesa de Ópera (Teatro da Trindade), a valorização dos artistas nacionais neste âmbito específico (Carvalho 1993: 260).

Mas também noutras instituições culturais (não só da capital) se notou um reforço de criadores portugueses

¹ O autor agradece ao Centro Histórico do Teatro Nacional São Carlos (TNSC) e às instituições que generosamente providenciaram as fotografias que acompanham este trabalho.

² "Encenar Ópera Hoje", CESEM e Centro de Arte Moderna/ACARTE, Lisboa, 1999; "Opera Staging. Erzählweisen. Modos de Narrar", Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), Lisboa, 2008.

³ Vejam-se as edições do Concurso "Ópera em Criação – ciclo Novos x 9" (Teatro Municipal São Luiz [TMSL] 2006 e 2008); o Concurso Mini-Óperas, promovido pelo TNSC e a Arquipelago – Associação de Compositores de Portugal (2012); as edições do Curso de Encenação de Ópera da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), 2004 e 2007; a actividade do Estúdio de Ópera do TNSC (Lisboa), Estúdio de Ópera do Porto (Casa da Música), Estúdio de Ópera do Centro; Estúdio de Ópera da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE, Porto); Estúdio de Ópera da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML/IPL).

Nuno Fidalgo é colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

> v

A africana,

a partir da ópera de
Giacomo Meyerbeer /
libreto de José Maria
Vieira Mendes,
enc. Paula Sá Nogueira e
Vasco Araújo,
Cão Solteiro, 2012
(> Vasco Araújo;
v Paula Sá Nogueira,
Paulo Lages,
Patrícia da Silva,
Coro Gulbenkian),
fot. Joana Dillão.

na ópera, encenando ou colaborando na sua encenação. Além de alguns dos nomes acima referidos, que actuaram em contextos e instituições muito distintos, nomeiem-se outros casos que testemunham a grande diversidade de perfis e experiências artísticas que têm enriquecido a cena operática em Portugal: Rui Horta, Luca Aprea, João Brites, Cláudio Hochmann, Nuno M. Cardoso, Ana Luísa Guimarães, Fernanda Lapa, Paula Sá Nogueira, Vasco Araújo, Paulo Lages, Jean-Paul Bucchieri, Laureano Carreira, entre outros.

Deste leque variado de criadores, destaca-se o caso do encenador Luís Miguel Cintra. Traço distintivo da sua actividade na ópera é a sensibilidade ao material musical e a importância que a ele é conferida para a criação do discurso cénico. Esta característica revela-se desde logo no programa de sala das suas duas primeiras encenações, *L'enfant et les sortilèges*, de Colette / Maurice Ravel, e *Dido e Eneias*, de Nahum Tate / Henry Purcell (TNSC 1987). Diz Luís Miguel Cintra, no programa do espectáculo: "[...] não, não é a mesma coisa, encenar música. No teatro a gente constrói, a pouco e pouco, toscas músicas de movimentos, olhares, estados de alma, personagens, histórias. Aqui, na ópera, a música já lá está. [...] À ópera chegámos não com o gosto pela imagem mas com 'o gosto pela música'." (Cintra 1987: s/p). Este "gosto pela música" e a vontade de "encená-la" – sem que a cena se subordine a uma simples ilustração da partitura (Cintra 2012a: 46) – caracterizam *grosso modo* o percurso de Cintra na ópera, como, de resto, é legível noutras afirmações suas a propósito de encenações onde a vivência do gesto musical é quase sempre referida como o ponto de partida.

Igualmente importante foi a participação de João Lourenço no género operático. Reconhecido pelas óperas encenadas no Teatro Aberto na última década (5 produções) – às quais se adicionam a marcante encenação de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, de Bertolt Brecht / Kurt Weill (1985) e a ópera *O nariz*, de Nikolai Gogol / Dmitri Chostakovitch (2006), ambas no TNSC –, João Lourenço destacou-se pela visibilidade que concedeu a repertórios e compositores (sobretudo do século XX) menos apresentados em Portugal, em parceria com o pianista João Paulo Santos e a dramaturgista Vera San Payo de Lemos. A presença de Paulo Matos na ópera foi também bastante característica, já que conjugou a encenação de



um número significativo de espectáculos com a docência na disciplina de Interpretação Cénica (Escola Superior de Música de Lisboa [ESML]) e a participação como júri/encenador no Concurso "Ópera em Criação" (Teatro Municipal São Luiz, 2006 e 2008). Refiram-se as suas encenações de *Guerras de alecrim e manjerona*, de António José da Silva / António Teixeira, *Os fugitivos*, de Rui Zink / José Eduardo Rocha (Trindade 2001 e 2004, respectivamente) e *Os mortos viajam de metro*, de Armando Nascimento Rosa / Hugo Ribeiro (TNSC 2010).

Outros casos interessantes foram os encenadores Fernando Gomes, Paula G. Ribeiro, Luca Aprea e André e Teodósio. O primeiro notabilizou-se por um conjunto de produções de cariz humorístico, especialmente na adaptação de operetas de Jacques Offenbach, mas também na colaboração com o Teatro Infantil de Lisboa e, mais recentemente, na encenação da ópera *Il cappello di paglia di Firenze*, de Nino e Ernesto Rota / Nino Rota (TNSC 2011). Paula G. Ribeiro conciliou a encenação com a actividade docente no Atelier de Ópera da Escola de Música do Conservatório Nacional e no departamento de Ciências Musicais da FCSH-UNL, destacando-se as suas encenações de *Ma guarda il catalogo! Allora capirai! Dissertações sobre Don Giovanni*, a partir da ópera de Lorenzo da Ponte



/ Wolfgang Amadeus Mozart (*Atelier de Ópera*, Lux-Frágil, 2006) e *Comedy on the Bridge*, de Boshuslav Martinů (TNSC 2008). Luca Aprea distinguiu-se principalmente pela colaboração com Os Músicos do Tejo (em encenações de repertório barroco como *La Spinalba*, de Anónimo / Francisco António de Almeida (Centro Cultural de Belém [CCB] 2009) e André e. Teodósio com a encenação de duas óperas contemporâneas (*Metanoite*, de João Madureira, Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) 2007; *Outro fim*, de António Pinho Vargas, Culturgest 2008) e a encenação do díptico *Blue Monday* (de Buddy DeSylva / George Gershwin) e *Gianni Schicchi* (de Gioacchino Forzano / Giacomo Puccini), no TNSC em 2011.

No norte e centro do país, é de assinalar a actividade do Teatro Nacional São João (TNSJ), da Casa da Música, do Círculo Portuense de Ópera, do Coliseu do Porto, bem como do Teatro Aveirense e do Estúdio de Ópera do Centro, entre outras instituições que contribuíram amplamente para a divulgação da ópera e para a profissionalização de jovens cantores em diferentes localidades. Mais recentemente é de louvar a dinamização do estúdio de ópera da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) por António Salgado, em parceria com Mário Vieira de Carvalho, projecto agregado à pós-graduação em ópera desta universidade portuense. Neste contexto foram apresentadas algumas óperas com encenação portuguesa, tais como *O boticário*, de Carlo Goldoni / Joseph Haydn (encenação [enc.] Ana Luísa Guimarães, TNSJ / Casa da Música-Estúdio de Ópera do Porto, 1999), *The Turn of the Screw*, de Myfanwy Piper / Benjamin Britten (enc. Ricardo Pais, TNSJ / Casa da Música- Estúdio de Ópera do Porto, 2001), *Fiore nudo – espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni*, com base na ópera homónima de L. Da Ponte / W. A. Mozart (enc. Nuno M. Cardoso, TNSJ 2006) ou *Ligações perigosas*, de Heiner Müller / Luca Francesconi (enc. Nuno Carinhas, Casa da Música 2013).

2. Redes de colaboração entre os criadores nacionais

Simultaneamente a esta vaga de encenadores que se acercaram da cena operática⁴, um número crescente de entidades culturais começou a criar as condições necessárias à afirmação de circuitos de experimentação em ópera, gerando dinâmicas colaborativas e contextos especialmente concebidos para a criação contemporânea em português e por artistas portugueses. Assim, foram estreadas várias óperas contemporâneas incentivadas por um programa institucional deliberadamente interartístico, que veio dar visibilidade ora aos criadores nacionais, ora a uma nova geração de cantores com sólidas formações académicas e artísticas. Gerando alternativas ao TNSC – que apresentou somente 10 óperas portuguesas em estreia absoluta entre 1974 e 2010 (Ribeiro / Freitas 2010) –, o impulso concedido por diversas instituições permitiu não só alargar as fronteiras da ópera a outros campos artísticos e dinamizar a criação contemporânea, mas também reformular estratégias de produção e atrair novos públicos.

A actividade dos encenadores portugueses na ópera acompanhou este espírito experimental e interartístico, consolidando-se amiúde na colaboração com libretistas e compositores nacionais em estreias contemporâneas de ópera. São disso exemplo alguns espectáculos como *Cânticos para a remissão da fome* (de Paulo Lages / António Chagas Rosa, enc. Fernanda Lapa, FCG / ACARTE 1994), *Édipo, tragédia do saber* (de Pedro Paixão / A.P. Vargas, enc. José Wallenstein, Culturgest 1996), *Outro fim* (de José Maria Vieira Mendes / A.P. Vargas, enc. André e. Teodósio, Culturgest 2008), *Jerusalém* (de Gonçalo M. Tavares / Vasco Mendonça, enc. Luís M. Cintra, Culturgest 2009), o já citado *Os mortos viajam de metro* (de A.N. Rosa / H. Ribeiro, enc. P. Matos, TNSC 2010), *Banksters* (de Vasco Graça Moura / Nuno Côrte-Real, enc. João Botelho, TNSC 2011), entre tantos outros casos. Refiram-se também duas óperas de Jorge Salgueiro que tiveram como denominador comum o seu cunho descentralizador e a significativa

<>

Fiore nudo – espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni, a partir da ópera de W. A. Mozart / L. da Ponte, enc. Nuno M. Cardoso, TNSJ, 2006 (João Merino), fot. Inês d'Orey

<

A ópera de 3 vinténs, de Kurt Weill / Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Teatro Aberto, 2005 (Mário Redondo), fot. Teatro Aberto.

>

Uma questão de identidade / Uma questão de confiança, canções / ópera de câmara de Ernst Krenek, enc. João Lourenço, 2004 (Luís Rodrigues e Carlos Guilherme), fot. Teatro Aberto.

⁴ Não cabe aqui aprofundar a importante actividade de cenógrafos e figurinistas portugueses na ópera. Contudo, dada a relevância dos mesmos em espectáculos visualmente memoráveis, mencionem-se Cristina Reis, Vera Castro, Nuno Carinhas, António Lagarto, Mariana Sá Nogueira, Vasco Araújo, João Mendes Ribeiro, Rui Francisco, José Manuel Castanheira, Maria Gonzaga, entre outros.

>
Quixote,
 "ópera bufa" de Jorge Salgueiro a partir do texto de António José da Silva, enc. João Brites, Teatro da Trindade, 2010 (Susana Blazer e Joana Bergano), fot. Ana Teixeira



<>
Saga – Uma ópera extravagante, de Jorge Salgueiro com textos de Sophia de Mello Breyner Andresen, enc. João Brites, Museu da Marinha, 2008 (< Inês Madeira e Fernando Ribeiro), fot. Raúl Pinto.



interacção com a população local e as bandas musicais: *Orquídea branca*, celebrativa dos 500 anos do Funchal (libreto [lib.] João Aguiar; enc. Miguel Vieira, Teatro Baltazar Dias 2008) e a "ópera comunitária" *Deu-La-Deu*, estreada em Monção para assinalar os 750 anos da outorga do Foral Afonsino (lib. Jorge Vaz Nande; enc. Luís Filipe Silva, muralhas da vila, 2011).

A colaboração de Jorge Salgueiro com o encenador João Brites constitui um interessante fenómeno no contexto das produções operáticas dos últimos anos. Desta parceria – que remonta à "ópera selvagem" *Pino do Verão* (2000) – nasceram algumas criações memoráveis como *Saga – uma ópera extravagante* (Museu da Marinha 2008) e a "ópera bufa" *Quixote* (Trindade 2010). Ambas procuraram conjugar diferentes linguagens musicais, como confirmou a participação em *Saga...* de Fernando Ribeiro, vocalista do grupo *metal* Moonspell, bem como o trabalho sobre uma sonoridade assumidamente popular e *kitsch* em *Quixote*. Sobre a motivação de João Brites pelo género operático recorde-se ainda a colaboração com o agrupamento musical *Secunda Pratica* em *O sonho de Molière* (Vale de Barris 2013), "opereta" que cruzou textos de Molière com música de Jean-Baptiste Lully e Marc-Antoine Charpentier.

O sonho de Molière surge, afinal, na senda de uma linha experimental que se foi progressivamente definindo entre os criadores portugueses, testando as possibilidades de desconstrução em ópera e a partir da ópera (em certos casos revelando uma ironia assumida ou procurando desestabilizar um conjunto de tradições usualmente conotadas com o universo operático). Tal foi o caso do "ensaio poético-jocoso" *Fiore nudo...* (enc. Nuno M. Cardoso, TNSJ 2006), da "sátira-melodrama" *Uma vaca flatterzunge*, (de Vitor Rua, movimento: Ana Borralho e João Galante, Culturgest 2009) e *A africana* (a partir da ópera de Giacomo Meyerbeer, enc. Paula Sá Nogueira e Vasco Araújo, Teatro Municipal Maria Matos 2012). De modos distintos, estes espectáculos procuraram desafiar a permeabilidade da ópera a determinados processos (fragmentação, intertextualidade, montagem), bem como as suas fronteiras e particularidades enquanto género, constituindo, assim, propostas muito singulares no tecido operático português da actualidade. A eles juntam-se outras propostas, todas elas muito diferentes entre si, como a "ópera electroacústica" de Miguel e Paula Azguime, *Itinerário do sal* (CCB 2008), a "ópera cabo-verdiana" *Crioulo*, de Vasco Martins (enc. António Tavares, CCB 2009), duas produções do Teatro Praga a partir de H.



<
O boticário,
 de Joseph Haydn /
 Carlo Goldoni,
 enc. Ana Luísa Guimarães,
 TNSJ / Casa da Música-
 Estúdio de Ópera do Porto,
 1999 (Dora Rodrigues),
 fot. João Tuna / TNSJ.



>
The Turn of the Screw,
 de Benjamin Britten /
 Myfanwy Piper, enc.
 Ricardo Pais, TNSJ / Casa
 da Música- Estúdio de
 Ópera do Porto, 2001
 (Alexandra Moura),
 fot. João Tuna / TNSJ.

<
Gianni Schicchi,
 de Giacomo Puccini /
 Giovacchino Forzano e
Blue Monday,
 de George Gershwin /
 Buddy DeSylva,
 enc. André e. Teodósio,
 TNSC, 2011,
 fot. Alfredo Rocha / TNSC.



<
Outro fim,
 de António Pinho Vargas
 / José Maria Vieira Mendes,
 enc. André e. Teodósio,
 Culturgest, 2008
 (Luís Rodrigues),
 fot. Steve Stoer.

>
*Il cappello di paglia di
 Firenze*,
 de Nino Rota /
 Nino e Ernesto Rota,
 enc. Fernando Gomes,
 TNSJ, 2011
 (Mário João Alves
 e Luís Rodrigues),
 fot. Alfredo Rocha / TNSC

Purcell (*Sonho de uma noite de Verão* [2010] e *Tempestade* [2013], ambas no CCB) ou algumas experiências levadas a cabo por Regina Guimarães e Igor Gandra, como a *Ópera dos 5 euros aka Trans-Guetto-Express* (estreada em 2010 no Festival Escrita na Paisagem, Évora).

3. A ópera como meio de criação

Analisar o panorama operático português dos últimos anos é ir ao encontro de uma variedade muito estimulante de propostas e colaborações artísticas. Como se viu, o envolvimento dos encenadores nacionais neste contexto

foi mais do que uma breve e inconsequente passagem, integrando criadores de áreas artísticas diversas (do teatro ao cinema, da dança às artes plásticas) e estando na base de projectos desafiadores e artisticamente reconhecidos – recorde-se o Prémio da Crítica atribuído a *Saga...* pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (Seródio 2009) e o prémio de melhor espectáculo de teatro conferido pela Sociedade Portuguesa de Autores a *Quixote* (2010).

Ficam aqui por problematizar outras matérias interessantes, como o pressuposto de modernização da ópera – presente na referência aos conceitos de *Zeitopera*

>
Banksters,
 de Nuno Côrte-Real /
 Vasco Graça Moura,
 enc. João Botelho, TNSC,
 2011,
 fot. Alfredo Rocha / TNSC.



("ópera do momento") e *pop opera* em algumas produções do Trindade e, de modo idêntico, nas produções da Companhia de Ópera do Castelo (Lisboa) e nas "óperas de rua" *Serei eu fugindo?*, de Rui Zink / Luís Soldado (Inestética, linha ferroviária Lisboa-Cascais 2013) e *Ópera fixi*, "ópera em bicicletas" de Kaffe Matthews (Visões Úteis / Serralves 2013). Ficam também por analisar algumas das produções atrás referidas (nas suas pesquisas estéticas, motivações e estratégias), assim como a produção libretística dos dramaturgos portugueses (nos universos que visaram para a cena e nas suas relações com o material musical). Estes e outros assuntos sublinham uma necessidade manifesta, no contexto nacional, em estudos sobre ópera como espectáculo ceno-musical, que urge completar.

O panorama esboçado neste artigo demonstra como a ópera em Portugal vai trilhando o seu percurso e construindo o seu espaço entre circuitos de experimentação e redes de colaboração artística, resistindo frequentemente a situações desencorajadoras do ponto de vista logístico e financeiro. Em conclusão, e citando um dos encenadores portugueses cujo percurso tem sido dos mais transversais em géneros e gerações: "o que é importante é não desistir de fazer coisas na ópera, coisas que tenham sentido para o nosso tempo e não desistir da ópera como meio de criação." (Cintra 2012b: 54).

Documentação sobre espectáculos

- CINTRA, Luis Miguel (1987), Programa de Sala de *L'enfant et les sortilèges* e *Dido e Eneias*, TNSC.
 —(2012a), Entrevista de Mónica Brito ao encenador, *Glosas*, n.º 5, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, Maio.
 —(2012b), Programa de Sala das 4 Mini-Óperas, TNSC.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Mário Vieira de (1993), *"Pensar é morrer" ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
 FIDALGO, Nuno (2012), *Processos de actualização e adaptação na encenação de óperas de W. A. Mozart em Lisboa, na primeira década do século XXI*, dissertação em Musicologia Histórica, Lisboa, FCSH – UNL.
 PAVIS, Patrice (2010), "Splendeurs et misères de l'interprétation des classiques", *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, pp. 214-250.
 RIBEIRO, Paula Gomes / FREITAS, Marco (2010), "Do 'Canto da ocidental praia' a 'Os mortos viajam de metro' contributos para um estudo cultural das práticas operáticas no TNSC, na transição entre os sécs. XX e XXI", Colóquio "O Teatro de São Carlos e as Artes do Espectáculo em Portugal", CESEM, TNSC, 15-16/10/2010.
 SERÔDIO, Maria Helena (2009), "João Brites e as suas topografias simbólicas", *Sinais de cena*, n.º 11, Lisboa, APCT/CET, pp. 9-12.

A música na concepção e na prática teatral do século XIX em Portugal

Isabel Novais Gonçalves



Isabel Novais Gonçalves tem o curso geral de piano pelo Conservatório do Porto, é licenciada em Ensino da Música pela ESE do Instituto Politécnico do Porto e em Ciências Musicais pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Fez o doutoramento em Ciências Musicais com a tese *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. É membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde integra o projeto de investigação "Teatro para rir: A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)." É musicóloga na CML, no Serviço de Fonoteca da Rede de Bibliotecas de Lisboa, onde presta serviço de referência, faz a gestão da coleção e desenvolve atividades educativas e culturais na área da música.

O século XIX foi território, por excelência, de uma conjuntura teatral rica e complexa. A natureza heterogênea do repertório e a variedade de géneros teatrais em circulação nos palcos portugueses refletiam-se na arte de encenar e interpretar. Dramas, Comédias, Mágicas, Farsas, Paródias e Revistas, com maior ou menor diferença, desenvolviam os seus próprios processos dramaturgicos e cénicos e alimentavam gostos diversificados no público e mesmo públicos distintos. Mas a música atravessava todos os géneros sem exceção e desempenhava um contributo fundamental na transposição dos textos dramáticos para o palco, e para o seu posterior sucesso – ou falhanço.

"O publico quer musica, quer chácaras", escrevia Luís

Augusto Palmeirim no jornal *A Restauração*, na análise que fazia ao panorama teatral lisboeta de 1845 (10.01.1845). Às xácaras o cronista podia ter acrescentado duetos, marchas, romances ou qualquer outro tipo de números musicais que, em parceria com os restantes recursos – corpo, movimento, palavra, cenário e caracterização –, faziam de cada retorno ao enredo dramático um espetáculo único e exclusivo, mas capaz de deixar no seu público um pacote vivo de memórias. Qualquer empresário teatral sabia disso, não poupando esforços para contratar um compositor e manter uma orquestra em permanência, pronta a encher o palco e a plateia de xácaras e coplas sonantes que agarravam o ouvido do espectador mais distraído.

Ainda que sob uma matriz relativamente genérica, o grau e a forma de participação musical no teatro declamado dependia das características internas das peças e da intervenção dos dramaturgos, compositores e encenadores. Mas era fundamentalmente no território da escrita, no sossego do gabinete, onde o autor dramático congeminava a grande intriga ou uma simples historieta, que se definiam todos os momentos de intervenção musical de uma peça. A razão para esse cuidado acrescido, no meio do investimento literário, prende-se com um facto tão simples quanto crucial – a música não constituía mero recurso decorativo do pôr-em-cena mas parte integrante da lógica construtiva do texto teatral oitocentista.

Categorias musicais em jogo na cena

O papel da música é particularmente evidente nos dramas, sobretudo nos de moldura histórica, onde a recorrência de personagens-músicos (trovadores, jograis, menestréis ou bobos) ou de cenas de festas, bailes, cortejos ou cerimónias, solicitavam o elemento musical como parte integrante da ação, vinculando-o a uma categoria funcional que podemos designar de "música como representação de música" – e que está naturalmente presente também nos restantes géneros dramáticos, como se pode ver nos seguintes exemplos de peças levadas à cena na Lisboa de Oitocentos:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<i>Dulce</i> , drama, original de Bento Leão da Cunha Carvalhais. Ato / cena 1.º/III	D. BIBAS, <i>cantando e acompanhando-se no bandolim</i> Dulce é pura, há de escapar-te, Demonio de Dom Garcia! [...] GARCIA, <i>levantando-se, e com ira.</i> Maldicto jogral! Sáe d'aqui já. A tua bôcca é damnada e mais que maldicta! [...]	<i>Música como representação de música:</i> Canção por personagem músico – jogral
<i>A lotaria do diabo</i> , mágica, imitação de Joaquim Augusto de Oliveira e Francisco Palha; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Variedades, 1858) Ato / cena 1.º/VI	ZAIRA. E quando vier a noite, Amina te cantarã ao som do alaude os cantos melancholicos que sua mãe compunha quando te acalentava! AMINA. Tantas vezes lh'os ouviste!...lembras-te? TERCETINO: [...] AZAIM. Esta doce recordação do passado, este ecco da felicidade antiga - consolou-me, fez-me bem.	<i>Música como representação de música:</i> trio cantado por personagens em contexto íntimo
<i>As profecias do Bandarra</i> , comédia, original de Almeida Garrett (Teatro D. Maria II, 1858) Ato / cena 2.º/VI	<i>Catarina, Pantaleão [...], Lázaro e os praticantes com tochas, [...] em forma de procissão. Inclinam-se diante do retrato de D. Sebastião e formam alas [...]. O coro vem cantando.</i> Já o tempo é chegado [...]	<i>Música como representação de música:</i> coro integrado em cerimónia

Em cada um destes excertos, a inserção musical surge no contexto da cena, enquadra-se na lógica da verosimilhança e participa ativamente na construção de um teatro ilusório. O canto e a dança são convocados para moldar personagens ou reproduzir no palco vivências de um quotidiano íntimo, social ou ritualista, ainda que dramaticamente formatado.

Aparentemente nos antípodas da "música como representação de música", há inúmeras inserções musicais vocais, persistentes sobretudo nas comédias e géneros afins, reconduzíveis a uma categoria funcional de "música como fim em si". Coplas (assim designadas pela estrutura textual e musical genericamente estrófica), bem como duetos, trios, quartetos e coros interrompiam assumidamente a ação para proporcionar momentos de pura exibição musical à plateia:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
A lotaria do Diabo Ato / cena 3.º / III	PATERNO (<i>rindo</i>). Eh! Eh! Eh! Viveis cinquenta annos?! Eu vos provo o contrario. COPLA Cinquenta annos!! Já – já tirar d'elles Os vinte annos que ao somno entregaes! [...]	<i>Música como fim em si</i> : copla
Um marquês feito à pressa, comédia, imitação de Francisco da Costa Braga; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Variedades, 1859) Ato / cena XIV	ISIDORO. Em primeiro lugar...peço licença a v. ex.ª se, sempre está decidida a deixar Lisboa. RAQUEL. Assim me parece (<i>canta a seguinte</i>): COPLA Lisboa é formosa Mui linda vaidosa! É um céu aberto! Tem cafés concerto, Theatros, toiradas, De noite e de dia. [...] Esta confusão A mim não me agrada; Viver retirada. É minha ambição!.. Mas vamos ao que serve...Que me quer pedir?	<i>Música como fim em si</i> : copla
O juiz eleito, cenas de costumes, original de Luís António de Araújo; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Ginásio, 1854)	JOSÉ. Vai direitinho para a igreja, que eu já lhe vou nas ancas. (<i>À parte</i>) Este já ficou logrado, vae votar em mim, e dizer ao Manel da Horta que eu o elogiei muito [...] (<i>Rindo</i>) Sempre sou uma ratazana...ah...ah...ah...Ui! Que velhaco! (<i>canta</i>) COUPLET Quem disser que eu compro votos, Não se affasta da verdade; Mas o mesmo que hoje faço Tãobem se usa na cidade.	<i>Música como fim em si</i> : copla

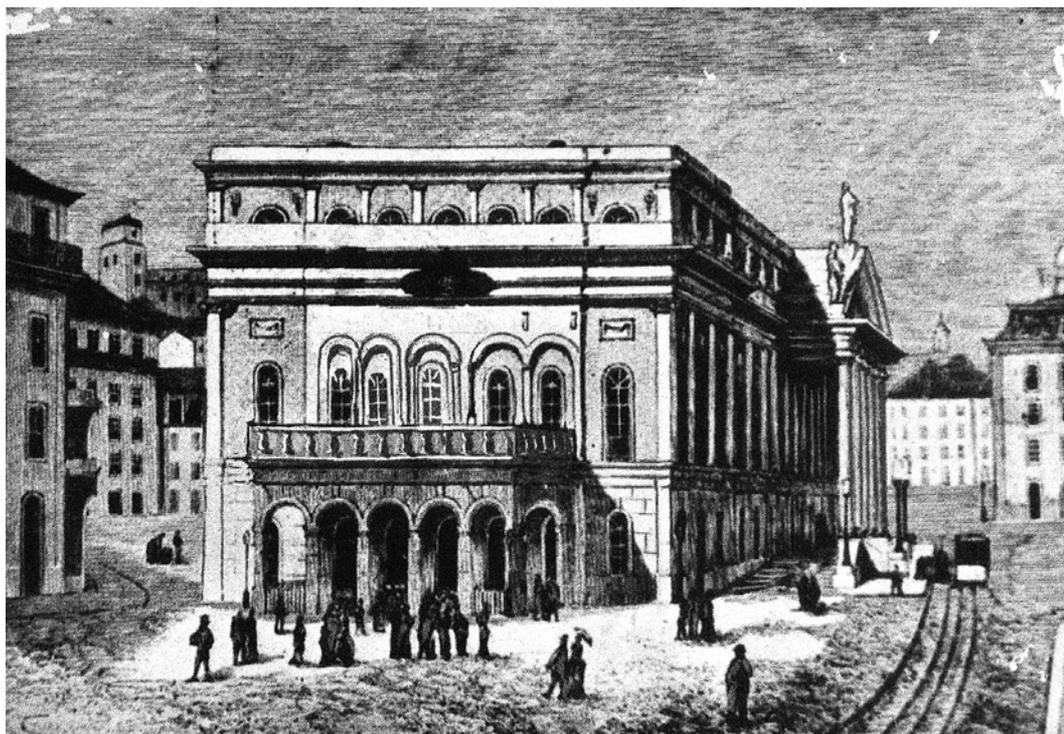
Nenhuma das coplas expostas tem consequência no desenvolvimento do enredo ou uma justificação dramática a enquadrá-las. Se no processo de encenação o canto fosse convertido em declamação, ou mesmo suprimido, tal não alteraria o rumo da intriga. Mas precisamente porque a sua função era a de surpreender, fazendo recair sobre si mesma a atenção da plateia, a copla ou o *ensemble* funcionava muitas vezes como o verdadeiro motor da comédia oitocentista. Coplas epigramáticas, engraçadas, satíricas – eram estas características que despertavam o ouvido do público, quando ia assistir a um espetáculo de comédia. Com uma fronteira claramente definida entre o simples diálogo, decorrido no plano da ação, e as inserções musicais, desenvolvidas num plano exterior à realidade

concreta, as coplas constituíam um território livre, autónomo e com regras próprias para o exercício irónico e a criação de trocadilhos e duplos sentidos. Não é raro encontrar enredos esquemáticos e diálogos elementares contrabalançados com coplas espetivas de humor, subvertendo a hierarquia funcional dos dois planos textuais. O texto declamado passa a "pretexto", uma trama produzida exclusivamente para sustentar as coplas enquanto verdadeira substância do espetáculo.

Ainda na alçada do dramaturgo ficava muitas vezes a opção de solicitar a "música como meio expressivo" para enquadrar numa moldura emocional específica determinados momentos da ação:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<p>A pedra das carapaças, drama de costumes, original de Costa Cascais; música de Joaquim Casimiro Júnior (Teatro D. Maria II, 1858)</p> <p>Ato / cena 3.º / última</p>	<p><i>Aurora, absorvida em seus pensamentos, dá alguns passos, pára e permanece em misero estado de abandono até o côro ir distante. Corre depois a scena como insensata, volta e exclama com um grito do coração: "Ai! que estou perdida! (Cae de joelhos). Virgem Nossa Senhora! Valei me!" (Fica n'esta posição, com o rosto obliquamente voltado para o fundo. Ouve-se uma harmonia suave por alguns instantes, a lua rompe por entre o arvoreda, e alumia o rosto de Aurora. Vê-se no alto da scena, descendo a montanha, o Padre José, que desaparece por momentos, entrando logo em scena pela E., e reconhecendo Aurora: - "Filha! Minha filha!" (Soccorre-a). Cae o panno.</i></p>	<p><i>Música como meio expressivo: "harmonia suave"</i></p>
<p>Miguel o torneiro, imitação de José Romano; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Ginásio, 1853)</p> <p>Ato / cena XVIII</p>	<p>MIGUEL: Com mil diabos!... Já me falta a paciência... arreda!... (empurra-a violentamente. Música na orchestra) MARIA (dando um grito, e amparando-se a um movel para não cair): Ai!!</p>	<p><i>Música como meio expressivo: "música na orchestra"</i></p>
<p>A lotaria do diabo</p> <p>Ato / cena 1.º / II</p>	<p><i>A orchestra executa uma suave melodia. Abre-se o pano do fundo. Vê-se n'uma especie de paraizo uma houri. A melodia continua até que termine a falla seguinte.)</i> UMA HOURI. " De príncipes nasceste. – Os desvarios das mulheres, que occuparam o throno dos teus avós – accarretaram as iras de Allah sobre os teus reinos. Encantados hoje – só poderão ser descobertos por ti no dia em que encontrares uma mulher perfeita. [...] – arma-te e parte! Príncipe das esmeraldas, serás venturoso ainda!" (O pano de fundo fecha; cessa a melodia). AZAIM (que tem caído de joelhos durante a falla da houri). Abençoada seja a tua prophecia, ó formosissima houri!</p>	<p><i>Música como meio expressivo: "A orchestra executa uma suave melodia. [...] até que termine a fala"</i></p>

* Não foi detetado o original francês desta peça, e a ausência da folha de rosto no único exemplar traduzido acessível na Biblioteca Nacional de Portugal não permite averiguar se a peça foi publicada como uma comédia, uma comédia-drama ou uma comédia ornada de couplets.



<
Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), vista da entrada lateral, s.d., programa da peça *A sobrinha do marquês*, de Almeida Garrett, TNDM II, [Arquivo Osório Mateus, Biblioteca da FLUL].

Este tipo de números musicais – conhecidos genericamente por "mélodrames" e designados frequentemente de "harmonias" nos textos e nas partituras de cena portuguesas – aplicavam-se praticamente em todos os géneros teatrais. Não tinham uma justificação dramática; não constituíam separadores entre cenas; não eram um fim em si mesmos: estavam integralmente ao serviço da eficácia emocional, do impulsionamento do *pathos*. A estas três categorias musicais, postas em marcha logo na concepção dos textos teatrais, acrescentava-se uma

outra na transposição para o palco: a "música como estruturação da ação". De forma a preparar o público para a representação, no início da peça e de cada um dos seus atos, a orquestra tocava sempre uma sinfonia ou um entreato. Durante a representação também podiam ocorrer curtas intervenções orquestrais, por vezes indicadas nos textos, para acompanhar mudanças de cena, entradas e saídas de atores, trocas de quadros ou assinalar o fecho de um ato:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<i>Egas Moniz</i> , drama, original de José da Silva Mendes Leal Júnior; música de Joaquim Casimiro Júnior (Teatro D. Maria II, 1862)	<i>(Saem todos. A orchestra acompanha brandamente d'uma toada melancholica, no estylo dos antigos romances nacionaes, esta sahida e a breve scena muda que se segue.)</i>	<i>Música como estruturação da ação:</i> mudança de cena
Ato / cena 1.º / II		
<i>Figados de Tigre</i> , paródia de melodramas, original de Gomes de Amorim; música compilada de vários autores (Teatro D. Maria II, 1857)	<i>(O pano cai e torna a subir logo que se faz a mutação; a orchestra toca durante ela)</i>	<i>Música como estruturação da ação:</i> mudança de quadro
Ato / cena 4.º / V-VI/XX-XXI		
<i>A lotaria do diabo</i>	AMINA – Deixou-me!! Não o tornarei a vêr talvez! Levou-me o coração!... Oh! Se hei-de viver muito tempo com esta saudade – prefiro a morte. <i>(Harmonia)</i> Quadro Quinto Logo que diz – PREHIRO A MORTE – A cabana transforma-se em mesquita brilhante; a cama n'um sofá magnífico – e Zaira em rapariga ricamente vestida.	<i>Música como estruturação da ação:</i> fecho de cena e mudança de quadro.
Ato / cena 1.º / IV-V/VI		

Todas estas categorias musicais operavam propositadamente como elementos ativos na gestão das tensões, na promoção de mudanças do próprio enredo e na dinamização global do espetáculo teatral. Um olhar mais atento e pormenorizado aos textos dramáticos – que não cabe no teor breve deste artigo – permite trazer à superfície mecanismos mais complexos de cruzamento e sobreposição de categorias, para responder à eficácia dramática sem sacrifício de uma conceção verosímil do

drama. Números de música com justificação dramática – como se pode ver no exemplo seguinte, com a música surgindo de um mosteiro nas proximidades, e executada por trás do palco – impregnavam a cena e o monólogo ou o diálogo decorrentes de uma tonalidade emocional, mascarando a categoria funcional de "música como meio expressivo" numa legitimada categoria de "música como representação de música":

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<i>O astrólogo</i> , drama, original de Andrade Corvo; música de Joaquim Casimiro Júnior (Teatro D. Maria II, 1853)	D. VIOLANTE N'outro tempo, n'outro lugar; longe deste tenebroso mundo, muito longe destas paixões da terra, havemos de ser felizes. – Eu vi, Mendo, esta noute antevi a nossa felicidade futura. – Era um paraíso. (<i>Ouve-se uma música de órgão e um coro, muito ao longe até ao fim da scena.</i>) Um campo de flores maravilhosas, com um perfume inebriante, um lago coberto de diamantes, de uma serenidade e formosura sem igual no mundo; [...]	<i>Música como representação de música: música religiosa vinda do mosteiro / Música como meio expressivo: "Era um paraíso. (Ouve-se uma música [...] até ao fim da scena.)"</i>
Ato / cena 5.º/V		

Contextos do desempenho musical

Tais jogos de manipulação levam-nos a um outro aspeto essencial da música teatral: a localização do seu desempenho no decurso da ação. A colocação da fonte sonora "dentro de cena" ou "fora de cena" alterava radicalmente a leitura que o acontecimento dramático, no seu todo, promovia no público.

No excerto anterior, por exemplo, a música surgia "por trás da cena", "muito ao longe". Era uma estratégia cénica recorrente e de particular efeito na fabricação da ilusão. A ação estendia-se para além dos limites do palco, a vida continuava para lá do cenário e as reminiscências chegavam a uma plateia transformada praticamente numa entidade intrusa, um coletivo que ouvia, ilicitamente, os sons de um acontecimento paralelo.

A generalidade da música teatral instrumental, no entanto, era desempenhada "fora de cena". Todas as inserções musicais concebidas com a função de "estruturação da ação" – sinfonia, entreatos e mudanças

de cena – provinham, assim, da orquestra colocada no fosso ou entre a plateia e o palco, bem como a maior parte das inserções de "música como meio expressivo".

Monólogos, diálogos, ou mesmo fragmentos de ação sem texto, podiam ser acompanhados de pequenas intervenções instrumentais que subiam da orquestra e envolviam o palco e a plateia num subtil pano de fundo sonoro. A ocultação da fonte sonora suprimia qualquer sobreposição à ação, o público concentrava-se exclusivamente na contemplação da cena, e a música atuava subliminarmente na criação de uma atmosfera, ou na densificação da espessura emocional do momento dramático.

Contrariamente, em muitas inserções de "música como representação de música", a fonte sonora provinha, no todo ou em parte, de "dentro da cena". Um ou vários instrumentistas surgiam no palco incorporados na ação e desempenhavam o papel, *tout court*, de músicos em contexto de danças, festas, cerimónias ou rituais religiosos:

Peça	Didascálias / deixas	Contexto de desempenho
<i>A pedra das carapuças</i>	<i>Ouve-se a musica, que vem collocar-se no coreto.</i> Vozes – As cavalhadas! As cavalhadas! [...] <i>Começam as cavalhadas.</i> <i>Saem oito cavalleiros, quatro de cada lado [...] A musica vem na frente, tocando. Seguem os pagens, acompanhando a azemola; atraz, os oito cavalleiros, sahindo de cada lado, juntando-se no centro da scena, marchando atraz dos pagens, etc. A musica, na bocca da scena, divide-se e retira, metade pela direita e metade pela esquerda, indo, depois de reunida, collocar-se no coreto. [...] A musica continua tocando, e só pára quando todos saíam.</i>	<i>Dentro de cena: instrumentistas no palco</i>
Ato / cena 4.º/XI		

Ao integrar um grupo de músicos no palco, fazendo-o no entanto emergir por vezes de um conjunto mais alargado de instrumentos, o compositor teatral de serviço contribuía para a verosimilhança, como pretendia o dramaturgo, sem

prescindir de emprestar grandiosidade musical à cena, numa lógica de puro espetáculo.

Por fim, há ainda peças em que um ou mais entreatos estabeleciam uma "ponte para a cena":

Peça	Didascálias / deixas	Contexto de desempenho
O alcaide de Faro , drama, original de Costa Cascais; música de Santos Pinto (Teatro D. Maria II, 1848)	<i>(Depois da introdução da orchestra, levanta-se o panno, e continúa a musica brandamente. Aben-Baran e varios cavalleiros e damas, todos de joelhos, voltados para o angulo esquerdo do fundo, oram em silencio, com a maior devoção: passados alguns instantes, deitam a face no chão, pouco depois levantam-se. O Alcaide senta-se.)</i>	<i>Ponte para a cena: "Depois da introdução da orchestra, levanta-se o panno, e continúa a musica brandamente."</i>
Ato / cena 4.º/I		

Sobretudo na concepção de dramas tendo em vista o exercício de um teatro ilusionista que, através de uma "quarta parede", pretendia separar as duas realidades – a do palco e a da plateia –, a música era por vezes chamada a fazer a ligação de uma zona à outra, prolongando-se para dentro da cena. É o caso do exemplo apresentado. Na transição do espaço da sala para o território fechado do drama, a música já em execução no entreato e surgindo do fosso transportava o espectador para a cena, criando um clima emocional propício à contemplação e a uma audição atenta.

Recursos musicais

A presença intensa da música no teatro declamado oitocentista tinha implicações no sistema produtivo e exigia a operacionalização de uma série de recursos.

Focando-nos apenas no universo lisboeta da década de quarenta a sessenta, cada um dos cinco espaços teatrais em funções tinha uma orquestra permanente, de entre doze a quinze instrumentistas nos teatros secundários (o da rua dos Condes, o Ginásio, o D. Fernando e o Salitre / Variedades) e vinte a vinte e sete no teatro nacional D. Maria II.

A execução das partes vocais ficava naturalmente a cargo dos próprios atores e, muito pontualmente, quando o número era executado "por trás da cena", de cantores. Para números corais de envergadura, recorria-se também a coralistas profissionais.

À exceção da sinfonia e dos entreatos, geralmente escolhidos pela direção da orquestra, todos os números musicais de cada peça estreada eram compostos de raiz por um compositor. Tendo em conta que a componente

musical de um espetáculo teatral podia oscilar de um número musical (em comédias de um ato) a cinco ou dez números (em comédias e dramas de dois a cinco atos), quinze (em comédias ornadas de *couplets*) ou mesmo trinta números musicais (no caso das mágicas), não surpreende que vários compositores portugueses do século XIX tenham garantido o seu trabalho, subsistência e, nalguns casos até, verdadeira notoriedade através da colaboração persistente com os teatros de declamação de Lisboa.

Para as empresas teatrais, o dispêndio elevado com a composição e a execução musical, a que se somava frequentemente a da contratação de um corpo de baile para os números de dança, constituíam mais um custo obrigatório na manutenção de uma atividade artística complexa e muito competitiva, que tinha de responder às expectativas dos dramaturgos ou imitadores e sobretudo, do público.

Conclusão

Muito mais haveria a abordar no âmbito do teatro e da música teatral praticados em Portugal no século XIX. As estratégias compositivas mais recorrentes, as características formais e idiomáticas dos números de música, os referentes musicais exteriores trazidos para a cena, os processos de adaptação musical de repertório teatral importado, a repercussão da música de cena na rua e na esfera doméstica, as interações entre os atores e a plateia pela via musical – são múltiplas e densas as questões que ficam por referir. Da breve apresentação ao tema neste artigo, ficam porém assentes três factos do teatro de Oitocentos: na base da concepção e redação dramaturgical está também uma lógica musical e performativa; a música desempenha ativamente funções específicas, inelutáveis e com contextos de desempenho próprios; a praxis teatral dá resposta e incorpora por inteiro no palco a dimensão musical do

texto dramático. Ter em conta estes factos é fundamental para empreender uma aproximação que se pretenda justa e rigorosa ao repertório teatral oitocentista.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Francisco Gomes de (1984), *Figados de Tigre*, melodrama dos melodramas, Lisboa, Imprensa Nacional.
- ARAÚJO, Luís António de (s.d.), *O juiz eleito*, scenas de costumes, original em um acto, ornado de *couplets*, representada pela primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico, em 26 de julho de 1854, [s. l.], [s. n.].
- BRAGA, Francisco J. da Costa (imit.) (1860), *Um marquez feito à pressa*, comedia em um acto, representada pella primeira vez no Theatro de Variedades na noite de 16 de Setembro de 1859. Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva.
- CARVALHAIS, Bento Leão da Cunha (1850), *Dulce*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- CASCAIS, J. da Costa (1904), *A pedra das carapuças*, drama de costumes em 4 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, vol. 4.
- (1904), *O alcaide de Faro*, drama original português em 5 actos, in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, vol. 2.
- CORVO, João de Andrade (1859), *O astrologo*, drama em 5 actos, Lisboa, Typografia Universal.
- GARRETT, Almeida (1984), *As profecias do Bandarra in Teatro II*, Lisboa, Circulo de Leitores.
- LEAL Júnior, José da Silva Mendes (1863), *Egas Maniz*, drama em cinco actos, apresentado a concurso em 30 de junho de 1861, Rio de Janeiro, Typ. Economica.
- OLIVEIRA, Joaquim Augusto de / PALHA, Francisco (1858), *A loteria do diabo*, comedia magica em tres actos e dezenove quadros, accomodada à scena portuguesa, representada pela primeira vez no Theatro de Variedades em a noite de 1 de fevereiro de 1858, Lisboa, Escriptorio do Theatro Moderno.
- PALMEIRIM, Luís Augusto (1845), "...", in *A Restauração*, 10.01.

Chantiers d'Europe

Lisboa – Paris

Marie Plantin

Théâtre de la Ville PARIS

chantiersd'Europe
Lisbonne-Paris
JUN 2013 • 4^e ÉDITION

FOCUS SUR LA CRÉATION PORTUGAISE
60 ARTISTES • 30 PROJETS
Camimha, Luta Pena, Misa, Bomba Suicida, Mala Vaadora, Teatro Praga, Tiago Rodrigues, Sofia Dias, Vítor Roriz, António Lobo Antunes, Miguel Gomez, João Onofre, Ricardo Jacinto...

13 LIEUX ASSOCIÉS DANS PARIS:
CENTQUATRE // ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS // FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN // LE MONFORT // MAIRIE DU 8^e // MANSION DE LA SACRÉDENCE CULTURE // MANSION DE LA POÉSIE // MANSION EUROPEO-CANADIENNE DE COLLABORATION // PARC MONTSOURIS // PALAIS DE TOKYO // PARC MONTSOURIS // THÉÂTRE DE LA VILLE // THÉÂTRE DES ABBESSES

AVEC LE SOUTIEN DE:
EGEAC MAIRIE DE PARIS INSTITUTS CULTURELS FRANÇAIS EN PORTUGAL C44

EN PARTENARIAT AVEC:
MUSEUMS OF MODERN ARTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ARTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ARTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ARTS

www.theatredelaville-paris.com • 01 42 74 22 77

Paris, Junho de 2013: Fim da temporada teatral. As programações jogam as suas últimas cartas antes da pausa de Verão. Assim vai o ciclo da actividade cénica. O mês de Junho ressent-se das férias, do círculo que se fecha antes de se abrir o novo em Setembro. No entanto, é neste período de escassa ebulição, em que a assunção de riscos se reduz cada vez mais, que o renomado Théâtre de la Ville começa o seu Festival inaugurado há quatro anos, *Chantiers d'Europe* [Estaleiro da Europa], dedicado à criação teatral europeia. Uma verdadeira plataforma de artistas e companhias emergentes, ainda desconhecidas a nível internacional, trabalhando fora dos circuitos comerciais e oficiais. Na temporada anterior, a Grécia compartilhou o convite com a Itália. Este ano, na sua quarta edição, Portugal é o convidado de honra, em especial a criação cénica lisboeta, assumindo-se esta edição como dedicada à memória de Joaquim Benite (1943–2012).

Na verdade, trata-se do 15º aniversário do Pacto de amizade e colaboração entre as duas capitais, francesa e portuguesa e, para comemorar este entendimento duradouro, nada melhor do que um acontecimento cultural de grande envergadura aberto – e acessível – ao público, sinónimo de partilha e troca, de descoberta e transversalidade. Oferecia-se, assim, ao espectador francês, a oportunidade de descobrir o que se faz de mais contemporâneo em matéria de artes do espectáculo no país de Pessoa.

Este tempo intenso é organizado pelo Théâtre de la Ville, dirigido por Emmanuel Demarcy-Mota, e cuja localização central, na praça do Chatelet, faz dele um palco privilegiado, um ponto de convergência e de encontro de públicos. Mas a verdade é que se espalha também por diferentes bairros e instituições culturais, como o Monfort, a Maison de la Poésie, o CentQuatre, o Palais de Tokyo, e ainda o Parc Montsouris, a Maison de la Radio e ainda outras instituições, envolvendo ambas as margens, direita e esquerda, da capital. Para esta manifestação o Théâtre de la Ville aumenta o seu potencial de acolhimento, colocando à disposição desta iniciativa os seus vários espaços, mesmo quando não são todos expressamente destinados às representações, como foi o caso da Coupola, do Café des Œillets, bem como a sua segunda sala do Théâtre des Abbesses no 18º distrito. E estes são os muitos palcos que propagam e multiplicam o alcance do acontecimento, ramificando-se e amplificando a programação desta edição portuguesa dos Chantiers d'Europe numa miríade de lugares de expressão.

Acresce ainda que esta edição foi possível graças ao empenho e apoio de parceiros sólidos e solidários – EGEAC, Instituto Camões, Câmara Municipal de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – para que acontecesse esta exuberante concentração de todas as disciplinas artísticas, estando o teatro certamente no coração do evento, mas juntamente com a música, a dança, a *performance*, as artes visuais e o cinema. De facto, o programa não se limitou a uma selecção de eventos teatrais, antes cruzou as diferentes áreas numa mistura fértil e desejável, totalmente em sintonia com a actual tendência das artes para a transdisciplinaridade. O vento que sopra hoje em dia sobre a criação cénica vem semear o caos, um caos dinâmico e revigorante, que mistura os rótulos, confunde

<
Cartaz
Chantiers d'Europe 2013.

Marie Plantin
é crítica de teatro e
dança *freelance*,
colaborando com várias
publicações em França.

<>

*What I Heard About
the World,*

concepção Jorge Andrade,
Alexander Kelly
e Chris Thorpe,
Mala Voadora /
Third Angel, 2013
(< Jorge Andrade,
Alexander Kelly
e Chris Thorpe;
> Alexander Kelly),
fot. José Carlos Duarte.

*Três dedos abaixo
do joelho,*
texto e enc.

Tiago Rodrigues,
Mundo Perfeito, 2012
(Gonçalo Waddington
e Isabel Abreu),
fot. Magda Bizarro.

<>



as pistas, derruba as fronteiras de género, mistura as técnicas e referências. A cena torna-se num laboratório experimental onde todas as artes são convocadas sem inibições nem hierarquias. O teatro em si e *de per si* já não tem razão de ser. Porque é um híbrido. Impuro. Complexo. Em contacto com a sua herança e, contudo, novo. E essa é a sua riqueza. Alimenta-se das novas tecnologias integrando na sua matriz narrativa o vídeo, apela para as artes plásticas e não apenas para o seu dispositivo cenográfico, mas também na maneira de utilizar materiais e cores no palco ao longo da representação, assimilando o corpo do actor a uma máquina orgânica com um potencial infinito, território de experiências extremas, namorando com o *music-hall* salpicando-se de interlúdios cantados, aproximando-se da *performance*, assumindo a presença do público e deixando cair a falsa aparência da quarta parede... Um teatro que se oferece e inventa, que duvida e muda. Que se renova formalmente para melhor interrogar no presente o mundo, a sua História e a sua actualidade. É cosmopolita e comprometido, jovem e impetuoso. Disso deram prova as propostas a que pudemos assistir no âmbito destes *Chantiers d'Europe*, a reconciliação, num tempo condensado, de representações que realçam linhas de força, semelhanças formais, interesses partilhados, preocupações comuns.

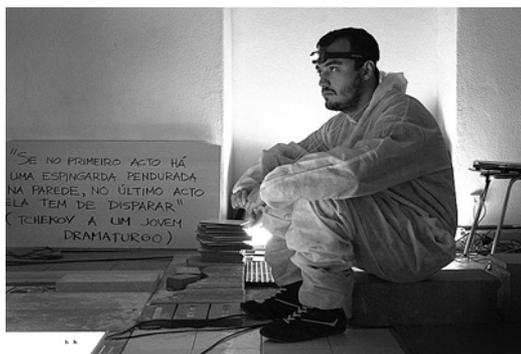
Third Angel + Companhia Mala Voadora: Relatório sobre o mundo

O que notámos em primeiro lugar, porque ostensivo e visível, foi um gosto acentuado pelas cenografias heterogéneas compostas de objectos de toda a espécie e de mobiliário composto saído directamente da loja de velharias da esquina ou da venda de garagem do vizinho. O palco era um concentrado eclético de elementos do exterior, vindos do real. Há quase uma dimensão dadaista para estes *patchworks* cenográficos, que parecem dar

conta dum estado de espírito mais global, como uma maneira de reflectir o próprio absurdo do mundo, a sua abundância, a sua diversidade. No espectáculo *What I Heard About the World* [*O que eu ouvi sobre o mundo*] – pela Companhia Mala Voadora em colaboração com a Third Angel – os actores tornavam-se narradores, ou antes "relatores" de histórias e historietas de dimensão universal, mais ou menos (sur)realista, sendo o verdadeiro muitas vezes difícil de distinguir do falso, encadeadas umas nas outras e apresentadas em simultâneo. Se, aparentemente, não há nenhuma conexão entre cada uma das cenas, a verdade é que o que se apresentava era um inventário do mundo, dramático e lúdico, em torno de problemáticas contemporâneas (como a ecologia, guerras, ditaduras, manifestações, massacres...) e um sentido de uma desumanização generalizada. Uma certa maneira de fazer teatro também do mundo.

Tiago Rodrigues: Fazer teatro da censura

À esquerda da sala, expositores com roupa, à direita, um grande reposteiro de veludo vermelho e pilhas de cadeiras ordenadas em lotes. Ao fundo, uma parede forrada com textos e imagens e, no palco, os móveis estão cobertos com plástico. O encenador Tiago Rodrigues monta o cenário: *Três dedos abaixo do joelho*, faz a *mise-en-abîme* do acto teatral, a sua prática, num contexto específico da História de Portugal, o período da ditadura de Salazar. Baseia-se nos arquivos nacionais do país para a própria matéria do seu espectáculo: os relatórios dos inspectores da censura relativamente às peças e representações teatrais daquele tempo. Em cena, os dois actores, Isabel Abreu e Gonçalo Waddington, apropriam-se desses textos administrativos, apontamentos oficiais que dão testemunho da importância atribuída à arte teatral, à influência que poderiam ter nos hábitos e no pensamento dos cidadãos. Estes relatórios, que justificavam a proibição de



<
Eurovision,
 de André e. Teodósio,
 Martim Pedroso e Pedro
 Penim, Teatro Praga, 2005
 (Pedro Penim),
 fot. Ângelo Fernandes.



>
Discotheater,
 de André e. Teodósio,
 Cláudia Jardim,
 Diogo Bento, Maria João
 Machado, Patrícia da
 Silva, Pedro Penim
 e Vasco Araújo,
 Teatro Praga, 2006
 (Cláudia Jardim),
 fot. Ângelo Fernandes.

*Um gesto que não passa
 de uma ameaça*,
 de Sofia Diaz e Vitor Roriz,
 2011
 (Sofia Diaz e Vitor Roriz),
 fot. Lucian Renitsa.

determinadas peças, e apontavam para as cenas censuradas, revelaram ser uma poderosa mina dramática. Deste modo, por efeito contrário ou ironia do destino, a censura ofereceu, a um tempo muito posterior, um material novo e apaixonante, que revelou ser uma matéria extraordinária para levar à cena, pelo modo como foi utilizada, ao mesmo tempo que mostrava o aspecto absurdo e poético de um dado histórico. Este espectáculo resultou cómico e constituiu uma troça magnífica, desprovida de qualquer rancor, ao mesmo tempo que "promovia" os censores – à sua revelia – a autores "cómicos".

Teatro Praga:

O teatro da Europa

O Teatro Praga tem sido muito falado e há razões para isso. Já acolhido por duas vezes pelo MC 93 de Bobigny, participou nestes Chantiers d'Europe com dois espectáculos, *Discotheater* e *Eurovision*. Este colectivo heterogéneo, que reúne artistas de vários quadrantes (artes plásticas, teatro, música, dança, vídeo) e que funciona como um laboratório de pesquisa e experimentação cénica, produz obras que se revelam *patchworks* de grande movimentação e energia, que convidam a pensar sem excluir o divertimento e a leveza. Em *Eurovision*, performance teatral heterogénea e

que aponta para várias questões, os dois actores em cena, Pedro Penim e André e. Teodósio, partem do famoso Festival Eurovisão da Canção para questionarem, de forma humorística, a identidade europeia, buscando o seu material dramático e filosófico na História, em Beckett, Tchekov e George Steiner, e o seu material verbal numa multiplicidade de idiomas. À escala do espectáculo, é uma imagem da Europa que se vai desenhando associada à própria ideia de teatro e de representação.

Sofia Dias e Vitor Roriz: Quando a língua dança

O multilinguismo é um traço comum da maioria das companhias convidadas. As representações apresentavam grande variedade linguística, o que é um sinal de abertura e integração. Em português, evidentemente, mas também em inglês, francês, ou pelo menos em tentativas louváveis, reflectindo o estado de espírito geral destes artistas prontos para entrar em contacto com a língua e a cultura do outro, conforme o país que os recebe. Foi em Inglês que Sofia Dias e Vitor Roriz apresentaram o seu poema para duas vozes. Como coreógrafos e intérpretes, eles trabalham a palavra e o gesto num mesmo sentido e sem hierarquia. Uma maneira de pôr no mesmo nível o teatro e a dança,

>
A virgem doída,
 de Jean-Arthur Rimbaud,
 enc. Mónica Calle,
 Casa Conveniente, 2012
 (Mónica Calle),
 fot. Bruno Simão (postal).



de explorar as ligações íntimas entre palavras e movimentos. *A Gesture that is Nothing but a Threat* [*Um gesto que não passa de uma ameaça*] persegue a musicalidade e a plasticidade da linguagem para além do sentido, sondando o seu infinito potencial de metamorfose formal e de significados, numa escansão ofegante em que o corpo todo se encontra envolvido.

Mónica Calle:

O corpo poético

Quanto a Mónica Calle, ela literalmente apropria-se de uma das obras mais famosas de Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* [*Uma estação no inferno*], numa performance (*A virgem doída*) de rara intensidade. Sozinha, olhos nos olhos com um público restrito, em fileiras serradas (a sala é minúscula), tão perto que a ouvimos respirar, Mónica Calle, de início num francês hesitante, depois em português, totalmente imersa no longo poema, atormentado e vibrante, dum dos maiores poetas franceses. É uma experiência íntima. Perturbadora. Avassaladora. O corpo da actriz-performer é atravessado pelo poema, que perfura a sua alma, expõe o seu coração. A ligação que esta mulher tece com as palavras de outro é um choque físico e estético. Mónica Calle está a descoberto, não recita, ela age o poema, mostra o efeito que tem nela, a sua reacção epidérmica às palavras. O verbo não é oferecido com luvas numa bandeja de prata, a da deferência e da admiração, não: ele é enfrentado, incorporado e devolvido como matéria viva e vibrante, bruta e orgânica, irreverente. A nudez de Mónica Calle irradia fragilidade e força misturadas. A sua voz, grave, ora sussurra ora é uma erupção, ora raspa ora é um rugido. Dos seus olhos maquilhados de preto, por vezes correm lágrimas. As suas mãos enxugam o rosto totalmente lavado. Os seus pés pisam a areia e o carvão no chão. Os seus músculos ficam recortados pelas luzes. O palco ficou abolido na cave abobadada da Maison de la Poésie. O teatro foi varrido

da cena. Tudo aqui é verdade: a pele, as lágrimas, os dedos que deslizam no sexo. O cara a cara com os espectadores é total, inteiro, numa frontalidade trágica. A artista encarrega-se de tudo, luzes e música incluídas. Ela entoa Chico Buarque e é uma carícia. Ela lança-se numa dança frenética, com saltos e braços projetados, ao som da *Sagração da Primavera* de Stravinski e sentimos calafrios. Um transe poético e físico, ritual cheio de ternura e raiva, minimalista no seu dispositivo. Mónica Calle, repõe um espectáculo apresentado há vinte anos, sendo este, por certo, um dos momentos mais espectaculares destes Chantiers. Um dos mais violentamente impressionantes.

Espelhos e reflexos da actualidade

Estes Chantiers d'Europe dedicados à criação cénica lisboeta vêm revelar e valorizar uma nova geração de artistas e companhias independentes que se inscreve não apenas na sua própria História, mas também, mais amplamente, num movimento artístico a nível europeu. Este movimento, perceptível, identificável, reconhecível, feito de tendências cénicas que podem ser identificadas, de formas comuns, não parece ser o resultado inevitável e trágico dum processo de globalização e uniformização das produções. Pelo contrário, parece o sinal tangível duma circulação de ideias, dum mesmo impulso criativo que ignora as fronteiras, um espelho que reflecte o estado actual do teatro na Europa.

Tradução de Sebastiana Fadda

Um encontro especial em Cluj-Napoca

Georges Banu teatralmente homenageado na sua Roménia natal

Maria Helena Seródio



<
Cartaz dos Encontros Internacionais Cluj-Napoca 2013, dedicados a Georges Banu.

Fotografia de Georges Banu.
>

1. Razões e momentos para celebrar

Entre os dias 3 e 6 de Outubro de 2013, os Encontros Internacionais em Cluj-Napoca – na sua terceira edição – celebraram Georges Banu, o brilhante investigador, crítico, professor e teórico de teatro, Presidente Honorário da Associação Internacional de Críticos de Teatro, e, não menos decisivo, o *compagnon de route* de vários importantes fazedores do teatro nosso contemporâneo. Autor de inúmeros livros sobre – e a propósito de – teatro, foi também a vertente da sua reflexão em torno das relações entre a pintura e a cena teatral o que permitiu alargar o âmbito dos debates que decorreram no Teatro Nacional de Cluj-Napoca e que integravam Adam Biró, o editor dos três belíssimos livros em que Banu invoca a convergência produtiva e inspirada das duas artes: *Le rideau ou la fêlure du monde* (1997), *L'homme de dos: Peinture / théâtre* (2000) e *Nocturnes: Peindre la nuit, jouer dans le noir* (2005).

No evento participaram investigadores, críticos e artistas de teatro, mas a iniciativa juntou também – porque a cidade é assim na sua riqueza cultural – os dois teatros que são os pólos vivos e de superior qualidade artística nas artes do palco: o Teatro Nacional de Cluj-Napoca e o Teatro Húngaro de Cluj. O Museu de Arte da cidade foi também parceiro da homenagem e convidou Georges Banu para curador de uma exposição especial que celebrasse a "noite" a partir do acervo do Museu. A curadoria juntou Banu e Dominic Stegorean (de um canal cultural da televisão nacional), oferecendo aos visitantes da exposição uma interessantíssima colecção de pinturas que representavam, inventavam e celebravam a noite. A

esse roteiro artístico juntou-se o lançamento, no Teatro Nacional, de mais um livro de Banu traduzido para romeno por Dana Monah e Roxana Monah – *Nocturno* – e que saiu com a chancela da Editora Nemira. Outros livros de teatro foram lançados no contexto destes encontros: *Amor e desamor do teatro*, ainda de Georges Banu, agora em versão romena (pelas edições Polirom) e húngara (pela editora Koinonia), já saído antes em francês nas edições Actes Sud; *Close to the Stage. George Banu, Essays and Testimonies*, um volume, pelas edições Curtea Veche, organizado por Iulian Boldea e Ștefana Pop-Curșeu; publicações várias, como as que registam uma longa entrevista, em edição romena e húngara, a András Visky, o dramaturgo residente do Teatro Húngaro da cidade e director associado da companhia.

Não faltou a convocação de outras artes que permitiram um recital de piano por Georgiana Fodor, da Academia de Música de Cluj-Napoca, no foyer do 2.º andar do Teatro Nacional, e um recital pela soprano Hélène Delavault (acompanhada ao piano por Cyrille Lehn), bem como a projecção de dois filmes: *Georges Banu: Um retrato* (realizado por Sinziana Miloșoiu, numa produção daTVR2) e – por escolha de Georges Banu – o visionamento de uma excepcional realização fílmica do *Tio Vânia*, de Tchekov, realizada por Louis Malle, com o actor André Gregory: *Vanya on 42nd Street*.

A despedida destes vivíssimos Encontros Internacionais incluiu, na noite de 6 de Outubro, no foyer do balcão do Teatro Nacional, uma animada apresentação pelo Grupo de Música Tradicional Iza de Maramures, que inspirou público e artistas a uns bons e animados pés de dança.



^ < >

Leóncio e Lena,
de Georg Büchner,
enc. Gabor Tompa,
Teatrul Maghiar de Stat
Cluj (Teatro Húngaro
de Cluj), 2011,
fot. Biró István.



No campo das intervenções e debates registaram-se participações variadas de artistas e estudiosos, como foi o caso de András Visky, Sorin Alexandrescu, Ion Vartic, Anca Măniuțiu, Ion Cocora, Ștefana Pop-Curșeu, Carmen Mușat, Monica Andronescu, Iulian Boldea (em torno do tema *Espectador e crítico: Da sombra do palco ao testemunho na página*), bem como de Laurent Gaudé, Adam Biro, Jean François Dusigne, Maria Helena Seródio, András Visky, Mihai Măniuțiu, Liviu Malița, Marina Constantinescu (em torno de *Porquê o teatro hoje?*).

Para lá do convívio e da verificação do interesse e gosto pelo teatro vivo – na sua prática e nas reflexões que suscita –, os Encontros permitiram assistir a espectáculos de valor verdadeiramente antológico, reforçando a convicção de que a criação teatral na Roménia é um alfofre de prodigiosa invenção artística.

Silviu Purcारेte abriu os Encontros com a encenação da peça *A Hell of a Mess! (Uma confusão dos diabos!)* de Eugène Ionesco no grande palco do Teatro Nacional, e o Teatro Húngaro trouxe à sua pequena sala-estúdio a obra de Johannes von Tepl (também conhecido como Johannes von Saaz, c. 1350–c.1415) com o espectáculo *O lavrador e a morte* escrito em 1411, impresso em 1460 e conhecido também como *O lavrador da Boémia*¹, sob a direcção

magistral de Mihai Măniuțiu.

Ainda no Teatro Húngaro, na sua sala maior, foi possível ver duas encenações de Gábor Tompa: *Leóncio e Lena*, de Büchner, e *Nascido para nunca*, de András Visky, cuja criação cénica registava um sobressalto elegiaco perturbador.

Duas outras produções do Teatro Nacional se apresentaram nestes Encontros Internacionais: *A trilogia Aureliu Manea*, encenada também por Gabór Tompa, e, num exercício de criatividade transbordante, *Sânziana e Pepelea*, a partir da peça desmesurada e cómica de Vasile Alecsandri encenada por Alexandru Dabija.

Esta edição dos Encontros Internacionais apresentava-se também como argumento suplementar a acompanhar a candidatura da cidade de Cluj a Capital Cultural Europeia em 2021, como recordava Mihai Măniuțiu, o Director Geral do Teatro Nacional de Cluj, no programa do evento que juntou artistas, críticos, teóricos e um público atento e cúmplice.

2. Em cena no Teatro Nacional

No palco principal do Teatro Nacional, a peça de Ionesco surgia com dois títulos consoante era referida em francês ou em inglês no programa deste festival: era *Ce formidable*

¹ Jean-Pierre Sarrazac, numa produção do CENDREV em 1997, encenou esta peça em Portugal com tradução de Isabel Lopes, cenografia de João Vieira e interpretações de Fernando Mora Ramos e Gil Salgueiro Nave.



<
Leôncio e Lena,
 de Georg Büchner,
 enc. Gabor Tompa,
 Teatrul Maghiar de Stat
 Cluj (Teatro Húngaro
 de Cluj), 2011,
 fot. Biró István.

bordel! ("Esse formidável bordel!") em francês e *A Hell of a Mess!* ("Uma confusão dos diabos!") em inglês. E a verdade é que ambos os títulos se mostravam eloquentes relativamente ao que em cena se mostrava. De facto, uma prodigiosa imagem inicial, em atmosfera de sombras, mostrava uma longa fila de figuras à esquerda no palco e o andamento do espectáculo iria mostrar que muitas dessas figuras eram simples manequins, mas que com uma destreza extraordinária acabavam por ser movidos em cena para referir a desinquietação em que mora um casal, bem como as muitas confusões que se criam no quotidiano. Tudo feito e mostrado numa competência explosiva de vivacidade e movimento.

O cenário convocava mesas de bilhar, um bar, mas também um interior doméstico, juntando situações e palavras de ordem que poderiam remeter para os anos 1960 e 1970 na reivindicação de liberdade na sexualidade, mas também declarações contraditórias de "longa vida à ditadura", ou invocando os gritos opostos contra os ricos e contra os pobres. Seguiu-se um breve itinerário de questões que marcaram esse tempo: Che Guevara, tecnologia, economia política...

De resto, o programa citava a declaração do autor relativamente ao que dizia ser a base a partir da qual construía as suas peças: dois estados de espírito que se revelavam fundamentais e que ora surgiam em alternativa, ora se justapunham: "a consciência da evanescência e da solidão, a consciência do vazio e da presença excessiva, a consciência da transparência irreal do mundo e da sua opacidade, a consciência da luz e das trevas espessas".

Ainda nesse mesmo teatro, mas na sala estúdio Eiphorion, estreou o espectáculo *A trilogia Aureliu Manea*, que incluía as peças *Penélope continua pensativa*, *O ensaio de teatro* e *A fada do Oriente*. Nascido em 1945, Aureliu Manea foi colega de faculdade de Andrei Serban e estreou-se em 1969 com a encenação de *Romersholt*, de Ibsen, em Sibiu. Foi também cineasta importante, mas retirou-se

no início dos anos 90 por motivos de saúde. Curiosamente, em 2011, foi sobre um texto seu que o realizador Gheorghe Preda filmou *Breakdown*, uma história sobre o colapso mental de uma enfermeira psiquiátrica. O valor da obra de Manea tem vindo, de facto, a ser amplamente reconhecido, e não são poucas as vezes que actualmente lamentam não lhe ter sido dada a oportunidade de revelar internacionalmente a sua especial criatividade. Na trilogia estreada no Teatro Nacional – dramaturgicamente elaborada por András Visky e com encenação de Gábor Tompa – a morte revelava ser uma presença obsessiva e, embora podendo corresponder a uma intensa sede de amor, não deixava de sinalizar uma relação possessiva entre mãe e filho, criando-se um universo visionário em que a figuração das Parcas se podia associar à atmosfera lorquiana de uma Bernarda Alba na relação – aqui – com o filho. Com uma cenografia inventiva e forte de Carmencita Brojboiu, o espectáculo mereceu uma expressiva ovação por parte do público.

O terceiro espectáculo apresentado no Teatro Nacional, *Sânziana e Pepelea*, baseava-se num texto de Vasile Alecsandri de 1881, e, na encenação de Alexandru Dabija, surgia como uma fantasia entre um certo imaginário popular e um divertimento para os mais jovens, apesar de não ser este, de modo algum, o público visado pelo espectáculo. Tinha, todavia, um pouco de ambos, e revelou ser uma complicada trama que usava – e ao mesmo tempo empurrava para – um certo ridículo alguns dos lugares comuns dos contos de fadas "romenos". A cena inicial mostrava pendões religiosos, mulheres vestidas de preto e, no telão ao fundo, projectadas árvores sem folhas compo um cenário romântico onde não faltava uma torre em ruínas com uma enorme janela gótica. Aparentemente as beatas seguravam o casulo do padre e pediam chuva para acabar com a praga de gafanhotos que infestava aquela aldeia. Só que o "sacrifício", que um tal milagre comportava, consistia em afogar uma velha,

^ < >
O lavrador e a morte,
 de Johannes von Tepl,
 dramaturgia de András
 Visky,
 enc. Mihai Măniuțiu,
 Teatrul Maghiar
 de Stat Cluj (Teatro
 Húngaro de Cluj), 2013
 fot. Biró István.



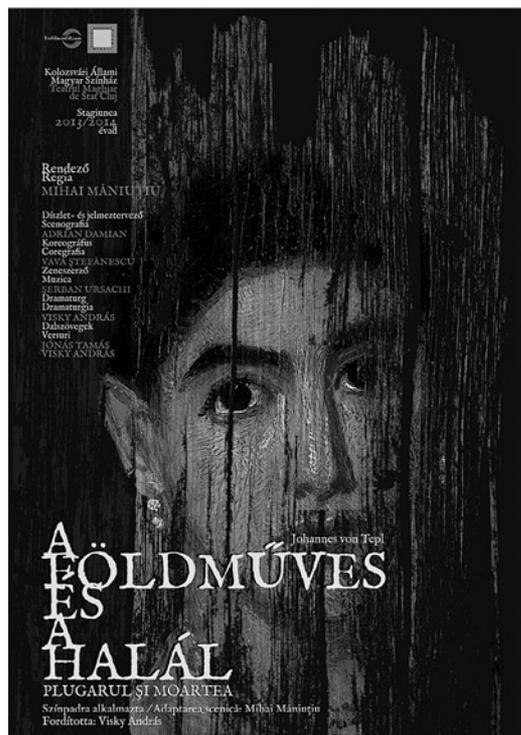
o que foi de imediato cumprido pela povoação em alvoroço. Não faltarão, nesta história longa e complicada, pássaros que falam e raptam princesas, um príncipe encantado, um dragão, muitos instrumentos musicais, que incluem a gaita de foles, trombone e guitarra. Enfim, resumindo, uma complicada e risível história de "desencantar", mas que se tornou num divertimento teatral para o público que enchia a sala.

3. Em cena no Teatro Húngaro

No Teatro Húngaro tivemos a oportunidade de ver três espectáculos muito diferentes, mas todos de uma qualidade insuperável.

O lavrador da Boémia (ou *O lavrador e a morte*), sobre texto de Johannes von Tepl, teve encenação enérgica e trepidante de Mihai Măniuțiu, lembrando, de algum modo, o célebre filme *All That Jazz*, de Bob Fosse, pela luzes e cores fortes que vão invadindo um cenário de painéis brilhantes e de iluminação feérica referido a um estúdio televisivo. O resumo da acção explicaria o seu ritmo alucinante, numa espécie de imaginário de cabaret que se impôs em cena: K, o famoso e enigmático produtor – e estrela – de televisão, dono de várias cadeias televisivas, decidiu produzir um programa intitulado "A morte e o lavrador" baseado no texto de Johannes von Tepl. A razão próxima deste programa tinha sido a morte inesperada e súbita da sua mulher, e o desenrolar frenético, mas tenso, da representação tem a ver com a incógnita sobre se no final, K, a grande vedeta deste musical se suicidará ou não.

Entretanto, para a representação de *Leónio e Lena*, de Georg Büchner – encenada, como já mencionado, por Gábor Tompa – foi escolhida a sala grande do teatro, representando o cenário um lugar passível de se referir ao séc. XVIII, mas com claros sinais de decadência e abandono. Era uma espécie de grande salão de janelas rasgadas (mas com alguns vidros partidos), que parecia concitar a curiosidade dos que passavam no fundo da



cena. As paredes apresentavam-se sujas e delapidadas, o chão era de ladrilhos de desenho geométrico, e por ali se amontoavam sofás desarticulados, ramos secos de árvores, livros atados em pilhas, e cadeiras tombadas pelo chão. As cabeleiras brancas (e verdes), os rostos empoados e clownsescos, os figurinos coloridos, tudo apontava para Setecentos, mas num registro de farsa teatral mais própria de uma trupe de actores ambulantes, do que uma real evocação de época. Como registava o programa do espectáculo, a peça de Büchner terá sido uma das primeiras a apresentar "o mecanismo que despersonaliza e separa

Cartaz de
O lavrador e a morte.
 >



< > < v > v

Nascido para nunca,
de Andrés Nisky,
enc. Gábor Tompa, Teatrul
Maghiar de Stat Cluj
(Teatro Húngaro de Cluj),
2009,
fot. Biró István.



mais na interrogação colocada pelo rabino se haveria ou não razão para "recordar": recordar os cortes de cabelo nos campos de concentração, a rivalidade entre os que competem para comer um pouco de carne (que levará um homem a espetar o garfo na mão da criança que pegou na carne...), ouvir os cânticos que se misturam com o barulho das teclas da máquina de escrever, e a repetição quase em litania: "Não me quero lembrar". Em momentos diferentes estes homens surgem com a cabeça enfiada em caixas de "vidro" transparente, ou com máscaras de palhaço ou de caveira. E em conversa, desgarradamente, vão recitando nomes, entre os quais os de Hegel, Kant, Schopenhauer, Derrida, Nietzsche, não faltando, a certa altura, os acordes da canção *Lili Marlene*.

o pensamento da fala. Uma comédia em que as personagens, como crianças marotas, para se libertarem dos constrangimentos sociais, jogam com brinquedos". A vivacidade no jogo de actores e os momentos de beleza decadente conferiam a este espectáculo um sentido de fim de festa e de tristeza instalada, ainda que o desfecho pudesse ser de resolução positiva da intriga.

Mas o espectáculo que mais fundo comoveu o público deste festival terá sido, muito provavelmente, *Nascido para nunca*, uma peça de Andrés Visky que Gábor Tompa encenou de forma emotiva, acentuando necessariamente um complexo feixe de questões que colocava perante o público.

Reportando-se a uma realidade que recorda os campos de concentração, o espectáculo apresentava como elemento cenográfico central – e sobre um estrado quadrangular preto – uma espécie de cabine de vidro que representaria o lugar de oração dos judeus. E toda a movimentação cénica, figurinos e alguns adereços apontavam para situações referidas ao despojamento imposto e ao sentido de "expulsão", ambos reportáveis aos campos de concentração (Auschwitz em particular), mas também a uma mais genérica consideração da vida dos judeus. A questão que se erguia a partir desta representação consistia

Uma mulher insiste em casar, mas o homem recusa em nome de uma negação de vida a que não consegue eximir-se, tão devastadora e traumática tinha sido a vida no campo de concentração, a tremenda visão das crianças a serem levadas para os fornos crematórios. Entretanto da teia cai um saco de onde se entornam despojos reconhecíveis: pratos de metal, cabeleiras, peças de roupa, sapatos, fios de prata, relógio com corrente de metal, etc. E uma pergunta obsediante: "Deus é amor, sim ou não?". À resposta negativa segue-se a pergunta agónica na escuridão "Onde estás tu?".

De uma efectiva intensidade dramática, o espectáculo invocava a dor, interrogava os limites do humano, e fazia isso na convergência de meios cénicos simples e de interpretações de grande rigor e comedimento. Confirmando, assim, a razão do apelo que recentemente Luís Miguel Cintra invocava:

Regressemos ao teatro amador e ao teatro do colectivo. Que o teatro possa ser cada vez mais local para se tornar uma vez mais, universal. Que o teatro se torne uma vez mais o lugar inventado pela humanidade para reflectir sobre ela própria. Ou que a humanidade utilizou para aí se reflectir e se inventar a si própria.²

² Ver texto publicado na revista electrónica da Associação Internacional de Críticos de Teatro: *Critical Stages* n.º 5: <http://www.criticalstages.org/criticalstages5/entry/What-is-Theatre-about?category=4>

>
 Horror ou breve estudo
 sobre a paralisia,
 de Mickael de Oliveira,
 dir. John Romão,
 Colectivo 84, 2013
 (Mariana Tengner Barros),
 fot. Nadina Marquisio.



O fim do mundo Colectivo 84 em Buenos Aires

Alejandro Karasik

Em *O aberto. O homem e o animal*, Giorgio Agamben estuda uma preciosa ilustração de uma Bíblia hebraica do século XIII. Esta ilustração figura um banquete aquando da chegada do Messias. Os justos, aqueles que observaram as prescrições religiosas durante toda a sua vida, prestam-se agora a um grande repasto sem necessidade de se preocuparem com os sacrifícios *Kosher*. Agamben chama a atenção para a representação teriomórfica dos que festejam: não aparecem representados com traços humanos, mas sim com cabeças de animais (corpos humanos e cabeças de burro, pantera, águia, boi, leão...).

Agamben cita o hegeliano Alejandro Kojève para a leitura daquela imagem: o paciente processo de trabalho e a negação dialéctica, através dos quais o animal *homo sapiens* se tornou humano, chegou ao fim. O desaparecimento do homem no final da história não será uma catástrofe cósmica. O mundo natural permanecerá tal qual existiu durante toda a eternidade e o homem viverá como um animal de acordo com a natureza. O que desaparecerá será o Homem propriamente dito como sujeito da História, assim como desaparecerão a filosofia, as guerras e as revoluções sangrentas, que são a medida da mudança do Homem. Tudo o resto pode manter-se indefinidamente – tudo aquilo que faz o homem feliz: o amor, o jogo, a arte, etc. – mas como uma *praxis* animal.

Horror ou breve estudo sobre a paralisia (2011), do Colectivo 84, criação de John Romão com textos de Mickael de Oliveira, apresentada no Espaço Peña, começa com três *performers* envergando casacos polar com bolsos canguru cinzentos, com os capuzes postos e as pernas nuas. Os capuzes estão convertidos em cabeças de animal com dois círculos como olhos e dois triângulos como orelhas. Um

triângulo maior, à altura da cintura, está pendurado como uma cauda.

A imagem parecia convocar os homens pós-históricos da tradição rabinica, mencionados nos parágrafos anteriores, despreocupados e felizes. Mas a ilusão de uma humanidade consumada desfaz-se quando entra em cena um quarto *performer* com uma cabeça de rabo. Os seus companheiros animais dão-lhe de beber uma Coca-Cola, que sairá como uma torrente de diarreia pelo ânus desta cabeça. O fim do mundo é agora um feito penoso: o rosto do Homem, na metáfora de John Romão, tornou-se num esfíncter bulímico que consome e cospe tudo o que se lhe apresenta – e o material de que se alimenta é um mundo refeito à imagem do capital, onde as mercadorias são rapidamente defecadas (simbolicamente desvalorizadas) para reiniciar o circuito do consumo. William Burroughs, em *O festim nu* (1959) escreve: "O organismo humano é escandalosamente ineficaz; em vez de uma boca e um ânus, por que não poderia ter um só orifício polivalente para a alimentação e a defecação?" Este orifício derrotou, na nossa era, todos os outros órgãos, incluindo o olho da filosofia moderna, aquele que se considerava ser uma janela para o intelecto e para a razão e que nos ligou ao consumismo desenfreado. A imagem dos teriomorfos (homens com cabeça de animal) foi a primeira de uma longa série de imagens. Como sugere o título da obra, o formato que se escolhe é o do estudo. As cenas, como postais de um passeio turístico pelas feridas imprimidas nos corpos pelo capitalismo pós-industrial, seguem-se umas às outras, sem continuidade dramática mas reunidas de modo a pesquisar as diversas arestas deste horror.

¹ São estas as premissas da obra parafraseadas de johnromão.blogspot.pt (o espectáculo não teve programa de sala, mas conta com um exuberante metatexto na internet).

Alejandro Karasik é bailarino, actor e crítico de dança em revistas da especialidade. Participa na equipa de edição de publicações e produção das jornadas de investigação em dança realizadas pelo Instituto de investigação do departamento de artes do Instituto Nacional de Arte (Buenos Aires, Argentina).



< v

Horror ou breve estudo sobre a paralisia, de Mickael de Oliveira, dir. John Romão, Colectivo 84, 2013 (< John Romão e Mariana Tengner Barros; v John Romão), fot. Nadina Marquisio.

Surgem em quase todas as cenas corpos em contração extrema que se tornam, na acumulação do cansaço físico e no *loop*, uma parábola da agonia contemporânea do corpo perante a paralisia, a vertigem, a criação de utopias, a eliminação do mistério do destino e do corpo e "uma incursão pela impossibilidade de nos tornarmos ingénuos perante um cenário político e económico decadente"¹.

As ideias do início do espectáculo marcaram a crueza metafórica e carnal das cenas que se sucederam: assim, em seguida, os *performers* sustentam-se, num equilíbrio precário e com extremo esforço, sobre paletes de água mineral. Logo se empilharão uns sobre os outros enquanto se projecta a frase "Proponho-te um pesadelo disfarçado de sonho erótico". Duas cenas mais adiante, os *performers* pintam as gargantas e bocas de negro numa espécie de afogamento e, paralelamente, projecta-se a frase: "Os que partem regressam para serem enterrados". O ciclo de contracções e gritos voltou a repetir-se nas cenas seguintes. Numa delas gritaram as siglas inglesas OMG ou FML e, respectivamente, o seu significado: "*Oh my fucking god*" e "*Fuck my life*". As siglas recordam as mensagens cifradas enviadas por telemóvel e, por outro lado, remetem para o desespero paralisante que estas personagens podem estar a viver, ao mesmo tempo que era projectado na parede "Portugal está a transformar-se num grande cemitério" e "Juventude e cultura popular".

Até ao final do espectáculo, dois *performers* caminham como *zombies* na televisão e, um a seguir ao outro, gritará – um grito longo, intenso e monocórdico – para dentro da boca um do outro, nos genitais e noutras partes do corpo. Esta acção torna-se quase pornográfica, mas no lugar dos habituais gemidos de prazer que costuma acompanhar este género, a banda sonora de *Horror* são estertores de agonia.

Os últimos aforismos que se projectam na parede funcionam como uma lente usada para ler o vivo: "Digam não ao universalismo. É uma ideia abstracta que nunca foi sua", "Desconfiem dos dias em que comemoramos a independência" e "Um país não passa de um território, de um corpo".

Romão, com a visceralidade de um Houellebecq ou de um Easton Ellis nas suas respectivas décadas, ergue um vitral onde confluem os elementos mais polémicos do objecto informe que podemos nomear como "a actualidade". Percebem-se no subtexto da obra – como se fosse uma linha de montagem – várias fontes teatrais, filosóficas e sociológicas que descrevem o desnrorte do sujeito contemporâneo e as falhas estruturais do neoliberalismo do século XXI (o século que começou com o horror após a queda das Torres Gémeas e no qual se prova que não terminou ainda a História do Homem; como atestam os exemplos do fundamentalismo, da guerra contra o terror, Guantánamo, Iraque, Coreia do Norte, a crise do euro, a crise imobiliária norte-americana e o mais que está por dizer e ver).

O imaginário do espectáculo parece partilhar o ideal revolucionário da nuvem virtual 2.0: quer sejam os *tweets* contra o capitalismo financeiro que acompanha o protesto social dos "indignados" na Europa (ou de qualquer outra parte) ou os *graffitis* contra-cultura de Banksy, partilhados repetidamente no *facebook*. Nada que tenha merecido mais de quinze minutos de fama no *twitter*, *youtube* ou *facebook* por parte de um sector artístico sensível e de esquerda que parece escapar ao imaginário de *Horror*, nem tampouco outros fenómenos virais como os vídeos com máscaras de animais em nota estética violenta *indie* do já-não-assim-tão-independente-cinesta Harmony Korine, o porno-hardcore de directores de culto como Bruce La Bruce ou a proliferação de *pops-up* e *advertising banners* oferecendo sexo via *livecams*.

Esta justaposição de liberdade absoluta e exposição total à submissão parecem traduzir-se poeticamente em *Horror* na repetição, cena após cena, de gritos, de corpos semi-nus em posições extremas e em situações de violência. A reiteração, o carácter inventarial e a curta duração das cenas (a uma ideia forte aplicam-se partituras simples com aumentos lineares de intensidade e algumas variações espaciais) podem entender-se como um recurso performativo para fazer eco da agonia – sem escape possível – desta era.

Todavia, este formato padece da maldição herdada daquelas acções performativas que se ensaiaram nos finais

>
Horror ou breve estudo sobre a paralisia, de Mickael de Oliveira, dir. John Romão, Colectivo 84, 2013 (John Romão e Mariana Tengner Barros; v John Romão), fot. Nadina Marquisio.



dos anos sessenta para criticar o sistema político, mas que hoje, são usadas para o perpetuarem, e junta-se assim ao conjunto de obras que colocam a pergunta: como continuar um discurso crítico no teatro, num mundo onde a crítica é rapidamente absorvida pelo mercado? Este miolo tem muito que ver com o debate que *Horror* abre perante a queda das utopias e a contradição entre em ir atrás delas e o consumo material e simbólico sem limites que este desencanto produz.

Reenquadramento

Sincronias: Juventudes e horrores

No mesmo fim-de-semana em que se apresentava *Horror: un estudio sobre la parálisis* em Buenos Aires, terminava o cerco policial (literalmente) à Sala Alberti. A brutalidade exercida contra artistas jovens pelo governo da cidade de Buenos Aires permite repensar as implicações políticas suscitadas em *Horror*. A sala sitiada está situada no piso seis do Centro Cultural San Martín (um dos espaços culturais mais importantes da cidade de Buenos Aires) e encontrava-se encerrada desde há seis anos e meio, ocupada e autogerida por docentes e artistas que partilhavam oficinas de trabalho e programavam espectáculos de entrada gratuita. No dia 12 de Março a polícia carregou sobre um grupo de acampados, resultando num saldo de três feridos com balas de chumbo, calibre.38 e trinta feridos de balas de borracha. Além disso, desde o dia 3 de Janeiro que quatro jovens estavam fechados na sala do sexto andar, isolados de qualquer acesso a água, comida ou sanitários. Tinha que se lhe fazer chegar comida e água por um cesto preso a uma corda – era também desse modo que se retirava o lixo e os excrementos. Depois de aproximadamente oitenta dias de isolamento, a polícia cortou a corda e o fornecimento da electricidade. Assim, após quatro dias de isolamento completo, os ocupantes deixaram a sala. O seu desejo de sair sem serem identificados foi-lhes negado e, juntamente com outros participantes deste protesto, foram processados pela justiça. Nesse mesmo fim-de-semana, também a 24 de Março, cumpriam-se trinta e sete anos do último golpe

de estado cívico-militar na Argentina, um governo que terminou com um saldo de trinta mil desaparecidos, assassinados e torturados, determinando a política económica que atirou o país para a pobreza e para a dependência económica durante as décadas seguintes.

Nota final

O espectáculo *Horror ou breve estudo sobre a paralisia*, com texto de Mickael de Oliveira, teve direcção, espaço cénico e iluminação de John Romão. Estreou-se em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, no âmbito do Ciclo Novos Criadores - Novas Linguagens, numa co-produção Colectivo 84 / TNDMII, com o seguinte elenco: Bernardo Rocha, João Folgado, Mariana Tengner Barros e Miguel da Cunha.

Na América do Sul, para além da apresentação em Buenos Aires (a 22 e 23 de Março de 2013), foi apresentado no Espaço Aberto Pierrot Lunar (Belo Horizonte, Brasil, 29 e 30 Março 2013) e Teatro Ipanema (Rio de Janeiro, Brasil, 2 e 3 Abril 2013). Em Buenos Aires foi apresentada uma versão performativa de aproximadamente 50 minutos. A utilização do texto foi reduzida ao mínimo: projectaram-se algumas frases e criou-se um prólogo que condensava, em forma de diálogo, os temas da proposta.

Referência bibliográfica

AGAMBEN, Giorgio (2013), *O aberto. O homem e o animal* (1.ª ed.2002), Lisboa, Edições 70.

Tradução de Rui Pina Coelho

Desafios do Teatro Amador do Vale do Minho

Terceira edição dos Seminários para Novos Críticos da APCT

Coordenação de Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda e Rita Martins

O dossiê que aqui publicamos reúne um conjunto de textos produzidos no âmbito de duas iniciativas, ambas na sua 3ª edição, que se cruzavam ao mesmo tempo no mesmo espaço geográfico e contavam com a colaboração das Comédias do Minho: o Seminário para Novos Críticos da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro [APCT] e o Festival Itinerante de Teatro Amador do Vale do Minho [FITAVALE]. O festival decorreu de 18 a 26 de Maio de 2013 e pôde contar com a participação não só de grupos portugueses, mas também de grupos espanhóis provenientes da PLATTA [Plataforma Transfronteiriça de Teatro Amador]. Para o Seminário para Novos Críticos, à semelhança do que aconteceu nas anteriores edições destes Seminários – a 1ª acolhida pelos Festivais Gil Vicente de Guimarães em 2010, a 2ª pelo Festival Odisseia do Porto em 2011 –, os participantes, com formações variadas, vieram de diferentes regiões do país, mas comungavam do mesmo desejo de aceitarem desafios e deixarem-se envolver em novas aprendizagens. O objectivo continua a ser o de contrariar o progressivo desaparecimento da crítica sobre artes performativas no nosso espaço público e de, espera-se, vir a criar uma rede nacional de críticos, promovendo a análise e o debate, e envolvendo cada vez mais vozes sobretudo de camadas jovens de espectadores.

Comunidades em vivências dinâmicas joco-sérias Helena Santos e Joana Ramalho

O FITAVALE teve a sua primeira edição em 2011, como um dos resultados do desenvolvimento do projeto comunitário das Comédias do Minho (CdM), um dos pilares da sua atividade: acompanhar um grupo de teatro amador em cada um dos cinco concelhos do Vale do Minho, num jogo (muito sério) de interação com as pessoas que fazem esse território.

O papel das CdM com cada grupo consiste, diretamente, em trabalhar competências técnicas e artísticas – ora "encenando", ora "dinamizando", como o próprio programa refere, respeitando a atividade de cada grupo. E, por essa via e tudo o que o trabalho de imersão, regular e sistemático, implica (contatos mais prolongados, relações mais afetivas, conhecimentos mais sólidos, identidades mais críticas), as CdM contribuem ativamente para a dinamização (e progressiva autonomia) da

participação cultural em toda a região, pequena mas idiossincrática, onde cada concelho e cada freguesia corresponde ainda a unidades relativamente fechadas, até por força do isolamento próprio do Vale do Minho (decorrente da ruralidade, envelhecimento e vulnerabilidade socioeconómica de grande parte da população).

O FITAVALE consiste no reforço destas componentes, ao mostrar o trabalho de cada grupo de teatro fora do seu concelho de origem. Itinerar, aqui, significa, em primeiro lugar, "sair de casa", articulando as dinâmicas da criação artística amadora com as da receção e dos públicos, e incorporando estas e aquelas na construção de redes de interconhecimento e de sociabilidade na vida alto-minhota. Assistimos a uma espécie de rotação, em que cada grupo se apresenta noutro concelho e, naturalmente, noutro espaço de apresentação, que não o seu. E espera-se, com esta "inter-itinerância", não apenas que os grupos amadores (estes e outros, que os há, de teatro e não só) se conheçam e troquem experiências, mas também que, progressivamente, a população se mova e mobilize, ou seja, que os cinco concelhos se tornem cada vez mais um território aberto e partilhado, interna e externamente.

É que, ao mesmo tempo, o FITAVALE constitui-se como um momento de festa (de comunhão) e de reflexão sobre a relação das CdM e da arte teatral naquele território – e fora dele. Este ano, o festival alargou-se: realizou-se em dois fins-de-semana (e não num só, como nas anteriores edições); contou com a participação de dois grupos espanhóis, no quadro da PLATTA; apresentou os grupos escolares envolvidos no ENCENA - Projeto Teatro na Escola, no âmbito do programa pedagógico das CdM; e incluiu o Seminário para Novos Críticos, pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. E, como sempre nas atividades das CdM, contou com dois jantares-convívio, alargados a participantes e públicos, integrando o sentido de partilha da essência duma verdadeira comunidade.

Tudo é aqui motivo de comunhão: os textos; as participações diversas, entre cerca de uma e duas dezenas de intérpretes, conforme os grupos, contracenando jovens e idosos, rurais e urbanos, atores experimentados e estreantes, com motivações de aprendizagem profissionalizante, de sociabilidade, ou de intervenção; os recursos dramáticos e cénicos e os espaços de apresentação.

<>

Lisístrata,
de Aristófanes,
enc. Mónica Tavares,
Verdevejo – Grupo de
Teatro da Associação
Cultural de Verdejo,
2013,
fot. Comédias do Minho.



Em suma, o FITAVALÉ está longe de ser um "festival improvável", para parafrasear as palavras de Alexandra Moreira da Silva (*Sinais de cena*, n.º 17, 2012: 13), porque é parte integrante de um trabalho (já) com passado e voltado para o futuro, o das CdM, simultaneamente no plano artístico e no plano social.

Título: As troianas (415 a.C.). *Autor:* Eurípides. *Dramaturgia:* Manuel Lourenzo. *Encenação:* Paco Alvarellos e José León. *Produção:* Carfax Teatro – Galiza. *Local e data de apresentação:* Vila Nova de Cerveira, Fórum Cultural, 18 de Maio de 2013.

Título: Lisístrata (411 a.C.). *Autor:* Aristófanes. *Encenação:* Mónica Tavares. *Produção:* Verdevejo – Grupo de Teatro da Associação Cultural de Verdejo. *Local e data de apresentação:* Monção, Cine Teatro, 19 de Maio de 2013.

Título: Un corazón lleno de lluvia. *Autor:* criação colectiva. *Encenação:* Jesus Fuente. *Produção:* Cachivache Teatro – Castilla y León. *Local e data de apresentação:* Monção, Cine Teatro João Verde, 25 de Maio de 2013.

A pequena Grande Dionisiaca, a norte do país Stat Miller

Podemos suspeitar que é com o mesmo entusiasmo das Dionisiacas Urbanas da Antiga Grécia do século V a.C., que as gentes minhotas celebram o FITAVALÉ. No centro desta iniciativa está um grupo de actores que forma a companhia CdM. Estes "estrangeiros" naquelas paragens chegaram das mais variadas partes do país, integraram-se na vida e apropriaram-se dos corações minhotos, vindo a ser acarinhados pelas gentes da terra e é ali que dão a conhecer o seu teatro. Paralelamente à actividade artística que desenvolvem como companhia de teatro profissional, as Comédias do Minho dedicam-se anualmente à concretização do FITAVALÉ, evento que recupera um pouco aquilo que terá sido o teatro na sua origem – o sítio de onde se vê o "ritual" em que a comunidade suspende as suas actividades quotidianas para se expor e rever numa manifestação artística.

No espaço de dois fins-de-semana assiste-se neste Minho a uma pequena Grande Dionisiaca: sob a direcção de um actor profissional das Comédias do Minho, grupos amadores de teatro compostos pelas gentes das terras, com uma faixa etária que varia dos oito aos oitenta, empenham-se na apresentação de espectáculos de teatro. Os temas, ou as peças escolhidas pelos actores (amadores), vão desde Georg Büchner a Aristófanes. As escolhas são variadas e arrojadas e os espectáculos, que resultam das propostas, estão longe de ser "amadores".

O trabalho desenvolvido por cada grupo, sob a direcção e responsabilidade dos vários actores das CdM, revela para além de uma importante qualidade artística, um sentimento e uma ideia de celebração e de partilha. O espectáculo do FITAVALÉ que talvez tenha melhor traduzido esta celebração de comunidade foi *Lisístrata*, dirigida e encenada por Mónica Tavares, apresentado em Monção. A temática do texto de Aristófanes resultou numa escolha feliz: a história de uma comunidade de mulheres que se mobiliza numa greve de sexo – para que os seus maridos acabem com a guerra e estabeleçam a paz – traduz-se, nesta encenação, num contexto minhoto divertido em que a comunidade grega fica muito bem situada em terras e interpretações minhotas. As "Lisístratas" aqui são "mulheres do Norte", quase mais viris que os homens a quem recusam os prazeres da carne – e, curiosamente, esses homens são, de facto, os maridos (a sério) destas atrizes. O riso instala-se mediante a sensação de estarmos a extrapolar a verdade cénica entrando, neste espectáculo, em casa destes casais, e assistir a intrigas domésticas entre os (reais) conjugues.

O ambiente difere dos festivais de teatro habituais. Aqui é algo de particular, no sentido em que "este" teatro é efectivamente "o sítio de onde se vê", o espaço temporal e espiritual em que a comunidade se olha a si própria, não só pelo espelhar de situações e temas que lhe são familiares e com os quais se identifica, mas principalmente porque é efectivamente o pai que vê o filho, ou o neto que vê a avó numa situação performativa. O público em geral é constituído, sobretudo, pelos amigos, conhecidos e parentes dos actores, o que cria um círculo especial formado por cumplicidades que são, também elas, motor e parte do sucesso do evento.

Dois grupos de teatro amador galegos entram nesta dinâmica de espectáculos, de comunidades, de gentes e de celebrações artísticas: este ano trouxeram à cena *As troianas*, um clássico grego, e *Un corazón lleno de lluvia*, um texto contemporâneo, encenados respectivamente por Paco Alvarellos e Jesus Fuentes. As peças dos "nuestros hermanos" são apresentadas em galego e distanciam-se da restante linha de espectáculos do festival tanto pelas temáticas escolhidas, que são sempre sóbrias, como pelo rigor técnico e eficácia cénica, cuja execução se afasta do contexto amador que os outros grupos do FITAVALÉ apresentam.

Os espectáculos são esteticamente muito diferentes, mas presentem-se as opções e as vontades "artísticas" dos actores. Entre a exigência de qualidade da interpretação e o gozo do lúdico pelo lúdico, são mais eficazes os espectáculos em que predominam o tom cómico e a desconstracção, e em que a euforia e a risada acompanham



<
Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. Luís Filipe Silva,
 Os Simples – Grupo de
 Teatro Amador de
 Melgaço, 2013,
 fot. Comédias do Minho.

as competências artísticas do trabalho proposto. Apesar de amadores, nenhum dos espectáculos careceu de competências cenográficas ou técnicas ou sequer de criatividade: tudo é possível com os meios possíveis, sendo que a matéria humana era de facto o mais interessante a evidenciar e a considerar pela excentricidade das interpretações.

Complemento do espectáculo em si e do espírito do festival são as conversas antes e depois das apresentações, os almoços ou jantares oferecidos às comunidades de participantes do festival, o serem noticiados e reconhecidos temporariamente pelo papel que desempenham com orgulho nas suas produções teatrais. No espaço de uma semana assistimos à actuação de pequenas vedetas numa miscelânea de jogo lúdico e festividade, com alguma pretensão artística, mas essencialmente à celebração de uma comunidade através do teatro.

Título: Woyzeck (1836). *Autor:* Georg Büchner. *Encenação:* Luís Filipe Silva. *Produção:* Os Simples – Grupo de Teatro Amador – Melgaço. *Local e data de apresentação:* Paredes de Coura, Centro Cultural, 17 de Maio de 2013.

Ervilhas e LSD

Nicolau Pais

Nos seus traços estético-dramatúrgicos, *Woyzeck*, de Büchner, está na antecâmara do expressionismo alemão. A partir deles se poderia extrapolar sobre o que viria a ser um filão germânico-escandinavo e, em boa parte, a relação do Teatro Moderno com os enredos "sobre a vida" e a sua inevitável matriz de teatro popular, até à época confinado, em género, ao romance. A mentalidade dos escravos (um conceito romântico-nietzschiano) de um Comandante que, na sua bem barbeada decência, "não precisa de virtude", é um preâmbulo possível a Kristine, a empregada beata e repressiva de *Menina Júlia* de Strindberg; por outro lado,

a vendedora de facas poderia bem ter sido – na sua obscena venalidade – exemplo de um qualquer pequeno-burguês daqueles a quem Brecht atribuía, sem possibilidade de perdão, a culpa da guerra, cujos lucros justificariam a prostituição do civismo; *Mãe Coragem* é uma operática trama sobre isto mesmo. Brecht teve a felicidade de estar morto em 1968 quando o poder bárbaro e autocrata, desta vez em versão comunista, invadiu a Checoslováquia.

O espectáculo a que assistimos participa de alguma forma no deslumbre que todos temos por uma certa devassa expositiva: temos esperança na ideia de que a espectacularização do problema possa, em si, trazer a solução. É um fundamento judaico-cristão: a noção de que o primeiro passo para o perdão é o reconhecimento da culpa. A experiência proposta aos espectadores tem na sua base uma ideia honesta de teatro amador, a ideia de que o colectivo possa ser uma fonte de imaginação. O espectáculo é, assim, construído à volta dos sentidos que os seus intervenientes celebraram em conjunto, e do entusiasmo que isso traz; por vezes – como no início ou na cena da morte – a fórmula é eficaz do ponto de vista da mediação entre a obra e o público; outras, como na cena em que a avó conta uma moralidade sobre a ambição humana, nem por isso. O espectáculo, no seu todo, rejeita a iconografia ilustrativa e torna-se num complicado exercício lírico. Perde-se o aspecto central da originalidade da obra, que é a alucinação do personagem a caminho do crime passionai, obrigado, como cobaia, a alimentar-se a ervilhas, como os soldados do Vietname se alimentavam a LSD, na sua tentativa de catarse. Bonitas metáforas de cena, como a dos balões com uma luzinha dentro, perdem-se no excessivo simplismo dos juízos de valor que os actores sistematicamente evocam acerca dos personagens, e nos quais sindicam a sua representação; momentos como o conto obscuro relatado pela avó caem na armadilha da horizontalidade hierárquica que toda a criação colectiva fomenta. Um conto de fadas negro sobre um homem

>
 Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. Luís Filipe Silva,
 Os Simples – Grupo de
 Teatro Amador de
 Melgaço, 2013,
 fot. Comédias do Minho.



deixado sozinho no mundo apenas para descobrir que a lua é um pedaço de madeira podre e o sol é um girassol murcho – uma história sobre a desilusão –, o que gerou riso na sala.

A força da gravidade, no social e no artista Luís Soares

Woyzeck, o protagonista do espectáculo de *Os Simples*, anda como se a gravidade o esmagasse implacavelmente. Para o Médico ele é uma curiosidade científica. Para o Capitão, o questionador da moral. Infeliz numa sociedade onde $2 + 2$ são invariavelmente 4, mesmo na aritmética do inconsciente, Woyzeck assassina a esposa infiel. Do fundo da sala, ao início, surgem os coreutas gritando "Assassino! Assassino!" Desabam sobre ele rebentando-lhe balões na cabeça – decapitação do monstro social. Mas como se criou o monstro social? Peça inacabada de Georg Büchner, coube a *Os Simples* tentar completá-la. Cobaia do Doutor, que o submete a uma dieta de ervilhas, debilitando-o fisicamente, o soldado Woyzeck torna-se presa fácil da alucinação. O seu natural questionamento acentua-se e o Capitão repreende-o. A mulher trai-o com outro soldado enquanto o filho bebé chora no berço. Ele certifica-se que compra a faca mais afiada.

Baseando-se num estudo sobre os efeitos do colectivo no indivíduo, contendo áreas poéticas, o cenário compõe-se de mesas e cadeiras do lado direito, onde o coro foliava enquanto Woyzeck agonizava, e de um grande "W" suspenso, do lado esquerdo, emitindo uma luz verde ervilha que se espalhava pela caixa negra do palco, uma espécie de "S" de Super-homem: dicotomia entre *Übermensch* e pobre-coitado.

As representações não lograram descolar, com excepção do actor principal que recriou, com certa habilidade, na voz tolhida e no caminhar medroso, a alegoria do *misfit*. Entre a *Carmina Burana* em versão *heavy metal* e os balões do coro iluminados com luzes

estroboscópicas, construiu-se um espectáculo a que faltou exigir do amadorismo algum profissionalismo incipiente. A dicção monocórdica do Capitão, as marcações demasiado fixas de Maria, a apatia do coro, entre outros elementos, não permitiram ver a intenção de um quadro completo. "Só os canalhas precisam de coragem!", diz o Capitão, mas o espectador atento teria agradecido um pouco mais de coragem na montagem. Relampejaram, no entanto, instantes de forte timbre artístico cuja ampliação aguardaremos no futuro.

Titulo: Ivone (1935). *Autor:* Witold Gombrowicz. *Encenação:* Tânia Almeida. *Produção:* Outra Cena – Vila Nova de Cerveira. *Local e data de apresentação:* Valença, Auditório de Verdoejo, 24 de Maio de 2013.

Ivone, a perturbadora Ana Campos

Ivone, a jovem que não se manifesta criada por Gombrowicz, é uma alma talvez morta num corpo ainda vivo e tão pleno de significação que surge aos olhos de todos que a rodeiam como uma mulher extraordinariamente perturbada e perturbadora. Todos vivem condicionados por ela: desde a sua família, que sente que Ivone não corresponde às expectativas que sobre ela depositaram; passando pelo Príncipe, que por ela julga estar apaixonado e pensa poder transformá-la em tudo o que deseja, mas que depressa a trai e abandona; quer ainda pela família real que vê nela uma ameaça à ordem estabelecida.

A essência do texto é, a meu ver, o questionar do espectador sobre as suas reais emoções quando se encanta ou decepciona com o outro. Será o outro que nos incomoda por ser como é ou seremos nós que o não aceitamos enquanto tal e por isso o culpabilizamos? Daqui deriva uma outra questão. No egoísmo da nossa luta pela sobrevivência e pela nossa tentativa de preservar intacto



<>

Ivone,
de Witold Gombrowicz,
enc. Tânia Almeida,
Outra Cena – Grupo de
Teatro Amador de VN
Cerveira, 2013,
fot. Comédias do Minho.

o que nos cria segurança, não estaremos a ser refractários e indiferentes às necessidades do outro? Por fim, a última questão que se coloca é a de saber se Ivone sofre em silêncio ou não, por que razão (não) reage assim. Pergunto-me se estaremos nós disponíveis para ouvir o seu silêncio? Este aspecto é reforçado pelo incómodo com que reagimos, já antes de o espectáculo começar, ao jovem, interpretado por um dos actores, que humildemente nos pede uma esmola na plateia para comer, diz ele, e que sacudimos porque está a perturbar a nossa diversão enquanto espectadores. As opções da encenação de transformar este texto, tão cruel na análise humana, numa comédia, levando o público a rir daqueles que sofrem, amplia perversamente a crueza do seu alcance.

Ainda que se trate de um espectáculo profundamente assente no texto, o qual, importa dizer-se, foi bem sustentado pelos actores, encontramos recurso à construção e sentido através de outras linguagens. Considero uma opção inteligente da encenação a projecção de acetatos toscamente sobrepostos, criando a sugestão dum cenário. A estranheza que o espaço circular do teatro de cimento comunica ao espectador é, por estas projecções, transformado num lugar mágico onde tudo o que se desenrola gera sentidos.

Houve, contudo, alguns aspectos que deveriam merecer maior atenção por parte da companhia, visto que criam ruído dentro do espetáculo, não gerando qualquer tipo de significado. Refiro-me, por exemplo, aos figurinos, cuja relação com o tom grotesco da encenação não é clara e que reforçam a percepção de que estamos a assistir a uma produção amadora. Esta percepção é ainda aumentada por algumas perturbadoras falhas na dicção e na marcação dos actores (ou ausência dela) que criaram muitos obstáculos à compreensão do texto. Foram hábeis as soluções encontradas para integrar no espectáculo os vários incidentes que ocorreram durante o mesmo, resultando no produto final da apresentação uma forte energia entre o público e os actores, que nos transmitiram claramente o forte entusiasmo com que trabalharam a peça escolhida. A meu ver a magia do teatro reside nesta química que só muitos esforços, muito empenho, e muita paixão conseguem alcançar.

A inquietação da diferença

Manuel Ângelo Maia Pires

O grupo teatral Outra Cena levou ao palco a peça *Ivone* de Witold Gombrowicz (1904–1969). A personagem epónima é uma jovem calada, apática, isenta de qualquer iniciativa, e que vai ser objeto de atração e de repulsa pelos que a rodeiam. Esta incomoda só com a sua presença,

o que vai abalar uma família real e toda a sociedade envolvente e subserviente onde as relações interesseiras e as aparências predominam, num "jogo teatral" dentro do próprio teatro. Ela torna-se num ser inquietante, constrangedor e choca com os princípios estabelecidos, refletindo na sua fealdade física a fealdade moral dos que a cercam, daí que, no fim, seja eliminada.

O cenário foi adaptado ao espaço disponível, salientando-se a forma engenhosa e simples da projecção dos cenários como sombras chinesas, usando um retroprojetor de acetatos, fazendo-nos viajar no tempo para a magia inicial do teatro.

A representação esteve à altura do desafio, apesar da diferença etária dos actores ou da articulação e dicção das palavras, por vezes, deficiente. O elenco soube defender bem o texto extenso e nem sempre fácil, conseguindo improvisar e manter os ritmos e os tempos próprios da comédia (especialmente no cómico de personagem), tornando-o acessível para o público presente, que reagiu positiva e emotivamente àquilo que se passava no palco.

Quanto à encenação, esta foi arrojada, pois optou claramente por um tom de (tragi-) comédia, roçando o absurdo e o grotesco com um humor feroz, numa peça de conteúdo marcadamente trágico. A opção de Tânia Almeida foi bem-sucedida, na medida em que, ao usar uma linguagem adaptada ao meio local, assim como os próprios figurinos burlescos, e recorrendo à comicidade, conseguiu cumprir a sua missão, mostrando-nos como, ainda atualmente, todos os que são diferentes e únicos podem ser um problema e, portanto, "têm" de ser abatidos. Ivone é apenas mais um desses corpos estranhos, que, só por existirem, abalam o nosso comodismo e, como tal, têm de ser apagados na sua identidade.

Título: O poder do futuro (a partir de texto homónimo). *Autor:* Jorge Gomes. *Dinamização:* Rui Mendonça. *Produção:* Associação Filarmónica Milagrense – Monção. *Local e data de apresentação:* Melgaço, Casa da Cultura, 24 de Maio de 2013.

Haverá um amanhã melhor?

Maria Teresa Madureira Azevedo

O espectáculo *O poder do futuro*, sobre texto de Jorge Gomes, apresentado pela Associação Filarmónica Milagrense de Monção, foi concretizado com cerca de vinte actores que nos contam uma história de resistência, denotando uma preocupação de carácter social.

Após uma explosão de bombas atómicas dá-se o Apocalipse. Surge um mundo novo onde dominadores/agressores, que se consideram superiores,

>
O poder do futuro,
 a partir de Jorge Gomes,
 enc. Rui Mendonça,
 Associação Filarmónica
 Milagrense, 2013,
 fot. Comédias do Minho.



chicoteiam e escravizam outros seres humanos que tentam resistir a esta submissão. O medo para alguns é superior às suas forças e acomodam-se. Há mulheres máquinas reprodutoras ao serviço dos dominadores, que aumentam a população escravizada.

O líder do Mundo Novo mantém o poder, porque é detentor de uma bomba destruidora, que ameaça fazer explodir quando bem entender.

Alguns resistentes e sonhadores lutam e tentam fugir, porque acreditam num mundo melhor onde a paz, a liberdade e a justiça social sejam uma realidade. Alguns morrem nessa luta. Outros conseguem fugir. Apoderam-se da bomba do líder, acreditando num novo mundo. Mas há outra bomba do lado dos dominadores, ficando assim a sociedade dividida sempre em dois grupos: agressores e resistentes.

O final ficou em aberto. Quem serão os donos do Mundo Novo? Os resistentes ou os dominadores? Passarão os resistentes a dominadores? Haverá um amanhã melhor?

Foi um espectáculo corajoso em que a coesão do grupo foi notória e a simplicidade cénica bem conseguida e surpreendente. Utilizaram o espaço exterior, varandins e plateia. Criaram cumplicidade e uma interação forte com o público. As músicas de Zeca Afonso e Fernando Lopes Graça deram envolvimento ao texto.

Levaram-nos a reflectir sobre o futuro de todos nós. Conseguiremos resistir aos escravizadores do pensamento e da vida que povoam a nossa existência? As interrogações são muitas, pertinentes e inquietantes. O medo, a resignação e o conformismo apoderam-se do homem. Quem ganhará um futuro melhor? Os senhores donos do mundo ou os pensadores/sonhadores?

Parabéns ao grupo e à organização do festival pela reflexão que nos enriqueceu a todos. E se ganhou pelo menos um resistente/sonhador de um amanhã melhor, valeu a pena.

***O poder do futuro* está nas mãos de quem sonha** **Manuel Ângelo Maia Pires**

A peça *O poder do futuro*, a partir de Jorge Gomes (n.1960), levada à cena pela Associação Filarmónica Milagrense projetou-nos para uma sociedade pós-apocalíptica, onde não "se pensa com o coração, mas com o medo". Há uma nova era, onde os homens eliminam outros para sobreviverem. Há os que têm o poder porque são organizados e os outros, que, apesar de estarem em maioria, são escravizados à nascença através de telecomandos que anulam a sua vontade própria de ser e de sonhar. Todos aqueles que tentam rebelar-se perdem a vida como mártires até que, finalmente, um pequeno grupo conquista o instrumento que os mantém cativos e consegue escapar em busca de um novo futuro.

A encenação, a cargo de Rui Mendonça, em co-criação com os próprios atores, foi ousada e surpreendente como hipótese dramaturgica. No *hall* de acesso à sala deparamos com uma mesa sobre a qual podemos ver retratos antigos, braços ensanguentados e torturados, um recipiente cheio de sapatos de bebés e outro repleto de brinquedos, criando-nos expectativas sobre o que aconteceu ou vai acontecer. Posteriormente, já dentro da sala, ao jeito cinematográfico de Stanley Kubrick (*Laranja mecânica*), somos obrigados a ver, no início, uma sucessão de imagens violentas de explosões nucleares e dos seus efeitos, terminando com imagens da série animada "Conan, o rapaz do futuro" numa nota final de esperança.

Viu-se um teatro de cariz épico que recorreu, não só à simbologia das cores num mural que mudava consoante as cenas, às imagens, ao texto doutrinário em *voz off*, à ocupação de espaços fora do palco, como também à dança e à música de intervenção, quando somos surpreendidos, por exemplo, com o *Acordai* de Fernando Lopes-Graça ou o *Era de noite* e *levaram* de Zeca Afonso, entoados pelo grupo daqueles que se insurgem em nome dos que têm a voz aprisionada, e cuja dor e luto apenas os revigora no



<
46.2,
a partir de
A metamorfose,
de Franz Kafka,
enc. Gonçalo Fonseca,
TAC – Teatro Amador
Courense, 2013,
fot. Comédias do Minho.

seu intuito de prosseguir. Contudo, faltou um pouco a combinação, bem como o equilíbrio destas diferentes linguagens, de forma a permitir um fio condutor mais uniforme e claro, parecendo algumas delas desajustadas e forçadas na sua função cénica.

Tendo em conta o contexto socioeconómico que atravessamos, a peça revela-se interventiva e causadora de reflexões sobre o uso do poder e as diferentes mordidas a que estamos sujeitos (económicas, sociais, políticas, étnicas...). Como refere Vénus, "a mãe reprodutora" na peça: "os sentimentos nunca tiveram cotação na bolsa".

Ainda assim, ressalta a promessa de um novo amanhã, onde o que custa é dar o primeiro passo! O que importa é que seja "o primeiro dia do resto da tua vida". O futuro espera-nos, não podemos é deixar de sonhar.

Onde cabe o futuro?

Helena Cristina Pinto de Sousa

Ao assistirmos a *O poder do futuro* somos encaminhados desde o início, quer pela presença/postura das personagens, quer pelo texto, para a dicotomia do dominado e do dominador. Um mundo presente de destruição e a necessidade de organizar o caos. Dois caminhos possíveis: a liberdade (pela qual lutam uns) e a opressão (mantida por outros). É nesta dicotomia marcadamente maniqueísta que se desenrola toda a acção: o grupo dos oprimidos com forças desiguais, com posições divididas que os fragilizam ainda mais, condicionados pelo medo individual que deixam transparecer, na forma como se organizam e nas opções assumidas em palco, descendo, por vezes, à plateia, em situação de total submissão, impedidos metaforicamente de subirem ao palco novamente, e o do opressor que invade o espaço cénico, inóspito, com o terror das armas. Esta divisão fortalece, como é óbvio, o invasor, que detém o comando e que manipula as consciências. Passamos também nós, público, a fazer parte dos oprimidos? E o futuro, o que é afinal?

Assistimos a revoltas individuais silenciadas a toda a hora como ecos de uma liberdade tolhida pelo conformismo de alguns, como o do pai que, perante a revolta do filho, que consegue tirar o comando ao inimigo, e lhe diz que o poder "só mudaria de mãos, enquanto o princípio manter-se-ia". O espectáculo conseguia gerar, assim, momentos de grande tensão dramática quer através da presença forte dos dezasseis atores, quer pela encenação que nos mostra um espaço devastado e violento. Ou então momentos de alguma ambiguidade, como quando ouvimos a música *O primeiro dia* de Sérgio Godinho, que nos obriga a fazer perguntas e nunca a dar respostas. Esperança? Desafio? Um mundo novo prometido? "É preciso que a noite vire dia"? E quem opera essa mudança? Afinal o futuro cabe no presente?

Título: 46.2 (a partir de *A metamorfose*). *Autor:* Franz Kafka.
Encenação: Gonçalo Fonseca. *Produção:* TAC - Teatro Amador Courense. *Local e data de apresentação:* Vila Nova de Cerveira, Fórum Cultural, 25 de Maio de 2013.

A surpreendente *Metamorfose*

Joana Teixeira

O FITAVALE 2013 encerrou em beleza com o espectáculo 46.2 (a partir de *A metamorfose*, de Franz Kafka), pelo Grupo de Teatro Amador Courense, numa encenação de Gonçalo Fonseca.

A ideia de um espectáculo dinâmico está presente desde o início pela forma como as cenas são oferecidas ao espectador. O elemento-surpresa é constante, graças a um desenho de luz económico, preciso e sugestivo, que revela o espaço cénico inesperadamente, passo a passo, em quatro subespaços. O primeiro é uma plataforma elevada, à qual está confinada uma criatura quase humana coberta de lama; no segundo, ao nível da plateia, do lado direito, afigura-se um piano vertical e o respetivo pianista,

>
46.2,
a partir de
A metamorfose,
de Franz Kafka,
enc. Gonçalo Fonseca,
TAC – Teatro Amador
Courense, 2013,
fot. Comédias do Minho.



cuja voz pertence a Gregor, a criatura lamacenta. Por detrás desse piano que toca, mãos contorcem-se como insetos, enquanto tocam as teclas da atmosfera, e se encaminham para o terceiro espaço, ao centro, e ocupam a cadeira aí colocada em movimentos convulsivos, cuja coerência com os de Gregor reforça a linguagem do espetáculo. O último espaço aparece quase como que por ilusionismo: primeiro as vozes a quem cabe a narrativa verbal, e depois os atores, diante de microfones, acompanhados pela guitarra eléctrica que confere ao espetáculo um belíssimo toque de modernidade. Patente nesta dinâmica está também a interpretação dos atores que, para além de terem pouco contacto uns com os outros, demonstram uma proximidade e unidade resultantes num trabalho de conjunto louvável e invulgar num grupo de teatro amador.

Talvez devido à ambição e ao desafio que esta dinâmica de encenação pode representar para o grupo courense, pode haver momentos que escapam ao espectador, uma vez que texto e movimentos acontecem paralelamente, sem corresponderem a uma ilustração óbvia. Porém, o espetáculo continua a prender pela poesia, pela música e pelo bom gosto estético.

A purificação ou a vergonha da metamorfose **Marlene Felisberto**

46.2: será este um estado de evolução? Uma mistura cromossómica que se confunde com *A metamorfose* de Franz Kafka, a espinha dorsal da dramaturgia do espetáculo encenado por Gonçalo Fonseca. 46.2 retrata uma teoria evolutiva, iniciada por Carl Gustav Jung, assente numa reorganização do ADN humano, que resulta na soma de mais dois cromossomas à cadeia já existente.

Alguns degraus acima do nível do chão encontra-se Gregor Samsa, uma barata articulada por Gabriela Cunha. O seu corpo cobre-se de lama, enquanto os espectadores tomam os seus lugares. Os movimentos robóticos de

Gregor e o aspecto rígido, resultado da lama já seca, atestam a sua "metamorfose". Do lado direito da sala, um piano, um pianista, a voz de Gregor. Abundam as notas musicais de Chopin. Ao nível do chão, mesmo em frente aos espectadores, estão oito cadeiras onde se sentam as oito personagens da obra. Destacam-se os vestidos e os tons pastel. À esquerda, em pé, quatro vezes, uma espécie de coro, vestido de negro, que narra o espetáculo. Na mesma linha, mas sentado, aquele que, através da sua guitarra eléctrica, tira os sons psicadélicos e cáusticos de toda a peça.

Estamos perante um teatro físico, trabalhado sobretudo na expressividade e no contacto entre os corpos, que cria, em algumas fases do espetáculo, um ambiente bastante enérgico e tenso. Gregor gere o conflito entre o real e o imaginário e a família Samsa luta contra a sua transformação. As personagens movimentam-se de acordo com a narrativa herdada de *A metamorfose*, cartografando a transformação da personagem através de momentos como o desmaio da mãe após o primeiro contacto com o filho, a pronta ajuda da irmã em tornar possível esta simbiose e ainda a desistência e o posterior abandono de Gregor por toda a família.

A mecanização de Gregor e a constante movimentação dos actores dão ao espetáculo um registo muito dinâmico e criam uma panóplia de soluções visuais que prendem a atenção do espectador. O encenador introduz ainda no espetáculo *A cena do ódio*, de Almada Negreiros, dando ainda mais intensidade a esta desumanização e à derrota da família Samsa. A violência das palavras transfigura a personagem que as diz e que é direccionada para a plateia. Após esta cena, fisicamente extenuante, um a um, os actores dirigem-se a uma pia, ao nível da cintura. Nela mergulham uma mão e passam-na pelo rosto. É lama. A purificação ou a vergonha da metamorfose.

Atlas para um paraíso privado ou *A sagração da Primavera* do século XXI

Alexandra Balona

Titulo: Paraíso – Coleção privada. Coreografia: Marlene Monteiro Freitas. *Intérpretes:* Yair Barelli, Lorenzo De Angelis, Luís Guerra, Andreas Merk, Marlene Monteiro Freitas. *Música:* Nosfell. *Luz:* Yannick Fouassier. *Figurinos:* Marlene Monteiro Freitas. *Produção e difusão:* Andreia Carneiro (Bomba Suicida, Lisboa, PT), Erell Melscoet (FR). *Co-produção:* Les Spectacles Vivants, Centre Pompidou (FR), L'Échangeur, CDC Picardie (FR), CCN de Tours (FR), CCN de Rillieux-la-Pape (FR), Ballet National de Marseille, CCN (FR), CDC Uzès Danse (FR), Bomba Suicida (PT), Festival Circular, Vila do Conde (PT), Maria Matos Teatro Municipal (PT). *Local e data de apresentação:* Montemor-o-Novo, PT.13 – plataforma portuguesa de artes performativas, 29 de Maio 2013.

Toda a tragédia humana de Prometeu se resume nestes termos: não existe uma abóbada fixa sobre nós. Porém, temos de usar esta imagem elevada para proporcionar uma construção auxiliar, ainda que arbitrária, aos nossos olhos perplexos perante a infinidade.

Aby Warburg (2010: 16)

Nas profundezas obscuras da mente [e do corpo] – aqui, a caixa negra do palco – pousa uma estrutura de varas metálicas, pontuada com luzes quentes e sulfurosas, de organização-desorganizada, onde se avistam seres estranhos, ao som de um intrigante chilrear de pássaros.

Espaço dentro de um espaço, matrioshka para o lugar dos sonhos, da imaginação ou do inconsciente, esta "espécie de gaiola suspensa", nas palavras de Marlene Monteiro Freitas¹ que, por um lado, desafia a gravidade e, por outro lado, tem paredes móveis e transponíveis, guarda seres com asas": os seres híbridos e desconcertantes da imaginação, as aves e os anjos do *Paraíso*, os *phantasmas* da fantasia.

Este é o lugar "heterotópico" (Foucault 1966: 9) da peça *Paraíso – Coleção privada*, o paraíso inventado dos artistas e dos poetas e, neste caso preciso, da coreógrafa e intérprete Marlene Monteiro Freitas e dos intérpretes Yair Barelli, Lorenzo de Angelis, Luís Guerra e Andreas Merk que, tendo estreado no Circular – Festival de Artes Performativas, em Vila do Conde, em 2012, foi apresentado em Lisboa, no Teatro Municipal Maria Matos e na IP13 em Montemor-o-Novo, em 2013, e continua em circulação por diversas salas e festivais internacionais.

Para este Paraíso imaginário – território de liberdade – confluem matérias heterogêneas e contraditórias que, segundo a coreógrafa, "activadas por dinâmicas opostas de repressão e desejo" fecundam imagens e gestos insólitos, desmoronando qualquer plano epistémico coerente e lógico que o público possa esperar.

É este concerto coreográfico que se pretende propor aqui como sendo já uma peça singular do início deste século XXI, atrevendo a comparação, em certos aspectos,

com *Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties* pelos Ballets Russes, que estreou no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, a 29 de Maio de 1913.

O que estimula este indício de proximidade não será tanto a especificidade da composição musical ou da coreografia, nem tão pouco o conteúdo semântico, mas a intuição de que ambas as peças são, em certa medida, uma resposta-diagnóstico ao seu tempo e recorrem a influências mitológicas e pagãs para elaborar sobre a própria condição humana, tendo provocado no público, no caso de *Le sacre du printemps*, a turbulência já lendária e, no caso de *Paraíso – Coleção privada*, um estranhamento aliado a um certo fascínio, como se constata pela imprensa nacional e internacional². A peça, partindo de *Le sacre du printemps*

[...] ficciona um ritual arcaico – o sacrifício de uma jovem, escolhida entre diversas outras, que dança até à morte em prol da bênção do Sol e do deus da fertilidade Yarilo – e baseia-se na iconografia e literatura da mitologia primitiva eslava, que estará na base do paganismo formador da cultura russa, e de que Nicholas Roerich (etnógrafo e artista, assinou a cenografia, os figurinos e o libreto da peça) era um profundo conhecedor. (Brandstetter 1998: 38)

A partitura musical de Stravinsky, cunhada pelos sons e ritmos dos cantares tradicionais russos, resultou numa composição revolucionária, de ritmo sincopado, com transições abruptas e dissonantes, e de uma intensidade tribal e eletrizante.

Quanto à criação coreográfica, Vaslav Nijinsky, que tinha já evidenciado a sua genialidade em *L'après-midi d'un faune* (1912), pela irreverência com que a peça

¹ Todas as citações da coreógrafa têm como fonte a *Entrevista a Marlene Monteiro Freitas*, que efectuei por correio electrónico no dia 23 de Outubro de 2013 (inédita).

² Veja-se o respectivo dossiê no sítio: <http://cargocollective.com/marlenefreitas/p-a-r-a-i-s-o>.



Λ <>
Paraíso – Coleção Privada,
 de Marlene Monteiro Freitas,
 Bomba Suicida, 2013, (Yair Barelli,
 Lorenzo de Angelis,
 Luís Guerra e Andreas Merk),
 fot. Hervé Véronèse,
 Centre Pompidou
 (Cortesia Marlene Monteiro Freitas).



incorpora traços do paganismo grego e egípcio, "numa animalidade semi-consciente" (Reiss 1958: 135), em busca de um retorno a uma experiência originária perdida, prossegue em *Le sacre du printemps* com a desconcertante proposta onde, uma vez mais, se rompem os cânones do ballet clássico, em termos estéticos, semânticos, iconográficos e espaciais. A simetria e o centro ideal são abolidos, a atenção dissemina-se em cada intérprete que, em si mesmo, se converte num veículo individual de expressão da música e das emoções. A gramática de movimentos centra-se no andar, correr e saltar. Os gestos perdem a graciosidade das curvas, a elegância e a leveza artificial do clássico, para se enraizarem na terra: corpos com o torso contraído, pés voltados para dentro, pernas semi-flectidas, saltos bruscos e repetições obsessivas, que reiteram o carácter extático das danças arcaicas.

Nijinsky cria esta peça para os Ballets Russes de Diaghilev, no contexto de um modernismo que, em torno de 1900, sob o signo da ambivalência e do relativismo, se definia por uma experiência de crise (crise de percepção, de representação e de valores) e "pelo confronto de tempos contraditórios: o tempo objectivado da ciência moderna, do capitalismo, da industrialização, versus o tempo pessoal, subjectivo, ou a *durée* do imaginário" (Calinescu 1987: 5).



A "influência recíproca entre a arte e as ciências, tais como a antropologia, a etnografia, ou a psicanálise, contribuíram para desvelar o *outro* primitivo, e para o confronto daí resultante com a cultura ocidental" (Brandstetter 1998: 38). Ainda, assistia-se à afirmação de uma nova corporalidade que procurou resgatar na mitologia pagã da antiguidade, ou nas culturas exóticas, outra liberdade de relação entre os corpos, e destes com a natureza e o cosmos (*Freikörperkultur* alemã, François Delsarte, método Dalcroze, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Rudolph Laban, entre outros).

Neste sentido, *Le sacre du printemps* poderá ser visto como um momento sintomático desta fissura na auto-percepção de um modernismo (em crise).

A peça *Paraíso – Coleção privada*, por oposição, não foi estruturada como uma narrativa de um ritual arcaico. Ainda assim, enquanto construção de um espaço onírico, integra elementos não lógicos e pulsões inconscientes que, no dealbar do modernismo, seriam tidas como próximas de um paganismo primitivo, à semelhança de *Le sacre du printemps*.

Tendo como enfoque o tema do paraíso, icónico na génese da religião judaico-cristã, seminal para a compreensão da civilização europeia e dos valores que



< > v < v >

Paraíso – Coleção Privada, de Marlene Monteiro Freitas, Bomba Suicida, 2013

(< Marlene Monteiro Freitas, Andreas Merk, Lorenzo de Angelis, Luis Guerra e Yair Barelli;

> Lorenzo de Angelis, Andreas Merk,

Luis Guerra, Yair Barelli e Marlene Monteiro

Freitas;

v< Andreas Merk, Lorenzo de Angelis, Luis Guerra e

Yair Barelli;

v> Luis Guerra, Andreas Merk, Marlene Monteiro

Freitas, Lorenzo de Angelis e Yair Barelli),

phot. Hervé Véronèse,

Centre Pompidou

(Cortesia Marlene Monteiro Freitas).

ainda hoje nos cunham, esta peça parte de uma montagem heterogênea de elementos bizarros e ininteligíveis para criar o seu paraíso inventado. Assim, no palco infiltram-se vestígios visionários dos artistas e poetas, gestos e "imagens migratórias"³ da iconografia religiosa, nomeadamente, do *Inferno* de Torcello, do *Jardim das delícias terrenas* de Hieronymus Bosch, dos jardins de Cranach e Van Eyck, do mito de Adão e de Eva, assim como sonoridades eclesiais de Messiaen.

De ordem pagã surgem ainda pontos de contacto, segundo Marlene, "com o grotesco e o tornar-se outrem do Carnaval" (neste caso, de Cabo Verde, de onde é originária a coreógrafa), ou com as sonoridades e os ritmos viscerais do Kuduro e da Batucada.

Do legado cinematográfico, além de *Les maîtres fous* de Jean Rouch, basilar para a obra da autora⁴, outras influências permearam esta peça, como o filme surrealista *Le chien andalou*, de Salvador Dalí e Louis Buñuel, o *Enfer* de Clouzot, ou o *Yellow Submarine* dos Beatles.

Todavia, à estranheza desta montagem híbrida de apropriações e invenções, que intitulamos aqui de "Atlas para um paraíso privado", subjaz algo de paradoxalmente familiar, como se, por intuição ou empatia, do desconcertante da peça se extraíssem indícios reconhecíveis.

Mas, regressemos, então, ao lugar do *Paraíso*. Docemente entra a ária barroca "Ombra mai fu", da ópera *Xerxes* de Haendel, e os quatro intérpretes em cena permanecem imóveis, sob o olhar quente dos focos suspensos: quatro seres de génese híbrida, em tronco nu, calças escuras de neoprene e perucas na cabeça, três deitados de face no solo e um sentado ao fundo da cena.

O órgão de Olivier Messiaen, denso e angustiante, precipita o estremeamento dos corpos que, na horizontal, agitam o pélvis numa cadência animalesca, enquanto que o ser sentado saltita com a cautela do animal que cobiça a presa.

Uma figura bizarra faz a sua entrada – a mulher-toureira, mágica-demiurgo – que, com rasgada expressividade no rosto e nas mãos, conduz os quatro seres, ordena-lhes as posturas e os movimentos, do mesmo modo com que dá indicações à *régie* para cortar ou repor o som, aumentar ou reduzir o volume. É Marlene Monteiro Freitas, a maestra do seu concerto coreográfico.

Os quatro seres, colocados em linha e de frente para o público, desenham movimentos rectos e nervosos com a cabeça, os braços e as mãos, reconhecendo-se nas suas figuras e gestualidade reminiscências iconográficas, nomeadamente, do *Inferno* que figura no mosaico bizantino do *Último julgamento* (século XII-XIII), na catedral Santa Maria Assunta, em Torcello.

Marlene, a mulher-aranha, mágica e dominadora dos seus seres, aproxima-se da plateia e, em silêncio, ensaia truques de magia, poses e feições grotescas, como que testando o seu próprio reflexo num espelho imaginário. Segundo a coreógrafa:

[...] em muitos momentos da peça existe esse espelho mental entre os intérpretes e a coreógrafa, e entre estes e o público. Além de se tratar de um jogo narcísico (mas o narcisismo é um pecado capital...), é uma forma de conseguir uma presença 'fora de si' à força de se estar exageradamente consigo próprio. Por conseguinte, uma forma de geral intensidade, e de o fazer à parte, independentemente da música. (Freitas *in* Balona 2013)

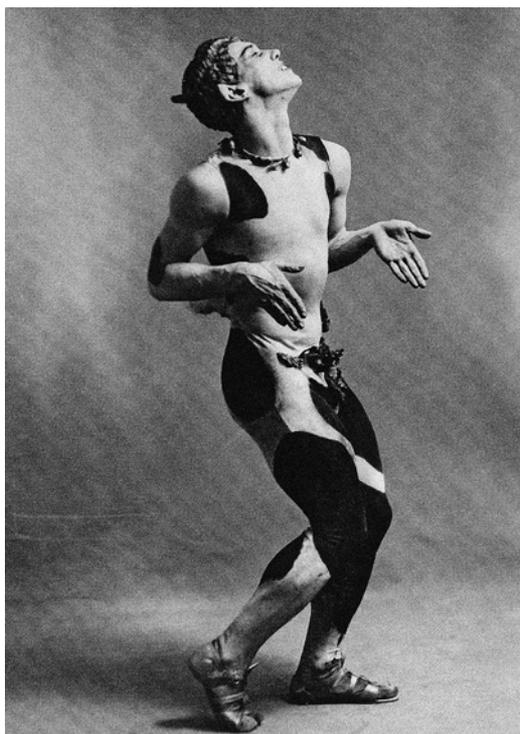
Ao longo da peça, a natureza das criaturas permanecerá sempre incerta – seres heterogêneos e em contínua mutação, faunos, seres andróginos, marionetas, bonecos, homem-cavalo, homem-cão, homem-música, homem-flamenco – bem como a sua relação múltipla com a criadora: de submissão, desejo, veneração ou cumplicidade.

A peça prossegue como um mosaico coreográfico de momentos insólitos, sempre conduzidos pela maestra, e que combinam o desconcertante com o humor: dos

³ Para Aby Warburg, e no âmbito do seu projecto *Kulturwissenschaft*, ou *Ciência da Cultura*, as imagens são veículos privilegiados para a mobilidade geográfica e cultural "cuja consideração torna cada estilo artístico e cada cultura nacional... uma entidade essencialmente, híbrida, impura e múltipla" (Didi-Huberman 2010: 24).

⁴ Este é um segundo momento de reflexão da autora sobre a obra desta coreógrafa. Para o primeiro momento e uma análise alargada sobre o percurso da mesma, ver: <http://maiscritica.wordpress.com/2012/10/07/paraiso-informe/>.

<
L'après-midi d'un faune,
 de Vaslav Nijinsky, Ballet
 Russes, 1912, fot. Walery.



>
L'Enfer,
 de Henri-Georges Clouzot,
 1964, (Romy Schneider),
 [Free content in
<http://odyseeducinema.fr/galerie/L'enfer%20d'Henri-Georges%20Clouzot/L'enfer-d'Henri-Georges-Clouzot7.jpg>]



>
The Garden of Earthly Delights, Hieronymus Bosch, Madrid, Museu do Prado, 1480-1505, detalhe
 [Free content in
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosch_-_Hieronymus_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_centra_l_panel_-_Detail_duck_feeding_man_\(lower_left_side\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosch_-_Hieronymus_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_centra_l_panel_-_Detail_duck_feeding_man_(lower_left_side).jpg)]



movimentos sensuais e cadenciados ao som do Kuduro, à introdução de objectos no interior da boca que deformam o rosto e produzem som, à electrizante performance do homem-cavalo que canta *Psycho Killer* dos Talking Heads, ao homem-cão e seus instintos mais primários, ao ser-marioneta, ao solo do homem-pássaro, à insólita metamorfose dos intérpretes que, desvelando pinturas de um outro rosto no seu corpo, personificam outros seres e, uma vez mais, escapam a qualquer lógica e coerência.

A música, como a própria coreografia, é uma montagem híbrida conduzida por Marlene e que, nas suas palavras, "compreende interrupções, silêncios ou alterações de volume que induzem ora cortes de relação com o público, ora chamadas de atenção à cena". Atravessando obras de Messiaen, Haendel, Lully, Purcell, Wagner, Dj Leo Kuduro ou Talking Heads, a peça termina numa extática batucada final.

Ainda, na peça é conferida particular atenção a detalhes que, desestabilizando o imaginário dos intérpretes e do público, contribuem significativamente para o estranhamento geral. Refiro-me, nomeadamente, a elementos cuja polissemia as palavras da coreógrafa permitem aqui deslindar: as luvas que "nos tornam menos humanos"; a exploração da plasticidade da boca, da língua e dos olhos que "desorganizam a zona de verificação/identificação" do rosto; os objectos inseridos na boca que apontam para "movimentos de entrada e saída do corpo" (ar, voz); as pinturas no corpo, que remetem para "tatuagens, corpo marcado, o universo dos cartoons, zonas escuras (buracos, ausência de matéria)"; os gestos das mãos, icónicos nas representações religiosas; o cuidado na escolha das cores e figurinos: as calças de neopreno (possível leitura sadomasoquista) "criam um microclima [...], ajudam a produzir suor... a tinta espalha-se pelo corpo, maior sujidade"; as cores fortes são reminiscências das referências artísticas e religiosas: o preto ("buraco negro... mistério, fertilidade"), o violeta/púrpura (do "majestoso",

ao pagão, ao "religioso"), verde ("vigor, vegetal; morte... bolor, veneno... diabo, fertilidade"), amarelo ("luz/sol, envelhecimento, ouro... transição, diabo... colérico, deus, etc.").

Finalmente, no decorrer da peça, destaca-se um instante particularmente insólito: a coreógrafa dá sinal de intervalo aos intérpretes e à *régie* e, o público, sem aviso, assiste a esta pausa inesperada. Por momentos, os *performers* relaxam, Marlene transpõe os limites da estrutura cenográfica e, enquanto os intérpretes aguardam, fica sentada no palco mas fora do espaço cénico, come à mão uns pedaços de frango cozinhado. Este gesto desconcertante é só mais um acentuar da liberdade e arrojo que torna esta peça um objecto singular no contexto da criação contemporânea.

Retornando à peça *Le sacre du printemps*, a sua recepção terá sido tumultuosa não só porque esta rompeu com os cânones do ballet clássico, mas porque penetrou no universo mitológico da génese pagã da cultura russa, de onde resgatou, por meio de um ritual, aquilo que seriam traços identitários de um povo (não sem uma componente de afirmação política e nacionalista), mas que foram expostos em palco através de corpos e gestos instintivos e primários. E terão sido estes corpos e gestos, não muito distantes de uma animalidade que, aliás, também nos conforma enquanto humanos, os agentes da perturbação na estreia da peça, em 1913. (Não existe registo de imagens em movimento da peça original, logo, estas reflexões baseiam-se na recriação de Millicent Hodson e Kenneth Archer, pelo Joffrey Ballet, em 1987).

Tanto em *Le sacre du printemps*, como na peça *Paraíso – Coleção privada*, uma força basilar impregnou a atmosfera geral, algo que eu arriscaria comparar ao que Aby Warburg cunhou de vida-póstuma (*Nachleben*), ou "saber sobrevivente", da cultura pagã. Em ambas as peças, uma tremenda carga energética armazenada nos gestos, na música e nas imagens (vivas) infiltrou-se no público, instigando vibrações de ordem emocional e instintiva,



<>

Paraíso – Coleção

Privada,

de Marlene Monteiro

Freitas, *Bomba Suicida*,

2013

(< Marlene Monteiro

Freitas e Andreas Merk;

> Marlene Monteiro),

fot. Hervé Véronèse,

Centre Pompidou

(Cortesia Marlene

Monteiro Freitas).

sem que estas pudessem ser verdadeiramente processadas em termos racionais. Algo reconhecível por incorporação, porém, inefável.

Para Warburg, os símbolos e as imagens são a "cristalização de uma carga energética e uma experiência emocional que sobreviveu como uma herança transmitida pela memória social e que, [...] enquanto *dynamogramas* são transmitidos aos artistas em estado de grande tensão", cabendo a estes últimos polarizar esta energia recebida, infiltrar e depurar estas imagens, ou "engramas" das tensões espirituais de uma cultura, nas suas próprias obras (Agamben 1999: 94).

Warburg dedicou os últimos anos da sua vida à montagem orgânica de um atlas de imagens, projecto que chamou de *Atlas Mnemosyne* e que, segundo o próprio, seria "uma espécie de condensador que reuniria todas as correntes energéticas que animaram e continuariam a animar a memória da Europa, baseando-se nos seus fantasmas" (*ibid.*: 95).

Por conseguinte, poder-se-ia encontrar nesta peça a possibilidade de um "Atlas de imagens (vivas)", ou seja, não de imagens fixas, mas gestos e corpos em movimento. Neste sentido, *Paraíso – Coleção privada* apresenta esse carácter de diagnóstico (irónico) de um tempo que, sendo de agora, encontra uma legibilidade possível pelo facto de, na senda de Warburg, "se atrever a fazer... a tentativa de descer às profundidades onde os impulsos do espírito humano se entrecem com a matéria acronologicamente estratificada. Somente ali se descobrem onde se cunharam os valores expressivos dos estremecimentos pagãos derivados da vivência orgiástica original: o *thiasos* trágico" (Warburg 2010: 4).

Uma cartografia "sintomática" da natureza humana, das suas (Inossas) polaridades e desacertos, seres entre o visceral e o sideral, seres animais que desejam ser deuses, e coisas que só a imaginação, no que esta tem de loucura e de ilusão, nos permite vislumbrar.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (1999), *Potentialities*, Stanford, Stanford University Press.
- (2004), *The Open. Man and Animal*, Stanford: Stanford University Press, 2004.
- (2007), *Infancy and History. On the Destruction of Experience*, London, Verso, 2007.
- BALONA, Alexandra (2013), *Entrevista a Marlene Monteiro Freitas*, efectuada por correio electrónico, 23 de Outubro, inédita.
- BRANDSTETTER, Gabrielle (1998), *Ritual as Scene and Discourse: Art and Science Around 1900 as exemplified by Le Sacre du printemps*, The world of music, 40 (1): 37-59.
- CALINESCU, Matei (1987), *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- DIDI-HUBERMAN, George (2010), *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1997), *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *The Birth of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- REISS, Françoise (1958), *A vida de Nijinsky*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor.
- WARBURG, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.

Periódico

- Danser. Les Ballets Russes. Numéro Spécial*. Belgique, Hors Série, Décembre 2009.

Sitiografia

- <http://cargocollective.com/marlenefreitas/p-a-r-a-i-s-o>

>
Remote Lisboa,
 Stefan Kaegi e Rimini
 Protokoll, Lisboa, 2013,
 fot. Luis Martins.



Todos morremos e enquanto isso...

Ana Campos

Título: Remote Lisboa. Conceito, guião e direção artística: Stefan Kaegi (Rimini Protokoll). *Desenho de som:* Nikolas Neecke. *Cocriador:* Jörg Karrenbauer. *Dramaturgia:* Juliane Männel, Aljoscha Begrich. *Direção de produção:* Juliane Männel. *Tradução da versão portuguesa:* Joana Frazão. *Guias do percurso:* Alfredo Martins, Patrícia Azevedo da Silva e Teresa Fradique. *Assistentes percurso:* Catarina Ferreira, Mafalda Santos e Rafaela Gonçalves. *Produção:* Rimini Apparat. *Coprodução:* HAU Hebbel am Ufer Berlin, Maria Matos Teatro Municipal e Goethe-Institute Portugal, Festival Theaterformen Hannover / Braunschweig, Festival d'Avignon, Zürcher Theater Spektakel, Kaserne Basel. *Financiado por:* Capital Cultural Fund Berlin, Swiss Arts Council Pro Helvetia/uma, Fachausschuss Theater/Tanz Basel. *Local e data de estreia:* Cemitério dos Olivais e Junta de Freguesia dos Olivais, GIL, REFER e CP, Centro Comercial Vasco da Gama, Ex-Hospital da Marinha e Hospital das Forças Armadas, Lisboa, 30 de Maio de 2013.

Espectáculo para um espectador, *Remote Lisboa*, também apresentado, com as devidas adaptações, em outras cidades europeias, integrando o projecto *Remote X*, é, sem dúvida, o confronto do indivíduo com duas questões fundamentais: quem é ele em si mesmo, e quem é enquanto elemento de uma sociedade. A primeira questão leva o espectador a olhar de frente a própria morte, a finitude da sua existência e a responsabilidade imensa que isso coloca sobre os seus próprios actos. Por outro lado, a segunda questão coloca-o lado a lado com todos os outros elementos do grupo, organizados entre si naquele momento como uma tribo. Nesse grupo, o indivíduo é obrigado a perguntar-se até onde é capaz de ceder em prol do colectivo, que responsabilidade tem sobre os outros elementos, onde começam e acabam os seus limites individuais e que entidade é aquela que se forma ali naquele conjunto. Usando sempre a linguagem dos videojogos, a virtualidade, aqui, torna-se real. O espectador é ele mesmo o avatar controlado exteriormente por uma voz e interiormente pelas opções que faz a cada instante durante as duas horas

do espectáculo. Enquanto espectadora, sem qualquer moralismo, fui colocada perante factos que não posso rebater: sou mortal, vivo em sociedade e tenho um papel dentro dela.

Um cemitério e um par de auscultadores foram suficientemente intimidantes para quem, no final de uma tarde do princípio do Verão, decidi participar no misterioso espectáculo concebido por Stefan Kaegi. Uma voz digital dirigia cada elemento do público por campas, que, à medida que a sua percepção era orientada, se tornavam cada vez menos sinistras. Foi pedido que escolhessemos a nossa própria campá e que nos colocássemos frente a ela, pensando na pessoa ali sepultada, como teria sido a sua vida, quem foi e como teria sido a sua família. Eu escolhi a de um homem, repleta de flores frescas, que teria eventualmente morrido de acidente de viação, ou de outra forma certamente abrupta e numa idade muito jovem ainda. Dele, lia-se nas placas, guardavam memórias a sua mãe e a sua namorada, e eu também, a partir daquele momento. Acabara de ressuscitar uma pessoa e isso fez-

Ana Campos
 é Mestre e doutoranda
 em Estudos de Teatro
 na Faculdade de Letras
 da Universidade de
 Lisboa e investigadora
 do Centro de Estudos
 de Teatro. É também
 membro da Associação
 Portuguesa dos Críticos
 de Teatro.



< > v < v >

Remote Lisboa,
Stefan Kaegi e Rimini
Protokoll, Lisboa, 2013,
fot. Luís Martins.



me reflectir seriamente que um dia eu estaria ali no lugar desse jovem e não fazia ideia de quem me recordaria nem por que razões. Esta sensação de colocar a vida em perspectiva acompanhou-me até hoje.

A tensão sentia-se em todos os elementos do grupo. Ninguém estava muito seguro do que poderia acontecer em seguida (e será que em algum circunstância podemos estar?) já que começámos pelo próprio fim. Seguimos das campas para a capela mortuária e o silêncio continuou a acompanhar-nos. Apenas a voz artificial e os corpos dos outros espectadores estabeleciam ligação com o mundo que conhecêramos até ali. Estava, contudo, enganada, pois, a pouco e pouco, também essa voz nos elevava para um nível transcendental da nossa existência. Senti-me dominada pela sensação de que não controlo nada e que, quando em algum momento da minha vida o julguei estar a fazer, estava completamente iludida. Caminhámos por detrás do cemitério, éramos agora um grupo, os mais rápidos esperavam pelos que não conseguiam andar tão depressa, sentimos que precisávamos uns dos outros, que estávamos juntos. Não nos conhecíamos mas sabíamos que tínhamos de nos proteger, por isso mesmo, por aquele momento, naquele lugar, àquela hora queríamos ser também uma das gotas individuais no largo oceano.

Calcorreámos os Olivais, vi o que nunca tinha visto e sempre lá estivera, senti-me, por isso mesmo, cada vez mais anónima e mais poderosa dentro do grupo. Ao pé do rio, o grande centro comercial acolheu-nos como um paraíso conhecido, mas não era. À entrada do metropolitano, eu e os outros, agora nós, parámos para observar quem passava. Onde estava o espectáculo e quem era o espectador? Ficámos mais frágeis ao dividirmo-nos em pequenos grupos. No parque de estacionamento, dentro do centro comercial, na sala de espera da estação continuámos a observar e a agir em conjunto de forma organizada através das directrizes que recebemos pelos auscultadores. A concertação dos nossos gestos criava-nos uma barreira psicológica de protecção em relação aos transeuntes mas, dentro de mim mesma, perguntava-me até onde seria capaz de continuar, quais dos meus limites seria capaz de ultrapassar.

Entrámos na primeira classe de um comboio. O bilhete já fora pago por alguém, só nós não sabíamos que íamos estar naquele lugar àquela hora. A viagem, embalada por Marisa Monte, fez-me chorar, não de tristeza mas de choque. Sentia que não tinha visto nada até àquele momento, que andara enganada, que a nossa percepção individual é, de facto, extraordinariamente limitativa. Ali, ao som daquela música, conduzida pela mente de Stefan



A <>

Remote Lisboa,
Stefan Kaegi e Rimini
Protokoll, Lisboa, 2013,
fot. Luis Martins.



Kaegi e da sua equipa, eu vi outra Lisboa, revi toda a minha vida e vi-me interiormente com uma nitidez que nunca conhecera. Pensei quem seria eu afinal, que grau de veracidade perante mim própria já conseguira atingir para ter conseguido viver até então tão alheada da minha mortalidade, da minha insignificância no ciclo infinito do tempo e, ao mesmo tempo, da minha força como um elo tão forte como qualquer outro na cadeia da humanidade.

Saimos na última paragem e entrámos numa porta discreta numa ruela nas traseiras de um edifício. Era um hospital. Quando entrei na morgue pensei, mais uma vez, na distância ínfima que vai da vida à morte, de como um corpo vivo será em breve um corpo morto, sem saber o que irá acontecer a tudo aquilo que sou, que penso, que recorro e que sinto. Serão a vida e a morte algo de tão diferente? Acabámos aquela viagem nas nuvens, a olhar o céu. Do cimo do edifício, a vista arrebatadora não nos prendia o olhar mas o céu lembrava-nos como somos, reforçando a ideia da nossa finitude. A morte ali a um simples passo tornava-se quase tentadora, se dela pudéssemos voltar. A pergunta que estava sempre presente era: o que está para além do conhecido e como seremos nós do outro lado da vida?

Mais uma vez, Stefan Kaegi, na linha do que tem sido

o projecto artístico dos Rimini Protokoll, interpela a realidade através da experiência individual de cidadãos anónimos a que chama "experts da realidade". O choque entre o olhar suíço – de quem concebeu este espectáculo – e o nosso próprio olhar – sobre a cidade em que vivemos – tornou-se extremamente produtivo e acabou por se fundir na existência de cada um dos elementos do público que saiu dali certamente transformado. Foi criado um efeito de estranhamento, também ele marca característica do trabalho da companhia, constituída por Helgard Haug, Daniel Wetzel e pelo próprio Kaegi, que deslocam o espectador da sua perspectiva habitual para um novo ponto de observação capaz de lhe abrir uma outra janela sobre o que o rodeia.

Os fragmentos colados de discursos de políticos portugueses com as músicas, excertos radiofónicos, textos que por vezes cortavam a voz artificial, são arcos de um registo pós dramático em que os Rimini Protokoll claramente se situam. Também o jogo da inversão do papel do espectador enquanto sujeito observador e objecto observado, bem como o trabalho sobre o drama existencial de cada pessoa como forma de modelar o próprio texto do espectáculo são, para mim, o que de mais apaixonante esta companhia tem para propor: transformando esse drama na alucinante experiência de um videojogo não virtual.

Pode o amor ser isto

Emília Costa

Titulo: Os meus sentimentos. Autor: Dulce Maria Cardoso. Espectáculo: Mónica Calle. Assistência de encenação: Mónica Garnel. Cenografia e interpretação: Mónica Calle. Luz: José Álvaro Correia. Produção: Casa Conveniente/Culturgest. Local e data de estreia: Casa Culturgest, Lisboa, 3 de Abril de 2013.

Titulo: Noites brancas 3.ª parte. Espectáculo: Mónica Calle. Luz: Daniel Worm. Assistência de luz: Marta Simões e Caldino Alberto. Interpretação: Alexandra Gaspar, Candé, Fábio Silva, Francisco Villalobos, Hugo Bettencourt, José Vitorino, Luís Afonso, Luís Fonseca, Mário Fernandes, Mónica Calle, Mónica Garnel, Rita Só, René Vidal, Simão Fortes, Sónia Vitória e Wilson Magalhães. Produção: Casa Conveniente/ Maria Matos Teatro Municipal. Local e data de estreia: Maria Matos Teatro Municipal, Lisboa, 9 de Julho de 2013.

"[...] bravura, nobreza e entrega". Que ninguém se iluda, os cobardes não têm acesso à beleza.

Rui Chafes (2012: 42)

Entre Abril e Julho de 2013, os palcos de Lisboa tiveram a oportunidade de assistir a dois espectáculos de Mónica Calle: *Os meus sentimentos* e *Noites brancas*. O primeiro, uma co-produção da Casa Conveniente e da Culturgest, tinha prevista a duração de cinco horas, porém, na realidade, com os três intervalos que temporariamente o interromperam, durou quase sete horas. O segundo, inserido no 30.º Festival Internacional de Teatro de Almada, fez parte de uma trilogia de espectáculos, com duração total de 5 horas. A terceira parte foi atribuída a Mónica Calle e teve a duração de três horas¹.

Numa época em que o tempo nos foge por entre os dedos, quantos de nós, espectadores afundados em compromissos, em preocupações infundáveis, possuem ainda a capacidade de se deixar ficar, de saborear o vagar das palavras ditas e de se deixar encantar com a beleza dos corpos transpirados? Quantos de nós conseguem, sem hesitações, sem sentimentos de culpa, entregar-se e esquecer o inexorável passar do tempo?

A entrega é, na realidade, a chave do enigma. Não é possível participar em qualquer um destes dois espectáculos, independentemente da posição que se ocupe (actor ou espectador), sem se estar disponível para a entrega. O espectador que permanece entrega-se. A actriz (Mónica Calle) em *Os meus sentimentos* ou os actores (Alexandra Gaspar, Candé, Fábio Silva, Francisco Villalobos, Hugo Bettencourt, José Vitorino, Luís Afonso, Luís Fonseca, Mário Fernandes, Mónica Calle, Mónica Garnel, Rita Só, René Vidal, Simão Fortes, Sofia Vitória e Wilson Magalhães) em *Noites brancas*, despojados, sem artificios, conseguem resistir tantas horas em palco, em exigentes representações, porque se entregam.

A energia que perpassa nessa entrega é profunda. "Há alguém que me queira abraçar?" Esta é a interpelação da actriz (Mónica Calle) em *Os meus sentimentos* e do actor (José Vitorino) em *Noites brancas*. Um silêncio pesado invade a sala. A vontade de ir, de corresponder a esse apelo, a essa dor e, no entanto, o medo, o medo de quem pagou bilhete apenas para assistir, sentado, silencioso e

imóvel, "quando nos pomos numa vida não sabemos ter outra" (Cardoso 2005: 28). Em *Noites brancas*, porém, uma espectadora rompe o medo. O abraço intenso arrepia. A nossa solidão ali exposta. Somos infinitamente pequenos perante a grandeza daquele abraço.

O que há nestes espectáculos que nos enfeitiça? Calle procura a essência, sem subterfúgios, sem máscaras. Haverá teatro sem máscaras?

Em *Os meus sentimentos*, Calle, sozinha em palco, durante cerca de 6 horas, interpreta e lê um livro, porém, não se trata de um espectáculo de leitura. Calle interpreta Violeta, a personagem principal do livro que foi escrito por Dulce Maria Cardoso, cujo título deu nome ao espectáculo. As palavras que são pura poesia de Dulce Maria Cardoso ganham vida na interpretação de Calle. A actriz expõe o corpo, o sexo, leva-se à exaustão. Corre, dança, chora, extenua-se. E mostra-se. É o seu rosto, o seu suor, a sua dor, ali, exactamente ali, um palmo à nossa frente. Calle revela-se. Entrega-se num acto de amor, "pode o amor ser isto, pode o amor" (Cardoso 2005: 41).

O espectáculo inicia-se e termina com música, primeiro *Meio-termo/Corpos* de Elis Regina, depois *Nice 'n' rough* de Tina Turner. A música percorre todo o espectáculo, integra-se nele, numa excelente selecção, que inclui Jonhy Cash, P.J. Harvey e Nirvana.

A música e o magnífico jogo de luzes e sombras, num irrepreensível trabalho de José Álvaro Correia, intensificam o ambiente decadente e dramático que ressoa das palavras de Calle. A luz brinca com o destino de Violeta, enegrecendo Calle à medida que o espectáculo avança. A actriz dança com a sua própria sombra, quantas mulheres existem numa?

Violeta, a personagem, sabe que nasceu para a infelicidade. A obesidade que a separa dos outros é simultaneamente um infortúnio e uma arma, a sua mais poderosa arma. Violeta exhibe as suas banhas, mostra a carne que há nela. E este é o meu corpo, diz Calle no início do espectáculo. Corpo e espírito. Pai-nosso que estais no Céu. O corpo é carne, sangue, sexo. O espírito é energia, é vontade de transcender. Poderão corpo e espírito

¹ A primeira parte foi atribuída a Sofia Dinger e a segunda a Paula Diogo.

Emília Costa é licenciada em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa e mestranda em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da mesma Universidade. É autora das adaptações para teatro do livro *Timbuktu* de Paul Auster, levado à cena no Teatro da Trindade; e do livro *O jogador* de Dostoievski, levado à cena no São Luiz Teatro Municipal. Participou no projecto *Curtas – Mostra teatral de peças de curta duração*, em 2008, 2010 e 2012, com os originais *Maria Jesuína a Mikas*, *Desencontros lunares* e *Estranhamentos*, todos encenados por Bruno Bravo. É também membro da Associação Portuguesa dos Críticos de Teatro.

> v

Os meus sentimentos,
de Dulce Maria Cardoso,
espectáculo de Mónica
Calle, Casa
Conveniente/Culturgest,
2013 (Mónica Calle),
fot. Bruno Simão.



pacificamente coabitar? Calle busca essa união num ousado início onde oração e masturbação se interpenetram. Este é o meu espírito e este é o meu corpo. Não existem fronteiras. O sexo também transcende.

Mas nós, espectadores acabados de chegar da rua, dos empregos, da família, empedernidos nas nossas inabaláveis personagens, ainda não conhecemos Violeta. Ainda não sabemos que ela "caça" homens nos parques para camionistas nas estações de serviço, para saciar a carne, essa carne que prolifera por todo o lado. Ainda não sabemos que não tem amigos, que os pais e a filha sentem nojo dela. Que nunca ninguém a amou. Não sabemos quanto lhe dói a solidão. E, por isso, exactamente por isso, é violento o início. Uma mulher de pé, à nossa frente, ao alcance dos nossos braços, expondo o seu sexo, masturbando-se para nós, olhando-nos enquanto se masturba. Suportamos? Se suportarmos ascendemos à transcendência, "quando nos põem numa vida temos de a levar para todo o lado" (Cardoso 2005: 139).

À medida que o espectáculo avança, o tempo passa sem que nos apercebamos. Os olhos seguem Violeta/Calle nessa embriaguez de sentir. Calle e Violeta não se distinguem, confundem-se num único ser; e, no entanto, a actriz não tem quaisquer semelhanças físicas com a personagem. O verdadeiro actor é mágico, leva-nos a ver para além do tangível. E a escuridão avança ao mesmo ritmo das horas. Sabemos que o Destino é a morte. Mas mesmo assim não deixamos de nos surpreender. E quando o livro se fecha, são quase três horas da madrugada. Será possível?

Porém, o espectáculo ainda não terminou. A actriz continua em palco. A música permanece. Quer dançar? Os espectadores saem dos seus lugares e começam a dançar. A actriz e os espectadores todos juntos, do mesmo lado, no palco, sem paredes a separá-los. A sinergia resultante do espectáculo prolonga-se, é possível prolongar-se mesmo depois do livro se fechar. Até quando?

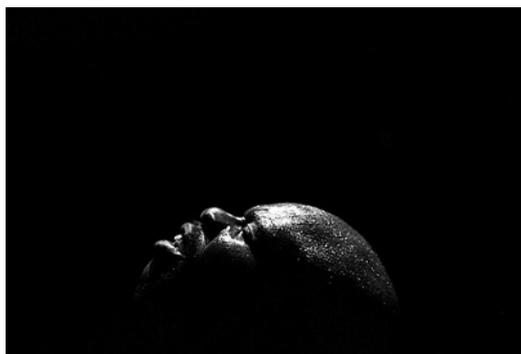
Em *Noites brancas*, Calle prossegue a sua busca,



intensifica-a. O corpo. A beleza do corpo. As suas potencialidades. O actor é bailarino, contorcionista, equilibrista. Poderá o corpo transcender-se?

A música de Alan Lomax (numa brilhante recolha de músicas de prisão dos negros do Mississípi), de Stravinsky, de P.J. Harvey, de Jacques Brel, de Nina Simone, enquadrada por uma perfeita arquitectura de luzes, a cargo de Daniel Worm, que privilegia a penumbra, revela-nos verdadeiros quadros humanos de indelével beleza. O suor que brilha no corpo dos actores/bailarinos e lhes destaca os músculos é um elemento cénico. A corda com que ritmadamente batem no chão ao mesmo tempo que saltam, simulando os trabalhos forçados que os negros americanos efectuavam no Mississípi é pura coreografia. O corpo humano é o centro da interdisciplinaridade. É nele que se fundem o actor, o bailarino, o artista de circo. E, associada à vitalidade do corpo, a confiança dos corpos uns nos outros, sem a qual este espectáculo não poderia ter acontecido. A pirâmide humana depende de todos e de cada um. O actor não age por si, para si, age de e para o grupo.

À cadência da música, os corpos fundem-se, agitam-se, equilibram-se, arriscam o impossível. Calle a encenadora coreógrafa. Apesar da evidente aproximação de Calle à dança, a palavra dita mantém a sua fundamental



importância. Excertos dos livros *O vestido vermelho* de Stig Dagerman, *O santuário* de William Faulkner, *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche, *The crack-up* de F. Scott Fitzgerald, *Macbeth* de Heiner Müller, *Os meus sentimentos* de Dulce Maria Cardoso, *Entre o céu e a terra* de Rui Chafes e *Diário 1941 – 1943* de Ety Hillesum, ecoam na escuridão dos corpos transpirados pelo esforço físico a que estão sujeitos. Quando o actor (Luís Afonso) inicia o espectáculo, esclarece-nos, desde logo, nas palavras de Stig Dagerman, que aquele não é o espaço para a mediocridade, para o "mundo dos cães dos pequenos sentimentos, dos pequenos prazeres, dos pequenos pensamentos" (Dagerman 1958: 323), que ali é o lugar da busca pela beleza, com bravura, nobreza e entrega. Por isso, no final, em grande apoteose, surge um escadote por onde cada actor sobe para depois se atirar de costas e ser agarrado pelos outros, por todos os outros que, juntos, o salvam: "bravura, nobreza e entrega." Que ninguém se iluda, os cobardes não têm acesso à beleza!

E uma vez mais, depois de o espectáculo terminar, os espectadores são convidados a partilhar o palco, a dançar ao som da música, que continua a tocar, e ainda a atirarem-se de costas do escadote para serem agarrados pelos actores.

Os meus sentimentos e *Noites brancas* não são espectáculos que possam ser vistos com a indiferença de

quem apenas procura distração. Implicam um compromisso, uma aceitação, um risco, uma entrega. O fascinante mistério que neles se encerra reside na circunstância de Mónica Calle e os seus actores, com um candeeiro, um livro, um escadote e umas cordas, cercados por músicas e luzes, conseguirem envolver-nos numa espécie de magia, numa espécie de encantamento, como se a verdade e a vida estivessem ali, exactamente ali.

Sacrifício, entrega, autenticidade. Só um acto de amor pode ser tão perfeito.

Referências bibliográficas

- CARDOSO, Dulce Maria (2005), *Os meus sentimentos*, Lisboa, Asa.
 CHAFES, Rui (2012), *Entre o céu e a terra*, Lisboa, Documenta.
 DAGERMAN, Stig (1958), *O vestido vermelho*, trad. Irene Lisboa, Lisboa, Estúdio Cor.
 FAULKNER, William (1973), *Santuário*, trad. Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa, Minerva.
 FITZGERALD, F. Scott (2011), *The crack-up e outros escritos*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
 NIETZSCHE (1994), *Assim falava Zaratustra*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Guimarães, 10ª edição.

^ <>

Noites brancas, espectáculo de Mónica Calle, Casa Conveniente/Teatro Municipal Maria Matos, 2013

(^ José Vitorino, Luís Afonso, Mónica Calle, Simão Fortes, Wilson Magalhães, Rita Só, Luís Fonseca, Alexandra Gaspar, Mónica Garnel e Bruno Candé Marques; < Bruno Candé Marques; > Sofia Vitória, Fábio Silva, René Vidal, Rita Só, Luís Afonso e Bruno Candé Marques), fot. Bruno Simão.

Na sala VIP com Jorge Silva Melo e os seus actores

Christine Zurbach

Título: Sala VIP. Autor: Jorge Silva Melo. Encenação: Pedro Gil assistido por João Delgado. Cenografia e figurinos: Rita Lopes Alves assistida por Ângela Rocha. Luz: Pedro Domingos assistido por João Chicó. Música: João Aboim. Intérpretes: Andreia Bento, Maria João Falcão, Elmano Sancho, António Simões e João Pedro Mamede. Produção: Pedro Gil / Artistas Unidos / Culturgest. Local e data de estreia: Teatro da Politécnica, Lisboa, 4 de Setembro de 2013.

Jorge Silva Melo é actor, encenador, e realizador de cinema. E hoje também figura entre os dramaturgos com maior reconhecimento no repertório teatral contemporâneo.

Autor de uma dezena de peças, todas encenadas e publicadas, estreou-se na escrita de teatro em 1995, com *António, um rapaz de Lisboa*, e no ano seguinte produziu uma segunda obra, *O fim ou tende misericórdia de nós*. Nas palavras de Carlos Porto, com estes dois espectáculos, "Jorge Silva Melo está a tornar-se responsável pelo que de mais importante está a acontecer no teatro português dos anos 90" (Porto 1996). De facto, o público e a crítica foram seduzidos por uma concepção formal do texto e por uma abordagem prática da dramaturgia do texto em cena cuja dimensão inovadora "em termos temáticos, estruturais e de construção teatral" (Seródio 2004: 137) se destacava num panorama teatral algo estagnado.

Até então, ainda era hesitante a introdução no teatro em Portugal de "formas novas". E, à semelhança do que reivindicava Tchekov pela voz de Treplev noutra época de crise do drama, Silva Melo avançou com uma proposta teatral que se distanciava de um teatro "ao gosto" da época – aquilo que ele próprio chamará "espectáculo" (1997: 181). Com essa legítima rejeição, confirmava a função central do texto, claramente entendido como um texto "para" (o) teatro, escrito não para os encenadores, mas para os actores. E também em eles. As primeiras peças foram elaboradas em seminários de trabalho com o embrião do grupo que estará na origem dos Artistas Unidos: "O texto é nosso, em bruto" (Melo 1997: 11) como afirma a propósito do processo de escrita de *O fim*, em que também fala da palavra no teatro como algo que "pode ser 'outra palavra'", "a palavra no teatro pode ser (será?) um imenso silêncio mental" (*ibidem*). Também escreverá mais tarde sobre o teatro: "esse esplendor da palavra e dos actores" (Melo 2001: 15).

Foi para nos falar dos actores – e à atenção deles em primeiro lugar – que inventou a fábula teatral intitulada, não sem humor e alguma (auto)ironia, *Sala VIP*.

O título evoca de imediato um lugar para elites ou privilegiados, conotado com segurança, conforto e recato. Mas o espectáculo dá-lhe um sentido não só ambíguo

como também contraditório: é nesse espaço que *Sala VIP* propõe revelar uma verdade do actor, no seu esplendor e na sua miséria, fazendo justiça à paixão indefectível de Silva Melo pelos seus tão vulneráveis cúmplices. No editorial do primeiro número da revista da companhia *Artistas Unidos* já o afirmava: "[...] no centro sempre da nossa actividade, que já leva uns anos, estão os actores. Escrevi para eles, escrevi com eles, pensei com eles, traduzi para eles, vivi deles" (Melo 1999: 3). No prefácio à edição da peça *O navio dos negros* afirma: "[...] gosto dos palcos: uns panos, uns trapos, veludos, cadeiras, umas luzes, mais panos, umas madeiras, uns cabos e umas pessoas (vivas por enquanto mas sucedendo-se numa estafeta infinda) a falar. Só gosto de pessoas, só gosto de actores" (Melo 2001: 11).

Esta peça nasce de um diálogo intenso do autor com materiais diversos, que resulta numa composição teatral que lhes confere uma outra vida. Por exemplo, a sala VIP faz lembrar o espaço raciniano da antecâmara descrito por Barthes, ou o *huis clos* de muitas obras contemporâneas, mas, em primeiro plano, o que sobressai é uma opção de Silva Melo, "lembrando(-se)" do dramaturgo inglês Terence Rattigan, autor do guião do filme *The V.I.P.'s*, em que brilharam Elizabeth Taylor e Richard Burton juntos pela primeira vez.

Os actores que o espectador descobre na Sala VIP são cantores de ópera, que, no caminho para uma (im)provável récita em Filadelfia, ficaram retidos num aeroporto sem que o espectador venha a saber ao certo porquê, e cujas relações se vão extremando e degradando pouco e pouco diante dos nossos olhos. Entre soprano, mezzo, barítono e tenor, assumem nomes de personagens de conhecidíssimos libretos do repertório romântico como a Leonora e a Açucena do *Trovador* de Verdi; ou como Huskymiller, herói tirado da *Carmen Jones*, versão filmica por Otto Preminger da *Carmen* de Bizet, acompanhados pelo indispensável empresário Karsenty Jr., aqui no centro de um enredo amoroso cruel e desesperado, em que o amado é Billy the Kid, jovem amante impiedoso, implacável na afirmação da sua paixão pela vida, como a jovem Manon Lescaut que também habita o texto e desesperou o jovem Des Grieux.



<> ^
 Sala VIP,
 de Jorge Silva Melo,
 enc. Pedro Gil,
 Artistas Unidos, 2013
 (< João Pedro Mamede;
 > João Pedro Mamede
 e Emano Sancho;
 ^ António Simão
 e Maria João Falcão),
 fot. Jorge Gonçalves.

O espaço, citado pelo título, é sobriamente reconstituído pela cenografia, cópia da tipologia impessoal e estereotipada de uma sala de espera, com sofás e máquina distribuidora de *snacks*. É emoldurado do lado direito do palco, por um pano de veludo azul, evocador do ambiente físico para uma encenação de teatro lírico, e por uma tela-fotografia gigante, ilustrada com peixes, que reenvia para um outro espaço, o de uma discoteca, onde estiveram no passado. É referido com insistência no fluir da conversa, sobretudo em falas de Leonora, com medo do chão de vidro e dos "peixes que andavam por baixo", e que acabará efectivamente por cair no fim do espectáculo. Esse espaço distante acaba por invadir a sala de espera no único momento da peça que traz uma recordação feliz, em que todos se envolvem de corpo e alma numa dança ao som de *Mi tierra* de Gloria Estefan. Ao fundo, um piano para a música tocada ao vivo por João Aboim, parceiro imprescindível do quadro imagético e musical do espectáculo que se transformará sucessivamente na "antecâmara do SPA de um hotel de cinco estrelas" e na "sala de espera de uma clínica privada muito moderna" no final da peça.

Expostas na sua fragilidade e vulnerabilidade, as personagens imaginadas por Silva Melo transportam com elas as vidas fora do comum dos amantes de óperas que

interpretaram, e que contrastam hoje com a vulgaridade das suas carreiras já em declínio. "Estamos a ficar velhos", dizem-nos repetidamente; as suas próprias histórias de vida surgem ao longo dos diálogos em recordações soltas, atiradas ao fio da conversa que ocupa o vazio da espera, mas que mal permitem reconstituir uma biografia. O seu mundo, talvez narrado com mais exuberância pela Açucena, comunista de Modena e outrora famosa – "eu a certa altura tinha, [...] sete jardineiros" –, assimilou o da ficção a ponto de comunicarem com falas-citações de árias ou canções, algumas tristes como aquela que Billy the Kid, em nome de um pragmatismo lúcido, insiste em repetir, num quase leitmotiv: "*Oh, baby, baby, it's a hard world*".

Dando vida à realidade ficcionada que integra como uma segunda pele, a peça multiplica os planos da nossa leitura. As histórias individuais inscrevem-se noutras narrativas, por vezes duplicando-as. Assim, por exemplo, Billy the Kid, como figura da transgressão, surge "esplendidamente vestido de Manon Lescaut, no segundo acto" e transforma a sala de espera num "clube de travestis barato". Desde Pirandello, um autor caro ao dramaturgo, sabe-se que a vida é um teatro e o teatro é a vida...

A caminho de uma cidade além Atlântico, as personagens nesta última peça de Silva Melo são ao

>
Sala VIP,
 de Jorge Silva Melo,
 enc. Pedro Gil,
 Artistas Unidos, 2013
 (António Simão),
 fot. Jorge Gonçalves.

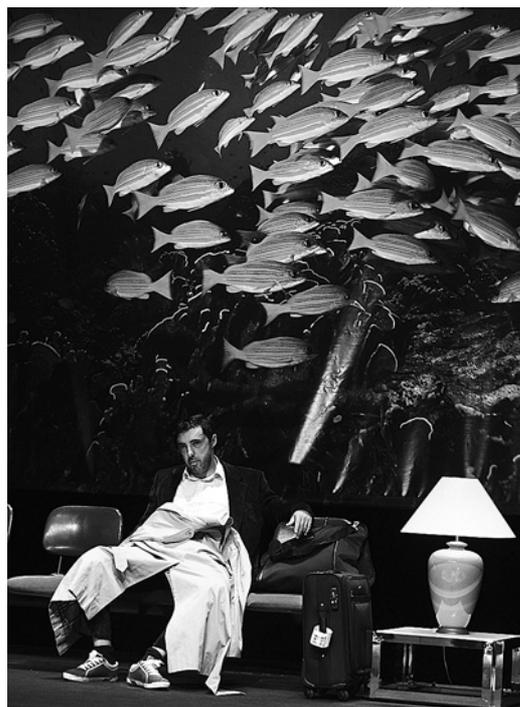
mesmo tempo seres banais e invulgares, que vivem a ansiedade criada por tentativas de comunicação reiteradamente falhadas com o exterior, com chamadas telefónicas sem resposta. O espaço é propício a tensões entre esses seres-personagens que preenchem o vazio da espera com palavras que não configuram verdadeiros diálogos. Dizem-se coisas banais, expressão de um quotidiano quase irrisório, com desejos obsessivos, como o de Leonora, de beber um café, ou o de Açucena, de poder comer as tais "bolinhas com Ovomaltine lá dentro". E ainda os desejos repentinos de sexo, interpretados num jogo mecânico sem emoção, que rompe com qualquer realismo; mas também se pergunta, na *Canção da mão-de-obra disponível*, "quanto é que tu me pagas", em que a citação brechtiana do tratamento épico da fábula recorda o carácter venal de todos os nossos actos.

Difícil de definir, o texto apoia-se no (quase) melodrama, com um final de tragédia, mas também não abdica do necessário humor (beckettiano) que conota o que também poderá ser uma grande *pochade*. O que acontece nesses três actos além de uma espera, uma estadia num hotel e uma nova espera numa "clínica privada muito moderna"? Ironia do final, nesse último espaço ou território, é o inefável Dr. House, o portador das notícias de mortes por concluir, que nos faz assistir à inelutável progressão para a morte do corpo entubado, com um diagnóstico clínico profissional e competente, formulado comicamente na *Canção do boletim clínico...*

Nesse texto escrito a pedido do encenador Pedro Gil, e que, contrariamente aos seus textos precedentes, Jorge Silva Melo não encenou, é evidente a relevância dada ao texto que nos leva para o território fascinante de uma poética teatral amadurecida, que não deve nada a uma qualquer veia criativa ou ao acaso, mas tem a solidez de um imaginário teatral comprometido com um património literário, musical e filmico multifacetado, ao mesmo tempo privado e partilhado/partilhável. E também é um desafio para a leitura (ou releitura) de textos, com o prazer da fruição desta *fábrica* do texto, no sentido material e instrumental que a língua lhe dá.

Resulta num concerto de vozes – que podem ser as nossas também – perguntando pela juventude e pelo amor, por intermédio de personagens míticas, esquecidas numa Sala VIP de aeroporto.

Com o modo pessoal de recorrer à intertextualidade – que o dramaturgo adoptou desde a escrita de *O fim* –, a peça *Sala VIP* devolve para uma nova vida, pondo-os em cena, muitos outros textos, e nem todos pertencentes ao universo do teatro. Talvez o mais tocante seja o uso da *Manon Lescaut*. Esta narrativa edificante, escrita pelo Abade Prévost no séc. XVIII, além de sustentar a fábula da peça, é materializada ao longo do espectáculo na presença física da obra, num adereço talvez raro no teatro, num livro como objecto. A imagem impõe-se no vazio inicial



do palco em que, no primeiro plano, está no chão como adereço, antes de ser mais tarde ingrediente da acção: lê-se e comenta-se, passa por várias mãos, e no final a morte da bela e jovem Manon, a infeliz pecadora do romance, termina o espectáculo, na versão operática de Puccini, passada num ecrã de TV, instalado no fundo do palco que se escurece pouco a pouco.

Desafio hermenêutico, a dramaturgia segundo Silva Melo continua a afirmar-se como prática do teatro, atenta ao lugar do texto, como vimos. Mas nesta obra deixa perceber o lugar da expressão privada de um desencanto na tonalidade mais nitidamente melancólica que conota o texto. Trata-se certamente de uma obra mais pessoal, servida por excelentes actores que pressentimos envolvidos numa encenação que soube dialogar com o universo criado por uma peça marcada pelo ar do tempo em que hoje vivemos. E que deixa uma interrogação. No final, Leonora pergunta: "O que é que tu dizes depois? | O que dizes quando a festa acabou? Depois do baile?" É forçoso perguntar também: "E depois de *Sala VIP*... Será que o teatro pode ainda continuar a ser "A hora da fantasia | que combate a melancolia...?"

Referências bibliográficas

- MELO, Jorge Silva (1997), "O que ficou depois de quê?", in *Prometeu. Rascunhos*, Lisboa, Et etc, pp.179-185.
- (2001), "Ó noite mãe negra na casa dos Átridas", in *O navio dos negros*, Lisboa, Livrinhos Cotovia, pp.11-15.
- (2013), *Sala VIP*, Lisboa, Livrinhos Cotovia.
- PORTO, Carlos (1996), "O fim e o princípio", *Jornal de letras*, 23 de Outubro, p. 29.
- SERÓDIO, Maria Helena (2004), "Dramaturgia", in *Literatura portuguesa do século XX*, coord. Fernando J.B. Martinho, Lisboa, Instituto Camões, pp. 95-141.



<

Os negócios do senhor Júlio César, de B. Brecht, enc. Gonçalo Amorim, TEP, 2013 (Catarina Lacerda, Inês Pereira, Paulo Moura Lopes e Samuel Coelho), fot. João Tuna/ TNSJ.

O que nos reserva o futuro? *Os negócios do senhor Júlio César* pelo TEP

Francesca Rayner

Título: Os negócios do senhor Júlio César (Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar, 1938-39). Autor: Bertolt Brecht. Adaptação e apoio à dramaturgia: Rui Pina Coelho. Tradução: António Ramos Rosa. Encenação: Gonçalo Amorim. Apoio ao movimento: Vera Santos. Cenografia: Rita Abreu. Desenho de luz: Francisco Tavares Teles. Figurinos: Catarina Barros. Música original: Pedro Boléo, Samuel Coelho. Sonoplastia e desenho de som: Luís Aly. Adereços: João Rosário. Stencil: André Neves. Escultura: Hernâni Miranda. Assistência de encenação: João Villas-Boas. Interpretação: Daniel Pinto ([os olhos e a escrita] Biógrafo, Escravo Raro), Paula Moura Lopes ([o jovem advogado ambicioso] C), João Miguel Mota ([o anfitrião e o banqueiro] Mummilius Spicer), Ana Brandão ([a consciência] O Anjo de Costas, Vástio Alder), Inês Pereira ([a cortesã e a política astuta] Caesurette 1, Cintia, Fúlvia), Catarina Lacerda ([a sedutora e a conspiradora] Caesurette 2, Múcia), Pedro Pernas ([o escravo objecto de desejo] Semprônio, Glauco, Caébio, O único democrata de toda a Itália, Cúrio, Escravo/Romano 1), Nicolas Brites ([o soldado e o general] Ex-legionário, Caitilina, Vétio, Pompeu, Escravo/Romano 2), Carlos Marques ([o jurista e o capitalista] Afrânio Carbon, Crasso, Escravo/Romano 3), Samuel Coelho (Músico). Co-produção: CCT/Teatro Experimental do Porto. Local e data de estreia: Teatro Nacional São João, 13 de Setembro de 2013.

A relação que estabelecemos com a tradição teatral nunca é linear. É feita de aproximações e distâncias, inovações e repetições. Por este motivo, seria de esperar que a representação de uma obra de Bertolt Brecht, pelo reformulado Teatro Experimental do Porto (TEP) sob a direção artística de Gonçalo Amorim, focasse as contradições de uma relação com a tradição teatral de forma particularmente aguda. Enquanto os benefícios de herdar uma história fortemente política e interdisciplinar são óbvios, e o valor de uma escola de teatro como o TEP para várias gerações de atores e atrizes é inestimável, a necessidade de encontrar novas direções e estilos representativos que se centrem no futuro é igualmente importante. Com grande mérito, a equipa que trabalhou nestas representações (mais antigas e mais recentes) com sensibilidade e coragem, mapearam uma visão coerente para a continuidade do TEP no seio da prática teatral portuguesa contemporânea.

A própria escolha do texto é intrigante. Conta a história de um proto-biógrafo de Júlio César e as suas tentativas de aceder aos diários escritos por Raro, um secretário de Júlio César, que estão na posse do banqueiro Mummilius Spicer. Estes diários funcionam como uma contra-história às hagiografias de César, enfatizando as circunstâncias económicas, políticas e pessoais que resultaram na sua ascensão ao poder. Os excertos do diário do próprio Brecht, incluídos no programa do espetáculo, ilustram o seu desenvolvimento e subsequente desilusão com o texto, preso entre um fascínio pouco saudável com a figura de Júlio César e a necessidade de distanciar criticamente tanto o texto como o público, do carisma destas figuras. Muitas destas dificuldades de composição foram ultrapassadas nas peças mais tardias de Brecht como *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), onde gangsters de Hollywood enfrentam vendedores de legumes num

Francesca Rayner é Professora Auxiliar na Universidade do Minho onde leciona unidades curriculares de graduação e pós-graduação em Teatro e Artes Performativas e onde é Diretora da Licenciatura em Teatro. A sua investigação incide sobre a representação de Shakespeare em Portugal.

<>

Os negócios do senhor

Júlio César,

de B. Brecht,

enc. Gonçalo Amorim,

TEP, 2013

< João Miguel Mota,

Daniel Pinto,

Paulo Moura Lopes,

Ana Brandão, Inês Pereira,

Catarina Lacerda,

Nicolas Brites,

Pedro Pernas

e Carlos Marques;

> João Miguel Mota,

Paulo Moura Lopes,

Pedro Pernas,

Ana Brandão, Inês Pereira,

Catarina Lacerda,

Carlos Marques,

Nicolas Brites

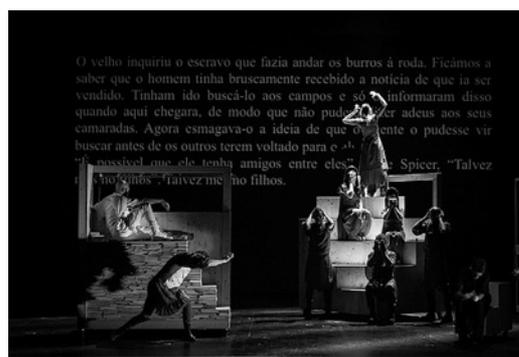
e Daniel Pinto),

fot. João Tuna/ TNSJ.



contexto que é reconhecivelmente o do fascismo alemão e onde as consequências de uma crença cega em indivíduos heróicos é sujeita a uma desconstrução paródica. Assim, a decisão de encenar este romance inacabado de Brecht é algo questionável. Até que ponto é o texto suficientemente robusto para um espetáculo de três horas? Será que é bem sucedido a reforçar paralelismos entre o contexto histórico em que Brecht escreveu e o contexto atual de crise financeira e passividade política perante a devastação criada pelo capitalismo global? A última meia hora da representação foi desconfortável, e houve vários momentos que poderiam sugerir outro final. No entanto, o desconforto foi justificado, neste caso, pelo fato de que foi precisamente esta última meia hora que sublinhou os paradoxos da escrita da História, deixando o público do Teatro Nacional São João incerto acerca do estatuto das diferentes narrativas apresentadas como a verdade dos factos. O fim reiterou, desta forma, os perigos da história como mito, particularmente a sua subsequente despolitização. O trabalho dramaturgico de Rui Pina Coelho foi fundamental na transformação do que poderia ter sido um texto impossível de encenar, numa representação clara e, no entanto, aberta. Aliás, houve vários momentos em que o próprio texto se tornou material dramático em secções projetadas num ecrã no palco. Quanto a encenação da peça, alternando entre momentos de atividade rigorosamente coreografada, sátira verbal ou física e momentos de reflexão silenciosa, o público foi encorajado a questionar o estatuto do texto na representação, numa valorização subtilmente revolucionária de todas as linguagens do teatro: textual, visual e física, falada, lida e representada.

Durante a representação surgiram elementos característicos de representações do TEP, como a escolha de um texto politizado e o cuidado em dizer o texto fluentemente para um público também empenhado. No entanto, a nova importância de um teatro mais físico foi também central para estas representações, assim como a atenção dada ao detalhe cenográfico nos movimentos e distribuição dos atores e atrizes. No ritmo e energia física da representação, houve até um piscar de olho ao *in-yer-face theatre*, como uma forma mais contemporânea de encenar teatro político. Tais escolhas reforçam a ideia que, embora o teatro convencionalmente político como o de Brecht continue a ocupar um lugar no TEP, a encenação do político deve tanto ao presente como ao passado. Esta síntese difícil foi particularmente visível nas relações cénicas entre atores e atrizes. Apesar de os três papéis principais serem destinados aos atores, a centralidade do longo discurso da jovem atriz (Ana Brandão)

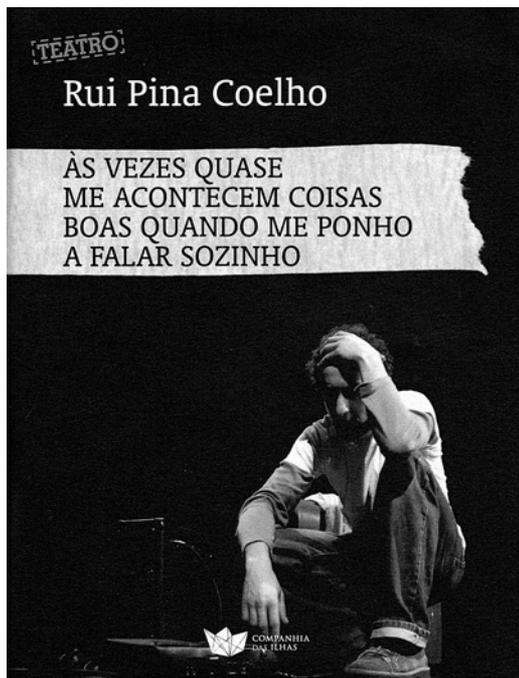


como um "Anjo de Costas" (que lembra o Anjo da História de Walter Benjamin, impulsionado pelo futuro enquanto tenta em vão mudar o passado) fugindo do passado para um futuro que implicava a sua própria morte, juntamente com a mobilidade de todos os atores e atrizes numa variedade de papéis, sugere que a igualdade de género terá um papel central na revitalização do TEP. No mesmo sentido, a relação de poder entre Raro, o escravo, e Caébio, o objeto de desejo masculino, indica que a representação abertamente *queer* pode estar de volta, depois de uma notável ausência durante os últimos anos. Uma menção específica também deve ser feita à contribuição de artistas de outras áreas, como a cenógrafa Rita Abreu, os músicos Pedro Boléo e Samuel Coelho, e o escultor Hernâni Miranda.

O foco principal destas representações consistiu em relembrar ao público a necessidade de agir e refletir em circunstâncias políticas aparentemente hostis (vi a representação no dia das eleições autárquicas, e o seu caráter interventivo foi absolutamente claro), um foco sublinhado no intervalo na sua interpelação satírica do público. No entanto, também houve a percepção de que estas representações poderiam desempenhar um papel importante na afirmação da geração atual de profissionais de teatro. Num contexto social e artístico onde os "cavalos azuis" (uma referência paródica ao quadro *Die grossen blauen Pferde* de Franz Marc, 1911, que surge como símbolo do que é considerado impossível mas que a arte torna possível) da experimentação artística estão a ser eliminados pela austeridade económica e pela indiferença do público, há uma necessidade urgente de reconsiderar prioridades políticas e teatrais. Naquele que foi talvez o momento chave de toda esta representação, uma grande estátua branca foi suspensa no ar na parte de trás do palco, e começou a inclinar-se para um lado com a possibilidade de deposição. Para além da necessidade imediata de lembrar o público da queda inevitável dos Césares, Estalines, Husseins e Berlusconi deste mundo, derrubados por um povo incerto daquilo que os devia substituir, existiu um paralelismo artístico. As grandes figuras do passado também precisam de ser enfrentadas e, se necessário, confrontadas, para que uma nova geração teatral possa avançar com base no seu legado. Tal processo pode ocorrer pelo derrubamento muitas vezes interesseiro destas figuras de autoridade teatral ou, neste caso, pelo respeitoso, ainda que provocatório, diálogo entre passado e presente. Em grande medida, Gonçalo Amorim e a sua equipa criaram aqui a base para um novo projeto teatral que exhibe as suas continuidades e diferenças de forma natural. Esperemos que públicos igualmente motivados assegurem a sustentabilidade deste projeto a longo prazo.

Cinco textos de teatro

Sara Figueiredo Costa



Pedro Eiras, *Bela Dona e Outros monólogos*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, col. Azulcobalto/teatro, n.º 1, 1ª ed. 2012, 2ª ed. 2013. 48 pp.

Rui Pina Coelho, *Às vezes quase me acontecem coisas boas quando me ponho a falar sozinho*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, col. Azulcobalto/teatro, n.º 2, 2013, 40 pp.

Jaime Rocha, *O regresso de Ortov*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, col. Azulcobalto/teatro, n.º 3, 2013, 52 pp.

Ricardo Neves-Neves, *A porta fechou-se e a casa era pequena*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, col. Azulcobalto/teatro, n.º 4, 2013, 59 pp.

Tiago Rodrigues, *Peça romântica para um teatro fechado*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, col. Azulcobalto/teatro, n.º 5, 2013, 56 pp.

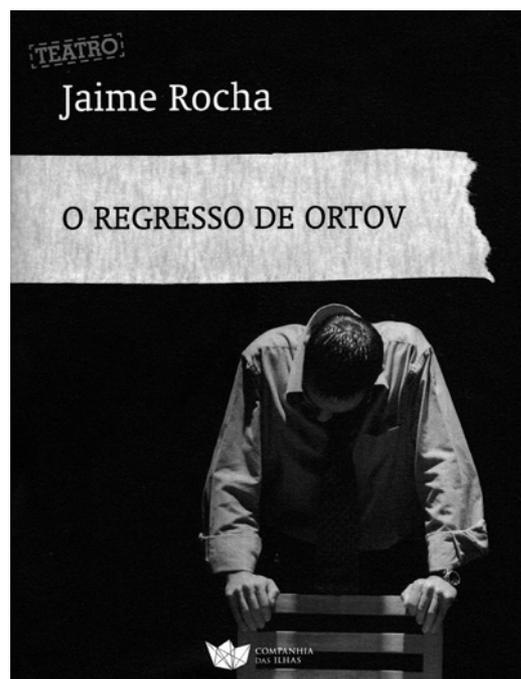
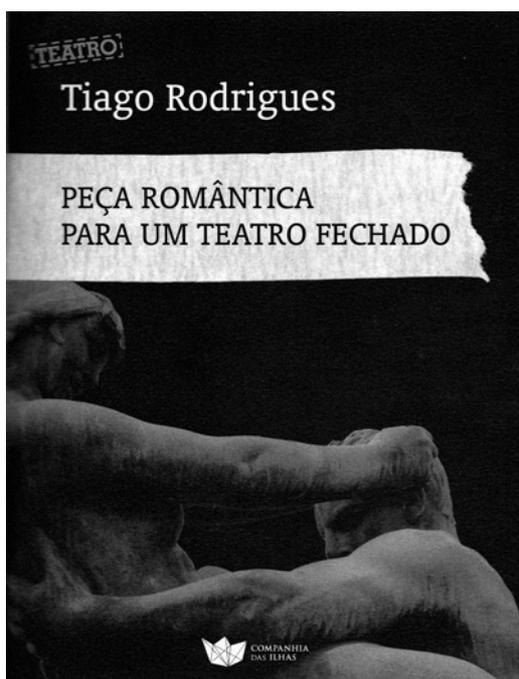
Um texto dramático cumprirá a sua recepção apenas no momento em que chega à cena? Interpretado por actores, enquadrado por um espaço cénico e recebido por

espectadores, parece ter nesse momento repetido em lugares e tempos vários a sua concretização plena, mas essa percepção, correspondendo a uma prática histórica que se mantém, não elide a natureza primeira de qualquer texto dramático, que é a de ser texto, precisamente.

A edição de teatro em Portugal tem sido, nestes anos recentes de fulgor editorial alimentado a *best sellers* e fenómenos de *marketing*, um resíduo quase invisível, afastando dos hábitos de leitura o contacto com a dramaturgia a partir dessa natureza primeira e textual. A Cotovia, que tem catálogo teatral, para além dos Livrinhos de Teatro dos Artistas Unidos, a que se juntam edições assumidas por estruturas teatrais, por vezes em parceria com editoras, um ou outro título disperso por outros catálogos e pouco mais, sendo que no capítulo da disponibilização de textos fundamentais do *corpus* dramático português e universal, o descalabro é quase total (um leitor que procure, por exemplo, Gil Vicente ou Shakespeare na maioria das livrarias terá pouca sorte, ou nenhuma). A colecção Azulcobalto/teatro, da editora Companhia das Ilhas, é, também por isso, um ponto luminoso que importa não perder de vista. Dirigida por Rui Pina Coelho e Carlos Alberto Machado, a Azulcobalto/teatro apresenta-se sob a forma de pequenos livrinhos, aparentados no formato com os Livrinhos de Teatro, e os primeiros cinco títulos correspondem a textos de dramaturgos portugueses contemporâneos que assinaram peças curtas, quase todas já representadas.

O regresso de Ortov, de Jaime Rocha, inclui dois textos em torno de uma mesma personagem ("O regresso de Ortov" e "O homem engessado"), compondo um díptico que se apoia em diálogos que assumem um certo absurdo de situação como eixo. As conversas entre Ortov e um polícia, primeiro, e entre Ortov e um homem engessado, depois, estruturam-se numa linguagem formalmente coloquial que revela, apesar disso, a sintaxe e o léxico de um idiolecto cuidado. É neste registo que os temas de conversa de Ortov, que partem da sua experiência para logo se confirmarem enquanto temas comuns a parte considerável do mundo contemporâneo, ganham corpo verbal. A emigração, a pobreza, o divórcio entre poder e cidadãos, a destruição ambiental e sobretudo a incommunicabilidade entre gente que vive lado a lado e na era da suposta comunicação global são temas que atravessam *O regresso de Ortov* sem tentações didácticas ou panfletárias. É o discurso, a linguagem e o modo como esta constrói o universo de Ortov, que conferem à leitura a força de um abalo que faz pensar.

Sara Figueiredo Costa estudou literatura e linguística antes de chegar ao jornalismo. Actualmente é jornalista freelancer e crítica, com colaboração regular na *Time Out*, no *Expresso* e na *Blimunda*.



O texto de Rui Pina Coelho enuncia um universo com linhas de força que o aproximam de Orto, não na forma ou no contexto, mas nos temas e no modo de os abordar a partir do discurso do personagem. Às vezes *quase me acontecem coisas boas quando me ponho a falar sozinho* é um monólogo com características formais que ecoam certas estruturas rítmicas do romanceiro tradicional, com repetições de uma frase, ou de uma variação, e onde um homem faz desfilar a sua história num discurso fragmentário e desordenado que acaba por elevar essa história a uma espécie de radiografia – desfocada e sem nunca querer ser sistemática – daquilo que chamaríamos contemporaneidade, à falta de um termo menos disperso.

Ricardo Neves-Neves e Tiago Rodrigues criam peças onde a relação entre texto e cenário se revela fundamental, porque dessa relação nasce o contexto que permite a progressão das cenas e a construção do seu sentido. O cenário, no entanto, não é descrito com as especificações "clássicas", indicando espaços, adereços, perspectivas, mas antes construído a partir do discurso dos personagens. *A porta fechou-se e a casa era pequena*, de Ricardo Neves-Neves, merecia ser lido a par com *O problema da habitação*, de Ruy Belo, num diálogo que assume o espaço doméstico como centro organizador de cada vida e que parte desse espaço para reconhecer o mundo, questionando-o. Pode reconhecer-se neste texto o manancial de pequenos dramas contemporâneos relativamente à habitação, do crédito ao preço por metro quadrado, mas é na relação da casa com o mundo que se encontram as linhas de leitura mais proficuas. Tiago Rodrigues, em *Peça romântica para um teatro fechado*, usa o espaço de uma sala teatral para reflectir sobre a memória, individual e colectiva, e os modos escorregadios com que a construímos, entre o que aconteceu e a vontade do que poderia ter acontecido. Dos cinco textos, este será o menos compatível com uma leitura extra-cénica, de mera fruição do texto, não por qualquer tibieza no trabalho da linguagem ou na construção de um espaço e de um tempo narrativos, mas porque as referências a múltiplas personagens com o

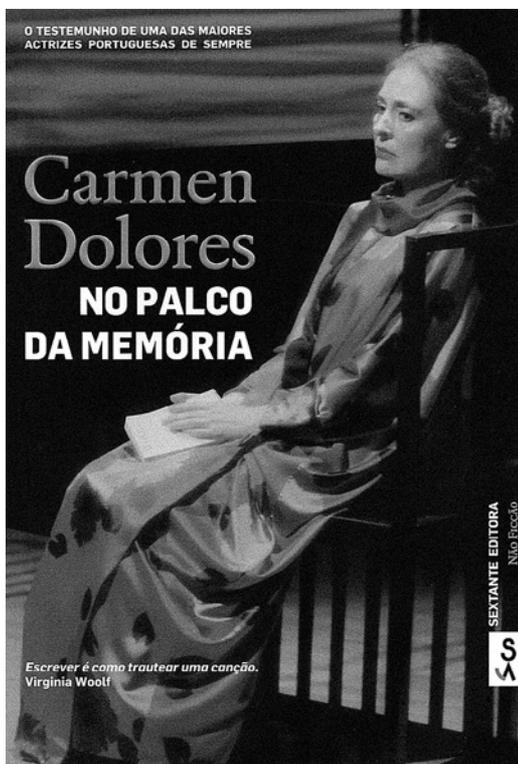
mesmo nome (Clara e Fernando 1, 2, 3, etc.) quebram a harmonia rítmica da leitura a partir do momento em que as falas se confundem na sequência.

Pedro Eiras reúne, em *Bela Dona e Outros monólogos*, cinco monólogos curtos onde a experimentação a partir da linguagem e das suas potencialidades é central para a construção de um universo. O primeiro monólogo, "Bela Dona", será aquele que mais pistas fornece sobre o ambiente físico em que decorre a acção, e igualmente o que menos parece depender de uma encenação para a sua completa fruição, mas qualquer dos textos se oferece como exercício de leitura recompensador.

Procurar uma linha comum aos cinco livros da Azulcobalto/teatro não é um exercício vazio ou forçado. Se cada texto se reveste de uma individualidade inabalável (estilística, temática e linguística), a possibilidade de verificar alguns pontos comuns permite olhar para estes livros como uma espécie de constelação. Lê-los com a atenção focada no texto, na matéria verbal e nas suas possibilidades semânticas, é um exercício que resulta na percepção de uma matéria partilhada, que poderíamos começar por classificar vagamente com a etiqueta da contemporaneidade, onde todos os discursos parecem incluir-se, mas que mais agudamente descreveríamos recorrendo à expressão camoniana do "desconcerto do mundo". A ruína de certos valores, que um dia foram dados como sólidos e inabaláveis, a atomização do conhecimento e das relações humanas numa nuvem virtual e infinita, que não permite bússolas, e a suspeita de que o crédito e o dinheiro virtual não deixarão pedra sobre pedra naquilo que conhecemos por sistema económico são azimutes possíveis para abordar esta constelação. Que o tema camoniano seja o fio que parece unir cinco textos tão diferentes não é revelador de qualquer aspecto datado nestes textos, nem de ausência de um olhar presente e, mais do que isso, capaz de se fazer intemporal, mas sobretudo da eterna actualidade de um modo tão antigo de olhar para o mundo e procurar entendê-lo.

Memórias do teatro, para a História

Miguel Falcão



Carmen Dolores, *No palco da memória*, S.I. [Lisboa], Sextante Editora, 2013, pp. 272 pp.

Nas últimas décadas, sobretudo nas três últimas, o panorama editorial português, na específica área do teatro, tem registado, ainda que timidamente, um interesse crescente pela fixação em livro das histórias de colectivos artísticos, desse modo preservando no papel – e, por vezes, também noutros suportes – o que, nas artes performativas é, por natureza, efémero.

A Comuna – Teatro de Pesquisa (CTP, 1997), o Trigo Limpo – Teatro ACERT (TLTA, 2001), o Teatro da Cornucópia (TC, 2002) e o Teatro O Bando (Campo das Letras, 2005), são apenas alguns exemplos de companhias que promoveram este tipo de iniciativas, a que acrescem aquelas que cativaram a atenção de estudiosos, como a Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro (Museu Nacional

do Teatro, 1989), por Vítor Pavão dos Santos, ou o Teatro Moderno de Lisboa (Caminho, 2009), por Tito Lívio, bem como os resultados de estudos académicos que vêm sendo concluídos e, nalguns casos, também publicados, como, entre outros, o que Rui Pina Coelho dedicou à Casa da Comédia (INCM, 2009). Na mesma linha, e com equivalente relevo, têm sido publicadas biografias de destacadas figuras do teatro, com enfoque nos actores e nos encenadores, como Raul Solnado (Difusão Cultural, 1991; Círculo de Leitores, 1992; e Oficina do Livro, 2003 e 2009), por Leonor Xavier; José Viana (Câmara Municipal de Oeiras, 1997), por Lauro António; Luís Miguel Cintra (Cotovia, 2001) e Joaquim Benite (Companhia de Teatro de Almada, 2013), por Maria Helena Seródio; Ruy de Carvalho (Dom Quixote, 2004), por Palmira Correia; ou, entre outros, Ivone Silva e Maria Dulce (Sete Caminhos, 2006), Beatriz Costa (Sete Caminhos, 2008), Vítor de Sousa (Fonte da Palavra, 2012), Ângela Pinto (Apenas Livros, 2012) ou João D'Ávila (Fonte da Palavra, 2013), por Luciano Reis. Vale a pena realçar mais dois títulos em que a parte textual se encontra complementada por uma importante presença iconográfica: *Amélia Rey Colaço*, por Júlio de Barros, e *Vasco Santana*, por Luís Trindade (ambos editados na Coleção Fotobiografias do Século XX dirigida por Joaquim Vieira, Círculo de Leitores, 2009).

Menos comum tem sido a publicação de livros de memórias por artistas de teatro, embora não devamos esquecer os testemunhos significativos deixados por vultos como Lucinda Simões (Fluminense, 1922), Adelina Abranches (Empresa Nacional de Publicidade, 1947), Maria Matos (Livraria Popular de Francisco Franco, 1955) ou, entre outros, num tempo mais próximo, Costa Ferreira (INCM, 1985) e Luiz Francisco Rebello (Parceria A. M. Pereira, 2004). *No palco da memória* surge nesta linhagem. Na sequência de *Retrato inacabado: memórias* (O Jornal, 1984), Carmen Dolores (n. 1924) retoma, nesta obra, um olhar pessoal pela sua própria história de vida e, em particular, pelo seu percursode actriz, profissão que, após a publicação do primeiro livro, continuou a exercer activamente por mais duas décadas. A autora não opta, todavia, por uma narrativa contínua e cronológica, preferindo registar – em cerca de sete dezenas de textos autónomos, organizados em nove partes principais – “o que [l]he ia acontecendo, o que ia observando, o que [l]he

despertava mais interesse", conforme expressa na introdução a que dá o título "Escrever é bom!" (pp. 11-12).

Embora a ligação da autora ao teatro atravessasse toda a obra, as quatro primeiras partes – "De mim" (pp. 13-28), "Encontros e desencontros" (pp. 29-52), "Da observação" (pp. 53-59) e "Da imaginação" (pp. 61-93) – centram-se privilegiadamente, e por esta ordem, nas memórias de família; no seu relacionamento, mais próximo ou mais distante, com personalidades que admira (das letras, como Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, José Gomes Ferreira e Natércia Freire; das artes plásticas, como Maria Helena Vieira da Silva; da música, como Zeca Afonso; e do teatro, como o actor e encenador Francisco Ribeiro e o dramaturgo e crítico Mário Sérgio); em episódios do quotidiano, por vezes inusitados, que suscitaram a sua reflexão; e em histórias que parecem ter sido ficcionadas a partir de situações e pessoas que mereceram a sua atenção. Entre elas, porém, Carmen Dolores revela a sua estreia como espectadora no "galinheiro" do Teatro Nacional D. Maria II, donde, aos dezasseis anos, assistiu a *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, com Palmira Bastos e Maria Lalande nos papéis principais, peça que, anos mais tarde, ela própria representaria naquele mesmo Teatro, primeiro como "Maria de Noronha" e, depois, como "Madalena de Vilhena".

As cinco partes seguintes são mais especificamente dedicadas à sua carreira de actriz. Em "Da profissão" (pp. 95-118), tece uma série de reflexões sobre o teatro, o actor, os momentos de "nervos" e "expectativa" que antecedem a entrada em cena, as distinções e os prémios que lhe foram atribuídos, a sua relação com o público e com os artistas que considera "grandes", entre os quais, os actores Nascimento Fernandes, Álvaro Benamor, Assis Pacheco, João Villaret, Alves da Cunha e António Silva, e as actrizes Amélia Rey Colaço, Maria Matos, Brunilde Júdice e Lucília Simões. O texto que encerra este conjunto, "Os papéis que não fiz", como "Margarida Gauthier" de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, e "Hedda Gabler" da peça homónima de Henrik Ibsen, faz a ponte com a parte seguinte, "De personagem em personagem" (pp. 119-170), a mais extensa. Aqui, detém-se, um a um, nos papéis – em todos os casos como protagonista feminina – que interpretou em onze espectáculos que quis destacar, a partir de textos de Arbuzov, Tchekov, Strindberg, Pirandello, Beckett, Ibsen, Tennessee Williams e, entre outros, Michael Frayn, autor de *Copenhaga*, o espectáculo levado à cena no Teatro Aberto, com encenação de João Lourenço, e com o qual fez a sua despedida de cena em 2005.

Neste livro focado principalmente no palco, a autora não esquece outras facetas do seu percurso de actriz e de artista comprometida com os colegas e o público, pelo que, na parte "E ainda o cinema, a televisão, a rádio, os admiradores e a Casa do Artista" (pp. 171-198), integra uma miscelânea de textos sobre os tópicos que o próprio título anuncia. Este conjunto, em que o leitor encontra descrições apaixonadas dos ambientes de gravação (em cinema, televisão e rádio), é complementado com a transcrição de excertos de cartas, enviadas por quem acompanhou a sua carreira e apreciou o seu trabalho, e rematado com um breve historial da criação da "casa para os artistas desamparados" (p. 197) e da sua colaboração nesse projeto.

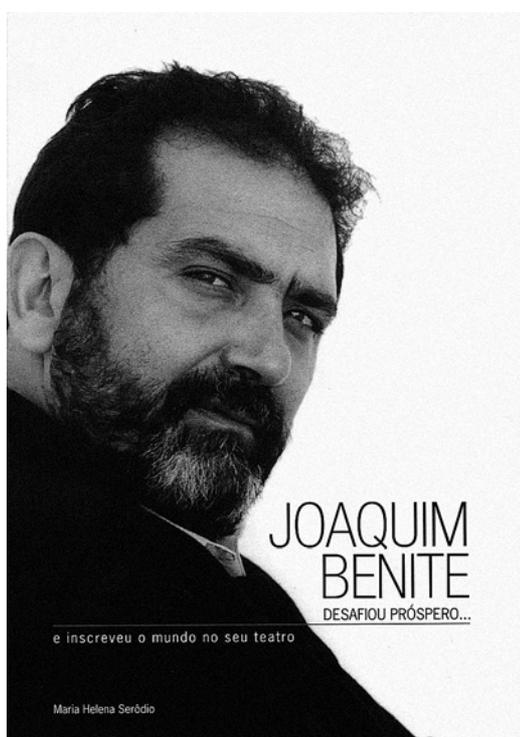
A anteceder a "Pequena biografia" que encerra o livro (pp. 255-269), organizada por períodos temporais e – diferentemente de todos os outros textos – redigida na terceira pessoa, a autora integra duas partes dedicadas ao que os outros escreveram sobre si. Em "O que disseram de mim" (pp. 199-243), reúne algumas das críticas que considerou mais "gratas" e "determinantes", incluindo a reprodução de recortes de jornais, tendo reservado, para "E ainda palavras que não posso esquecer..." (pp. 245-254), a revelação de textos, na maioria inéditos, que lhe foram dedicados por amigos, entre os quais Jorge Listopad, um dos encenadores com quem mais trabalhou e que sobre si escreveu, em Abril de 1991, na revista *Palco*:

"Quando me dá o prazer de trabalhar comigo, é o meu Natal. Renasço. (...) Se eu tivesse fome, podia alimentar-me todos os dias das palavras dos textos teatrais, que Carmen transforma em canto, alegre ou triste, triste como as nébias, alegre como eu serei amanhã" (p. 247).

No palco da memória – que Carmen Dolores dedica a Victor, seu "companheiro exemplar" e grande apreciador de teatro, falecido no decurso da preparação da obra – é uma publicação cuidada e de grande qualidade gráfica, da responsabilidade do ateliê Henrique CayatteDesign, com Susana Cruz, em que sobressai uma escrita cativante e envolvente, enriquecida com perto de trinta fotografias de cena. Trata-se de um livro que merece atenção, e não somente da parte dos admiradores da actriz: nele, são apresentados testemunhos que, embora pessoais, lançam pistas para novos ou mais completos olhares sobre artistas, obras e situações, constituindo um contributo importante para esse empreendimento em permanente elaboração que é a História do Teatro em Portugal.

Honrar a vida e o mundo em palcos de afecto

Maria João Brilhante



Maria Helena Seródio, *Joaquim Benite: Desafiou Próspero... e inscreveu o mundo no seu teatro*, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2013, 372 pp.

A intensa e variada actividade daquele invulgar fazedor de teatro que foi Joaquim Benite, cujo falecimento em finais de 2012 tem de facto deixado mais pobre a cena portuguesa, é justa e oportunamente percorrida no belo livro produzido em tempo recorde por Maria Helena Seródio, que nos guia na reconstrução duma vida feita de paixão e militância evocada nas imagens, nas palavras, nos espectáculos, nas acções que se materializaram numa revista, num Festival, em publicações, e que a sua ausência não conseguirá apagar.

Ao folhear-se este livro destacam-se desde logo as suas principais qualidades: apuro gráfico, relevância da informação coligida, pertinência da estrutura (bipartida em texto sobre Joaquim Benite e textos de Joaquim Benite), exposição inteligente dos dados (para onde somos permanentemente remetidos) e discreta, subtil e perspicaz

interpretação de toda a documentação disponível. O apuro gráfico torna agradável o manuseio e convida à leitura, evidenciando o bom trabalho de selecção e inserção das imagens que na justa medida vão acompanhando momentos marcantes do percurso de Joaquim Benite, artista e cidadão. Mas a dimensão, o tipo de papel, os separadores coloridos, a segmentação do texto pelas páginas ritmando a leitura, bem como a disposição elegante e eficaz dos títulos e subtítulos, são outros aspectos que merecem o olhar atento do leitor.

A importância e exaustividade da informação coligida deve-se como seria de esperar à autora que, como sobejamente comprovado pelo seu currículo académico, possui larga experiência na recolha, tratamento e estudo de documentação teatral. Fica bem patente, por exemplo, na excelente utilização dos testemunhos escritos dos críticos que acompanharam por vários anos o trabalho de Benite, textos que a autora sujeita a cruzamentos e confrontos e que modaliza na sua relação com o contexto de trabalho da Companhia de Teatro de Almada e até com as circunstâncias sociais e políticas que ajudam o leitor a reconhecer o impacto que essas circunstâncias têm na criação e na vida dos artistas. O leitor reconstitui deste modo uma pluralidade de vozes em variados registos (entusiásticos, concordantes, discordantes...) que revelam a ressonância pública do debate em torno do teatro mesmo em tempos de restrição da liberdade de expressão. Mas também os textos escritos por Joaquim Benite são sujeitos a leitura fina, só possível a quem domina completamente mais de quatro décadas de teatro, não só feito em Portugal.

A estrutura do livro é pertinente porque na 1ª parte o texto não segue a sucessão cronológica dos dados, propõe antes sete perspectivas que correspondem a uma particular interpretação do perfil humano, artístico e de cidadão de Joaquim Benite.

Uma dessas perspectivas consiste no papel que as pessoas tiveram na vida de Benite, a começar por aquelas com que se cruzou na sua actividade de jornalista e a que se foram juntando muitas outras, em Portugal e por outras paragens onde andou já com o teatro como centro da sua vida. Uma rede de afectos e de solidariedade que teve o talento de construir e que explicam em parte a fidelidade dos públicos à Companhia e ao Festival Internacional de Teatro de Almada, mas também o respeito que por ele tinham os seus pares.

Em seguida, a aprendizagem como motor contínuo da sua acção no teatro ou fora dele, que Maria Helena

>
Timão de Atenas,
 de William Shakespeare,
 enc. Joaquim Benite,
 Companhia de Teatro de
 Almada, 2012
 (Paulo Matos,
 Luís Vicente),
 fot. Rui Carlos Mateus.



Seródio consegue evidenciar com mestria, seguramente o fio mais surpreendente que se retira da leitura dos seus textos, mas também das opções dramáticas e artísticas do seu trabalho de encenador ou do discurso programático acerca da companhia.

Depois, aquilo a que Maria Helena Seródio chamou "os itinerários plurais", ou seja, a criação de um trilho que nasce em 1970, em Campolide, bairro de trabalhadores, com o Grupo de Teatro de Campolide e a experiência de trabalho com amadores, momento também das primeiras experimentações artísticas, trilho que continua depois de 1977 já com estatuto profissional e um emblemático espectáculo (*1383*, com texto de Virgílio Martinho), para prosseguir em Almada com a renomeada Companhia de Teatro de Almada. Etapas de um crescimento artístico ponderado e da afirmação inequívoca do compromisso com aqueles que justificam o trabalho da companhia: os espectadores.

Maria Helena Seródio destaca ainda as relações electivas que Joaquim Benite foi construindo com os que atraía para o trabalho na companhia, com instituições como a Câmara Municipal de Almada, com associações e grupos locais, com escolas como a D. António da Costa e com outros profissionais de teatro, escritores, críticos, jornalistas. Relações que acabavam por partilhar a sua paixão pelo teatro e pela sua companhia.

Quando Maria Helena Seródio passa à análise do reportório, seguramente a perspectiva privilegiada nesta obra por ser a criação de espectáculos o núcleo da actividade de Joaquim Benite, surgem perante nós com clareza pelo menos três grandes linhas orientadoras duma firme direcção artística: o interesse por autores contemporâneos portugueses mais ou menos jovens, a escolha de autores estrangeiros que transmitiam uma visão do mundo próxima da sua, e os clássicos, os grandes textos onde encontrava a sabedoria universal sobre a humanidade. Linhas que se complexificavam através de certas escolhas temáticas – como a dramaturgia de temática feminista por exemplo, bem identificada por Maria Helena Seródio –, em que se reconhece o mesmo gesto militante de dar a conhecer, de alargar o pensamento crítico, de estabelecer o fundamental vínculo entre a companhia e o seu ou seus públicos. Maria Helena Seródio vai referindo espectáculos memoráveis que a recepção crítica tornou imortais, apontando razões para o seu sucesso e traçando, através desses e de muitos outros, a identidade da companhia e a persistente prossecução de um programa artístico e cívico onde se reconhecia a assinatura de Joaquim Benite.

Um capítulo sobre o Festival Internacional de Teatro de Almada revela o que muitos sabemos: a persistência

com que o produziu ano após ano, gerindo as dificuldades e parecendo até afrontá-las com um orgulho desafiante. Graças ao Festival temos oportunidade para reencontrar amigos, rever ou ver espectáculos perdidos no Inverno, descobrir artistas e criações surpreendentes ou já afamadas e tudo isto, num ambiente descontraído e informal.

Por fim, surge o Joaquim Benite crítico de teatro, atento ao novo, consequente na defesa da sua ideia de teatro interventivo ou questionador da realidade social e política. Segundo Maria Helena Seródio, esta prática justifica a importância que continuou a atribuir à análise e à reflexão escritas, concretizadas, por exemplo, nos materiais que a Companhia disponibilizava ao público para estimular o gesto de avaliação dos espectáculos, que considerava indispensável. Essa atenção às letras, estava presente na eleição do texto como ponto de partida do espectáculo e no rigor e demora que colocava na leitura dramática, mas Maria Helena Seródio evoca estes aspectos para falar de uma "partitura muito própria" resultante de um método que visava "uma relação viva com o público" e que acabou por constituir uma poética de cena.

Assim se organiza, em traços largos, a 1ª parte do livro. Nela somos levados a compreender a acção de Benite através de 43 anos de trabalho à frente da sua companhia de teatro, pondo em prática ou experimentando ideias, desdobrando-se nas funções de director artístico, encenador e gestor, mas sempre mantendo e reforçando os vínculos com a sociedade, num diálogo permanente com o público, com as pessoas que eram a maior motivação para a construção das temporadas, para as suas opções artísticas, para os convites a outros artistas e para a defesa do teatro, em ditadura ou em democracia.

O livro tem uma 2ª parte que nos permite aceder em directo à escrita tão pessoal de Joaquim Benite, sempre virada para o mundo e a partir de certo momento para o mundo no teatro, tudo em registo franco, pontuado por humor nuns casos, sarcasmo noutros: uma oportunidade única para conhecermos textos dispersos que compreendemos talvez melhor depois do inteligente e rigoroso exercício de exegese feito por Maria Helena Seródio.

Enfim, trata-se de um precioso objecto que junta ao rigor da pesquisa documental a contextualização histórica, política e artística, tão necessária aos leitores mais jovens. É, sobretudo, uma revisitação solidária e afectuosa das etapas de uma vida vivida com e para o teatro, realizada por uma estudiosa e espectadora atenta de um percurso artístico marcante na história do nosso teatro.



O Bairro Teatral Portuense

Daniel Rosa

As responsabilidades de um estágio no actual Teatro Nacional S. João trouxeram consigo o que parecia ser um moroso levantamento de toda a actividade daquela casa de espectáculos e do Teatro Carlos Alberto, desde a inauguração deste último, em finais do século XIX, até meados da centúria seguinte. Tal empresa só seria suavizada por um estudo histórico-artístico sobre o Teatro Carlos Alberto, que o estado da arte parecia necessitar. Contudo, dei por finalizado o estágio não com um sentimento de dever cumprido, por haver preenchido uma lacuna na historiografia da cidade que era a minha então, mas com uma sensação de que havia aberto vários buracos, sentindo-me agora responsável por eles. Se ao princípio era um teatro, rapidamente passaram a dois ou três e, de repente, toda a cidade parecia reclamar a atenção dos investigadores.

No entanto, vasculhando por entre livros e arquivos pouco encontrei. Onde podia ler sobre a história dos teatros portuenses? É certo que havia interessantes aportes sobre a história arquitectónica de alguns teatros oitocentistas, mas que contavam eles sobre a vivência destes edifícios que, na sua maioria, haviam chegado aos nossos dias? Claro que havia vários relatos da época, mas, à medida que examinava a bibliografia sobre o assunto, todos se resumiam a episódios que eram contados uma e outra vez, uns de forma objectiva e outros com mais floreado, mas sempre com o mesmo conteúdo. Sabia-se que Camilo (Castelo Branco) havia incendiado (no sentido metafórico!) o Teatro de S. João, que os irmãos Rosa faziam sucesso na época, que fora Ciriaco o último empresário a explorar o malogrado Teatro Baquet. Sabia-se o que Sousa Bastos contava, em meia dúzia de linhas do seu dicionário, sobre as companhias e os artistas que decidira imortalizar. Todas estas inquietações faziam-se sentir vertiginosamente enquanto elaborava o vasto e pormenorizado levantamento sobre a actividade dos dois teatros.

Começando em 1897, lia todos os dias páginas do *Comércio do Porto* e do *Primeiro de Janeiro* – os principais diários da época – ano a ano. À medida que avançava ia constatando, com alguma surpresa, a frenética boémia cultural que se vivia entre finais de oitocentos e inícios de novecentos no centro da cidade. Mais: quando dava o

meu dia por terminado na Biblioteca de S. Lázaro, no Porto, ali para os lados do Campo 24 de Agosto, deixava-me desaguar, num passeio moroso, até à Avenida dos Aliados. Passando pela Praça da Batalha, Rua de Santa Catarina, 31 de Janeiro, Sá da Bandeira ou Passos Manuel, perguntava-me o que havia acontecido para se ter instalado tal dormência cultural no meu Porto contemporâneo. No de então, e por essas mesmas artérias que percorria, havia toda uma circulação de pessoas em busca de divertimento, por entre cafés, teatros e cinemas que não tinham mãos a medir para tanta procura. Mais do que ler, via e sentia isso nos relatos dos periódicos: das suas letras nasciam imagens, como naqueles filmes de animação onde começam a saltar personagens, cores e odores dos livros. Que havia acontecido à agora sotrurna Praça da Batalha? O Teatro de S. João ali continuava, ainda que sem a mística de outros tempos, porém já com o estatuto de Nacional, como o lisboeta D. Maria II. Mas e o devoluto Cine Águia d'Ouro? Antes disso fora teatro e, pelo que se contava na imprensa da época, parecia ter sido bastante importante na sociabilidade da vida portuense. Mas onde podia ler sobre isso? E o Cinema Batalha, o gigante adormecido e agora uma ruína? Dizia-se que tivera um humilde antepassado, tal como as igrejas tinham, no passado, a sua ermida, ainda na minha forma de pensar de historiador de arte mais entendido na vertente religiosa.

Ponderando, entre rabiscos que ia fazendo pelo sim pelo não no meu diário de bordo, achei que tinha um achado em mãos. Era o meu filão, o meu bloco de mármore em bruto – estudar não só um teatro, mas a história de todos eles. Por isso, e quando a seu devido tempo chegou a altura da escolha do tema da dissertação de doutoramento, decidi chamar-lhe: "Para a história dos teatros do Porto dos séculos XIX-XX". Era um título feio e impreciso, mas temporário. Havia agora, tal como aquele que seria o objecto de estudo, que lapidá-lo pois ainda nos finais do estágio, e já com o estudo sobre a vivência e ambiência do Teatro Carlos Alberto feito, começou a tornar-se curioso, à medida que cruzava as datas de inauguração dos vários teatros que achava carentes de cuidados historiográficos intensivos, a forma como se

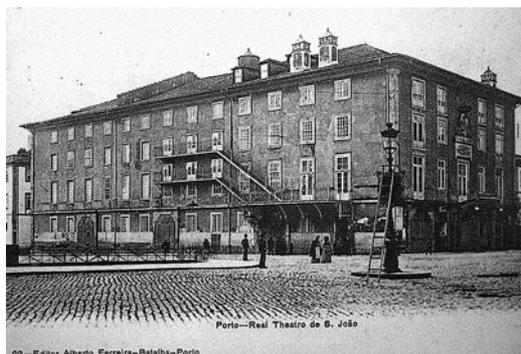
<

Bancada do Real
Coliseu Portuense
(Aurélio da Paz dos Reis
AHMP).

Daniel Rosa
é licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foi bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia e é investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa integrado no projecto OPSIS. Tendo já entregue a sua tese de doutoramento – *O Bairro Teatral portuense: 1850-1910* – aguarda a prova pública de Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<
O primitivo
Teatro de S. João
(Alberto Ferreira, BPMP).

A Rua Passos Manuel.
À esquerda, o Teatro-
Cinema Olympia. À direita,
o Jardim Passos Manuel
(futuro Coliseu do Porto)
"convertido" em Circo
(AHMP).



<
Vista da Rua Sá da
Bandeira. À direita, um
pormenor da fachada do
Teatro (BPMP).



O Teatro Águia d'Ouro, à
Praça da Batalha (BPMP).



faziam, uns aos outros, vizinhos, coexistindo numa área urbana específica. Era, assim, preciso um estudo urbano, mas também sociológico e económico. Era, sobretudo, necessária uma metodologia que cruzasse diversas áreas do conhecimento, ainda que, por vezes, em algumas delas não nos sentíssemos confortáveis para tecer considerações. Mas era preciso esse atrevimento – ainda que moderado – de forma a desconstruir a nossa forma de pensar contemporânea, a do século XXI, e entrar no mundo oitocentista, absorvendo e assumindo os seus valores sociais. Mas primeiro havia que arrumar ideias.

A metodologia, essa, e como referido, foi previamente definida, pelos bons resultados obtidos a propósito da reconstrução histórica da identidade e atmosfera do Teatro Carlos Alberto. Em muitas obras bibliográficas, de menor pertinência mas de grande visibilidade, era recorrente repetirem-se impressões da época que não correspondiam totalmente à verdade, confirmando-o através da nossa pesquisa em periódicos. Para tal, estes diários da época seriam a nossa base, obviamente, sempre retirando a informação com cautela e espírito crítico. Era essa a nossa principal preocupação para que a nossa reconstrução histórica fosse o mais fiável possível: voltar aos arquivos e ir beber às fontes primárias, reinterpretando a história até aqui escrita. Recolhida esta informação, chegaria a altura de cruzar com a bibliografia sobre o tema. Esta decisão partiu não só das inconsistências verificadas em algumas obras mais ou menos recentes, mas da vontade em não nos deixarmos influenciar por outras formas de pensar. Obviamente que, por muito que desejasse manter-me imparcial ao produzir conhecimento, a minha sempre será uma interpretação de factos históricos que não vivi. Afinal, seremos sempre indivíduos para quem, por muitos exercícios de distanciamento cultural que façamos, os valores da nossa época e o nosso olhar crítico estarão sempre no nosso subconsciente. Confortava-me, porém, saber que, regressando às que considerava as fontes

primárias para uma reconstrução da realidade teatral portuense entre oitocentos e novecentos, me depararia com menos filtros e camadas deixadas por outros autores.

Outro aspecto interessante, no que toca ainda à metodologia, foram os utensílios que usámos para nos transportarmos para a época e para vivê-la, ainda que apenas de olhos fechados: as obras de ficção contemporâneas do momento histórico que nos interessava caracterizar, ou, como quem diz a mesma coisa, os romances. E, sinceramente, foi um pouco ao acaso, pois tínhamos algures apontado que no romance de Júlio Dinis, *Uma família inglesa*, havia alguns episódios passados nos teatros oitocentistas. Apesar de consistirem em episódios ficcionados, achamos estimulante a forma como conseguimos sentir um pouco do que seria a atmosfera de um teatro da época e conviver, ainda que de uma forma muito indirecta, com o indivíduo que o frequentava. Entusiasmados pelas aprazíveis tardes de leitura proporcionadas pela obra de Dinis, fomos à procura de outras que nos permitissem conhecer nas só os teatros, mas o indivíduo da época, o que o movia, onde, algures na cidade, se divertia. E, felizmente, encontramos outro filão, desta volta de autores pouco conhecidos mas riquíssimos que nos davam a conhecer a cidade da época através das suas obras. João Grave e Lourenço Pinto, juntamente com as memórias de vários actores nacionais e estrangeiros que consultamos, foram confidentes de uma época que, graças à sua obra, passávamos a conhecer e compreender cada vez melhor.

Inicialmente, pensámos estudar um século inteiro mas rapidamente ficou claro que tal não seria possível. Nem possível, nem pertinente, pois muito ficaria por aprofundar. Havia sim que procurar um balizamento cronológico sensato e procurar responder às primeiras de muitas questões: onde, quando e porquê teve início esta fervorosa construção de edifícios devotos ao teatro, à volta dos quais gravitavam, como complemento à folia boémia,



Porto—Praça de D. Pedro e Paços do Concelho

Editor—Alberto Ferreira—Batalha—Porto

<

A Praça D. Pedro,
futura Praça da Liberdade
(BPMP).

outros equipamentos (cafés, salões de bailes...) que ritmavam a fervilhante sociabilidade do Porto de então? Já tínhamos algumas pistas, retiradas da obra de Luís Soares Carneiro, na qual encontramos o apoio e a inspiração necessária para acreditar que este tema de estudo merecia uma maior atenção. A sua obra, para os mais distraídos, proporciona um vastíssimo inventário sobre os teatros de raiz italiana em Portugal. Apesar da magnitude do estudo, sobretudo focado na análise arquitectónica desta tipologia de imóveis, havia a preocupação em perceber o seu enquadramento urbano, bem como a sua identidade programática. E era este o caminho que queríamos percorrer, ainda que de uma forma mais intensa. Se o estudo arquitectónico já se encontrava bem representado, faltava sentir o pulsar dos teatros e, sobretudo, da cidade que os vivia.

Só muito depois, percorridos muitos anos de periódicos, é que achamos viável estabelecer uma cronologia (quase definitiva). Havia agora um princípio, um meio e um fim, sendo que este último era o terminar do nosso estudo mas, para a época, uma mudança de paradigma cultural, como explicaremos mais adiante. Assim, o início – e parte da resposta à nossa primeiríssima questão – encontrava-se algures nos meados do século XIX. As datas sempre foram, é verdade, um dilema. Parecia-nos redutor – e errado – apontar uma data específica para o começo de uma actividade teatral significativa na cidade. Tudo era resultado de uma evolução mas, obviamente, não queríamos fazer uma história que tivesse que retroceder até aos tempos do Teatro do Corpo da Guarda e dos Celeiros da Cordoaria. Decidimos assim fazer a nossa proposta, através de balizamentos e datas, acreditamos nós, simbólicas. O início da segunda metade do século XIX correspondia a uma altura em que se chegava, finalmente, ao fim de uma instabilidade política que se arrastava desde 1820, dando origem a um dinamismo económico e demográfico que terá impulsionado a edificação teatral,

claros melhoramentos materiais ao serviço do divertimento de uma população agora com novos hábitos e possibilidades económicas. Era também o período em que o novo centro cívico, a Praça de D. Pedro, onde é actualmente a Praça da Liberdade, se havia finalmente afirmado e, à volta da qual, se iriam encontrar estes teatros, que aproveitariam os novos fluxos de sociabilidade que criara. A data simbólica escolhida foi 1854, ano da inauguração do Teatro-Circo, futuro Teatro Sá da Bandeira, e, a nosso ver, o começo de uma nova era na exploração teatral, encarada como um negócio, mais comercial e com uma oferta alargada às várias camadas sociais que agora podiam pagar um bilhete de teatro.

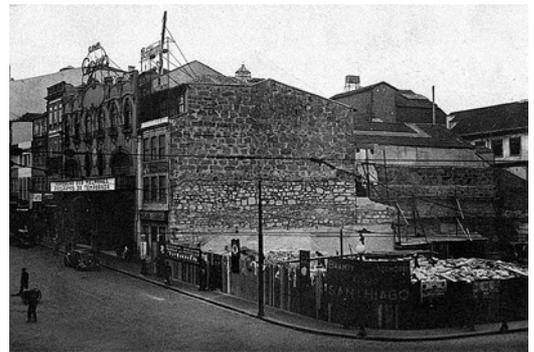
O meio da narrativa trouxe outras preocupações que foram surgindo à medida que retirávamos dos periódicos cada vez mais informação inédita, ansiosa por que lhe dessem uso. Verificamos que cada teatro tinha a sua identidade e que se organizavam no espaço urbano, como aliás já foi dito, próximos uns dos outros. Chegamos assim à conclusão que existia uma rede teatral e uma espécie de conceito conhecido pelo nome de *theatre district*. A esse fenómeno, por diversas razões apontadas no nosso estudo – que esperamos vir a publicar – decidimos chamá-lo Bairro Teatral. Constatamos que, de facto, não havia uma concorrência significativa entre os vários teatros. De certa forma, cada um tinha a sua orientação programática e o seu público, e esta coexistência mais ou menos pacífica parecia resultar de uma permanente negociação entre os agentes teatrais, entre os quais, no topo da cadeia, estavam os empresários que arrendavam e exploravam os teatros. Os teatros ditos menores gravitavam à volta dos maiores, captando o mar de gente que deambulava neste recreio boémio que era o Bairro Teatral. Assim, e já conhecendo o futuro deste espaço urbano graças ao exaustivo levantamento realizado no decorrer do estágio, que nos levou até quase meados do século XX, chegamos ao meio do nosso estudo: a abertura da Rua de Sá da Bandeira,

>
 Pormenor da Praça da Batalha. À esquerda, o Águia d'Ouro já convertido em Cinema. À direita, o local onde se viria a construir o Cinema Batalha (AHMP).

no início do último quartel de oitocentos. Se numa fase primitiva este Bairro Teatral era composto pela Praça D. Pedro, Rua de Santo António (actual 31 de Janeiro), Rua de Santa Catarina e Praça da Batalha (com uma possível extensão até ao Jardim de S. Lázaro), no seu amadurecimento iria estender-se para a Rua Sá da Bandeira e, mais tarde, Passos Manuel, onde iriam surgir vários equipamentos destinados à arte cinematográfica, como o Teatro-Cinema Olímpia (o teatro que nunca foi teatro), o Salão-Jardim Passos Manuel ou, mais tarde, o Coliseu do Porto. Mas, essa, era outra realidade programática que, em parte, determinou o fim do nosso estudo.

Tínhamos princípio e meio, faltava o fim. Este assumiria as datas simbólicas de 1908 e 1910, a primeira referindo-se ao ano em que o Teatro de S. João é consumido pelas chamas e uma nova realidade programática – a do Cinema – emerge, dominando, como já sabíamos à partida, as preferências do público, à qual os teatros não podiam deixar de responder. 1910 é, como se sabe, a data da implantação da 1ª República. Era o fim ideal para o nosso estudo, apesar da nossa aversão aos balizamentos cronológicos. Já havíamos averiguado o que nos interessava: as motivações da organização de um *theatre district* no Porto, problemática que nos levou inclusive a viagens de estudo a Londres, procurando respostas e paralelismos no caso londrino e nova-iorquino; as tendências da nova sociabilidade ligada ao lazer; e, sobretudo, vivermos como espectadores da época, percebendo o que acontecia quando passadas as portas dos teatros. Mais: com o nosso estudo finalizado, acreditamos ter contribuído para que aqueles mais interessados (e entendidos) possam desdobrar as pistas deixadas. Fora essa outra das nossas grandes motivações: plantar uma árvore que desse frutos que todos pudessem colher para proveito próprio.

Percorrendo todos estes anos, e quem connosco o fizer, verá um Porto culturalmente global, a par do que acontecia “lá fora”. De facto, o fenómeno do Bairro Teatral, traduzido não literalmente mas simbolicamente do conceito urbano londrino e nova-iorquino do *theatre district*, parecem ter sido isso mesmo: global. E se a articulação de casas de espectáculos e outros equipamentos sociais é extremamente semelhante em ambos casos, sente-se também na cidade – e muito graças aos teatros – uma globalização cultural, proporcionada pela vinda de grandes companhias estrangeiras (sobretudo italianas), que delineavam intermináveis *tournées* por esse mundo fora. O Porto, esse, após ganhar alguma reputação no meio teatral, no decorrer da segunda metade do século XIX, muito graças ao mérito de alguns dos empresários que exploravam os seus teatros, conseguia trazer a esta cidade os artistas de renome sobre os quais todos liam e de que ouviam falar. Era um Porto que, desde o início da cronologia por nós proposta, se libertava progressivamente do rótulo provinciano e se inseria na rota das grandes companhias, servindo, igualmente, e juntamente com Lisboa, de cais



de entrada para algumas companhias estrangeiras, de teatro ou variedades, que depois das suas digressões por terras norte-americanas, se preparavam para conquistar os grandes palcos europeus.

Assim, a nossa dissertação é um convite ao leitor para um passeio – virtual – pela cidade, não daqueles passeios que duram um entardecer, mas um de aproximadamente 60 anos. Assim viverá como um portuense da época e vagueará pelo recreio boémio que era o Bairro Teatral. Será na parte alta da cidade, em detrimento da zona ribeirinha, que encontrará um novo centro de profusa sociabilidade, de discussão literária, política e mundana à sombra dos edifícios que enobreciam a central Praça D. Pedro ou na penumbra dos cafés que por ali iam despontando. Neste início da segunda metade do século XIX encontrará já alguns teatros que frequentar: o Teatro de S. João, com as suas tempestuosas temporadas líricas e o acolhimento das mais conceituadas companhias dramáticas portuguesas, e o popular Teatro-Circo, que oferecia um teatro de fácil digestão e os sempre sedutores espectáculos de variedades. Em ambos se divertirá não só como espectador mas também como protagonista, participando na folia dos concorridíssimos e excitantes bailes carnavalescos, imortalizados por Júlio Dinis. Ainda encontrará esporádicas representações dramáticas se estender o seu passeio à Rua de Santa Catarina, onde dará de caras com o teatro do mesmo nome, com alguns amadores a animá-lo. Mas muito terá com que ocupar o seu tempo de lazer: uma ida às touradas, às feiras recreativas ou um vagaroso passeio pelos novos jardins



<
Ligação da Praça D. Pedro com as ruas Sá da Bandeira, à esquerda, e Santo António, à direita (BPMP).

da cidade, serão algumas das suas opções neste novo Porto que se transformava, não só urbana mas, sobretudo, social e culturalmente.

Mas é claro que a sua vontade será a de frequentar o Teatro de S. João, que tornou a Praça da Batalha o coração do Bairro teatral. O leitor quererá acudir, previamente aos espectáculos, à hospedaria Águia d'Ouro – futuro teatro –, mesmo ali na vizinhança do templo lírico. Nessas incursões a esta hospedaria, cruzava-se tanto com o comum portuense como com o abastado burguês, constatando que a verdadeira crítica teatral se fazia entre aquelas quatro paredes. Era nestes espaços que se orquestravam verdadeiros ataques ou elogios aos artistas que compunham as companhias líricas, normalmente gerando facções em prol de uma ou outra dama do lírico, que se desafiavam em pleno teatro. A verdadeira crítica, aquela capaz de derrubar um artista, uma companhia ou, até, um empresário, era a dos cafés e hospedarias da cidade que ecoava depois nos principais periódicos. A turbulenta ambiência destes espaços era transportada dali para os teatros e vice-versa, quando terminado o espectáculo.

Descendo a rua, a de Santo António (31 de Janeiro), reluzente pelas suas joalherias e modistas, poderá, em breve, escolher entre frequentar o Teatro do Príncipe Real (outro Teatro-Circo) ou o novíssimo Teatro Baquet, que revolucionarão a actividade teatral da cidade. Neles encontrará um pouco de tudo, desde dramas a operetas ou zarzuelas, e até espectáculos de luta ou de companhias acrobáticas oriundas de meio mundo. Assistirá com impotência ao incêndio que fará desaparecer o Baquet, mas será confortado, poucos anos depois, pelo Teatro Águia d'Ouro, construído na, cada vez mais dinâmica culturalmente, Praça da Batalha. O Bairro teatral alargará um pouco mais as suas fronteiras e o leitor, feito espectador, encontrará um verdadeiro teatro popular: o Teatro D. Afonso, à Rua Alexandre Herculano, afluente da Praça da Batalha. Será este um importante equipamento cultural, pois a cidade havia ficado órfã de um teatro popular após as implacáveis vitorias – resultantes da

tragédia do Baquet – que vitimaram os teatros-barraca dispostos um pouco por toda a cidade.

Era este Bairro teatral, este recreio que crescia e se articulava em prol do negócio, que víamos tornar-se no centro dos lazeres da população portuense, onde quem a ele afluía podia dar entrada num universo cultural que se havia globalizado graças às já referidas digressões das grandes companhias teatrais. Artistas de renome, primeiro a trágica Adelaide Ristori, mais tarde Sarah Bernhardt, Marcella Sembrich ou Ernesto Rossi, davam origem a verdadeiras procissões pela cidade, capazes de rivalizar com as entradas triunfais de alguns monarcas. A novidade acontecía ali, ao Bairro, e o Porto, com o aproximar do século XX, não só importa cultura – em forma de teatro – como a começa a exportar, sendo o caso mais sério a do empresário Afonso Taveira no Brasil. Portugal, teatralmente falando, já não era só Lisboa.

A efervescência durará até ao fatídico ano de 1908, altura em que um incêndio consome o Teatro de S. João. Ainda que havendo casas de espectáculos que, modestamente, se ocupassem temporariamente das suas funções, a perda será grande e os esforços para o fazer renascer das cinzas envolverá toda a população. Porém, o portuense não prolongará por muito tempo esse luto. Havia muito a acontecer no Bairro e uma nova forma de entretenimento em particular começava a chamar a sua atenção: as sessões de cinematógrafo. Primeiro como complemento ao teatro, exibindo-se “fitas” nos intervalos das peças, enquanto se montavam os cenários, haviam de se tornar espectáculo independente, dominando boa parte da programação dos teatros existentes, começando igualmente a construir-se infraestruturas próprias, umas menos rudimentares que outras. Um caso de sucesso – e marcante, nesta mudança de paradigma programático – é o Novo Salão High-Life, também ele construído no coração do Bairro teatral, ao qual se havia de juntar, logo de imediato, o Salão-Jardim Passos Manuel ou o Teatro-Cinema Olímpia. Aproximava-se a Era do Cinema e o Bairro estava, urbanamente, preparado para ela, pronto para a receber. Mas, essa, já é outra história.



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 **21** e **22** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro 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: