

# Sinais de cena 21

Junho de 2014



Centro de Estudos de Teatro



# Sinais de cena

N.º 21, Junho de 2014

<b>Propriedade</b>	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
<b>Membros co-fundadores da revista</b>	Carlos Porto, Paulo Eduardo Carvalho, Luiz Francisco Rebelo
<b>Direcção</b>	Maria Helena Seródio
<b>Conselho redactorial</b>	Emília Costa, Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
<b>Conselho consultivo</b>	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
<b>Colaboraram neste número</b>	Ana Campos, Anabela Mendes, Alexandra Moreira da Silva, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Emília Costa, Elisabeth C., Eunice Tudela de Azevedo, Joana d'Eça Leal, João Carneiro, Jorge Palinhos, José Gabriel López Antuñano, Luís Mestre, Maria Helena Seródio, Maria João Brilhante, Paula Caspão, Paula Magalhães, Rita Martins, Rodrigo Francisco, Rui Pina Coelho, Samuel Silva, Sebastiana Fadda, Vera Santos
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores, assim como a opção de seguir o Acordo Ortográfico ou a antiga grafia.
<b>Concepção gráfica</b>	Fuselog - Gabinete de Design, Lda.   <a href="mailto:fuselog@fuselog.com">fuselog@fuselog.com</a>
<b>Direcção, Redacção e Assinaturas</b>	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31   1069 - 153 Lisboa <a href="http://www.apcteatro.org">www.apcteatro.org</a>  CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade   1600 - 214 Lisboa Tel.   Fax: [351] 21 792 00 86 <a href="mailto:estudos.teatro@fl.ul.pt">estudos.teatro@fl.ul.pt</a>   <a href="http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm">www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm</a>
<b>Edição</b>	Edições Húmus
<b>Impressão</b>	Papelmunde, SMG, Lda.
<b>Periodicidade</b>	Semestral
<b>Preço</b>	12,00 €
<b>Depósito Legal</b>	216923/04
<b>Tiragem</b>	400 exemplares
<b>ISSN</b>	1646-0715
<b>Apoios</b>	<b>FCT</b> Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

# Índice

## Editorial

sete | *Eppur si muove...* | Maria Helena Serôdio

## Dossiê temático

nove | A festa magnífica no Porto para a cerimónia do Prémio da Crítica 2013 | Maria Helena Serôdio

treze | O Festival Internacional de Teatro de Almada:  
Uma organização de diversidade única | João Carneiro

quinze | Um festival movido a pedais | Rodrigo Francisco

dezasete | Ah! Que Beckett este, pelo Teatro Nacional São João! | Maria Helena Serôdio

dezanove | A essência da angustiante e claustrofóbica solidão:  
*Os meus sentimentos*, por Mónica Calle | Emília Costa

vinte e um | Um Lear em trânsito entre o Japão e Guimarães | Samuel Silva

## Portefólio

vinte e três | Imagens no feminino | Maria João Brilhante

## Na primeira pessoa

trinta e sete | Tiago Rodrigues  
Sem truques | Rui Pina Coelho  
Joana d'Eça Leal

## Em rede

cinquenta e três | Somos todos agentes culturais | Ana Campos

## Estudos aplicados

cinquenta e cinco | Encenações neste início de século: Criadores e novas tendências | José Gabriel López Antuñano

sessenta e um | Um *workshop* -  
Um plano de composição para agir e pensar a partir do "meio" | Paula Caspão

sessenta e sete | Quasiconferência crepuscular sobre *Quarteto* de Heiner Müller | Anabela Mendes

setenta e dois | Cassandra e o teatro como um estaleiro sem fim | Jorge Palinhos | Jorge Palinhos

### Notícias de fora

setenta e sete	O novo circo em Edimburgo: Areias movediças? Pecadilhos?	Constança Carvalho Homem
oitenta	<i>L'on y joue, l'on y danse:</i> Quatro datas e um novo Director <i>sur le Pont d'Avignon</i>	Alexandra Moreira da Silva

### Passos em volta

oitenta e cinco	"A maior FITA que o Alentejo já viu"	Eunice Tudela de Azevedo
oitenta e oito	Que tempos estes...	Ana Campos
noventa	Novos <i>Autos da Revolução</i> para sete "criaturas inteiras" de António Lobo Antunes	Christine Zurbach
noventa e quatro	A sublime beleza do eterno perecível	Sebastiana Fadda
noventa e oito	O que é o Ocidente?	Vera Santos
cem	Flecha FATAL	Elisabeth C.

### Leituras

cento e cinco	Uma orquestra de palavras	Emília Costa
cento e sete	Transforma-se o amador na coisa amada...	Maria Helena Seródio
cento e dez	Três formas diferentes de ler Tiago Rodrigues	Luís Mestre
cento e treze	Uma tragicomédia que dialoga com Samuel Beckett	Maria Helena Seródio
cento e dezasseis	As metamorfoses da quinta Musa	Rita Martins
cento e dezoito	Publicações de teatro em 2013	Sebastiana Fadda

### Arquivo solto

cento e vinte e um	<i>O processo do rasga:</i> Na senda de um sucesso dos teatros de feira	Paula Magalhães
--------------------	---	-----------------

# Eppur si muove...

Maria Helena Serôdio

Com estas palavras, proferidas – não sem risco pessoal, em 1633 – na sequência de ser obrigado pela Inquisição a abjurar da teoria heliocêntrica, Galileu, ilustre matemático, físico e filósofo italiano, exprimia o que cientificamente, e na correlativa exigência de honestidade intelectual e rigor ético, não poderia deixar de admitir: "e, todavia, a terra move-se"...

E assim parece ser verdade também para o teatro que se vai fazendo entre nós: apesar da denegação crescente de que tem sido alvo por parte de quem se esperaria maior apoio e estímulo (os poderes públicos), o teatro em Portugal "move-se" e, muitas vezes, comove-nos pelo modo como convoca o riso e a dor, o desespero e a melancolia, celebrando sempre a vida e a vivência em colectivo, e fazendo-o muitas vezes com eficácia expressiva e superior qualidade artística.

Por isso a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, uma vez mais, quis premiar o teatro feito, distinguindo alguns criadores – de entre os muitos – que em cena vão desconjurando mundos ficcionais e recortando-os em flagrante "delito artístico" à frente de um público.

O Prémio foi este ano atribuído ao Festival de Teatro de Almada, por decisão unânime do seu júri, e as palavras expressivas de João Carneiro sobre a sua regularidade (desde 1984) e inequívoca qualidade tocam justamente neste ponto:

A regularidade do Festival – duas semanas em Julho – instalou-se como uma das suas marcas. Num mundo, num país e num contexto em que a noção de certeza é um absurdo, e a criação de expectativas apenas serve para tornar as pessoas familiares com a ideia de catástrofe ou, pelo menos, infelicidade, tal atitude de fidelidade é um milagre.

E é com a declaração dos vários membros do júri, relativamente ao Prémio e às Menções Especiais – neste caso entregues aos responsáveis criativos dos espectáculos *Ah, os dias felizes* (pelo Teatro Nacional São João), *Os meus sentimentos* (por Mónica Calle e Culturgest) e *Rei Lear* (pelo Teatro Oficina) – que preparámos o "Dossiê temático" deste número, como por norma ocorre nas edições da revista em Junho. Neste ano, porém, publicamos também a intervenção/manifesto que o actual Director da Companhia de Teatro de Almada (e do Festival Internacional do Teatro de Almada) – Rodrigo Francisco – proferiu na cerimónia de atribuição do Prémio.

O que foi também diferente na festa da entrega do Prémio deste ano – depois de vários anos a realizá-la em Lisboa – foi ter decorrido no Porto, no belo Mosteiro de São Bento da Vitória, por amabilidade do Director do

Teatro Nacional São João – Nuno Carinhas –, e com a preciosa colaboração da excepcional equipa técnica e de todos quantos devotadamente trabalham naquele Teatro. E isso traduziu-se numa festa muito bonita que – por generosidade do fotógrafo João Tuna – podemos evocar aqui em breve registo fotográfico.

A fotografia é, aliás, a matéria artística que vem animando o projecto OPSIS, dirigido por Maria João Brilhante no Centro de Estudos de Teatro (CET) – e já *online* no seu sítio electrónico <http://opsis.fl.ul.pt/> – e que nos oferece, no "Portefólio" deste número, uma preciosa colecção de imagens que serviu uma exposição na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Acompanhando o colóquio "O feminino no teatro", que decorreu em Março deste ano, esta exposição revelava modalidades do retrato de atrizes – o retrato oficial, o retrato à civil, o retrato em representação ou em personagem, o retrato alegórico, entre outras tipologias – e vem aqui, em texto breve, comentada pela própria directora do projecto, que esclarece bem como a fotografia mostra, ilumina, "encena" ou inventa.

Fotografias, mas também imagens de cartazes, desenhos e gravuras, compõem o material iconográfico de que se serviu Paula Magalhães para – na secção "Arquivo solto" – recordar um dos grandes êxitos dos teatros de feira: *O processo do rasga*. Analisando as razões maiores da fama, que este espectáculo então obteve, o artigo confere um colorido interessante a esta forma de representação popular e integra-o no "sistema" dos teatros do último quartel do séc. XIX, destacando o protagonismo, neste campo, dos Irmãos Dallot. A capacidade de evocar o ambiente em que decorriam as representações, as modas artísticas que traziam à cena músicas conhecidas em versões paródicas, a sua grande eficácia teatral, a recepção na imprensa, tudo nos é dado em escrita apelativa e com base em cuidada investigação pelas muitas páginas de periódicos que a autora compulsou.

Alguns outros artigos – e mesmo secções – deste número invocam cruzamentos internacionais como formato e substância que vamos reconhecendo no teatro e nas aprendizagens de escrita e criação também entre nós. Exemplo maior é, sem dúvida, a longa entrevista, que integra a secção "Na primeira Pessoa", e na qual Rui Pina Coelho e Joana d' Eça Leal procuram perceber o trajecto e formas de pensar o teatro por parte de Tiago Rodrigues, fundador (com Magda Bizarro) do Mundo Perfeito. O seu discurso, conhecedor do teatro de hoje e dialogando com essa realidade de forma bastante directa, assenta numa ideia de criatividade nómada. Todavia, isso não exclui a

possibilidade – e a expressa vontade – de integrar nos seus espectáculos matérias, lugares e palavras nossas, quer numa hipotética viagem até ao jardim zoológico (*Tristeza e alegria na vida das girafas*, 2011), quer ainda na recordação dos rigores censórios do antes do 25 de Abril (*Três dedos abaixo do joelho*, 2012).

Na secção "Estudos aplicados", José Gabriel López Antuñano desenha uma importante geografia de novas formas estéticas na Europa nossa contemporânea, e Anabela Mendes recorda os sentidos e consequências da escrita de Heiner Müller ao reconfigurar o mundo d' *As relações perigosas* de Pierre Laclós na sua obra *Quarteto*. Cruzamento internacional e artístico é ainda a matéria de um *workshop* – com André Lepecki e Vera Mantero – de que Paula Caspão nos dá uma cuidada evocação. Ainda nesses cruzamentos internacionais cabe a referência a um *síte* italiano para o qual Ana Campos nos chama a atenção e que preenche aqui a secção "Em rede".

Um dos aspectos, que vem marcando o campo actual do teatro entre nós, é o interesse e o valor de uma nova dramaturgia que parece atrair cada vez mais jovens, e o facto de esses textos estarem já a ser "exercitados" em cena, até pela relação privilegiada que estes projectos têm com companhias e editoras. É o caso do Projecto Cassandra, de que nos fala Jorge Palinhos ainda nesta secção de "Estudos aplicados" e que foi lançado em Coimbra, tendo já produzido várias formulações dramáticas – de Cláudia Lucas Chéu, Jorge Loureiro Figueira, Marta Freitas, Mickael de Oliveira, Jorge Palinhos – e que foi ganhando corpo cénico sob a orientação de Nuno M. Cardoso.

Também na secção "Leituras" nos chegam trabalhos de reflexão em torno de novos textos portugueses em colecções várias e que já tiveram, aliás, a sua estreia em palco: Ricardo Neves-Neves viu publicada a sua peça *A porta fechou-se e a casa era pequena*, pela Companhia das Ilhas; *Já passaram quantos anos, perguntou ele...*, de Rui Pina Coelho, foi publicada (com alguns outros textos mais curtos) pelo Teatro Experimental do Porto; Tiago Rodrigues viu editadas três peças suas num só volume – *Três dedos abaixo do joelho*, *Tristeza e alegria na vida das girafas*, *Coro dos amantes* – pela Imprensa da Universidade de Coimbra; e Jorge Gomes Ribeiro teve a sua peça interpelativa de *À espera de Godot* editada pela Escola Superior de Teatro e Cinema: *Em baixo e em cima: A propósito de Beckett*.

Merecem ainda destaque nesta secção "Leituras" a recensão de Rita Martins ao estudo de José Sasportes sobre *A quinta musa*, bem como a anual, sólida, e cada vez mais imprescindível lista de "Publicações de teatro"

em Portugal que, paciente e diligentemente, Sebastiana Fadda vai compondo em cada ano.

Entre as "Notícias de fora" vem um olhar atento e crítico de Constança Carvalho Homem sobre uma iniciativa à volta do novo circo em Edimburgo, e, por parte de Alexandra Moreira da Silva – com a competência que se lhe reconhece –, uma reflexão em torno do Festival de Avignon, lembrando aspectos do seu passado e adiantando o que o novo Director, Olivier Py, se propõe fazer este ano.

Nos "Passos em volta" são evocados, em registo crítico de Eunice Tudela de Azevedo, alguns dos espectáculos integrados na primeira edição de um novo festival de teatro – o FITA: Festival Internacional de Teatro do Alentejo, realizado em Beja –, enquanto da capital do Alto Alentejo nos chega a análise de Christine Zurbach sobre *Autos de Revolução*, reencenados por Pierre-Étienne Heymann. Sebastiana Fadda elabora criticamente uma reflexão cuidada em torno do espectáculo dos Primeiros Sintomas sobre *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, cabendo ainda nesta secção a apreciação crítica, pela escrita de Ana Campos, de um espectáculo de *cabaret* alemão que Luísa Costa Gomes escreveu e que chegou até nós no Teatro do Bairro pela direcção de António Pires. A finalizar este percurso por alguns dos palcos portugueses, Vera Santos evoca *Ocidente*, um espectáculo que Victor Hugo Pontes encenou/coreografou a partir do texto de Remi De Vos, e Elisabeth Costa fala-nos da recente edição do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa – FATAL – que a Universidade de Lisboa vem organizando e que cumpriu agora a sua 15ª edição.

E é bom saber que a nova Universidade de Lisboa – que resultou da fusão da Universidade "Clássica" de Lisboa e da Universidade "Técnica" de Lisboa – não abdicou deste projecto, até por acreditar na capacidade de ele se renovar, bem como de apurar a sua exigência artística, e por reconhecer que é já firme a tradição que "tem sabido" defender. E dando continuidade a uma política de reconhecimento cultural e artístico a celebrar em cada ano, o FATAL, por justificada razão e mérito incontestado, homenageou Emílio Rui Vilar.

Um agradecimento final é ainda devido a todos os que se envolveram na composição deste número da revista – pela escrita, pelas fotografias, pelas aturadas leituras e múltiplas revisões, e por tantos outros gestos e actos de efectiva colaboração – bem como aos Teatros Nacionais (São João e D. Maria II) que, uma vez mais, se associaram generosamente à edição deste número através da publicitação das suas iniciativas. Sem esta extraordinária conflagração de cumplicidades e apoios, esta revista não existiria...

# A festa magnífica no Porto para a cerimónia do Prémio da Crítica 2013

Maria Helena Seródio



<  
Samuel Silva,  
Maria Helena Seródio,  
Emília Costa,  
fot. João Tuna & TNSJ.

1.

Foi a primeira vez que a cerimónia do Prémio da Crítica se realizou na cidade do Porto... e já lá vão mais de dez anos que se vem cumprindo entre nós esta celebração anual ao teatro por parte dos críticos portugueses!

Não poderíamos ter tido um espaço mais belo e acolhedor para a breve formalidade simbólica – da atribuição desse Prémio – do que o claustro nobre do Mosteiro de São Bento da Vitória ("extensão" belíssima do Teatro Nacional São João), com a fabulosa equipa que acompanha o Director do TNSJ, o encenador Nuno Carinhas, que tão pronta e amavelmente acolheu a nossa sugestão.

Nesse esplêndido claustro – preparado para as diversas valências que o TNSJ tem sabido dinamizar – foi possível apreciar o rigor técnico e o sentido artístico de um grupo de profissionais que é admirável até na paciência e disponibilidade com que acolhe os visitantes e os seduz – em termos absolutos – pela perfeição do trabalho que desenvolve e pelo prazer de que dá prova na exemplar observância desse cumprimento.

É ainda de aplaudir o modo como funciona a biblioteca e o seu importantíssimo Centro de Documentação, serviços que acompanham, de resto, a excelência do trabalho deste Teatro Nacional.

Agradecemos, por isso, muito sinceramente o acolhimento amável e generoso por parte da Direcção do Teatro Nacional São João, bem como o apoio inestimável, competentíssimo e discreto de toda a sua equipa – de criativos e técnicos – que nos proporcionaram uma tarde inesquecível naquele dia 3 de Março, o dia que antecedeu a Terça-feira Gorda deste ano. De que – como é inevitável... – guardaremos memória grata por muito tempo! Até pelo privilégio raro de termos contado com uma cobertura fotográfica de excepção que o João Tuna tão generosamente nos cedeu...

E isto apesar da aflição – longa e não isenta de algum desespero – com que tivemos de aguardar a chegada ao Porto da camioneta em que vinham os artistas da Companhia de Teatro de Almada, bem como alguns representantes do Município e elementos do público mais

>  
 Samuel Silva,  
 Maria Helena Seródio,  
 Emília Costa,  
 Rodrigo Francisco,  
 fot. João Tuna & TNSJ.



aficionado. Em dia de chuva e com os constrangimentos de velocidade que aguardam uma camioneta de passageiros, não foi fácil cumprir o horário, pelo que se atrasou em muito o início da sessão. Mas, com inexecedível elegância e simpatia, ninguém do TNSJ deu o mais pequeno sinal de impaciência ou desagrado...

Pareceu-nos também importante incluir nesta secção da revista o texto que Rodrigo Francisco leu na cerimónia, endereçando as suas palavras – explicitamente – ao Director do Teatro Nacional São João, ao Presidente da Câmara Municipal de Almada, aos membros do Júri da APCT, bem como aos amigos, colegas e público do Festival presentes na sessão.

## 2.

Desde 2003, e em consequência de uma reorganização da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, foi criado o Prémio da Crítica numa modalidade muito sóbria e, por isso mesmo, mais rigorosa e exigente. Já não se contemplam as muitas valências que era usual distinguirem-se, optando a APCT por atribuir anualmente um só Prémio e apenas três Menções Especiais: em qualquer dos casos, abrindo-se a uma multiplicidade de premiáveis, o que tem permitido uma maior liberdade na distinção de artistas, textos, espectáculos, festivais, editoras, companhias, técnicos, criativos, etc., como se pode constatar na lista que publicamos no fim desta abertura do Dossiê Temático.

O que acho também importante destacar, neste procedimento da APCT, é a obrigação de não nos limitarmos à frase curta que enviamos a quem recebe o Prémio e à imprensa em geral. De facto, enquanto APCT – e pela responsabilidade crítica que claramente assumimos –, julgamos importante explicar melhor as razões da escolha: primeiro em cerimónia pública e, depois, editando uma versão um pouco mais longa e argumentada dessa declaração na revista *Sinais de cena*, a revista semestral da APCT que em Junho e Dezembro de cada ano se publica

em articulação com o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, e que tem podido contar, desde o seu segundo número, com o apoio publicitário dos dois Teatros Nacionais: São João e D. Maria II. E estas são parcerias não apenas inestimáveis, mas também decisivas para que haja revista e para que os críticos de teatro – na sua associação – se sintam comprometidos a exprimir as razões pelas quais decidem destacar o melhor de cada ano no campo do teatro no seu sentido mais amplo.

Apesar de ter sido esta a primeira incursão nortenha que fizemos para a cerimónia do Prémio, foram muitos os artistas e os espectáculos do "Norte" (mas não só...) que a APCT tem – muito justamente – destacado ao longo destes últimos onze anos, como se comprova na listagem que esta introdução ao Dossiê regista em apêndice.

E já agora que, a propósito da sessão de atribuição do Prémio, falamos de geografia, gostaria de sublinhar que, relativamente aos premiados deste ano, três não são de Lisboa: é o caso do Festival de Teatro de Almada, que recebeu o Prémio da Crítica 2013, mas é também o caso do espectáculo *Rei Lear*, do Teatro Oficina e, como é evidente também, o do espectáculo *Ah, os dias felizes*, do TNSJ.

Para finalizar, e em nota muito pessoal mas breve, não pude deixar de recordar – durante a cerimónia – a última vez que tinha estado naquele belo Mosteiro de São Bento da Vitória: tinha sido a 11 de Novembro de 2009, na altura do lançamento de um importante livro sobre o teatro português (e irlandês) que resultava de uma brilhante tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto: *Identidades reescritas: Figurações da Irlanda no teatro português*. Foi seu autor uma personalidade notável da intelectualidade do Porto (e do país), apesar de ser ainda muito jovem, e que teve um papel decisivo para a renovação da APCT. Refiro-me, naturalmente, ao Paulo Eduardo Carvalho, e não podemos deixar de o recordar sempre com uma grande ternura e uma infinita saudade. Porque, como muito poucos, viveu



<  
Samuel Silva,  
Maria Helena Seródio,  
Emília Costa,  
Emília Silvestre,  
Nuno Carinhas,  
João Cardoso,  
fot. João Tuna & TNSJ.



<  
Emília Silvestre, Nuno  
Carinhas, João Cardoso,  
fot. João Tuna & TNSJ.

Samuel Silva,  
Maria Helena Seródio,  
Emília Costa,  
Mónica Calle,  
fot. João Tuna & TNSJ.  
>

de forma generosa, dedicando-se amorosamente a todos os que precisavam do seu conselho, do seu saber e da sua imprescindível ajuda, sobretudo no campo da arte que mais o seduzia e a que se dedicou da forma mais apaixonada: justamente, o teatro.

Nesse ponto, e para concluir esta breve introdução, recordo a declaração que Nuno Carinhas afectuosamente escreveu no Manual de Leitura do espectáculo *Ah, os dias felizes* – uma das Menções Especiais deste ano – e que gostaria aqui de citar: "Ainda e sempre à memória de Paulo Eduardo Carvalho, nosso dedicado companheiro".

E sentimos todos que foi também por ele que estivemos ali na festa da atribuição do Prémio da Crítica relativo a 2013!

### Breve Historial do Prémio da Crítica

#### 2003

**Júri:** Ana Pais, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra.

**Prémio:** Vera San Payo de Lemos.

**Menções Especiais:** Percursos, do CPA do CCB || *Circo*, pelo Teatro da Garagem || Francisco Leal.

#### 2004

**Júri:** João Carneiro, Maria Helena Seródio, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho

**Prémio:** *Para além do Tejo*, pelo Teatro Meridional.

**Menções Especiais:** *O fazedor de teatro*, pela Companhia de Teatro de Almada || *A cabra, ou quem é Sílvia?*, pelo Teatro A Comuna || *Luz/Interior*, projecto de Rita Só (em colaboração com a Casa Conveniente).

#### 2005

**Júri:** João Carneiro, Maria Helena Seródio, Sebastiana Fadda, Paulo Eduardo Carvalho.

**Prémio:** *Ex-aequo: Um homem é um homem*, pelo Teatro da Cornucópia, e *Ubus*, pelo Teatro Nacional S. João.

**Menções Especiais:** Miguel Castro Caldas || *Serviço d'amores*, pelo Teatro Nacional D. Maria II e As Boas Raparigas || Elenco de *Luz na cidade*, pelo Teatro Aberto.

#### 2006

**Júri:** Ana Pais, João Carneiro, Jorge Loureiro Figueira, Maria Helena Seródio, Rui Pina Coelho.

**Prémio:** *Ex-aequo:* interpretações de Maria João Luís (em *Stabat Mater*, pelos Artistas Unidos) e João Lagarto (em *Começar a acabar*, pelos Crónicos, ACE e TNSJ).

>  
 Diana Sá,  
 José Eduardo Silva  
 (atrás dele, Susana Abreu,  
 figurinista), Sara Pereira,  
 Alheli Guerrero,  
 Tânia Dinis (atrás desta,  
 o actor Emílio Gomes e  
 Jorge Quintela,  
 responsável pelo  
 dispositivo vídeo)  
 e Hugo Torres.  
 À frente o encenador  
 Marcos Barbosa,  
 fot. João Tuna & TNSJ.



**Menções Especiais:** Patrícia Portela: dramaturgia da *Trilogia Flatland* || João Mota: concepção cénica de *Todos os que caem* || Fernando Mota: música e espaço sonoro de *Por detrás dos montes*.

#### 2007

**Júri:** Ana Pais, Constança Carvalho Homem, João Carneiro, Maria Helena Seródio, Rui Pina Coelho.

**Prémio:** *Ex-aequo: A tragédia de Júlio César*, pelos Teatro da Cornucópia e São Luiz Teatro Municipal, e *Foder e ir às compras*, pelos Primeiros Sintomas e Centro Cultural de Belém.

**Menções Especiais:** Emília Silvestre || Iniciativa Panos da Culturgest || Livros Cotovia.

#### 2008

**Júri:** Ana Pais, Constança Carvalho Homem, João Carneiro, Maria Helena Seródio, Rui Pina Coelho.

**Prémio:** João Brites, *Saga: Ópera extravagante*.

**Menções Especiais:** Carla Galvão || Nuno Cardoso, *Platonov* || Miguel Loureiro, *Juanita Castro*.

#### 2009

**Júri:** Alexandra Moreira da Silva, Constança Carvalho Homem, João Carneiro, Rita Martins, Rui Pina Coelho.

**Prémio:** Jorge Silva Melo pela encenação de *Esta noite improvisa-se* e *Seis personagens à procura de autor*, sobre textos de Luigi Pirandello.

**Menções especiais:** Bernardo Monteiro || colectivo Casa Conveniente, na pessoa de Mónica Calle.

#### 2010

**Júri:** Alexandra Moreira da Silva, João Carneiro, Maria Helena Seródio, Rui Pina Coelho (/Paulo Eduardo Carvalho).

**Prémio:** FIMFA (Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas) || João Paulo Seara Cardoso (Teatro de Marionetas do Porto).

**Menções especiais:** Miguel Guilherme em *O senhor Puntilla e o seu criado Matti* || Elenco de *As Boas Raparigas em Mulheres profundas / Animais superficiais* || Luís Castro, Karnart, em *Húmus*.

#### 2011

**Júri:** Alexandra Moreira da Silva, Constança Carvalho Homem, João Carneiro, Maria Helena Seródio, Rui Monteiro.

**Prémio:** Comédias do Minho.

**Menções especiais:** Gonçalo Amorim (*O jogador, Do alto da ponte, Já passaram quantos anos, perguntou ele*) || Ciclo Müller, Casa Conveniente || Teatro do Vestido.

#### 2012

**Júri:** Alexandra Moreira da Silva, João Carneiro, Jorge Loureiro Figueira, Maria Helena Seródio, Rui Monteiro.

**Prémio:** Rogério de Carvalho, pela encenação de *O doente imaginário*, de Molière, e *Devagar*, de Howard Barker.

**Menções especiais:** João Tuna || *Juramentos indiscretos*, pelo Teatro dos Aloés || *Salomé*, pelos Primeiros Sintomas.



<>  
*O prémio Martin*,  
 de Eugène Labiche,  
 enc. Peter Stein, Odéon –  
 Théâtre de l'Europe, 2013  
 (< Jean-Damien Barbin  
 e Jacques Weber;  
 > Jacques Weber  
 e Jean-Damien Barbin),  
 fot. CTA.

# O Festival Internacional de Teatro de Almada

## Uma organização de diversidade única

João Carneiro

Em Julho de 2013 decorreu a trigésima edição do Festival Internacional de Almada. Foi criado em 1984, por Joaquim Benite. A regularidade do Festival – duas semanas em Julho – instalou-se como uma das suas marcas. Num mundo, num país e num contexto em que a noção de certeza é um absurdo, e a criação de expectativas apenas serve para tornar as pessoas familiares com a ideia de catástrofe ou, pelo menos, de infelicidade, tal atitude de fidelidade é um milagre.

Outro milagre é, evidentemente, a obstinação que faz com que uma pessoa crie uma regra e se mantenha fiel à mesma, sem disso esperar lucro financeiro imediato. Estas regras tão estritas foram, contudo, o quadro para uma organização de diversidade única.

O Festival de Almada era um Festival de Teatro. Era um festival que inicialmente pretendia mostrar o que se fazia em Portugal. Rapidamente começou a trazer para si também o teatro que se fazia fora de Portugal. E, de maneira regular e obstinada, passou a incluir ainda coisas que estão ligadas ao campo do espectáculo sem que tenham de ser teatro em sentido estrito – a música e a dança, de maneira quase inevitável. E passou a incluir manifestações do mundo da criação artística a que não é alheio quem é curioso e quem necessita da arte para existir: a literatura, as artes plásticas, o cinema, as

discussões sobre estas artes, e sobre as obras que se podiam ver no festival; e sobre as obras que não se viam no festival, mas de que se devia falar, que era bom conhecer.

O Festival mostrou coisas que nunca tinham sido reunidas assim entre nós, e que, mesmo sem ser entre nós, muito poucas vezes são assim chamadas a conviver, entre si e com o público. Teatro da Tunísia, de Cuba, da Argentina, da Finlândia, da Noruega, da Rússia, da República Checa. Teatro de pessoas como Denis Marleau com *Os cegos*, de Maeterlinck, teatro de Jacques Nichet, de Pippo Delbono, de Robert Cantarella, de Mathias Langhoff, de Spiro Scimone, de Fausto Paravidino e de Ascanio Celestini. Teatro de Oskaras Korsunovas, de Roger Planchon e de Josef Nadj. Teatro dos TgStan, de Philippe Genty, de René Pollesch, de Yaël Ronen. Do Teatro Praga, de Monica Calle, do Mundo Perfeito, de André Murraças. "Pesos pesados" inesquecíveis, como Benno Besson, como Bernard Sobel, que deixou um rasto de uma exemplaridade única, e como Peter Brook e a sua rara e difícil simplicidade. "Pesos pesados" que ninguém mais trazia, contra más vontades, modas e crises, como Peter Zadek e o seu sublime *Peer Gynt*, como o Piccolo Teatro de Milão e o mítico *Arlequim servidor de dois amos*. Golpes geniais como *I am the Wind*, de Jon Fosse, encenado em

&gt; v

*A última gravação de Krapp,*  
de Samuel Beckett,  
enc. Petter Stein,  
Klaus Maria Brandauer |  
Co-produção  
Wallenstein-Betriebs  
GmbH, 2013  
(Klaus Maria Brandauer),  
fot. CTA.



inglês por Patrice Chéreau; Goethe, Labiche e Beckett encenados por Peter Stein. E Klaus Maria Brandauer, e Edith Clever. E Ricardo Pais, Luís Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, João Mota, João Brites. E Olga Roriz. O novo e o velho, o antigo e o moderno, o conhecido e o desconhecido; o genial e o duvidoso, o que deslumbra, o que causa perplexidade, o que enfurece.

O Festival de Almada, como é próprio da palavra "festival", foi sempre um período de celebração e de grande júbilo. O público foi sempre imenso e fidelíssimo - aqui, a constância do seu fundador encontrou um rival à sua altura. É curioso que, tendo sido chamado Festa de Teatro, Festival de Teatro de Almada, e, finalmente, Festival Internacional de Teatro de Almada (apesar de extravasar, hoje em dia, dos limites estritos de Almada), basta dizer, coloquialmente, Festival de Almada para que se saiba do que estamos a falar. O "internacional" passou a fazer parte do nome sem que seja preciso dizê-lo. Passou a ser natural, como realmente deve ser. Como lição e exemplo de cosmopolitismo, este facto deveria ser matéria de reflexão.

Desde 2013, altura da trigésima edição, o Festival passou a ser dirigido por Rodrigo Francisco, pela simples e tremenda razão de Joaquim Benite já não estar cá para o fazer. Esta primeira edição da nova fase foi uma edição marcada por dois traços fundamentais: um prende-se com uma continuidade, entre esta última e as anteriores edições, sem rupturas; se marcas acrescentadas houve, elas podem reconduzir-se a uma sensível, gratificante e compreensível carga emocional que se manteve ao longo das duas semanas de Julho. Outro traço foi uma vontade de estar atento ao presente, tanto ao presente do mundo, em geral, como ao presente da criação artística, sem perder de vista a lição daqueles com quem se aprendeu a querer conhecer os outros. Parece-me isto o mais importante.

Resta acrescentar um aspecto que não é possível descrever sem alguma deselegância, mas que é impossível



escamotear, e que se prende com a recusa em transformar o festival numa feira de teatro, num horizonte de formatação da criação artística. De facto, o Festival de Almada, reflectindo nisto, rigorosamente, a personalidade do seu fundador, deve a sua existência ao interesse pela criação artística, pelas obras e pelos artistas. Nunca foi uma instância de legitimação, uma máquina de conferir legitimidade, um aval de respeitabilidade. Isto é, hoje, cada vez mais difícil e mais raro; e, em sentido próprio e em sentido figurado, não tem preço.



&lt; &gt;

*O pelicano*,  
de August Strindberg,  
enc. Rogério de Carvalho,  
Companhia de Teatro de  
Almada, 2013  
(< Teresa Gafeira  
> Teresa Gafeira,  
Pedro Lima),  
fot. Jorge Gonçalves.

## Um festival movido a pedais

Rodrigo Francisco

No final da década de 90, um homem de teatro galego, Adolfo Simón, referia-se ao Festival de Almada como "um transatlântico movido a pedais". Nessa época, ainda - sedeadado no pequeno teatro municipal, o Festival tinha já encetado várias parcerias com alguns dos principais teatros lisboetas. Parcerias essas que tornaram possível apresentar pela primeira vez em Portugal espectáculos de criadores como Peter Brook, Giorgio Strehler, Benno Besson, Roger Planchon, Patrice Chéreau - entre muitos outros.

No final dos anos 90 - época na qual o financiamento público à Companhia de Teatro de Almada conheceu um importante avanço -, o Festival de Almada era já um evento de dimensão internacional. Mas ainda assim nunca perdeu o pé - ou melhor, os pedais. O seu fundador e homem do leme - Joaquim Benite - nunca abandonou o gosto de pedalar serenamente nas águas que não poucas vezes lhe foram adversas. E creio que foi justamente essa forma artesanal de estar no teatro e na vida, essa capacidade de não se deixar deslumbrar pelo sucesso e não se desviar do rumo traçado, que em grande medida justifica o prémio que temos o gosto de hoje vir receber. De 1984 (ano da sua fundação) a esta parte, o Festival de Almada evoluiu e transformou-se bastante, mas nunca perdeu o fito dos valores que estiveram na sua origem: o amor pela Arte, a instilação da inquietude, o respeito pelo público. O mesmo público que aqui está tão bem representado: várias gerações de pessoas que se mobilizaram para percorrer 600 km. de ida e volta até ao Porto, porque sentem que, de alguma forma, este prémio

também é delas. Creio que por aqui também passa a razão pela qual fomos premiados.

Mas, trinta anos passados, os valores que subjazeram à criação do Festival de Almada encontram-se ameaçados. Querem tirar-nos os pedais. O discurso professado pelas forças que actualmente predominam na Europa procuram a todo o custo enxertar os valores economicistas na matriz cultural. Por cá, em consonância, a tutela encomenda estudos que defendem que a cultura seja sustentável do ponto de vista económico. Mas não é. Ou melhor: ainda não é.

Basta estudar os regulamentos do programa de fundos europeus para a cultura, o projecto Europa Criativa 2014-2020, para destrinçar as intenções por detrás do discurso de que a Cultura pode ter um papel importante na criação de riqueza. Sim, na verdade pode. Ao longo da História da Humanidade os artistas não têm feito outra coisa senão criar coisas boas e belas: gerar riqueza. Mas essa riqueza não é mensurável pelas bitolas economicistas. Ou haverá alguém nesta sala capaz de dizer-me quanto custam *Os Lusíadas*?

Os fundos europeus em questão destinam-se a financiar "indústrias criativas": no total, cerca de 455 milhões de euros serão distribuídos em seis anos. E neste nebuloso e um tanto paradoxal conceito de "indústrias criativas" (como se pudesse haver fábricas de pintar Mirós em série, ou de compor em barda Quintas Sinfonias), nesta amálgama difusa, cabem festivais cervejeiros, cabem produtores de jogos de vídeo, e cabem festivais de teatro como o nosso. Assim se vê como o discurso sobre a

Rodrigo Francisco  
é Director Artístico da  
Companhia de Teatro  
de Almada e do Festival  
de Teatro de Almada



^ &gt;

*Victor ou as crianças ao poder,*  
de Roger Vitrac,  
enc. Emmanuel Demarcy-Mota, Théâtre de la Ville,  
2013 (Thomas Durand),  
fot. Jean-Louis Fernandez.



necessidade da sustentabilidade económica da Cultura procura, encapotadamente, servir de alavanca para desviar o financiamento das artes... para a Nintendo.

E eu acho que entendo esta mudança: a uma certa ideologia convirá que, em vez de se frequentar teatros, espaços de debate e discussão de ideias por excelência, se fique em casa a jogar no computador. Para essa gente, entretenimento também é cultura, porque os jogos de vídeo (ou os eventos/festarola) vendem bem, geram dinheiro. Falamos-lhes em fruição artística e eles respondem-nos com pilim.

Pois bem, foi justamente por oposição a estas forças, que procuram transformar a Arte numa mercadoria, que se fundou o Festival de Almada. É o facto de ao longo dos últimos trinta anos termos combatido esta tendência que fez, creio, com que fôssemos premiados pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Pelo que nos toca, continuaremos a pedalar.



<  
*Ah, os dias felizes*,  
 de Samuel Beckett,  
 enc. Nuno Carinhas,  
 Teatro Nacional São João,  
 2013 (João Cardoso  
 e Emília Silvestre),  
 fot. João Tuna / TNSJ.

# Ah! Que Beckett este, pelo Teatro Nacional São João!

Maria Helena Serôdio

Tendo atribuído ao espectáculo *Ah, os dias felizes*, pelo Teatro Nacional São João, uma Menção Especial relativa ao teatro que se fez em Portugal no ano de 2013, o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro justificava essa distinção assinalando a "exigência artística que [ele] revelava em todos os planos do seu conseguimento: da singular exuberância cenográfica e de figurino (de Nuno Carinhas) a uma brilhante iluminação de cena (de Nuno Meira) e a uma exigente e calculada vivacidade na interpretação (de Emília Silvestre e João Cardoso), inscrevendo nesta visitação ao mundo de Beckett um sentido de possível desinquietação face ao esvaziamento da vida que nos cabe hoje viver".

Regressava assim Nuno Carinhas a um território dramático já seu conhecido, uma vez que em 2006 encenara – numa produção conjunta da Assédio e do Ensemble – uma dramaturgia a partir de curtas peças do autor irlandês – nomeadamente *Monólogo* (um fragmento), *Ir e vir*, *Baloço* e *Não eu* – num espectáculo que partia de traduções assinadas por Paulo Eduardo Carvalho, com o título geral *Todos os que falam* e no qual figuravam – entre outros actores – Emília Silvestre e João Cardoso: justamente os que fizeram, da melhor forma, também este *Ah, os dias felizes*.

Para esta revisitação – do encenador e, também, dos actores – ao universo de Beckett, foi Alexandra Moreira da Silva quem assegurou a tradução do texto e sobre ele

escreveu longamente no excelente "Manual de leitura" que a produção oferecia ao público. E, como documento de trabalho e reflexão, o manual expõe, de facto – ainda que parcialmente –, o investimento teórico e crítico que acompanhou a criação deste espectáculo, reunindo artistas, saberes e ofícios que permitiram – na sua conseqüente conflagração de sentidos e de valores – uma proposta arriscada, mas de uma realização cénica consistente.

Para quem foi acompanhando a "fortuna cénica" de Beckett por esse mundo fora desde os anos 1960, é evidente que a lembrança de Madeleine Renaud a figurar Winnie – em 1963 (a 21 de Outubro)<sup>1</sup>, no Teatro Odéon em Paris sob a direcção de Roger Blin para a companhia Renaud-Barrault – criou uma iconografia memorável: a simplicidade de figurino e de maquilhagem, a expressão do rosto entre o enigmático e a aceitação crística de um destino implacável, um cenário que não voltava as costas a um mundo que vivera a devastação e o sofrimento de uma segunda guerra mundial. Pelos jornais de então as reacções foram diversificadas: *Le Figaro* denunciava "uma visão indecente do fim de uma velha", enquanto o *Parisien Libéré* falava de um "Dies irae de uma beleza aflitiva", *La Croix* referia-se a uma "porta aberta à esperança" e o *Le Monde* descortinava razões fortes para que a protagonista gritasse "mais alto do que Job".

Esta encenação agora de Nuno Carinhas – até pela preocupação plástica de um criador que é também um

<sup>1</sup> A estreia mundial da peça fora a 17 de Setembro de 1961, em Nova Iorque, no Teatro Cherry Lane, sob a direcção cénica de Alan Schneider.

&gt; v

*Ah, os dias felizes,*  
de Samuel Beckett,  
enc. Nuno Carinhas,  
Teatro Nacional São João,  
2013 (Emília Silvestre),  
fot. João Tuna / TNSJ.

destacado cenógrafo e figurinista – oferecia uma visualização envolvente, quase arrebatadora. O uso de um material – relativamente invulgar em cena – como era aquela cortiça aglomerada em pedaços, bem como a sua colocação em três montículos irregulares (mas imponentes pelo volume e distribuição em palco), o exuberante telão ao fundo (onde o amarelo, o azul, o verde e o vermelho se arrumavam entre si para a criação de um horizonte tranquilo e belo, remanescente de uma alba ou pôr do sol), e ainda a iluminação que se derramava generosa e enigmaticamente em palco (pelo desenho inspirado de Nuno Meira), tudo isso criava uma incandescência que poderia ferir a susceptibilidade dos que reportariam Beckett a um ascetismo quase presbiteriano. De facto, o que víamos em cena parecia longe daquele mundo cinzento que transportava – como foi a criação de Roger Blin – a imagem de desolação de um pós-guerra que não podia esquecer Hiroshima e Nagasaki. E a própria actriz – Emília Silvestre – irradiava, nesta produção do TNSJ, um brilho que poderia surpreender quem esperasse a confirmação de outras memórias de uma mais austera figuração. Porque, de facto, a sua presença – de uma suprema elegância – apresentava um rosto belo e sereno, emoldurado por um cabelo loiro e penteado de forma irrepreensível, em cima do qual um gracioso chapelinho com penacho convergia – na cor azul e nos pormenores da sua confecção – com o vestido deslumbrante e de generoso decote sem alças, bem como com o saco de palhinhas entrançadas que substituíam uma hipotética mala de mão. E a estes elementos se acrescentava ainda o rendilhado sublime do chapéu de sol cor-de-laranja que se erguia de encontro ao telão como a lembrar o requinte de uma cultura e civilização que parecia ter inventado a perfeição das coisas.

Pelo seu lado, João Cardoso, de grande rigor e contenção na sua presença, representava aquele que se oferecia como silencioso adjuvante que, pela camisola interior, jornal, chapéu de palha e eficiente (mas discreta e ágil) movimentação em palco quase reencaminhava a nossa leitura para um belo dia de praia. Ou seja, a virtual denegação do que, afinal, a sequência do espectáculo haveria de demonstrar.

E isto porque, a certa altura, houve uma pausa breve, o desaparecimento mais uma vez do actor para detrás dos montículos, a que se seguiu um gesto calculado da actriz e um sorriso de quase triunfo. Mostrava, com uma indisfarçada satisfação, uns óculos de aros vistosos – de



*design* americano dos anos cinquenta – e a surpresa de um objecto retirado da mala de mão... Tudo pareceu, de repente, electrizar um sentido "acrescentado" que se jogava ali no palco, num gesto de júbilo contido, quase secreto, quando a actriz retirou da mala de mão o belo revólver Brownie / Browning e o encostou àquela matéria resplandecente que a rodeava e que parecia cintilar sob os projectores do palco grande do Centro Cultural de Belém.

De repente, o sorriso vitorioso da actriz, o luxo daquele belo – e terrível – objecto tão próximo de um monte que refulgia, tudo isso poderia bem apontar para outras matérias que hoje parecem asfixiar a nossa respiração: já não a secura de um mundo desertificado (de que, não obstante, muito se fala nesta peça), mas antes uma acumulação excessiva, desregrada, de objectos e mercadorias brilhantes. Poderia ser o ouro da gruta de um hipotético Ali-Babá despejado ali naquele "terreno ermo". E era nessa acumulação tremenda de objectos compactados de irradiação cintilante – mas letal – que, sorrindo, a mulher progressivamente se afundava.

Num possível excesso delirante de uma sociedade de desperdício – a sociedade de hoje – a que não falta o brilho das coisas inúteis, a par do afundamento do humano.



^ &lt; &gt;

*Os meus sentimentos*,  
de Dulce Maria Cardoso,  
enc. Mónica Calle,  
Casa Conveniente/  
Culturgest, 2013  
(Mónica Calle),  
fot. Paulo Figueiredo.

# A essência da angustiante e claustrofóbica solidão

## *Os meus sentimentos*, por Mónica Calle

Emília Costa

Em *Os meus sentimentos*, Mónica Calle aventurou-se em terrenos pantanosos: transformar o simples acto de ler num espectáculo teatral. A simbiose entre literatura e teatro, sem subterfúgios. Uma actriz (Mónica Calle) e um livro (*Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso), coadjuvada por uma magistral selecção musical e por um irrepreensível jogo de luzes (da autoria de José Álvaro Correia), construíram um espectáculo intenso e sedutor que nem a sua duração (cerca de 7 horas) fez esmorecer os espectadores.

Pela sua autenticidade, intensidade e beleza, o espectáculo *Os meus sentimentos*, de Mónica Calle foi,

por isso, distinguido com uma Menção Especial pelo júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro relativamente ao ano de 2013.

Num projecto tão assumidamente arriscado, o seu êxito não pode ser dissociado da brilhante interpretação de Mónica Calle que, sozinha em palco, se transforma em Violeta (personagem principal e narradora do romance) e nos envolve nos labirintos trágicos da sua vida. Apesar da leitura de partes do livro por Calle, o espectador rapidamente se esquece da actriz que está a ler à sua frente e sente Violeta como se Calle e Violeta fossem uma só e nesse logro, que sabe ser um logro mas nem por isso

>  
*Os meus sentimentos*,  
de Dulce Maria Cardoso,  
enc. Mónica Calle,  
Casa Conveniente/  
Culturgest, 2013  
(Mónica Calle),  
fot. Paulo Figueiredo.



deixa de acreditar, acompanha Calle/Violeta pelo avançar da noite, envolto numa assombrosa escuridão que é, não só a escuridão do palco, mas sobretudo a escuridão da morte para onde inevitavelmente a personagem se encaminha e a que todos nós sabemos não escapar.

Nessa precipitação para o abismo, em que o espectáculo se vai tornando e que encantatoriamente transporta o espectador, não é indiferente o jogo de luz e sombra em que Calle/Violeta é envolvida, a escolha musical (Elis Regina, Johnny Cash, P.J. Harvey, Tina Turner e Nirvana) que a acompanha e, sobretudo, a linguagem poética de Dulce Maria Cardoso que, na voz de Calle, parece personificar a verdadeira essência da angustiante e claustrofóbica solidão.

Mónica Calle, aliás como nos foi habituando ao longo da sua já vasta carreira, quer como actriz quer como encenadora, não nos oferece o conforto das mentiras apaziguadoras. Mostra-nos, sim, sem complacências nem ilusões, as fragilidades de uma humanidade que, cada vez mais, se comporta como se fosse inabalável e perfeita e que obstinadamente se recusa a confrontar os seus medos e as suas emoções. Calle expõe-se e expõe-nos, obriga-

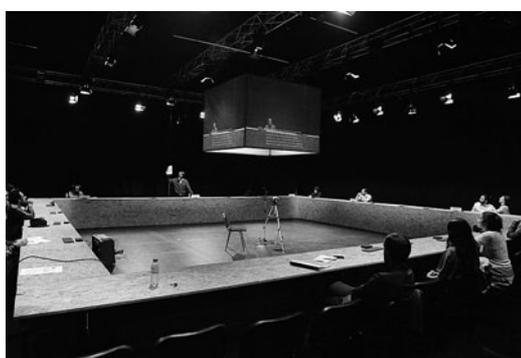
nos a sentir e a sofrer, torna-nos humanos. Também, por este motivo, o espectáculo *Os meus sentimentos* podia soçobrar. Como penetrar a couraça que nos protege e atingir a nossa humanidade?

O objectivo a que se propôs não foi, por isso, fácil, e Calle não o ignorava. Numa sociedade que privilegia o agir em detrimento do sentir, quem se dispõe a invadir o espectador, de forma a levá-lo a abandonar a mecânica e estereotipada maneira de agir e entregar-se sem pudor ao sentir, é muitas vezes mal interpretado. Mas esse era um risco que Calle já conhecia de outros projectos e que inteiramente assumiu. Assim, inteira, corpo e espírito, entregou-se (uma mulher, Calle, Violeta, qualquer mulher, exposta, visceralmente exposta) e convidou o espectador a entregar-se, e quem aceitou o convite vivenciou uma experiência emocional profunda e gratificante. Apesar do confronto com a finitude da vida e a inexorável solidão humana, a sensação final foi de comunhão: actriz e espectadores unidos num mesmo sentir. Apesar de tudo, a comunhão com o outro, ainda que momentânea, é possível.

No mais minimalista dos cenários, a essência mágica do teatro.

# Um Lear em trânsito entre o Japão e Guimarães

Samuel Silva



^ < >

*Rei Lear*,  
de William Shakespeare,  
enc. Marcos Barbosa,  
Teatro Oficina, 2013,  
fot. Paulo Pacheco.

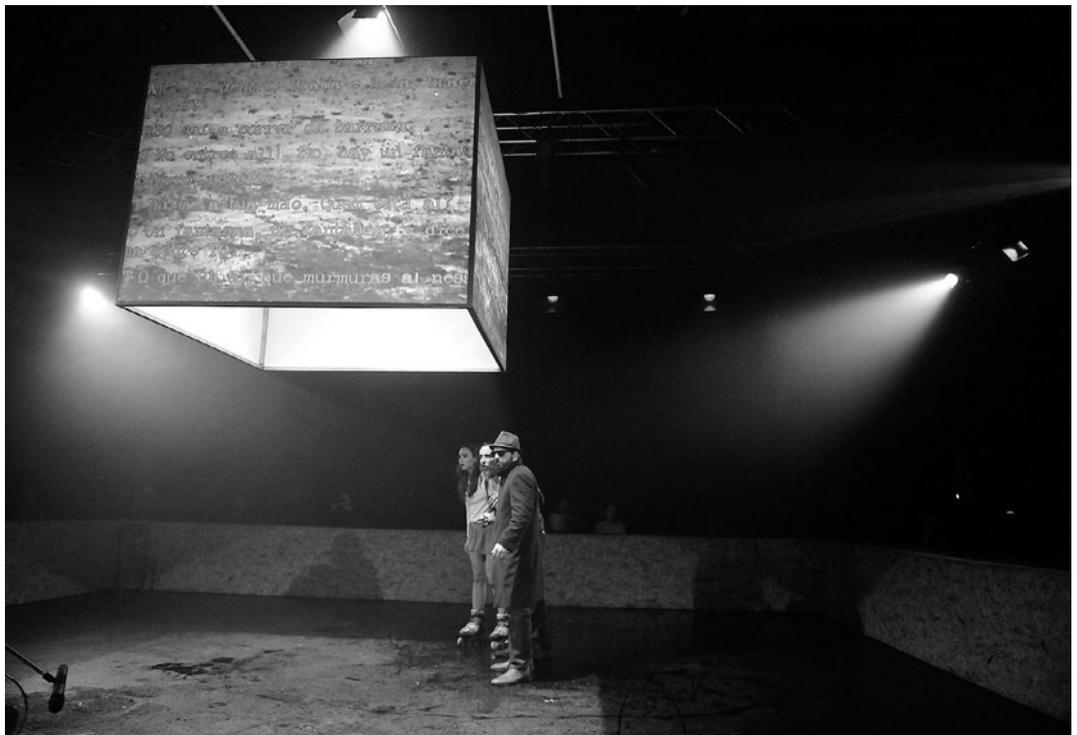
Vale a pena recordar onde começou este *Rei Lear*: no Japão em Agosto de 2012.

No fim de cada dia de trabalho, os actores do Teatro Oficina – Emilio Gomes e Eduardo Silva – liam um pedaço do texto a um grupo de actores japoneses da cidade de lawaki. Estes acompanhavam a leitura com movimentos, como se ouvissem música. Depois, cada pessoa era chamada a explicar que história era aquela. Ainda que o texto fosse dito em português, os artistas asiáticos

contavam algo muito próximo da interpretação dos colegas ocidentais.

Marcos Barbosa, director-artístico da companhia de Guimarães e encenador deste espectáculo, chamou-lhe "uma coisa milagrosa". Estavam perto de Fukushima, onde as feridas do terramoto do ano anterior ainda não tinham começado a sarar. E a experiência ganhou uma maior importância pelo contexto. Num sítio tão próximo de uma central nuclear radioactiva, com terremotos

>  
*Rei Lear,*  
 de William Shakespeare,  
 enc. Marcos Barbosa,  
 Teatro Oficina, 2013,  
 fot. Paulo Pacheco.



diários e a viver num cenário pós-apocalíptico, de destruição e dor profunda, os actores conseguiram ser importantes.

*Rei Lear* do Teatro Oficina, que a APCT premiou, parte dessa experiência e dá ao texto de William Shakespeare um papel central. Mas mesmo que parta de um clássico, o espectáculo reflecte sobre o lugar do teatro nos nossos dias. Tal como nessa incursão japonesa, fá-lo no sentido da interpelação dos espectadores e dos actores, que se encontram sentados à volta de uma mesma mesa, como uma família que se reúne frente-a-frente.

A grande mesa que ocupa todo o palco é um curioso dispositivo cénico (de Ricardo Preto, habitual colaborador desta companhia) que assume uma condição fundamental para que esta intenção seja bem-sucedida. Ao colocar actores e espectadores lado a lado, ficam ambos os grupos numa posição desconfortável, é certo. Mas essa exposição é sobretudo intensa para os artistas, a quem é pedida uma concentração plena ao longo de todo o espectáculo e uma noção – fora do comum – da sua presença. A opção acaba por resultar numa prova de maturidade da companhia que é um dos triunfos desta criação.

*Rei Lear* foi a terceira incursão do Teatro Oficina pelo território shakespeariano em pouco tempo, depois de *Sonho de uma noite de Verão* (2010) e *Macbeth* (2011). Curiosamente, uma companhia virada para a criação contemporânea – e essa marca vê-se em todas estas produções – acaba por viver momentos marcantes da sua afirmação com três textos clássicos. O espectáculo, que a crítica distinguiu, fecha esta espécie de trilogia e é um momento de afirmação, especialmente depois de, em 2012, a estrutura ter estado muito concentrada em Guimarães, durante a Capital Europeia da Cultura. Este êxito é também fruto dessa experiência.

Mas apesar do papel determinante do texto clássico, a encenação de Marcos Barbosa reveste-se de uma actualidade que, ao espaço cénico e ao lugar de actores e público, já referidos, junta outras marcas, como os figurinos e os modos de elocução.

Esse equilíbrio entre um texto histórico e uma leitura cénica profundamente moderna justificou também amplamente que *Rei Lear* recebesse uma das Menções Especiais do Prémio da Crítica com que a APCT celebra anualmente o teatro em Portugal.

# Imagens no feminino

Maria João Brilhante

O portefólio de imagens que aqui se apresenta constitui uma selecção de retratos de atrizes portuguesas, preparada para uma exposição que ocorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no âmbito do colóquio *O feminino no teatro* organizado por investigadoras do Centro de Estudos de Teatro, em Março de 2014.

Como selecção que é, obedeceu à definição prévia de alguns critérios que foram emergindo das questões colocadas a um acervo de imagens muito mais vasto. Que se queria então mostrar através do conjunto das fotografias seleccionadas? Atrizes que se dispuseram a ser fotografadas, que procuraram, através da produção de imagens suas em contextos e momentos diferentes das suas vidas, criar uma identidade artística e/ou pessoal e divulgá-la, por diversos meios, junto a conhecidos e desconhecidos que, desse modo, acreditavam deter um fragmento dessa identidade.

"O retrato, nas classificações académicas a partir do Renascimento, faz parte da 'pintura de História', género nobre por excelência [...]", escreve José Augusto França (1981: 7), e acrescenta que a representação do modelo (no nosso caso, a atriz) é, muitas vezes, pretexto do retrato e da arte de retratar. Na verdade, é nessa dialéctica entre retrato referido a um modelo identificável e retrato que existe na autonomia do seu sistema de signos estéticos que podemos abordar a criação e a representação retratística.

O fotógrafo capturou nas imagens uma figuração parcial da atriz e contribuiu, não raras vezes, para inventar a sua singularidade e para construir o vínculo entre a atriz e o destinatário, e fê-lo através de um complexo conjunto de códigos artísticos estabelecidos e de convenções sociais que, por seu turno, agirão sobre a padronização vigente.

Os retratos deste portefólio dizem-nos, mesmo através de uma observação rápida, que o corpo feminino e os seus modos de representação sofreram alterações notáveis. Podemos classificá-los e arrumá-los em categorias discutíveis (retrato oficial, o actor em representação ou em personagem, retrato à civil, retrato alegórico), colocar em evidência alguns tópicos para a sua análise (tipologia de teatro, temas como a erotização do corpo, o papel social do actor, a teatralidade da imagem, entre outros) ou cruzá-los com informação histórica disponível sobre o fotógrafo, o suporte material ou o conteúdo representado. Todavia, será sempre a ambiguidade – ou o equívoco, como diz José Augusto França – que prenderá o nosso olhar a estes retratos. Modelos mortos ou ainda vivos converteram-se em fragmentos da história do teatro por via da iconicidade das representações imagéticas. O que fizeram, o que mostraram de si nos palcos ou na vida está

perdido; as suas imagens dizem, como Jorge Silva Melo, "Bem sei que não existimos, os que nos acendemos e apagamos pela noite. Fomos, somos, só assim sombras que nos vamos." (2002)

Mas, ainda assim, satisfaz-nos olhar para estas imagens e encontrar as poses de Beatriz Costa citando Louise Brooks na boina e na franja, transformando-se, em seguida, em atriz melodramática à maneira de Judy Garland, empenhada em construir uma "carreira" paralela à dos palcos no estúdio fotográfico, pela mão de fotógrafos que absorviam os códigos da fotografia de cinema ou de Harcourt (Silva Nogueira, por exemplo). Mas se recuarmos no tempo, descobrimos Palmira Bastos em personagem, primeiro como jovem atriz que começara no teatro ligeiro, e a mesma, quase no final de um longo percurso no teatro sério ("declamado"), em pose oficial, olhando-nos do lugar da grande senhora do teatro nacional. E que dizer dos retratos joviais e confiantes de Mercedes Blasco, de Teresa Gomes, de Mirita Casimiro, de Mariana Vilar, de Alma Flora, de Laura Alves, com os seus olhares para fora do retrato, a cabeça ligeiramente erguida e banhada pela luz?

Mostrar o corpo e torná-lo desejado pelo(a) consumidor(a) da imagem requer um tratamento plástico que passa pela escolha daquilo que se mostra – o colo, as costas, o corpo inteiro – e do modo como se mostra – furtiva ou explícita e arrojadamente. E aí temos Augusta Cordeiro em amazona, Clara Baptista de ombros roliços, Etelvina Serra, mostrando as costas num ousado decote, em 1917, e Laura Alves, em *maillot* e pose revisteira e atrevida. Por outro lado, vestir-se de homem não era apenas um recurso dramaturgicamente ancestral, era essencialmente uma maneira de desafiar os códigos de género: mulheres de calças, sabemos que só no palco, até Coco Chanel ter saído para a rua em calça-casaco. Neste conjunto incluímos Palmira Bastos em *A gata borralheira*, a jovem Laura Alves contracenando com Ivone Nogueira em desafiadora pose masculina (com as pernas bem separadas), o mesmo podendo ser dito de Beatriz Costa de mãos nos bolsos e farto bigode e, em 1909, de Ângela Pinto imitando Sarah Bernhardt no papel de Hamlet.

Deixo para o leitor a tarefa de interrogar o que significam para a construção identitária imagens das nossas atrizes, à civil, desempenhando os seus papéis sociais: Amélia Rey Colaço cumprimentando Salazar ou abraçando a filha, Adelina e Aura Abranches, mãe e filha, vendo passar o funeral de D. João da Câmara ou posando sorridentes e cúmplices para a câmara da Fotografia Portuguesa, enquanto, anos mais tarde (1964), Eunice Muñoz recebe o Prémio da Imprensa, no II Festival Internacional de Teatro da Cidade de Lisboa.

Por último, destaco dois possíveis conjuntos: um de mais óbvio interesse teatral, mas também mais arriscado pela sua dimensão enganadora; outro de maior poder simbólico e afectivo na comunicação com o observador. No primeiro conjunto, temos os retratos que pretendem fixar a actriz e o seu desempenho: quer através das personagens a que deu corpo, casos de Emília das Neves homenageada por Manuel de Macedo e Caetano Alberto nas páginas da revista *Ocidente*, em 1884, de Amélia Rey Colaço fotografada por José Marques em 1963 e no começo da sua carreira em *O caso do dia*, ou ainda de Carmen Dolores, captada por Pedro Soares na peça *Balanceada*; quer através da exposição dos seus dotes histriónicos, como nos mostram Palmira Bastos, em 1906, em expressões referidas à peça *A viúvinha* e Ângela Pinto, graças a um friso de expressões faciais cómicas, fotografada por Pinto Marinho. Quanto ao segundo conjunto, ele é constituído por todas as imagens que retratam as actrizes como actrizes, isto é, representando simbolicamente, e

fora de qualquer "papel", a sua natureza artística, como parecem revelar as fotografias de Maria Clementina, Brunilde Júdice, Maria Alice, Amélia Rey Colaço (Royal Foto), Glicínia Quartin, Eunice Munõz (José Marques), e Maria Lalande (Horácio Novais), muitas vezes modelos cúmplices dos seus fotógrafos, grandes fotógrafos, também eles inscrevendo na imagem a sua singularidade artística, em debate com as contingências sociais e ideológicas da criação.

### Referências bibliográficas

- FRANÇA, José Augusto (1981), *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.  
 MELO, Jorge Silva (2002), "Um teatro que não existiu, o nosso", *Público*, 23 de Fevereiro, p. 4.

### Legendas

- 1> **Palmira Bastos**, s.d., Fotografia Brasil, TNDMII, Pose: foto artística.  
 2> **Eunice Muñoz**, s.d., fot. José Marques, MNT, Pose: foto artística.  
 3> **Mirita Casimiro**, s.d., fot. não identificado, MNT, Pose: foto artística.  
 4> **Glicínia Quartin**, s.d., fot. José Marques, MNT, Pose: foto artística.  
 5> **Amélia Rey Colaço**, s.d., fot. Royal Foto, MNT, Pose: foto artística.  
 6> **Maria Benard**, s.d., fot. Silva Nogueira, MNT, Pose: foto artística.  
 7> **Brunilde Júdice**, s.d., fot. não identificado, TNDMII, Pose: foto artística.  
 8> **Etelvina Serra**, s.d., *Álbum Teatral*, vol. II, 1917, Pose: foto artística.  
 9> **Maria Lalande**, s.d., Estúdio Horácio Novais, FCG, Pose: foto artística.  
 10> **Maria Clementina**, s.d., Fotografia Brasil, TNDMII, Pose: foto artística.  
 11> **Augusta Cordeiro**, s.d., fot. não identificado, TNDMII, Pose: corpo e sensualidade.  
 12> **Ângela Pinto** em *Hamlet*, 1909, fot. Cardoso & Correia, TNDMII, Pose: corpo e sensualidade.  
 13> **Laura Alves**, s.d., fot. Auliano, MNT, Pose: corpo e sensualidade.  
 14> **Clara Baptista**, s.d., fot. não identificado, TNDMII, Pose: corpo e sensualidade.  
 15> **Palmira Bastos** em *A Gata Borralheira*, s.d., col. postais "Theatro", 126, TNDMII, Pose: corpo e sensualidade.  
 16> **Ângela Pinto**, s.d., aut. Pires Marinho, *Brasil-Portugal*, 01-04-1902, Pose: personagem.  
 17> **Amélia Rey Colaço** em *O caso do dia*, s.d. (1926?), fot. não identificado, MNT, Pose: personagem.  
 18> **Amélia Rey Colaço**, em *La Contessa*, 1963, fot. José Marques, MNT, Pose: personagem.  
 19> **Carmen Dolores** em *Balanceada*, s.d., fot. Pedro Soares, MNT, Pose: personagem.  
 20> **Palmira Bastos** em *A viúvinha*, s.d., *Ilustração Portuguesa*, 05-11-1906, p. 423, Pose: personagem.  
 21> **Emília das Neves** em várias personagens, Manuel de Macedo (des.), Caetano Alberto (grav.), *Ocidente*, 11-02-1884, p. 36, Hemeroteca Digital, Pose: personagem.  
 22> **Palmira Bastos**, s.d., fot. não identificado, TNDMII, Pose: personagem.  
 23> **Maria Alice**, s.d., Fotografia Brasil, TNDMII, Sob o signo do cinema/ vedetismo.  
 24> **Beatriz Costa**, s.d., fot. não identificado, MNT, Sob o signo do cinema/ vedetismo.  
 25 | 27 | 28 > **Beatriz Costa**, s.d., fot. Silva Nogueira, MNT, Sob o signo do cinema/ vedetismo.  
 26> **Beatriz Costa**, s.d., fot. não identificado, MNT, Sob o signo do cinema/ vedetismo.  
 29> **Alma Flora**, 1959, fot. Artur Costa, MNT, Sob o signo do cinema/ vedetismo.  
 30> **Mariana Vilar**, s.d., fot. Silva Nogueira, MNT, civil oficial.  
 31> **Mercedes Blasco**, s.d., col. postais "Actores", 75, TNDMII, civil oficial.  
 32> **Palmira Bastos**, s.d., fot. não identificado, TNDMII, civil oficial.  
 33> **Adelina e Aura Abranches**, s.d., fot. Portugália, MNT, civil informal.  
 34> **Amélia Rey Colaço, Mariana Rey Monteiro**, s.d., fot. não identificado, MNT, civil informal.  
 35> **Laura Alves**, s.d., fot. não identificado, MNT, civil informal.  
 36> **Irene Cruz**, s.d., fot. não identificado, MNT, civil informal.  
 37> **Eunice Muñoz** (Prémio da Imprensa), 1964, fot. Armando Seródio, AML, Presença na sociedade.  
 38> **Adelina e Aura Abranches** (funeral D. João da Câmara), 1908, fot. Joshua Benoliel, AML, Presença na sociedade.  
 39> **António de Oliveira Salazar, Amélia Rey Colaço**, 1965, fot. não identificado, MNT, Presença na sociedade.  
 40> **Comissão de protesto à C.ª Velasco (Adelina Abranches, Luiza Satanela, ..)**, s.d. (1926?), fot. não identificado, TNDMII, Presença na sociedade.



FOTOGRAFIA  
*Brand*

• R. GREGOIRA POLYTECHNICA •

• LISBOA •







11



12



13



14



THEATRO  
126  
Na Gata Borralheira  
1842

*Palmyra Costa*



CASO DO DIA — Remada Curto  
Carmen — Amélia Rev Coloco.



«Uma tal casada!»



«Ho ar que dia? O que está?»



«Ora...»



«E as casadas, rectifique...»



«Oh! calmo, senhor, calmo!»



«E brace na mesa!»



«Alí que recorda?!»



«Oh! que aborrecimento!»



«Volto-me para lá! Não seja curioso!»

PALMYRA BASTOS NA 'VIVINHA'



JUDITH — PROEZAS DE RICHELIEU — JOANNA A DOIDA — GLADIADOR DE RAYENA — MARIA STUART  
HOMENAGEM A EMILIA DAS NEVES





Para o livro de  
Luzia

FOTOGRAFIA  
Brasil



24



25



26



*À querida colega e amiga  
D. Inês Durães com amor  
Costa 27*



*Rosa  
M. ...*

28



29



30



**ACTORES**  
**75**  
Nasceu na Min  
de S. Domingos  
4 de Setembro d  
1873 e estreiou  
a 21 d'Outubro o  
1890 no Theat  
da Trindade na p  
ça Mam-zelle M  
touche.  
**DCCCCII.**



Lorraine Brents







&lt;

Tiago Rodrigues

# Tiago Rodrigues

## Sem truques

Rui Pina Coelho e Joana d'Eça Leal

*O Mundo Perfeito, estrutura dirigida por Tiago Rodrigues (n.1977) e Magda Bizarro, celebra em 2014 dez anos de existência. A sua vida acompanha a história do teatro em Portugal na última década e tudo o que nos foi acontecendo. Um teatro pós-António, um rapaz de Lisboa – e dos ventos de mudança aportados por Jorge Silva Melo –, um teatro sob a influência tutorial da companhia belga Tg STAN. Na actualidade, Tiago Rodrigues é um dos mais singulares criadores portugueses e, talvez, aquele em que melhor se percebe a chama libertária, a liberdade na criação e o prazer das aventuras colaborativas em teatro que pautaram a última década.*

*Autor, actor, encenador, produtor, professor, guionista, argumentista para cinema e televisão, Tiago Rodrigues tem construído um dos mais ricos e versáteis percursos entre os criadores da sua geração. A sua dramaturgia, invulgarmente fértil, navega entre os labirintos borgianos e a poética da coincidência de Paul Auster. Na obra de Tiago Rodrigues – que é um teatro de texto, mas não exclusivamente “de texto” –, encontramos uma erudição despreziosa, uma pulsão enciclopédica, a inscrição de sugestões auto-referenciais, uma retórica cénica plena de inteligência e humor. E, em todos os trabalhos, o mesmo encantamento pelo acto de criar, a mesma convicção que o acto de representação é uma coisa festiva, a mesma responsabilização assumida perante o público, a mesma confiança na função transformadora do teatro, a mesma assinatura estética. Um teatro que dialoga tão agilmente com a história do teatro como com as notícias dos jornais; uma escrita que busca um pathos nas coisas mais banais: numa nota de rodapé, numa conversa afinada, numa coincidência feliz, num trocadilho certo, numa referência que amplie significados.*

^ &lt; &gt;

*Yesterday's Man*,  
de Tiago Rodrigues,  
Rabih Mroué e Tony  
Chakar, Mundo Perfeito,  
2007 (Tiago Rodrigues),  
fot. Magda Bizarro.



**Em *Natalie Wood*, um dos "Cartões de visita", pequenos solos preparados para a apresentação dos criadores, portugueses e brasileiros, participantes na segunda edição do Estúdios (2009), dizias que te interessa a vida dos artistas. A sua biografia. Tu também és artista: como olharias para a tua própria biografia, para a tua própria vida?**

A minha própria vida? Diria que, não sendo excepcionalmente interessante, tem alguns pormenores que, devidamente exagerados, dariam uma boa história. Mas é verdade que me interessa a vida dos artistas, muitas vezes até como forma de questionar a minha vida e a minha relação com o trabalho. E eu sempre tentei esbater essas fronteiras entre a biografia, a bibliografia ou a teatrografia. Acho que isto vem da minha relação inicial com o teatro. O que eu faço em palco faz parte da minha vida de um modo tão real como dar um beijo, apanhar um comboio ou votar. Isso vem da minha formação e tem sido uma espécie de alicerce sobre o qual tenho construído tudo. É como um dogma: não me interessa como actor fingir que sou outra pessoa. Interessa-me ancorar o trabalho numa construção ficcional, num texto, mais ou menos narrativo, mais ou menos linear. Interessa-me relacionar-me com a palavra para criar transparências daquilo que eu próprio sou e daquilo que quero comunicar às pessoas. E isso tem consequências artísticas, estéticas, estilísticas, técnicas... Como actor, catalogaram-me sempre como alguém que toma uma distância muito grande em relação a uma ideia de personagem. Um actor que não compõe. Eu acho que componho, mas a composição é intelectual, afectiva, pessoal e íntima. É uma composição que me revela em vez de me esconder atrás duma personagem. Para mim, a ideia de estar em palco foi sempre esta: como é que consegues uma intimidade pública? Como é que tens uma versão íntima de ti que se apresenta publicamente, em relação a uma ideia ou um texto? Quando comecei a escrever e a encenar, a pergunta continuou a ser essa. Necessariamente, a fronteira entre

a minha biografia e o teatro não é muito grande. Alguns dos momentos mais incríveis da minha vida, que eu recordo com o maior carinho, que mais transformadores foram para mim, aconteceram em palco. A minha biografia passa pelo palco. Isso faz com que aquilo que faço em palco não tenha como objectivo principal a eficácia. O meu objectivo não é convencer, entreter, iludir. Isso são, quando muito, ferramentas. Mas o meu objectivo é encontrar-me, expondo-me como artista, mas também como cidadão e como pessoa íntima. Em palco, continua-se a viver. Por vezes há coisas que são belíssimas técnica, artística ou esteticamente, mas que são o contrário daquilo que quero que seja a minha participação no mundo. E, então, aí, tenho que recuar. Mesmo que saiba fazer aquela "finta", não a posso fazer porque não é o que eu desejo viver.

**Nos teus trabalhos, de uma forma geral, há sempre um gesto retórico, que funciona quase como um gesto anti-confessional. Por exemplo, em *O que se leva desta vida* [2009], há uma montagem de construção ficcional sobre dados mais ou menos biográficos que envolvem a tua amizade com o Gonçalo Waddington... Parece que o gesto é muito retórico, metafórico, que está distante, que a ficção esmaga o ponto de partida, quando – parece-nos – é sempre o ponto de partida – a ideia – o que mais te interessa.**

O ponto de partida é isso mesmo: o ponto de partida. E com a carga que isso tem: de raiz, de origem, de ser a versão vital, essencial, daquilo que te levou a fazer um trabalho. Os meus pontos de partida têm sempre qualquer coisa de biográfico, ou real e documental. Pode ser um telejornal, pode ser uma história da minha família, pode ser uma figura histórica. Mas depois há uma construção ficcional. Tenho uma tendência para manipular os factos para os tornar mais interessantes. Romancear, dir-se-ia no universo das biografias. O caso de *O que se leva desta vida* é um bom exemplo, porque é baseado numa relação, numa amizade e num prazer comum – a comida. E também



<  
Tiago Rodrigues,  
fot. Magda Bizarro.

no facto de termos ido trabalhar juntos para cozinhas de restaurantes três estrelas Michelin para inventar aquela peça. Depois, aquela construção ficcional com os dois cozinheiros (com a disputa que envolvia os dois pontos de vista, duas abordagens conceptuais muito diferentes em relação à comida) foi uma construção que nos permitiu uma relação artística que é uma metáfora da nossa relação pessoal. Também a minha relação com o Rabih Mroué está retratada no solo que escrevemos juntos – *Yesterday's Man* [2007]; a minha relação com os STAN aparece a cada espectáculo que faço com eles; com os Foguetes Maravilha, o *Mundo maravilha* [2012] é, de uma forma muito assumida, uma fantasia sobre o que poderíamos fazer juntos se não estivéssemos a fazer um espectáculo, o que é que poderia ter acontecido. Nestes casos, esta questão é muito assumida, mas acho que qualquer espectáculo acaba sempre por ser também um retrato das relações que se estabelecem entre as pessoas que criam o espectáculo.

#### Um retrato retórico, e não confessional.

Completamente. Não é confessional na forma, porque, embora parta da intimidade, não quer continuar a ser apenas íntimo. Quer passar a ser público também. No meu caso, esta passagem do íntimo para o público passa por utilizar uma retórica ou um dispositivo onde os discursos íntimo e público possam coabitar e permitam leituras diversas. Isso ultrapassa o discurso confessional. Contar a história do meu percurso como actor, em palco, no *Natalie Wood* ou a história da minha avó no *By Heart* é muito diferente de fazê-lo através de uma entrevista como esta, por exemplo. Nos espectáculos estou a fazer aquilo que é precisamente o meu impulso vital, que é ficcionar, manipular a realidade multiplicando as leituras que podemos ter dessa realidade. Já para quem for ler esta entrevista, embora possa ter, na mesma, muitas leituras, não é a sua forma que as vai proporcionar. A forma da entrevista tenta, pelo contrário, cristalizar as leituras. Tenta

documentar, arquivar. O teatro que me interessa, mesmo quando parte de um arquivo, é um teatro que pretende desarmar. Quando pego, por exemplo, no arquivo da censura ao teatro durante a ditadura no *Três dedos abaixo do joelho*, eu quero "devolver" o conceito de que ele deixa de ser arquivo a partir do momento em que o usamos num espectáculo. A forma do espectáculo nunca pode ser estável e fechada. Isto porque eu não vejo os espectáculos de uma forma fechada. Os ensaios não servem para inventar a obra que depois se mostra. A obra só existe durante o espectáculo. É nesse momento que acontece o teatro. Antes disso estivemos só a preparar-nos para o poder fazer. Aqui, a retórica não serve para mostrar o que se pensou. Serve para alimentar o pensamento e a criatividade de quem está em palco.

**Essa zona de trabalho deriva dos criadores com quem trabalhaste e te formaste no início da tua carreira. Tens demonstrado respeito pelos teus primeiros mestres, professores ou influências. Ainda que hoje a tua prática esteja já distante dos STAN ou do Jorge Silva Melo, preservas uma aura de encantamento pelos teus primeiros mestres. Como foi, então, a tua formação?**

Acho que um artista em formação tem alguns benefícios em ser tremendamente arrogante e buscar a ruptura. Mas também acho que deve conduzir-se da forma mais pessoal e honesta que puder. Quando falo – além de respeito e admiração, com carinho – sobre algumas pessoas que fizeram parte da minha formação, faço-o para pontuar uma formação que não foi completamente feliz ou sem atribulações. Não fui um aluno feliz da Escola Superior de Teatro e Cinema. Nem a ESTC foi muito feliz comigo. Mas foi profundamente formadora: pela negativa e pela positiva. Adquiri conhecimentos que não tinha ainda, fui desafiado e tive pessoas que foram essenciais, numa fase inicial da minha entrada para a escola, em manter vivo o meu entusiasmo pelo teatro, como, por exemplo, o João Mota.

&gt; v

Se uma janela se abrisse,  
de Tiago Rodrigues,  
Mundo Perfeito / TNDMII  
/ Alkantara Festival, 2010  
(> Cláudia Gaiolas;  
v Tiago Rodrigues  
e Paula Diogo),  
fot. Magda Bizarro.

O Jorge Silva Melo, com quem contactei através de *workshops* de dramaturgia e de criação, logo a seguir ao primeiro ano de escola, foi essencial porque tinha um discurso formador, intelectualmente muito estimulante. Ele é um intelectual que está cheio de hiperligações, é uma máquina de estimular leituras. Tive também colegas incríveis na ESTC. Eu vinha de um contexto de teatro amador numa escola secundária da Amadora, e encontrei ali pessoas que vinham de contextos mais desafiantes: o Gonçalo Amorim, o Dinarte Branco, o Nuno Lopes, a Cláudia Gaiolas, o Pedro Lacerda, a Catarina Requeijo, tantos...

### E que espectáculos ias ver?

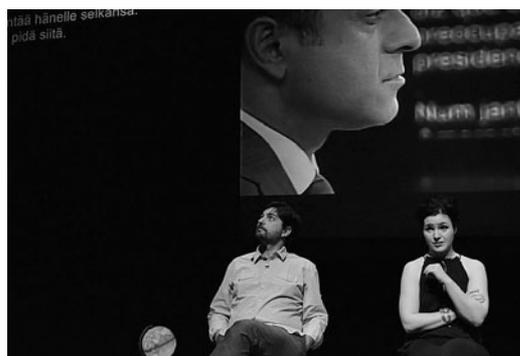
Ia ver tudo: o Teatro Nacional, dirigido então pelo Carlos Avilez, a Comuna, o Bando, os Artistas Unidos que estavam nessa altura a começar. Comecei a ver teatro de uma forma regular aos 18 anos: o Teatro da Garagem, o Teatro Meridional, a Lúcia Sigalho, a Casa Conveniente... Nesse tempo começa também a haver uma programação internacional mais regular: no CCB, depois na Culturgest. No CCB foi apresentada uma retrospectiva dos STAN, quando o director era o Miguel Lobo Antunes e tinha o Jorge Silva Melo como conselheiro para a programação de teatro. Organizaram uma espécie de mini-festival STAN com uma oficina de quinze dias onde estavam, na sua maioria, actores profissionais e também alguns alunos da ESTC.

### É a oficina onde se prepara o *Point Blank* (1998).

O *Point Blank* é, de certa forma, uma consequência dessa oficina, porque é o espectáculo que os STAN criam no ano seguinte e para o qual convidam algumas das pessoas que tinham conhecido no CCB. Essa oficina foi, para mim, uma epifania – um momento, ao mesmo tempo, transformador e apaziguador. Consegui libertar-me duma visão conservadora, que vinha da minha educação formal, sobre aquilo que é a criação teatral. Foi nesse contexto que encontrei um outro discurso, como já tinha encontrado o do Jorge Silva Melo e dos Artistas Unidos.

### Havia "electricidade" nesses espectáculos. Eram acontecimentos. Foram cinco anos extraordinários onde se "formaram" muitos espectadores.

*O fim ou tende misericórdia de nós* [1996], os *Prometeu* [*Prometeu Agrilhoado/Libertado*; *A Libertação de Prometeu*; *Prometeu – Rascunhos à Luz do dia*, 1996-97], *A queda do egoísta Johann Fatzer* [1998]... O *Fatzer* é a minha estreia como actor. Foi no Teatro Variedades, que estava fechado há algum tempo. No primeiro dia de ensaios estavam centenas de pombos na plateia. Havia esse lado político, muito relevante, sobre a utilização do espaço público. Então, ter descoberto esse discurso do Jorge Silva Melo, estimulou-me e apaziguou-me. E logo a seguir descobri uma prática [a dos STAN] – que até muito mais do que a dos Artistas Unidos – encaixava numa espécie de impulso intuitivo, que eu possuía mas não percebia, que tinha a



ver com o facto de não ser bom a fazer muitas vezes a mesma cena. Descobri isso muito cedo: eu era uma desilusão para toda a gente. Mesmo que a cena me saísse bem uma vez – nunca mais me saía bem outra vez. Para mim, isso era um desgosto profundo. Eu andava à procura de uma maneira de provar a mim mesmo que o teatro não tinha necessariamente que ser essa reprodução da cena que correu bem. Então, quando encontrei o discurso do Jorge Silva Melo e a prática dos STAN, que é uma prática libertária, semi-anarquista, de forte compromisso com a liberdade e com a responsabilidade do actor, com a sua autonomia em palco, encontrei a prática que me libertava e me fazia estar em paz com todos os inimigos. Essa paz tem a ver com começar a filtrar aquilo que nos interessa, até chegarmos a um momento em que começamos a fazer um caminho próprio.

Estiveste depois envolvido em vários projectos, mais como produtor do que como actor, em particular o Projecto Urgências (2004–2007), que há-de levar depois ao Projecto Estúdios (2008–2012). São ocasiões muito originais de revitalização da escrita dramática em Portugal. Está satisfeita a necessidade que levou à sua criação?

Ao fazer esses projectos, sobretudo as Urgências, descobri que podia criar uma plataforma ou congregar pessoas à volta de uma linha de trabalho. Por um lado, o trabalho com os STAN era eminentemente artístico, de actor-criador. E foi, até 2003, uma aprendizagem não-formal. Uma aprendizagem fazendo. Nos anos de criações que fiz com os STAN, vi os espectáculos e os artistas que mais me influenciaram: os Forced Entertainment do Tim Etchells, muita coisa da criação flamenga/holandesa, que é a família alargada dos STAN, os Dood Paard, os Maatschappij Discordia; também companhias que se estavam a criar na altura, como os Berlin ou os Rimini Protokoll, um pouco diferentes da lógica do teatro de texto em que eu trabalhava.

#### Nas Urgências tentavas encontrar em Portugal parceiros semelhantes?

Sim. Trabalhava metade do ano com os STAN (sobretudo entre 1998 e 2003) e quando estava em Portugal dividia-me entre várias coisas. Trabalhei em teatro, mas também fiz programas de televisão como o *Zapping*, o *Serviço público*, o *Portugalmente*, coisas meio alternativas numa época em que a RTP 2 procurava uma espécie de espaço "autoral", que foi essencial e cuja influência eu vejo hoje na minha escrita.

#### Como guionista e argumentista.

Eu queria experimentar nas áreas mais diversas: escrever, fazer rádio, fazer artigos para jornais, uma crónica para *A capital*... Essas experiências permitiram-me reconhecer uma tendência para a versatilidade e uma certa capacidade organizadora e mobilizadora. O "produtor" é visto muitas vezes de uma forma muito estreita. Mas eu gosto muito dessa palavra, entendida no sentido de alguém que interfere criativamente, que está na origem da produção: arruma as cadeiras e telefona, mas também discute o texto. A minha escola foi essa: a do trabalho colectivo, onde todas as funções têm uma valência artística.

#### Uma responsabilidade.

Uma partilha do objecto artístico, da autoria, das decisões. Uma espécie de aspiração democrática na forma de construir os espectáculos. Por exemplo, estou aqui agora a dar esta entrevista, mas isso é uma injustiça porque a Magda [Bizarro], que dirige o Mundo Perfeito comigo, é tão responsável por tudo o que temos feito quanto eu, também no plano artístico. A questão é que eu falo mais... Falo mais alto. Esta partilha, com a Magda e com quem quer que se junte a nós, está lá desde o início. Foi assim com o *Stand-Up Tragedy*, o primeiro espectáculo do Mundo Perfeito, de 2003. Mas eu não queria fazer só espectáculos. O que estava a fazer com os STAN satisfazia-me imenso artisticamente. Mas queria estar em Portugal, trabalhar aqui. E não tinha ainda cúmplices evidentes. É também por isso que o primeiro espectáculo do Mundo

Perfeito é um solo. As Urgências surgem logo a seguir e partem da vontade de passar por novas escritas, encontrar os autores e os actores cúmplices e pensar que é uma plataforma onde eu posso descobrir pessoas, sabendo que as pessoas se podiam descobrir umas às outras. O primeiro impulso é muito egoísta. Queria criar um espaço, mas só podia criar esse espaço se envolvesse outros. E isso passava por criar condições onde os artistas pudessem trabalhar. Não procurava só uma nova escrita, mas uma nova escrita em contacto directo com os actores, com a cena. O meu primeiro texto para teatro – um embrião [*Coro dos amantes*, 2004] – surge nas Urgências (apesar de eu já escrever, mas não para teatro).

#### O que temos: um actor que se vai tornar autor e encenador? Fazias teatro para escrever? Escrevias para fazer teatro?

O ponto de partida é o actor. Quando penso em encenação penso do ponto de vista do actor. O meu primeiro objectivo é: como é que, enquanto actor, poderei ter ali um estímulo interessante? Como é que o actor tem liberdade suficiente? Escrevo quase sempre para um actor com o qual estou a trabalhar e que conheço bem. O actor tem soberania sobre o que eu escrevo. Alguns dos meus melhores ensaios de leitura são os que resultam das piores manhãs de escrita. Um mau texto de manhã dá um ensaio, normalmente, muito bom à tarde.

#### É um processo em aberto?

Quando apareço com um mau texto, implica que eu reconheça que a manhã correu mal e obriga-me a um trabalho mais criativo no debate com os actores. E depois reescrevo o material de modo a incluir as diversas visões dos actores. Às vezes, visões que entram em conflito. Aí, a escrita e a encenação passam a ser o trabalho de fornecer a matéria prima que permita aos actores debater em palco. Inventar esse debate em palco em vez de obedecer a um caminho pré-estabelecido e reproduzir a tal cena que correu bem.

#### Isso no *Stand-Up Tragedy* está muito presente. Havia uma ideia de vírus sobre a ideia do *stand-up*, sobre a ideia de solo ou do monólogo. Foi um espectáculo importante?

Foi um espectáculo importante para testar algumas ideias, para testar os perigos do *flirt* com o *mainstream* – mesmo que fosse satírico. Foi importante para testar os limites mais radicais desse actor em aberto, em palco e entregue ao público. Com o *By Heart* [2013] voltei a colocar-me nas mãos do público, não pela provocação mas pela ternura. Mas são gestos, para mim, muito semelhantes.

#### Mas também muito controladores.

O *Stand-Up Tragedy* era muito mais controlador porque, sendo pela provocação, condicionava a situação pela violência.

### **Punhas-te à mercê do espectador?**

Completamente à mercê. Eu fui insultado em vários espectáculos. Era um espectáculo limite no que diz respeito à experiência de actor.

### **Jogavas com a expectativa do espectador.**

A premissa era que se tratava de um espectáculo *stand-up* – e ele era isso mesmo, durante meia hora: um espectáculo de *stand-up mainstream*. Até que se transformava noutra coisa, no falhanço da ideia inicial, e começava a trabalhar sobre o gorar das expectativas com que entras numa sala de teatro. Era um falhanço porque era sobre o falhanço, e a decisão que eu tomava era perder o controlo sobre o espectáculo.

### **No *By Heart* controlas melhor...**

Aí não se trata tanto da questão formal como da experiência pessoal do actor. Continuo a estar à mercê, mas a forma passa pela generosidade, e não pela provocação. Continuo a estar à mercê do público, mas num lugar mais doce. Não é sobre falhar, é sobre construir um colectivo durante um espectáculo. Construir esse colectivo que aprende de cor um soneto de Shakespeare ao longo da obra.

**As tuas primeiras colaborações com criadores estrangeiros são momentos de grande viragem? O *Yesterday's Man* (2007), com Rabih Mroué e Tony Chakar (ambos libaneses) – que é um dos teus trabalhos mais inspiradores –, *A festa* (2008, Estúdios 1), com os Nature Theater of Oklahoma (E.U.A.) e Faustin Linyekula (Congo); e depois nos Estúdios 2, *Sempre, Pedro procura Inês* e *Bobby Sands vai morrer Thatcher assassina!* (2009), com Alex Cassal, Felipe Rocha, Michel Blois e Thiaré Maia (do Brasil).**

Durante as Urgências tentámos experimentar colaborações que estavam ali a nascer. Criámos espectáculos como o *Azul a cores* (2006) [texto de Filipe Homem Fonseca] ou o *Duas metades* (2007) [textos de Patrícia Portela, *Babbo*, e Tiago Rodrigues, *Coro dos amantes*], espectáculos muito importantes, para mim, para encontrar uma voz e parceiros. Uma voz que já não era só individual porque, com o Mundo Perfeito, passa a ser uma pessoa colectiva. Com isso vem um peso qualquer. Não no sentido negativo. Mas o facto de teres uma estrutura torna-te um pouco esquizofrénico no sentido em que não sabes quando é que te colocas individualmente e quando é que estás a falar no plural, que é o "nós" da companhia. Não uma companhia de elenco fixo – esse modelo de companhia é impossível – mas uma companhia alargada de pessoas com as quais vou trabalhando e que se vai formando, neste caso particular, nas Urgências. Pessoas como a Cláudia Gaiolas, o Tónan Quito, a Paula Diogo... Apostávamos na quantidade, na produção, na descoberta inconsequente. Irresponsável. Apresentámos os espectáculos *Duas metades* e *Azul a cores*, de 2006 e 2007, imediatamente antes da colaboração com o Rabih Mroué e o Tony Chakar. E nesse momento

pensámos: "já encontrámos cúmplices para o nosso trabalho em Portugal e vamos então suicidar as Urgências, porque nós não somos a instituição que deve fazer o trabalho de laboratório da dramaturgia portuguesa". Estava a tornar-se mais relevante para uma "paisagem social" do que para nós. Sempre achei que deveriam ser os Teatros Nacionais a fazer isso de uma forma consequente, com investimento regular. Tão importante como a produção de espectáculos deveria ser permitir o surgimento e o crescimento de criadores. Assim suicidámos as Urgências, mas queríamos continuar com processos colaborativos em torno do conceito de "projecto". Não um espectáculo, mas um projecto. Então surgiu a possibilidade de fazermos os Estúdios. A primeira edição nasceu ainda um pouco coxa: aproveitámos artistas que já estavam em Lisboa, no Alkantara Festival, para interagirem com artistas portugueses que por sua vez fariam um espectáculo, mas isso para nós pecava pela hierarquização, como se o artista estrangeiro desse formação ao português. A nossa lógica era muito mais de promover colaborações. Em 2009 eram quatro portugueses e quatro brasileiros; outras foram organizadas em co-produção, como fizemos com os Dood Paard. Portanto, tínhamos: portugueses e belgas, portugueses e holandeses ou portugueses e brasileiros. Os Estúdios foram isso até ao *Mundo maravilha*, em 2012. Decidimos que a edição de 2012 seria a última. Por um lado, porque sentimos que tínhamos cumprido essa parte do nosso percurso que passava por descobrir parceiros internacionais. Mas também, em grande medida, porque as co-produções internacionais, em termos práticos, são uma violência.

### **Em que medida?**

No sentido financeiro. Não conseguimos cumprir com as nossas obrigações na co-produção porque em Portugal ninguém cumpre as obrigações financeiras a tempo.

### **Ficamos como o parente pobre?**

Parente pobre em quantidade, em competência, em tempo. Que paga atrasado. E depois há uma questão muito simples. Por exemplo, quando co-produzimos com os Dood Paard, foi uma violência conseguir acompanhar os *timings* e conseguir pagar aos artistas portugueses da mesma forma que estavam a ser pagos os artistas holandeses.

### **Mas isso não te tem metido medo.**

Não. A sustentabilidade do nosso trabalho – e ele é sustentável – passa por uma série de coisas. Em primeiro lugar, uma equipa fantástica. Somos apenas três a trabalhar de modo fixo no Mundo Perfeito: a Magda Bizarro, a Rita Mendes e eu. Elas são a base de tudo o que conseguimos, mas a família de gente que trabalha em cada projecto nosso também é fundamental. Outra coisa muito importante é a circulação. Circulamos muito. No passado mês de Março, enquanto criamos um espectáculo na Culturgest, fazemos oito apresentações em quatro cidades.



&lt;

*Tristeza e alegria na vida das girafas,*  
texto e enc. Tiago Rodrigues,  
Mundo Perfeito, 2011  
(Carla Galvão e Tónan Quito),  
fot. Magda Bizarro.

Uma vez por mês, pelo menos, apresentamos fora de Portugal, o que é muito importante para o nosso percurso artístico, mas também para as nossas receitas. Em termos de sustentabilidade, o Mundo Perfeito vive das apresentações. O impacto do apoio do Estado na nossa estrutura é de vinte por cento. Não digo que seja residual, porque cria estabilidade. Mas não é vital. E isso conduz muito a nossa relação e o nosso diálogo com o Estado: a nossa noção de não-subserviência, de uma certa independência. Estamos a prestar serviço público. Se ele

é contratualizado ou não com o Estado, depende do reconhecimento de um trabalho que faríamos de qualquer modo. O financiamento público não nos torna empregados do Estado, embora às vezes nos tentem tratar como tal. Isso seria mortífero para o trabalho artístico e para o próprio serviço público que nos é reconhecido. Portanto, a circulação é muito importante para nós. Corresponde à nossa natureza nómada e ajuda à nossa independência. Temos uma organização absolutamente fenomenal – feita pela Magda [Bizarro] – o que nos permite pensar a longo

&gt;

*Três dedos abaixo do**joelho,*

texto e enc. Tiago

Rodrigues,

Mundo Perfeito, 2012

(Isabel Abreu),

fot. Magda Bizarro.

prazo, por causa, precisamente, da circulação internacional. Educámo-nos a pensar com muito tempo de avanço. Isso dá-nos estabilidade e independência.

**As vantagens da internacionalização são mais ou menos óbvias. E os riscos? Para o criador, não para o gestor, quais são os riscos da internacionalização?**

A minha tradição é colaborativa. Mesmo quando agora faço espectáculos mais autorais, as minhas estratégias são todas colaborativas, são todas de diálogo, são todas de democracia. Isso vem da minha experiência internacional e de mobilidade.

**Achas que há uma tendência para um desenho do espectáculo que deve ou "merece" circular?**

No caso da internacionalização, os benefícios são claríssimos. Quanto aos riscos, há o de uma uniformização estética (e isso observa-se a viajar, sobretudo pela Europa), que passa, às vezes, mais por maneirismos do que por uma estética ou por um discurso real. Maneirismos que são imitados (como um artista hoje pode pôr uns "cubismos" na sua tela). Há o perigo de criar um teatro pan-europeu pseudouniversal. Isso é tentar criar uma língua universal, uma espécie de esperanto. Eu acho que o interessante da internacionalização é o problema da tradução, de comunicar na diversidade. A tradução é tentar perceber como é que se apresenta um espectáculo como o *Três dedos abaixo do joelho* em Dublin: um espectáculo profundamente português, historicamente português, como é que é visto em Dublin e como é que na Irlanda se relacionam com a ideia universal de censura? Acho que o teatro cumpre um papel de manutenção da diversidade europeia. E acho que os públicos, os teatros, as comunidades procuram essa identidade, essa diversidade, muito mais do que a uniformidade. Alguns dos espectáculos mais absolutamente constrangedores que vi nos últimos anos são aqueles que ambicionam essa ideia de "este é um espectáculo europeu". Tornam-se espectáculos insípidos, um discurso de perfumes e maneirismos e não de substância.

**Em *Se uma janela se abrisse* (2010) havia uma construção sobre recursos estilísticos já muito usados: projecção vídeo, actores sentados em linha. Essa prática desconstrutiva é consciente? É sempre um vírus, não é? É como se colocasses um vírus no formato *stand-up*, ou no formato mais *media*, interartes?**

É boa, essa ideia do vírus. Quando estou a montar um espectáculo novo começo sempre por descobrir qual é a sua linguagem – se é uma linguagem que já existe ou se a inventamos. Mas o segundo passo é sempre inventar o vírus do sistema, a imperfeição que torna o espectáculo muito mais a exposição de um problema do que de uma solução. E sem dúvida que há muitos vírus que se apanham a viajar. O que acho muito interessante nessa mobilidade, na internacionalização, além de transportares o teu trabalho



para uma outra comunidade, é a possibilidade de estares lá e veres coisas, de estares lá e debateres aquilo que fazes com outras pessoas, com outras culturas, com outras comunidades. A tradução no sentido da reinvenção das ideias; tradução no sentido dos cafés de que o George Steiner falava. Steiner afirma que haverá Europa enquanto houver cafés, onde as pessoas dialogam e traduzem; onde se encontram as ideias e se confrontam, traduzindo.

**Esse discurso também não te leva a procurar um certo exotismo lusitano. Mesmo um espectáculo como o *Três dedos...* não é um espectáculo que elabore propriamente sobre a "portugalidade".**

Não, não estamos a falar aqui da marca Portugal, ou de um teatro de "estilo" português ou de um sabor a Portugal, mediterrânico ou do Sul. Tem a ver com a identidade dos trabalhos. Às vezes essa identidade é geográfica. *Se uma janela se abrisse* é um trabalho que tem rodado muito internacionalmente e as caras daquelas pessoas que aparecem no telejornal são portuguesas – é um telejornal português. E, no entanto, assim que o apresentas noutro país, dá-se uma tradução. As nossas figuras públicas passam a ser personagens ficcionais nos olhos do público estrangeiro. Portugal passa a ser um lugar ficcional que serve para um público de um outro país pensar no seu próprio país. Há um Alberto João Jardim em todo o lado. Isso é muito curioso, sobretudo no sul (na Turquia, na Roménia...) – aparece o Alberto João Jardim e eles riem porque sabem. Eles não sabem quem é, mas sabem o que é! Aquele *facies* diz tudo. Mas a identidade das obras não tem que ser necessariamente geográfica. Às vezes é lírica. Eu vim agora de uma leitura em York da *Tristeza e alegria na vida das girafas* [2011], um texto que tem alguns elementos sobre Lisboa. Mas aquilo que muita gente mencionou (e é interessante ter sido num contexto em que havia muitas peças inglesas) foi "que alívio que é ver teatro que vem do continente europeu, e que vem aqui



&lt;

Três dedos abaixo do joelho,

texto e enc. Tiago

Rodrigues, Mundo

Perfeito, 2012

(Isabel Abreu

e Gonçalo Waddington),

fot. Magda Bizarro.

ser apresentado em Inglaterra, mas que não tenta copiar a escrita monossilábica realista dos laboratórios de escrita ingleses, dos novos autores ingleses. E que tem um lirismo que é completamente 'a vossa tradição lírica', não é?" Isto está mais perto de Camões do que de Sarah Kane. E isso é interessante, porque há efectivamente uma identidade literária.

**Em relação à tua escrita: uma vez, no São Luiz Teatro Municipal, no Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas (2011), dizias que o teu teatro não é literatura com pessoas dentro, mas pessoas com literatura dentro. A nossa pergunta é: já te arrependeste de ter dito isso?**

Não, não me arrependo nada. É "pessoas com literatura dentro" no sentido em que antes de uma proposta formal, literária ou teatral, vem a presença das pessoas. E essas pessoas transportam propostas e literatura. Com essa soberania das pessoas (entenda-se, actores), e com o que elas transportam, nós construímos uma forma. Construímos uma forma ao longo do espectáculo, uma proposta estética, literária, ficcional, política, que nunca pode anular as pessoas que estão em palco. E isso significa desacordo, significa que o espectáculo não tem um discurso unívoco, nem em termos estéticos nem em termos políticos.

**Algo sobre civismo? Uma coisa que remete para a Antiguidade Grega. Sobre o lugar do homem no mundo, na cidade, a importância da vida do dia-a-dia na vida colectiva. Uma preocupação com a Polis?**

Eu não tenho a mínima pretensão de oferecer qualquer tipo de resposta, mas apaixonava-me muito fazer as perguntas, e perguntá-las com o impulso que é o meu: de inventar histórias e de as pôr em cena. E tento criar as condições para que, quem está comigo, possa fazer o mesmo.

Sempre me senti a fazer um percurso em que a *performance*, o *happening*, a influência desta cópula das

artes visuais com as artes da cena, era desejável e era um vírus estético (para voltar à ideia do vírus); um vírus estético interessante, um problema interessante para fazer teatro. Na dança, o impacto é mais do que óbvio. Não há dança contemporânea que não seja filha também disto. No teatro, a minha noção, quando comecei a trabalhar em 1998, era de que isto era um problema muito interessante. Havia uma forma fácil de fazer teatro, que era não lidar com esse problema; e havia uma forma complicada de fazer teatro, que era, sem deixar de fazer teatro, fazê-lo, lidando com este problema de que a *performance* tinha mudado tudo. Eu sempre fui por este caminho mais complicado. Se eu fizer Racine, com uma distribuição em que toda a gente tem o seu papel, o problema para mim continua a estar lá. E é um problema que questiona a ideia de ilusão, a relação com a ideia de personagem, a relação com o público, com o espaço, com a literatura, com a composição, com a elocução. Tudo, para mim, está, de alguma forma, infectado por esta questão do "estes tipos da *performance* implodiram tudo, arrebentaram com tudo". É libertador. Hoje, quando penso em fazer um espectáculo, confronto-me sempre com uma espécie de *tabula rasa* de convenções. Tudo é possível, por isso tens logo que fazer uma série de escolhas.

**Há um protocolo que pré-existe em relação ao espectáculo.**

Por exemplo, agora estamos aqui a ter uma conversa sobre o meu percurso. O meu percurso muitas vezes recusou o *site-specific*. Mas recusei propositadamente, por causa dos equívocos que achei que o *site-specific* ia trazer ao meu trabalho. Fiz isso [*site-specific*] muito poucas vezes. O *Hotel Lutécia* [2010] é um desses casos. Mas é um evento celebrativo, é um parêntesis, é uma coisa que convoca muitos autores (os Nature Theater [of Oklahoma], o Tim Etchells, o Alex Cassal, etc. e vários portugueses, o Zé Maria [Vieira Mendes], o Jacinto [Lucas Pires], o Miguel

>  
*Entrelinhas,*  
 de Tiago Rodrigues e  
 Tónan Quito,  
 Mundo Perfeito, 2013  
 (Tónan Quito),  
 fot. Magda Bizarro.

Castro Caldas). Era uma celebração mais do que uma peça. Mas eu questioneei-me várias vezes. "Ah, estou a fazer um *site-specific*, espera aí, o que é que isto significa?" Claro que se eu olhar para o meu trabalho há escolhas que se repetem. Eu gosto de trabalhar em teatros. Gosto mesmo de teatros e gosto de as pessoas estarem ali e eu estar aqui. Gosto de lidar com esta arquitectura do palco-plateia. Não me cansei ainda dessa arquitectura. Não preciso ainda de outra.

#### **Mas não é nunca tomada como garantida.**

Não. E é uma escolha, não é uma inevitabilidade. O que o *happening* e a *performance* fizeram ao teatro, no meu entender, foi retirar inevitabilidades no nosso universo de escolhas. Por isso é que fico perplexo quando observo hoje uma tendência em artistas mais novos para voltar a dividir as águas. Parece-me profundamente antiquada esta ideia de que um espectáculo ou é uma coisa ou é outra. Posto de uma forma simplista: ou é teatro ou é *performance*. Estar perante a inevitabilidade de escolher uma coisa ou outra é altamente prejudicial para o teatro. Porque coloca o teatro no lugar do passado, do antigo. E o teatro, por definição, é presente.

**Há um texto do Alan Badiou, *Éloge au théâtre* [Flammarion, 2013], que fala das ameaças ao teatro, as vindas da direita mas, também, da esquerda. Mas isto também é uma ameaça para a *performance*...**

#### **... para as possibilidades de reinvenção do próprio teatro.**

Do mesmo modo que o teatro se pode reinventar pela *performance*, a *performance* só pode evoluir como proposta parasita do teatro, da música, das artes visuais, da literatura, da tecnologia. Voltamos à tradução, à mistura, à confusão, à necessidade de inventar variações até ao infinito. É como aquela caixa de espelhos do Da Vinci: não dá para contar o número de reflexos: multiplicam-se até ao infinito. Precisamos destes espelhos para a prática artística muito mais do que discursos que encerrem as práticas ao ponto de se tornarem ditaduras estéticas do "isto ou aquilo". Eu tenho sempre muitos problemas em falar dos espectáculos antes de eles existirem: estás a criar a tese do que vais fazer. Por isso é que evito escrever textos sobre o espectáculo nos programas, textos que de alguma forma vão ao encontro de uma tese artística, porque sinto que depois vou tentar pôr aquilo em prática em vez de fazer as descobertas improváveis que qualquer criação dum espectáculo me pode revelar. Há artistas que defendem teses de uma forma incrível, porque conseguem que a sua tese seja de questionamento, aberta, mas para isso é preciso ser mesmo muito bom a pensar. Já não é o meu caso...

**A tua relação com a História do Teatro é sempre muito informada. Esse fascínio por uma certa erudição e um**



**reconhecimento da importância da História do Teatro, tem a ver com aquilo que dizias, de não repudiar formas à partida, de não considerar nada antiquado só porque está afastado cronologicamente? Reconheces isto na tua prática?**

Reconheço. A questão da erudição – vamos ser claros, e aqui não é falsa modéstia, nem aqueles jogos de auto-ironia que eu às vezes gosto de fazer – a minha erudição é de notas de rodapé, é colada com cuspo. Ou seja, gosto do labirinto intelectual; mas não consigo (como conseguem ver nesta entrevista) exercê-lo no quotidiano. Enquanto artista consigo porque é uma construção. Eu gostava de falar como falo no *By Heart*, mas eu não falo assim. Por isso é que preciso do *By Heart*! Mas é verdade que gosto particularmente da questão da erudição no sentido do labirinto, das histórias labirínticas, do labirinto intelectual, artístico, do pensamento. Gosto de promover as coincidências. Ou as traduções. Ou as interpretações.

**Mostrar também como gostas muito de algo – de uma citação, de um livro...**

Tem a ver com a aprendizagem. Quando sabes pouco, as coisas que descobres são novas, e como são novas para ti, arrogantemente achas que são novas para o mundo. Embora o mundo seja só as pessoas que estão vivas, não é? As mortas, existem mas só se forem lidas e pensadas pelos vivos. Quando vamos ler Goldoni, é a história de todos os actores que trabalharam com ele, de todos os actores que vieram dos *canovacci*. Essas pessoas existem no trabalho que nós fazemos. Eu sempre tive muitos problemas com o discurso vanguardista sobre a originalidade e a autenticidade. Acho que é importante assumirmos que somos herdeiros, que somos sempre herdeiros. Mais do que herdeiros, somos viúvas. Os actores são viúvas ou viúvos dos autores, são os que ficam... Eu acho que o actor no palco é a viúva que representa o autor, que pode assinar, que tem o poder de procuração



<  
 Entrelínhas,  
 de Tiago Rodrigues e  
 Tónan Quito,  
 Mundo Perfeito, 2013  
 (Tónan Quito),  
 fot. Magda Bizarro.

daquele autor. Essa ideia de que decorremos de uma História, para mim, também é política. Da mesma forma que não podemos falar de democracia sem falar de Atenas, ou da Revolução Francesa. Eu não posso falar da liberdade do actor sem falar de *commedia dell'arte*, de Brecht, de Stanislavski.

**Outra coisa que sentimos no desenho dos teus espectáculos, no teu percurso, é essa ideia de uma intervenção sobre a condição do cidadão na cidade. Uma história humanista, um elogio do civismo, da presença inteligente do indivíduo na cidade. Uma espécie de procura de uma justiça universal. Que se pode contrapor a um teatro de intervenção mais panfletário. É certa esta avaliação que fazemos assim, a grosso, do teu trabalho?**

Sim, é algo que tem estado presente no meu percurso e assumido diferentes formas. Tem evoluído. Eu fiz espectáculos – como por exemplo o *Zapatistas AM/PM* [Suburbe, 1999], com o Dinarte Branco – que tinham uma relação com a circunstância política ou com movimentos políticos específicos. Claro que depois aquele espectáculo, em si, não era panfletário, não era “apologético de”, mas referia-se, de uma forma mais específica, a circunstâncias políticas. Falava de listas de mortos em massacres. Mas é verdade que o explícito é qualquer coisa que eu venho aprendendo a gerir. Eu gosto da realidade explícita nos espectáculos, das referências explícitas, mas não gosto que o discurso seja explícito. Porque, para mim, é sempre um exercício de dialéctica. Interessa-me muito mais o conflito entre ideias e o debate. Eu acho que fazer a *Antígona* é promover o debate entre Creonte e Antígona, sobre o bem comum e a coisa pública, o desejo individual, as convicções individuais; sobre onde é que acaba a liberdade individual e começa o dever para com o colectivo. Acho muito mais interessante promover este debate do que dizer “bom, eu estou do lado da Antígona, o meu

espectáculo é a apologia da Antígona”. Uma coisa que eu encontro nos meus trabalhos é uma espécie de pessimismo político e íntimo. Isto passa muito despercebido porque acontece subterraneamente, sob uma primeira camada onde há um elogio desse humanismo e da liberdade individual. Eu tenho uma visão tendencialmente melancólica e – pessimista não é a palavra certa – derrotista, em relação às tentativas de liberdade e de democracia. Eu gosto muito dos gestos vãos de resistência. Na realidade, eu acho que o teatro tem muito a ver com isso.

**Isso é muito inspirador.**

A ideia é: “isto não vai lá com espectáculos... mas vamos fazer um espectáculo que pode fazer com que isto mude”. Há um lado derrotista, mas eu gosto do gesto vão. Acho muito importante e acho que, para mim, fazer espectáculos tem a ver com isso, a beleza dos gestos vãos, das tentativas falhadas.

**Como n' *As girafas*. É um texto sobre o fracasso, também. É talvez, dos teus textos, aquele onde melhor se sente uma pulsão trágica.**

Durante muitos anos eu tive medo de dizer lugares-comuns como este que vou dizer a seguir. E depois, a certa altura, percebi que também não estou a dizer outra coisa que seja propriamente brilhante. Então mais vale dizer os lugares-comuns em que acredito: nós estamos todos a viver histórias que acabam com a nossa morte. Isto não é, pelo menos até ao momento, uma história com um final feliz. E isso é libertador. Estamos todos lixados, como diz o Urso n' *As girafas*, estamos todos perdidos, estamos todos fódidos. A posteridade interessa-me pouco. Porque a posteridade significa a minha ausência, e eu não estou muito interessado nessa fase da minha vida onde já não posso fazer grande coisa, porque é a parte depois de eu ter morrido.

&gt; v

*Mundo maravilha*,  
de Alex Cassal, Cláudia  
Gaiolas, Felipe Rocha,  
Tónan Quito, Paula Diogo,  
Renato Linhares, Stella  
Rabello e Tiago Rodrigues,  
Mundo Perfeito /  
Foguetes Maravilha, 2012  
(> Paula Diogo;  
v Felipe Rocha,  
Tiago Rodrigues  
e Paula Diogo),  
fot. Magda Bizarro.



### Isso é tchekoviano, também.

É. Agora, por exemplo, de alguma forma estou a voltar a textos de outros autores, a adaptar. Comecei a fazê-lo há algum tempo (acho que já falei sobre isto algumas vezes e a primeira vez foi contigo [RPC] na ESTC, numa conversa que tivemos lá). Num momento em que comecei a sentir-me muito confortável a escrever, senti a necessidade de voltar aos textos que me formaram e que nunca tive coragem de trabalhar. Sobretudo porque não tinha coragem de adaptar e porque não os sabia colocar em cena se não os adaptasse, porque sabia que não os conseguia fazer

como queria. E estou a voltar a textos desses – *Bovary*, de Flaubert, agora, *António e Cleópatra*, mais no final do ano – e tem a ver com isso: sinto-me preparado para falhar em grande, ali.

**E estás a alargar a tua família artística e a colocares-te como dramaturgista. Com o Rui Horta, com o John Romão...** Sim, sim. Também com Ana Borralho e João Galante (já mais como autor, estou a escrever uma peça para eles)... Dirigi uma peça da Companhia Instável. Trabalhei e continuo a colaborar com a Companhia Maior.

### **António e Cleópatra será com a Sofia Dias e o Vítor Roriz...**

Mas aí como intérpretes dum espectáculo do Mundo Perfeito. Quero dizer, a Sofia e o Vítor, inevitavelmente, não são intérpretes normais (mas também os intérpretes com que o Mundo Perfeito trabalha nunca são normais).

### **Menos habituais.**

Menos habituais, sim. Não são intérpretes obedientes. São intérpretes criadores. Interpretam mesmo. Mas essas aventuras em que colaboro no trabalho de outros têm sido muito ricas. A colaboração com o Rui Horta aconteceu durante algum tempo (ao longo de três obras) e é uma colaboração muito confortável, no sentido em que há uma grande empatia e cumplicidade, um entendimento muito grande, e para mim foi uma aprendizagem também de outras práticas de trabalho. Com o John Romão é um contacto que começa motivado por mim, mais como produtor: um dos poucos espectáculos do Mundo Perfeito em que eu não tive intervenção artística é do John Romão, um desafio que lhe lançámos. É um artista que eu tenho seguido, há essa empatia e havia já uma espécie de tentativa de combinar universos. E temos algumas coisas em comum, nomeadamente o Rodrigo Garcia, cujos textos traduzi e cujo trabalho conheci muito cedo, e com quem o John trabalha já há algum tempo. No caso da Ana Borralho e do João Galante, já tivemos algumas colaborações, mas é também um percurso paralelo. São artistas que eu acho absolutamente exemplares na forma como conseguem "combinar" as tais zonas transfronteiriças, os lugares sem muros. Eles são muito bons *Humpty Dumpties*, estão ali sobre o muro a aproveitar o que há de melhor em todos os quintais. São artistas que eu admiro muito e que acho absolutamente singulares em Portugal. O mesmo se passa com a outra dupla, a Sofia e o Vítor, que desafiei para serem actores numa peça minha. No caso *Bovary*, como noutros casos, tem a ver com manter uma família de actores, onde estão a Isabel Abreu, o Gonçalo Waddington, o Pedro Gil e a Carla Maciel. Há uma vontade de tentar reconhecer a comunidade que construímos e continuar a abrir essa comunidade. Quando trabalho com os Dood Paard ou os Foguetes Maravilha também está a acontecer esse movimento de abertura. Aliás, a maratona que fizemos com a Mala Voadora no Maria Matos, foi exemplar para perceber isso através da congregação improvável de artistas que havia ali no mesmo palco.

### **E em termos de organização política? Nos últimos anos participaste em algumas plataformas, em actividades mais políticas de tentar organizar a classe... Esse impulso ainda lá está? Como é que acontece?**

Está, sim. Eu acho que ao longo do tempo – sobretudo desde 2005 – comecei a ter alguma actividade a esse nível, mas sempre circunstancial. Não é algo a que me dedique diariamente, mas é um tipo de intervenção em que me empenho sempre que sinto que é necessário.

### **Não é sindical, mas quase?**

Não é sindical. É reivindicativa. Não é sindical no sentido em que não se foca na questão laboral. Sempre tive o cuidado de defender que, embora tenham muitos pontos de contacto, o trabalho dos sindicatos é diferente daquele que pode ser o trabalho de uma plataforma de estruturas. Porque as estruturas são empregadoras e não devem poder falar em nome dos trabalhadores nas questões laborais. No teatro, às vezes confundem-se estas questões. Acho que o trabalho sindical é fundamental, mas deve ser feito pelos sindicatos. A procurar entendimento com as estruturas, claro, mas separando as águas. Eu sempre estive mais envolvido em reivindicações ou diálogos em que representava a minha estrutura ou, provisoriamente, um conjunto de estruturas. O que aconteceu a certa altura foi que, em 2010, houve uma organização (também informal, mas que existia e que era de um número de estruturas de teatro, dança, etc.) – a Plataforma das Artes.

### **Tinhas um papel dinamizador nessa estrutura.**

Sim. Combinei reuniões, estive em todas as reuniões, discuti muito com as várias pessoas envolvidas provenientes de várias áreas e aí tive um papel muito activo. Mas bom mesmo era conseguirmos uma organização que funcionasse regularmente, onde as estruturas de teatro discutissem os seus problemas e propusessem caminhos. Tem sido difícil dar esse passo. Em grande parte, porque vivemos num permanente sobressalto, sempre preocupados em sobreviver, em conseguir fazer o próximo espectáculo, e com pouco oxigénio para nos organizarmos. As condições de trabalho continuam a ser muito difíceis no teatro português e a relação com o governo está estrangulada por uma tecnocracia e um excesso de burocracia completamente desadequado aos montantes dos apoios e à dimensão das estruturas. Pior que tudo, completamente desadequado ao sujeito do seu apoio, que é a fruição e a criação artística.

### **Quem é que vais ver ainda, em Portugal? Segues artistas com atenção? Ou és um espectador avulso?**

Sou um espectador menos competente do que gostaria de ser. Tento, de uma forma mais ou menos regular, ver coisas novas – um bocadinho como aquelas pessoas que lêem o primeiro livro dos escritores, ou vêem o primeiro episódio de uma série, sempre. Tento ver o que não conheço, pelo menos uma vez. Depois, sigo muito os trabalhos das pessoas que colaboram comigo, e isso leva-me a uma multiplicidade de lugares. Vejo a Mala Voadora, o Pedro Gil, o Gonçalo Amorim, o Tónan Quito, o Gonçalo Waddington... Vejo as coisas todas que fazem a Ana Borralho e o João Galante. Vejo a Sofia Dias e o Vítor Roriz... Tento ver gente da dança. O Rui Horta, a Marlene Monteiro Freitas, a Cláudia Dias. Mas gostava de conseguir ver mais. De acompanhar melhor. Gostava de parar durante uns tempos e de ver mais espectáculos, estudar, pensar

&lt;&gt;

By Heart,

texto e enc. Tiago

Rodrigues,

Mundo Perfeito, 2013

(Tiago Rodrigues

e elementos do público),

fot. Magda Bizarro.



mais antes de agir. A Magda e eu fazemos muita coisa permanentemente, mantemos muitos pratos a girar em simultâneo e começamos a pensar em abrandar o ritmo no futuro.

**O Mundo Perfeito, como estrutura, e por razões de organização, planeia com dois anos de antecedência. Mas além dessa questão de gestão mesmo concreta, há alguma visão de futuro definida? Ou é *go with the flow*? Há alguma coisa que vos faça pensar "daqui a dez anos o Mundo Perfeito...?"**

Não, não, não. É a muito curto prazo. Sabemos que a nossa capacidade de resistir às tempestades num barquinho pequenino passa por planearmos à distância, passa por termos metas. Temos este porto de abrigo e aquele onde te vais abastecendo; uma rota. Mas há limites para essa rota e esses limites são os da pesquisa artística. Ou seja, não te podes comprometer, no meu entender, com demasiado. Como artista, sinto a necessidade de não saber o que vai acontecer. E depois é um treino. O treino de desistir, às vezes, e dizer "olha, afinal este espectáculo não é o que eu vos prometi, vocês estão dispostos a fazer outra coisa?" É preciso, muitas vezes, negociar contigo próprio, no sentido de saber agora o que é que é importante. 2015 vai ser um ano particular, porque é um ano em que decidimos não criar. É o primeiro ano, desde o início do Mundo Perfeito, em que não vamos criar uma peça nova. Vamos só circular, vamos estar com oito peças diferentes a circular.

**A Patrícia Portela, os Praga, a Mala Voadora, são criadores e companhias que circulam. Esta rotina de circulação: achas que é um episódio ou que se pode tornar o paradigma, não só do Mundo Perfeito, mas também de outras companhias em Portugal?**

Para nós já é o paradigma e acho que será para mais companhias no futuro, se continuarmos a investir colectivamente nesse caminho. É preciso não baixar os braços e continuar a investir nesta abertura de fronteiras que vivemos nos últimos anos. É imprescindível que não acabem projectos como o Alkantara, que não só é um grande festival para Lisboa como um trampolim extraordinário para a internacionalização de artistas portugueses. Ou a plataforma das artes PT organizada pel'O Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo. Ou a possibilidade de trazer artistas de fora para Portugal. Nós sentimos isso claramente. A nossa internacionalização foi muito apoiada nessas iniciativas, mas também no facto de colaborarmos com artistas de vários países. A partir de 2007 não houve um trimestre em que não nos

apresentássemos no estrangeiro, a partir de 2010 não houve um mês e nos últimos dois anos praticamente não houve uma quinzena em que isso não acontecesse. E isso define o modo como te organizas. Tornamo-nos o que sempre quisemos ser: nómadas.

**O facto de a companhia circular tanto... Os anfitriões, por assim dizer, dessa realidade foram os programadores?**

Nós já apresentámos espectáculos em mais de 20 países, mas a alguns lugares voltamos regularmente. Os anfitriões são os programadores, da mesma forma que os programadores portugueses são embaixadores do nosso trabalho também. Mas depois cria-se ou não uma relação com os públicos. Isso é que diz se vais ou não voltar àquele lugar. E claro que a vontade de viajar com o trabalho é muito importante. É preciso querer. É preciso ser um designio artístico e não apenas uma estratégia de sobrevivência. No caso do teatro eu, acho que: ou se torna progressivamente um paradigma, ou também se vão dividir as águas, entre as companhias que fazem trabalho internacional e as companhias que têm espaço próprio e que têm raiz. Nós, mesmo sabendo que a lei não permite um apoio a quatro anos a quem não tenha espaço próprio (o que me parece um erro e um desconhecimento crasso da realidade dos artistas), não aproveitamos nenhuma das oportunidades que surgiram para ter espaço próprio. O nomadismo é completamente assumido. Temos um escritório cedido pelo Alkantara. Fazemos residências n'O Espaço do Tempo. Ensaíamos nos espaços dos teatros ou de estruturas que nos apoiam. Somos uma companhia de computadores portáteis, não queremos nenhum computador fixo.

**Mas achas que pode voltar atrás o investimento desses programadores nos últimos dez anos? Não são favas contadas, não é?**

Não, de todo. Uma das características específicas de Portugal, ou da sociedade portuguesa, é que a regressão histórica, o retrocesso histórico e civilizacional, é uma iminência. Há países assim, mas há outros países que têm uma matriz democrática em que os valores fundamentais são quase intocáveis. Mesmo em países onde até há uma ascensão da extrema-direita não se põem em causa permanentemente as alavancas civilizacionais. Em Portugal, no caso das artes, está sempre tudo em causa.

**Não colocas a hipótese de emigrar, de deixar de ter a tua base em Lisboa?**

Há momentos muito frustrantes, sobretudo na relação



&lt;

*Interpretação,*  
de Jacinto Lucas Pires,  
e Tiago Rodrigues,  
*Mundo Perfeito*, 2014  
(Coro de Câmara  
e Sinfónico da Escola  
Superior de Música  
de Lisboa),  
fot. Magda Bizarro.

com o Estado, em que dá vontade de ir embora. Mas não há a mínima hipótese. Eu já disse isso várias vezes.

#### Por teimosia ou...?

Eu gosto de viver em Portugal. Tenho muitos amigos cá e gosto mesmo. Provavelmente, se fosse estrangeiro e visitasse Lisboa pensava "se calhar vou ficar". Apesar de às vezes pagar um preço elevado, faço o que quero. Na realidade em que estou, estou feliz por estar em Portugal, mesmo com todos os problemas que me indignam aqui. Essa indignação tem a ver com amor, também.

#### Quando eras mais jovem, não querias sair de Portugal. Mesmo quando começaste a apresentar espectáculos regularmente fora do país, mesmo dando aulas na PARTS. Mesmo tendo essa vida profissional fora de Lisboa, nunca te passou pela cabeça emigrar?

Nunca quis e continuo a não querer. Já tive, ciclicamente, oportunidades. Acho que era capaz de sair de Portugal durante um período limitado, sabendo a data de regresso. Se tivesse um desafio que justificasse isso. Pessoalmente, até agora nunca houve nenhum desafio que justificasse, para mim, ir uns anos para outro país. Uns meses sim, mas sempre em circulação.

#### E como foi essa tua experiência como pedagogo na PARTS?

Em relação à PARTS, é um percurso muito interessante. Já há dez anos que vou lá dar aulas. Foi o primeiro sítio onde dei aulas mas, entretanto, tive várias experiências de ensino, noutros países e também em Portugal. No entanto, a PARTS continua a ser um lugar onde eu regresso e onde me sinto mais ou menos a pertencer. Primeiro, porque é uma escola de dança contemporânea, mas com um discurso sobre o ensino formal (ou a formação) que me interessa muito. Muito baseado na autonomia, na promoção da autonomia, do trabalho pessoal.

#### E fazes o quê, exactamente?

Eu faço teatro, ou seja, é um seminário de cinco semanas de teatro. Basicamente, é uma simulação de um processo. Normalmente trabalho com o primeiro e segundo anos, que é um ciclo mais de treino, antes de entrar numa fase mais autónoma de pesquisa em que os alunos efectivamente usam os recursos da escola para fazer a sua pesquisa pessoal. Há muita técnica a ser ensinada e ao mesmo tempo há muita teoria a acompanhar. E o teatro tem um peso preponderante como uma das áreas promotoras de um espaço de intimidade no discurso artístico, de afirmação pessoal. E aí eu reconheço muito do que eu gosto de fazer em teatro. Como acredito que o teatro passa muito por aí – essa versão pública da tua intimidade, enquanto intérprete e criador – então a PARTS torna-se um local de pesquisa fortíssimo para mim.

#### Usas como laboratório?

Uso, também. Tenho com o ensino o mesmo problema que tenho com os espectáculos: não consigo voltar ao mesmo sítio. Vou agora dar uma *masterclass* em Bilbao, onde vou falar do meu trabalho e da sua relação com a História. Estou a escrever agora essa *masterclass* e sei que nunca mais a vou repetir. Talvez reutilize ideias que descobri ali, mas doutra forma e noutros suportes. Porque há qualquer coisa, para mim, na pesquisa, no inventar este momento, e depois isso já foi. Eu nunca repito inteiramente processos que já conheço, seja de espectáculos ou seja de *workshops*, por isso o que eu faço com estes alunos, durante cinco semanas, é inventar à volta de material que eles trazem, material que eu levo, às vezes escrevendo eu, outras vezes pegando em textos (desta vez, por exemplo, adaptámos Schnitzler). Vamos inventando um processo que, numa primeira fase, no primeiro ano, é mais ligado à gramática básica de palco – permitir-lhes expressarem-se com texto (as aulas são em inglês, com onze alunos de onze nacionalidades)..

&gt;

*Interpretação,*

de Jacinto Lucas Pires,

e Tiago Rodrigues,

Mundo Perfeito, 2014

(Tiago Rodrigues

e Coro de Câmara e

Sinfónico da Escola

Superior de Música

de Lisboa),

fot. Magda Bizarro.



#### Podiam ser espectáculos do Mundo Perfeito?

Não. Não, porque eles são alunos e eu não os conheço bem e não os escolhi. E isso é fundamental para mim. Depois o nível de exigência tem a ver também com as valências: há alunos que têm algum jeito, há alunos que nunca lidaram com palavras, há alunos às vezes muito bons mas que falam muito mal inglês no primeiro ano. No segundo ano, é sempre possível fazer mais; é sempre mais ambicioso. O primeiro ano tem muito a ver com essa coisa básica de falar num palco (o que é que isso significa, como é que fazemos isso). Então, ao mesmo tempo que estás a trabalhar no mais essencial do teatro, tens que exercer um discurso suficientemente complexo, porque estamos a falar de estudantes que são artistas acabados, pessoas que já tiveram uma formação superior, que estão ali a desenvolver um trabalho muito específico, que são normalmente grandes bailarinos, grandes intérpretes.

#### Há alguma coisa que não te tenhamos perguntado e a que queiras responder?

Eh pá, tanta coisa... Quase tudo! A sensação que tenho é que fica tudo sempre vago.

#### Provisório.

Acho que já falei disso durante a entrevista, mas ultimamente tenho brincado muito com a questão da realidade no teatro. Eu preciso que haja muita implicação e muita presença do real no palco, no espectáculo, às vezes também no texto, nas referências do próprio texto, na forma como os actores estão em palco, como se referem à sala, à arquitectura, à presença do público... Preciso de assumir que tudo aquilo é real porque acredito que, em última análise, isso leva à inscrição do teatro no real. O meu maior medo é aquela ideia de pôr a vida em suspenso para ir ali ver um espectáculo e depois a vida continua.

#### Falas do ponto de vista do intérprete?

Falo do ponto de vista do intérprete e também do espectador. Porque, embora estejamos a fazer (artista em palco e espectador) coisas diferentes, estamos a viver a mesma circunstância, o mesmo acontecimento. E esse acontecimento é profundamente real, para mim. Vem da realidade – e este é o circuito que me interessa. Ficcionas, manipulas artisticamente, tens todo o debate político, estético, e depois tudo volta à realidade. Volta à realidade noutra sítio, noutra ponto qualquer do mapa, mas volta à realidade.

#### A pertinência do espectáculo. A relevância, o impacto que pode ter na nossa vida colectiva.

Eu adoro o exercício formal, adoro o labirinto intelectual. Mas embora às vezes até possa ser quase invisível, a questão da relevância é fundamental. Porque é aí que está a questão política, é aí que está a cidadania e é aí que está a transformação das percepções. O exercício formal pode transformar a tua percepção, mas tem que o fazer com alguma relevância.

#### Voltar ao ponto de partida. Mas com muito mais bagagem.

O gesto é manipulação, o jogo é manipulação, o exercício, o gesto criativo, artístico, é manipulação. Não inventas nada, não passa a haver uma coisa que não existia antes na natureza, ou na civilização. É só: e se olhássemos desta maneira? Esse jogo interessa-me muito. Continuar a olhar para o que já existe mas a questionar tudo isso a partir de outros ângulos: isso para mim é o que está mesmo na raiz do trabalho. E fazê-lo porque é relevante fazê-lo. Senão é só um truque...

# Somos todos agentes culturais

Ana Campos

Não obstante os alertas constantes para os perigos imensos que as novas formas de comunicação, como a *internet*, representam para a segurança, a privacidade e mesmo as relações afectivas e sociais entre os indivíduos que a elas acedem, temos de reconhecer que, paralelamente, elas geram partilhas à escala quase planetária, permitindo a difusão de todo o tipo de informação, desinformação e contra-informação, cujo impacto futuro não somos hoje ainda capazes de avaliar devidamente.

É nesse contexto – e devido ao decréscimo constante de espaço especificamente reservado à crítica de teatro nos meios de comunicação de massas convencionais – que temos vindo a assistir à emergência de um sem número de publicações que usam como suporte a *internet*. No caso italiano, que acaba por ser semelhante ao da maioria dos países europeus da sua dimensão, existe à disposição de qualquer tipo de utilizador uma diversidade imensa de formas de crítica de teatro em várias linguagens (texto, imagem, som e vídeo) e de teor muito diversificado.

Oliviero Ponte di Pino (2013: 369-381) propõe classificar essas publicações de acordo com a sua estrutura, considerando assim a existência das seguintes categorias:

- blogues independentes da autoria de bloggers individuais;
- blogues alojados em sítios dedicados a manifestações artísticas emergentes;
- sítios de teatro, em tudo semelhantes às publicações convencionais. Estes sítios podem-se permitir ter correspondentes no estrangeiro e mesmo uma edição mais completa em papel;
- sítios associados a universidades.

O autor faz depender este fenómeno – para além do sentimento generalizado da necessidade de reacender o

debate crítico sobre teatro – da enorme liberdade de expressão que a *internet* permite e a que já não assistimos na imprensa convencional.

É neste contexto que Siro Ferrone e a equipa do Departamento de História da Arte e do Espectáculo, da Universidade de Florença faz uso desta potencialidade para disponibilizar no sítio *Drammaturgia.it* – acessível em <http://drammaturgia.fupresse.net> – um valioso acervo de informações e reflexões sobre a vida cultural italiana, cuja indiscutível qualidade é assegurada pelo seu Conselho Científico, constituído por professores e investigadores também de outras universidades, como Francesco Casetti (Universidade Católica do Sagrado Coração, de Milão), Paolo Gallarati (Universidade de Turim), Françoise Decroisette (Universidade Paris VIII) e Enrico Del Re (Universidade de Florença).

Ao intitular-se *Drammaturgia.it* o sítio convida o utilizador a reflectir sobre o conceito de dramaturgia e sobre a sua comodidade prática na análise de formas de expressão artística tão diversas como as artes do espectáculo, o cinema, a literatura e os ensaios críticos, os roteiros e os textos de cena, as artes plásticas ou mesmo a televisão.

Apesar de se apresentar apenas em língua italiana – à excepção de brevíssimas informações pontuais sobre cursos de pós-graduação na área –, *Drammaturgia.it* vai muito além do papel de uma simples agenda cultural ou suplemento de um jornal, ao dar a conhecer a opinião de professores e especialistas que são membros de universidades de referência, assegurando, assim, a difusão cultural junto de qualquer tipo de público. Contrariando a antiquíssima discussão entre a Alta e a Baixa Cultura e recusando-se a confinar o debate intelectual ao mundo académico e a grupos muito específicos da sociedade, o sítio dá ao utilizador a oportunidade de aceder ao – e

Ana Campos  
é investigadora  
integrada do Centro de  
Estudos de Teatro da  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa,  
colaboradora do CEIS20  
– Centro de Estudos  
Interdisciplinares do  
Século XX da  
Universidade de  
Coimbra –, membro da  
APCT e Doutoranda de  
Estudos Artísticos,  
variante de Estudos de  
Teatro, na Faculdade de  
Letras de Lisboa.  
É bolsista da FCT.

&gt;

*La tempesta*,  
de William Shakespeare,  
enc. Valerio Binasco,  
Popular Shakespeare  
Kompany, Teatro Verdi  
(Pisa), 2014,  
fot. Pasino.



&lt;&gt;

*Antigona*,  
de Jean Anouilh,  
enc. Massimo Luconi,  
Teatro Fabrice (Prato),  
2014,  
fot. Cristina Bartolozzi.



participar no – debate crítico e teórico sobre manifestações artísticas do momento. Lado a lado com resenhas críticas de filmes em cartaz em Itália e não só, encontramos análises cuidadosas de espectáculos de teatro, de ópera, de dança e ainda de concertos, bem como resenhas de livros e de publicações periódicas de algum modo relacionadas com as artes do espectáculo.

A apresentação gráfica do sítio, ainda que sóbria, é extremamente apelativa por permitir ao utilizador ter uma ideia global dos – muitos e diversos – conteúdos disponibilizados, em texto, imagem e vídeo, e a eles aceder com grande facilidade. Infelizmente, esta profusão de reflexões importantes e interessantes tem como reverso o facto de as secções não serem todas actualizadas em simultâneo. Assim, alguns artigos encontram-se em destaque durante um tempo excessivo, enquanto outros textos, mais recentemente introduzidos, passam quase despercebidos.

Reconhecida como uma publicação de alto valor cultural pelo Ministero dei Beni Artistici e Culturali Italiano, o sítio *Drammaturgia.it* é, de facto, uma publicação de grande impacto cultural dada a vastidão de público a que pode chegar, assegurando um nível qualitativo que raramente é atingido pelos instrumentos de difusão cultural em larga escala.

A dimensão das transformações culturais que esta publicação terá na evolução cultural e transcultural do mundo, bem como do acesso democrático dos indivíduos à discussão e problematização do real através da arte no contexto de um debate crítico de qualidade não é ainda mensurável. No entanto, vista a partir do momento presente, pode ser considerada de uma amplitude incalculável. Ou então, podemos até duvidar da sua capacidade de mudança do mundo, no universo quase infinito de informação a que temos acesso e que nos submerge.

O sítio permite, assim, para além de difundir, mostrar e interpelar a riquíssima vida cultural italiana, a reflexão sobre questões essenciais como a de pensarmos qual será, hoje – num momento de tão grave crise do Mundo Ocidental, tal como o conhecemos – o papel social dos agentes culturais e o nosso próprio objectivo quando aceitamos fazer parte desse grupo.

### Referência bibliográfica

PONTE DI PINO, Oliviero (2013), "Le web critique italien: une résurrection virtuelle de la critique théâtrale", in *Lé théâtre et ses publics: La création partagée*, Colloque de Liège, dir. Nancy Delhalle, Besaçon, Les solitaires intempestifs, pp. 369-381.

# Encenações neste início de século

## Criadores e novas tendências

José Gabriel López Antuñano



<

*O caso Danton*,  
de Stanisława  
Przybyszewska,  
enc. Jan Klata, Teatr Polski  
[Wrocław], 2008.

Desde as últimas décadas do século passado e no início do presente milénio, convivem duas formas de fazer teatro: o da representação *versus* apresentação. O primeiro grupo engloba um teatro psicológico e intelectual, cuja receção exige um nível cultural mais elevado. O segundo, um teatro mais emocional, social, participativo e ostensivo de situações, em que o ator que encarna uma personagem se transforma num *performer*: assim, o espetáculo centra-se na imagem e na ação física, mais do que no texto. No âmbito do teatro de apresentação – objeto deste ensaio – identifiquei três propostas cénicas: a) o novo expressionismo, também denominado novo realismo; b) o teatro pós-moderno, com uma verdadeira mistura de linguagens e formas; c) o teatro da imagem.

### Teatro expressionista

O novo realismo relaciona-se com o teatro expressionista das vanguardas – que foi praticado por Bertolt Brecht e que o dominou nos primeiros anos – renovado e impulsionado em 1962 pelo chamado “espírito de Bremen” (Claus Peymann, Peter Zadek), continuado por Heiner Müller na República Democrática Alemã e fortalecido desde a queda do muro de Berlim por encenadores como Thomas Ostermeier, Nikolas Stemmann e outros veteranos, mas

também por Frank Castorf e Christoph Schlingensief. Como nas suas origens, esta tendência tenta captar as estruturas internas do indivíduo, que condicionam a sua conduta individual, apresentando-as na sua deformidade exagerada; ou então mostrar os desajustes ou desequilíbrios sociais que estimulam constantes situações de injustiça (económica, política, social ou cultural) que agridem o indivíduo e o transformam num objeto de frustrações, medos, fantasmas ou obsessões.

As características desta corrente teatral materializam-se na seleção de textos que privilegiam a história das personagens e abordam questões relativas à pulsão social do momento, transcendendo, embora, as notícias ou situações mais imediatas. As obras dramáticas são redigidas *ex novo* (vejam-se, por exemplo, as peças de Marius von Mayenburg, Mark Ravenhill, Ivan Viripaev, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig, entre outros), ou são reformuladas a partir de textos clássicos, sobre os quais o dramaturgista, em colaboração com o encenador, realiza um processo de intervenção ou desconstrução, criando laços e estabelecendo analogias entre histórias, situações ou personagens da obra canónica e acontecimentos contemporâneos: Ostermeier, Thalheimer, Castorf, Nübling, Kriegenburg, Perceval, Van Hove, Köhler, Warlikowski,

José Gabriel López Antuñano é professor catedrático de Dramaturgia e Ciências Teatrais na Escola Superior de Arte Dramática de Castilla y León, da qual foi director entre 2006 e 2013. Dirige o Mestrado em Estudos Avançados de Teatro da Universidade Internacional de La Rioja, no qual também lecciona. É crítico de teatro.

&lt;

*The Four Seasons*  
Restaurant,  
enc. Romeo Castellucci  
[a partir de *A morte de*  
*Empédocles*,  
de Hölderlin], Societas  
Raffaello Sanzio, 2013,  
fot. M. Zakrzewski.



&gt;

*Je suis le vent*,  
de Jon Fosse,  
enc. Patrice Chéreau,  
Théâtre de la Ville et al.,  
2011,  
fot. Christophe Reynard  
de Lage.



Klata, Liber, bebem das mesmas fontes (Tchekov, Ibsen, Goethe, Kafka, Schiller, entre outros). O trabalho dramaturgico, quando realizado a partir de um texto canónico, alivia reflexões nas falas, suprime questionamentos interiores, elide conflitos entre personagens a fim de apresentar o esqueleto da fábula, elimina, se for preciso, temas secundários e cenas entendidas como geradoras de um anti clímax, avançando rapidamente na narração enquadrada do ponto de vista sociológico.

Não é este o momento para descrever ou analisar os textos do teatro expressionista, mas sim o de apontar duas observações: em primeiro lugar, as intervenções dramaturgicas não respondem ao artifício, antes se baseiam numa documentação sólida e na coerência intelectual da equipa artística; em segundo lugar, os textos finais, novos ou clássicos, são preparados de modo a que a escrita cénica possua maior relevância que a dramática, ou seja, estejam mais vocacionados para a sua perceção sensorial do que para a fruição intelectual. Nestas propostas adquirem importância o espaço cénico e o espaço sonoro, um novo trabalho de ator e um novo conceito de encenação. A cenografia, para além de espetacular, costuma ser concetual e metonímica, trazendo informação e significação.

Nas encenações predominam a ação, a imagem e os elementos de significação (cénicos ou relativos ao ator), sem pretender, em momento algum, imitar a vida, embora o jogo dramático se alimente desta. O dinamismo da ação baseia-se numa interpretação em que o ator revela a sua corporalidade auto-suficiente, focalizando no seu corpo a atenção do espectador. Para captar a atenção, o intérprete move-se pela cena, realiza signos quinésicos ou proxémicos, trabalha com intensidade energética, força expressiva e tensão até ao limite. Ele expressa-se por meio de uma palavra carregada de energia, sonoridade e intencionalidade, que transporta numerosos signos que remetem para a sua própria conduta. Os encenadores cuidam, para além da direção de atores nesse código, de outros dois aspetos primordiais: o tempo-ritmo e a amálgama de numerosos elementos visuais. Estas encenações transmitem intensidade e um universo de sensações por meio do qual se percebe a intencionalidade das propostas, embora sem a reprodução de condutas psicológicas, comportamentos ou excertos de vida.

### Teatro pós-moderno

A pós-modernidade caracteriza-se, entre outros aspetos, pelo descrédito das tradições artísticas atendendo à constante exigência de novidade, suscetível de agitar as águas tranquilas de toda a manifestação artística, incluindo o teatro. Numa primeira abordagem ao teatro pós-moderno,

podemos descrevê-lo como um teatro de situações e conjuntos dinâmicos, baseado em textos de difícil leitura e que requerem, para a sua compreensão, uma enunciação expressiva, quer esta aconteça na mente do leitor ou no palco, sem esperar nem uma receção unívoca por parte dos espectadores, nem uma concordância entre o que foi imaginado pelo leitor de um desses textos e pelo respetivo encenador, responsável pela sua transposição cénica.

Do texto pós-moderno – e aqui reside um dos pontos de divergência em relação ao teatro expressionista – desaparece a síntese e a tese. Debilitam-se o discurso e a razão lógica a favor de uma concatenação de acontecimentos, ideias ou imagens. A ação dramática é substituída por uma cerimónia auto-referencial. Prima a *diegese* sobre a *mimese* (Rodrigo García, *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*); o monólogo ou o encadeamento destes (Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*), o confronto de monólogos (Enzo Cormann, *La révolte des anges*), as falas sem resposta ou a intervenção coral (Angélica Liddell, Michael Vinaver, *À la renverse*), porque o mais importante é a descrição da memória, a narração de vivências ou a captação de sensações que provocam ao autor "dramático" a perceção de uma série de situações extraídas do quotidiano no instante da sua produção e sem delas retirar quaisquer conclusões (Elfriede Jelinek, *Die kontrakte des kaukmanns*). Alterna-se entre o discurso da marginalidade e a procura de uma nova linguagem lírica (David Harrower, *Knives in Hens*) ou recorre-se à dramaturgia do silêncio (Jon Fosse, *Eg er vinden*). Ao mesmo tempo há a procura por uma polissemia linguística com vista a uma beleza baseada numa retórica espetacular, produzindo o que Derrida descreve como a dissolução do texto na textualidade, tal como é praticada em algumas propostas por escrito, revestidas de uma atraente linguagem visual (Jan Fabre, *Je suis sang*). Ou então gera-se o efeito a que se refere Wittgenstein quando fala da liberdade descontrolada dos jogos da linguagem na forma de uma prosa espontânea e fragmentada (Falk Richter, *Unter eis*; Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*; René Pollech, *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!*). São textos que necessitam de um forte trabalho dramaturgico para a sua encenação.

Os temas, matizados pela perceção do autor, rompem com os enredos complicados da escrita dramática, com ideias fortes ou enraizadas no passado; pelo contrário, procuram-se novos assuntos que sirvam para refletir a realidade, como no caso de René Pollech (*Die Liebe zum nochniedagewesenen*), que escreve e encena discussões teóricas sobre temas do quotidiano, de Jean-Luc Lagarce



&lt;

*Sang et roses. Le chant de Jeanne et Gilles*, de Tom Lanoye, enc. Guy Cassiers, Toneelhuis, 2011 (Abke Haring), fot. Christophe Raynaud de Lage.

(*Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*), de Tim Etchells (*Dass die Nacht dem Tag folgt*), que, a partir de poéticas diferentes, transcrevem assuntos de discussão doméstica. Procura-se, igualmente, um ambiente de degradação que, por vezes, se reveste de uma capa de bondade, beleza ou harmonia (Jan Fabre, *Parrots & Guinea pigs*). Neste contexto, alguns temas favoritos são: a expressão de um mundo caótico e sem sentido que provoca desespero (Jan Lauwers, *La chambre de Isabella* ou *Le bazar du homard*); o *horror vacui* perante o presente e o futuro (Falk Richter, *Sieben Sekunden*); o prazer desmedido e

implacável, ou a ambição desmesurada de dinheiro e poder, que atinge a obscenidade ou formas aberrantes de sexualidade e luxúria (Jan Fabre, *Orgy of Tolerance*, ou Elfriede Jelinek, *Die kontrakte des kaufmanns*); a violência ou a solidão no sofrimento (Alain Platel, *Pitié*); a alteridade corporal (Warlikowski, *Kabaret Warszawski*); a marginalidade ou a homossexualidade e a abertura ao multiculturalismo (Lies Pauwels, *White Star*). Defende-se um indivíduo em liberdade, sem grilhões éticos, sociais ou morais e sobe à cena o anti-herói, seres marginais em espaços de rua (Wojcieszek, *Made in Poland*) ou o movimento dos

&gt;

*The Four Seasons*

Restaurant,

enc. Romeo Castellucci

(a partir de *A morte de**Empédocles,*

de Hölderlin), Societas

Raffaello Sanzio, 2013

(Christophe Raynaud

de Lage),

fot. M. Zakrzewski.

&lt;

*Rausch,*

de Jens Hillje,

enc. Falk Richter

e Anouk Van Dijk,

Düsseldorfer

Schauspielhaus, 2012,

fot. G. Bresadola.

&gt;

*Le bazar du homard,*

de e enc. Jan Lauwers,

Needcompany et al., 2006,

fot. Eveline Vanassche.



indignados (Alain Platel, *C(h)uers*). Esta ampla panóplia pretende espelhar a sociedade contemporânea, que esconde, por detrás de boas maneiras ou clichés estandardizados, uma convivência marcada pela violência, o ódio, o sexo, a sede de poder e domínio de uns sobre os outros. Mas estes espetáculos não visam uma transformação da sociedade ou dos comportamentos, nem tão pouco se propõem alcançar um comprometimento político por parte dos espectadores, ou contar histórias: o mundo é descrito, sem explicações ou interpretações, na linha da escrita pós-moderna de Antonio Tabucchi.

Ao lado destes textos, que abordam a fragilidade do indivíduo, existem outras propostas onde predomina mais a forma do que o conteúdo. É o caso do grego Theodoros Terzopoulos, do alemão Christoph Schlingensiefel ou do ucraniano Andrij Zholdak, que recusam representações construídas sobre uma linearidade racional e propõem representações dos sentimentos, mediante a decomposição da história (p. ex. a partir de Shakespeare, Turgueniev, Eurípides) em micro-sequências, bem como a ocultação das palavras, substituídas por um espaço sonoro. As encenações provocam, perturbam, agriem e apresentam-se com uma falta de hierarquia entre palavras, movimentos ou imagens. Cada espectador concentra a sua atenção onde lhe apetece, sem que exista um ponto único de atenção. A este respeito, as encenações pós-modernas destacam-se pela justaposição e simultaneidade, pela desconstrução, pela abundância de signos inscritos numa dramaturgia visual, com imagens fortes e impressivas, pela pluralidade de linguagens mescladas sem lógica de continuidade: teatro, dança, instalações (Michael Simon, *Narrativa Landscape*; Falk Richter, *For the Disconnected Child*). Este teatro necessita de um ator cujo corpo seja o centro de gravidade, não como portador de um significado, mas sim como substância física com todo o seu potencial de gestualidade e com um grande domínio de diversas técnicas de atuação que conjuguem linguagens distintas

provenientes da dança, da acrobacia, e de vários estilos interpretativos.

### Teatro e imagem

O teatro integra a evolução dos renovados procedimentos da narração, conhece as novas formas de compreender o mundo, atraem-no os avanços técnicos ou descobre o novo olhar do espectador. Numa palavra, integra os contributos da cultura da imagem (instantaneidade, imediatez, rapidez, mudança de perceção, fragmentação do discurso e polissemia na sua receção, pluriperspetiva...), que "transformam a estrutura dos espetáculos, modificam o espaço, manipulam o tempo, modelam o drama e a interpretação" (Picon-Vallin). O teatro da imagem desestabiliza a atenção do espectador, exigindo a intervenção do seu imaginário, bem como uma nova perceção. Contudo, as imagens não admitem gratuidade, antes devem incorporar no palco outro tipo de discurso e poética teatrais em que sejam perceptíveis: a integração das imagens no espetáculo; a transformação da palavra em imagem; as significações precisas e a revelação do oculto numa primeira abordagem do texto; a abertura a campos semânticos próximos; o acesso à dimensão do subconsciente; a criação de associações insólitas; a transformação do racional em emocional; a obtenção de uma nova relação concetual entre a palavra e as situações dramáticas; uma tensão dialética entre o ator e a imagem. A poética que deriva dos aspetos enumerados influencia significativamente o espaço e o trabalho do ator.

No que concerne ao espaço cénico, são criados múltiplos efeitos que agrupo em duas grandes categorias: o *zapping* e a ampliação metafórica. No *zapping* o palco oferece uma perceção descontínua de múltiplos fragmentos, apresentados de forma simultânea e caótica, de tal modo que, no espaço cénico, se cria uma instabilidade perceptiva através do esbatimento de fronteiras, o tempo da fábula desaparece, os signos sobrepõem-se e o texto desconstrói-se; o espectador recebe abundante informação



&lt;

*Pornography*,  
de Simon Stephens,  
enc. Sebastian Nübling,  
Deutsches  
Schauspielhaus, 2008.

sobreposta, que impede a compreensão lógica, substituindo-a por uma sensorial, que provoca no seu inconsciente um processo associativo. Deste modo, Nicolas Stemann em *Die kontrakte des kaufmanns*, Saara Turunen em *Broken Heart Story*, e o já desaparecido Christoph Schlingensief em *Kunst und Gemüse*, entre muitos outros, estabelecem um diálogo pessoal entre a criação artística e cada espectador, tal como acontece com a arte abstrata (Schlingensief definiu o seu teatro como uma cruzada "contra a forma e a função"). Esta conceção de teatro não apresenta uma coerência narrativa, uma causalidade, nem se apoia em sequências lógicas ou em personagens que representem ou sejam réplica de algo ou alguém. Não é isso que pretende alcançar, antes procura apenas inquietar o espectador, despertando sensações, impressões, sentimentos de aceitação ou rejeição, mediante uma combinação aleatória de cenas e a mistura aparentemente arbitrária de todas as linguagens, incluindo as que têm sido desenvolvidas pelas novas tecnologias (Falk Richter, *Rausch* ou *Trust*).

São vários os efeitos conseguidos pelo *zapping* teatral, entre eles: a) a instabilidade do mundo, ao sobrepor no campo visual do espectador imagens captadas a partir de diferentes ângulos e projetadas em simultâneo (*The Merchant of Venice*, de Peter Sellars); b) o pluriperspetivismo, ao gravar diferentes planos de uma mesma cena que vai projetando sobre diferentes telas (*Sang et roses*, de Guy Cassiers) ou ao colocar em simultâneo a ação interpretada ao vivo, e essa mesma cena gravada e projetada sobre uma tela (*Fräulein Julie after August Strindberg*, de Katie Mitchell), obrigando o espectador, em ambos os sistemas, a associar, complementar, focar, relacionar ou escolher uma única perspetiva; c) a atmosfera evanescente, com a pretensão de uma ação acontecer num território imaterial, onde se confronta o físico do ator, que representa em tempo e espaço reais, com a atmosfera deletéria (*San Francisco de*

*Assis*, de Peter Sellars, *Paysage sous surveillance*, de Heiner Müller, Jean Jourdheuil e Peyret, *Cercles*, de Joël Pommerat).

Outra função que a integração das novas tecnologias permite é a ampliação metafórica: a interpretação e a imagem projetada (representação ao vivo ou pré-gravada) não se complementam, pertencem antes campos visuais diferentes, tal como na metáfora literária os discursos e a figura retórica pertencem a campos semânticos distintos, embora os territórios da realidade e da figuração possuam uma zona de interseção comum, mediante a qual o leitor ou o espectador realiza um processo associativo. Este, mais do que facilitar-lhe a compreensão racional daquilo que o ator descreve ou executa em cena, estimula-lhe a imaginação, vibra no seu espírito, alarga-lhe os horizontes da perceção e propõe-lhe novas significações que transcendem e ampliam o conhecimento: Vassiliev (*Medeamaterial*, de Heiner Müller), Lepage (*Les aiguilles et l'opium*), Van Hove (*De Russen*), Simon McBurney (*The Master and Margarita*).

A incorporação das novas tecnologias, ou a presença da câmara e a convivência de efeitos – ou imagens – e atores, colocam novos desafios ao encenador, porque – como afirmava Svoboda – "as imagens, mesmo que tenham força e marquem um ritmo, jamais poderão substituir o ator, que é o sujeito dramático que impulsiona a ação" (Svoboda), ainda que imponham um trabalho mais exigente por parte do intérprete. Os desafios consistem em saber como harmonizar as linguagens teatrais e filmicas? De que modo se concretiza a relação dialética câmara/ator? A resposta à primeira questão encontra-se em *Reise durch die Nacht*, de Katie Mitchell, onde a encenadora oferece ao espectador a possibilidade de observar como a câmara estabelece uma ponte entre signifiante e significado, entre o que a mulher vê e o *flashback* da sua memória (linguagem filmica). No entanto, a seguir, mostra-lhe o que aconteceu ao contrário, no que já é a linguagem teatral: objeto e

&gt;

*Ein Volksfiend*

[Um inimigo do povo],

de Ibsen,

enc. Thomas Ostermeier,

Schaubühne, 2012.

&lt;

*La maison de cerfs*,

texto e enc. Jan Lauwers,

Needcompany, 2008,

fot. Maarten Vanden

Abeele.

&gt;

*Reise durch die Nacht*,

de Friederike Mayröcker,

enc. Katie Mitchell,

Schauspiel Köln, 2012,

fot. Christophe Reynaud

de Lage.



memória ativam a memória afetiva da atriz que, a partir da cena, transmite ao espectador as sensações da personagem. Isto é, produz-se uma mistura de linguagens, imprescindível para que o teatro não se transforme em cinema, visto na sua realização em direto por um espectador voyeur. Assim, a linguagem teatral prevalece sobre a fílmica.

Se o audiovisual não pode anular a linguagem teatral, o ator deverá também representar de acordo com os distintos sistemas de representação teatral, que diferem dos cinematográficos, e a sua presença em palco é essencial, sem que devam existir no decorrer da representação cenas possibilitadas apenas por meio da câmara e sem atores em cena. As combinações de situações em que um ator estabelece um diálogo com as imagens num ecrã são múltiplas, mas limitarei a casuística a duas possibilidades: as imagens projetadas apresentam a ação que se realiza em palco ou foram previamente gravadas.

No primeiro caso, a proximidade da câmara permite apreciar o pormenor de um gesto, o seu significado, o objeto que contempla e estimula a reação do ator; isto é, permite segui-lo como se estivesse num teatro de câmara, com proximidade. Nesta hipótese, a representação assume um trabalho minucioso, muito teatral, que precisa de uma adaptação dos atores a diferentes métodos de representação, e que consegue anular a mecanização da expressividade corporal ou da gestualidade, reencontrando a verdade: a proximidade da câmara impede a produção do cliché estandardizado e falso (*Reise durch die Nacht*, de Katie Mitchell; *La face cachée de la lune*, de Robert Lepage; *La salle d'attente*, de Krystian Lupa).

A segunda hipótese engloba: a) a simultaneidade entre a ação do ator e a projeção de imagens pré-gravadas, utilizadas com diferentes finalidades, mas sempre em função da dramaturgia da personagem previamente estabelecida. Em alguns casos, irá opor-se realidade a desejos ou memórias, em tempos ou espaços diferentes, mas sem que falte a montagem (*Ghosts*, de Thomas

Ostermeier); b) as imagens expressam mundos interiores, mostram o subtexto e são utilizadas para encurtar as falas em textos de séculos anteriores: as gravações sintetizam o pensamento e os atores desenvolvem a ação (*Dom Karlos, infant von Spaniem*, de Nicolas Stemann); c) as imagens recolhem gravações de realidades deformadas ou desconexas, esboços abstratos, aberturas a espaços oníricos; a dissociação visual do espectador traduz a fratura na personalidade da personagem (*Der Meister und Margarita* ou *Die Wirtin*, de Frank Castorf); *La vida es sueño* [*Das Leben ein Traum*], de Rüping); d) as imagens filmadas dialogam com o intérprete e transmitem desdobraimento ou insegurança (Robert Lepage, *Elsinor*), ou alteridade, com uma imagem dupla que acentua a possibilidade de ser outro (Krzysztof Warlikowski, *Kabaret Warszawski*).

Deixo aqui a questão, aberta a mais exemplos, mas sublinho o indispensável para que o teatro não se confunda com o cinema, ou seja: a presença do ator, que não deve ser a de um intérprete perante uma câmara, mas antes a de um ator que, ignorando a gravação, interage com os outros atores, obedece à ação teatral, composta por uma sequência de intenções, obstáculos e novas situações; por sua vez, o encenador deve gerir o tempo-ritmo com critérios de teatralidade, porque as imagens impõem um enquadramento e fluem com rapidez, mas o encenador marca o tempo da ação e o ritmo da personagem nesse ambiente audiovisual, e consegue que o ator não se diminua perante este mesmo universo; por último, imagens e intérpretes devem estabelecer um diálogo artístico. Neste teatro de imagens, merecem destaque Romeo Castellucci, [Heiner] Goebbels ou [Denis] Merleau, entre outros, que propõem encenações perante as quais devemos perguntar-nos: existe teatro quando se dilui o corpo do ator? A questão fica em aberto.

# Um *workshop* – Um plano de composição para agir e pensar a partir do “meio”

Paula Caspão

1.

Entre 22 e 26 de Outubro de 2012, teve lugar o *workshop* “Mergulhar num processo”, facilitado por André Lepecki e Vera Mantero. Organizado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pelo Centro de Estudos de Teatro, com o apoio dos Artistas Unidos. O *workshop* decorreu no espaço Estrela 60, que durante cinco dias se transformou numa paisagem provisória de partilha de práticas e saberes vindos de lugares, suportes e tempos heterogêneos.

A proposta de um *workshop* é um tecido frágil que não existe propriamente antes de acontecer. Ao longo dos dias, em que decorre, a efectivação das suas texturas e dos seus ritmos é um trabalho de todos os momentos; é um trabalho de todos os que ali vierem co-agir e co-pensar. Quando se desenrola assim, entre uma atenção ao modo como os materiais de trabalho se activam entre todos e através de cada um – independentemente daquilo que já sabíamos (ou imaginávamos) deles – então algo de facto “acontece”.

E esse algo não se deve apenas aos materiais com os quais trabalhamos: textos de indubitável força propostos por Lepecki,<sup>1</sup> juntamente com materiais trazidos por cada um de nós, solicitados por Mantero: um texto curto ou um fragmento de texto; um som; um objecto; uma imagem; uma acção, comportamento ou tarefa – uma espécie de “arquivo pessoal” para constituir ali uma maneira de estar não só entre todos, mas também entre os materiais que nos constituem, importam e movem. E parece-me importante referir antes de mais que a instrução, que recebemos de Mantero para escolher os materiais que levaríamos para o *workshop*, dizia que tanto podíamos escolher materiais que nos tocam pelo seu conteúdo, por aquilo que significam ou formulam, como escolher aqueles que nos intrigam ou tocam mais pela via sensorial, cinestésica, rítmica, afectiva. No caso dos textos, podiam então ser aqueles que temos vontade de “pôr na boca”, escrevia Mantero, independentemente do conteúdo que transportam. Prometendo já actividades de mastigação ou degustação de palavras, indicando já o corpo como um lugar para explorar textos... e os textos como lugares para iniciar movimentos.

2.

Isto está a tomar a forma de um “contar como foi”. Paro. Faço aqui um desvio para me situar. Ou melhor, paro para deslocar este “objecto”. É que as ideias que aqui transmito não correspondem de maneira fiel ao que exactamente fizeram e disseram Lepecki e Mantero, mas sim à maneira como o que ali teve lugar afectou o meu pensamento. Mal-entendi certamente muita coisa, por isso me parece importante chamar a atenção para a autonomia deste objecto – a sua ineficácia enquanto documento ou relato fidedigno. A verdade é que mais do que deixar uma marca exacta do que “realmente (supostamente) aconteceu”, interessa-me abrir aqui um outro espaço, um outro encontro, com outros participantes, convocando outras temporalidades, outros afectos, outros saberes e não-saberes. Sigo e activo de resto um mapa irregular de notas que se foi desenhando de forma dispersa, distribuído por vários suportes, e acumulando notas nas margens – notas proliferando ao lado das notas do *workshop* –, dando lugar a alguns arabescos acrobáticos, contiguidades surpreendentes, e por vezes cumplicidades bastante improváveis à medida que os pensamentos, questões, desejos desenvolvidos durante o *workshop* voltavam com outros timbres, gestos e palavras, através de novas leituras, em outros contextos de trabalho. Outros lugares. Como este, que é outro aqui enquanto escrevo, e que será outro – outra vez – agora que está a ser lido.

E não posso deixar de desejar que cada leitor(a) ocupe estas margens com comentários, palavras soltas, setas, círculos, estrelas, pontos e linhas, dando assim visibilidade e palpabilidade ao facto de a leitura ser uma relação singular, uma colaboração entre vários agentes que produz um texto diferente, uma outra paisagem de sentido, de cada vez que tem lugar.

Este desvio leva-me contudo a uma questão que me parece implícita não só na maneira como Lepecki nos enviou os textos previamente, designando-os de “chão”, mas também na maneira como os atravessámos; na maneira como se foram entrelaçando, ressoando com os exercícios propostos por Mantero. Trata-se da questão de “como praticar um texto: que usos pode ter, em que situações?”

<sup>1</sup> Ver no final deste artigo a bibliografia recomendada.

Paula Caspão é investigadora no Centro de Estudos de Teatro da FLUL, bolsreira pós-doutoral da FCT. Doutora em Filosofia (Epistemologia / Estética) pela Universidade de Paris Ouest Nanterre, é dramaturgista em artes coreográficas e desenvolve trabalho artístico interdisciplinar. É co-fundadora – com Bojana Bauer, Ivana Müller e J-B Veyret-Logerias – de “Institut”, uma plataforma de práticas críticas e performativas com base em Paris.

>  
Plano do Jardim Botânico  
de Lisboa (Diário do  
Governo, II Série, n.º 158,  
de 6 de Junho de 1962,  
p. 4798).

Terá a leitura algo de coreográfico?  
Tomados no seu conjunto, os textos propostos, da área da filosofia na sua maioria, colocam em contacto zonas temporais e lugares distantes. Pela minha parte, acolhi-os e tratei-os como um tecido cujas partes se podiam tocar entre si antes mesmo de serem lidas: antes de os ler distribuí-os literalmente pelo chão, por cima de mesas, cadeiras, objectos, de modo a formar uma geografia irregular de temas, linhas, interrupções, intersecções, disparidades, (des-)encontros mais ou menos felizes. Optei, pois, deliberadamente por uma leitura sinuosa, concordante com a maneira como entendo um texto: como uma textura que não existe por si, nem como um todo linear, mas que desenha "lugares" com velocidades, tons e vozes variáveis, sempre em relação com um espaço preciso e com um tempo complexo, feito de vários tempos de relação que não fluem necessariamente em linha recta. Como tal, todo e qualquer texto pode ser abordado pelo meio, ou a partir de qualquer zona que não coincida com o princípio, e ser percorrido com movimentos irregulares. Fazendo este percurso, emergem entre zonas distintas de textos distintos uma multiplicidade de alianças, pontes aéreas, simpatias, bem como diferenças e paradoxos relevantes para pensar e repensar. Entre as zonas de potencial diálogo entre os textos, emerge igualmente desde a primeira abordagem-passeio um convite para tentar linhas de consistência não só entre os textos, mas entre as questões que colocam e os nossos métodos de trabalho, as nossas maneiras de viver, de experimentar, de iniciar e/ou inibir movimentos, discursos, encontros.

Como escrevia Lepecki no *e-mail* que nos enviou com os textos (o "chão", para termos um "plano de imanência" ou de "composição" para "pensarmos em comum"), não se tratava de adoptar uma perspectiva de ansiedade, de ter que ler e "saber" ou "conhecer"; não se tratava de modo algum de captar, numa perspectiva hermenêutica, o sentido que supostamente estaria nos textos à nossa espera de forma pré-determinada pelos seus autores (com as suas supostas intenções). Tratava-se antes de nos propor entrar em relação com os textos adoptando uma posição experimental através da qual fosse possível "pensar como activar as palavras/imagens/conceitos que cada um deles propõe", partilhar saberes e práticas de várias ordens, repensá-los e (eventualmente) deslocá-los, recolocá-los coreograficamente – tendo em conta a situação presente, com toda a sua complexidade espaço-temporal e relacional.

nous ? sommes-nous avec toi ? sommes-nous ensemble ? que semblons-nous ? ferons-nous quelque chose ensemble ? que fais-tu de toi ? sommes-nous nées ensemble ? partirons-nous ensemble ? viendras-tu avec nous ? irais-je avec vous ? où irais-je avec vous ? que ferais-je avec vous ? que faisons-nous ensemble ? qui sommes-nous ensemble ? que sommes-nous ensemble ? qu'êtes-vous ensemble ? devons-nous vivre ensemble ? devez-vous mourir ensemble ? que deviendrons-nous ensemble ?



Este "chão", que podemos imaginar em termos geológicos como uma paisagem simultaneamente rochosa e movediça, não deve, pois, ser entendido como um plano no sentido de um objectivo ou resultado a alcançar, um programa ou projecto a realizar, mas antes como um "diagrama", para continuar no pluriverso dos termos deleuzianos (Deleuze 2002: 55, 56). Num sentido muito concreto, o "diagrama" deve ser entendido em termos propriamente geométricos como uma superfície com traços, linhas e manchas, indicando uma topografia onde se intersectam vários ritmos possíveis, várias "possibilidades de facto" (quer dizer, possibilidades que só devêm "facto" quando são utilizadas, quando têm realmente "lugar"). É um "plano de composição", ou "plano de imanência", onde o processo de composição só pode ser entendido através daquilo a que dá efectivamente lugar, naquilo que gera num dado momento. Opondo-se assim ao que seria, segundo Deleuze, um "plano de organização" ou de "desenvolvimento", ou seja, um "plano de transcendência dirigindo tanto as formas como os sujeitos", como algo que não é propriamente dado enquanto tal, mas apenas implícito – enquanto dimensão suplementar pré-determinada – naquilo que gera (Deleuze 2003: 171, 172). Ora, situar-se num "plano de composição" (de "consistência" ou de "imanência"), significa ao contrário situar-se num processo radicalmente local que, prescindindo de toda e qualquer forma pré-definida, se desenrola tendo em linha de conta as relações que se vão efectuando pouco a pouco, embarcando em ritmos adequados a cada materialidade implicada. Instalar-se num tal plano implica ademais um "modo de vida", uma "maneira de viver", já que é de facto "imaneente", sempre em relação epidérmica com uma situação concreta, muito embora tenha que ser construído, pois, apesar de ser "imaneente", não é algo que simplesmente acontece por si. Quer dizer que as condições para que possa acontecer têm que ser criadas. Nesta perspectiva espinozista e deleuziana que nos foi trazida por Lepecki,



<  
Intersecção de livros,  
notas manuscritas e  
imagens.

o “comum” ou “chão” formado pelos textos que nos foram enviados não pressupunha então, de maneira nenhuma, que iríamos trabalhar a partir de um “comum” preexistente e pré-determinado. Esse “comum” deve ser entendido como algo que teve que ser construído passo a passo; algo que não se encontrava atrás de nós pré-fabricado mas à nossa frente, como algo incerto, não garantido, e exigindo por isso de todos um envolvimento sensível.

### 3.

Faz sentido referir aqui que, no primeiro dia, Mantero propôs um exercício tão interessante quanto inquietante: sentir o chão. Pessoalmente senti-o como um treino a que gostaria de chamar “político”. Em grupos de quatro ou cinco, uma pessoa de cada grupo colava-se ao chão, enquanto os outros iam fazendo pressão sobre o seu corpo, com as mãos e com todas os outros membros e partes que pudessem servir para empurrar o corpo para mais e mais perto do chão. E Mantero ia dizendo que era isso mesmo, entrar pelo chão dentro: “deixar cair a pele contra a carne, a carne contra os ossos, os ossos no chão...” E assim fomos alternando, até toda a gente ter feito a sua experiência daquele chão.

Começa a aparecer claramente a importância do “como fazer” já que entre aquilo que se quer fazer e aquilo que se faz está sempre a questão da adequação do modo de fazer ao que tem que ser feito, questão absolutamente coreográfica e tarefa principal da política (atender ao chão onde tem lugar), como assinalou Lepecki fazendo referência a Paul Carter (1996), bem como a Gilles Deleuze (para quem um “facto” é aquilo que “tem lugar”). Quer isto dizer que em todo o rigor não deveria haver métodos adquiridos, por muito eficazes que se tenham revelado, pois para cada situação específica, no nosso trabalho artístico como na composição dos nossos modos de viver, há que encontrar o método, a maneira ou as maneiras adequadas ao que tiver que ser feito a cada momento. Pelo que, para além

da pertinência de qualquer iniciativa, da acção a efectuar e da ousadia que requer, é importante descobrir qual é a ressonância mais fina entre aquilo que nos move e o modo de expressão/acção que requer. Aqui se encontram, segundo Lepecki, política e arte. Assim, quando se trate do material linguagem, por exemplo, é importante pensar, seguindo mais uma vez Paul Carter, o modo de colocar as palavras a voar. Quer dizer que é preciso coreografar o modo de lançar as palavras, de as pôr a mexer.

Há por isso todo um trabalho preparatório – mesmo tendo a máxima atenção ao presente –, uma necessidade de tomar tempo para “errar” (não só no sentido de arriscar equivocar-se, como também no sentido de vaguear sem direcção precisa), e os dois capítulos da *Lógica da sensação* a partir do trabalho de Francis Bacon deram-nos algumas pistas para repensar a questão das metodologias de trabalho que cada um de nós tem vindo a desenvolver. A propósito da necessidade de lutar contra o cliché, contra as imensas camadas de informação, assumpções e representações, que ocupam já a tela ou a mente do pintor antes mesmo de ele começar a pintar (ou, se quisermos, que ocupam cada suporte com o qual começamos a trabalhar), Deleuze refere, relativamente à forma de proceder de Francis Bacon, um conjunto de acções: “fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, escovar ou passar com um pano certos espaços ou zonas (manchas-cor); lançar a tinta segundo ângulos e velocidades diversas” (Deleuze 2002: 93). Acções que me puseram a pensar o que significaria, concretamente, transpô-las para outras áreas de actividade que não a pintura, no sentido de dar lugar àquilo a que Lepecki chamou, numa conferência de 2009, o “não saber” como “método rigoroso” (“not knowing’ not as a condition to be overcome (...) but as a rigorous method”) (2011: 193). Versando sobre as políticas e as economias da prática da dramaturgia experimental em dança contemporânea, o texto da conferência sublinha o sugestivo facto de tanto a teoria como a dramaturgia se

encontrarem marcadas por uma ansiedade comum, que é a ansiedade ligada à questão de "saber ou não saber"; a ansiedade ligada à questão sobre quem é (suposto) saber, isto é, a quem pertence um trabalho e as ideias nele contidas. Formulando a necessidade de sair desta lógica de poder autoral e de investir noutros métodos de relacionamento – entre coreógrafos, dramaturgos, artistas de várias áreas, materiais diversos que participam na consecução de uma peça –, Lepecki propõe o "não saber" como um "método rigoroso" e evoca a possibilidade de usar os textos e a escrita erradamente ("erroneously")<sup>2</sup>. A questão que nos deixa é uma questão deveras exigente: como trabalhar a partir de um "não saber"? Como é que podemos desenvolver uma prática de errância sem ir dar ao chamado "não importa o quê"? Um dos exemplos que Lepecki refere é bastante tentador, e leva-nos a pensar que seria desejável arranjar maneiras de sabotar tudo aquilo que julgamos já saber ou que está já tão estabelecido que nos aparece como natural. Sendo que isto implica todo um trabalho de escavação, de escovagem, de raspagem – de artificialização do "natural", apetece dizer – para fazer surgir essas coisas que já lá estão assumidas como dadas e que por isso já não temos em linha de conta. Fica então a questão: como introduzir (contrabandear?) áreas de não saber, ou de hesitação, no que já sabemos ou julgamos saber? A maneira como Deleuze descreve o trabalho de "deformação" do cliché efectuado por Bacon parece-me adequada a este momento.

Por exemplo, uma boca: pode ser prolongada, pode fazer-se que vá de um extremo ao outro da cabeça. Por exemplo, a cabeça: esfrega-se-lhe uma parte com uma escova, um vasculho, uma esponja ou um pano. Bacon chama a isto um diagrama: é como se de súbito se introduzisse um Sara, uma zona de Sara, na cabeça; é como se nela se esticasse uma pele de rinoceronte vista ao microscópio; é como se se separassem duas partes da cabeça pondo um oceano a meio; é como se se mudasse de unidade de medida e se substituíssem as unidades figurativas por unidades micrométricas ou, ao contrário, cósmicas. (Deleuze 2002: 93, 94)<sup>3</sup>.

Tal é o trabalho, prossegue Deleuze, para que seja possível o surgimento de um outro mundo. Ora, para encontrar a maneira adequada ao que se quer fazer é preciso ouvir a matéria, não só a matéria orgânica, mas também a matéria inorgânica, e a sua capacidade de agenciamento, de afectar e ser afectada. Precisemos, contudo, que ouvir a matéria de que são feitas as coisas não significa de todo voltar a um materialismo determinista, mas tão só ter em conta a maneira como coisas humanas e não humanas co-agem. Na verdade, o próprio corpo

humano é composto por diversos outros corpos-coisa ("it-bodies") incluindo bactérias, vírus, metais, como referiu recentemente numa entrevista Jane Bennett (2010). Trata-se pois de reconhecer à matéria inorgânica a sua complexidade, a forma como se move e se conecta; a forma como nos conecta e nos move, para o bem e para o mal, ou nenhum dos dois. Precisamos, assim parece, de uma política da matéria: uma política que tenha em conta a maneira como as diferentes matérias, os objectos e/ou dispositivos se relacionam uns com os outros; e que modos de subjectivação ou dessubjectivação produzem (2010)<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, integrar a matéria não humana na política implica uma mudança na maneira de conceber a actividade política, na medida em que exige uma atenção suplementar não só às forças humanas (intencionais) mas também às forças impessoais que se encontram em jogo a cada momento, à sua capacidade de afectar e ser afectadas; à sua capacidade de produzir diferenças; de fazer, literalmente, a diferença em determinadas situações. Bem entendido, um tal entendimento da política alargando a noção de agenciamento e de afecto à coisa não humana pode nomeadamente conduzir, espera-se, a políticas públicas mais sustentáveis. Ao mesmo tempo, esta mudança de entendimento implicaria reconhecer a que ponto ter em conta a "vivacidade" da matéria não humana é indispensável a uma qualquer "efectividade política", já que esta requer sempre a escolha não só da acção adequada a uma situação, mas também a escolha do estilo dessa mesma acção e do momento certo para agir. Estas escolhas, por sua vez, requerem uma atenção especial à vivacidade que caracteriza as coisas que nos habituámos a considerar como inertes, mas cuja capacidade de produzir informação e de sociabilizar é actualmente inegável, nomeadamente do ponto de vista dos novos materialismos e das teorias do afecto e que em teoria crítica e nas ciências sociais e humanas têm, recentemente, sido referidas à viragem de atenção, na medida em que nelas se percebe o dinamismo inerente à matéria tanto a corpórea e/ou orgânica como a inanimada, reconhecendo a sua capacidade de sociabilizar e de produzir informação (Clough / Halley 2007). Teríamos assim, quem sabe, uma prometedora política, mais virada para a maneira como humanos e não humanos se afectam, para as suas maneiras de se aglomerar de determinada maneira em certos lugares ou de co-produzir certas espécies de lugar – uma política mais atenta aos aspectos coreográficos, geográficos (e mesmo geológicos) das relações humanas e não humanas (Kruse / Ellsworth 2002)<sup>5</sup>.

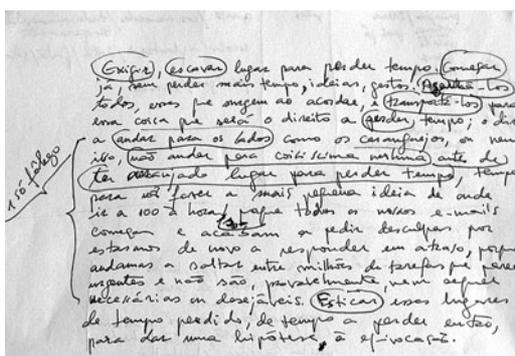
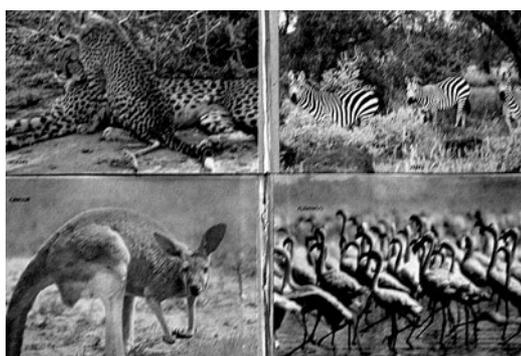
Neste sentido chamou Lepecki a nossa atenção para o uso de "coisas, objectos, tralha em vários trabalhos de dança experimental e *performance art* recentes" – como

<sup>2</sup> O que de novo me faz pensar em Carter, que escreve, num outro livro: "A invenção, afinal de contas, depende de um equívoco – a possibilidade de uma coisa poder significar outra" (tradução minha).

<sup>3</sup> Ver igualmente o capítulo 11: "La peinture, avant de peindre" (2002: 83-85).

<sup>4</sup> A este respeito, ver Agamben (art. cit.), bem como Perniola (op. cit.).

<sup>5</sup> Sobre o projecto de Kruse e Ellsworth, que incide sobre a convergência da dimensão humana com a dimensão geológica, ver <http://smudgestudio.org/>.



<  
Objectos para produzir um  
som junto a um livro.

<  
Desdobrável de cartão  
com animais selvagens.

Nota descrevendo uma  
acção necessária.

>

*Solo...?* (2008) de Aitana Cordero, ou *Este corpo que me ocupa* (2008) de João Fiadeiro (Lepecki 2012)<sup>6</sup> – que nos últimos anos têm vindo a integrar esta noção de agenciamento não humano, trabalhando com a performatividade das coisas e/ou objectos sem os colocar ao serviço do sujeito ou, ao contrário, apresentá-los como coisas-dispositivos que comandam todos os nossos gestos e disposições<sup>7</sup>. Estes trabalhos abrem assim literalmente lugar para outros tipos de relacionamento, para uma contiguidade, uma co-existência entre sujeitos e coisas que deslocam as noções de sujeito e objecto para afirmar “uma ligação profunda entre performatividade e coisidade”. (Lepecki 2012).

Na realidade, é caso para dizer que não é o corpo humano que dança, mas a matéria (Kasai 1996): a matéria que constitui os corpos humanos (orgânica e inorgânica), e a matéria que constitui as coisas mais variadas, incluindo a linguagem. Pois também na linguagem não é o dito “espírito” que se move, diz e pensa, mas a própria matéria linguística que dança: a organização do ritmo – as diferenças de velocidade e de intensidade, as variações de tom, de grão e de volume. De facto, a matéria linguística (rítmica por excelência) relaciona-se de muitíssimo perto com a matéria do corpo humano, sem contudo com ela alguma vez coincidir, como explica Meschonnic (1995: 143). Num outro livro, que já aqui referi, Paul Carter lembra-nos que o termo “discurso” contém de resto um sentido de movimento propriamente físico, designando antes de mais um transporte, uma deslocação de um lugar para outro, de uma situação para outra. É por isso que Carter considera que a prática discursiva não é exclusiva da linguagem, estendendo-se antes a outras matérias, a outros meios e situações, a outras articulações espaço-temporais que não implicam linguagem propriamente dita (2004).

Um outro exercício proposto por Mantero consistiu em trabalhar com os fragmentos de texto que tínhamos

levado. A ideia era desprender-nos do significado das frases e do texto como um todo, para nos obrigar a sentir ou a descobrir/inventar as ressonâncias possíveis entre cada palavra e um gesto, uma parte do corpo ou uma sequência de movimentos. Imediatamente apareceu a dificuldade de nos distanciarmos da “atmosfera” já conhecida do texto e das representações ligadas a esse conhecimento, e mesmo à nossa própria experiência sensorial já adquirida do texto. Foi por isso estimulante o esforço para tentar ficar, insistir em cada palavra e com ela tentar engendrar uma relação não propriamente pessoal mas atenta a este novo chão e não sujeita à lógica da representação que nos submerge.

#### 4.

No último dia, após alguns dias de exploração e de transformação do nosso chão, Mantero e Lepecki propuseram que com os materiais trazidos (o nosso “arquivo pessoal” agora já transformado, tendo em conta as experiências que fomos fazendo ao trabalhar com ele), nos juntássemos em grupos de quatro ou cinco para proceder a uma tentativa de desenhar, em cada grupo, um plano de consistência, uma espécie de mapa de possíveis “lugares” onde colocar-se a partir da articulação entre os materiais, as experiências e os pensamentos de cada participante. Mantero deu-nos uma partitura suficientemente larga (passando por linhas tais como: questões fundamentais da existência; questões fundamentais artísticas; questões fundamentais do momento) para organizarmos o material individualmente, e passarmos a seguir à negociação para engendrar pontos de ligação ou de tensão, de embate, de ressonância e/ou de sobreposição, de forma a chegar a um plano de consistência – criado não necessariamente a partir de afinidades ou pontos de coincidência, claro está, mas incluindo divergências e discordâncias de várias ordens. No caso do grupo com o qual trabalhei chegámos a uma

<sup>6</sup> Sobre as relações entre elementos humanos e não humanos em trabalhos recentes de dança experimental, ver Laermans 2008 e Sabisch 2013.

<sup>7</sup> No texto de Agamben (“O que é um dispositivo?”), o autor define um dispositivo como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.”

cartografia exprimindo a necessidade de pesquisar ritmos de vida e formas de organizar o tempo de trabalho em vários lugares do planeta, para tentar perceber que outros ritmos, que outras formas de conceber a experiência do tempo e do trabalho serão possíveis, para além daquelas que já conhecemos (na maioria das vezes distribuídas entre a rapidez e a lentidão, entre a aceleração e a imobilidade). A ideia seria ir compondo um mapa artificial combinando lugares mais ou menos distantes, seguindo a combinatória de ritmos que quereríamos experimentar em contiguidade. Concretamente, cada um de nós viajaria para lugares a determinar (isto implicaria um tempo de preparação, para perceber que geografias poderiam interessar-nos). O limite temporal destas estadias de pesquisa corresponderia ao limite da tarefa (perceber/encontrar temporalidades para nós desconhecidas), sendo que a duração restaria assim indefinida; o "plano" poderia, pois, levar muitos anos a acontecer. Os modos de comunicar entre nós seriam também indeterminados, e a descobrir em concordância com os lugares experienciados, as "coisas" e os meios encontrados, e as pesquisas em curso em cada lugar. Não sabemos – nem queremos saber – se seria um trabalho propriamente artístico ou impropriamente social, antropológico, filosófico, político-económico...

Antes de parar de escrever apetece-me perguntar aos leitores em que posição é que leram este texto, e com que ritmo. Se foi de um só fôlego ou se fizeram interrupções, se foi de dia ou de noite, se o chão onde estavam instalados era confortável, se era um chão estável ou um chão que tremia, talvez ao passar por entre as nuvens, poços de ar... Estava quase a sugerir que se fizesse o exercício de reler este texto em posições inabituais. Ou, em todo o caso, prestando atenção ao que se passa nos vossos corpos durante a leitura. Fica também no ar a possibilidade de se praticar com ele a proposta de Mantero, tentando descobrir ressonâncias impessoais entre palavras soltas e movimentos, de preferência sem cair na ilustração, ou talvez por vezes sim e outras vezes não, só porque é bom apercebermo-nos das diferenças.

### Referências bibliográficas (a bibliografia recomendada por Lepecki vem com \*)

- Rio de Janeiro e São Paulo, Forense Universitária (capítulo 2. "Acção").
- BENNETT, (2010a), *Vibrant Matters: An interview with Jane Bennett*, online: <http://philosophyinatimeoferror.wordpress.com/2010/04/22/vibrant-matters-an-interview-with-jane-bennett/>
- (2010b), *Vibrant Matters. A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press.
- CARTER, Paul (1996), *The Lie of the Land*, Boston, Faber and Faber.
- (2004), *Material Thinking. The Theory and Practice of Creative Research*, Melbourne University Press.
- CASPÃO, Paula (2013), *Relations on Paper*, [www.ghost.pt](http://www.ghost.pt).
- CLOUGH, Patricia Ticineto / HALLEY, Jean (2007), *The Affective Turn. Theorizing the Social*, Duke University Press.
- \*DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil.
- (2003), *Spinoza. Philosophie pratique* [1981], Paris, Minuit.
- \*KASAI, Akira (1996), "Dance Closely Related to Matter" (Interview), *Review*, No. 2 Summer.
- \*KLEIST, Heinrich von (1998), "Sobre o teatro de marionetas" [1810], trad. José Filipe Pereira, Edição Acto, Instituto de Arte Dramática.
- KRUSE, Jamie / ELLSWORTH, Elizabeth (2002), *Geologic City. A Field Guide to the GeoArchitecture of New York City*, Smudge Studio.
- LAERMANS, Rudi (2008), "Dance in General" or Choreographing the Public, Making Assemblages", *Performance Research. On Choreography*, 13 (1).
- LEPECKI, André (2011), "We're not Ready for the Dramaturge": Some Notes on Dance Dramaturgy", in *Rethinking Dramaturgy: Errancy and Transformation* (Eds. M. Bellisco, M.J. Cifuentes, A. Ecija), Murcia, Centro Párraga.
- (2012), "9 variações sobre coisas e performance", in [www.ceart.udesc.br/ppgt/uridimento/2012/Urimento%2019/Artigo9\\_variacoes\\_sobre\\_coisas.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/uridimento/2012/Urimento%2019/Artigo9_variacoes_sobre_coisas.pdf)
- MESCHONNIC, Henri (1995), *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier.
- \*PERNIOLA, Mario (2005), *O sex appeal do Inorgânico* [1994], trad. Nilson Moulin, São Paulo, Coleção Atopos (capítulos 1, 2, 3, 21, 22).
- \*RANCIÈRE, Jacques (1998), "Dix thèses sur la politique", *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard.
- SABISCH, Petra (2013), "Conversation between Petra Sabisch and Paula Caspão", in CASPÃO 2013.

\*AGAMBEN, Giorgio (2005), "O que é um dispositivo?", Conferência proferida no Brasil, trad. Nilcéia Valdati [http://www.4shared.com/office/IWePMsbE/AGAMBEN\\_Giorgio\\_-\\_o\\_que\\_e\\_um\\_d.html](http://www.4shared.com/office/IWePMsbE/AGAMBEN_Giorgio_-_o_que_e_um_d.html)

\*ARENDT, Hannah (2007), *A condição humana* [1958], trad. Roberto Raposo,

# Quasiconferência crepuscular sobre *Quarteto* de Heiner Müller

Anabela Mendes

Vivemos demoniacamente toda a nossa inocência.  
Herberto Helder (2013: 13)

Todos temos no sangue espírito republicano, tal como temos a sífilis nos ossos:  
estamos infectados de democracia e sífilis.  
Charles Baudelaire (*apud* Benjamin1974: 515)

Gostaria de pôr contra mim a raça humana inteira. Vejo nisso uma volúpia  
que me consolaria de tudo o resto.  
Charles Baudelaire (a sua mãe) (*apud* Benjamin1974: 516)

## Nota íntima

Precisei de traduzir *Quartett* de Heiner Müller para me pacificar em relação a uma história de sedução na qual fui cúmplice durante dois anos. Na altura em que fiz a tradução, escrevia ainda numa *Underwood* dos anos quarenta que o meu pai usara com devoto empenho. Ao oferecer-me essa peça-reliquia, o meu pai queria apenas que nada me faltasse para ser uma profissional ágil. Nunca ele soube como a agilidade dos dedos nas teclas, muitas vezes batidas com a força e não com a perícia, contribuíram para a regenerabilidade dialéctica e progressiva sobrevivência a esse episódio singular na minha biografia.

Fiquei assim entre o texto de Heiner Müller, o texto que procurei devolver-lhe como proposta em português, e a minha história pessoalíssima enriquecida então pelo jogo de trocas e pelos muitos discursos que esse vai e vem inspirou.

Traduzi como terapia e foi a partir dessa opção que integrei posteriormente *Quarteto* nos meus objectos de estudo. A minha tradução foi cara a Rogério de Carvalho que dela fez encenação, em 2004, para um projecto de Júlia Correia, na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo no Porto.

O dactiloscrito de 33 páginas, que nunca foi publicado, atraiu também, muitos anos depois, o Alexandre Calado e a Sandra Hung, dois actores, professores e encenadores, com quem já trabalhei dentro e fora de Portugal. A eles me liga terna e muito devota cumplicidade que esteve na origem desta nossa nova colaboração.

## O que vem à superfície e parece inusitado

Esta peça fala de ligações perigosas entre pessoas. Em que consiste esse perigo? O que é que ele anuncia? Porque é que Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos terá escolhido este assunto que viria a motivar Heiner Müller dois séculos depois? De que é que Laclos queria defender

os seus leitores contemporâneos, maioritariamente aristocratas e já futuros aspirantes ao aburguesamento, com esse seu romance epistolar concebido como teia-labirinto? A quem aproveitou a distinção entre aristocratas e burgueses na época de Laclos, que tanto ocupou Müller, ao ponto de se ter tornado mínima a destrinça entre uns e outros, sobretudo quando abrir falência passou a ser um mero estratagem negocial que se entretém a descontrolar o mundo?

O que deixa o ser humano de dominar quando o instinto se sobrepõe à lógica do pensamento? Ou melhor: o que escapa à lógica do pensamento quando a radicalização do jogo é conduzida por linguagem que argumenta, mas que também implode o silêncio, abrindo a porta à alienação e ao gesto hostil refinado pela acção?

Neste processo encontram-se potencialmente todos os seres humanos – homens e mulheres – que uma vez feridos de morte, em cada vida particular, pela estocada quase final (e esta pode ser metaforicamente apenas a gota que se derrama de um copo que deixa de ser capaz de a conter), imprimem novo alento às forças que ainda lhes restam, momentaneamente desconhecedores de que podem não ser capazes de sobre elas exercer controlo, fazendo sucumbir quem se lhes opõe. Sermos potenciais assassinos e assassinos de facto é algo de que não nos livramos nunca, mesmo quando acreditamos que temos capacidade de superar em nós o natural demoníaco que nos molda.

Serão assassinos, não apenas como estratégia representacional, todos os actores que criarem oposição a outros actores e dela resultaram morte em cena. Poderão não vir a ser assassinos aqueles que vestirem a pele de assassinos e aqueles que os virem fazer de assassinos? Quem poderá alguma vez dizer – desta água não beberei? Quem poderá alguma vez acrescentar – jamais usarei esta faca para matar alguém? Quem se poderá livrar de afirmar

Anabela Mendes  
é professora da  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa  
e investigadora do  
Centro de Estudos de  
Comunicação e Cultura  
da Universidade  
Católica Portuguesa.  
Mantém actividade  
regular na área da  
tradução e escrita para  
teatro, dramaturgia e  
encenação.

&lt;&gt;

Imagens do filme *Faust*,  
real. Alexander Sokurov,  
2011.



– eu pus as minhas mãos à volta do teu pescoço para te estrangular?

*Quarteto* de Heiner Müller prepara para cena sucessivos combates que oferece ao par protagonista, urdindo para ele palavras-bomba e palavras-pomba difíceis de dizer por dentro. Muitas vezes elas fazem-nos crer que a tensão entre contrários se serve metaforicamente da esgrima ou da arte de atirar bestas como máscara que transforma a desolação em marcha triunfante. Num frente a frente homem e mulher, e seus desdobramentos, retiram-se do apuro ficcional para voltarem a ser predador e presa, sabendo que um e outro serão vencidos pelo jogo da enredada arte que, aliás, os conduzirá ao perecimento sem retorno com que a peça se conclui.

À medida que o discurso vai perdendo o viço na casa do argumento, o par de actores e a sua mascarada dificilmente resistirão a visitar nos alçapões de cada um os fantasmas residentes. O confronto nunca deixa de ser um processo em que o poder da rivalização os obriga a arrancar um ao outro segredos a que eles próprios não podem senão submeter-se. Fonte de inspiração mas também uma ameaça, o jogo e o anti-jogo sublinham de forma inevitável em *Quarteto* a presença da terrorização comportamental, contra a qual já Baudelaire cinicamente se insurgia.

Escrito como contra-cena ácida, melíflua aqui e acolá, e até com pinceladas bíblicas que atestam o vaticínio quase inquestionável, ou destapam em versos schillerianos o louvor harmonioso do lar burguês, *Quarteto* cria, a um tempo, uma espessura vocal e de movimento que faz sobressair a falibilidade da anatomia humana; a outro tempo, porém, confronta-nos com a sobreposição de uma visão eclética a uma visão apaixonada. Merteuil e Valmont já não se encontram disponíveis para serem afectados pelo ardor da carne, o que não os impede de quererem continuar a ver tudo, e de terem a consciência de que nada lhes escapará, ao transformarem as ruínas das suas

pessoas em teses agarradas umas às outras pelo fio cíclico do tempo que os contempla.

Nesta comédia cínica a análise executa-se decompondo qualitativamente a essência humana a partir de um ponto de vista europeu, que sabe ser o ocidente confundível hoje com um oriente de muitos matizes e colorações. O cenário civilizacional desta peça é balizado pelo eixo "Espaço/Tempo: Salão aristocrata antes da Revolução Francesa/Bunker depois da terceira guerra mundial". Conflito, adição, violência e destruição parecem associar-se num antes da democracia representativa e num depois dela, exactamente quando a sua legitimidade já nem sequer é necessária. O laboratório anatómico confirma em cada órgão, desde a pele ao coração, o programa cognitivo e afectivo que está para além das classes sócio-económicas e políticas. Perguntamo-nos – foi Müller um autor pessimista antes e depois de um quadro pós-moderno? Respondemos – Müller foi um iluminado Prometeu dialéctico, desalinado, crítico e mordaz.

#### **Estará previsto um *Burger King* no tal *bunker* extemporâneo?**

Escreve Müller *Quarteto* como ajuste de contas pessoal e íntimo, mas escreve-o também para estruturar pensamento em torno da ideia e prática revolucionárias e suas convulsões. Num tempo em que as revoluções entraram na História com patines palacianas, porque a burguesia deixou de conseguir livrar-se do bicho que a corrói e do cheiro a mofo que a impregna, esta peça ocupa-se, num registo muito peculiar, de como se torna possível esvaziar política e socialmente uma classe – a burguesia – enquanto categoria dinâmica cuja função e horizonte começaram por ter em vista o bem-estar, o progresso e a realização do ser humano nas suas múltiplas perspectivas e anseios. Como guardadora e agente de valores e princípios democráticos, a burguesia foi perdendo de vista a nobre tradição renascentista, enquanto se



^ &lt; &gt;

Imagens do filme *Faust*,  
real. Alexander Sokurov,  
2011.

entretinha a desfiar a tessitura do legado greco-latino, exibindo uma a uma as ruínas de templos e ágoras onde a palavra foi lei e prece dos homens.

Chegou um tempo, e este é de tal maneira lato que nos perdemos na sua quantificação, em que uma certa ou incerta burguesia, saída das revoluções que precederam o nosso século, se perfilou sem pudor a coberto de negócios e deu largas àquele espírito empreendedor que nem sempre se mostrou transparente. E assim ela sucumbiu à facilidade com que o luxo se torna num amante obscuro, concedeu ao desperdício estatuto de impropério, acumulou no excesso consumista um tempo sem lugar, travou-se de desejo pela corrupção, violou-se e deixou-se violar pelo vício, foi pasto da concupiscência, escancarou-se à sedução mercantil de um capitalismo de ganância com regras concebidas para serem ferozmente ignoradas ou poderem apenas valer como mera trivialidade pública. Vivemos hoje colectivamente o rescaldo amargo desta incontrolada desordem, que Müller tão bem escalpelizou nas suas peças, e em que a noção de classe deixou de fazer sentido, porque a agonia dos protagonistas não passa de um arremedo substituível em privado ou à vista de todos.

É preciso que nada sobeje entre o espaço de um salão aberto a aristocratas (alguém saberá ainda o que isso é?), afeiçoados ao decrépito e ao decadente de monarquias absolutistas (o nepotismo ainda não acabou), e o espaço de um *bunker* firme, preparado em cimento sob fórmula de resistência prolongada, que possa albergar um ou outro sobrevivente de uma cada vez mais acautelada Terceira Guerra Mundial. Entre salão e *bunker* paira o espaço-tempo de uma burguesia que perdeu a medula espinal e a capacidade de criar nexos através de buracos intervertebrais. Grande parte da espécie humana vive hoje indignada, clama por justiça (será que não escutou em excesso o canto da sereia?), enreda-se sem resposta plausível numa pobreza sobrevivente de constante precariedade.

Isto é também a peça de Müller, aquela que dá protagonismo à carne fraca e às mucosas sedentas que anseiam pela morte. Morte-punição. Morte-libertação.

#### Da repetição e da máscara da não-repetição

A morte é sedutora e possui muitas máscaras. Triturar a carne e os seus dejectos, dar a isso forma apetecível com sabor colorido, continua a encher com cupidez e gula a barriga da população. Já o jejum forçado, que mingua as vísceras e reduz a massa corpórea, com especial incidência na genitália interna e externa, no coração, de cada vez que é interrompido ou superado, produz repulsa e êxtase em simultâneo.

Depois de terem experimentado a máscara em perfeitas variações, Merteuil e Valmont entregam-se ao exercício de expurgação do mal, assassinam metodicamente em cada um o que em si lhes escapa e não foram capazes de controlar ou transformar. Não se trata aqui da devastação em série causada por um qualquer sequioso donjuanism, sob forma masculina ou feminina, mas de um macabro e muito distinto exercício meticuloso e ritualístico de vingança violenta sem finalidade, a não ser dar espaço no tempo ao estrito campo do mortífero prazer.

A peça de Heiner Müller é também difícil por todo este enredamento. As motivações que desencadeiam o hediondo acto vingador (Merteuil mata Valmont e morre da sua própria podridão) que diante de nós tem lugar, justificam a dialéctica de que matar alguém é, de facto, um acto bárbaro mas lúbrico e orgásmico. Nele se consuma a essência da mostraçã do discurso e os seus excessos. Aquilo que provavelmente mais nos surpreende é que não estamos perante um fraco e um forte e, portanto, perante um modelo banal que agencia violência e poder. À nossa frente representa uma dupla de aristocratas, ora fortes na sua fraqueza ora fracos na sua fortaleza, chamemos-lhe assim, que tenta dar cobertura ao que de mais nobre existiu nos códigos de honra da cavalaria medieval europeia

&gt; v

Imagens do filme *Faust*,  
real. Alexander Sokurov,  
2011.



– a nobreza do gesto em justas e torneios. Mas essa é também uma máscara que acaba por cair por terra, quando o polimento com que um trata o outro e vice-versa se esboroa e transforma em crueza lapidar, só satisfeita pelo mútuo esfacelamento dialogante e coroado com muito sangue e todas as vísceras. Nada restará intacto depois do combate entre pares: se não te posso vencer pela persuasão, venço-te aniquilando-te. Se não te consigo converter à minha ideologia, à ideologia do meu corpo, desfaço-me de ti, envenenando-te. Auto-destruição e destruição do Outro pontuam a infinita partitura desta peça tão original e tão velha como a humanidade, salvo os panejamentos epocais.

A perda do lugar de si, que nenhum tempo colectivo ou nenhuma condição social e política conseguem preencher de forma satisfatória, afere-se em *Quarteto* quando o privado se torna público ou quando privado e público são indistinguíveis e deixam de estar sujeitos a nomeação.

Que dizer àqueles que acreditam poder a radicalização de comportamentos responder favoravelmente aos anseios da fé ou da militância política? Como encarar o bom ou o mau andamento de todo o tipo de negócios do mundo, quando o mundo deixou de ser capaz de disso se dar conta? E caso ele se dê conta desse desgoverno, como poderemos contar com o mundo para nos libertar de sermos escravos da concupiscência criminosa que repentinamente nos possa atingir? Será que sob a égide do mais puro anonimato ascendemos a protagonistas, sem que os nossos nomes jamais interessem a alguém? Em boa verdade ninguém se ocupa daqueles que não são conhecidos como responsáveis até ao momento em que os seus actos a isso obriguem. Será que em algum momento dos seus comportamentos, gestos e linguagem íntimos, Merteuil e Valmont tomam verdadeira consciência de que matar também é um acto licencioso do qual pode emergir um prazer libertino? O que será que eles sentem?

Sobrepondo ao domínio ficcional a realidade que o engendra, poderá a coberto do anonimato cada terrorista aperceber-se de que dentro de si habita um libertino, um escravo liberto, como nos ensinou a língua latina?

Aos olhos dos libertinos, o desregramento, a animalidade dos actos próprios não se fundamentam em julgamento moral. Desse ponto de vista o libertino partilha com o terrorista a similitude da dinâmica do instinto. Ambos são seres teleológicos e vão sempre até ao fim das suas estradas. Em nome de um prazer preparado com requinte e despido de emoção, libertino e terrorista podem até trocar de máscara entre si, desferirão golpe atrás de golpe, usarão a bomba como traje, com elástica frieza, farão da crueldade uma motivação constante. Matar nestas circunstâncias pressupõe que não haja nem dó nem piedade. Estes seres ficariam paralisados se lhes caísse em cima um pinga de comoção. O que lhes sobreviverá? O que nos sobreviverá? Como sobreviveremos?

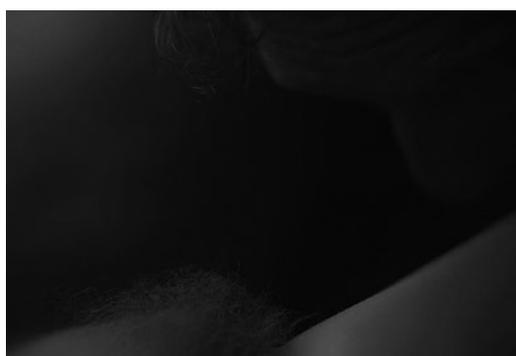
Aquilo que consideramos como violência gratuita, mas que outros assim não entendem, resulta de uma relação de causa e efeito predatórios, apresenta-se como comportamento sexualmente aditivo a que nem a exaustão dos corpos consegue pôr fim, mora ao nosso lado todos os dias e toma connosco café.

#### A autópsia como acto de conhecimento

Em nome do entendimento comum e da percepção directa da passagem do tempo sobre as suas naturezas anatómica e fisiológica, Merteuil e Valmont enfrentam-se num combate derradeiro em que o extremar de posições e disposições inclui um momento coprofilico, forma degenerescente de excitação sexual. Tem esta fantasia a função de antecipar no prazer sexual animalesco (o cheiro das fezes e da urina é sempre uma pista) o incontrolável domínio do irracional, o não-retorno da temporalidade, a proximidade da morte. Tendo ambos "trabalhado" sobre o conhecimento e o prazer do corpo em vida, resta-lhes



<>  
Imagens do filme *Faust*,  
real. Alexander Sokurov,  
2011.



<>  
Imagens do filme *Faust*,  
real. Alexander Sokurov,  
2011.

abandonarem-se a uma morte previamente combinada e sequencial antes que a carne se putrefaça. Primeiro o veneno, como parodização do fim trágico, depois o cancro como corruptor invasivo, selos definitivos da vitória do mal a que a arte venatória antecipou possessão e fusão.

Não nos surpreende, pois, que *Quarteto* possa conter ainda na sua essência a germinação e o desenvolvimento de uma metodologia de dissecação que faz do discurso e do acto de representar o campo para uma autópsia artística como exercício de terror. Será através desta que o ritual entre o corpo e o corpo nos revela o não-lugar da alma, a instância última que anima como sopro vital a nossa existência.

Valmont/Merteuil esgotam-se um ao outro por incapacidade de se relacionarem como antes fôra – a consciência da perda de inocência parece fatal –, presos ao horror com que encaram o envelhecimento que já grita na flacidez da pele, na secura das mucosas, no murchar da virilidade, entre tantos outros sinais que avivam dentro e fora de cada um deles um fim próximo. Eles inquietam-se com a fugacidade imperfeita do prazer serial, confirmam pelos golpes do discurso a corrosão impiedosa que desfaz carne e espírito, cheiram mal e não se conformam com o cair das máscaras. Só a condição de cadáver lhes pode responder como libertação pela dor que um ao outro infligiram, pelo medo de serem eles próprios e que ainda os devora, ao entregarem-se sob a forma de sacrifício a uma última celebração conjunta.

Conhecendo finalmente a inevitabilidade da morte e as suas consequências, o par libertino acede ao não-ser. Assassínio por envenenamento e doença cancerosa (em Laelos era a escarlatina) coroam como instâncias punitivas o excesso, o desregramento, a violência e a bestialidade de que a natureza humana não se consegue desencilhar mesmo que paradoxalmente continue a acreditar nessa hipótese.

### Em cada pé uma alma andarilha

A procura da alma como forma de equilíbrio maior entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, o permanente exercício entre o conhecimento empírico e o conhecimento especulativo, a enorme perplexidade perante aquilo que nos escapa, que nenhuma interpretação parece resolver, e aquilo que efectivamente somos e que nem sempre nos dispomos a aceitar, são questões comuns a *Quarteto* de Heiner Müller e ao recente filme de Alexander Sokurov, *Faust* (Leão de Ouro no 68º Festival de Veneza, 2011), inspirado de forma livre na obra homónima de Johann Wolfgang von Goethe mas também no *Fausto* de Thomas Mann. Encontrei nos seis minutos e qualquer coisa do começo desse filme uma significativa resposta plástica, ética e crepuscular para algumas das interrogações suscitadas pela peça de Müller.

A obra de Sokurov segue por dentro e com grande sensibilidade estética os anseios físicos e metafísicos do Dr. Heinrich Faust por uma vida de liberdade e prazer. Situado o filme historicamente no séc. XIX – um século determinante por muitas e variadas razões para aquilo que hoje somos – e que Goethe celebrizou na sua tragédia em duas partes como mundividência universal, verificamos que as noções de liberdade e prazer estão permanentemente associadas ao puro exercício do poder em todas as formas possíveis. Essa constatação que pode responder pela complexidade da natureza da vida humana, não tem, ainda assim, de encontrar nela justificação suficiente para tudo o que de nefasto e irreparável uns aos outros fazemos.

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1974), *Abhandlungen: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Gesammelte Schriften, vol. I-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HELDER, Herberto (2013), *Servidões*, Lisboa, Assírio & Alvim.

>  
Assalto Rádio Cassandra  
13, 2013,  
fot. Rui Ferreira.



# Cassandra e o teatro como um estaleiro sem fim

Jorge Palinhos

O poeta, dramaturgo e bibliotecário Licofron de Cálcis viveu no século II d. C. . Escreveu teatro, tratados sobre teatro e poesia, mas a sua obra mais famosa foi o poema *Alexandra*. Tido como das obras literárias mais enigmáticas da Antiguidade, nele são narradas a Príamo, pela voz de um escravo, as profecias da princesa troiana Cassandra.

Como toda a literatura profética, é um texto difícil, onde se misturam referências à queda de Tróia, episódios da mitologia, eventos históricos e alusões ao futuro, que gerou grande interesse entre os seus contemporâneos e grande perplexidade entre os historiadores de hoje, incapazes de explicar como é que o texto antecipa eventos ainda não ocorridos, como a irresistível ascensão do império romano.

Licofron vivia num mundo helenístico em desagregação, no qual as dinastias dos sucessores de Alexandre Magno atingiam o máximo esplendor para iniciarem a inevitável decadência sob a pressão das novas culturas materialistas e pragmáticas que surgiam na Gália e em Itália. Para entender o rumo que a marcha do mundo tomava, e baseando-se no seu conhecimento da tragédia ateniense, Licofron interessou-se por Cassandra, a mais estilhaçada de todas as personagens da tragédia grega. E foi graças a Licofron que a Antiguidade se apaixonou pela terrível história da princesa troiana e reconheceu nela a sibila: a que transmite a verdade inacessível dos deuses.

Surgida nas epopeias homéricas, Cassandra é a personagem trágica por excelência em virtude das suas contradições: Apolo, deus da luz e da verdade, oferece-lhe o dom da profecia se ela lhe oferecer a sua virgindade. Mas Cassandra, antes disposta, mais tarde recua, tomada talvez por um medo adolescente da mudança. E, furioso, Apolo amaldiçoa-a, fazendo com que ninguém acredite nas suas profecias.

Se na aparência este castigo torna o dom da profecia inútil, na prática transforma-o numa maldição, convertendo Cassandra na mais solitária de todas as personagens ficcionais, sendo ela a única que vê num mundo que não vê. E se ter um olho na terra de cegos é sinal de realeza, ter dois é sinal de loucura. Cassandra perde-se nos interstícios da força tremenda das palavras: afinal, um discurso é um gesto para mudar o mundo, mas esse gesto só muda o mundo se for ouvido. Sem ouvintes, é apenas um gesto de solidão, igual ao dos loucos que balbuciam sozinhos pelas ruas apinhadas de gente.

Por isso Cassandra habita entre duas inexistências: a inexistência do mundo do futuro, que apenas existe nas suas palavras, e a inexistência das suas palavras, que são ocas para aqueles que a rodeiam. É, desse modo, a personagem do desespero sem fim, da dor sem medida, o destroço humano que emerge da luta de forças antagónicas. E, logo, é também a personagem do fim dos tempos, a figura arnoldiana entre um mundo morto e um

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



<  
Projeto Cassandra, 2013  
(Iris Cayatte e Sara Vaz),  
fot. Catarina Braga Araújo.

mundo incapaz de nascer, o auge do carácter humano, esmagado entre a falta de sentido da vida e a falta de sentido da morte.

Como aconteceu noutros tempos de apocalipse, tumulto ou mera angústia, foi esta personagem que o encenador Nuno M. Cardoso tomou como eixo para refletir sobre os tempos que nos atravessam, num projeto singular e de enorme ambição.

O Projeto Cassandra consiste numa sucessão de eventos performativos, sempre em transformação, construídos em torno de uma ideia de Cassandra e uma ideia de portugalidade, e que partem dos textos e reflexões de sete autores que são encarnados por sete diferentes atrizes. É um processo de criação performativo invulgar, se não mesmo único no nosso país: um conjunto tão vasto de dramaturgos a escreverem em torno de uma única personagem, encarnada por tantas atrizes, apresentadas numa sucessão de diferentes versões cénicas inacabadas e experimentais, que parecem surgir de uma crença utópica no teatro como estaleiro infinito do humano. É um projeto fascinante na sua desmesura, na indiferença às dificuldades do teatro em Portugal, na paixão que revela pela arte performativa como forma de pensamento total e no seu paradoxo de "considerar o teatro não como um produto de consumo mas como um processo de trabalho. Pensar Portugal e pensar no futuro, viver o futuro" como se afirma na folha de sala da apresentação no Teatro Académico Gil Vicente. Afinal, como considerar o teatro "não como um produto de consumo" quando ele vive do olhar do espectador, tal como as palavras de Cassandra não faziam sentido por não haver ouvidos que as escutassem? E como "pensar no futuro, viver o futuro" se o teatro é, em si, presente absoluto, impossível de prever e impossível de permanecer?

Tentarei explicar melhor o que é o projeto descrevendo a sua evolução até agora.

#### Os textos

O processo de trabalho começou com a encomenda de textos a vários autores, textos que deviam ter como eixo fundamental a figura de Cassandra e uma visão pessoal sobre Portugal. Foram escritos sete textos que, no meu entender, revelam preocupações e visões diferentes sobre o futuro e as forças contraditórias que moldam esse futuro.

Em *Cassandra Bitter Tongue*, Cláudia Lucas Chêu toma o corpo e o discurso, que são inerentes às palestras, mas também ao teatro, e o discurso sobre o corpo, que é o alicerce dos *chatrooms* eróticos da internet, onde se representam e cobiçam corpos impossíveis. A partir das propostas filosóficas de Peter Sloterdijk, assistimos então ao desregular das representações do corpo, que permanece enigmático e afastado de todo o desejo e compreensão, ao mesmo tempo que nos surge como fonte de toda a racionalidade e discurso, colocando desse modo a questão: como aceitar como racional um discurso que emana do enigma?

*Cassandra de Balaclava*, de Jorge Loureiro Figueira, ensaia o fim de uma ideia dupla de teatro: o teatro da euforia cavaquista, pleno de simulacros de bem-estar e prosperidade, a matriz original do teatro grego enquanto potencial, reivindicação e memória de justiça. Nele esboça-se a hipótese de que o teatro, se alvo de censura, também é capaz de denunciar a censura como se fosse dada a hipótese à Cassandra-teatro de o seu discurso deixar de ser inconsequente e transformar a realidade, fazendo com que a liberdade anárquica de Dioniso triunfe sobre o instinto censório de Apolo.

O texto *Operação Cassandra*, de Marta Freitas, imagina um misterioso grupo que faz um comunicado radiofónico a anunciar um cataclismo mundial, a ameaça de destruição da identidade simbólica de um terço da humanidade. Desse modo, convoca-se o paradoxo de a vida de hoje depender cada vez mais de uma construção simbólica da identidade – na forma de nomes, endereços, números,

códigos, *passwords*, títulos, etc. Só que essa identidade simbólica, longe de criar uma espiritualidade humana, tornou-se mercadoria que pode ser prospectada, analisada, trocada, vendida e falsificada. E a esse paradoxo a única fuga possível parece ser o regresso a uma identidade puramente visceral, orgânica, não-simbólica, onde o que importa são as capacidades inerentes do ser humano: sobreviver, ter sensações físicas, manter relações de proximidade com os outros.

Mickael de Oliveira, em *4 lições para a sobrevivência*, recorre também ao elixir milagroso da época contemporânea; a panaceia para todos os males que é a palestra, seja ela científica, académica, comercial, publicitária, política ou religiosa. A palestra que assenta numa fé otimista no poder do discurso e no aperfeiçoamento infinito do homem. Nesta palestra contra as palestras anuncia-se um nihilismo irredutível onde se nega a comunidade, a conciliação, a moderação e a instituição, e se anuncia como única saída a multidão sob um fervor apocalíptico e absoluto.

No meu próprio texto, *Cassandra diz que morreu*, procurei sondar a dúvida da renovação de um passado que continua a arrastar-se sem fim. É uma Cassandra do tempo estilizado em que o passado é igual ao futuro, mesmo que sobre a dúvida de que talvez não o seja, e em que a palavra – salvação e maldição do teatro contemporâneo – é uma urna grega cheia de poeira de memória, cujos sentidos são sempre equívocos ou inquietantes.

*Senhora doutora Cassandra*, de Jacinto Lucas Pires, retrata a catástrofe que se arrasta lentamente sob o verniz da rotina. Entre a continuação e a disrupção, entre reuniões, visitas, convenções e obrigações, instala-se uma corrupção triste num quotidiano de banalidade absurda. A catástrofe é conhecida por todos, mas todos fingem ignorá-la com um riso nervoso, impotentes para a evitar.

*Cassandra – A última peça de Tiago Rodrigues*, de Tiago Rodrigues, estabelece um jogo de espelhos entre o teatro e a realidade, acenando, quase com otimismo, a possibilidade de Cassandra poder transformar a realidade, ao mesmo tempo que nega a possibilidade de o teatro se poder desligar dessa realidade presente. Mesmo que essa realidade presente seja um mal-estar difuso – um borrão de parede – que o teatro se esforça por fixar.

### A encenação

Foi com base nesta matéria-prima textual que Nuno M. Cardoso começou a definir diferentes propostas de encenação que unificassem, ao mesmo tempo que reconhecessem as particularidades de cada uma destas visões. O seu objetivo era poder criar um espaço autónomo da realidade – uma utopia e uma ucronia – que pudesse dialogar com a corrente da nossa existência. No fundo, que o próprio gesto criativo fosse um gesto de Cassandra, audaz e corajoso contra as circunstâncias, apesar da consciência da sua futilidade em delimitar o que é, ou poderá ser, a experiência humana.

Foram realizadas diferentes apresentações, em diferentes formatos e espaços, dos vários textos e serão ainda apresentados outros nos próximos tempos. Mas em todas as apresentações há sempre a vontade de estabelecer uma rutura com a realidade conhecida e expectável, nuns casos rasurando o limite claro entre o que é o teatro e a realidade, noutros recorrendo a dispositivos cénicos e extra-cénicos que façam o público sentir que está a entrar num outro espaço-tempo. Foi o que aconteceu com o texto de Marta Freitas, transmitido duas vezes na rádio sem qualquer indicação de que se tratava de ficção, ou, por exemplo, no Teatro Taborada, em Lisboa, em que os espectadores eram convidados a assumir uma outra identidade, ou ainda na apresentação do CACE Cultural, no Porto, em que se esboçaram sinais de entrada e permanência num universo secreto, fechado e quase autossuficiente.

Para cada um dos textos foram também propostas diferentes encenações, mas com alguns princípios comuns às várias apresentações que irei descrever:

Para *Cassandra Bitter Tongue* procurou-se a dicotomia entre o espaço virtual e o espaço físico, entre a presença de uma palavra virtual e de um corpo físico para significar a barreira entre a racionalidade do quotidiano e um desejo atroz de futuro.

Para o texto de Mickael de Oliveira, onde se rasgam impressões digitais e se afirma a alteridade e irresponsabilidade do eu, é a própria personagem que surge arrancada da realidade que pretende combater – ora elevada pela potência do discurso erudito, ora diminuída pela consciência da sua condição de estrangeira e, por inerência, impotente. Dito de outro modo, procura-se a



&lt;

Projeto Cassandra,  
2013 (Sara Barbosa),  
fot. Mafalda Lencastre.

anulação do eu como o mais subversivo dos gestos num tempo de egomania.

O vídeo foi a solução de *Cassandra de Balaclava* para o teatro dos tempos modernos: um espaço sempre em metamorfose que permite fixar os gestos de revolta entre a rua da destruição e o teatro da instituição.

Com o texto de Marta Freitas é a voz e a argumentação que triunfa: uma voz quase sem corpo, que convence, que

seduz, que se apresenta de uma inevitabilidade divina e de uma racionalidade inatacável para mascarar a visceralidade da proposta.

No meu próprio texto cruzam-se tempos diferentes, do mais clássico ao mais contemporâneo – tanto no aparato cénico como nos figurinos – e é a própria personagem Cassandra que se abandona ao espaço, à vertigem da queda, ao som e às imagens das palavras.

&gt;

Projeto Cassandra,  
2013

(Sara B. Vaz  
e Nuno M. Cardoso),  
fot. Pedro Barbosa.

Para *Senhora Doutora Cassandra* procura fixar-se a passagem atroz do tempo e do cancro, a fragilidade do corpo esmagado pela tecnologia e pelo sistema na sua marcha triunfante para o vazio.

E no texto de Tiago Rodrigues a encenação opta por traduzir as palavras por movimentos de forma a vincar a fragilidade daquelas como opressoras do desejo de liberdade do corpo, e que este só pode destruir com o seu movimento contínuo, a sua visceralidade, o seu enigma.

### O percurso

Como referi antes, o Projeto Cassandra está em curso permanentemente, sempre sujeito a mudanças e novas sessões de trabalho e apresentações. Estão fixos os textos já escritos, a sua atribuição a diferentes atrizes e as propostas de apresentação em espaços não convencionais: o de Marta Freitas é interpretado por Olinda Favas e foi apresentado em duas rádios, o de Cláudia Lucas Chéu é interpretado por Íris Cayatte, com apresentações na internet e na universidade, o de Mickael de Oliveira é interpretado por Joana Manuel num formato de conferência, o de Jorge Louraço Figueira é interpretado por Isabel Abreu para decorrer no teatro e na rua, o de Jacinto Lucas Pires é interpretado por Leonor Keil para ser apresentado num hotel ou gabinete, o de Tiago Rodrigues é interpretado por Sara Vaz para ser apresentado num estabelecimento comercial, e o meu texto é interpretado por Sara Barbosa para ser apresentado num salto de paraquedas.

A primeira apresentação pública do projeto decorreu a 6 de outubro de 2012, com *Operação Cassandra* a ser transmitido pela Rádio Manobras, no Porto, no decurso de uma *performance* de assalto e ocupação do seu posto emissor, e a 15 de dezembro de 2012 na Rádio Universitária do Minho, em Braga.

O texto de Mickael de Oliveira foi apresentado a 15 de dezembro de 2012, na Biblioteca Municipal de Braga e, a 23 de março de 2013, ocorreu uma leitura encenada dos textos de Cláudia Lucas Chéu, Jorge Palinhos, Jacinto Lucas Pires e Jorge Louraço Figueira no CACE Cultural do Porto.

A 19 de abril foram levados à cena diferentes textos no Teatro Taborda, em Lisboa, com diferentes apresentações para cada dia.

A 30 de maio houve uma apresentação integral no Teatro Académico Gil Vicente, e, a 14 de Janeiro outra apresentação no Teatro Circo, de Braga. Neste momento



está a ser completada a publicação de todos os textos num único volume e a ser preparada uma curta-metragem em torno do texto de Jorge Louraço Figueira.

### A inconclusão

Corpo, discurso, identidade, ação, multidão, memória, mudança, banalidade, indizível: parecem ser estes os grandes temas do projeto e são, também, os grandes temas da contemporaneidade.

De forma também contemporânea, este Projeto Cassandra vive de uma fé profunda na cena, no gesto e na ação como potencial de mudança e transformação. Contra as palavras diáfanas de Cassandra que nada mudavam, contra a submissão grega ao destino, encontra-se aqui uma crença muito contemporânea em que só o gesto é redentor e de que esse gesto tem de ser mestiço na sua construção, fundindo diferentes linguagens e influências. É um projeto que, de forma clássica, parte do texto, na sua riqueza e complexidade, mas o investe com a espontaneidade e inquietações da performance. E que, tal como os gregos antigos, tal como Cassandra, acredita que o discurso é também realidade, quer quem o oiça acredite nele ou não. Por isso é também uma hipótese de construção de uma realidade, de um país, de uma identidade, feita de uma cacofonia de vozes, de gestos, de ansiedades e da absurda crença de que a vida, a arte, a cultura e o país, apesar de todas as incertezas e mudanças, irão, na sua essência profunda, continuar a existir.

Neste momento o futuro do Projeto – como o do teatro português, ou de Portugal – é uma incógnita. É possível que, como acontece com as profecias da própria Cassandra, seja um futuro desastroso no qual os seus participantes se recusam a acreditar. No entanto, tal como as profecias não podem evitar a própria experiência, também o projeto vale enquanto processo desmesurado e como luta sem tréguas contra o esquecimento que parece ser o fado de quase todo o teatro português.



<  
*Fright of Flight?*,  
 3 is a Crowd, 2013  
 (Bianca Mackail),  
 fot. Sean Young.

# O novo circo em Edimburgo

## Areias movediças? Pecadilhos?<sup>1</sup>

Constança Carvalho Homem

Há espectáculos de que é possível gostar tendo consciência do quanto destoam das nossas preferências mais marcadas ou imediatas. É uma estranha experiência de simultaneidade, a que provocam – de fruição e surpresa, de abandono e censura. A reflexão que tentarei fazer parte desta encruzilhada e aborda duas criações australianas, nomeadamente *Fright or Flight*, do recém-formado colectivo 3 is a Crowd, e *Wunderkammer*, da já reconhecida companhia Circa. Porque o exercício da crítica é também este, julgo eu: reflectir sobre as concessões que um espectador privilegiado vai fazendo, tentar perceber que proporção de originalidade e eficácia consegue evitar um dos grandes pilares da emissão de um juízo, a auto-imagem do gosto.

Mesmo se em perfeito contraste à superfície, julgo que importa reconhecer o que *Fright or Flight* e *Wunderkammer* têm em comum, a começar pela posição intermédia que ocupam no espectro de possibilidades do circo contemporâneo. Estes espectáculos não assentam exclusivamente em fórmulas e aptidões convencionadas, mas também não se permitem rupturas relevantes, seja por inexperiência, seja por confronto com o mercado. Ainda assim, e de acordo com as suas respectivas escala e prudência, de ambos emerge uma modalidade de circo que não se resume a uma arena de proezas indiscutíveis, mas pode ser lugar onde o virtuosismo não se separa da singularidade. Talvez não espante que ambos prescindam de tenda e banda ao vivo – e se o refiro não penso tanto no esforço financeiro que estes elementos acarretam nem

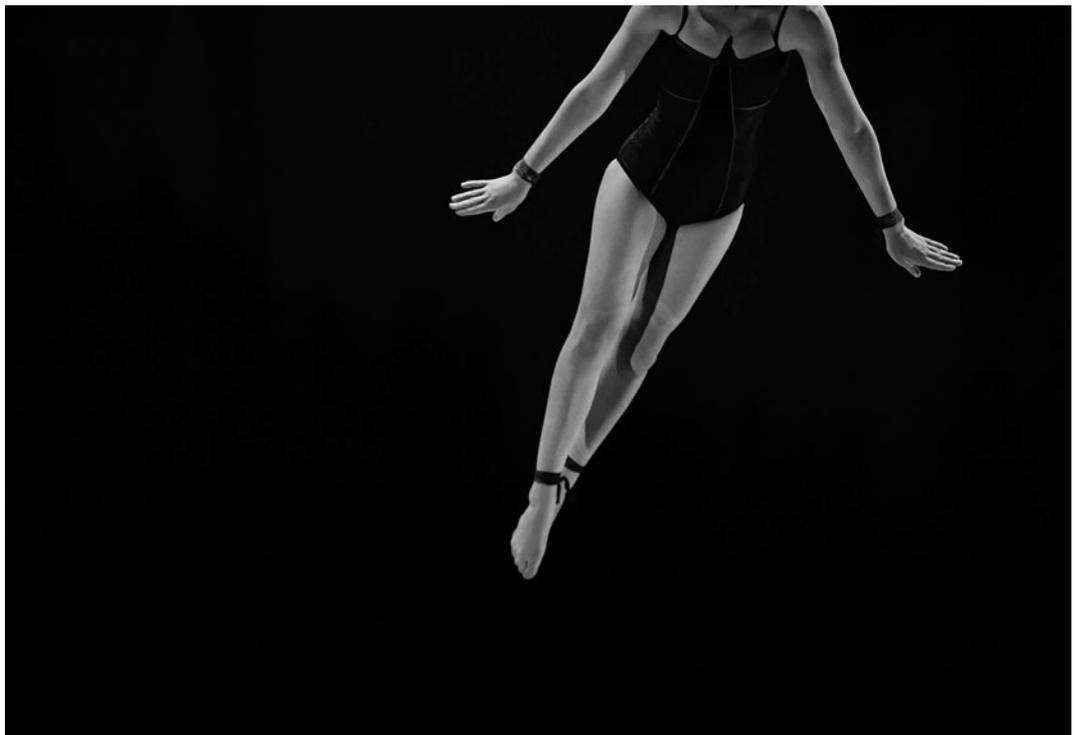
em constrangimentos à circulação; penso sobretudo na tenda como conotação e expectativa, e penso também nas muitas limitações artísticas que lhe são inerentes. Creio, por isso, que a substituição de um formato de cariz popular, que pouco mistério encerra, bem como a atenção redobrada ao desenho de som e ao desenho de luz, concorrem para a produção de sentido; sugerem, se ainda não ousam percorrê-los, territórios mais delicados, instáveis, pessoais. Portanto, há indícios de um pensamento que condensa meta-circo e dramaturgia, e gostaria de o ter visto mais aprofundado.

Pensar uma forma artística que se conhece menos bem obriga a alguns parêntesis. Exporei um, enunciando uma pergunta: que riscos e promessas há para o circo quando se deixa permear ou já só empresta os seus códigos à carne e têmpera singular dos seus intérpretes? Diria que há risco significativo associado a um peso histórico, ao facto de podermos ser lembrados dos tempos em que circo e *freakshow* eram designações passíveis de confundir-se, tempos em que muito dolorosas singularidades podiam ser a carta alta do empresário. Nesse sentido, quanto mais manifesta uma competência técnica mais o espectáculo se protege. O que é assinalável é ver que as promessas querem prescindir dessa protecção. Na verdade, elas vêm sendo cumpridas muito por força de artistas que talvez não saibamos classificar de forma precisa, cuja prática dilata as fronteiras do que entendemos como disciplinas e se distingue pela pesquisa, pela experimentação e, porque

<sup>1</sup> Texto apresentado no âmbito do projecto *Unpack the Arts* (programa de residências para jornalistas culturais europeus).

Constança Carvalho Homem é doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A sua actividade profissional abrange a tradução para a cena, a dramaturgia, a interpretação e a criação.

>  
*Wunderkammer*,  
 dir. Yaron Lifschitz, CIRCA,  
 2010 (Alice Muntz),  
 fot. Andy Phillipson.



não dizê-lo, por alguma indulgência. Dois casos de promessa cumprida especialmente empolgantes são *Éloge du poil*, de Jeanne Mordo, e *P.P.P.*, de Phia Ménard, e se agora menciono estes espetáculos e não os que vieram a Edimburgo em 2013, faço-o de forma deliberada; de facto, parecem-me ser os melhores exemplos de digestão do tempo histórico e de tempos íntimos, criações que proporcionam um justo diálogo entre a memória do bizarro do velho circo e a valorização de um percurso pessoal.

Criações como as que acabo de referir são possíveis na medida em que reflectem anos de labor, de curiosidade sobre o mundo e experiência de vida. Ora, *Fright or Flight* e *Wunderkammer* não podem competir a esse nível e, no entanto, vejamos: têm maturidade bastante para não explorar a contemplação do aberrante ou do extraordinário *per se*, ainda que a espaços queiram parecer fazê-lo!; e são indulgentes o bastante para apresentar tanto a façanha como o fiasco programado, com espaço para uma execução personalizada. Então talvez deva falar de visibilidade e de identidade: à sua maneira, estas duas propostas concorrem para uma nova leitura de corpos sumamente especializados, protegidos habitualmente porque vistos em função. E esse expor do corpo-tomado-por-adquirido, esse ver do corpo para lá do utensílio, produz uma integralidade bem-vinda, dá-nos a face múltipla de um conjunto de intérpretes que, educados numa prática atreita a estereótipos e especialidades, terá licença para transbordar. Por outro lado, ambos os espetáculos procuram baralhar o que à partida é distinto e discernível; quando nivelam o gesto hábil e o gesto perfeitamente risível, o que nos mostram é uma modalidade de circo consciente dos efeitos que provoca, com vontade de eventualmente os desmontar e lançar sobre si uma mão cheia de auto-ironia.

Passemos a uma análise mais concreta, começando por *Wunderkammer*. A companhia Circa é repetente em Edimburgo e o espetáculo que traz, já com três anos de vida e um naipe de críticas entusiásticas, foi recebido com

alvorço. Em teoria, *Wunderkammer* seria um objecto composto que funde acrobacia e burlesco, mas na prática o que primeiro senti foi que estava perante um esquema acrobático clássico com um invólucro fetichista. O espetáculo transpira a mecânica do evento diurno, tradicional. Do ponto de vista da estrutura, porque propõe um alinhamento de números independentes, mas também do ponto de vista da relação que pretende estabelecer com o público. Mesmo num anfiteatro de grande dimensão como é o McEwan Hall, o aplauso é incentivado por uma disposição coreográfica que habitualmente acaba em plano frontal e vénia.

Yaron Lifschitz, director artístico da companhia, diria em conversa que trabalhou a partir do conceito de fuga, que lhe interessava uma escrita polifónica ao invés da ideia única. Lamentavelmente, é notória a concessão a uma irreverência perfeitamente previsível, o que torna o espetáculo refém de um jogo lúbrico fácil e porventura dispersivo. A versão apresentada no festival tem um corte de 20 minutos em relação ao original e, diz-nos quem viu a versão anterior, terá perdido certa subtilidade. Porém, se tivermos em conta o *marketing* que acompanha o espetáculo, e a despeito das ambições eruditas que Yaron possa ter tido inicialmente, não é resultado deste corte a deriva comercial de *Wunderkammer*. Ela está contida na sua génese e no desejo, até certo ponto simplista, de celebração do corpo e da sensualidade. Concretizando com um termo de comparação, diria que enquanto produto *Wunderkammer* tem a batida, a atitude e a aparência expectáveis de um videoclip das Scissor Sisters. Com estas reservas, não esperava que o espetáculo me surpreendesse, mas efectivamente houve muitos momentos em que cedi sem preconceito. Em primeiro lugar, o espantoso número de mastro chinês. A competência técnica dos dois intérpretes masculinos, o fluxo e refluxo de um tema de Ärvo Pärt, e o facto de não sermos distraídos por músculo visível, criam a aparência de um diálogo tão leve que mal parece humano,



e tão próximo que resulta ambíguo. Não é possível saber-se se o que testemunhamos é uma conversa entre irmãos ou entre amantes, e pouco importa saber se falam ou dançam; o que transparece é a expressão muito delicada de um afecto universalmente reconhecido. Houve outros momentos em que a veia humorística dominou com inteligência, aproveitando estereótipos, e o *striptease* em trapézio é exemplo de como nos tiram o tapete. Entre o voluntarismo do intérprete masculino, que parece congratular-se com o lugar de desejo a que foi remetido, e a paródia do *striptease* numa coreografia disparatada, mas executada sem mácula e de olhos nos olhos, somos embalados por um Peter Gabriel em verve amorosa. É patético, comovente, ambas as coisas? O número em que Alice Muntz apresenta o seu bailado em película de bolhas de plástico deixa-nos dúvidas da mesma ordem. A rapariga leve e ágil, confinada pelo seu biótipo ao *toss the girl*, tem um solo de pleno direito em que se mostra, afinal, inábil e clownesca. É nestes interstícios que *Wunderkammer* me parece muito bem conseguido, na gestão da ironia e da ambiguidade, na gestão entre o que é e o que aparenta ser. O final do espectáculo volta a pregar-nos uma partida: despidos, à espera, ao som de um refrão que repete um "it's alright", os intérpretes aparecem inteiros porque não vigiados, efeminados, másculos e musculados nem sempre de acordo com o seu género; mas justamente quando pensamos que toda a euforia se esvaiu, que há um refrear do artifício, surge um último grande gesto. Ah, ainda faltava voar uma saia...

Circunstancial e artisticamente, o caso de *Fright or Flight* é de facto bastante diferente – um colectivo emergente traz ao festival um espectáculo com algumas semanas de circulação, premiado pouco antes no Fringe de Adelaide. A simplicidade desta apresentação parece-me em tudo conforme aos propósitos das 3 is a Crowd. Na conversa que tiveram connosco, Rockie Stone tomou a dianteira e falou-nos de três amigas que, a viver entre Melbourne e Brisbane, quiseram juntar-se em torno de um

objecto que sentissem como seu. Rockie deixou transparecer a alegria e a urgência de um trabalho físico criado por intérpretes que se admiram mutuamente, mas não separou essa dimensão da necessidade de expor um universo partilhado, no que ele possa conter de patético, mágoa ou estranheza. Aceitamos este desejo de assunção e de autoria quando nos apercebemos de que Rockie, Bianca e Olivia passaram por inúmeras companhias; percebemos também, apesar da relutância que parecem ter em admiti-lo, que para os jovens criadores australianos a Circa foi e é um importantíssimo empregador, quando não mesmo *alma mater*. Portanto, o atrevimento deste espectáculo tem algo que ver com a sua modéstia; ele não pretende ser consensual, não poderia sê-lo, quando as cabeças que o urdiram estão a afastar-se de uma fórmula testada e a integrar a(s) sua(s) diferença(s). É, por outro lado, um espectáculo que aproveita laços existentes para lhes dar um nexo de cena. Reconhecemos relações de poder e de protagonismo e temos quase a sensação de que há personagens, mas quanto a mim o esforço maior e algo inaudito é o de mostrar o artista *as himself*. Talvez por isso lhes tenha sido natural usar um jogo caseiro como abertura do espectáculo, essa espécie de cabra-cega que rapidamente distingue as diferentes personas.

O espectáculo tem um denominador comum: o tema dos pássaros. É talvez um pouco pueril e já visto, e não pode resolver certos problemas de ritmo, mas acaba por ter utilidade dupla: esbate a transição entre números e transporta uma espécie de narrativa. De facto, mesmo que de forma não militante ou deliberada, *Fright or Flight* veicula um discurso *queer* e constrói momentos e imagens de *empowerment* fazendo uso dessa metáfora. A fragilidade destes corpos é medida pela necessidade de acumular, vestir e enfeitar por excesso. Quando Rockie se adorna até quase se travestir, quando Bianca se cobre de penas, há um sentido profundo nesta necessidade de equipamento; quando *Bird Gerhl*, de Antony and the Johnsons, acompanha uma suspensão, e *Blackbird*, dos Beatles, mostra que Olivia é uma malabarista bem capaz, sentimos que o lugar destas intérpretes é o de brilhar nos seus respectivos domínios sem esconder um eventual ADN de patinho feio. Também não faltam tiradas de humor a equilibrar estes momentos de comoção inesperada. O que dizer das acções miniaturais à volta de um pacote de batatas fritas, duas espectadoras em cena a roubar o foco à estrela destacada? O que dizer também da inclusão de um tema como *Passarinhos a bailar* no original alemão, a recordar o mau entretenimento televisivo ou as festas populares? É a oscilação quase permanente entre o talento e a ineficácia, a progressão e o anti-clímax, que torna o espectáculo tão refrescante. Reconhecem-se, nesta primeira criação, vontade e talento mais que válidos, mesmo se porventura o trabalho possa ser visto como um espectáculo de nicho. Mas creio ter tido um vislumbre do que possam ser novos voos, altos voos: o exponenciar do tecido original de cada intérprete, bem como uma maior congruência rítmica e dramática, poderão ser a via mais interessante.

&lt;

La Poème,

de Jeanne Mordoj,

2010 (Jeanne Mordoj),

fot. Eoin Carey.

# L'on y joue, l'on y danse

## Quatro datas e um novo director *sur le Pont d'Avignon*

Alexandra Moreira da Silva

<  
Cartaz da 68ª edição do Festival de Avignon 2014, de Alexandre Singh, (imagem extraída da série "Assembly Instructions, The Pledge" de Simon Fujiwara, uma criação gráfica do Studio Allez).

>  
Olivier Py, Director do Festival de Avignon, fot. Carole Bellaïche / Festival d'Avignon.



Alexandra Moreira da Silva, dramaturgista e tradutora, é actualmente Professora no Instituto de Estudos de Teatro da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III, investigadora do Groupe de Recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain (Paris III) e colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP).

Em Julho de 2013 teve lugar a 67ª edição do mítico Festival d'Avignon que reúne todos os anos a comunidade teatral internacional em torno de espectáculos, performances, leituras, projecções, encontros, debates e *last but not least* algumas polémicas mais ou menos acasas. Recordemos, a título de exemplo, a greve dos intermitentes do espectáculo que conduziu à anulação do Festival em 2003, ou a não menos importante "crispação anti-moderna", em 2005, que levou à veemente contestação das escolhas estéticas dos então directores do Festival Hortense Archambault e Vincent Baudriller, e instalou um intenso debate em torno dos limites e das fronteiras do teatro. Julho de 2013 foi precisamente o ano de despedida da dupla Archambault / Baudriller que durante dez anos



dirigiu e redefiniu o Festival. Cabe agora a Olivier Py, encenador, autor, actor e antigo director do Odéon - Teatro da Europa, inaugurar uma nova etapa que, nas suas próprias palavras, se anuncia "intranquila", "irradiante" e "solar" (Py 2014).

### 2004 - Artistas Associados Et Companhia

Conscientes de que, após a desilusão provocada pelo vazio de 2003, o Festival teria de voltar a ser "uma festa" - "a" grande festa do teatro mundial - Hortense Archambault e Vincent Baudriller fazem da palavra "cumplicidade" o mote de um novo conceito de festival que viria a perdurar até à edição de 2013. Ao associarem um artista de renome internacional para juntos "traçarem a carta de um território

artístico", os dois directores renovam a curiosidade do público e asseguram o interesse da comunidade teatral: "para além das suas próprias criações, afirmam, são as suas interrogações, as suas práticas, os seus entusiasmos que inspirarão livremente o conjunto da programação" (Archambault / Baudriller 2014).

O encenador alemão Thomas Ostermeier seria o primeiro dos treze "artistas associados" que, independentemente da diversidade estética das propostas apresentadas, acabariam sempre por se transformar, de forma quase irremediável, na força centrípeta do evento. As críticas não se fizeram esperar: com as atenções voltadas para as criações destes artistas de renome internacional, frequentemente apresentadas na muito cobiçada Cour d'Honneur, como seriam acolhidos os espectáculos de outros encenadores, coreógrafos e *performers* igualmente importantes, mas eventualmente menos presentes nos palcos franceses - e nos palcos europeus em geral - muitas vezes por razões puramente geográficas e/ou de produção? A questão, que não deixa de ser pertinente, parece ter perdido importância ao longo dos últimos dez anos, ou pelo menos terá sido deslocada, como veremos mais adiante.

Reconduzida em 2006 e em 2010, a dupla Archambault / Baudrier procurou criar uma série de "pontos de fuga" dentro da própria força centrípeta representada pela figura do artista associado. À minúcia das encenações dos "amantes do texto" como Thomas Ostermeier (2004), Frédéric Fisbach (2007), Valérie Dréville (2008) - única mulher "associada" em 10 anos de Festival - ou Stanilas Nordey (2013), juntaram-se a subtiliza coreográfica de Boris Charmatz (2011), o carácter híbrido das sempre surpreendentes propostas de Jan Fabre (2005), Josef Nadj (2005), Romeo Castellucci (2008) ou Christophe Marthaler (2010), ou ainda a reinvenção poética das não menos contagiantes criações/adaptações de Wadji Mouawad (2009), Olivier Cadiot (2010), Simon McBurney (2012) e Dieudonné Niangouna (2013). São encenadores, coreógrafos, autores, actores, performers que se apropriam das artes plásticas, da literatura, da música, da dança, do teatro em todas as suas variantes e (im)prováveis transformações, contribuindo com os seus universos

personais e heterogéneos para a tão ambicionada redefinição do Festival e do próprio conceito de "teatro".

Espelho da transversalidade reivindicada por grande parte dos criadores contemporâneos, o Festival assumia desta forma, e a partir da Cour d'Honneur, uma cor diferente todos os anos - a cor trazida, sugerida e não raras vezes "impressa" pelo "artista associado". Mas ver Avignon "crescer" ao lado e com a cumplicidade destes artistas pressupunha, também, contar com a sua presença nas diferentes edições do Festival. Assim, Romeo Castellucci, Josef Nadj ou Thomas Ostermeier, para citar apenas alguns nomes, tornaram-se figuras incontornáveis do maior acontecimento teatral europeu, e os seus espectáculos, sempre aguardados com enorme expectativa, baralharam, por vezes, a paleta de cores, tornando-a pontualmente menos singular do que seria desejável. Retrospectivamente, fica ainda a sensação de que a atenção concentrada num núcleo duro de artistas europeus - ou europeizados - reduziu a presença e o interesse despertado por espectáculos vindos de outras latitudes.

Se nos pedissem para "associarmos" duas palavras a estes 10 anos de Festival, a nossa sugestão seria talvez, e em primeiro lugar, a palavra "contaminação": do teatro pelas outras artes e pelas diferentes tecnologias, das fronteiras porosas que teimam em separar o real e a ficção, contaminações várias dentro de um "jogo de correspondências" (*Ibid.*) entre artistas "associados" e artistas "convidados" e, finalmente, contaminação do público geral pela especificidade das propostas trazidas por estes criadores. A segunda palavra seria "coerência": pela aposta firme no conceito de "cumplicidade", e pela sua extensão como princípio basilar das linhas de força que serviram de orientação ao Festival. Na verdade, foi graças àquilo a que poderíamos talvez chamar uma "dinâmica de choque", introduzida por um programa alicerçado em diferentes vasos comunicantes, subtilmente deslocalizados mas coerentes, que o Festival cresceu e completou 10 anos de irreverência, de prazer e de inteligência.

Contra o mistral e outras tempestades, Avignon foi e continua a ser o palco incontornável de um teatro múltiplo, de um "teatro de ideias" (*Ibid.*).

&lt;&gt;

"Cour d'Honneur"  
do Palácio dos Papas,  
fot. Christophe Raynaud  
de Lage / Festival  
d'Avignon.



&gt;

LA FABRICA,  
interior da sala de ensaio  
com bancadas,  
fot. Ilka Kramer.

### 2005 – O ano de todas as contestações

Ou o ano de todas as tempestades. Não foi obra do mistral, a tempestade que assolou a Cour d'Honneur em 2005, mas, quando muito, das ideias do polémico artista plástico, coreógrafo, autor, encenador e performer flamengo Jan Fabre que, na 59ª edição do Festival, ocupou o espaço de "artista associado" deixado por Thomas Ostermeier. *L'histoire des larmes* e *Je suis sang*, desde logo apresentados como espectáculos de "dança, teatro e música", foram assumidos como símbolo da rejeição de um "teatro de texto", da desconfiança em relação à palavra e da negação de todo e qualquer conceito de história.

Alguns dias antes do início do Festival, o jornal *Libération* – quase em jeito de aviso – publicava um artigo biográfico sobre o artista flamengo, apresentando-o como um "carrasco do corpo" que "interroga os humores fisiológicos e utiliza tudo o que escorre, esperma, saliva, sangue, urina, lágrimas, suor" (Masi 2005) nos seus espectáculos. A polémica rapidamente se instalou em torno do artista flamengo e teve como consequência um conjunto de reacções violentíssimas por parte de espectadores, críticos e intelectuais (v. Debray 2005), que não hesitaram em contestar as escolhas estéticas dos programadores. Odile Quirot, conceituada crítica do *Nouvel Observateur*, interrogando-se sobre um possível (e perverso?) "efeito 'artista associado'" refere-se a Jan Fabre nos seguintes termos: "O problema é que ele monopoliza a Cour d'Honneur, e está de tal forma omnipresente, que o Festival de 2005 mais parece uma retrospectiva da sua obra..." (Quirot 2005).

Porém – *Avignon oblige* – várias vozes se levantaram em defesa do artista flamengo. Muitas viriam a integrar, pouco tempo depois, o livro *Le cas Avignon 2005, regards critiques*, coordenado pelos críticos e ensaístas Georges Banu e Bruno Tackels (Banu / Tackels 2005). Na introdução ao volume, que tem a particularidade de contar com cerca de vinte reacções de jornalistas (Jean- Marc Adolphe, Jean-Pierre Han, Jean-Louis Perrier...), artistas (Olivier Py, Jean-Pierre Vincent, Romeo Castellucci, Krzysztof Warlikowski...), sociólogos (Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas...), entre outros, pode ler-se: "Este livro nasceu de uma urgência" (*Ibid.*). Mas, de que "urgência" se tratou afinal?

Georges Banu não hesita em comparar esta edição do famoso Festival à não menos célebre Batalha de Hernâni. Referindo-se à crispação anti-moderna que se opôs à importante necessidade de renovação das artes cénicas contemporâneas, Banu recorda que Avignon não é apenas um Festival, é também um espaço e um tempo de reflexão e de criação, onde artistas, agentes culturais e público em geral vivem juntos a tão necessária "experiência da



perplexidade" (Banu 2005). Que o Festival d'Avignon se assumia como espaço privilegiado de abertura a estas sucessivas transformações é simplesmente uma necessidade – para não dizer uma obrigação. "Nisso consiste precisamente a dignidade do Festival, afirma Georges Banu, não se limitar ao *déjà-vu*, ao catalogado, mas ousar [...] colocar o público num estado de insegurança artística," (*Ibid.*).

A polémica instalada em torno do "artista associado" parece ter criado algumas "distracções", relegando para segundo plano a importância de alguns momentos altos desta edição do Festival, como, por exemplo, as performances da incontornável Marina Abramovic, ou os espectáculos de Olivier Py, Jean-François Sivadier, Jean-François Peyret, Jacques Delcuverrie, Hubert Colas, Thomas Ostermeier, Romeo Castellucci, Krzysztof Warlikowski, entre outros, com propostas a partir de textos clássicos de autores do repertório vilariano (*A vida de Galileu* de Bertolt Brecht, *A Morte de Danton* de Georges Buchner, *Hamlet* de Shakespeare...) e de textos contemporâneos (*Ruínas* de Sarah Kane, *Os vencedores* de Olivier Py, *Kroum* de Hanokh Levin...).

Urgente será, portanto, não andarmos distraídos, E, já agora, termos coragem para acompanhar aqueles que não raras vezes se apresentam como "cavaleiros do desespero"<sup>1</sup>. Até porque são precisamente esses que, no final da aventura, nos permitem dizer "eu estive lá".

No ano seguinte, caberia a Josef Nadj – artista menos controverso igualmente presente na controversa edição de 2005 com o bellissimo *Last Landscape* – assumir o papel de "artista associado" e festejar o sexagésimo aniversário do Festival d'Avignon.

### 2013 – A FabricA, um (novo) espaço de criação

Era já o sonho de Jean Vilar e esteve sempre nos projectos dos sucessivos directores do Festival, mas só em 2013, com Hortense Archambault e Vincent Baudriller viria a tornar-se realidade: a *FabricA* (cujo A maiúsculo presente

<sup>1</sup> "Je suis le chevalier du désespoir", frase extraída do espectáculo *L'histoire des larmes* (2005), de Jan Fabre.



<  
"Cour d'Honneur" do  
Palácio dos Papas,  
fot. Christophe Raynaud  
de Lage / Festival  
d'Avignon.

no final da palavra e na fachada principal do edifício remete, obviamente, para o logótipo do Festival) é o novo espaço polivalente da cidade que acolhe um dos maiores festivais de teatro do mundo mas que, paradoxalmente, e apesar de ter conseguido multiplicar os espaços de apresentação de espectáculos, não reunia ainda as condições técnicas necessárias para acolher o número cada vez mais importante de criadores e as suas exigentes propostas.

Com um custo de dez milhões de euros, este projecto depurado e funcional da arquitecta de origem polaca Maria Godlewska, construído num bairro em processo de reabilitação a uns escassos 1000m das muralhas, é, antes de mais, um espaço de trabalho, um espaço de criação, com uma sala de ensaios – transformável em sala de espectáculo com 600 lugares durante o mês do Festival – e um claustro à volta do qual se distribuem 18 estúdios, um espaço técnico, um refeitório e uma cozinha que permitem acolher os artistas em residência.

Inaugurada a 5 de Julho pelo Grupo F<sup>2</sup>, a FabricA viria a receber logo a seguir dois dos nomes mais importantes do teatro europeu, e duas das maiores e mais exigentes produções da 67ª edição do Festival: Nicolas Stemann que com o Thalia Theater de Hamburgo e uma equipa constituída por 60 pessoas apresentou *Fausto I e II* de Goethe, e o polaco Krzysztof Warlikowski (Nowy Teatr) que instalou neste novo espaço o seu *Kabaret Warszawski*.

No próximo mês de Julho, a FabricA acolhe os espectáculos de dois criadores franceses: *Orlando ou l'impatience* de Olivier Py (de 5 a 16 de Julho) e um ousado *Henry VI* em versão integral (18 horas de espectáculo) do jovem encenador Thomas Jolly (21, 24 e 26 de Julho). Durante o ano, as equipas criativas dos dois projectos foram partilhando a casa que os irá acolher em julho, juntamente com Nathalie Garraud e Olivier Saccomano que apresentarão o espectáculo itinerante *Othello Variation* a partir de Shakespeare.

Referindo-se às expectativas criadas em torno deste novo espaço de criação situado fora das muralhas da cidade, Olivier Py salienta a importância de uma "nova descentralização cultural a inventar": "foi a partir da FabricA que o Festival [...] iniciou, em Setembro de 2013, esta experiência de uma instituição aberta à sensibilização, à partilha da reflexão e do trabalho em curso, ao longo de onze meses". E acrescenta: "[...] não são os bairros que precisam de nós, mas nós que precisamos dos bairros, não é o real que precisa da poesia, é a poesia que precisa do real." (Py 2014)

#### 2014 - Do esPYrito da indisciplina

A escolha não será consensual, mas as expectativas são muitas: é a primeira vez, desde a morte de Jean Vilar, que criou e dirigiu o Festival d'Avignon entre 1947 e 1971 (v. Tackels 2007), que um artista é nomeado director desta grande festa do teatro internacional. Olivier Py, poeta e verdadeiro "animal de palco", respira teatro. Os seus textos e encenações não passaram despercebidas no panorama do teatro francês e internacional, bem pelo contrário. Espectáculos como *La servante, une histoire sans fin*, com uma duração de 24 horas (Avignon, 1995), *Le visage d'Orphée* (Avignon, 1997), *Les vainqueurs* (Avignon, 2005) o inesquecível *Miss Knife*, personagem de cabaret que Py cria e interpreta pela primeira vez em 1996, no mesmo Festival, ou a (premonitória?) homenagem a Jean Vilar – *L'énigme Vilar* (2006), espectáculo que encerra, na Cour d'Honneur, a 60ª edição do Festival, fazem de Olivier Py um nome incontornável da cena contemporânea e um *habitué* de Avignon.

Tendo, ainda, dirigido, entre 1997 e 2012, duas das mais prestigiadas instituições teatrais francesas: o Centro Dramático de Orléans (1997) e o Odéon - Teatro da Europa (2007), o criador Olivier Py chega agora, tranquilamente, como director à "cidade dos Papas", para re-inventar um Festival "intranquilo". Consciente de que "[...] Avignon está

<sup>2</sup> Companhia de teatro de rua que, durante quarenta minutos, e perante cerca de 8000 espectadores, multiplicou as cores e as formas do edifício com o virtuosíssimo espectáculo pirotécnico *Ouvert!*

>  
LA FABRICA,  
exterior, entrada para o  
público à noite  
fot. Ilka Kramer.



na origem do movimento da descentralização e do teatro público" (Py 2014), o que transforma este evento num marco importante – "iniciador", nas palavras de Py – da política cultural francesa, o novo director assume o desafio de (re)criar um "Festival político e poético", promovendo, como era já seu desejo enquanto director do Odéon, uma "comunidade de espírito o mais ampla possível" (Py 2007: 18), "indisciplinar" (Py 2014), disposta a ultrapassar as barreiras e os limites sociais e estéticos.

A edição de 2014<sup>3</sup> propõe um Festival que, mais do que "nacional na região", quer ser "internacional no bairro": 17 países, 5 continentes representados, uma clara aposta no eixo "vertical e fundador" norte-sul (com destaque para os criadores gregos e dos mundos árabes), 28 criações (das quais 7 são recriações); 25 artistas pisam, pela primeira vez, os palcos de Avignon, e cerca de metade tem menos de 35 anos; o público vai também poder ver/ouvir os textos de 14 autores vivos, assistir a 3 espectáculos para a infância e juventude, e pisar o chão de 5 novos espaços. Destaque ainda para as novas propostas de assinatura – "abonnement jeune" e "abonnement grand spectateur" – e para a redução de algumas tarifas, medidas que visam acompanhar "a fidelidade e a descoberta", permitindo ao público mais jovem e aos "resistentes" uma significativa redução no custo da aventura.

O Festival abre no dia 4 de Julho com um espectáculo "europeu", e um texto do repertório vilariano: *Le prince de Hombourg* do alemão Heinrich von Kleist (tradução de Eloi Recoing e Ruth Orthmann), encenado pelo italiano Giorgio Barberio Corsetti, com a participação de actores belgas e franceses. No dia 27 de Julho, o encerramento desta que promete ser uma festa "solar" mas sempre "intranquila" estará a cargo da carismática e muito politizada banda francesa Têtes Raides, que brindará o público com o concerto "Corps et mots", na Cour d'Honneur. Durante 24 dias, o público poderá assistir a cerca de quarenta espectáculos de teatro, dança, música e literatura,

mas também a debates "indisciplinares", leituras e cinema. Nos estreantes, destacamos a presença da companhia brasileira Teatro da Vertigem, dirigida por António Araújo, que apresentará o espectáculo *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*, a partir de um texto original de Bernardo Carvalho. Nos *habitués*, não podemos deixar de salientar a presença de Claude Régy, que leva a Avignon uma produção franco-japonesa de um dos seus textos-fetichos: *Intérieur* de Maurice Maeterlinck. Mas muito mais haverá para ver e ouvir. De Auckland a Tel Aviv, de Atenas ao Cairo, ou de Sibiu a Santiago do Chile, a 68ª edição do Festival d'Avignon parece querer afirmar-se como palco privilegiado de um verdadeiro Teatro das Nações, onde não faltam ecos do lendário Festival de Nancy.

*Indisciplinar, intranquila, irradiante e solar* – que a festa comece! Porque "tal como o amor precisa de quarto, o mundo precisa de teatro." (Py 2014)

### Referências bibliográficas

- ARCHAMBAULT, Hortense / BAUDRILLER, Vincent (2004), Editorial do Programa da 58ª edição do Festival d'Avignon, Julho.
- BANU, Georges (2005), "On est dans un temos de réaction face au moderne", in *Libération*, 26 e 27 de Novembro.
- BANU, Georges / TACKELS, Bruno (2005) (org.), *Le cas Avignon 2005, regards critiques*, Montpellier, Éditions l'Entretemps.
- DEBRAY, Régis (2005), *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion.
- MASI, Bruno (2005), "Bourreau du corps", in *Libération*, 25 e 26 de Junho.
- PY, Olivier (2014), "Tout ce qui nous dépasse", texto publicado no pré-programa do Festival d'Avignon 2014.
- (2007) *Discours du nouveau directeur de l'Odéon*, Arles, Actes-Sud, p. 18.
- QUIROT, Odile (2005), "On danse sur le pont d'Avignon", *Le Nouvel Observateur*, 7-13 de Julho.
- TACKELS, Bruno (2007), *Les voix d'Avignon*, Paris, France Culture – Seuil.

<sup>3</sup> Programa disponível em <http://www.festival-avignon.com/en/>

# “A maior FITA que o Alentejo já viu”

Eunice Tudela de Azevedo



<

*La edad de la ciruela*,  
de Aristides Vargas,  
enc. Julio César Ramírez,  
Teatro D'dos, 2014  
(Gabriela Ramírez,  
Yakelin Yera),  
fot. Ana Rodrigues.

Decorreu, este ano, em Beja (e também em Évora), a primeira edição do Festival Internacional de Teatro do Alentejo — o FITA —, uma iniciativa organizada pela companhia Lândias d'Encantar (LdE). Este evento, integrado no projecto Imaginários ao Sul (uma parceria entre a LdE, a Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António d'Aguiar e o Cine Clube da Universidade de Évora), transformou Beja no principal palco para a apresentação do trabalho de 13 companhias (8 nacionais e 6 estrangeiras) e vários músicos — JP Simões, Márcia, Nau, Nuno do Ó e Pó da Alma — que, entre os dias 19 e 29 de Março, animaram a cidade.

Com a promessa de uma programação respeitável, o FITA foi inaugurado pela companhia Limiar Teatro (Espanha), que ofereceu, a um público maioritariamente jovem, o espectáculo *Don Quijote*, baseado na obra de Cervantes e com encenação de Nuria Gullón. Na Sala Estúdio do Pax Júlia, transformada numa cozinha improvisada, o cozinheiro Alonso, interpretado por Fran Nuñez, convidou os espectadores a acompanhar a feitura de um "potaje de Vigilia" — um prato tradicional espanhol com ligação a *Dom Quixote* — enquanto narrava a história do cavaleiro andante.

Ainda no dia do arranque do festival, o Teatro Tierra (Colômbia) apresentou, no palco principal do Pax Júlia, *El enano*, uma adaptação livre da obra *O anão* de Pär Lagerkvist. Com uma cenografia minimalista e um trabalho de luz próximo de uma estética expressionista, o espectáculo apresentava a metamorfose completa de uma única actriz que, ora se movia graciosamente, envergando uma máscara veneziana e um figurino leve e delicado, ora diminuía a sua estatura para metade, representando de joelhos de forma muito natural durante grande parte do espectáculo, por forma a dar corpo ao grotesco anão que emergiu misteriosa e lentamente de um bidão. Foi em torno deste objecto metálico que se desenvolveu a representação e nele teve origem uma das imagens mais fortes do FITA: as chamas ateadas pelo diabólico anão numa sala escurecida.

No segundo dia do festival, os Artistas Unidos trouxeram, à Sala Estúdio do Pax Júlia, numa encenação de Francis Seleck, o espectáculo *A 20 de Novembro*, um monólogo escrito por Lars Norén a partir do diário de Sebastian Bosse, um jovem alemão que, em 2006, disparou sobre colegas do seu antigo liceu, em Emsdetten, suicidando-se de seguida. A grande força deste espectáculo residiu

< *Eroscópio,*

concepção de António Revez e Paulo Ribeiro, Léndias d'Encantar, 2014 (António Revez, Paulo Ribeiro), fot. Redlizard – Produções Audiovisuais.

> *El enano,*

de Pär Lagerkvist, enc. Juan Carlos Moyano, Teatro Tierra, 2014 (Clara Inés Ariza), fot. Redlizard – Produções Audiovisuais.

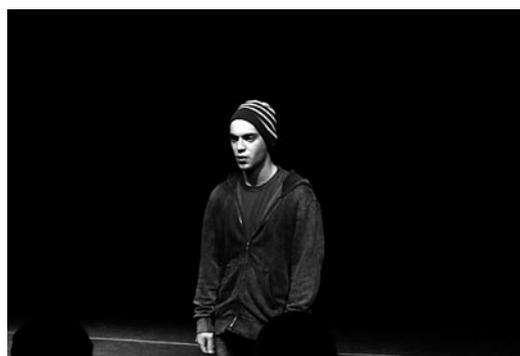
na interpretação de João Pedro Mamede e em como, por vezes agressivamente, interpelou directamente o público com questões incómodas, levando-o a reflectir sobre aspectos pouco agradáveis da sociedade ocidental dos nossos dias. Este espectáculo revela-nos o outro lado de uma questão polémica, um ponto de vista que é muitas vezes ignorado ou demonizado pela cobertura mediática destes acontecimentos. Raramente se procura compreender os motivos na génese de uma acção desta natureza, contudo, o actor conseguiu levar o espectador a transpor essa barreira e a reflectir sobre o que pode levar um jovem como Sebastian a desprezar o valor da vida humana.

Uma alteração no programa inicial trouxe à Sala Principal do Pax Júlia o espectáculo *Âmbulo*, do Teatro do Mar, criado a partir do imaginário gráfico da obra *The Arrival*, de Shaun Tan. Sem palavras ditas em cena, este espectáculo recorreu essencialmente ao trabalho sobre a componente visual — através do cruzamento de projecções multimédia com dança, teatro físico e manipulação de marioneta — para apresentar uma narrativa de emigração, ainda que um pouco datada, pretendendo reconhecer nela ainda a sua validade nos dias de hoje.

Também O Bando marcou presença no FITA, com um espectáculo para os mais novos, trazendo à Sala Estúdio do Pax Júlia um monólogo baseado no universo dos contos de Vergílio Ferreira e com uma encenação partilhada por Sara de Castro e João Brites: *O senhor imaginário*.

Guilherme Noronha — dotado de uma boa capacidade de improviso e comunicação com o público — encarnou o bizarro (mas muito cativante) Jeremias, o contador de histórias sobre o confronto entre duas classes sociais a propósito do local de construção de uma fonte numa aldeia, recorrendo a almofadas para evocar as diferentes personagens que intervinham na narrativa. O único dispositivo cénico, uma estrutura geométrica metálica, semelhante a uma jaula com um sistema de iluminação incorporado, albergava as muitas almofadas usadas no dinâmico jogo de representação e servia, também, de plataforma de ligeira influência construtivista, para a movimentação cénica de Guilherme Noronha. Este espectáculo, apesar de direccionado para um público infantil, integrava vários níveis de leitura que facilmente cativariam uma plateia mais velha, aspecto que não foi conseguido pelo espectáculo apresentado pelos Baal 17, *Clean Play Clown*, que evocou o universo dos jogos de vídeo como estratégia de sensibilização das gerações mais jovens para os benefícios das energias renováveis.

No mesmo dia d'O Bando, os uruguaiois El Mura apresentaram uma das pérolas do festival: *El vuelo*. Este formidável exercício de esbatimento de fronteiras entre



realidade e ficção materializou-se, em parte, através da opção cénica de colocar em palco, lado a lado, público e actor que, durante cerca de uma hora, partilharam de forma descontraída um espaço cuja configuração evocava uma cabine de avião, reforçando, assim, a grande temática condutora da sucessão de fragmentos narrativos: a viagem. A exploração do tema não se limitou a abordar a deslocação física do ser humano, antes apelava também à possibilidade de uma viagem interior e o crescimento pessoal feito por experiências de vida que Ivan Solarich partilhou na primeira pessoa com o público, acabando, embora, por relembrar a todos a sua condição de actor.

Foi com este bellissimo espectáculo, muito bem acolhido pelo público, que se encerrou a primeira semana do FITA com a fasquia elevada, dificultando, de certa forma, o trabalho da companhia Art'Imagem que abriu, no dia 25, a segunda semana do festival, com o espectáculo *As veias abertas da humanidade*. Com encenação de José Leitão e Daniela Pêgo, Flávio Hamilton e Pedro Carvalho no elenco, este espectáculo, que devolveu ao público o seu habitual lugar na plateia, revelou-se uma interessante viagem pela cultura e realidade social da América Latina através da obra de Eduardo Galeano.

No dia 26, a Sala Estúdio do Pax Júlia recebeu o espectáculo d'A Bruxa, *Inverno*, da autoria de Jon Fosse e encenação de Figueira Cid, que integrou também o elenco, ao lado de Ana Leitão. Neste espectáculo, estranhamente ternurento, dá-se a conhecer a improvável ligação entre dois desconhecidos cuja história pessoal nunca é revelada, antes sugerida, mas que percebemos pertencerem a duas esferas sociais diferentes. Um homem e uma mulher acabam por encontrar, por mero acaso, o necessário, sem saber ao certo o que procuravam. Este espectáculo revelou ser, contudo, inconstante na capacidade de comunicação com o público, até porque muito do seu subtexto exigiria um maior cuidado na gestão da entoação e do silêncio para ser devidamente compreendido.



Já na recta final do FITA, a LdE apresentou *Eroscópio*: uma *performance* criada por António Revez — o atrevido *diseur* — e Paulo Ribeiro, um dos guitarristas do espectáculo e compositor da música original, que tão bem acompanhou a interpretação de poemas de natureza erótica, materializada também quer pela ruidosa bateria de Marco Cesário, quer pela guitarra de Nuno Figueiredo, baixo de Manuel Nobre e César Silveira ao piano. A Sala Preta d'Os Infantes encheu-se, no dia 27, para acolher calorosamente este espectáculo, já familiar ao público da companhia de Beja. Por entre projecções multimédia e simulações impróprias para menores, Revez deu voz às palavras de poetas como Jorge de Sena, Al Berto, Nuno Júdice ou Natália Correia.

A passagem da ACERT/Trigo Limpo pelo FITA foi atípica, no sentido de ter sido a única companhia a actuar duas vezes (ambas no dia 28). *20 dizer*, um espectáculo em que a palavra brilha, do início ao fim, através das vozes de José Rui Martins e Luísa Vieira — que também compôs e interpretou a música — foi apresentado, em dois momentos diferentes (na Sala Estúdio do Pax Julia e n'Os Infantes), originando duas apresentações muito distintas entre si, cada uma com o seu ritmo e finalidade próprios, porque habilmente adaptadas ao contexto em que aconteceram. A primeira mostrou uma adaptação do espectáculo original a um público constituído na sua grande maioria por crianças e elementos da CERCJ e resultou, pela fabulosa sensibilidade de José Rui Martins à forma como a sala respondia, num didáctico e animado espectáculo infantil. A segunda apresentação, apesar de partilhar muitos dos textos da primeira, foi de natureza radicalmente diferente, embora se tenha sentido, novamente, a capacidade de criar uma boa ligação com o público. Destaca-se, em ambas as apresentações, a beleza e a simplicidade dos arranjos musicais e a voz de Luísa Vieira que tão agradavelmente acompanhou a poesia de autores lusófonos.



<  
*20 dizer*,  
dir. José Rui Martins,  
ACERT/Trigo Limpo, 2014  
(José Rui Martins),  
fot. Redlizard – Produções  
Audiovisuais.

>  
*Inverno*,  
de Jon Fosse,  
enc. Figueira Cid,  
A Bruxa Teatro, 2014  
(Figueira Cid e Ana Leitão),  
fot. Redlizard – Produções  
Audiovisuais.

Uma das melhores prestações do FITA foi oferecida pela actriz Carmem Moretzsohn, no palco principal do Pax Julia, onde contracenou com Murilo Grossi no espectáculo *Dinossauros*, do Grupo Cena, com texto de Santiago Serrano e encenação de Guilherme Reis. Com um trabalho de luz muito sóbrio, que pretendia apenas criar um ambiente de exterior nocturno, e um cenário bastante reduzido — um único banco de madeira — o foco deste espectáculo incidiu essencialmente sobre o trabalho de representação. Foi nesse contexto que vimos dois estranhos, um homem e uma mulher (sobre cujas vidas vamos adivinhando pedaços, à medida que a conversa se solta) erguerem uma progressiva proximidade, partindo de um momento gélido inicial. Entre avanços e recuos na interacção, a crescente ligação acaba por traduzir-se, lenta e simultaneamente, em proximidade física no banco em que se encontram, à medida que a cumplicidade cresce, deliciando assim o espectador.

<  
*Dinossauros*,  
de Santiago Serrano,  
enc. Guilherme Reis,  
Grupo Cena, 2014  
(Murilo Grossi  
e Carmem Moretzsohn),  
fot. Redlizard – Produções  
Audiovisuais.

No último dia de festival, a Sala Principal do Pax Julia acolheu *La edad de la ciruela*, da autoria de Aristides Vargas, pelo Teatro D'dos (Cuba), que se revelou uma ótima escolha para o encerramento e que ficará, certamente, na memória do público como um dos espectáculos mais bem conseguidos desta edição. Tendo por tema a mulher e os vários papéis que esta (in)voluntariamente assume ao longo da vida, este espectáculo foi apresentado por duas actrizes muito competentes — Yakelin Yera e Gabriela Ramirez — com um jogo de cena dinâmico e expressivo, alternando entre personagens com muita fluidez e naturalidade sem nunca confundirem o espectador, apesar de nem sempre ser possível uma boa compreensão do texto. A transformação das actrizes nas várias personagens, a que dão corpo e voz, foi habilmente auxiliada pelo uso de adereços que, acrescentados aos figurinos, se aliavam à transfiguração da expressão corporal e verbal por parte das duas actrizes na criação das novas figuras. A encenação e concepção plástica do espectáculo foi da inteira responsabilidade de Julio César Ramirez, que conferiu a todas as componentes do espectáculo um grande impacto visual, coerência criativa e profissionalismo.

Este primeiro FITA merece, sem dúvida, um balanço positivo, não apenas pela quantidade, qualidade e diversidade da sua programação, mas também pelas pessoas que o fizeram e que se preparam já para trazer a Beja — e a outras cidades do Alentejo — uma segunda edição, que será, certamente, programada com base nos critérios que deram forma à edição de estreia: respeito pela criação e pelo público.

&lt;&gt;

*Cabaret alemão*,  
de Luísa Costa Gomes,  
enc. António Pires,  
Teatro do Bairro, 2014  
(Maria Rueff),  
fot. Mário Sabino Sousa.



## Que tempos estes...

Ana Campos

*Título: Cabaret alemão. Texto: Luísa Costa Gomes. Encenação: António Pires. Interpretação: Maria Rueff e Sofia de Portugal. Com a participação de: Hugo Mestre Amaro, João Araújo e Mário Sousa. Desenho de luz: Vasco Letria. Figurinos: Dino Alves. Caracterização: Jorge Bragada. Produtor: Alexandre Oliveira. Local e data de estreia: Teatro do Bairro, Lisboa, 17 de Março de 2014.*

“Que tempos são estes em que temos de defender o óbvio?”  
(Bertolt Brecht)

Terão sido, certamente, as semelhanças flagrantes entre, por um lado, a situação de grave crise social, económica e política que, na Alemanha, levou à ascensão ao poder do nacional-socialismo (com as consequentes atrocidades contra a Humanidade que todos conhecemos) e, por outro, o estado em que se vive hoje nos países do Sul da Europa que conduziram um conjunto de criadores – inventivamente reunidos no Teatro do Bairro, em Lisboa – a imaginar a situação, totalmente hipotética, de o nosso país se encontrar sob o domínio alemão em várias áreas, inclusive políticas e económicas. Mesmo sabendo que, de facto, na política europeia, é hoje a Alemanha que – por razões várias, mas de modo bem diverso – determina em grande medida a agenda económica e financeira da Comunidade Europeia...

Como é sabido, porém, foi nesse primeiro contexto que se verificou, paralelamente à instabilidade vivida na Alemanha, uma notável efervescência cultural que acabaria, também ela, por marcar as várias manifestações artísticas durante todo o século XX, chegando mesmo aos nossos dias, como este espectáculo vem provar.

Foi, de facto, naquele contexto que se desenvolveu, nas mais cosmopolitas capitais europeias, um género de

divertimento conhecido por *Cabaret* de forte cariz de crítica social. Na Alemanha, este tipo de espectáculo ganhou incisivos contornos políticos em salas berlinenses como *Wilde Bühne* (1921), *Kabaret der Komiker* (1924), *Katakombe* (1929) ou *Tingel-Tangel* (1931), sendo depois completamente eliminado durante o nazismo, obrigando os seus participantes a fugir para outros países ou, no caso dos que não conseguiram fazê-lo a tempo, à deportação para campos de concentração.

O espectáculo aqui analisado parte de algumas canções da autoria de compositores de músicas da época áurea do cabaret alemão como Friedrich Holländer (1896-1976), Rudolf Nelson (1878-1960) e Hans Eisler (1898-1962), bem como de poemas de Kurt Tucholsky (1890-1935), Eric Kästner (1899-1974), Thomas Mann (1875-1955) e Bertolt Brecht (1898-1956), pertencendo a este último a autoria da frase que surge como subtítulo do mesmo, sugerida no título deste artigo e aqui citada em epígrafe.

Maria Rueff e a sua equipa não hesitaram em usar este modelo para levar o público – a quem é permitido assistir ao espectáculo sentado em mesas e fazer acompanhar a sessão por uma bebida – a tomar consciência do momento histórico que atravessamos. O espírito leve deste tipo de



&lt;&gt;

*Cabaret alemão*,  
de Luísa Costa Gomes,  
enc. António Pires,  
Teatro do Bairro, 2014  
(Maria Rueff),  
fot. Mário Sabino Sousa.

divertimento, o talento inegável de Maria Rueff, que domina a cena e tem a capacidade de converter todos os imprevistos em momentos hilariantes (como quando, por exemplo, as marcações falham), bem como o texto acutilante de Luísa Costa Gomes, o desempenho dos músicos, o assumir dos nomes próprios dos actores, entre outros aspectos, funcionam como um instrumento cáustico – mas eficaz – de intervenção crítica no momento actual.

A assumpção de um discurso não aceite oficialmente dentro do cenário imaginário de uma ocupação alemã remete o espectáculo para uma das funções que esta manifestação artística pode ter, ainda que, em épocas de prosperidade, ela seja menos perceptível: a de questionar a ordem social, política e económica e, conseqüentemente, a de despertar consciências, funcionando assim, como uma possível forma de resistência.

Ainda que o modelo seja o do cabaret alemão, o espectáculo faz uso de outros recursos, como os vídeos da autoria de José Budha que, para além de estilisticamente funcionarem como elementos de grande beleza visual, são também um contraponto à cena, feito, porém, num registo menos cómico. Ao fundo do pequeno palco, lado a lado com as projecções, existe apenas meia cortina de veludo vermelho a toda a altura, pois como lembra a protagonista, "hoje quem é que tem dinheiro para veludo?". Todas as opções cénicas convergem, assim, com coerência para o espírito que envolve por completo esta produção. Para além dos aspectos que já mencionei, a utilização de uma linguagem própria das classes menos instruídas, plena de incorrecções linguísticas (uma das personagens lembra que em Portugal se pode "não querer o 'comer' feito para o jantar") e de expressões populares, aproxima a cena do público através da identificação e do riso.

*Cabaret alemão* na sua jocosidade convida ainda à reflexão sobre aspectos característicos dos tempos que vivemos e que são, também eles, a causa de uma grande instabilidade social. Enquadra-se aqui, por exemplo, a

situação difícil que atravessa a maioria das mulheres divorciadas, com filhos pequenos a seu cargo e um emprego modesto, o que leva a manobras de acrobacia que diariamente têm de fazer para cumprir da melhor forma estas responsabilidades. Reflecte-se, ainda, sobre o mito do amor romântico que cria e destrói relações a uma velocidade acelerada no mundo ocidental, fazendo-se o contraponto com o tempo em que as estruturas familiares eram duradouras ainda que, para isso, inibissem arroubos de exagerada – e inoportuna – honestidade.

Digna de atenção, entre outros elementos, é a interpretação, num registo discreto, de Sofia de Portugal, mas que, juntamente com Maria Rueff, compõe uma dupla notável, que galvaniza a atenção do espectador. Muito bem construída é também a personagem interpretada por Hugo Mestre Amaro, mas cuja reviravolta final só pode ser compreendida dentro do contexto de contida liberdade de expressão – e de uma efectiva falta de auscultação das vozes discordantes por parte dos poderes instituídos – no tempo desta democracia fictícia em que vivemos hoje.

Por todas estas razões, considero que *Cabaret alemão*, com encenação assinada por António Pires, propõe uma observação profunda da nossa realidade, na medida em que tem a coragem de colocar o dedo na ferida da consciência do público. De facto, e como o texto nos recorda, hoje não é proibido falar de certas questões, mas sempre há quem diga que "parece mal".

# Novos *Autos da Revolução* para sete “criaturas inteiras” de António Lobo Antunes

Christine Zurbach

>  
*Autos da Revolução*,  
 a partir de textos de  
 António Lobo Antunes,  
 enc. Pierre-Étienne  
 Heymann, CENDREV /  
 ACTA, 2014 (cenografia),  
 fot. Paulo Nuno Silva.



**Título:** *Autos da Revolução*. **Textos:** António Lobo Antunes (trechos de *Conhecimento do inferno*, 1980; *Fado alexandrino*, 1983; *Auto dos sanados*, 1985; *O manual dos Inquisidores*, 1996; *Exortação aos crocodilos*, 1999). **Montagem e encenação:** Pierre-Étienne Heymann com a colaboração de Rosário Gonzaga. **Direcção musical e sonoplastia:** Gil Nave. **Cenário e figurinos:** Elsa Blin. **Iluminação:** António Rebocho, assistido por Sergio Santafé (estagiário do Institut del Teatre de Barcelona). **Interpretação:** Mário Spencer, Rosário Gonzaga, Maria Marrafa, Bruno Martins, Tânia da Silva e Jorge Baião. **Voz:** Rui Nuno. **Co-produção:** Centro Dramático de Évora (CENDREV) / Companhia de Teatro do Algarve (ACTA). **Local e data de estreia:** Teatro Garcia de Resende, Évora, 27 de Março de 2014.

Para o frequentador mais assíduo do Centro Dramático de Évora (CENDREV), a última criação da companhia, estreada no Dia mundial do Teatro no palco do Teatro Garcia de Resende em co-produção com a Companhia de Teatro do Algarve (ACTA), apresenta, numa primeira percepção, uma forte similitude com o espectáculo igualmente intitulado *Autos da Revolução*, concebido na ocasião do trigésimo aniversário da Revolução do 25 de Abril: como em 2004, o encenador convidado é o francês Pierre-Étienne Heymann, que assina a sua sexta encenação para a companhia eborense, e o autor dos textos é, de novo, o escritor Lobo Antunes, ambos convocados para o mesmo acto comemorativo, dez anos depois.

Mas estes *Autos* não são uma mera *reprise* da primeira versão e também não visam apenas criar algo que seja original ou novo. Neste caso, a inovação patente na obra que nos é proposta em 2014 é de outra ordem, e assenta fundamentalmente numa intensificação dos meios postos ao serviço da reflexão crítica a produzir pelo espectador. Nos novos *Autos*, Heymann parte da importância objectiva da passagem do tempo sobre os dias de Abril de 1974 que deram corpo à mudança da história de/em Portugal. São muito visíveis as marcas sobre os seres e as coisas que sustentam a fábula, ambos envelhecidos, de aparência poeirenta ou decadente. Todo o ambiente luminoso e plástico do espectáculo serve para sublinhar uma patine



&lt; &gt;

*Autos da Revolução*,  
a partir de textos de  
António Lobo Antunes,  
enc. Pierre-Étienne  
Heymann, CENDREV /  
ACTA, 2014  
(< Jorge Baião;  
> Rosário Gonzaga),  
fot. Paulo Nuno Silva.

difusa, com um recurso dominante a tonalidades cinzentas ou esbatidas, jogando com a cor preta ou o branco das roupas, e também da maquilhagem dos rostos das personagens. São apenas contrariadas pelo vermelho dos cravos atirados perto do fim para o fosso de orquestra e pelo vermelho no peito dos corvos da quinta, abatidos a tiro, que sairão de uma mala aberta pela filha do caseiro que, num gesto mecânico de trabalho, agora carregado de um novo significado, os vai lavar do sangue que os mancha.

Com uma dramaturgia nascida, em termos conceptuais e teatrais, da distância – temporal, mas também discursiva – que se vai acentuando em relação ao evento histórico que voltou a ser o fio condutor do espectáculo, a própria evocação da Revolução dos Cravos tornava necessariamente mais premente a atenção que devia ser dada às interrogações que levanta tal comemoração hoje. Assim os *Autos* recusam o tom laudatório que seria expectável (ou porventura desejável para alguns), e questionam sobretudo o tempo presente, o da recepção da narrativa-espectáculo por um espectador que vive diariamente no contexto deceptivo e disfórico de um país de costas voltadas para promessas que ainda eram vivas em 2004, mas que vão perdendo a sua aura. É disso sobretudo que estes *Autos* nos querem falar. E por isso não terão por vocação consolar-nos. Pelo contrário, dele saímos desassossegados e inquietos.<sup>1</sup> Como na primeira versão, a fábula narrada tem início na madrugada do dia em que se deu o acontecimento histórico, a queda do regime, e termina à noite, com o triunfo do Movimento das Forças Armadas, confirmado pela voz de um locutor da rádio. Nesta versão, cabe ao carregador Abílio, sobrinho e empregado do dono de uma empresa de mudanças,

guiar o espectador no labirinto dos fragmentos da obra de Lobo Antunes, reunidos numa montagem que alinha os momentos recordados pelas personagens, com as emoções que as assaltaram, retratadas num jogo teatral contido e rigoroso, cuja intensidade é cuidadosamente medida pelos intérpretes. Alguns, actores do Cendrev são já mestres nesse exercício de sensibilidade pedido por Heymann, pelo que Rosário Gonzaga, Maria Marrafa e Jorge Baião fazem justiça à particularidade da escrita do romancista. A esses juntaram-se três actores da companhia ACTA, com a prestação segura de Mário Spencer, a boa interpretação da complexidade do perfil do militante por Bruno Martins, e a proposta sensível de Tânia da Silva, ancorada num difícil trabalho vocal e rítmico, criado a partir da escuta da partitura das suas falas.

O percurso de Abílio cruza-se com o das restantes personagens, algumas já utilizadas em 2004. São figuras sem nome, designadas pela sua função, como o militante, a burguesa, o banqueiro, a filha do caseiro, ao lado de outras, humanizadas, como Abílio, Mimi, a jovem mulher surda, casada com um contra-revolucionário membro do ELP, e Titina, a velha e dedicada governanta da quinta. A personagem do dono da quinta que pontuava os primeiros *Autos* como figura emblemática do mundo do "antigamente", deixou de ter uma presença física, e já só aparece nas falas da filha do caseiro, que evoca obsessivamente, assombrada e aterrorizada por ele, a violência sexual que exerce sobre ela. Heymann manteve o núcleo forte das figuras mais familiares para os leitores das primeiras ficções de Lobo Antunes em torno dessa época da História de Portugal – retratadas num tom ao mesmo tempo irónico, amargo e desapaixonado. Essa amostra quase caricatural da velha burguesia rural

<sup>1</sup> Ler a esse respeito o texto "Há dez anos", em que Heymann fala de "perguntas inevitáveis com o andar do tempo e à luz da fervura que sacode o país actualmente" (Folha de sala do espectáculo, *Autos da Revolução*, Évora, Cendrev Et ACTA, Março 2014).

&lt; &gt; v

*Autos da Revolução*,  
a partir de textos de  
António Lobo Antunes,  
enc. Pierre-Étienne  
Heymann, CENDREV /  
ACTA, 2014  
(< Tânia da Silva;  
> Mário Spencer  
e Rosário Gonzaga;  
v Bruno Martins,  
Jorge Baião,  
Mário Spencer  
e Rosário Gonzaga),  
fot. Paulo Nuno Silva.



salazarista – que o 25 de Abril assustou – a agitar-se diante dos olhos da personagem do escritor, cuja presença silenciosa produz uma *mise en abîme* da fábula contada, é a matéria do espectáculo.

O guião divide as falas cruzadas, sempre monologadas, das personagens que constituem o suporte verbal e textual do espectáculo em nove quadros, organizados sucessivamente a partir de cada personagem, cujo nome é dito em voz *off*, no escuro, anunciando o retrato animado de cada uma delas. O procedimento põe em primeiro plano a opção de privilegiar uma percepção da História não tanto pelos acontecimentos em si, mas pelo percurso interior das personagens. A moldura do conjunto é formada pelo prólogo e pelo epílogo lidos pelo escritor já referido aqui, sentado na direita baixa do proscénio. É uma personagem criada para ser interpretada por um espectador, diferente em cada espectáculo, o que remete hipoteticamente para a plateia os conteúdos dos dois textos que serão lidos por ele. Retirados de *Auto dos danados* e de *Conhecimento do inferno*, eram atribuídos na versão de 2004 à exilada Ana, o primeiro, que evocava com despeito e também alguma melancolia a pequenez de Portugal visto do Brasil, e o segundo, a um médico psiquiatra, duplo do escritor Lobo Antunes que, num texto sarcástico, ironizava sobre a conversão generalizada dos portugueses à democracia ou até ao socialismo.

A presença desse mesmo médico confunde-se com a do escritor. Também interlocutor mudo das personagens em cena que o interpelam pontualmente para lhe confiarem as suas narrativas, induz uma ligação que articula as duas versões, numa hipotética passagem das personagens da versão de 2004 para uma nova etapa na sua história, talvez entradas numa demência que se adivinhava. É sugerida no início do espectáculo, em que a entrada em cena de cada actor-personagem é feita pela abertura por um técnico-enfermeiro da porta do seu camarim-quarto de hospital, à vista do público, no fundo do palco

totalmente aberto, sem cenário. Esse apontamento é retomado em todas as circulações das personagens no palco, confinadas às paredes invisíveis de uma sala de dia num hospital, delimitada pela dezena de objectos, malas e malotes, que vão ser deslocados e transportados pelo carregador Abílio ao longo das cenas em função da sucessão dos quadros. Esse espaço é o do fechamento, onde se circula sem fim, ou se estaca, paralisado, mas ele contém também a possibilidade de cada personagem encontrar um canto que seja seu, um refúgio para onde cada um pode regressar. No fim, todos irão dirigir-se ao escritor, despedindo-se ao fim do seu dia e do (seu) espectáculo. As suas vozes pela primeira vez vão confundir-se, sobrepondo-se, antes de se apagarem, no escuro.

Para a cenografia, a escultora Elsa Blin propõe um belíssimo tratamento do espaço onde se desenvolve o jogo dos actores. É uma proposta plástica que se serve da linguagem da escultura para definir e construir os lugares da representação, materializados pela colocação dos objectos em pontos disseminados no palco que correspondem ao universo de cada um: por exemplo, uma mala maior, entre outras de diversas dimensões, abriga o militante, e também livros, roupas, máscaras e retratos de Marx ou Salazar que este vai exibindo, e permite significar a complexidade da relação desta personagem com um espaço prisional ambíguo, ao mesmo tempo repressivo e protector contra um mundo exterior que acabará – ao dar-lhe a liberdade abrindo os portões de Caxias – por confrontá-lo com a sua própria inépcia. Um toucador, enfeitado com rendas coladas ou tecidos envelhecidos, também será um altar, ao lado de uma colcha de tear, perímetro de trabalho da filha do caseiro, que repete à exaustão os gestos de lavar ou esfregar bacias, ou o seu próprio corpo violentado e sujo. Mastros plantados em fila, de cada lado do território de jogo assim criado, suportam postos de rádio, bem como uma gaiola com um pássaro, em contraponto visual e sonoro. Os

objectos de cada personagem falam-nos do seu mundo restrito, ao mesmo tempo simbólico e obsessivo, como casacos de pele, um berço de boneca, uma longa trança, uma pista do comboio eléctrico de brincar, tachos, panelas e baldes, uma maleta completada por binóculos, charutos e telefone... São parte integrante das narrativas de cada um. Com eles a fábula desenvolve-se em imagens intensas, como no sétimo quadro, intitulado "Coro", em que se lançam cravos para o fosso da orquestra ou se desvendam os cadáveres dos corvos.

A partitura sonora do espectáculo revela as vozes das personagens nos seus monólogos de encontro à musicalidade e ritmo das falas escritas por Lobo Antunes, e de que os actores se apropriaram numa fase inicial do trabalho com o encenador. Nesta montagem, os ruídos que envolvem os acontecimentos, nomeadamente os ruídos da quinta, são uma presença constante, como é o ladrar dos cães, o grito dos corvos, o ranger dos baldes de metal, bem como o som da rádio, esse objecto emblemático do dia 25 de Abril que aparece no palco na forma de seis aparelhos antigos, postos no alto de estacas e iluminados nas mudanças de cena. O som de um pequeno transistor de bolso do militante, o das marchas militares como o hino do MFA – *leitmotiv* do espectáculo – ou das canções revolucionárias, da ópera, do fado de Coimbra ou de Lisboa, compõem a selecção de apontamentos musicais que conotam personagens ou lugares. Uma guitarra acompanha Abílio quando canta o *Fado da prostituta da Rua da de Santo António da Glória*, de Lobo Antunes, e o militante canta para Mimi *El dia que me quieras* de Carlos Gardel...

Nesta proposta, o encenador dá ao contributo dos actores uma visibilidade de primeiro plano. Encerradas num percurso em cena – quase autista, maniaco e repetitivo –, traduzido em trajectórias individuais, as personagens, que interpretam, remoem os acontecimentos que transformaram as suas vidas. A sua memória surge desfiada, ora com prazer, ora com dor, como no jogo de Mimi, que povoa o seu mundo de mulher-criança, infantilizada, com um berço, uma boneca-homem em ponto pequeno, perucas e frascos de verniz, cantarolando em voz baixa, ou como nas recordações da burguesa Sofia, que acaba por se confundir quase com os seus casacos

de peles, que veste e despe, em tentativas repetidas para os salvar, e que, historicamente, sucumbirá a um ataque de loucura e será rapidamente levada de cena, numa cama-maca, pelo enfermeiro. Ao revelar uma maior liberdade pessoal, no plano político e ideológico quanto à visão que propõe do que chama, na folha de sala do espectáculo, a "lenda dourada do 25 de Abril", a visão de Heymann é filtrada, menos pelo discurso de compaixão assumido pelo romancista em relação às suas criaturas romanescas, do que por um olhar exterior, que distancia o que nos é mostrado, num estilo que também pode ser tocante quando se trata de personagens indefesas, como a filha do caseiro ou Mimi.

Neste quadro comemorativo, o encenador oferece-nos um espectáculo sombrio, conotado pela tristeza da cor da época que atravessamos. É assim que o encenador, apesar de ter voltado a convidar, para a festa dos 40 anos da Revolução dos Cravos, sete "criaturas inteiras" do romancista Lobo Antunes, a verdade é que lhes retirou a tonalidade melancólica – que é uma marca de um escritor, também cronista do quotidiano de um país sem heróis –, tornando disfórico e até deceptivo o seu discurso. E, apesar dos cravos vermelhos, que renascem fugazmente no palco simbolizando a festa, a verdade é que eles se vão acumulando no fosso da orquestra, depois de lançados em gestos lentos, sob o olhar impassível do escritor, que permaneceu silencioso durante toda a representação, como quem observa clinicamente, sem emoção, o espectáculo que se vai desenrolar até ao cair do pano.

Mas o espectador é surpreendido ainda por uma última imagem: um caminho de luz, traçado e recortado no chão desde o fundo do palco, que vai conduzir Titina, a velha governanta do doutor, até às luzes da ribalta onde fará a última narrativa do espectáculo, a da sua expulsão brutal da quinta pelo patrão, juntamente com os "comunistas", e da constatação que a mala que contém todos os seus haveres "não pesava quase nada". Termina calçando, em silêncio, o sapato que tinha vindo buscar, num gesto contido e comovente de Rosário Gonzaga que, delicadamente, nos oferece, nos últimos minutos do espectáculo, com esse retrato doloroso da alienação devota confrontada com a verdade crua da servidão, um sinal de justa indignação.

# A sublime beleza do eterno perecível

Sebastiana Fadda

*Título: O retrato de Dorian Gray. Autor: Oscar Wilde. Tradução: Margarida Vale de Gato. Dramaturgia e encenação: Bruno Bravo. Música: Sérgio Delgado. Cenário e figurinos: Stéphane Alberto. Interpretação: António Mortágua, Carolina Salles, Paulo Pinto, Ricardo Neves-Neves e Sandra Faleiro. Participação especial: Eduardo Molina, Francisco Sousa, Ivone Fernandes, Joana Campelo, Lia Carvalho, Madalena Flores, Mário Mendes, Sandra Pereira, Thomas Mendonça e Victor M. Gonçalves. Desenho de luz: Roger Madureira. Apoio vocal: Joana Campelo. Fotografias e vídeos: Promocionais Eduardo Breda. Execução dos figurinos: Sandra Ferreira. Direcção de produção: Paula Fernandes. Co-produção: Primeiros Sintomas / ZdB. Local e data de estreia: Negócio/ZDB, Lisboa, 23 de Abril de 2014 [estreia da primeira parte: Ribeira, Lisboa, 18 de Setembro de 2013; versão integral posteriormente apresentada no Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada, 16 e 17 de Maio de 2014].*

As coisas são o que são, mas também o que parecem. As coisas não são o que são, nem o que parecem. As coisas em si não são, apenas são em nós. As coisas são o contrário do que parecem. O que parece é o contrário do que é. Ou apenas, as coisas são o que são e serão o que serão. Qual a distância entre a especulação filosófica e a tautologia mais banal? "Nós somos o que somos e seremos o que seremos", dirá a certa altura Lord Henry Wotton a Dorian Gray. Exemplo de tautologia ligeira e *snoob* ou absoluta e definitiva?

Por certo, é para o território da especulação brilhante, da literatura inovadora, da confluência e afirmação de gostos e estéticas que colidem com o tempo austero e a sociedade hipócrita em que surgiu, que nos convida *O retrato de Dorian Gray*, enquanto realça todo o génio do seu autor. Fascinantes, a sua escrita e as suas personagens são feitas de matéria dúctil e polissémica, esculpidas com despidorada liberdade criativa, fértil imaginação e eloquência requintada. Consta que o autor tenha afirmado, numa carta datada de 12 de Fevereiro de 1894 dirigida a Ralph Payne:

Estou tão contente que você goste desse meu livro colorido e estranho: ele tem muito de mim mesmo. Basil Hallward é o que eu penso que sou; Lord Henry é o que o mundo pensa de mim; Dorian o que eu gostaria de ser, noutras épocas, talvez. (Wilde *apud* Dawson 1990; tradução minha)

Será, no entanto, primário e redutor fazer uma leitura meramente autobiográfica do romance, porque é, em primeira instância e para todos os efeitos, pelas suas qualidades intrínsecas que se tem afirmado entre as obras-primas da literatura universal. Para além de inúmeras versões nas mais diversas línguas – várias encontram-se disponíveis em português –, o romance inspirou também muitas traduções intersemióticas, tendo havido mais de duas dezenas de produções cinematográficas e televisivas desde 1910<sup>1</sup> até aos nossos dias.

O que aqui convoca aquela fonte é a transcrição recente para o palco oferecida pelos Primeiros Sintomas, que já tinham, de resto, visitado o universo dramático de Oscar Wilde com *Salomé*, justamente distinguida em 2012 com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de

Críticos de Teatro. Se várias das oportunas apreciações de João Carneiro a respeito desse espectáculo (Carneiro 2013: 19-20) se demonstram adequadas também a *O retrato de Dorian Gray*, sendo este uma continuação do discurso artístico aberto por aquele, não será de todo descabido perguntarmo-nos, no entanto, o que é este objecto que agora nos é apresentado? Que relação mantém com o original e de que modo dialoga a dimensão horizontal e plana da página com a dimensão vertical e tridimensional do espaço cénico?

Nem sempre as perguntas são retóricas. Não o são quando nos obrigam a reflectir para encontrar respostas que provavelmente levam a outras perguntas. Porque a conclusão a que se chega é que estamos perante um artefacto – no sentido etimológico do termo: algo feito com arte – aberto, que propõe e sugere, sem prescrever ou impor um ponto de vista unívoco, nem enclausurar significações, rumos ou possibilidades. Para que isso aconteça é decisiva a inteligente e sensível operação dramaturgica efectuada pelo encenador, que não ambicionou lançar-se numa impraticável competição com o romance (na bela reescrita de Margarida Vale de Gato). Na impossibilidade de se comparar ou substituir o acto da leitura, e respectiva encenação mental, que cada leitor pode praticar em solidão, o encenador conseguiu sugerir uma ambiência densa, simbólica e envolta em mistério. Dito com uma metáfora: não cabendo num palco o jardim inteiro, Bruno Bravo tentou trazer das flores o seu perfume.

De início, o espaço cénico está quase despido, a não ser pela presença de um candeeiro de cristal, uma mesa aprontada com bule e chávenas de porcelana, tão típicos do país do famoso "chá das cinco". Surgem os actores, elementos que apontam para o exterior, uma cadeira e um banco de metal, um regador, enquanto se ouve o barulho dum coche em andamento, o canto dos pássaros e música bucólica a condizer.

Estamos no jardim de abertura do romance e os actores dão corpo ao narrador – com vozes por vezes em sincronia, outras assíncronas, em ligeiro desfasamento, criando ecos –, e estabelecem, assim, de imediato a ligação umbilical entre literatura e teatro. Outras explicitações desse laço são reconhecíveis noutros momentos, como

A longa série foi inaugurada pelo filme dinamarquês *Dorian Grays Portrait*, do realizador Axel Ström (1886-1950); em 1913 é a vez de *Dorian Gray Portrait*, do realizador Phillips Smalley (1865-1939), primeira de muitas versões norte-americanas; em 1915 segue uma produção russa, *Portret Doryana Greya*, realizada por Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e Mikhail Doronin (1880-1939); ... em 2009 chega às salas *Dorian Gray*, na adaptação do britânico Oliver Parker (1960).



&lt;

*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, dramaturgia e enc. Bruno Bravo, Primeiros Sinais, 2013 (Antônio Mortágua, Paulo Pinto e Sandra Faleiro), fot. Eduardo Breda. [Foto de ensaio da 1ª versão.]

por exemplo quando, na segunda parte, Dorian descreve com fúria exaltada a decoração da sua mansão, os retratos, os retratados e todos os sinais de luxo, luxúria e corrupção doentia que o rodeiam, inflamando o seu desejo de transpor todos os limites, sejam eles impostos pela natureza ou pela sociedade. Ou então quando lê em silêncio o livro enviado por Lord Wotton, ambos mais tarde acusados de serem os responsáveis pelo seu envenenamento moral, com uma voz em *off* que lhe empresta o som, tendo-se evitado o expediente mais usual e de tentação óbvia: a leitura em voz alta pelo próprio intérprete/leitor em cena. E é também mais literário, musical, dramático e performativo o momento coral em que os figurantes criam uma espécie de caixa de ressonância amplificadora – em crescendo inquietante – do delirante solo estético-hedonístico de Dorian Gray?

Do enredo ficou o essencial: as personagens e o seu traço mais marcado. O pintor Basil Hallward (Antônio Mortágua), artista fascinado pelo seu modelo, entrega-se sem reservas no retrato que pinta, por isso nunca poderá expô-lo, pois exibiria a nudez da sua alma. Lord Henry Wotton (Paulo Pinto), hedonista devoto do belo, *bon vivant* de raro engenho e sagacidade, curioso de conhecer a criatura que desperta emoções tão apaixonadas, tornar-se-á seu mentor. Dorian Gray (Sandra Faleiro), o modelo que descobre a sua beleza espelhando-se nos olhos dos outros, como Narciso enfeitado pela sua imagem, como Fausto renuncia à alma, que, pela força do desejo, milagrosamente se transfere para o quadro, em que é a sua imagem que envelhece, enquanto o corpo mantém uma aparência incorrupta pelo tempo. Sybil Vane (Carolina Salles), cândida actriz adolescente, confunde o teatro com a vida, daí ser credível em palco e encantar Dorian Gray, que troca a verdade do artifício pela arte. Incapaz de recitar quando descobre o amor desse "príncipe encantado", que a abandona pela sua inépcia, ela torna-se incapaz de viver sem amor, ficando sem arte em cena e sem papel no mundo, acabando por se suicidar. James Vane (Ricardo

Neves-Neves), irmão da menina frágil, tão desamparado quanto ela, pertence às pessoas comuns que, quando muito, poderão ser heróis em imaginários "melodramas ridículos", mas não passam de uma humanidade invisível "para os elegantes" que passeiam nos parques e frequentam os teatros.

Muito longe levaria o aprofundamento das fontes inspiradoras, directas e indirectas de *O retrato de Dorian Gray*, bem como das correntes estéticas, filosóficas, literárias e psicanalíticas, e das respectivas teorias, que o texto levanta a todo o instante. Porém, vale a pena referir aqui algumas considerações, mais presas à dramaturgia da representação. Uma, talvez central, envolve a Arte enquanto conceito, objecto constantemente evocado nas falas das personagens masculinas:

– Basil cria a sua obra-prima, agarra a alma do seu modelo, mas também põe (e perde) a sua alma na sua arte, pelo que depois disso só será capaz de pintar vulgaridades; perde também a vida, ao não conseguir libertar-se das suas obsessões;

– Dorian, pelas artes (plásticas) de Basil e (da eloquência) de Lord Wotton, confunde e troca arte e artifício; por efeito da juventude (imaturidade) ignora a existência da alma; por efeito do tempo (experiência) (re)conhece-a quando já a desbaratou;

– Lord Wotton é um esteta e um hedonista que enaltece e segue os princípios da beleza e do prazer; para ele a arte "é superior à realidade", "está acima da moral", basta-lhe "curar os sentidos através da alma e a alma através dos sentidos", o resto deixa-o ao cuidado, ou ao desleixo, dos mediocres.

Emblemática, a personagem feminina é o oposto complementar que esclarece ou ilumina certas afirmações do seu interlocutor. Sybil é a alma que se descobre no amor. Antes de conhecer Dorian, representar era a única coisa real na sua vida. Ele mostrou-lhe a realidade da vida e o artifício da representação, por isso já não podia fingir.

<  
*O retrato de Dorian Gray*,  
 de Oscar Wilde,  
 dramaturgia e enc. Bruno  
 Bravo, *Primeiros Sintomas*,  
 2013 (António Mortágua),  
 fot. Eduardo Breda.  
 [Foto de ensaio da 1ª  
 versão.]



*O retrato de Dorian Gray*,  
 de Oscar Wilde,  
 dramaturgia e enc. Bruno  
 Bravo, *Primeiros Sintomas*,  
 2014 (Sandra Faleiro),  
 fot. Eduardo Breda.  
 [Foto de ensaio da versão  
 integral.]



Mas essa Sybil (verdadeira) matou o amor (falso) naquele que era um artifício (por não ter alma). "O que és tu sem a arte?", pergunta-lhe, desumano. Chocada, Sybil acorda da ilusão de ter pensado encontrar a alma gémea e, rejeitada, prefere morrer. Só então, heroína trágica, eleva-se acima das vacuidades e falsidades do palco e da vida, fazendo da vida e da morte uma arte, porque sempre acreditara, com toda a sua alma, ora numa ora noutra. Aos olhos de Dorian Gray e Lord Wotton, para quem "não há nada que a arte não possa exprimir" por ser "uma pálida imagem da realidade", tão frivolamente, "a vida é tão extraordinariamente dramática", pelo que aquela morte não passa dum "final magnífico... numa peça magnífica": bela literatura melodramática.

As personagens masculinas principais – em triangulação constante – revelam-se cultas apreciadoras do pensamento abstracto e das especulações filosóficas e intelectuais. O elemento mais fraco é o pintor, que tem ideais artísticos, mas também princípios éticos, diferente, portanto, dos que adoptam por credo a primazia da arte sobre a vida e a volúpia dos estetas. A requintada atmosfera cultural, homoerótica e discreta ou heterossexual e imatura, é o pano de fundo onde decorre uma conversação erudita modulada em frequências variáveis, mantida sempre em tons elevados: distraída, sentenciosa, amena, irónica, sarcástica, altaneira, cínica, imperativa, cheia de aforismos... Se as muitas nuances identificam as atitudes mentais ou os estados emocionais dos falantes, as personagens, cinzeladas com minúcia pelo autor, que assim comprova a sua grande capacidade de observação da vida e da alma humana, encontraram os intérpretes certos nos actores que as encarnaram. Pondo a tónica dominante num adjectivo capaz de caracterizar o seu trabalho, uma "altiva" Sandra Faleiro compôs um Dorian Gray admirável, um "espírituoso" Paulo Pinto deu leveza e distinção a Lord Wotton, um "sombrio" António Mortágua transmitiu as lides cerebrais e anímicas de Basil, uma "desarmante"

Catarina Salles como Sybil e um "ingénuo" Ricardo Neves-Neves como James mostraram a distância do seu universo em relação ao dos demais. Perfeitos também os figurantes, discretos, silenciosos e imprescindíveis. As marcações, rigorosas, por vezes procuravam o equilíbrio de geometrias simétricas, com as personagens que estacavam, ficando estáticas por alguns segundos, interrompendo o fluir duma acção, posando para instantâneos fugidios, retratos vivos no *Retrato*, emoldurados por uma iluminação cuidada.

Sóbrios e elegantes, o cenário e os figurinos de Stéphane Alberto apostaram numa grande economia de meios e na eficácia do seu simbolismo cromático. O cenário, na primeira parte, apresenta poucos adereços, algumas peças de mobiliário em estilo arte nova ou de metal para jardim, destacando-se do fundo negro que se presta à dupla espacialidade de interior e exterior. Na segunda parte, a dupla espacialidade mantém-se, mas remete para um lugar físico e outro mental: um relógio de caixa alta, um canapé em madeira de dois lugares, as paredes forradas de cortinados vermelhos (um reposteiro, de veludo da mesma cor, com galão dourado e de franjas, vindo da *Salomé*), decoram a sala de Dorian Gray, mas também aludem à íntima degradação da sua consciência.

Os figurinos ficam quase inalterados ao longo da representação. Dorian Gray sobressai soberbo e distante na sofisticação do seu traje claro, em vários tons de branco, com casaco curto, colete, luvas, elaborado laço ao pescoço, calças às riscas muito finas num tom um tudo nada mais escuro, que harmonizam com o todo criando uma ligeira transição até chegar ao cinzento escuro dos sapatos. Só as luvas é que deixarão de ser utilizadas, quando o modelo se humaniza. Lord Wotton veste um fato numa nobre e caprichosa cor beringela, com *écharpe* acetinada prata, como em prata é o castão da bengala que usará mais tarde, para assinalar a passagem do tempo e o desgaste do corpo. Mais informal apresenta-se Basil Hallward, de camisa vermelho-alaranjada, calças cinza e suspensórios pretos,



usando óculos que dão um ar grave ao seu ser atormentado. Preto total para os dez figurantes, vestidos a rigor com fatos de cerimónia – casaca, fraque, blazer de abotoamento duplo –, que representam as aparições fantasmáticas que povoam a mente de Dorian Gray. Sybil é a única personagem que se transforma, como evidenciam os seus figurinos: de robe vermelho-lascívia no camarim do teatro, enquanto retira a maquilhagem de cena, máscara que mal disfarça um rosto de criança que olha espantada para o mundo; de sapatinhos encarnados com tirinha, e fresco vestido cor de pêssego, de menina-mulher a desabrochar para as promessas da vida, quando confia os seus sentimentos ao irmão; de vestido branco comprido e coroa de flores na cabeça, quando, Julieta falhada, envergonha Dorian perante os seus amigos e é repudiada. Sem ela o saber, está prestes a brilhar no papel de virgem-noiva da morte.

Poderosa e apropriada, a banda sonora de Sérgio Delgado, pelos trechos seleccionados, indicia a composição dum majestoso *Requiem*. O efeito foi a criação de ambientes habitados por emoções quase palpáveis:

– discretas e complementares da acção, reforçada pelas "Cenas da floresta" de Schumann ou pelo nocturno de Chopin;

– solenes e dominantes, como no caso da assombrosa ária "Let me freeze again to death", cantada pelo Génio do Frio no *King Arthur* de Purcell, sobre libreto de John Dryden (a solução de transformar a versão gravada, de Andreas Scholl, num dueto, com a intervenção expressiva de Mário Mendes ao vivo, conferiu-lhe especial intensidade);

– tristes e tocantes, como aquela introduzida pela Lamentação de Dido, na estupenda ária "When I'm laid in earth", do *Dido and Aeneas*, também de Purcell e libreto de Nahum Tate, na entoação compenetrada, doce e pesada de Joana Campelo.

De novo, ao dialogar com Oscar Wilde, Bruno Bravo envereda pela via poética do inefável, deixando implícito o pressuposto inicial, mantendo em aberto o espectáculo inclusive no seu "epílogo", de acordo com a estética que o norteou, optando por interromper a sua leitura antes do fim do livro.

O seu Dorian não mata James, nem precisa de se apunhalar no retrato para que, ele que estava perdido na mentira, ou que nunca chegara a achar-se na amoralidade, se reencontrar consigo próprio na verdade. A peça suspende o romance na altura em que o ex-modelo de perfeição, depois de se ter manchado com o sangue de Basil e de se ter precipitado na abjecção, encara a sua própria consciência. Afinal, feito Rei Midas ao avesso, transformara em podridão tudo aquilo em que tocou. A fealdade, esculpida e tatuada na pele e na alma através das acções e sentimentos, ficou



denunciada pelo quadro. Ao dizer "vou mudar", em tom quase neutro, como dantes mostrara a distância perante a beleza, devorando a vida alheia, mostra a frieza perante o repelente: (des)conhece-se a si próprio no ser em que se tornou.

Este Dorian permite uma interpretação inesperada: ele acorda para a essência das coisas e para a dimensão do tempo, que discrimina e separa, para questões ligadas à prática do bem e do mal. Finalmente percebe. A beleza aparente de nada serve: o quadro lá estava, para lhe recordar aquele que era e aquele em que se tornou, revelando que a Beleza não habitava nele. Ao resolver mudar, já homem (des)feito e experimentado, compreende que deve aceitar o tempo e a finitude, a humanidade percebível e perene, enquanto dura. Ao aceitar a mudança, ele deixa morrer ainda em vida – no espaço mais íntimo da sua consciência reencontrada –, o homem corruptível e corrupto que foi. Desperta para outra Beleza. A que morre e renasce a cada instante, eterna e efémera. Haverá quem lhe chame Alma.

A Alma não se vende. Não tem preço e não se troca. A Beleza da Juventude vem da Alma, mesmo que (in)consciente. A Juventude sem Alma não tem Beleza. A Beleza está para além da Juventude. Não há Beleza sem Alma. Onde há Alma há Beleza. Novas tautologias. Mas a Alma é, ou se constrói, talvez e também, com acções que não geram infelicidade. Não por questões morais e sociais convencionais e impostas, mas éticas e íntimas escolhidas em consciência e liberdade.

Isto tem a ver, ainda, com a responsabilidade do artista, que, para além de indagar a essência da sua arte, formula perguntas fulcrais, como, por exemplo: o que significa, como pode existir, ou como se concilia, a Beleza e o Verdadeiro? E ainda: como fazer coincidir a Vida com a Arte, a Beleza com o Verdadeiro? Que fazer deles? Haverá, de novo, quem lhe chame Alma? Ficam as perguntas e um epitáfio idealista para Basil: a Beleza é, não mente, não aparenta ser, nem morre nunca.

## Referências bibliográficas

- CARNEIRO, João (2013), "A *Salomé*, de Bruno Bravo: Um espectáculo de poesia", in *Sinais de cena*, APCT / CET, n.º 19, Junho, pp. 19-20.
- DAWSON, Terence (1990), "Fear of the Feminine in the Picture of Dorian Gray", *Psychoanal. Review*, Summer, vol. 77(2), pp. 263-80 (ref. indirecta, fonte consultada: "Fear of the Feminine-Private in the Picture of Dorian Gray", no sítio: <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/dawson1.html> [data de acesso: 20 de Maio de 2014]).

&lt;

*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, dramaturgia e enc. Bruno Bravo, *Primeiros Sinais*, 2013 (Paulo Pinto e Sandra Faleiro), fot. Eduardo Breda. [Foto de ensaio da 1ª versão.]

&gt;

*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, dramaturgia e enc. Bruno Bravo, *Primeiros Sinais*, 2014 (Sandra Faleiro, ao centro; figurantes, da esquerda para a direita: Francisco Sousa, Eduardo Molina, Mário Mendes, Lia Carvalho e Thomas Mendonça), fot. Eduardo Breda. [Foto de ensaio da versão integral]

# O que é o Ocidente?

Vera Santos

>  
*Ocidente*,  
 de Rémi De Vos,  
 enc. Victor Hugo Pontes,  
 Ao Cabo Teatro / As Boas  
 Raparigas..., 2014  
 (Pedro Frias  
 e Maria Céu Ribeiro),  
 fot. José Caldeira.



*Título: Ocidente* (*Occident*, 2005). *Autor:* Rémi De Vos. *Tradutora:* Regina Guimarães. *Encenador:* Victor Hugo Pontes. *Cenografia:* F. Ribeiro. *Desenho de luz:* Wilma Moutinho. *Desenho de som:* Luís Aly. *Piano (banda sonora):* Pedro Frias. *Interpretação:* Maria do Céu Ribeiro e Pedro Frias. *Co-produção:* Ao Cabo Teatro / As Boas Raparigas... / Centro Cultural Vila Flor. Local e data de apresentação: TeCA, Porto, 9 de Maio de 2014.

A caminho de Lisboa para iniciar uma nova criação, desta feita para crianças, Victor Hugo Pontes conta-me a história desta encenação. Começa em 2007, quando estava em Bussang (França) a trabalhar como actor num projecto no Théâtre du Peuple. Ali assistiu à leitura de excertos de *Occident* com a presença do autor, Rémi De Vos. Victor Hugo estava alojado na casa da actriz que participou nesta apresentação e, tendo curiosidade em saber mais sobre o texto, pediu-lhe para aceder à peça integral. Desta leitura surgiu uma ideia de encenação, que não é a que acabou por desenvolver, mas a centralidade das palavras permaneceu desde então. O projecto teve de esperar pelos actores e pelas condições para se fazer.

Em 2009 V. H. Pontes foi assistente de encenação de Nuno Cardoso em *Jardim zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, e aí conhece a actriz Maria do Céu Ribeiro. Em 2012 ambos colaboram com Nuno Cardoso em *Medida por medida*, de William Shakespeare, onde se encontram com o actor Pedro Frias. Finalmente em 2013 juntam-se as peças do puzzle desta co-produção e *Ocidente* estreia

em Outubro, na Fábrica ASA, em plena ressaca da Guimarães Capital Europeia da Cultura. Em Maio de 2014, *Ocidente* chega ao Teatro Carlos Alberto no Porto. Trata-se da quarta encenação deste reconhecido coreógrafo que, depois de Susan Sontag (em 2007), Simon Stephens (em 2011) e JP Simões (em 2012), se encontra com as palavras de Rémi De Vos.

Victor Hugo Pontes movimenta-se entre o teatro, a dança, as artes plásticas, o vídeo e a imagem fotográfica. Tem a particularidade de compor com subtis contaminações das diferentes linguagens na medida exacta com que define o objecto que cria. A lógica sequencial das suas criações não é fácil de definir (a não ser pelo próprio), uma vez que advém dos lugares e das pessoas com que se cruza, das vivências pessoais e até dos medos, sem contudo, se tratar de um trabalho autobiográfico. O seu percurso pessoal faz a sua carreira artística, e a sua carreira artística condiciona o seu percurso pessoal.

A encenação de *Ocidente* segue o texto sem didascálias (senão breves indicações de tempo) e utiliza-o na íntegra,

Vera Santos  
 é bailarina, pedagoga  
 e investigadora.  
 Licenciada em História  
 de Arte e Mestre em  
 Estudos artísticos/  
 teoria e crítica de arte  
 pela Universidade do  
 Porto.



&lt; &gt;

Ocidente,  
de Rémi De Vos,  
enc. Victor Hugo Pontes,  
Ao Cabo Teatro / As Boas  
Raparigas..., 2014  
(Pedro Frias  
e Maria Céu Ribeiro),  
fot. José Caldeira.

com a tradução de Regina Guimarães a fazer-nos ouvir palavras que soam incomuns quando articuladas num diálogo tão corpo a corpo – mas é talvez isso que nos impede de cair numa "novela". Porque as palavras nos levam para lá de onde o corpo chega e onde muitas vezes não queremos ir. É uma narrativa aberta, que não apresenta soluções para muitas das situações que ocorrem, e a encenação deixa-a também assim. Ao telefone, o encenador explica que "mesmo durante o processo, não foram reveladas as soluções que os actores encontraram, não há conhecimento mútuo das razões. Trata de uma história de amor". Victor Hugo Pontes considera que eles falam como forma de manter a relação.

A cenografia (assinada por F. Ribeiro) é um apontamento de parede suspensa, inclinada (em queda ou a meio de ser erguida), com um vão rasgado, uma janela que estabelece um "lado de lá" onde ficam o Palace, o Flandres, o Mohamed, os Jugoslavos, os Árabes, e um "lado de cá" onde estamos nós. Um colchão como colchão, mas objecto deslocado, no chão, nem sempre cama, por vezes corpo, por vezes bóia de naufrágio, como símbolo de intimidade, como referência de interior, mas também de abandono de sem abrigo (sem lugar para onde ir). Tudo isto se esclarece pelas palavras, quando, por exemplo, Ela diz: "Queres que a gente vá para o quarto?".

"Stop!" é a palavra de comando que Ela usa como quem domina um jogo erótico. Mas será masoquista? O espaço transforma-se em ringue de boxe, enche-se de destroços a cada *round* e, de cada vez que Ele vai ao canto, o vazio adensa-se e as ruínas crescem. A opção de sair é enunciada, mas não há porta, pelo que a saída pela morte talvez seja a única possível e talvez estejamos perante esse facto consumado. É nesse lugar sem referências que Ela (uma Europa raptada por Zeus) está cansada, desfalece e quer voltar a ver o mar.

Estes corpos não são os das personagens da mitologia grega, mas a forma como a encenação gere a tensão entre eles, e como a luz (de Wilma Moutinho) nos deixa ver esse campo magnético e de extermínio. A densidade, com que operam este texto rarefeito, faz-nos pensar que a eternidade se vive assim. A realidade, tal como a conhecemos, não suporta este ritmo, esta ambiguidade, estes silêncios e as próprias afirmações. Nada se assemelha à realidade, mas tudo nos remete para ela. É o som que abre brechas nesta peça – no terreno que pisam, Ela descalça e Ele de sapatos – levando-nos de volta ao lugar de espectadores conduzidos.

O Ocidente é um ponto cardeal que fica à nossa frente, quando temos o Norte à direita, e por horizonte o mar onde o sol se põe.

# Flecha FATAL

Elisabeth C.

<sup>1</sup> <http://www.maissuperior.com/2014/04/27/fatal-2014-o-teatro-universitario-regressa-lisboa/> (21-05-2014).

<sup>2</sup> Feliz expressão poética da Professora Maria Helena Seródio que sintetiza o posicionamento do FATAL no texto de abertura publicado no Programa de Sala do FATAL 2000.

<sup>3</sup> Permite a participação formativa e criativa de encenadores profissionais e apoia a organização do festival, o que é decisivo para os níveis de excelência a que esta mostra nos vem habituando. Refiram-se ainda as atuais parcerias com outros agentes culturais da cidade, como a Caixa Geral de Depósitos e a Câmara de Lisboa.

Elisabeth C é professora (aposentada) do ensino secundário, integrou durante vários anos a Direcção da Associação Portuguesa de Professores de Inglês (APPI), onde é hoje formadora no seu Centro de Formação, e é Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A sua dissertação de Mestrado – *Braz Burity: Tudo pela verdade* – saiu recentemente (2014) publicada em livro, impresso pela Várzea da Rainha e com o apoio da Fundação da Casa de Bragança.

"O Teatro [universitário], como espaço de criação e liberdade, de partilha das diversas experiências e linguagens, amplia a capacidade de reflectir, questionar e recriar vivências, a todos os que o constroem. No mundo da tão falada globalização, o Teatro é, pois, proximidade e identidade, ao focar-se na construção da pessoa no seu todo e na compreensão do outro."<sup>1</sup>

Como pontualmente acontece desde a sua criação, em 1999, este mês de Maio o FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa – voltou a animar a capital qual "flecha jovem no coração da cidade"<sup>2</sup> lançada rumo ao futuro.

Porque se é no aqui e agora que se afirma como referência cultural dirigida a toda a comunidade, ultrapassando as fronteiras do teatro académico, "inscrevendo Lisboa no mapa das novas geografias das Artes do Espetáculo" (Regulamento 2014, art.º 2), é no futuro que se projeta pela sua componente formativa e pela sua capacidade de questionar e refletir sobre a arte, a condição humana e a vida.

Não será demais reafirmar, nestes tempos áridos e pardacentos de desinvestimento na cultura e de esvaziamento de objetivos e de sonhos, a importância crucial da atividade artística na Universidade e do Teatro Universitário em particular, na sua reconhecida condição de "atividade extracurricular estudantil de maior significado sociocultural e histórico no meio académico português" (*Ibidem*, preâmbulo).

Ultrapassando o desafio colocado a encenadores, atores, técnicos e espetadores a pensar e repensar no teatro enquanto forma de expressão e criação, o teatro académico constitui uma privilegiada forma de reflexão e crescimento individual e coletivo, afirmando-se ainda – é oportuno lembrar – como importante veículo de integração dos jovens na vida universitária.

Na sua tradição de renovação do teatro no nosso país e de luta pela liberdade – estética, social e política – o teatro universitário tem constituído a rampa de lançamento de alguns dos nossos mais brilhantes profissionais das artes cénicas: atores e encenadores, como Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, bailarinos e produtores atualmente a trabalhar com a Mala Voadora, o Teatro Praga e a Companhia de Olga Roriz. Há ainda grupos que transitaram diretamente da universidade para a constituição de companhias, como foi o caso da Comuna-Teatro de Pesquisa e dos Bonecreiros. E, como aponta José Oliveira Barata, "o teatro universitário [...] nas suas lutas, êxitos e contradições, marcou várias gerações e interveio na vida cultural portuguesa" (Barata 2009: 341), constituindo a semente de onde tem brotado considerável número de investigadores, professores, historiadores e dramaturgos.

Para os que seguem por outros caminhos, fica a formação humanística, estética e cultural adquirida,

benefícios individuais valiosos como o desenvolvimento das capacidades expressivas e criativas, bem como um mais profundo conhecimento sobre si próprio e o mundo à nossa volta. Fica uma experiência marcante de vida em comum e de uma prática de criação artística. Vivências que perduram e que podem mudar uma vida. E não será de menor importância o seu contributo na criação de um público conhecedor, que frequenta e aprecia o teatro, sabendo ver e discutir – como o confirma o elevado número de jovens espetadores que hoje encontramos nas salas de espetáculo.

Sobreviveria o nosso teatro universitário sem o FATAL? Naturalmente que sim, mas não se daria por ele. Muito se perderia, tanto em quantidade como em qualidade, dissipando-se a importante componente de motivação que constitui este espaço privilegiado de partilha e de saudável competição em que grupos de todo o país se encontram e se confrontam, se conhecem, saem do seu isolamento, discutem concepções estéticas e técnicas, veem o trabalho dos outros e assim se enriquecem e se definem. O teatro universitário reduzir-se-ia a fortuitas e simples representações, sem ação cultural, a vagos projetos de "complementaridade cultural" (*Ibidem*. 336), como muitas outras atividades extracurriculares.

Da responsabilidade da Reitoria da Universidade de Lisboa e com o apoio fundamental da Gulbenkian desde a primeira edição<sup>3</sup>, o festival, na sua missão de "promover e divulgar o Teatro Universitário português na sociedade" (Regulamento 2014, art.º 2) e "criar a apetência pelo Teatro junto do público jovem, bem como alargar a novos públicos a fruição das Artes do Espetáculo realizadas pelos estudantes universitários" (*Idem.*, art.º 5), constitui hoje um importante espaço de formação e promoção cultural na área do teatro e da *performance*, com uma adesão admirável de estudantes e de público.

A 15ª edição do FATAL, que decorreu entre 6 e 24 de Maio de 2014, no agradável espaço em que se insere o Teatro da Politécnica – no Museu Nacional da História Natural e da Ciência – e por outros locais da cidade, apresentou este ano a sua edição mais vasta e internacional, trazendo-nos 25 espetáculos de grupos portugueses e estrangeiros, tertúlias, *workshops*, *performances*, instalações e uma *masterclass* que preencheram dezoito dias intensos e estimulantes em que se viveu e respirou arte, liberdade e irreverência, como compete ao teatro universitário.



^ &lt; &gt;

*Corpo em crise,*  
criação coletiva,  
dir. Matilde Javier Ciria,  
TEUC – Univ. Coimbra,  
2014  
(Cláudio Vidal  
e Rafaela Bidarra),  
fot. Zé Miguel Santos.

A apresentação pública, na Reitoria da Universidade de Lisboa, deu o tom de festa, começando pela habitual homenagem a “uma personalidade de relevo na História do Teatro Universitário” (*Idem.*, art.º 4), dedicada este ano a Emilio Rui Vilar pelo seu importante contributo para com as artes e a educação nacionais, nomeadamente para o desenvolvimento do Teatro Universitário Português. Para além da sua presença marcante na cultura nacional, o homenageado, no seu tempo de Coimbra “andou [...] pelos teatros” (Seródio 2014: 2), tendo integrado o CITAC e sido criador do TUT, o grupo de teatro da Universidade Técnica de Lisboa, que dirigiu de 1981 a 2008. Como tal, foi com conhecimento de causa que apreciou as atividades teatrais como “das mais expressivas como veículo educativo cultural e artístico, constituindo um espaço de liberdade, criatividade e inovação, [...] que contribui para a renovação do teatro.”

Em competição estiveram nove espetáculos, a que se juntaram oito integrando a categoria “Mais FATAL” (uma oportunidade para os grupos que, não tendo sido selecionados para a competição, tiveram ainda assim uma oportunidade para mostrarem as suas criações) e outros oito na categoria “FATAL Convida”, que incluiu cinco espetáculos de grupos estrangeiros.

Marcaram presença alguns dos grupos de maior longevidade, como o GTL (Grupo Teatro de Letras da Universidade de Lisboa) o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), o TUT (Teatro Universitário de Lisboa – anterior Teatro da Universidade Técnica de Lisboa), o CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), o TUP (Teatro Universitário do Porto), o GRETUA (Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro), bem como outros de criação mais recente, como o Noster (Grupo de Teatro da Universidade Católica) e o Sin-Cera (Grupo de Teatro da Universidade do Algarve), (re)afirmando-se como agentes culturais emblemáticos dos coletivos representados.

Tchekov, Strindberg, Raul Brandão e Shakespeare foram alguns dos autores que mereceram abordagens inovadoras nesta edição, embora grande parte dos grupos tenha apostado em criações coletivas a partir de pesquisas e da conjugação de esforços, dando largas à criatividade e exprimindo o seu “eu”, individual e coletivo. Fizeram-no de formas diversas, prescindindo da palavra ou usando-a de forma complementar: pela dança, figurinos, iluminação, cenário, teatro visual, teatro não-verbal em detrimento da palavra, que em alguns casos surgiu de forma quase complementar, lateral. “Não se trata de

>  
*Húmus: Tríptico*,  
 a partir de Raul Brandão,  
 dramaturgia e enc.  
 Alexandre Calado,  
 Sandra Hung  
 e Tiago Vieira, NNT-  
 Novo Núcleo de Teatro,  
 FCT-UNL, 2014,  
 fot. Francisco Moraes.



diminuir a importância do texto, mas de dar relevo ao corpo", diz Rui Teigão (Teigão 2014: 46). Como interpretar esta tendência? Reação ao excesso de linguagem que se verifica na sociedade contemporânea, nomeadamente nos discursos políticos e publicitários? Não estaremos a perder algo ao descremos na palavra, elemento em que tradicionalmente se sustentava a criação da obra teatral? Questões que não são de agora, com que nos debatemos desde os vanguardistas e polémicos Artaud e Craig que há mais de um século puseram em causa o teatro textocêntrico...

Como já acontecera na edição anterior, os espetáculos não fugiram ao tema da crise económica e social. Mais ou menos pessimistas, muitos trabalhos revelavam sentimentos de desesperança, frustração, revolta, mas também de inconformismo e determinação, não faltando temáticas que envolviam o amor, o desejo e a luta pelo poder, a morte e a beleza, igualmente contemplados.

Como compete ao teatro universitário, a contenção de meios e a experimentação marcaram a generalidade dos trabalhos, produzindo resultados tão diversos quanto interessantes na procura de novas linguagens e novos formatos.

Passemos então em revista alguns dos espetáculos apresentados nesta edição do FATAL.

*Corpo em crise*, criação colectiva trazida pelo conceituado TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) e dirigida por Matilde Javier Ciria, foi provavelmente o mais plástico dos espetáculos desta edição. Teatro sem palavras, absolutamente simbólico, em que a comunicação cénica se cumpriu pela música, pelos jogos de luz, pela cenografia, pelos figurinos, numa conjugação perfeita que envolve também a gestualidade dos atores. Criando o clima de revolta perante uma crise que não compreendemos e com que não nos devemos conformar, projetaram-se, com saber e arte, como introdução ao espetáculo, entrevistas às chamadas pessoas da vida real, a cujas perplexidades

não podemos ficar indiferentes porque com elas nos identificamos. Com grande simplicidade de meios se faz muito: a partir de um pote com milhares de moedas de 2 cêntimos, simbolizando a ganância e a sobrevalorização do dinheiro que tanto desequilibram as nossas vidas, criaram-se imagens de rara beleza, que certamente perdurarão na memória dos espetadores. A insuperável interpretação, da responsabilidade de Cláudio Vidal e Rafaela Bidarra, foi física e plástica, atingindo um nível claramente profissional. Entrando-nos pelos sentidos, o seu frenesim artaudiano causou muitas vezes um grande incómodo no espectador: corpos em paroxismos de dor e desconforto, corpos em crise num mundo em crise.

*Húmus*, a obra-prima de Raul Brandão, em que, citando Virgílio Ferreira, "a morte se ergue como motivo contrastante para uma reflexão sobre a vida." serviu de base para um espetáculo tripartido do NNT (Novo Núcleo de Teatro da Faculdade Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa). Reunindo – de forma consistente – quadros que contavam com encenações próprias de Alexandre Calado, Sandra Hugo e Tiago Vieira, enquadrados por imagens vídeo de João Seíça, o espetáculo produziu um ambiente mágico a que não foi alheia a interpretação de grande entrega física e emotiva dos nove intérpretes. Numa primeira abordagem, cruzaram-se felizes recriações de excertos de textos clássicos – como *Hamlet* e *Macbeth* – com o tema da morte e da tragédia em pano de fundo, apresentando-se, por contraste, imagens vídeo a evocar a vida, árvores cujas raízes afinal se alimentam do húmus, a parte fértil da terra composta de detritos vegetais e animais, onde se entranham e confundem a morte e a vida, "todos apodrecendo juntos na mesma terra misturada e revolvida", de que falava Raul Brandão. A segunda abordagem, tendendo para alguma monotonia, centrou-se na leitura, nem sempre límpida, de trechos de *Húmus*. Três atrizes leram algumas páginas da escrita



^ &lt; &gt;

*No parque*,  
enc. Nicolas Brites,  
GTIST – Inst. Sup. Técnico,  
2014,  
fot. Zé Miguel Santos.

corrida de Raul Brandão, enquanto, de forma mecânica, circulavam pelo palco, com determinação, mas sem destino, os restantes intérpretes. Embora a conceção fosse convincente, o uso de microfones prejudicou a audição e nem sempre a leitura serviu a compreensão deste texto ímpar da nossa literatura, provocando alguma frustração no espetador. Na terceira abordagem, visual, criava-se um universo grotesco e onírico, surreal, em que se confunde a morte e a vida, em que o palco – revestido de detritos vegetais – é varrido por atores em transe progressivo. "O sonho tem as suas raízes nos mortos", pois são eles que alimentam as profundas raízes da árvore dos vivos, seu "húmus essencial". Vive-se o inconformismo, a revolta da criatividade contra a imobilidade. Ouvimos o grito de revolta com que culmina a obra de Raul Brandão "É preciso matar segunda vez os mortos" e somos contagiados pela energia inesgotável deste empenhado grupo de intérpretes, que nos ofereceram ainda dois momentos perfeitos de canto tradicional. Três abordagens distintas a que o dedicado e versátil grupo de atores se entregou com dedicação, alma e nervos... até à exaustão física e emocional.

*Ecstasy*, o espetáculo do GNT (Grupo de Teatro da Nova) levou-nos a um palco ao ar livre – na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa –, muito bem enquadrado no espaço e adaptado à função. Num país de bom clima, mas sem grande tradição de espetáculos teatrais ao ar livre, a opção surpreendeu, mostrando-se, aliás, eficaz, inovadora e agradável – não tendo faltado mantas (que se revelaram desnecessárias por ter estado uma noite agradavelmente estival). Por uma vez, o texto foi a base sobre a qual se construiu o espetáculo concebido por Marina Albuquerque. *Ecstasy* é uma adaptação por Keith Wyatt do romance homónimo de Irvine Welsh, controverso autor de *Trainspotting*, um *best seller* que causou grande impacto quando da sua publicação e posterior adaptação ao cinema nos finais

dos anos 90. Na mesma linha (substituindo a heroína pelo *ecstasy*), a obra gira em torno do universo das drogas e do sexo, com diálogos primários, linguagem escabrosa e jovens estereotipados à procura de uma satisfação imediata, mas também da estabilidade emocional. Confrontam-se dois mundos, o das convenções sociais hipócritas e ocas, e o das emoções autênticas. As drogas, inicialmente celebradas, são condenadas no final, e a dependência rende-se ao que de melhor tem a vida: o amor verdadeiro e a estabilidade emocional. O ruído constante dos aviões que sobrevoam regularmente o espaço foi habilmente contornado pelo 'congelamento' da ação, logo retomada quando voltava o silêncio, acabando estes momentos de paragem por resultar muito agradáveis em contraste com o ritmo intenso em que se moviam os atores, numa sucessão de cenas e mudança de cenários e adereços. A utilização dos espaços laterais ao palco, nomeadamente do edifício contíguo, servida por uma iluminação eficaz, resultou muito bem. A interpretação, assegurada por um grupo de onze esforçados atores, nem sempre foi bem conseguida, com personagens pouco consistentes e demasiado presas ao texto, mas alguns belos momentos de dança constituíram pontos altos do espetáculo.

*Já gastámos as palavras*: noutro contexto que não o de uma relação que se esgotou, como no poema homónimo de Eugénio de Andrade, o TUT, após 65 anos a expressar-se por palavras, optou pelo corpo do ator enquanto veículo de expressão e comunicação. "Estes gestos não podem ser explicados por palavras: se pudéssemos dizê-los, não haveria razão para dançá-los", esclarece Victor Hugo Pontes<sup>4</sup>, que dirigiu este espetáculo de teatro-dança tão imaculado quanto o branco chão em que se moviam harmoniosamente os treze intérpretes. Espetáculo de uma beleza plástica tocante, produto de um trabalho intenso e rigoroso, onde tudo acontece sem falhas e nada resulta do acaso, contemplativo, sem narrativa nem preocupação

<sup>4</sup> Cf. Programa do 15º  
FATAL: ULisboa 2014.

&gt;

*Ecstasy*,  
de Irvine Welsh  
(adapt. Keith Wyatt),  
enc. Marina Albuquerque,  
GTN – FCSH Univ. Nova  
de Lisboa, 2014,  
fot. Joana Azevedo.



&lt;

*Já gastámos as palavras*,  
dir. Victor Hugo Pontes,  
TUP – Porto, 2014,  
fot. Tânia Araújo.



&gt;

*Dostoyevsky trip*,  
de Vladimir Sorokin,  
enc. Júlio Martin da  
Fonseca, TUT – Univ.  
Lisboa, 2014,  
fot. Mário Corromeu

com temas sociais ou emocionais, mas limpo e encantador, conjugando-se com sábios jogos de luz e a surpreendente música original de Rui Lima e Sérgio Martins.

*No parque* foi o espetáculo honesto e desprezioso coletivamente criado pelo GTIST (Grupo de teatro do Instituto Superior Técnico) com encenação de Nicolas Brites. Estamos perante as inquietações da juventude, convidada a sair da sua bolha de conforto (hábilmente cenografada) para se debater com ideais utópicos em confronto com uma realidade degradante. Porque é preciso sonhar e refletir, mesmo que à bolha se regresse, como é inevitável. A água é o principal elemento cenográfico – numa sucessão de cenas bem conseguidas – para além de materiais simples como plásticos e panos, engenhosamente manuseados (ou não estivéssemos na presença de futuros engenheiros) de forma a criar efeitos surpreendentes – para o que concorre o adequado desenho de luz. A linguagem, a raiar o absurdo, é pontuada por um humor muito saboroso, não deixando de convidar à reflexão. A interpretação, de uma simplicidade cativante, de mãos dadas com a espontaneidade, facilitou a identificação e a empatia do espectador. O espetáculo universitário *tout court*, que cativa pela simplicidade desarmante, pela criatividade, pela irreverência, pela jovialidade.

### Conclusão

Atestando o impacto do evento lisboeta, muitas centenas de espectadores interessados e calorosos marcaram presença, muitos deles 'contaminados' em edições anteriores, vivendo alegremente o contagiante entusiasmo dos grupos e o saboroso clima de descontração, criatividade, convívio e sã competitividade. De salientar a elevada participação do público nas discussões/tertúlias pós-espetáculo, com a presença do elenco, e que constituíram momentos de reflexão e debate cultural.



Evidenciando um trabalho esforçado e empenhado, os grupos foram de uma entrega total, emprestando toda a sua vitalidade ao momento que foi (*Iserá*), porventura, um dos mais marcantes da sua vida. Mostrou-se vivo e de boa saúde, o FATAL. Que assim continue, neste ambiente mágico de festa, entrega, união, descoberta, experimentação, de dar tudo por tudo. Ambiente que nos renova e que reacende a esperança num futuro em que o lugar do teatro na vida cultural do país se torne cada mais consistente.

### Referências bibliográficas e sitiográficas

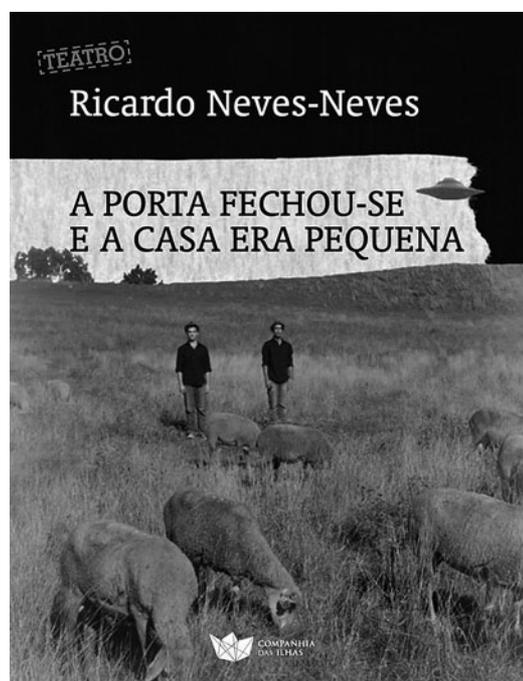
- BARATA, José Oliveira (2009) *Máscaras da utopia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRANDÃO, Raúl (1917) *Húmus*, Porto, Renascença Portuguesa.
- Programa 15º FATAL (2014), disponível no sítio: <http://www.fatal.ul.pt/programa.html>
- Regulamento FATAL (2014), disponível no sítio: [http://www.fatal.ul.pt/festival\\_regulamento.html](http://www.fatal.ul.pt/festival_regulamento.html)
- SERÓDIO, Maria Helena (2014), "Entre-linhas: o lugar de Emílio Rui Vilar na arquitetura da vida... e do teatro", in programa do 15º Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa.
- TEIGÃO, Rui (2014), Entrevista à *Time Out* de 30 de Abril, p. 46. <[www.maissuperior.com](http://www.maissuperior.com)>

# Uma orquestra de palavras

Emília Costa

É que bater à porta já não se usa. Nos tempos que correm, e sinto-me no dever de dar o exemplo, pelo menos à geração mais nova, nos tempos que correm porta minha não é batida. Porta minha não aceita pancada.

Ricardo Neves-Neves (2013: 12)



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.

Ricardo Neves-Neves, diplomado em Teatro-Actores na Escola Superior de Teatro e Cinema, fundou, em 2008, o Teatro do Eléctrico, onde tem vindo a desenvolver as suas múltiplas aptidões como dramaturgo, encenador e actor.

Com apenas 28 anos já é autor de uma importante obra dramaturgica, da qual se destacam: *O regresso de Natasha* (2005), *Manual* (2008), *A porta fechou-se e a casa era pequena* (2010), *O solene resgate* (2012) e *Mary Poppins, a mulher que salvou o mundo* (2012)<sup>1</sup>.

*A porta fechou-se e a casa era pequena* estreou, em Junho de 2010, numa versão curta, na Ribeira, em Lisboa, tendo a versão que constitui o presente livro sido representada, pela primeira vez, em Dezembro de 2010, também na Ribeira. Depois disso teve várias temporadas noutros palcos, em várias zonas do País.

Quem já tenha assistido a algum espectáculo deste multifacetado criador compreenderá que a publicação das suas peças só peca por tardia. Na realidade, e apesar da sua juventude, Ricardo Neves-Neves tem vindo a revelar-se um dos mais promissores dramaturgos/encenadores do panorama teatral português.

Possuidor de um ímpar sentido de humor, em *A porta fechou-se e a casa era pequena*, Ricardo Neves-Neves consegue aliar a sonoridade poética das palavras a uma temática tipicamente portuguesa, convocando o absurdo para um simples acto do quotidiano – a procura de uma casa. Pela voz de um cliente, são passadas em revista as incongruências arquitectónicas das casas lisboetas, desafiando-se numa métrica musical os estereótipos associados a cada um desses tipos de casas. O leitor/espectador é levado a rir das suas próprias fantasias, dos absurdos das suas escolhas, revendo-se no cliente que, por exemplo, transportado pela ideia romântica de viver numa casa bairrista, com azulejos na parede, tectos trabalhados e vasos nas varandas não se importa com o cheiro a mijo à porta, com a garagem inexistente, com o 5º andar sem elevador e com as baratas no *pladur*. Ou revendo-se na incoerente escolha de uma casa bidimensional, que, apesar de amorosa, de tão minúscula que é, quase não se cabe lá dentro. E, de repente, a problemática habitacional transforma-se numa paródia delirante sobre um encontro amoroso, onde cliente e agente imobiliário, na procura impaciente de empatias, desconversam, num diálogo de surdos. Ainda há tempo para o cliente se brindar com uma queda aparatosa e, ao se dirigir ao hospital mais próximo, ser atendido por um médico russo que não entende a língua portuguesa, ou para o súbito ataque psicótico do cliente que dispara e esfaqueia o agente imobiliário. Por fim, num epílogo surpreendente, a invasão extraterrestre do Planeta Zion K-Line que se prepara para acabar com a vida humana através de sodomia.

A história ora é contada em pequenos quadros (parte I), ora em diálogo (parte II) ora numa espécie de monólogo corrido (parte III), mas sempre em ritmo acelerado, correspondendo cada suspensão da palavra a uma mudança de quadro ou de cena. E se o ritmo utilizado é próprio do teatro da revista, já a temática e o modo como as palavras se jogam entre si relembram o teatro do absurdo.

<sup>1</sup> Publicado pelos Artistas Unidos / Cotovia em 2014.

>  
*A porta fechou-se e a casa  
era pequena,*  
texto e enc. Ricardo  
Neves-Neves,  
Teatro do Eléctrico, 2010  
(Vitor Oliveira e Ricardo  
Neves-Neves),  
fot. Raquel Albino.



O próprio tema das palavras, dessa complicada interacção, é, aliás, recorrente na peça:

Nunca uso a linguagem para nada de realmente importante. Para isso, sirvo-me puramente de tinidos, sustentados por uma intenção [...] Às vezes penso nas palavras e fico mal disposto. E quando penso nas combinações silábicas e nas palavras e nas várias combinações de palavras e assim já são expressões, às vezes complicadíssimas para os estrangeiros, e que têm o mesmo sentido, as várias, que têm um mesmo significado, nessas alturas sinto-me perdido. (p. 33)

Não é, na realidade, na temática da peça, nos seus absurdos e clichés, ou mesmo na sua inteligente ironia, que esta peça nos surpreende e cativa, pois o que fundamentalmente a torna única, inexplicavelmente encantadora, é o modo como as palavras se agregam, se conjugam, se atropelam, se repelam, numa brincadeira musical contínua, formando uma partitura irrepreensível. A referência à música não é ocasional. Ricardo Neves-

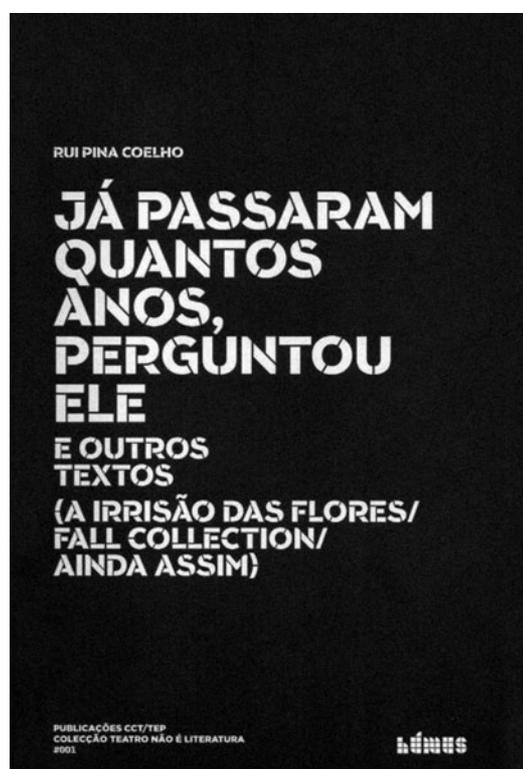
Neves teve doze anos de formação musical e essa influência é patente na sua escrita, no modo como transforma as palavras em autênticas notas musicais e a peça numa verdadeira orquestra de palavras.

Essa capacidade singular de procurar a música na palavra leva à construção de uma narrativa poética que, para além de divertir, delicia os ouvidos. As palavras escritas por Ricardo Neves-Neves nasceram para ser ditas, exigem, pela beleza da sua sonoridade, a expressão vocal. E mesmo quando são apenas lidas a sua força expressiva impõe-se, ressoando na nossa memória a sua sonoridade, como a excelente expressão "o antónimo de desiludido" (p. 13).

Poesia, música, ironia e inteligência numa peça original que decididamente se recomenda.

# Transforma-se o amador na coisa amada.....

Maria Helena Serôdio



Rui Pina Coelho, *Já passaram quantos anos, perguntou ele, e outros textos (A irrisão das flores; Fall Collection; Ainda assim)*, Vila Nova de Famalicão, Húmus, Publicações CCT/TEP, Coleção Teatro Não é Literatura, 2013, 162 pp.

O título, a que aqui deitei mão, cita um verso camoniano bem conhecido – evocando Petrarca, aliás – que, embora vindo da escrita de um tempo já longínquo, faz ainda sentido e oferece a plena espessura de uma coisa vivida.

É de amor, de Eros, que fala Camões, como sabemos, mas julgo poder transferir este verso, e esse sentido do amor, que transfigura, para um outro campo: o do leitor que se faz escritor. Porque a verdade é que continua a reportar-se, na cena da leitura e da escrita, a um idêntico deslizamento de sentidos e de gestos que opera por uma alquimia especial de atracção e identificação: instala-se o gosto, avança a interpelação, cria-se o lugar da fala

própria. Que não deixa, como é óbvio, de provar que a cultura e as artes são feitas destes "transbordamentos", de que fala Jean-Pierre Sarrazac quando se refere ao "drama na vida" (2002: 229), mas de que falou também, muito antes, T. S. Eliot quando analisou a relação entre o talento individual e a tradição (1983 [1920]).

Rui Pina Coelho (RPC) é, de há muito, um leitor entusiasta de textos para teatro e tradutor de peças recentes (neste campo, a quatro mãos, com a Ana Raquel Fernandes). É um conhecido crítico da cena teatral, investigador atento às dramaturgias contemporâneas e professor enamorado pelo contacto vivo com as novas gerações (de futuros actores e críticos). E conhecemos agora também a sua valência de dramaturgo, que, aliás, já vinha fazendo caminho em pequenas aventuras, peças curtas e breves apresentações públicas.

É, então, sobre essa nova figuração – ou melhor, transfiguração – que gostaria de deixar aqui algumas breves notas. O tópico é, portanto, *Já passaram quantos anos, perguntou ele...*

O ponto de partida terá sido *Look Back in Anger*, de John Osborne, que, em 1956, iniciou e cunhou o novo drama do pós-guerra inglês e que em Portugal se fez em palco com títulos diferentes como se poderá perceber na consulta da CETbase<sup>1</sup>: *O tempo e a ira* (em 1967 e 1968, na tradução de José Palla e Carmo, respectivamente pelo Teatro Experimental do Porto e pelo Teatro Experimental de Cascais), *O tempo da ira* (pela Companhia de Teatro de Braga, em 1992) e *Dá raiva olhar para trás...* (com tradução de Gustavo Rubim para a Companhia de Teatro do Chiado, em 1996).

Aliás, foi sobre essa matéria – e a sua avaliação de encontro a questões culturais, políticas e artísticas – que RPC fez a sua tese de doutoramento, com um título de "inspiração narrativa", por ser tão longo, explícito e curioso: *Dias difíceis: A representação da violência na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)*<sup>2</sup>.

Em aparte, e só por essa circunstância, vale a pena insistir no facto de que o estudo – sério, aprofundado, interrogativo – não inibe, por si próprio, a criatividade, nem retira o gosto pela interpelação criativa, como, por vezes, o preconceito anti-culturalista pretende advogar. E aí está a escrita de RPC para provar isso mesmo.

Na tese, que apresentou, procedeu à análise dos modos de representação artística da violência no teatro inglês

<sup>1</sup> <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>

<sup>2</sup> Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e que no conjunto das provas, foi classificada como "aprovada com distinção e louvor por unanimidade".

>  
*Já passaram quantos anos, perguntou ele,*  
 de Rui Pina Coelho,  
 enc. Gonçalo Amorim,  
 Teatro Experimental do  
 Porto, 2011  
 (Raquel Castro,  
 Carlos Marques  
 e Luis Araújo),  
 fot. José Martins.



do pós-Segunda Guerra Mundial, partindo de um levantamento exaustivo dos textos dramáticos em que se pode identificar esta temática, mas ponderando igualmente a relação entre essa representação e a sua transposição cénica, e discutindo ainda as formas possíveis de figuração da violência noutros campos artísticos, como são os casos do cinema e das artes plásticas, por exemplo. Restringiu ainda, de modo pertinente, o universo dramático a estudar àquele que trabalha a violência no âmbito da matriz realista e procedeu ao estabelecimento das diferentes tipologias que enformam os textos que analisou. E fê-lo de uma forma rigorosa e num estilo cativante.

No conjunto das peças reunidas no volume, que o TEP agora lançou, pressentimos uma competência de escrita que, desassombadamente, se afirma a partir de um ponto de vista geracional, dando voz e "corpo" a jovens artistas que trabalham no teatro e o entendem como uma prática holística: da aprendizagem da escrita à leitura e prática cénica e, em todos os níveis, procurando a voz, o corpo, o ritmo e os afectos de quem se revê nos problemas de muitos. E, entre esses muitos, está o jovem licenciado (às vezes já Mestre ou mesmo Doutorado) que vê fecharem-se à sua frente as portas de emprego para as quais se preparou com esforço e dedicação durante anos.

A peça maior deste volume – *Já passaram quantos anos, perguntou ele...* – recupera claramente algumas dessas problemáticas referidas ao pós-guerra, mas incorpora já a consequência das derivas económicas e sociais que entretanto avançaram para um grau mais sofisticado de exploração e se instituíram, naturalmente, também entre nós. Essa mais radical exposição às condições de instabilidade e a uma quase extrema declaração de impossibilidade de futuro (*no future*) para os mais jovens, parece ajustar-se melhor à opção dramática do autor que apresenta uma composição mais livre, fluindo ao ritmo trepidante das músicas e canções anglo-americanas que invadem o espaço da cena e que parecem recobrir a

zoeira de sentidos, que acompanha esse aceleração, marcada pela de impotência e desânimo.

Não falta, de facto, nesta peça uma maior consciência de um desabar de esperanças de tonalidade apocalíptica, que parece concretizar-se com as repetidas "ameaças" de um fim de mundo que a internet vai "generosamente" anunciando a partir de todas as pragas e infortúnios que ocorrem no planeta Terra: asteróides em rota de colisão com a terra, pássaros e peixes que aparecem mortos às centenas... Prolonga, é certo, uma visão milenarista que já vem do passado, em geral, até porque é razão e consequência da capacidade humana de lembrar o passado e pensar o futuro, só que o faz hoje a partir de meios mais sofisticados e que têm uma capacidade de penetração acrescida, quase viral. Não é de excluir que a insistência nesse processo de pensar o futuro funcione não apenas para exorcizar medos apocalípticos, mas também para os redireccionar para questões que ultrapassam muitas vezes a possibilidade de actuação humana, e, assim, distraíndonos da real possibilidade de "fazermos" – ou ajudarmos a fazer – o nosso futuro.

O título da peça "cita" uma pergunta: *Já passaram quantos anos, perguntou ele...* Pode ser aquela frase, muitas vezes repetida por amigos e familiares quando se reencontram, esperada ou inesperadamente. Fazem-no porque querem, de facto, saber o que se passou entretanto: "Revisão da vida vivida", escreveria, provavelmente, uma professora no sumário da aula que estudaria esse tempo e esse lugar de vida na conversa entre amigos. Mas é também importante atender à notação introduzida pelas duas últimas palavras do título – "perguntou ele" –, uma vez que, em si, elas asseguram uma possível intervenção do "repórter", ou do "narrador", dialogando assim com a matéria jornalística e/ou dramática, ou seja, integrando-se no que Sarrazac diz ser o "drama na vida", extensivo ao nosso tempo e às novas gerações.

É, de facto, legível no procedimento dramático da



&lt;

*Já passaram quantos anos, perguntou ele,*  
de Rui Pina Coelho,  
enc. Gonçalo Amorim,  
Teatro Experimental do  
Porto, 2011 (Luís Araújo  
e Raquel Castro),  
fot. José Martins.

peça de RPC, a rapsodização de que fala Sarrazac (2002: 229-231), ao fazer convergir esta sua "recusa do 'belo animal' aristotélico" com uma opção pela irregularidade, que oferece, na sua gramática textual, um "caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico [...], junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante", desdobramento "de uma subjectividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)". (*Ibidem*: 229-230). É assim que, constantemente, o diálogo é interrompido por momentos musicais tanto "ao vivo", com uma das personagens a cantar (o caso de Helena que canta *Why Should I Care*, de John Addison<sup>3</sup>), como na irrupção da música quando ligam a aparelhagem – ou os *headphones* – para ouvir/mos Sex Pistols, Lou Reed, Baden Powell, The Clash e Talking Heads ou REM. Mas outras falas vêm ainda compor esta "manta de retalhos", como palavras trazidas de Tchekov – na citação inicial de uma frase de Tussenbach, retirada de *As três irmãs* – ou o que podem ser livros / recomendações para quem se quer preparar para uma entrevista de emprego. Este é, porventura, o "coração destroçado" da vida que se retrata nesta peça: aprender a humildade mais auto-punitiva, anular por completo o sonho e a vontade de afirmar um "eu" como força criativa, mergulhar no desastre que é a vida. E isso nem sequer referido a um radical existencialismo, mas sim num protocolo de real aceitação da condição de sobre-explorado.

§§§

A publicação desta peça ultrapassa, porém, o gesto singular de dar à estampa uma peça (ou um conjunto de peças), para se afirmar antes como um dos aspectos visíveis da renovação do Teatro Experimental do Porto. A nova direcção artística – de Gonçalo Amorim – vê, assim, possível o retomar de uma importante tradição cultural que António

Pedro assumiu logo no início da sua actuação, em 1956, quando iniciava a primeira colecção de textos do Círculo de Cultura Teatral / Teatro Experimental do Porto (CCT/TEP) com a publicação de *Macbeth*, de Shakespeare, na tradução do próprio António Pedro, a acompanhar a estreia desse espectáculo em Maio de 1956. Já tinham publicado outros livros, mas esse projectava uma continuidade, que, entretanto, infelizmente, foi interrompida.

Na abertura deste volume, Júlio Gago – como Presidente do CCT/TEP – relembra o caminho percorrido, resume algumas das expectativas que acompanham esta nova publicação, e sublinha o contra-ciclo (de anti-cultura) em que o CCT/TEP reafirma a sua presença, comprovando, assim, a sua resiliência:

Num tempo de novas e grandes transformações, como o que agora estamos vivendo na instituição [...] será a altura para o lançamento de uma nova colecção, herdeira da anterior mas com a autonomia necessária que corresponda a um novo salto histórico da nossa afirmação. [...] Apesar da crise que se abate sobre o Povo Português, em que a Cultura volta a ser violentamente menosprezada, esperamos o vosso aplauso, leitores, para estas edições, que nos permitam prosseguir. (p. 12).

### Referências bibliográficas

- ELIOT, T.S. (1983), "Tradition and Individual Talent [1920]", in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres & Nova Iorque, Methuen.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama* [ed. francesa 1999], trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

<sup>3</sup> Canção que integra a peça e o filme *The Entertainer*, com versos de John Osborne e música de John Addison.

# Três formas diferentes de ler Tiago Rodrigues

Luís Mestre

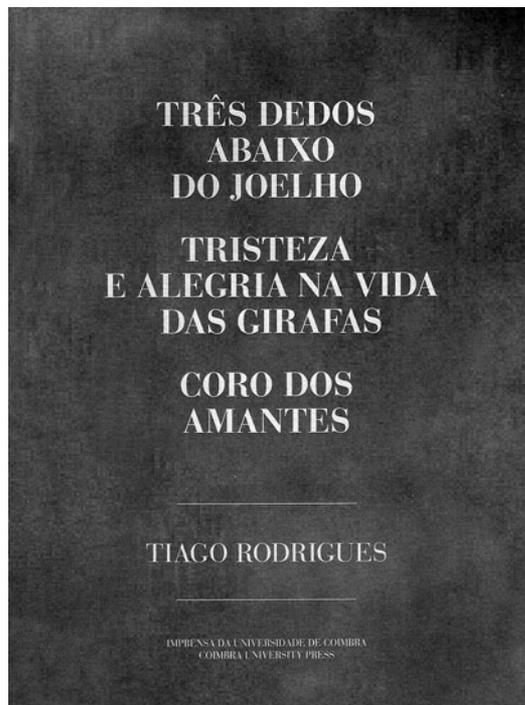
Tiago Rodrigues, *Três dedos abaixo do joelho / Tristeza e alegria na vida das girafas / Coro dos amantes*, Posfácio de Fernando Matos Oliveira, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, 120 pp.

*e agora?  
agora isto  
e isto somos nós no presente  
somos nós a pegar na vida  
a não saber  
o que vem a seguir*

Tiago Rodrigues  
*Coro dos amantes*

Tiago Rodrigues, actor, dramaturgo, produtor, encenador, fundador e director artístico do Mundo Perfeito – estrutura que criou em 2003 com Magda Bizarro – é um dos artistas mais ecléticos do nosso país. Recentemente, o jornal *Público* considerou Rodrigues um dos mais influentes jovens criadores da última década em Portugal. É num volume publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra, assinalando em livro o projecto "dramaturgo residente", associado ao Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra, que podemos encontrar três textos seus, criados em três momentos diferentes de escrita.

Em *Coro dos amantes* (2007), Tiago Rodrigues revisita uma peça breve que escreveu e estreou em 2006, no Teatro Maria Matos, com um título mais longo: *Coro dos amantes a caminho do hospital*. A versão de 2007 é mais longa e optimista e inclui uma interessante alteração na forma: em vez de dividir o texto em actos e cenas, são canções, interpretadas por um coro, que organizam a sequência desta peça. O casal referido na peça tem uma simples e curta indicação de caracterização: "Ele" e "Ela". Para além do género das personagens, não existe qualquer indicação cénica: estamos perante duas entidades descaracterizadas, dois seres anónimos. Neste texto, Rodrigues acolhe abertamente a coralidade e logo na primeira linha de diálogo somos atingidos por palavras directas que têm por objectivo criar uma empatia com estas personagens: "Ele" e "Ela" recitam dirigindo-se a nós, leitores, e só muito raramente à outra personagem em cena. Temos sempre duas visões do mesmo momento, da mesma viagem. E quando por instantes as duas personagens se confrontam, voltam-se para nós muito rapidamente, usando de novo a terceira pessoa, como se fosse inevitável a presença de



um ouvinte, ou de vários, no seu diálogo interior, um ouvinte não-participante nessa noite quase fatal. Mas qual é a história que esta canção transporta? Nesta viagem de urgência ao hospital "Ela" encontra-se entre a vida e a morte. Esta jornada (quase) fatal provoca no casal um turbilhão de memórias, emoções e sentimentos. Podemos constatar que a ideia base da peça é um cliché: a vida passa à nossa frente quando estamos a perdê-la. Mas o autor desvia-se desse mesmo cliché através da forma e do veículo que criou para contar a história de duas personagens banais e anónimas. O texto de Rodrigues é uma constante reflexão de um casal sobre a sua vida envolta em banalidades, tempo perdido e frustrações. Em alguns momentos podemos perceber que é a voz do autor que é veiculada através da voz das personagens com o recurso à polifonia:

ELA: tanto tempo perdido / a fazer pequenas coisas / pequenas coisas sem importância / a ver os noticiários / a ler os jornais / a tomar cafés / a enviar facturas / a escrever mails / a falar ao telefone / a agraphar papéis / a tocar às campanhas / a bater às portas / a falar sobre teatro / a escrever projectos de teatro / a arranjar dinheiro para fazer teatro / a queixar-me de não me darem dinheiro para fazer teatro / a tentar



fazer teatro / a não conseguir fazer teatro / tanto tempo desperdiçado / e agora não tenho tempo / para chegar ao hospital. (p. 89)

Estas personagens em *Paixão*, revelam uma enorme frustração e sentido de culpa quando são confrontadas com o tema da morte: percebem que as suas vidas são levianas, cheias de inércia. À medida que relatam o acontecimento trágico, as personagens-testemunha distanciam-se mimando a separação física dessa noite terrível.

Podemos verificar na segunda canção que o casal se dispersa mais ainda e que cada personagem segue o seu próprio rumo. A sincronia de vozes torna-se cada vez mais rara. Rodrigues usa, num vaivém constante, alusões a *Scarface*<sup>1</sup>, filme a que o casal assistia na noite fatídica, como se espectros dessa mesma película estivessem na memória, na retina, e por vezes nas acções deste casal. Numa evidente rapsodização, os diálogos e acções do filme são utilizados e recriados pelo casal, promovendo uma proximidade entre cinema e teatro. Por vezes "Ele" transforma-se em Al Pacino num jogo partilhado com "Ela":

ELA: A disparar a disparar / os assassinos tentam entrar na mansão / e o al pacino a disparar / a gritar em inglês com sotaque cubano a saber que vai morrer / mas há-de levar alguns com ele / ele é um animal ferido e dispara / dispara dispara e já não é o al pacino / é ele eu sonho com ele / a cara dele no corpo do al pacino / ele de metralhadora em punho / a entrar pelo hospital / a invadir o reino dos mortos. (pp. 97-98)

Após o perigo, os amantes encontram-se em casa onde voltam à banalidade, aos pequenos atritos do dia-a-dia e às discussões. Em perda irremediável de si mesmas, presenciando a sua banal existência e o regresso ao



< >

*Três dedos abaixo do joelho,*

texto e enc. Tiago Rodrigues,

Mundo Perfeito, 2012

(< Isabel Abreu

e Gonçalo Waddington;

> Isabel Abreu),

fol. Magda Bizarro.

Purgatório, as personagens elaboram individualmente projectos de grandes acções, mas que não passarão de desejos, pois a inércia regressará. Numa repetição-variação, assistimos ao momento em que visualizam *Scarface* noite dentro e, tal como da primeira vez, são vencidos pelo sono e adormecem antes do final do filme.

*Tristeza e alegria na vida das girafas* (2011) é sobre uma criança e a sua demanda para realizar um trabalho escolar. E para o fazer precisa de dinheiro para pagar a mensalidade da televisão por cabo para poder ver o documentário *A vida das girafas* no Discovery Channel. A missão desta jovem consiste numa ação completamente banal e que nada tem de épico. Aliás, esta personagem pode ser qualquer aluna, de uma qualquer escola, de uma qualquer família, na qual o pai não tem dinheiro para pagar a televisão por cabo. A identidade e o objectivo são assumidos pela própria personagem logo no início do texto:

GIRAFÁ: Encontro-me na ocasião de apresentar um trabalho escolar intitulado "Tristeza e alegria na vida das girafas". Espero que retirem prazer do visionamento deste trabalho e que não possuam aborrecimento. Um trabalho escolar é uma investigação que um ou mais alunos produzem para apresentar no interior da escola. A escola é o edifício onde as crianças consomem educação. Educação é uma orquestra de regras para o desenvolvimento do corpo e do espírito. [...] A idade que eu possuo é nove anos, um mês e doze dias, a contar do momento em que eu nasci, incluindo os anos bissextos. Sou, portanto, uma criança. Uma criança é a versão mínima de uma pessoa. (p. 35)

Rodrigues cria uma infratextualidade onde o nome e o objecto de estudo são exactamente o mesmo e determina o verdadeiro objectivo da viagem desta criança: a descoberta por si mesma e o seu amadurecimento com a passagem para a puberdade ou pré-adolescência. Girafa escreve o

<sup>1</sup> *Scarface* é um filme realizado por Brian de Palma em 1983, com argumento de Oliver Stone a partir dum romance de Armitage Trail. Emblemático da cinematografia hollywoodesa daquela década, narra o mundo violento em que um imigrante cubano tenta formar um império de tráfico de drogas.

&lt;&gt;

*Tristeza e alegria na vida  
das girafas,*  
texto e enc. Tiago  
Rodrigues,  
Mundo Perfeito, 2011  
(< Carla Galvão;  
> Tónan Quito, Pedro Gil  
e Miguel Borges),  
fot. Magda Bizarro.



seu trabalho escolar com o leitor onde, aparentemente, tudo o que a envolve – inclusivamente as outras personagens – é produto seu. Tal como Rodrigues nos tem habituado, as indicações cénicas são raras ou mesmo inexistentes. No entanto, aqui o autor opta por uma inovação no sentido de manter essa mesma rarefacção. Como referimos, a Girafa participa e narra, como se escrevesse o seu trabalho e, usando essa característica, Rodrigues torna-a num veículo de indicações cénicas, a nível de ações e de aspetos técnicos:

GIRAFÁ: [...] Isto sou eu a reparar numa loja onde vendem esferovite que parece uma casa cheia de neve. [...] Isto sou eu a reparar que há pedras pretas no chão encaixadas entre as pedras brancas a formar desenhos de barcos e gaivotas. [...] Este é o som da minha alegria no recreio da escola. Este é o som da tristeza do homem que é meu pai a ver-me brincar no recreio da escola. [...] Este é o som da rua. As ruas não existem na natureza: são fabricadas pela espécie humana para facilitar a locomoção. (pp. 37 e 57)

Desta forma o autor mantém a dinâmica textual, não a comprometendo com a inclusão de didascálias.

Nesta sua longa viagem da Girafa pela pólis, é-nos revelado o triângulo eu-casa-mundo. Rodrigues propõe um texto onde nos mostra as dinâmicas, as relações, as irracionalidades e as contradições do mundo aos olhos de uma criança, demonstrando a sua capacidade de expor a intimidade das personagens no espaço público e enveredando, à semelhança de *Coro dos maus alunos* (2009), por um teatro político.

Já na assumida colagem *Três dedos abaixo do joelho* (2012), Rodrigues revela-nos a sua mestria em tomar como sua a memória de outros. E como? Pela apropriação e manipulação, sem receios. Fernando Matos de Oliveira, autor do posfácio, descreve este tempo de escrita da seguinte forma:

Há algo de perverso e inédito na proposta, porque se trata de escrever com as mesmas palavras que silenciaram a escrita. (Matos Oliveira *in* *Ibid.*: 117)

O constante movimento na escrita de Rodrigues proporciona-nos um diálogo com partes muito distintas: o discurso dos censores com a prática teatral e a reunião de textos censurados de vários autores, levando-nos para uma narrativa onde várias forças se confrontam em fronteiras pouco definidas. O autor-colador proporciona-nos um jogo subversivo.

A constante inquietação de Rodrigues por algo novo, vivo, com sangue a correr, único, é visível nestas três obras



separadas por cinco anos. Os veículos que transportam estas histórias são variados e diferentes entre si. Percebemos que este autor tem uma forte preocupação com a forma. Recordemos as palavras de Sarrazac:

O dramaturgo quer criar obra nova, alimentando-se generosamente desta memória obscura das formas, coloca-as em tensão, e junta-as numa espécie de mosaico. (Sarrazac 2002: 179)

É o caso de Tiago Rodrigues. Encontramos também uma tendência rapsódica que implica alterações profundas na linguagem, na categoria teatral, na fábula, no *fait-divers* e nos vasos comunicantes com outras formas de arte (o cinema, por exemplo). Esta mestiçagem, este rompimento com a estrutura hermética e fechada, cria novos pontos de fuga que nos surpreendem constantemente. Nos textos de Rodrigues existe uma constante alteração, ou, melhor dizendo, procura de novos conteúdos e linguagens a nível dramático. Aliás, esta é uma das suas características mais fortes: o desprendimento das regras, das convenções, dos títulos e das catalogações.

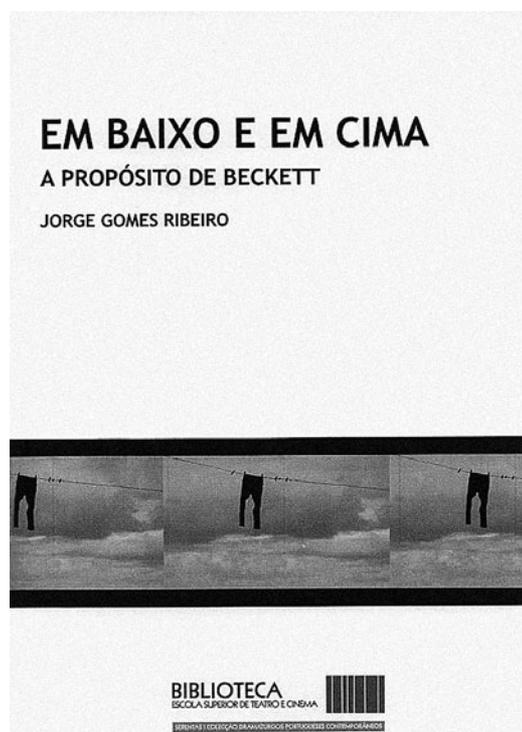
Rodrigues é um autor com uma enorme versatilidade e um transgressor no que diz respeito ao conteúdo e à forma, o que lhe confere uma hibridez na escrita. Não será de todo descabido confirmar que este autor é já uma das referências no panorama teatral nacional, e que o trabalho que tem desenvolvido é, sem dúvida, um dos mais interessantes no nosso país.

## Referências bibliográficas

- RODRIGUES, Tiago (2009), "Coro dos maus alunos" *in* AA.VV., *PANOS: Palcos novas palavras novas*, Lisboa, Edições Cotovia.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, [ed. francesa –1999] trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

# Uma tragicomédia que dialoga com Samuel Beckett

Maria Helena Serôdio



Jorge Gomes Ribeiro, *Em baixo e em cima: A propósito de Beckett*, Prefácio de Carlos J. Pessoa, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2014, 57 pp.

Visando preparar uma dissertação de Mestrado no âmbito dos Estudos de Teatro – da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa –, Jorge Gomes Ribeiro (JGR) escolheu a peça *À espera de Godot*, de Samuel Beckett, como ponto de partida para uma investigação teórica e crítica em torno do teatro do absurdo. Centrou a sua leitura e reflexão no que designou como "marcadores de encenação" na dramaturgia beckettiana, referindo-se, assim, a uma forma específica de pensar a relação entre texto e cena.

Todavia, esse exercício de reflexão crítica sobre a dramaturgia de Beckett acabou por induzir JGR não apenas à definição de algumas linhas de leitura desse teatro, mas também a uma hipótese criativa em experimentação dramaturgica: a escrita de uma peça – *Em baixo e em cima: A propósito de Beckett* – como proposta de possível renúncia hoje da problemática do absurdo.

Esse texto surgia, portanto, na sua dissertação como um Apêndice, propondo-se como verificação produtiva de um outro modo de dialogar com o texto beckettiano.

Foi agora publicado esse texto em volume<sup>1</sup>, integrando um curto prefácio de Carlos J. Pessoa, no qual o professor, dramaturgo e encenador recorda a frequência, por JGR, de seminários de Encenação, que ele dirigia na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), e no âmbito dos quais o processo criativo de JGR se desenvolveu, vindo a peça – então escrita – a ter estreia cénica na sala de teatro dessa instituição de ensino.

Talvez possamos dizer que o texto, que agora se publica, cumpre dois desejos do seu autor: por um lado, o de dialogar com Samuel Beckett, ou melhor, com o "pequeno deus" (= Godot) de Beckett; por outro, dar conta do que foi o processo laboratorial que decorreu no âmbito desses dois seminários de Encenação.

No diálogo implícito com *À espera de Godot* – alargado, porém, a outros textos de Beckett –, JGR mantém um visível paralelismo de composição dramaturgica que, apesar de se reconduzir a um só acto, não deixa de apresentar convergências significativas em oito pontos principais:

1. Dois homens conversam entre si, e há nesse diálogo – de frases curtas e paralelas – a "revisão" de histórias e cenas mais ou menos efabuladas, mas também a ideia de um interessante jogo de *ping-pong* verbal em sequência delirante:

ROSTABAL – Falar mais alto e consumir mais coisas.

BARRABÁS – Ocupar sempre dois espaços.

ROSTABAL – Sentar sempre em duas cadeiras.

BARRABÁS – Mesmo de pé.

ROSTABAL – Mesmo de pé... por orgulho.

BARRABÁS – Por direito. Porque sim!

ROSTABAL – Por visão abrangente.

BARRABÁS – Por uma rigidez grotesca. (p. 27)

2. O espaço a sugerir em cena é relativamente incaracterístico pelo seu traço de esvaziamento e sem limites à esquerda e à direita, tendo apenas um simples adereço que confere um expressivo ponto de apoio aos actores e acrescenta um sentido dramaturgico: se em Beckett é uma estrada numa paisagem mais ou menos deserta onde há uma árvore; aqui é a sugestão de um beco, mal iluminado, onde está uma mala de porão (um baú de pequenas dimensões) a que se juntará a certa altura um saco cheio de latas vazias;

<sup>1</sup> O volume, apesar de um tamanho simpático, uma capa muito interessante e uma paginação de grande legibilidade, apresenta algumas grialhas – em acentos, bem como na grafia de algumas palavras ou no espaçamento entre elas – que talvez justifiquem uma segunda edição, até porque a qualidade do texto acordará, com toda a certeza, o interesse de leitores pela sua aquisição.

3. No texto de JGR há uma acção mínima, em torno de um baralho de cartas: prossegue, assim, de algum modo, uma espécie de jogo que nos aparece nalguns textos de Beckett, embora no autor irlandês seja talvez o xadrez a opção mais presente (em *Murphy*);

4. Não há, todavia, na peça de Jorge Gomes Ribeiro, um par como o de Pozzo e Lucky a irromper pela cena, mas há a referência a um outro lugar – um eventual reformatório "dos garotos abandonados, das cabeças rapadas, o reformatório dos suicidas" – de onde surge um rapaz, o Boinas, que terá fugido e que mais tarde aparecerá em cena sentado numa cadeira de rodas (curiosamente com rodas de bicicleta...);

5. A esse rapaz prende-se depois uma "história" que Rostabal conta: a de ter percebido no rapaz do reformatório uma situação de desamparo e um imenso desejo de montar na bicicleta: por isso lhe emprestou a sua bicicleta, para grande espanto e alegria do rapaz, que, todavia, posteriormente se "esqueceu" de a devolver;

6. Fala-se, portanto, de andar numa bicicleta e este é um tropismo relativamente conhecido da prosa beckettiana, como, de resto, ocorre em *More Pricks than Kicks* e em *Molloy*, para já não falar de uma outra recordação – de um passeio de bicicleta – que teve, porém, um fim desastroso: Nagg e Nell (de *Fim de partida*) que perdem as pernas, ao passear de tandem nas Ardenas. Ganha aqui, no texto de JGR, uma coloração específica: a ideia de fuga, no selim de uma bicicleta;

7. Mas a questão maior da conversa entre Rostabal e Barrabás versará sobre as limitações do corpo (modo de andar desengonçado...) e de como, ao saltar o muro, o rapaz partiu os dois tornozelos e a bacia;

8. O pedido, por Barrabás, de um reбуçado – tantas vezes reiterado – confunde-se também com a necessidade de um testemunho da amizade, o conforto de um gesto de afecto; mas a verdade é que Rostabal só tem maçãs para lhe dar e mesmo essas, pelo menos algumas, não estão boas para comer...

Outros temas beckettianos surgem ainda no texto do JGR: a conversa sobre Jesus que encontramos em *Watt*, *Molloy*, *O calmante*, *Comment c'est*, *À espera de Godot* (lembremo-nos de que aqui, nesta peça, se fala de "uma percentagem honesta" entre a salvação e a perdição a propósito dos dois ladrões crucificados juntamente com Jesus Cristo). Essa referência a Jesus ganha no texto do JGR uma ressonância muito próxima de nós e interessante ao desembocar por vezes na pequena lógica de algibeira que parece habitar hoje o lugar comum das conversas de

café: a necessidade da formação de "grupos de discussão" para eleger o que seria mais premente: se procurar uma "d direcção" ou privilegiar um "percurso" naquilo que poderia ser a relação a instituir entre cada um e Jesus, por exemplo...

Dessas tais conversas derivam enunciados formalmente lógicos que servem, todavia, para acentuar o absurdo das conclusões (parodiando, aliás, no final, uma certa deriva mercantilista), ou simplesmente para declarar "que o rei vai nu". Assim lemos no texto de JGR a certa altura:

BARRABÁS – [...] houve um outro que disse que para se fazer um percurso o melhor era comprar sapatos como os do Jesus, porque descalços como estavam, ninguém ia a lado nenhum. Então as pessoas desataram a comprar sapatos para ter o percurso que o Jesus tinha tido. (p. 24)

Na atenção – só aparentemente – distraída relativamente ao real, há, todavia, lugar para verificações exactas que surgem, porém, contaminadas por um acento joco-sério:

BARRABÁS – [...] A um dado momento as pessoas andavam todas de casacos iguais, aos magotes, e movimentavam-se de um lado para o outro num ímpeto arrasador. Inexplicavelmente ninguém tinha aprendido a ler.

ROSTABAL – Ora aí está uma situação cheia de perspectivas animadoras! (p. 24)

No meio destas alterações – de sentido mais irónico que sarcástico –, há de repente no texto do JGR uma "fuga para cima" (literalmente):

BARRABÁS – [...] Eu comecei a sair dali para evitar a confusão e algumas perguntas. Perguntavam-me se eu já tinha uma direcção ou se estava nalgum percurso e eu como não tinha uma coisa nem outra e não estava nada interessado, habituei-me a ir olhar para as estrelas. (*Ibid.*)

Vemos, de facto, no texto do JGR um exercício especular na sua relação com Beckett, acompanhando alguns dos seus traços maiores: um certo tom filosofante que se entretete com o lugar comum, e o absurdo que se alia a um inesperado sopro lírico.

Por exemplo, ao fugir do Reformatório, o Boinas acompanha algumas das personagens beckettianas que parecem chutadas para a rua – ou para o mundo no seu sentido mais amplo. E essa é uma micronarrativa curiosa, enunciada entre o registo descritivo e o assomo do inesperado (pela falta de lógica):

BOINAS – Firmei os cotovelos no passeio e por momentos passava pela minha cabeça um vislumbre desta minha nova liberdade. Fui arrancado a este devaneio pelo barulho da minha boina que rodopiando aterrou com estrondo ao meu lado. Curiosa recordação



&lt; &gt; v

Em baixo e em cima:  
A propósito de Beckett,  
de e enc. Jorge Gomes  
Ribeiro, Escola Superior  
de Teatro e Cinema, 2013  
(< > Sérgio Moura Afonso  
e Sérgio Moras  
v Ruy Malheiro, com  
Sérgio Moura Afonso e  
Sérgio Moras ao fundo),  
fot. Rita Fernandes.



esta de a boina ter ficado para trás, eles podiam ter ficado com ela.  
Agarrei-a e enfiei-a na cabeça. (pp. 49-50)

Essa deriva fantasiosa não deixa de sugerir, afinal, uma imaginação em rédea solta. A que não falta, porém, um sentido de compaixão pelos outros, como o tópico do reformatório traz à conversa.

A isto se juntam ainda dois tipos de construção frásica que não podem deixar de revelar uma ironia especial:

1. A acumulação rebarbativa de lugares comuns, como a justificar um saber inquestionável, mas que se apresenta com a marca de uma platitude universal:

ROSTABAL – Cada um é o que é!  
BARRABÁS – Cada um é como cada qual!  
ROSTABAL – O essencial nunca se altera.  
BARRABÁS – Cada um sabe de si. (p. 14)

2. Ou então o *nonsense* a engendrar frases em que a primeira parte da frase nada tem – logicamente – a ver com a segunda parte:

ROSTABAL – Ouvir menos e ter os ombros mais largos. (p. 27)  
[...]  
ROSTABAL – Falar mais alto e consumir mais coisas. (*Ibid.*)

Ao lado destas derivas algo sonâmbulas, alguns dos diagnósticos sobre o mundo, em que vamos vivendo, são de uma coloração mais de humor negro, mas não desprovido de uma violenta verdade na aproximação a alguns comportamentos desalmados:

BARRABÁS – Estás a falar de quê, vamos lá a morrer, morrer depressinha, como na vida, morrer enquanto é tempo, morrer enquanto há vida. (p. 47)

Ou então, sobre a obsessão das contabilidades, a pura linguagem dos números, mas que não prescinde do "grande referente":

BARRABÁS – Mentiras, mentiras vestidas de verdades. Nada de sonhos, apenas factos. Especialistas de uma verdade contabilística. Apenas factos. Eis o coro dos contabilistas, os contabilistas opinam, como um só homem, com uma só conta, com uma só contabilidade.  
BOINAS – É uma contabilidade de biliões [...]  
BARRABÁS – Biliões em cima de biliões. Todos em fila, contabilisticamente em fila...  
BOINAS – (*Um tempo.*) E no fim teria de haver um Deus. Uma testemunha da contabilidade. (pp. 48 e 49)

E, ainda, uma curiosa tendência para declarações genéricas sobre o comportamento humano em que a apreciação crítica surge travestida de um sentido de denegação:

BARRABÁS – Ninguém ouve ninguém.  
ROSTABAL – É uma actividade aos pares. (p. 33)

O sentido de uma humanidade à deriva – de que dá conta o texto de JGR – recupera, por isso, algumas frases de Beckett, recapitulando as que se tornaram ícones verbais da sua escrita, como a da enunciação do falhanço universal:

BARRABÁS – Tenta-se sempre.  
ROSTABAL – Falha-se sempre.  
BARRABÁS – Não importa, tanta-se outra vez.  
ROSTABAL – Falha-se outra vez.  
BARRABÁS – Mas falha-se melhor. (pp. 44 e 45)

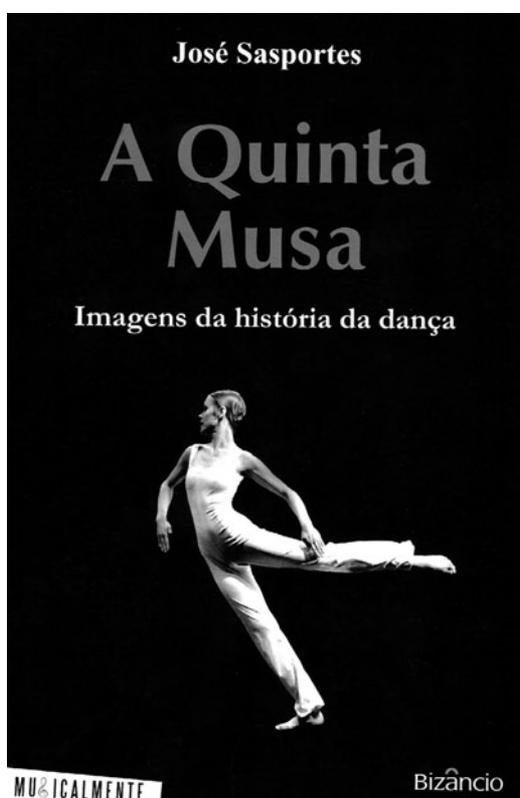
Ainda que usando uma organização discursiva que parece presidir à reflexão filosófica em sentido geral, o jogo dialógico opera no sentido de dessorar qualquer pronunciamento, jogando na ironia e derrisão, e declarando, assim, a impossibilidade de uma efectiva redenção.

A peça de JGR torna-se, assim, um exercício – curioso, inspirado – que, falando de Beckett, institui um diálogo vivo com a sua obra, a partir, todavia, de uma instância que também fala do aqui e do agora: com ironia e alguma compaixão.

Comprova, deste modo, não apenas a sua compreensão do mundo beckettiano, mas também a capacidade de reelaborar um jogo teatral em que experimenta – com agilidade discursiva e operatividade cénica – uma hipótese dramaturgica: pôr esse mundo a falar a língua portuguesa e a circunstância nossa, de hoje e aqui em 2014...

# As metamorfoses da quinta musa

Rita Martins



**José Sasportes, *A quinta musa: Imagens da história da dança*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 2012, 335 pp.**

Os ensaios reunidos em *A quinta musa: Imagens da história da dança* apresentam o percurso de um investigador e uma digressão pela história da dança ocidental. Numa introdução clara e objectiva, José Sasportes justifica a publicação e explica o alinhamento dos dezoito textos, que seguem uma cronologia da história da dança, embora tenham sido produzidos em diferentes ocasiões – entre 1969 e 2012. Lidos em colóquios e seminários ou dispersos em periódicos, os textos são ordenados com cuidado pedagógico, oferecendo-se um roteiro nítido para o leitor viajar através dos capítulos e das imagens de uma história pesquisada ao longo de anos. E são mais de cinco décadas consagradas à escrita sobre dança. No final de cada ensaio, esclarece-se a circunstância da sua elocução ou publicação

e confirma-se, em cada momento da leitura, o entusiasmo de José Sasportes por Terpsicore, a musa da dança.

O título do primeiro capítulo contém, desde logo, uma declaração de intenções do autor: "A História no centro dos estudos coreológicos" (pp.15-29), reivindicando a dignificação dos estudos de dança sustentada na história. O conhecimento histórico é, segundo o autor, o recurso mais seguro para a dança conquistar o seu legítimo espaço na academia e combater, através da investigação rigorosa, a sua dependência em relação às disciplinas da "moda" (como os Estudos Pós-Coloniais ou Feministas) que, muitas das vezes, deturpam a história para servir uma teoria. Consequentemente, o capítulo seguinte – "A Crítica. A História" (pp. 31-39) –, complementa a reflexão sobre a memória e problematiza a função da crítica de dança a partir de citações, exemplos e atitudes dos críticos face à história que se tece no acto da escrita.

Definido o território teórico, o leitor pode iniciar uma leitura sobre a evolução da dança na Europa, a sua progressiva independência em relação ao espectáculo lírico e a transformação dos paradigmas estéticos ao longo de três séculos. Uma vez que os textos são autónomos, o leitor poderá escolher épocas, geografias, nomes do seu interesse, auxiliado por um precioso Índice Onomástico, ou prosseguir a sequência temporal traçada pelo autor, que destaca a dança em Itália no século XVIII, a passagem para o bailado romântico e o sucesso dos *Ballets Russes*. Uma síntese destes movimentos pode ser lida em "O Bailado: geometrização, imitação e renascimento de um corpo" (pp. 41-50), um breve ensaio que descreve uma trajectória da dança desde a Renascença até Pina Bausch, examinando o oscilar entre o figurativo e o abstracto. A história da dança em Itália tem um lugar privilegiado, ocupando quatro textos que demonstram a importância dos coreógrafos e dos bailarinos italianos, contratados pelos teatros de corte e pelos teatros públicos de toda a Europa. As informações são recolhidas em tratados e correspondência de época, peças de Goldoni e libretos, sendo indicadas as edições recentes em notas de rodapé. Em "A palavra contra o corpo ou a ópera inimiga do bailado" (pp. 51-74), Sasportes recupera as polémicas teóricas em redor da crescente afirmação do bailado nas óperas, uma presença combatida pelos literatos e solicitada pelo público. O bailado pantomima, que tem a tragédia e o *dramma per*

*musica* como modelos, terá uma tradução nos corpos dos bailarinos coreografados por Gaspare Angiolini e Jean-Georges Noverre, criadores de uma poética do gesto narrativo. O confronto, e mesmo inimidade, entre os dois coreógrafos e seus discípulos é o assunto principal de "Noverre em Itália" (pp. 95-109), um ensaio que clarifica a recepção dos *ballets d'action* do coreógrafo francês por ocasião da sua estadia em Milão (1774-1775). Em "A Dança no século XVIII, Veneza por exemplo" (pp. 75-94), Sasportes descreve o fulgor da dança numa cidade onde, nos últimos trinta anos de Setecentos, se dançaram mais de 450 *ballets*. A digressão setecentista termina com a descrição da actividade do Teatro San Carlo de Nápoles em "Nápoles 1737-1900, um outro exemplo" (pp. 111-147), um texto que já indicia a passagem para o século XIX e para o bailado pré-romântico. O itinerário por Itália termina, por sua vez, no capítulo "Virtuosismo e espectacularidade, respostas italianas à cadência do bailado romântico" (pp. 149-164).

O século XX é introduzido com "Danças de pacotilha e exotismos cultos" (pp. 165-183), um texto que se escreve como resposta ao autor de *Orientalismo*, Edward W. Said e aos teóricos do pós-colonialismo, que vêem no exotismo um prolongamento do gesto imperialista e colonial dos europeus. A argumentação certeira de Sasportes, sustentada na contextualização histórica, conduz às danças audaciosas das mulheres fatais que ocuparam os palcos durante a *Belle Époque*, cujo mérito e papel na evolução da dança são reconhecidos pelo autor. O nascimento dos *Ballets Russes*, em 1909, é convocado enquanto exemplo de exotismo culto que se desloca de Leste para Oeste, uma viagem e uma história examinadas em "*Ballets Russes: Uma guerra, uma revolução, duas vanguardas*" (pp. 185-210). Fazendo ainda a história da prática coreográfica no século XX, o autor salienta o valor da produção artística de Ida Rubinstein, cuja presença cénica fascinou a intelectualidade parisiense, e em "Expressionismos: sintonias entre as artes visuais e a dança" (pp. 227-241) desloca-se o foco da pesquisa para o clima de intensa criatividade que se vivia na Alemanha e Viena nos anos anteriores à Grande Guerra. Balanchine, Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham são nomes que suscitam uma reflexão apaixonada sobre a dança norte-americana em dois artigos de 1969 e 1971 – altura em que Sasportes fazia crítica de dança – publicados na revista *Colóquio/Artes*. Os últimos capítulos afastam-se,

a nosso ver, do itinerário escolhido, correspondendo à necessidade de uma afirmação política face a acontecimentos recentes: o fim do Ballet Gulbenkian, em 2005, e o anúncio da criação do OPART (Organismo de Produção Artística), em 2006. No final, os textos sobre Pina Bausch são uma justa homenagem à coreógrafa que marcou o autor, o público português que assistiu aos seus espectáculos e a história da dança do século XX.

Os ensaios equilibram a reflexão e a erudição, os dados históricos e a estética numa linguagem dinâmica, reveladora de uma notável capacidade de síntese – instrumento poderoso que o autor usa com agilidade na recriação dos contextos históricos, na identificação dos movimentos culturais e na articulação entre nomes e acontecimentos. A revisitação da história da dança sob o ponto de vista do erotismo – "Dança e erotismo: De quem? Para quem?" (pp. 273-297) é um bom exemplo disso. O notório domínio da escrita sinaliza, aliás, as várias vocações do historiador, que também se dedica à literatura ficcional e à tradução. O espaço dedicado a Itália explica-se pelo facto de José Sasportes publicar, desde os anos 80, o resultado das suas investigações neste país, onde, mais recentemente, foi responsável por projectos tão relevantes como: *La danza italiana in Europa nel Settecento* (Roma, Bulzoni Editore, 2011), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri* (Torino, EDT, 2011) e *La danza italiana in Europa nell'Ottocento* (Roma, Aracne Editrice, 2012). José Sasportes é, ainda, indissociável da história da dança em Portugal, já que o investigador colmatou uma lacuna da historiografia portuguesa com a publicação, em 1970, da *História da dança em Portugal* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian). Em 1979 dá continuidade à divulgação da dança no espaço luso com *Trajectória da dança em Portugal* (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, série Artes Visuais, nº 27)<sup>1</sup> e, por ocasião de Lisboa 94, publica *Dançaram em Lisboa 1900-1994*, em co-autoria com Maria de Assis e Helena Coelho. Apesar da "escassez de bibliografia portuguesa consagrada à dança" (p. 11), lamentada justificadamente por José Sasportes nas primeiras linhas do livro, é indispensável reconhecer a produção teórica e crítica daqueles que têm, nas últimas décadas, acompanhado a dança em Portugal e lembramos apenas alguns nomes, tais como António Pinto Ribeiro, Daniel Tércio, Maria José Fazenda e Mónica Guerreiro. Hoje, a quinta musa encontra-se menos só.

<sup>1</sup> Podemos encontrar uma síntese deste trabalho em *História da dança* (comissariado para a Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991), que integra uma importante investigação de António Pinto Ribeiro sobre a dança em Portugal, desde a fundação do Ballet Gulbenkian, em 1965, até ao culminar criativo da Nova Dança portuguesa, em 1990.



## Publicações de teatro em 2013

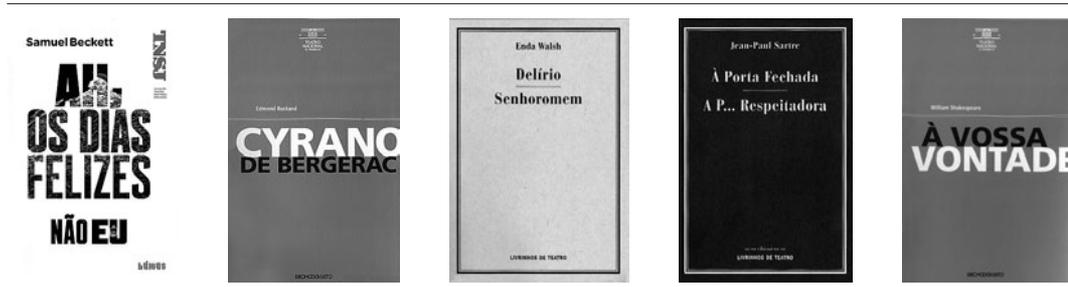
Lista compilada por Sebastiana Fadda

### Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- CAMPIÃO, Luís, *Nossa Senhora de Açoteia*, vencedor do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva 2012, Lisboa, Chiado Editora, 2013.
- CHÉU, Cláudia Lucas, *Violência: Fetiche do homem bom [seguido de Spirale de Jouissance: Círculo onanista / Bank bank, You're dead? / Europa, Ich Liebe Dich: Guião de uma discoperformance]*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2013.
- COELHO, Rui Pina, *Já passaram quantos anos, perguntou ele e outros textos (A irrisão das flores / Fall collection / Ainda assim)*, Vila Nova de Famalicão, Húmus / Círculo de Cultura Teatral / Teatro Experimental do Porto, Coleção Teatro não é literatura, 2013.
- , *Às vezes quase me acontecem coisas boas quando me ponho a falar sozinho*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, 2013.
- CORREIA, Natália, *Sucubina ou a teoria do chapéu*, org. Ângela de Almeida, Clayton Santos Guimarães e Cristina Marinho, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto / Casa dos Açores do Norte, 2013.
- CRUZ, Afonso, *O cultivo de flores de plástico*, Carnaxide, Editora Objectiva / Algaguara, 2013.
- GOUVEIA, José Fialho, *Amarrada à tua mão*, Galveias, Teatro da Terra, 2013.
- MELO, Jorge Silva, *Sala Vip*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 76, 2013.
- MENDONÇA, José Tolentino, *O estado do bosque*, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2013.
- MESTRE, Luís, *Do precipício tempestuoso de Ricardo III*, prefácio de António Durães, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2013.
- MILAGRE, Nuno, *Meias-irmãs*, Galveias, Teatro da Terra, 2013.
- MIRANDA, Francisco de Sá, *Comédias*, edição de José Camões e Thomas F. Earle, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2013.
- MONGE, João, *Chão de água*, Galveias, Teatro da Terra, 2013.
- NEVES-NEVES, Ricardo, *A porta fechou-se e a casa era pequena*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, 2013.
- PESSOA, Fernando, *Fausto*, edição de Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Teatro naturalista*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2013.
- REDOL, Alves, *Teatro: Textos publicados e inéditos*, coordenação, introdução e notas de Miguel Falcão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Comédia, Biblioteca de Autores Portugueses, 2013.
- ROCHA, Jaime, *O regresso de Ortov*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, 2013.
- RODRIGUES, Tiago, *Peça romântica para um teatro fechado*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, 2013.
- , *Três dedos abaixo do joelho / Tristeza e alegria na vida das girafas / Coro dos amantes*, posfácio de Fernando Matos Oliveira, Coimbra, Imprensa da Univ. de Coimbra, 2013.
- ROSA, Armando Nascimento, *Menino de sua avó*, prefácio de Maria do Céu Guerra, Lisboa, Redil Publicações, 2013.
- SÉRIO, Mário, *Trilogia dos amores malditos [Sirius / Jogos de devação / Juízo final]*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2013.

### Traduções

- BECKETT, Samuel, *Ah, os dias felizes*, trad. Alexandra Moreira da Silva; *Não eu*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Húmus Et TNSJ, 2013.
- COWARD, Noel, *Vidas íntimas / Vida de artista*, trad. Miguel Esteves Cardoso (*Vidas íntimas*) e José Maria Vieira Mendes (*Vida de artista*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 73, 2013.
- , *Vórtice / Espírito alegre*, trad. Pedro Marques a partir da versão de José Palla e Carmo (*Vórtice*) José Maria Vieira Mendes (*Espírito alegre*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 74, 2013.
- PIRANDELLO, Luigi, *Tu vê lá, Giacomino! / Como tu queiras / Não se sabe como*, trad. Jorge Silva Melo (*Tu vê lá, Giacomino! / Como tu queiras*) e Costa Ferreira, ver. por Ana Bigotte Vieira e Clelia Betinni, com a colaboração de Miguel Castro Caldas (*Não se sabe*



- como), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 71, 2013.
- ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, trad. Nuno Júdice, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul, *À porta fechada / A p... respeitadora*, trad. Virginia e Jacinto Ramos e Regina Guimaraes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 70, 2013.
- SHAKESPEARE, William, *À vossa vontade*, trad. Fernando Villas-Boas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2013.
- , *Henrique IV, Parte II*, tradução, introdução e notas de Gualter Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, Projecto Shakespeare, 2013.
- , *Romeu e Julieta*, tradução, introdução e notas de Filomena Vasconcelos, Lisboa, Relógio d'Água, Projecto Shakespeare, 2013.
- SPREGELBURD, Rafael, *A inapetência / A extravagância / A modéstia*, trad. Alexandra Moreira da Silva e Guillermo Heras, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 78, 2013.
- TABORI, George, *Mein Kampf / O branco judeu e o pele vermelha / Os canibais*, trad. António Conde e José Maria Vieira Mendes (*Mein Kampf*) e José Maria Vieira Mendes (*O branco judeu e o pele vermelha / Os canibais*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 69, 2013.
- , *Coragem de mãe / Variações Goldberg*, trad. António Conde (*Coragem de mãe*) e Maria Antónia Amarante (*Variações Goldberg*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 77, 2013.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Retábulo da avareza, luxúria e morte*, trad. Jorge Silva Melo e Norberto Ávila, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 67, 2013.
- , Ramón del, *Divinas palavras*, trad. Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 68, 2013.
- WADJI, Mouawad, *O sangue das promessas: Céus / Florestas / Litoral / Incêndios*, trad. Manuela Torres, revisão Madalena Alfaia, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 72, 2013.
- WALSH, Enda, *Delirio / Senhoromem*, trad. Nuno Ventura Barbosa, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 75, 2013.
- WEDEKIND, Frank, *O despertar da Primavera*, trad., prefácio e notas de João Barrento, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Colecção Teatro Nacional São João, 2013.

## Traduções em reedição

- BECKETT, Samuel, *À espera de Godot*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Livros Cotovia, 2013, 5ª ed.
- SHAKESPEARE, William, *Henrique IV, Parte I*, tradução, introdução e notas de Gualter Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, Projecto Shakespeare, 2013, 2ª ed.
- SÉNECA, *Medeia*, tradução do latim, introdução e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Autores Gregos e Latinos – Textos, 2013, 3ª ed.

## Estudos / Documentos

- AA.VV., *Teatro como quem respira: Homenagem a Armando Caldas*, Oeiras, CMO, 2013.
- ANDRADE, Cláudia, *Coro: Corpo colectivo e espaço poético. Interseções entre o teatro grego antigo e o teatro contemporâneo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013.
- CASTANHEIRA, José Manuel, *José Manuel Castanheira: Cenografia*, com textos de George Banu, Marcel Freydefont e João Carneiro, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013.
- CATALÃO, Rui / GANDRA, Tiago, *Ingredientes do mundo perfeito*, s.l., Mundo Perfeito, 2013.
- DOLORES, Carmen, *No palco da memória*, Lisboa, Sextante, 2013.
- DUARTE, Teresa, *Teatro para crianças, teatro para todos: Um percurso histórico do teatro para a infância em Portugal*, s.l., Editorial do Ministério da Educação e Ciência, 2013.
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia, *Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e memórias do teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas, 2013.
- REIS, Luciano, *João d'Ávila: Do teatro à poesia*, Lisboa, Fonte da palavra, 2013.
- SASPORTES, José, *A quinta musa: Imagens da história da dança*, Lisboa, Bizâncio, 2013.
- SERÔDIO, Maria Helena, *Joaquim Benite: Desafiou Próspero... e inscreveu o mundo no seu teatro*, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2013.
- , *Financiar o teatro em Portugal: A actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*, posfácio de Maria João Brilhante, Lisboa, BonD / Centro de Estudos de Teatro, 2013.



### Publicações periódicas

*Cine Qua Non: Bilingual Arts Magazine* / Music, dance, theatre, visual arts, literature, cinema, n.º 7 (Spring / Fall 2013). Dir. Ana Luísa Valdeira da Silva, Lisboa, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.

*Sinais de cena*, n.ºs 19 (Junho 2013) e 20 (Dezembro 2013), dir. Maria Helena Serôdio, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus.

### Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 19 (2012)

BARKER, Howard, *Devagar*, trad. Constança Carvalho Homem, Coimbra, Temas Originais / As Boas Raparigas, 2012. [Tradução]

HADJADY, Fabrice, *Job ou a tortura pelos amigos*, trad. Carlos A. Moreira Azevedo, Vila Nova de Gaia, Contra Cena, Teatro, 2012. [Tradução]

SCHNITZLER, Arthur, *A ronda. Dez diálogos*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio d'Água, 2012. [Tradução]

MASCOLO, Anna, *Celebrar a dança em dias do meu tempo*, Lisboa, Transversal, 2012. [Estudos / documentos]

### Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 17 (2011)

ÁVILA, Norberto, *O bobo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2011. [Peça original]

BARKER, Howard, *Mulheres profundas / Animais superficiais*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Coimbra, Temas Originais / As Boas Raparigas, 2011. [Tradução]

HERBON, Rui, *O álbum de família*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2011. [Peça original]

RODRIGUES, Urbano Tavares, *As torres millenárias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2011. [Peça em reedição]

SANTIAGO, Carlos, *Abraço de ferro*, s.l., AGAL (Associação Galega de Língua) / Através Editora, 2011. [Peça original]

SÉNECA, *Medeia*, tradução do latim, introdução e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Autores Gregos e Latinos – Textos, 2011. [Tradução]

THIVAT, Patricia-Laure, *Cultura e emigração: O teatro alemão no exílio nos E.U.A.: 1933-1950*, pref. da ed. original de Michael Wrner, trad. Rita Valente, Évora, Editora Licorne / Coleção B, 2011. [Estudos / documentos]

### Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 15 (2010)

BARKER, Howard, *As possibilidades*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Coimbra, Temas Originais / As Boas Raparigas, 2010. [Tradução]

BARKER, Howard, *(Tio) Vânia*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Coimbra, Temas Originais / As Boas Raparigas, 2010. [Tradução]

GALHÓS, Claudia, *Pina Bausch: Ensaio biográfico*, pref. Jorge Salavisa, Lisboa, D. Quixote, 2010. [Estudos / documentos]

### Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 11 (2008)

CRUZ, Duarte Ivo, *De volta aos teatros: O contributo mecénático da Tabaqueira*, Civilização Editora, 2008. [Estudos / documentos]

# O processo do rasga

## Na senda de um sucesso dos teatros de feira

Paula Magalhães

*O processo do rasga.*

A esplêndida *Aida* do real Teatro Infantil!

Real Teatro, repito, porque ali é que tem havido verdadeiras enchentes reais.

*Almanaque do Processo do rasga para 1880*



Quando, em finais de 1879, a *Aida*, de Verdi, arrebatava o coração dos *dilettanti* no Teatro de São Carlos, havia quem ainda não tivesse conseguido esquecer a exaltação vivida, nesse mesmo ano, num exíguo barracão de madeira onde, noite após noite, uma opereta cómica, sem pretensões de obra prima, divertia públicos de diferentes idades e proveniências. Enquanto a Borghi-Mamo arrancava dos cronistas os mais elogiosos adjectivos, pela sua interpretação da escrava e rainha da ópera de Giuseppe Verdi, o ainda desconhecido Domingos Silva andava nas bocas de muitos lisboetas pela sua interpretação do galego Mirundela, na opereta do barracão. Anos mais tarde, havia quem ainda recordasse a sua prestação, principalmente

no segundo acto, onde o referido artista "tais coisas dizia, tais coisas fazia, que a plateia desatava à gargalhada e as palmas rompiam de todos os lados. É que o Mirundela tinha realmente graça com o seu: *Mirundela, ó ai, ó ai / Mirundela casai com ela!*" (ABC, 09-06-1927: 18).

Nesse final de 1879, quando o São Carlos proporcionava aos entusiastas de primeira ordem uma *Aida* como ainda não se ouvira cantar naquela sala, e do palco do Teatro da Trindade ecoava a *Madame Favart*, de Offenbach, para regozijo dos "*dilettanti*" de ordem secundária e dos "amadores sem subsídio" (*Ocidente* Dez. 1879: 178), no Teatro Infantil dos irmãos Dallot cantava-se e dançava-se ao som d'*O processo do rasga*. A opereta cómica e burlesca, da autoria de Jaime Venâncio, parodiava uma famosa zarzuela, apresentada, no ano anterior, nos Recreios Whittoyne – *O processo do cancan* – "aproveitando grande parte da partitura espanhola" (ABC, 09-06-1927: 18). Estreado a 22 de Fevereiro, na Quinta da Várzea, em Alcântara, o espectáculo continuava, vários meses depois da primeira apresentação, a satisfazer os apreciadores da "mais fina arte popular" que todos os anos se exhibia nas feiras.

Não se pretende aqui explicar o inusitado sucesso de tão singela paródia, mas antes procurar dados que confirmem esse mesmo sucesso, já que nos periódicos de então se encontram apenas referências fugazes ao espectáculo. Tratando-se de um teatro de terceira ordem – se é que assim podem ser designados os barracões de madeira e cobertura de lona que nas feiras, mas também fora delas, apresentavam dramas, comédias, mágicas ou paródias –, este espaço praticamente não merecia o destaque da imprensa, resumindo-se as informações ao registo na agenda de espectáculos ou a breves referências nas notícias teatrais, quando a noite era de benefício ou a barraca estreava nova função. Como confirmar então o êxito de uma representação que nada fazia prever não seguir o destino de tantas outras mas que, só na Feira das Amoreiras, terá ultrapassado as duzentas récitas?

Voltando atrás no tempo são, no entanto, vários os indícios que comprovam a invulgar repercussão da opereta, que teve direito a almanaque, sequela e apresentações no Brasil, ajudando a incentivar a moda das paródias nos

<  
Fotografia colada sobre  
cartão do actor Domingos  
Silva, o Mirundela d'*O  
processo do rasga*, 1879  
[Sala Jorge de Faria  
(Instituto de Estudos  
Teatrais da Faculdade de  
Letras da Universidade de  
Coimbra)].

Paula Magalhães  
é doutoranda em  
Estudos de Teatro na  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa  
(FLUL), e, como  
investigadora do  
Centro de Estudos de  
Teatro da FLUL, integra  
a equipa do projecto  
OPIS. É professora na  
ESTAL – Escola  
Superior de Tecnologia  
e Artes de Lisboa e  
publicou o livro *30  
anos de ArteViva –  
Memórias... e outras  
estórias da companhia  
de Teatro do Barreiro*  
(2010).  
É bolsista da FCT.

&lt;

Retrato da atriz  
Elisa Aragonez, a

Seguidilha d'*O processo*  
do rasga, 1885

[ABC, 09-06-1927, p.18].



Retrato dos actores  
Guilherme (Rasga)  
e Domingos Silva  
(Mirundela), 1876

[ABC, 23-06-1927, p.15].



teatros de feira. Embora não tenha tido a sua estreia nestes espaços específicos, foram eles que acabariam por lhe dar visibilidade, primeiro nas Amoreiras, onde começou por irradiar o seu esplendor, e depois em Belém, onde já se apresentou como a mais brilhante estrela do firmamento, não estremeando sequer quando a concorrência resolveu servir-se das mesmas "armas", para tentar cativar o público.

### A estreia

Terminada a Feira de Belém, a 20 de Outubro de 1878, o Teatro Infantil dos irmãos Dallot, um barracão de madeira dirigido por Charles Dallot (o irmão Joseph dirigia o Teatro Aliança), levantara arraiais da Praça D. Fernando, para se instalar, provisoriamente, em Alcântara, antes do arranque de mais uma temporada de feiras. A actividade dos teatros-barraca nem sempre esmorecia para lá da época das tradicionais feiras-divertimento, assim existisse terreno para onde se pudessem mudar, na capital ou fora dela. Ali apresentou, entre outros espectáculos, *O grumete*, o *José do Telhado*, *Os lazaristas* e *Os sinos de Carnaxide*, terminando inúmeras funções com os muito apreciados e concorridos bailes de máscaras, talvez porque se aproximava a quadra carnavalesca.

No dia 22 de Fevereiro de 1879, numa altura em que a zarzuela *O processo do cancan* voltava ao palco do Teatro dos Recreios Whittoyne, o Teatro Infantil estreava, em benefício dos actores Jaime Venâncio e Seixas, *O processo do rasga*, da autoria de um dos beneficiados, realizando, no fim da função, o imprescindível baile a que a quadra obrigava.

De como terá corrido a estreia não rezam os periódicos de então, mas não terá decerto corrido mal já que a paródia se mantém em cena durante vários dias, não tendo, no entanto, o exclusivo das récitas do Infantil que, até ao

arranque da Feira das Amoreiras, apresentou ainda espectáculos como *O corsário negro*, *O high-life* e *o fado*, *O filho do mar*, *O capitão Bayton* ou *A degolação de S. João Baptista*, em sessões que muitas vezes começavam com exercícios ginásticos e terminavam com bailes familiares.

Pelos muitos benefícios, que se foram realizando podemos perceber que o actor Guilherme vestia a pele do protagonista, o Rasga, que o actor Domingos desempenhava com "geral contento" o papel de Mirundela e a actriz Elisa Aragonez sobressaía no papel de Seguidilha.

Anos mais tarde, quando nas suas "Boémias Teatrais – Coisas arrancadas ao passado e trazidas ao presente para serem lidas no futuro", publicadas na revista *ABC*, o comediógrafo Penha Coutinho recorda a paródia – e as grandes enchentes que esta provocou na Feira das Amoreiras –, destaca o facto de estar tudo "certo na afortunada pecinha, tanto nos criadores, como nos seus continuadores. Seixas ou Palhares, no Cancan; Ferreira Pequeno no enfatuado Minuete, Emília Guilherme ou Carlota Palhares, na Gavota; sempre o José Maria Casaca, no Fandango; Pedro Elástico, no Bolero; Perpétuo, o Ferreira do Porto, no Malhão, Mariana ou Lola, na Polka; Salud, na Caninha Verde; e especialmente o Venâncio ou o Alfredo, no Schifffaroth; Guilherme, no Rasga; Elisa Aragonez, na Seguidilha e Domingos Silva ou José Pedro, no Mirundela" (*ABC*, 09-06-1927: 18).

A paródia de Jaime Venâncio abordava um tema que, segundo o investigador brasileiro José Ramos Tinhorão, já era conhecido há mais de vinte anos em França "mas, curiosamente, devia a Portugal o seu aparecimento" (Tinhorão 2007: 44). O primeiro autor a explorar o filão temático terá sido o gaulês Arthur Saint-Léon, com o baile em 2 actos e 4 quadros *Os saltimbancos ou o processo*

do *fandango*, apresentado em Paris em 1856. Nesta obra, o músico, coreógrafo e dançarino francês, "nada mais fazia do que evidenciar o seu entusiasmo pelo fandango português, que viera a conhecer e a aprender a dançar quando de longa temporada em Lisboa, durante o ano de 1854" (*Ibid.*).

No seu processo, o actor do Teatro Infantil, que resolvera também aventurar-se na escrita, leva a julgamento uma dança que a maioria dos lisboetas certamente desconhecia – o rasga – mas parodiava um espectáculo que continuava bem fresco na memória de muitos habitantes da capital portuguesa.

#### A zarzuela dos Recreios

A inspiração de Jaime Venâncio surgira da agitação que uma zarzuela provocara, no Verão do ano anterior, no Teatro dos Recreios Whittoyne, em Lisboa, continuando a ser representada até ao final do respectivo ano, sempre com enchenes sucessivas. Com excelentes referências da temporada realizada em Madrid, as *señoritas* Romualda Moriones, Carmen Cros e restante companhia, chegam à capital portuguesa, em meados do mês de Agosto, para apresentar a "revista fantástica, coreográfica, lírica e dramática de grande espectáculo, adornada com os lindíssimos bailes lanceiros aragoneses, napolitanos, quadrilha de *cancan*, *habaneras*, *polka*, *mazurca* e *redowa*" (*A revolução de Setembro*, 17-08-1878: 3). O cenário era todo novo, da responsabilidade dos senhores Lambertini e Machado, o figurino tinha sido trabalhado no guarda-roupa do senhor Cândido da Cruz, sob a direcção de Ganhado, e a música fora ensaiada e dirigida pelo maestro D. Juan Garcia Catalá.

A zarzuela *O processo do cancan*, apresentada pela primeira vez em 1873, no Teatro de los Jardines del Buen Retiro, em Madrid, com libreto de Rafael María Liem, mais conhecido como "Amalfi", e música de Francisco Asenjo Barbieri, estreia em Lisboa a 17 de Agosto de 1878, no teatro instalado na zona dos Restauradores, perto do Passeio Público, obtendo êxito imediato. Logo no dia seguinte, o *Diário popular* dava conta da enorme ovação que o espectáculo obtivera na primeira representação e previa a continuação do sucesso. Segundo o periódico, a peça apresentava completa novidade, tinha vida, animação e *salero*. O desempenho fora considerado "soberbo, principalmente da Mariones, Lacarra e Villegas. Foram bisados quase todos os trechos no meio de grande ovação. Triunfo completo da Mariones. É peça para grandes enchenes" (*Diário popular*, 18-08-1878: 2).

*A revolução de Setembro* não se cansava de repetir que a *senõrita* Moriones recebia "todas as noites aplausos frenéticos e prolongados" do público que se dirigia à sala dos Recreios "de propósito para ouvir a distinta cantora" (*A revolução de Setembro*, 31-08-1878: 2), mantendo-se o entusiasmo vários dias após a primeira apresentação. Quando, cerca de um mês após a estreia, em noite de trovoadas, Júlio César Machado resolve finalmente aventurar-se até à sala junto ao Passeio Público, enfrentando o frio, o vento e a chuva e quase se arrependendo de tal investida, também ele acaba rendido aos encantos e talentos da bela Moriones. Quando se viu na plateia, o folhetinista do *Diário de notícias* rapidamente esqueceu a tempestade que grassava lá fora perante a visão da bela Moriones, que dançava, cantava e encantava no seu papel de Seguidilha: "aparecer-lhe a Moriones n'*O processo do cancan*, e cantar para ali até à meia-noite o seu papel de Seguidilha, foi uma das boas coisas que podem ter sucedido a um homem no decurso da sua vida" (*Diário de notícias*, 19-09-1878: 1). Embora não produzisse fanatismos, como no tempo da Zamacois (outra estrela da zarzuela que fizera furor em Lisboa), a Moriones era saudada, noite após noite, com entusiásticos aplausos, sendo o triunfo do espectáculo considerado igualmente "merecido e incontestável" (*Ibid.*).

O sucesso da zarzuela foi de tal forma abrangente que serviu até para trocadilhos políticos em ano de eleições. O cronista da revista *Ocidente* queixava-se que o processo dos Recreios alvorçava muito mais os espíritos do que o processo eleitoral, sem que fosse possível explicar o fenómeno, "pois que entre um e outro não há certamente essa diferença capital que, à primeira vista, parece. Em ambos é preciso ser exímio na pírqueta, batendo bem com o pé na ponta do nariz vizinho, revoltando numa cambalhota macabra por cima dos espectadores, deixando ver a meia além da liga..." (*Ocidente*, 01-09-1878: 130).

A sempre referenciada Moriones representava o papel de Seguidilha, num espectáculo onde as danças eram rainhas e senhoras, com a intriga a girar em torno de um baile desconhecido que entra à força no templo de Tepsicore, raptando a Polka e a Seguidilha, quando estas estão prestes a casar, respectivamente, com Lancero e Rondalla. A conduta do indecente *Cancan*, considerado imoral pelos seus passos indecentes, é julgada pela deusa grega, mas a defesa de Seguidilha permite que, no final, tudo termine a contento, com o casamento da dança espanhola com a dança francesa. Até ao final do ano, a zarzuela dá para cima de 60 representações, regressando, a espaços, ainda durante o ano de 1879.

### O processo do rasga

Embalado pelo sucesso do *cancan*, o actor Jaime Venâncio (também cenógrafo e aderecista), que sempre se movimentara pelos teatros de feira, resolve parodiar a bem sucedida zarzuela, numa opereta cômica e burlesca em dois actos: *O processo do rasga*. Nesta paródia, é o outrora imoral Cancan – aqui elevado à categoria de rei das danças – quem serve de anfitrião a um encontro onde se juntam, entre outros: El señor D. Bolero, fanfarrão; Lord Schiffaroth (Chifarote), excêntrico inglês; El señor Mirundella, cidadão de Tuy; D. Fandango, saloio; O senhor Fado, marialva; D. Malhão, tripeiro de gema; D. Minuete, velho sabastianista; La señorita Seguidilha, flamenca; D. Caninha Verde, tripeira sem pretensões; D. Gavota, velha presumida, e D. Polka, janota chique. O rei das danças, a quem Jaime Venâncio atribui o cognome de "janota da moda" na descrição das personagens, alega como propósito para tal reunião, procurar saber quem entre os presentes pretende disputar-lhe a coroa, pois terá ouvido uns zunszuns nesse sentido. Perante o mote, todas alegam não ter o "alegre e buliçoso Cancan" competição à altura, não deixando, no entanto, de reafirmar os seus méritos e virtudes.

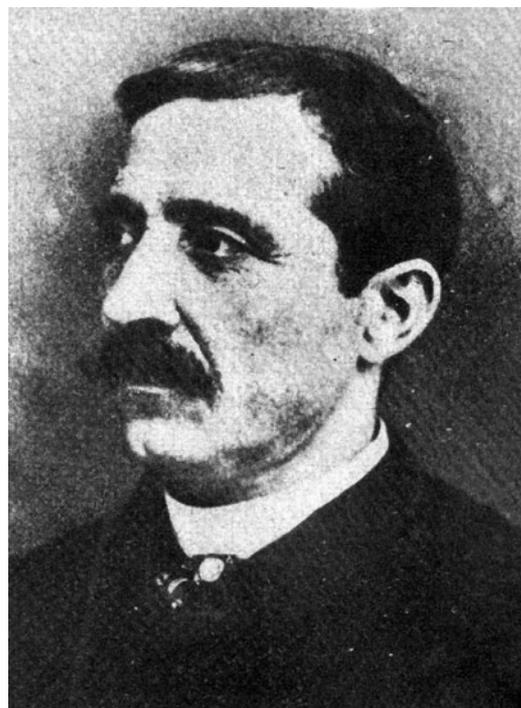
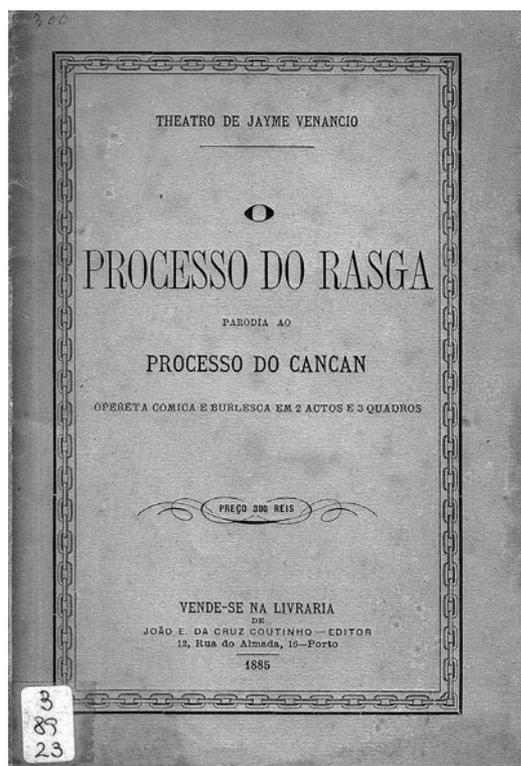
Para o encontro tinham sido convidadas todas as danças conhecidas do "rei" Cancan, à excepção de uma, que o anfitrião abominava e que jamais se atreveria a considerar colega:

TODOS – Qual é?  
 CANCAN – O Rasga.  
 GAVOTA – Também era o que faltava!  
 (Venâncio 1885: 35)

Embora proibido de entrar em tão ilustre reunião, D. Rasga Roupa faz-se anunciar, sendo-lhe de imediato movido um processo, por ousar utilizar o título de dança sem ter diploma assinado pelo "rei". Quando apresenta no salão as suas particularidades e se apercebem ser D. Rasga Roupa um preto de Cabinda, D. Gavota insurge-se indignada:

D. GAVOTA – Fora! Fora! Isso é a vergonha das danças! Que seja imediatamente processado!  
 TODOS – Apoiado! Apoiado! (*Ibid.*: 41)

No segundo acto, em pleno tribunal, Mirundela oferece-se para defender o pobre D. Rasga Roupa, que a maioria pretende ver condenado à morte, por ser considerada uma dança escandalosa, repugnante e imoral. Sem argumentos de maior em sua defesa, advoga não se tratar de uma dança assim tão feia e que o melhor seria enviá-la para a costa de África, castigando o réu, por um lado, e praticando uma acção de misericórdia, por outro. Ante a aprovação da sentença, D. Rasga Roupa mostra-se naturalmente satisfeito: "Blavo! Vou outra vez para a mia terra e la cantarei à vontade: Curúpúpú, curuquáquá, etc" (*Ibid.*: 62)



Nesta paródia à zarzuela dos Recreios, o outrora processado Cancan transforma-se em principal acusador de uma dança negro-portuguesa, ainda não muito conhecida no país, que teria surgido entre os negros e mulatos de Lisboa no início do séc. XIX. Jaime Venâncio coloca o Rasga – um preto tocador de ganzá, que se apresenta como Caetano Rasga Roupa, natural de Cabinda –, no papel de dança imoral, que todos intentam condenar, por se afirmar representante de uma dança "sem prévia licença da autoridade competente" (*Ibid.*: 56).

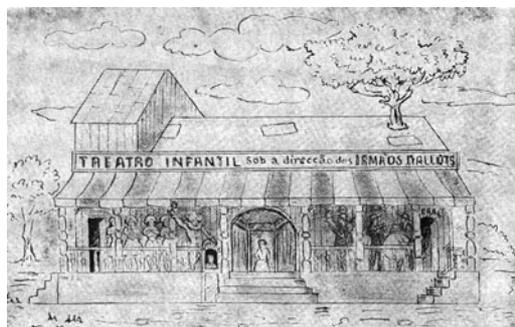
Para o investigador brasileiro José Ramos Tinhorão,

Capa da primeira edição da paródia *O processo do rasga*, 1885.

>

>

Retrato de Jaime Venâncio, autor d'O processo do rasga, 1890 [ABC, 09-06-1927, p.19].



não é de estranhar que "ante a preocupação em revestir sempre o personagem D. Rasga Roupas de aura cômica (como a querer dar como exótica a figura familiar dos alegres pretos de Lisboa), a dança negro-portuguesa do rasga fosse apresentada na peça como criação de carácter marginal, só admissível depois de aprovação pelo conjunto das danças já aceites pela sociedade" (Tinhão 2007: 46).

Fossem quais fossem os intentos de Jaime Venâncio, o certo é que, quer a figura do Rasga, quer a do Mirundela, ou até mesmo a do Malhão, coadjuvados pelos actores que lhes davam uma graça especial, viriam a cair nas boas graças do público, fazendo com que a singela paródia alcançasse um sucesso extraordinário nas feiras lisboetas, estendendo-se, mais tarde, a todo o país e também ao Brasil. Quando, no início do mês de Agosto, o Teatro Infantil se transferiu para a Praça D. Fernando, bem perto da praia de Pedrouços, onde todos os anos se instalava a popular feira de Belém, já a paródia de Jaime Venâncio fizera estragos na primeira feira do ano, relegando para segundo plano o novo e muito falado Teatro Lisbonense, considerado nesse ano "o leão das Amoreiras" (*Diário de notícias*, 15-05-1879: 1). O teatro dos irmãos Dallot, que há vários anos andava de terra em terra e de feira em feira, conhecia assim o seu primeiro grande sucesso enquanto barraca de teatro declamado, depois de ter começado como barraca de arlequins.

### Os teatros dos Dallot

Joseph e Charles Dallot – dois irmãos franceses que trabalharam em vários circos (nomeadamente o Circo Madrid e o Circo Price) antes de erguerem os seus próprios teatros – começaram por explorar nas feiras, "pequenas barracas em que exibiam bailados, prestidigitação, animais sábios, acrobacias, exercícios ginásticos e pantomimas, etc." (ABC, 26-05-1927: 19).

Os teatros dos Dallot, assim como tantos outros, de

ginastas e arlequins – primitivos barracões de madeira com cobertura de lona –, tinham na frente uma pequena varanda ou um largo estrado, onde alguns elementos da trupe, normalmente o palhaço, o arlequim ou o próprio director da companhia, publicitavam os espectáculos com a ajuda de um pequeno grupo de músicos e algumas bailarinas. Este modelo, herdeiro da *commedia dell'arte* e do teatro de feira francês, com as suas paradas (assim eram designadas as varandas e as pequenas representações que nelas eram apresentadas), era replicado de feira em feira e também fora delas. Em meados do séc. XIX, em Lisboa, os arlequins começavam por se instalar na Feira das Amoreiras (durante a Primavera), rumando depois a Belém (nos meses de Verão) e terminando a temporada das feiras no Campo Grande (já na altura do Outono).

Vários cronistas e folhetinistas, que frequentaram as feiras naqueles tempos, recordam os primitivos teatros, as suas paradas e a algazarra que se instalava com o chamamento de palhaços e arlequins:

– Entrar, senhores! Entrar!... grita lá de cima, do alto do corrimão do proscénio da parada, um arlequim de boa voz, meio pendurado no ar, irmão dos cometas e das estrelas, passeando no éter como os deuses, e berrando a seguinte frase, singela e grande – Esta é a barraca frequentada pelas damas diplomáticas!...

O povo olha pasmado para ele e escuta-o em transportes de admiração; mas dali a nada já não sabe para onde há-de voltar-se quando outro o chama, rodeado de boleras de saia curta e pantalone cor-de-rosa, e outro com o seu tambor, dá-lhe que dá-lhe, como se estivesse exercendo uma vingança de acordo com as trombetas, que já têm os beiços inchados de soprar a barriga ao monstro!

– Vai principiar, senhores!

– Já vai tocar-se a grrrande sinfonia, e dar começo ao espectáculo!

<  
Retrato de Joseph Dallot que dirigiu, com o irmão, Charles Dallot, vários teatros de feira (1864) [ABC, 23-02-1928 p.15].

A parada de um teatro na feira das Amoreiras: Desenho de Manuel Macedo [*Diário ilustrado*, 17-07-1872, p.1].

<  
Teatro Infantil sob a direcção dos irmãos Dallot: Na imagem vemos uma árvore a sair do telhado porque a Câmara de Lisboa não consentia que se cortassem árvores do recinto da Feira das Amoreiras, estando uma das maiores no espaço destinado ao teatro [ABC, 19-08-1928, p.15].

>  
Capa d'O casamento do rasga, a continuação d'O processo do rasga, 1886.

– Toca a música! berra um d'esses Cíceros da feira, rompendo em eloquência. Compre os seus bilhetes, senhores; a função hoje é a melhor. Admirável! É admirável! Entram todos os artistas da companhia.

É um delírio. As três barracas da entrada, o Grande Cosmorama com vistas de guerra, o Teatro e os arlequins, abalam-se de júbilo e de bulha! É a metralha toda do motim musical, abrindo com os latões, que são o artigo de fundo da harmonia, trrrrão, tão tão, até já não haver forças para tocar o rufo, e assoar com os beijos o nariz de pau de pifano!...

E o palhaço grita ainda por cima daquela inferneira:

– Entrem senhores! Aproveitem os poucos lugares que ainda há e passem a tomar assento no meio da numerosa e escolhida sociedade, que está lá dentro à espera de que vá o pano acima!

(Machado 1873: 195-196)

Em 1874, os dois irmãos erguem, na feira das Amoreiras, uma nova barraca, mais ampla e cómoda do que as anteriores, com uma tabuleta onde se lia: "Theatro infantil, sob a direcção dos irmãos Dallot". Segundo o comediógrafo Penha Coutinho, os irmãos acabariam, tempos depois, por se desentender, ficando um a tomar conta do Teatro Infantil e montando o outro o Teatro Aliança:

[Em ambos] sobre uma parada – estrado com varandas sarapintadas e toldo de paninho riscado a vermelho e branco – construída à frente das barracas, buzinava uma horrível fanfarrinha de cornetim, trombones, tambor, bombo e pratos, e fazia as delicias do povinho, estacionado no largo em frente, horas e horas; um rancho de esqueléticas bailarinas, comandadas pelos engraçados palhaços, Joaquim *Confeiteiro* e Tainha *Charuteiro*.

[...]

Não tendo menos graça que o *Confeiteiro*, o tiroieio de chalaças era permanente – dum teatro para o outro – não deixando nunca de agredir-se, mas sempre na devida conta, na maior ordem, na melhor das camaradagens.

– E o *Confeiteiro* a ralar-se por eu ter mais admiradores!

– Não tenho culpa de ser bonito, meu *Charuteiro* de charutos de couves.

– Vai *perrincipiar*. Um pataco para a geral. Quem não tem cabeça não paga nada!

– Batalhão! Sentido! Quem não trabalha, não come. Ordinariô! Marchê!

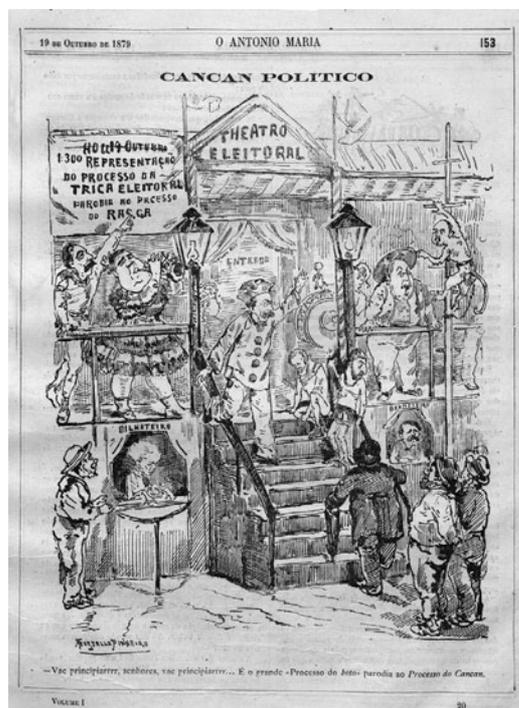
– O maestro vae tocar o hino e dar imediatamente começo à função.

– É entrar, senhores; é entrar. As creanças e os militares sem gradação só pagam meia entrada.

– O recinto já está cheio, cavalheiros e damas. O hino! O hino! Vae *perrincipiar*! Senhores. Vae *perrincipiar*!

E no fim de mais de meia hora de gritaria, sinetas e música infernal, lá se dava começo ao espectáculo com o hino, cantado pelas estrelas, conduzidas à boca de cena pelos artistas e coroado por toda a grande companhia

(ABC, 26-05-1927: 19).



E seguia-se o espectáculo propriamente dito que, antes de entrar a companhia nos domínios do teatro declamado, era composto por "um quadro de bailados espanhóis, pelas irmãs Saluds; exercícios pelo Pedro Elástico", uma "cena de sono cataléptico, em que era xímio Mr. Charles Dallot", duetos pelos "microscópicos artistas, *general Pepino* e *senhorita Pulhita*", "ginástica pelos *Meninos Voadores*" e, finalmente, "uma pantomima de amores contrariados, da qual saía vitorioso o palhaço que, cavalgando o pai tirano e despótico, o obrigava a

>  
Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro que satiriza um momento político de 1879, recorrendo à imagem de uma parada de um teatro de feira e a 'O processo do rasga' [O António Maria, 01-10-1879, p.219].

cumprimentar o público, ao som do Hino da Carta" (*Ibid.* 02-06-1927: 18).

Com o passar do tempo, o Teatro Infantil acabaria por se dedicar também ao repertório declamado, mantendo, no entanto, a antiga parada, onde o palhaço reclamista, Joaquim *Confeiteiro*, anunciava as novas peças como as antigas pantomimas, assim acontecendo com *O processo do rasga*, cujo êxito faria com que as paródias (que já eram uma constante) se tornassem no género de eleição das feiras-divertimento.

### O sucesso nas feiras

A estreia, como atrás se disse, aconteceu quando a barraca dirigida por Charles Dallot, terminada a época das feiras, se instalara nos terrenos da Quinta da Várzea, em Alcântara, mas a paródia de Jaime Venâncio só conheceria verdadeiro sucesso quando a barraca de madeira se mudou, como sempre acontecia, para a Feira das Amoreiras, no início do mês de Maio. A feira, que nesse ano arrancou a 4 de Maio e decorreu até 13 de Julho, atraía bastante concorrência, principalmente às quintas-feiras (o dia, por norma, dedicado ao *high-life*) e aos domingos, dia de passeio das famílias, por excelência.

Embora nesse ano a grande atracção fosse o Teatro Lisbonense (construído pelo maquinista Luís Vieira), considerado pelo *Diário ilustrado* e pelo *Diário popular* como o primeiro teatro de feira, "por ser todo novo e com bastantes comodidades para se poder passar ali algumas horas agradavelmente" (*Diário ilustrado* 03-05-1879: 1), acabou por ser o Infantil a conseguir as maiores enchentes nessa temporda, quando resolveu retomar as récitas d'*O processo do rasga*, o que não aconteceu logo no arranque da feira. Enquanto o Lisbonense apostava no espectáculo que fizera sucesso na época anterior, *Os sinos de Villecorne*, conhecida paródia à ópera cómica *Os sinos de Corneville*, procurando, como era compreensível, perpetuar o assinalável êxito que obtivera, o Infantil iniciara a feira com a apresentação ora da paródia *Os sinos de Carnaxide* (a resposta do teatro dos Dallot ao sucesso do Lisbonense), ora da mágica *El rei Camelo XXXVII*. Na feira das Amoreiras estava ainda o Teatro Aliança, gerido por Joseph Dallot, que apresentava, entre outras peças, *O ramo de ouro*.

Na feira das Amoreiras, *O processo do rasga* só sobe ao palco do Teatro Infantil quase duas semanas depois do arranque da feira, a 16 de Maio, mas o mais certo é não mais ter sido retirado de cena devido à muita curiosidade que suscitou e às sucessivas enchentes que provocou, embora não deixasse, em certas noites, de ser intercalado por diferentes espectáculos. Dias depois da primeira apresentação na feira, *O Diário popular* dedicou-lhe algumas palavras, prognosticando vida longa à paródia de Jaime Venâncio.

[Representa-se no Teatro Infantil *O processo do rasga*] a respeito do qual não se pode exigir mais, já pela maneira por que está posto em cena, já porque o desempenho é muito razoável, sobressaindo os actores Venâncio, Seixas, Domingos, Guilherme e principalmente a actriz Elisa Aragonez, no papel de Seguidilha. Prossiga assim a empresa e verá o seu teatro sempre concorrido.

(*Diário popular*, 19-05-1879: 2)

E a empresa assim prosseguiu e assim foi vendo o seu teatro sempre concorrido até ao último dia da popular feira das Amoreiras, conseguindo para lá de duzentas récitas, número que pode parecer exagerado mas que não seria difícil de alcançar se uma mesma peça fosse apresentada dia após dia. Nas barracas de feira, principalmente aos fins-de-semana e feriados, as representações tinham lugar à tarde e à noite, podendo numa mesma tarde ou noite ser dados dois e três espectáculos.

O sucesso da paródia manteve-se até ao final do ano, percorrendo o teatro ainda a feira de Belém e (possivelmente) a feira do Campo Grande, sem que o entusiasmo esmorecesse ou as enchentes diminuíssem, nem mesmo quando, nas feiras, outras duas barracas resolvem estrear, também elas, paródias a'*O processo do cancan*, quem sabe se para tentar repetir o êxito que o texto de Jaime Venâncio alcançava no teatro dos Dallot. Ainda na Feira das Amoreiras, o Teatro Lisbonense que, apesar das comodidades apregoadas pela imprensa, via o público fugir em direcção ao Infantil, estreia a 28 de Maio, *O julgamento do Cancan*, da autoria de J. C. Carvalho e J. C. Aguiar, com *mise-en-scène* do actor Carvalho. Já na Feira de Belém, o Teatro Popular apresenta *O processo do fado*. Nem um nem outro conseguiram alcançar, sequer de perto, o sucesso do Teatro Infantil, mas a moda das paródias, que começara no ano anterior com *Os sinos de Villecorne* (a paródia a'*Os sinos de Corneville* apresentada pelo Teatro Lisbonense), estava em definitivo instalada nas feiras. Nas suas "Boémias Teatrais", Penha Coutinho afirma terem sido representadas, não muito tempo depois, quatro paródias numa mesma noite: "*Os sinos de Villecorne, Os dragões de mil homens, Os sinos de Carnaxide e Os dragões de Chaves*" (*ABC*, 09-06-1927: 18).

Embora, nos periódicos da altura, não abundassem as referências a'*O processo do rasga*, a maioria não deixava de informar sobre as consecutivas enchentes que o espectáculo conseguia, os inúmeros benefícios que todas as semanas o teatro realizava e o aplauso generalizado que obtinha por parte do público. Quando chega à Feira de Belém, já elevado à categoria de "estrela da feira", o folhetinista R. da Motta não deixa de o colocar em destaque no seu habitual folhetim em verso intitulado "Campo, praias e feira":

Soam as Avé Marias  
no campanário em Belém!  
Quem não ama as alegrias  
que a brilhante feira tem?

Expande-se o coração  
como em noite d'almo Abril,  
saudoso de uma função  
lá no Teatro Infantil!

Embora em véu de tristeza  
se envolva uma frágil alma,  
tem no Infantil a ventura  
do prazer colher a palma!

Até o triste Malhão  
lá da terra dos bons vinhos,  
vem risonho a dar a mão  
à noiva de Matosinhos!

Neste mês das limonadas  
dos sorvetes e da soda,  
nestas tardes perfumadas  
em que ter calor é moda:

Nesta quadra *progressista*,  
tendo o penacho o *progresso*,  
quem haverá que não assista  
Do negro *Rasga* ao *Processo*?

Quem não ama o que cintila  
essa música singela?  
E quem não há-de ir ouvi-la,  
*O fandango*, a *mirondella*?...

E consta-me à última hora,  
Por um certo telegrama,  
sair à luz sem demora  
almanaque de alta fama...  
(*Diário de notícias*, 04-08-1879: 2)

E, de facto, tal foi o êxito do espectáculo, que a obra de Jaime Venâncio teve mesmo direito a almanaque em seu nome, com o "Juízo do ano" (a crónica de abertura) assinado pelo autor do folhetim em verso do *Diário de notícias*. O *Almanaque do processo do rasga para 1880* era uma publicação singela, composta por apenas 16 páginas, onde figuravam, para além do "Juízo do ano", o habitual calendário e um excerto do texto da paródia, mas a sua existência confirma o enorme interesse do público por aquele espectáculo de feira.

Esse interesse acabaria por dar também origem a uma continuação do processo, numa nova paródia de Jaime Venâncio, em que D. Rasga Roupa convida, para o seu casamento, algumas das danças que o reenviam para África. N' *O casamento do rasga*, Caetano Rasga Roupa

surge como Rei D. Rasga Roupa 27º, prestes a casar com Jacinta, numa cerimónia para a qual foram convidados o Fado e Mirundela (que se encontram degredados em África), mas onde aparecem também muitas das restantes danças: Rondalla, Schiffaroth, Malhão, Caninha Verde, Seguidilha e os astutos Cancan e Polka, que surgem disfarçados de tabelião e ajudante, acabando por ser eles a dar seguimento ao referido casamento.

*O casamento do rasga* estreia no Teatro Infantil dos irmãos Dallot, na Feira de Belém, em finais de Agosto, em benefício do actor Guilherme (o Rasga), e, mesmo não obtendo o sucesso do antecessor, não deixa de ser mais uma prova da procura que *O processo do rasga* continuava a ter por parte do público que frequentava as feiras. As duas paródias teriam, alguns anos depois direito a edição em livro: *O processo do rasga* em 1885 e *O casamento do rasga* em 1886.

Ainda durante o ano de 1879, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, que frequentemente recorria ao teatro – aos seus géneros e estruturas – para representar as suas sátiras sociais e políticas, não deixa de recorrer a *O processo do rasga* (e a *O processo do cancan*), para satirizar o momento político que se vivia em 1879, confirmando que se tratava de um espectáculo que o público reconheceria no seu desenho. Na caricatura intitulada "Cancan político", Rafael Bordalo Pinheiro serve-se do modelo do Teatro Infantil, teatro de feira que ainda utilizava a antiga parada para cativar o público para a função, para nele apresentar "*O processo da trica eleitoral*, uma paródia a *O processo do rasga*" (*O António Maria*, 19-10-1879: 153).

Em 1880, os teatros dos irmãos Dallot, quer o Infantil quer o Aliança, continuaram a apresentar *O processo do rasga*, perpetuando o êxito que obtivera no ano anterior. A opereta cómica e burlesca de Jaime Venâncio acabaria depois por ganhar asas, com apresentações um pouco por todo o país – nomeadamente no Porto, por iniciativa da corporação dos Bombeiros Voluntários daquela cidade, e em várias cidades do país pela mão da companhia do Teatro Lisbonense, criada por Domingos da Silva (que interpretava o papel de Mirundela) – e também no Brasil, estreando no Teatro Santana, no Rio de Janeiro, a 9 de Outubro de 1890. Segundo o periódico brasileiro *O país*, para a reabertura do teatro, explorado por uma nova companhia, fora escolhida a opereta de Jaime Venâncio, considerada "uma extravagância abundante de bexigadas e excentricidades, que fazem rir à farta do começo ao final" (*O país*, 12-10-1890: 2).

A repercussão da paródia de Jaime Venâncio pode ainda ser comprovada, como refere o investigador brasileiro José Ramos Tinhorão, "no texto de um monólogo em que o actor português Carlos de Almeida contava, com arrevesada fala típica de um homem simples do mundo rural, a sua extraordinária aventura urbana de assistir, no Teatro do Príncipe Real do Porto, à representação da peça *Processo do rasga*" (Tinhorão 2007: 53). Na cena cómica "Fui ver *O processo do rasga*", publicada no Brasil (onde também foi apresentada) por Melo Moraes Filho no

**THEATRO LISBONENSE**  
RUA DO CAES—BELEM  
Sociedade Emprezaria sob a direcção de **F. LOZANO**

**DOMINGO 28 DE OUTUBRO DE 1894**

**RIR! RIR! RIR!**  
RIR! RIR! RIR!

O verdadeiro e unico espectáculo de gargalhada.  
Offerece-se um premio a quem não se rir durante o espectáculo

RECITA DEDICADA PELA SOCIEDADE EMPREZARIA  
aos Ex.<sup>mas</sup> Srs. Officiaes de Cavallaria 2, Lanceiros d'El-Rei e Cavallaria 4

A primeira representação da celebre opereta em 2 actos e 3 quadros  
ornada de coros, marchas, combates, bailes, etc., etc., original de Jayme Venancio,  
musica do maestro Gonçalves

**O Capitão TRAGA-BALAS**

PERSONAGENS

Pantaleão Theodorico, regedor	Ramos	O 29 da 5.ª, recruta	Santos
O Capitão Traga-Balas	Guilherme	O sargento instructor	Lara
Simplicio Gatano, camponez	Domingos	Um cabo de esquadra	Coelho
O Morgado d'Adrikozes, janota	Heitor	Rozaria, filha de Pantaleão	Lola
Alberto, camponez	Coelho	Clarisse, camponeza	Adelaida
Liocurgo, idem	Soares	Leonor, idem	Emilia
Simplicio, idem	Santos	Rosa, idem	Maria
Raul, idem	Vianna	Laura, idem	Rozaria
Estevão, idem	Lozano		

**TITULO DOS QUADROS**  
1.º O recrutamento — 2.º A Vingança do Morgado — 3.º O noivado

Pela ultima vez o sempre applaudido e nunca esquecido

**PROCESSO DO RASGA**

PERSONAGENS

Mr. Can-Can	Santos	O Rasga	Guilherme
Lordy Schiffarot	Heitor	D. Bolero	Ramos
Mirandella	Domingos	D. Signidilla	Lola
D. Malhão	F. Porto	D. Polka	Adelaida
D. Fandango	Coelho	D. Waller	Germana
D. Larento	Vianna	D. Ganinha-verde	Marianna
D. Minette	Coelho	D. Gavota	Emilia
O fado das salas	Lara	D. Scholtiz	M. Ramos

Convidados, creados, diversas danças, juizes, meirinhos, agustas, etc.

**TITULO DOS QUADROS**  
1.º A renhida das danças — 2.º O julgamento — 3.º Os jardins do Mabil

**Principia ás 9 horas.**

segundo volume da colectânea *Serenatas e saraus*, Carlos de Almeida assumia o papel de Zé Joaquim, um provinciano nortenho que traçava um resumo pitoresco da peça de Jaime Venâncio, "tudo entremeado pela interpretação das partes cantadas pela Polka Janota, a Seguidilha, o Bolero, o Fandango, o Malhão, a Caninha Verde, pelo galego Mirondeira, o Fado e até pelo inglês Schiffarot (que o provinciano chamava de Ximprótes)". Zé Joaquim dirigia-se ao público como se estes fossem velhos conhecidos da sua terra, que o esperavam à saída do comboio, interessados em saber o que vira "por esse Porto além". Segundo José Ramos Tinhorão, mesmo no Brasil, onde Carlos Almeida apresentou a sua cena cômica, os comentários "não deixariam de soar familiares a grande parte da plateia que os ouvia, pois na cidade brasileira, que abrigava a maior colónia portuguesa, como era o caso do Rio de Janeiro do final do século XIX, o mais amplo contingente era

representado por imigrantes oriundos exactamente da região do Porto" (Tinhorão 2007: 55).

O provinciano Zé Joaquim destaca várias personagens que entram em cena na paródia de Jaime Venâncio, entre elas o muito aplaudido Mirandella. Domingos Silva conseguia com *O processo do rasga* o seu primeiro grande sucesso, tornando-se, mais tarde, num dos mais apreciados actores de província. Tendo os Dalot desistido das suas explorações através das feiras, e dissolvidas as companhias, escreve Penha Coutinho, uniram-se os seus antigos contratados, Domingos Russo (como também era conhecido o actor Domingos) "e António Cândido de Oliveira – mais conhecido por Oliveira *Bamburrio*, que já fora autor-actor-ensaiador daqueles empresários –, e constituíram uma sociedade artística, sob a direcção do velho Louzano, para percorrer as províncias, o que fizeram, com excelentes resultados monetários e artísticos, formando um vastíssimo repertório de dramas, mágicas, oratórias e operetas" (ABC, 30-06-1927: 18). No Teatro Lisbonense (não o mesmo que em 1879 se apresentava nas feiras), o actor Domingos continuava, sempre que apresentavam *O processo do rasga*, a vestir a pele do galego Mirandella.

Com *O processo do rasga*, Jaime Venâncio que, segundo Sousa Bastos, "nunca passou dos últimos teatros, incluindo os de feira" (Bastos 1898: 660), confirmando a pouca importância que algumas individualidades atribuíam às barracas que nas feiras apresentavam a arte dramática, ascendeu, momentaneamente, à categoria estrela, ainda que reduzida à escala das feiras e arredores. Apesar das poucas ou nenhuma referências dos periódicos de então, ao longo de quase todo o ano de 1879 (e também nas feiras de 1880), não se terá cansado o Joaquim *Confeiteiro*, palhaço reclamista do Teatro Infantil dos irmãos Dalot (que viria também a vestir a pele do Malhão na paródia de Jaime Venâncio), de, à velha maneira das barracas de arlequins, apregoar *O processo do rasga*:

É entrar senhores! É entrar! Vai principiar a função. Vai principiar.

Comprem os seus bilhetes!

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Carlos de (1902), "Fui ver *O processo do rasga*", in Melo Moraes Filho, *Serenatas e saraus*, Vol. II, Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro Editor.
- BASTOS, Sousa (1898), *A carteira do artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos.
- MACHADO, Júlio César (1873), *Manhãs e noites*, Lisboa, Livraria Moderna.
- TINHORÃO, José Ramos (2007), *O rasga: Uma dança negro portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- VENÂNCIO, Jaime (1885), *O processo do rasga: paródia ao Processo do Cancan*, Porto, João E. da Cruz Coutinho – Editor.
- VENÂNCIO, Jaime (1886), *O casamento da rasga: continuação ao Processo do rasga*, Porto, João E. da Cruz Coutinho – Editor.

&lt;

Folheto do Teatro Lisbonense, teatro dirigido por Domingos Cândido da Silva, que apresentou por todo o país *O processo do rasga* [Cortesia Museu Nacional do Teatro (30095)].



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](http://www.apcteatro.org)) e o contacto por correio electrónico ([estudos.teatro@fl.ul.pt](mailto:estudos.teatro@fl.ul.pt)) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

## ASSINATURA

Desejo subscrever os números **22** e **23** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2014 e Junho de 2015), 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: