

Teatro e Memória

JUNHO DE 2016

Sinais de Cena

Revista de estudos de teatro e artes performativas

Performing Arts and Theatre Studies Journal

Série II, Número 1, Junho de 2016

A revista *Sinais de Cena* foi fundada em 2004 por Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Paulo Eduardo Carvalho e Maria Helena Seródio, que a dirigiu até 2014. Durante esses dez anos manteve uma periodicidade semestral (Junho e Dezembro). Até ao número 10 (Dezembro de 2008) foi publicada pela editora Campo das Letras. A publicação dos números 11 (Junho de 2009) a 22 (Dezembro de 2014) esteve a cargo da Húmus. A presente série II tem início em Junho de 2016 sob a chancela das edições Orfeu Negro.

Propriedade | *Propriety*

CET (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Direcção Honorária | *Honorary Editor*

Maria Helena Seródio

Direcção | *Editor*

Rui Pina Coelho

Conselho Editorial | *Editorial Board*

Ana Campos, Ana Pais, Ana Rita Martins, Bruno Schiappa, Catarina Firmo, Emília Costa, Eunice Tudela de Azevedo, Fernando Guerreiro, Filipe Figueiredo, Gustavo Vicente, José Camões, Maria João Almeida, Maria João Brilhante, Paula Magalhães, Sebastiana Fadda e Teresa Faria

Conselho Científico | *Scientific Council*

Christine Zurbach (Universidade de Évora), Christopher Balme (Ludwig Maximilians – Universität München), Daniel Tércio (Universidade de Lisboa), Diana Damian-Martin (Royal Central School of Speech and Drama), Eleonora Fabião (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra), Georges Banu (Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3), Hélia Correia (escritora), Ian Herbert (IACT/AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro), Ivan Medenica (University of Arts in Belgrade), José Oliveira Barata (Universidade de Coimbra), José Sasportes (historiador de dança), Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo), Margareta Sörenson (presidente da IACT/AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro), Maria Helena Seródio (Universidade de Lisboa), Maria Helena Werneck (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Nuno Carinhas (Teatro Nacional São João), Paul Spence (King's College London), Sandra Pietrini (Università di Trento) e Vera Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Colaboraram neste número | *Contributors to this issue:*

Ana Campos, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Pais, Anabela Mendes, Bruno Schiappa, Carol Martin, Catarina Firmo, Christine Zurbach, Daniele Ávila Small, Emília Costa, Eunice Tudela de Azevedo, Filipe Figueiredo, Françoise Decroisette, Gustavo Vicente, Joana Craveiro, José da Costa, José Pedro Serra, José Pedro Sousa, José Sasportes, Maria João Brilhante, Marta Lança, Nicolás Barbosa, Paula Magalhães, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda

Os artigos publicados, bem como a opção de seguir o Acordo Ortográfico de 1945 ou de 1990, são da responsabilidade dos seus autores.

Redacção | *Editorial Office*

CET – Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet
sinaisdecena@gmail.com

Concepção gráfica | *Graphic Design*

Rui Silva | www.alfaataria.org

Edição & Distribuição | *Publisher & Distributor*

Orfeu Negro
Rua Silva Carvalho, 152 - 2.º
1250-257 Lisboa | Portugal | t +351 21 3244170
info@orfeunegro.org | www.orfeunegro.org

Impressão | *Printing*

Guide – Artes Gráficas

Periodicidade | *Periodicity*

Anual

Depósito Legal | *Legal Deposit*

00000/16

ISBN

978-989-8327-70-3

ISSN

1646-0715



LETRAS
LISBOA



Olhar para trás, olhar para a frente

RUI PINA COELHO

Durante dez anos, de 2004 a 2014, a cada seis meses, em Junho e Dezembro, sem interrupções, publicámos – a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT) e o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET) – a revista *Sinais de Cena*. Habitámos-nos a esta vida sazonal, com as (aparentemente) infindáveis maratonas de traduções, revisões, recolha, selecção e legendagem de imagens e outras aflições de vária natureza. Não foram anos fáceis. Foi necessária muita persistência e determinação para manter uma publicação especializada em teatro durante tanto tempo, num país em que objectos semelhantes parecem ter sempre vida curta. Não foram mesmo anos fáceis... Pelo caminho fomos perdendo muitos amigos, elementos fundamentais na dinâmica da revista e na revitalização da APCT: Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Paulo Eduardo Carvalho. Fomos, felizmente, também encontrando muitos companheiros novos que se foram entusiasmando com a nossa teimosia. As páginas da nossa revista foram sempre palco de convívio e de partilha fraterna entre críticos mais experientes e outros mais jovens, fazendo da *Sinais de Cena* um autêntico colégio para a crítica de teatro em Portugal.

Maria Helena Serôdio, que, incansavelmente, dirigiu a revista nesses dez anos, soube sempre animar-nos e fazer-nos avançar, mesmo quando parecia manifestamente impossível continuar o projecto. Foram dez anos de que nos orgulhamos até ao embaraço. Contudo, em Dezembro de 2014, após um inqualificável processo de avaliação às unidades de investigação científica em Portugal, deixou de ser possível ao CET continuar a apoiar a edição da revista, razão pela qual decidimos pôr um ponto final na nossa aventura.

O tempo, porém, transformou esse ponto final em reticências e começamos agora, com este número, uma nova série da revista. Não obstante manter uma lógica de continuidade com o projecto editorial inicial, haverá algumas alterações de monta, nomeadamente: periodicidade anual; arbitragem científica; quatro línguas de trabalho: português, espanhol, francês e

inglês. Assim, haverá duas secções com arbitragem científica: (o «Dossiê Temático» e os «Estudos Aplicados»). As restantes secções manter-se-ão como na série I, desaparecendo, contudo, «Em Rede», «Notícias de Fora» e «Arquivo Solto». Esta ausência não significará que o mundo digital, o teatro internacional e a historiografia irão ser apagados das páginas da revista, mas sim que estes tópicos aparecerão integrados e diluídos nas restantes secções. Manter-se-ão, portanto, as que se seguem: «Na Primeira Pessoa» (entrevista de longo fôlego a um artista); «Leituras» (dedicada à recensão de textos de ou sobre teatro); «Portefólio», secção exclusivamente dedicada à representação iconográfica teatral, onde se publicam conjuntos extensivos de fotografias sobre um dramaturgo, uma companhia, um festival ou um fotógrafo em particular; e, claro, «Passos em Volta», que acolhe críticas de teatro e outras artes performativas.

Neste primeiro número da série II da *Sinais de Cena*, começamos também uma nova teia de cumplicidades, ao mesmo tempo que renovamos algumas antigas e já sólidas. Assim, nesta segunda vida contamos com o apoio da Direcção da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, através de publicidade institucional regular, das Direcções do Teatro Nacional D. Maria II de Lisboa e do Teatro Nacional São João do Porto, prolongando ao longo dos anos o seu voto de confiança em nós. Sem estes apoios seria absolutamente impossível continuarmos o projecto da *Sinais de Cena*. No que diz respeito à identidade gráfica da revista e à edição, também haverá uma importante alteração: sairemos em parceria com a prestigiada Orfeu Negro, editora que nos permite diálogos construtivos, pondo ao nosso dispor contribuições e conselhos de inestimável valor.

A *Sinais de Cena* passará, pois, a integrar um dos catálogos mais estimulantes e actualizados na área dos estudos de teatro e das artes performativas em Portugal, chegando a muitos mais leitores, que nem sempre a ela tinham acesso.

O «Dossiê Temático» deste número é dedicado ao tema «Teatro e Memória», em grande medida devido ao nosso entusiasmo com o espectáculo *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, de Joana Craveiro/Teatro do Vestido. Trata-se de um espectáculo-palestra que reúne sete lições sobre o Portugal da Revolução de Abril, construído de modo a reexaminar o Portugal dos séculos XX e XXI,

convidando a analisar o país em que nos tornámos. Assim, este trabalho é aqui interpelado criticamente por Marta Lança, que se serve do trabalho de Craveiro para discutir processos de construção da memória, e por Daniele Ávila Small, que inquire a relação entre o teatro e a história na actualidade a partir deste espectáculo e de *Guerrilheiras ou Para a Terra não Há Desaparecidos*, um projecto da actriz Gabriela Carneiro da Cunha, do Rio de Janeiro. Convidámos também a própria criadora, Joana Craveiro, para nos deixar uma reflexão sobre as operações de composição do espectáculo e os estudos de Memória, sua área de especialização académica.

Mas o nosso empolgamento serve-nos também para ampliarmos a discussão em torno das noções de Teatro e Memória, termos provavelmente indissociáveis, laborando em torno dos universos do teatro documentário, do teatro do real, do docudrama, do teatro *verbatim*, ou, em suma, discutindo a alegada irrupção do real na criação contemporânea.

Assim, Carol Martin, importante referência para o estudo desta área, prolonga alguns dos argumentos apresentados em *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010) e *Theatre of the Real* (2013), discutindo três trabalhos que abordam e criticam as epistemologias da memória ao misturarem livremente as suas fontes de maneiras provocadoras: *The Circuit*, o Heidelberg Project e *Hamlet/Ur-Hamlet*; e José da Costa investiga a presença e a memória a propósito da peça-biografia sobre a actriz brasileira Cacilda Becker, encenada por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina (1998).

Nos «Estudos Aplicados», secção de ensaios sem unidade temática precisa, Anabela Mendes torna ao espanto que *Woyzeck*, de Büchner, continua a exercer em nós; José Sasportes dá conta dos olhares preceptivos sobre a dança ao longo dos séculos; Françoise Decroisette regressa à *commedia dell'arte* e à memória de Scapin; Nicolás Barbosa apresenta um estudo raro sobre *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa; e Maria João Brilhante discorre sobre desafios e contingências de pôr em cena *A Vida de D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, através da análise de dois espectáculos, pela Comédie-Française e pela companhia de teatro O Bando.

Nas «Leituras», Ana Isabel Vasconcelos recenseia *Sete Olhares sobre o Teatro da Nação*, uma obra coordenada por Maria João Brilhante para o Teatro Nacional D. Maria II; Christine Zurbach apresenta *Fresco Bruegeliano*, o importante estudo sobre

dramaturgia portuguesa da autoria de António Conde; Ana Campos apresenta, de forma apaixonada, *Os Belos Dias de Aranjuez: Um diálogo de Verão*, de Peter Handke; e Emília Costa faz uma radiografia precisa do *Teatro Reunido*, de Carlos Alberto Machado, publicado pela Companhia das Ilhas. Ainda nas «Leituras», Sebastiana Fadda apresenta, como de costume e na sequência da *Sinais de Cena* n.º 21 da I série, a lista de publicações de e sobre teatro saídas em 2014 e 2015, mais as adendas respeitantes a anos anteriores.

Não obstante o seu pendor tendencialmente académico, os ensaios críticos a espectáculos de teatro e de outras artes performativas continuarão a ser parte estruturante da *Sinais de Cena*. Deste modo, neste número, Gustavo Vicente continua a discussão em torno de *Um Museu Vivo*, de Joana Craveiro; Emília Costa examina *Your Best Guess*, da Mala Voadora; Eunice Tudela de Azevedo, Rui Pina Coelho e José Pedro Serra oferecem três abordagens à trilogia trágica de Tiago Rodrigues apresentada no Teatro Nacional D. Maria II; Bruno Schiappa reflecte sobre o ciclo *Recém-Nascidos*, mostrado nesse mesmo teatro; Catarina Firmo dá conta da edição de 2015 do Festival Internacional de Marionetas do Porto; José Pedro Sousa traduz criticamente o seu entusiasmo pelo *Ricardo III*, de Tónan Quito; e Ana Pais relata uma das suas viagens pelo teatro nova-iorquino, apresentando o novo espectáculo dos Elevator Repair Service «e outras experiências *off*».

Desta vez, a entrevista é feita a uma das mais originais pesquisadoras artísticas nacionais, Mónica Calle, que, entrevistada por Maria João Brilhante, Eunice Tudela de Azevedo e Gustavo Vicente, regressa às matrizes temáticas do seu percurso artístico, desafiando, em particular, as preocupações estéticas e sociais que têm pautado os seus últimos anos de actividade.

E, no «Portefólio», num trabalho coordenado por Filipe Figueiredo e Paula Magalhães, apresentamos um conjunto impressionante de fotografias de espectáculo de um dos mais proficientes fotógrafos da cena nacional, Pedro Soares, deixando aqui um nostálgico olhar sobre o teatro português desde o início da década de 1980.

E é assim que retomamos caminho.



Locations of Memory: Bridging the Gap between Private and Public Memory in Location Performance and Theater

Mitu's *Hamlet*/*Ur-Hamlet*

CAROL MARTIN

Carol Martin is Professor of Drama at New York University, USA. Her books include *Dance Marathons* (1994), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010), and *Theatre of the Real* (2013). She is also the General Editor of the book series “In Performance” devoted to international plays in translation.

Entender a memória como aquilo de que somos feitos ou como aquilo que efectivamente somos faz associar o conceito de memória aos de história, subjectividade e lugar. Tal como a subjectividade, memória «significa diferentes coisas e é entendida de diferentes maneiras em diferentes lugares» (Radstone / Hodgkin, 2003: 2). Na sua antologia *Regimes of Memory*, Radstone e Hodgkin notam que os estudos contemporâneos de memória centram-se mais na memória histórica, social, cultural e popular do que na memória individual. Esta situação contrasta com os anteriores estudos de memória, onde a memória é entendida como «o refúgio do indivíduo e onde a relação entre a memória individual e a pública apareciam sobrecarregadas (*ibidem*). Radstone e Hodgkin acrescentam: «as dificuldades da memória estão, pois, associadas à questão de como a separação entre o “privado” interior e o “público” exterior da memória podem ser ultrapassados» (*ibidem*). Esta separação está relacionada com o modo como se conceptualiza o indivíduo social. Se for entendida como um relevante arquivo de história, a memória individual contará como algo mais do que um fenómeno pessoal. Esta perspectiva tem sido importante para o Teatro do Real pelo uso e pelo questionamento que faz do testemunho. Artistas de teatro e da arte da instalação têm continuado a tomar em conta que aquilo que a memória e a história produzem, nas palavras de Radstone e Hodgkin, é «também contingente aos (contestáveis) sistemas de conhecimento e poder que as produziram» (*ibidem*: 11). Os três trabalhos aqui discutidos – *The Circuit*, *The Heidelberg Project*, e *Hamlet/Ur-Hamlet* – estão entre os muitos trabalhos que abordam e criticam as epistemologias da memória ao misturarem livremente as suas fontes de formas maneiras provocadoras.

TEATRO DO REAL / PERFORMANCE SITE-SPECIFIC / ESTUDOS DE MEMÓRIA / ESTUDOS DE PERFORMANCE / DIALÉCTICA

Thinking of memories as what we are made of, as what we are, links memory with history, subjectivity, and place. Like subjectivity, memory “means different things and is understood in different ways at different times” (Radstone/Hodgkin, 2003: 2). In their anthology, *Regimes of Memory*, Radstone and Hodgkin note

that contemporary memory studies focuses more on historical, social, cultural, and popular memory than on individual memory. This is in contrast to earlier memory studies, where memory is understood as the “refuge of the individual and where the relation between that individual memory and the public sphere appeared fraught” (*ibid*). Radstone and Hodgkin continue, “Memory’s difficulties are linked, then with the question of how that ‘gap’ between memory’s ‘private’ inside and its public ‘outside’ might be bridged” (*ibid*). This gap is informed by whether social individuals are understood as meaningful archives of history in which individual memory counts as more than a personal phenomenon (see Lambek 2003). This view is important to theatre of the real because of its interrogation of testimony. Theatre and installation artists continue to take into account that what memory and history produce in Radstone and Hodgkin’s words is, “also contingent upon the (contestable) systems of knowledge and power that produce them” (*ibid*: 11). The three works I discuss here – *The Circuit*, *The Heidelberg Project*, and *Hamlet/Ur-Hamlet* – are among the many works that both employ and critique the epistemologies of memory by freely remixing their sources in provocative ways.

MEMORY AND LOCATION PERFORMANCE

Founded in 2009 the Hinterlands theatre company produced *The Circuit* in 2013. Co-directed by Richard Newman and Liza Bielby, *The Circuit* directly addresses the company’s home in Detroit, Michigan. Conceived as a performance of “outcasts of the postindustrial age,” *The Circuit* refers to the theatre circuit that vaudeville performers made before cinema and the Great Depression ended that world.¹ Detroit’s National Theatre, which opened as part of the vaudeville circuit in 1911, is the city’s only surviving theatre from that era. When vaudeville was obliterated by the film industry, the National Theatre attempted showing movies, then switched to burlesque shows, eventually declining to pornography in the 1960s. It is now a mostly unused, and beautiful, landmark building. Newman and Bielby’s interest in vaudeville stems, in part, from the history of the National Theatre, its architectural legacy representing Detroit’s survival through successive periods of promise and decline.

1 <http://thehinterlandsemble.org/circuit/>.

Detroit, also known as the Motor City because it was home to the America's leading automobile manufacturers, is the birthplace of Motown Records, techno music, and the dance style known as Detroit jit. The city even has its own soft drink, Faygo. What wasted Detroit was globalization leading to the disappearance of high-paying manufacturing jobs. Poverty was followed by white flight, race riots, and abandoned, blighted neighborhoods. Today's jaw-dropping scene is of partially demolished buildings and weirdly resurgent grasslands overgrowing vast tracts of the inner city. In this way, Detroit is a second-growth city, like a second-growth forest, but one blanketing industrial remains. Part wreck, part garbage, part green, Detroit today is where the pre-industrial, the modern, and the postindustrial conjoin to create a unique location-specific environment. The city has a self-consciousness that is instrumental in plotting the politics of place saturated with memories of the Detroit-that-was in all its phases.²

In *The Evocative Object World*, Christopher Bollas analyzes architecture as arising from people's subconscious and unconscious lives. As such, architecture is evidence of psychic structures (2009: 47). Even demolished and vacated buildings play a part in the lives of cities because they remain in people's memories as frames of reference for subsequent encounters. *The Circuit's* homage to Detroit's National Theatre with its vaudevillian juxtaposition of comedy sketches, sight-gags, stage business, satire, parody, and music is an invocation of architectural memories in the context of Detroit's decades' long performance traditions. Physical comedy routines from vaudeville like "Slowly I Turned" and versions of well-known acts like the ukulele-strumming St. Claire Sisters and the tap duo, the Nicholas Brothers, morph into more contemporary forms like 1970s Detroit jit, the mid-1990s rave scene, Insane Clown Posse with its postmodern-tribal face painting and violent lyrics, Faygo showers, and hardcore hip-hop dancing.³ The homemade, thrift-shop style of *The Circuit's* sets and costumes conforms to the practice, characteristic of today's Detroit, of making both art and home from the detritus of this urban environment.

2 The broad range of art institutions in today's Detroit reflects this development. At one end of the spectrum is a local venue such as Trinosphere, a re-purposed former spice factory that now serves as a coffee shop, gallery, and music and performance venue. At the other end of the spectrum are museums such as MOCAD, the Museum of Contemporary Arts and the Detroit Institute of Arts with its world-class collection.

3 In Detroit, Insane Clown Posse considers itself horrorcore.

THE HEIDELBERG
PROJECT'S PILE
OF ANIMALS, TYREE
GUYTON, 2015
AND CONTINUING,
[P] CAROL MARTIN



The Circuit proposes that, like Detroit itself, vaudeville and its montage of acts lives on in the bodies of the performers and is a model for the pastiche of Detroit's survival strategies that are present even without direct, documented transmission. The structure of *The Circuit*, with its string of high-energy, arguably absurd entertainments, parallels the illogical realities that constitute Detroit both now and then: agribusiness and rewilding in an urban environment; successive cycles of migration to and then emigration from the city; the continued existence of Hamtramck, a separate town and tax zone strangely located in the center of the city; the sprawling remains of the legendary, now abandoned, Packard plant; recurring arson, thousands of abandoned houses, the looming Michigan Central train station with its 18 floors of broken windows, the birth of unique music and dance styles, and Manuel "Matty" Moroun's private ownership of the Ambassador Bridge linking Detroit and Canada.

The Circuit does not refer directly to the racialized, if not outright racist, history of American popular entertainment. Instead, in staging a form like vaudeville, itself a product of the very industrialization that wrecked Detroit, *The Circuit* implies that Detroit's culture and people (the population plummeting from one and a half million in 1970 to just over seven hundred thousand in 2010) can be understood through performances that are attuned

THE HEIDELBERG PROJECT, A DOMESTIC SCENE ON THE REMAINS OF THE STUFFED ANIMAL HOUSE, TYREE GUYTON, 2015 AND CONTINUING, [P] CAROL MARTIN



to and saturated with memories of this particular place.⁴ Newman and Bielby's diverse cast gives popular performances forms their cultural due. The Detroit jit performed by Haleem Rasul, and accompanied by Bielby's beatboxing, is happening in front of our eyes even as it is being recorded by a live-feed camera. The black and white projection behind Rasul suggests a transparent symbiotic connection between present acts and those of earlier times; distinct cultures that bridge the gap between memory and history and individual and cultural identities. Similarly, Bielby's beatboxing cites the use of *tal*, the rhythmic pattern in Indian and Bangla music and dance (there is currently a large Bangladeshi population in Detroit). Hip-hop and rave in *The Circuit* attest to the persistence of a repertoire of knowledge embodied by individuals and alive in the city's collective cultural memory.

Early in the show Newman reminds us that vaudeville means "voice of the city," and links it to the flood of immigrants that poured into the U.S. at the turn of the twentieth century signaling that *The Circuit* is a kind of doppelganger of Detroit itself. The performance embodies and enacts the contradictions represented by Detroit's still-standing abandoned houses: present but gone.

Predating the Hinterlands' *The Circuit* is the city-block large *Heidelberg Project*, conceived by Detroit native Tyree Guyton in

4 http://en.wikipedia.org/wiki/Demographic_history_of_Detroit (accessed 12 December 2014).

1986 and still standing. Guyton's mission is to change lives and communities through art. As the *Heidelberg Project* brochure proclaims, the project was "born of protest and shaped by years of support, opposition, and a city in crisis." The material medium of Guyton's work is discarded objects and entire houses on a distressed urban block: decorated abandoned houses, shacks, sculptures, and assemblages of found (actually selected) objects. The fact that the objects are castoffs suggests both the devastation that is Detroit and its ongoing cycles of desire, acquisition, and, in this case, repurposing.

The *Heidelberg Project's* most dramatic art works are houses: the Stuffed Animal House, the Dotty-Wotty House, the Record House, and the Obstruction of Justice House. The Dotty-Wotty House was inspired by Guyton's Grandpa Sam, who used to say: "People are like jellybeans – all similar, yet different – all the colors together."⁵ Using the detritus and debris of everyday life, Guyton has a multicultural vision of a future constructed from the racial and environmental wreckage of Detroit's past.⁶ Brightly colored dots are painted all over the *Heidelberg Project*.

Among the multitude of found objects that Guyton has assembled into sculptures, piled into heaps, or affixed to houses, perhaps none is so suffused with memory, surrogation, and nostalgia as the Stuffed Animal House. How are we to understand these stuffed animals impaled – or crucified – on the remains of this Detroit city block? What memories do these animals invoke of Detroit's race riots, collapsed heavy industry, economic ruin, tidal waves of foreclosures and lost generations?

Soft and cuddly animals are totems of childhood. Their presence conjures a social order in which children are safe, hugging the dear plush animals who create and inhabit both real and imaginary worlds. Stuffed animals are totems for children, providing them with comfort, serving as tools for object play, and offering the opportunity to project and master desire and disappointment. Despite their seeming representation of real animals, the stuffed creatures have very little to do with actual

5 Personal conversation with author.

6 Cities like Detroit have been re-greened not only because of the establishment of community and family gardens and the movement of agri-businesses moving into the city center, but also because of the inefficiency of single-family homes and their dependence on cars using miles of roads to get to and from single-use zones for work, school, shopping, and entertainment.

animals. Yet when viewed as Guyton displays them, from the vantage point of human-driven devastation of the ecosystems that support human and animal life, they are physical beings that signify not only the specific devastation of Detroit but also the more general destruction of the planet's environment. The soggy cotton animals are completely domesticated despite never having been wild. They are nailed to houses, once the habitats of humans. In the resulting "tableau mourant" the houses with all their memories are silent and empty; the animals are dead.⁷

In March 2014, the Stuffed Animal House burned down, going up in smoke like so many other houses and structures in Detroit. On the foundation, which was all that remained, Guyton staged a scene consisting of newly acquired large and small stuffed animals positioned as what appears to be parents and children. Facing off at what appears to be a kitchen table, the mommy, daddy, and children animals hold silent conversations. Their plastic eyes appear overburdened with meaning as they collectively connote blithe incomprehension and benign all-knowingness. Sitting brightly on the heavy plinths of economic depression and fiery destruction, they represent the remains of the known world: the physical movement (away from Detroit) of big industry and of a major portion of the population, the quiet desperation of individuals living with unending economic uncertainty, and the invisible streaming digital movement of markets.

The stuffed animals can be read not only through the lens of the ruins of Detroit but also as a totemic presence. Beyond the remains of the Stuffed Animal House, the heaps of plush on the lawn of the *Heidelberg Project* evoke other heaps of real dead bodies, of massacres, and even, for some, the Holocaust. The animals seem to have an infinite sadness, impossible to dispel. They do not sleep or wake, but rather exist on the border between sleeping and waking: like hypnagogic fantasies. They are familiar even as they are strange. They speak of departed childhood innocence and of Detroit itself—once a youthful metropolis with dreams of its own. The animals are, of course, only their cotton,

7 As animal genes flow across species and large-scale migration of animals is, in fact, jeopardized by human encroachment, we enact rituals of love and abhorrence on our fluffy friends. Dwindling environmental space shared with wildlife—in the U.S., moose, bears, wolves, coyotes, foxes, deer, squirrels, and mountain lions—maintains a sense that nature is still with us and that unbounded and unfenced wildness, whether of land or of mind, is still possible.

plastic, plush polyester selves, but they also stand for both real animals and people.

The entire project is designed to explore new possibilities for an entire community, possibilities that use storytelling, art exhibitions, and performance art. The entire block is conceptualized as an open canvas for art, a corrective to the lack of art education in Detroit's public schools, an art education demanding that people must take responsibility for the community in which they live, learn, work, and play. The *Heidelberg Project* envisions "a community redefined, activated, engaged, and thriving through the creative stimulation of residents, their surrounding landscape, and resources." The *Heidelberg Project* has been recognized by the NEA (National Endowment for the Arts) as a pioneer in creative place making.⁸

In 1903, when Henry Ford established the Ford Motor Company and secured his fortune by manufacturing an affordable automobile, Fordism, as it is now called, came to mean the mass production of affordable goods coupled with relatively high wages for workers. The goal was for every worker to be able to own a home and buy a car – thus sustaining both the middle class and the ruling classes. Ford's vision, in which the workers were also the consumers, was rabidly anti-union and Ford was fiercely anti-Semitic. It all went together. Materially happy workers forestalled unionization informed by socialist sentiments, which, in Ford's mind, was the invention of Jews. In fact, Hitler himself admired Ford's economic theory. He was the only American named in *Mein Kampf*. And Hitler modeled the Volkswagen on Ford's Model T. Both vehicles were envisioned as the people's cars – but, evidently, only a certain kind of people.

Ford's anti-Semitism provokes the question of the race of the stuffed animals in Detroit. The animals, like the colored dots on the Dotty-Wotty House and on the streets and sidewalks of the *Heidelberg Project*, are meant to signify racial diversity. The experience and aesthetic they articulate – using and transforming the detritus of culture – has its origins in the African-American experience. Black Detroiters, mostly newly arrived from the South, were hired by Ford after he became disillusioned about

Americanizing immigrants. The newly arrived socialist tainted Europeans were, Ford concluded, unreliable in terms of being loyal Americans. Soon enough, African-American loyalty also waned as they realized that Ford's anti-union "American Plan" did not enable the American Dream they had envisioned. This eventually prompted them to join the United Auto Workers, the union which challenged Ford's anti-union practices (Bates, 2009: 39).

In their different ways, the *Heidelberg Project* and the *Hinterlands* account for what Sharon Aaronson-Lehavi describes as the larger "geographical, political, and contextual space that surrounds the [ir] performance[s]" (2013: 106)." Both works articulate location. *Location performance* describes not only where a performance "takes place," but also the situatedness of performance's meanings in relation to history, culture and demographics of place. Location performance acknowledges the financial and political realities of place. It is part of the social turn in art, which also includes theatre of the real, a turn that critically reflects on the processes and potential of public engagement by constructing memory in accordance with a desired outcome.

HAMLET'S RETURN, INDIVIDUAL AND PUBLIC MEMORY

Taking possession of memory is not an easy thing to do. Elsinore, as Shakespeare called the red brick Renaissance castle on the North Sea coast of Denmark, for example, is no longer home to Hamlet's vision of paranormal activity. Were the Prince of Denmark alive today, he would find the ramparts inhabited not by ghosts but tourists who with ardent steps might imagine Hamlet, the prince, or *Hamlet* the play, or Shakespeare, the man and author. Their imaginations also will be populated by personal memory and take place in what St. Augustine in his *Confessions* refers to as a great field, a spacious palace, a vast cloister not of bricks but of countless images. In other words, imagination is not bound to place even as place activates it.

"Who's there?" has a different answer at today's Elsinore than it had in Shakespeare's imagination. Nowhere is this more evident than in Theater Mitu's *Hamlet/Ur-Hamlet* (2015) directed by Rubén Polendo. It is a work that includes popular culture iterations of *Hamlet* along with personal and collective associations with the

play.⁹ The work's seventeen installations, dioramas, and small stages are a mashup of remediation and remix that include: multiple film clips of *Hamlet* ranging from 1921-2010, a graphic novel version of *Hamlet*, references to *The Bell Jar*, a film clip of Maria Abramović's *The Artist is Present* shown on a small screen, portions of *American Bandstand*, the *Jack Benny Show*, *Night of the Living Dead*, the 1951 *How to Teach Your Parakeet to Talk*, home movies, radio broadcasts, and the lyrics of NSync's *Bye Bye Bye*¹⁰. The installations are more about the recurrence of *Hamlet*'s themes than about *Hamlet* per se: betrayal, haunting, revenge, desire, and confusion about appearance and reality. The continuing relationship of these themes is an ever-recurring form of cultural memory and conundrum iterated in different ways.

The installations are around the perimeter of the theatre space that is dominated by a large central two-level Plexiglas cube: the upper for the actors, the lower level for the Othermen, a grunge punk band. Spectators are free to roam the installations for 8-10 minutes and then summoned to the cube by the band's blasting lyrics. Led by Aysan Celik, the actors crawl into the top portion of the transparent cube where they play fragments of *Hamlet* intercut with and interrupted by other versions of *Hamlet* projected on television monitors. Cramped with Celik and the chorus of bearded, bald male actors in jodhpur-like pants, genital-framing harnesses, sleeveless undershirts and ruffs and mediatized

- 9 First performed at the new black box theatre at the new campus of New York University on Saadiyat Island in Abu Dhabi. There are similarities between Elsinore and Abu Dhabi. Once a prosperous town living off the taxation of foreign trade ships, Elsinore suffered decline in the 1980s due to the collapse of the shipbuilding industry. Its renaissance has been as a tourist hub developed by public artworks, cultural venues and festivals including the Hamletscenen, a Shakespeare festival at Hamlet's castle and the multimedia Click Festival. Abu Dhabi also has a nautical past of great historical importance and a renaissance of its own. The creation of cultural venues to attract tourist includes an outpost of the Louvre, the Guggenheim museum and the two theatres on the campus of New York University Abu Dhabi.
- 10 The film bibliography for *Hamlet*/*Ur-Hamlet* includes: *Hamlet* (2000). Dir. Campbell Scott and Eric Simonson. By William Shakespeare and Eric Simonson. Perf. Campbell Scott, Blair Brown, Roscoe Lee Browne. Hallmark Entertainment, 2000; *Hamlet*. Dir. Gregory Doran. Perf. David Tennant. Royal Shakespeare Company, 2009. Film; *Hamlet*. Dir. Grigori Kozintsev. Perf. Innokenty Smoktunovsky, Mikhail Nazvanov. Lenfilm, 1964; *Hamlet*. Dir. John Gielgud and Bill Colleran. Perf. Richard Burton. Theatrofilm, 1964; *Hamlet*. Dir. Kenneth Branagh. Perf. Kenneth Branagh. Columbia Pictures, 1996; *Hamlet*. Dir. Laurence Olivier. Perf. Laurence Olivier. Universal Pictures, 1948; *Hamlet* (2003). Dir. Michael Mundel. By William Shakespeare. Perf. William Houston, Jilly Bond, Richard Brimblecombe. Lamancha Productions, 200; *Hamlet*. Dir. Svend Gade and Heinz Schall. Perf. Asta Nielsen. Asta Films, 1921; *Hamlet at Elsinore*. Dir. Philip Saville. By William Shakespeare. Perf. Christopher Plummer, Robert Shaw, Alec Clunes. British Broadcasting Corporation, 1964; *Hamlet*. Dir. Franco Zeffirelli. Prod. Bruce Davey and Dyson Lovell. By Franco Zeffirelli, Christopher De Vore, and William Shakespeare. Perf. Mel Gibson, Glenn Close, Ian Holm, Alan Bates. Warner Bros., Studio Canal, Universal Pictures, n.d.; *Hamlet*. Dir. Gregory Doran. By William Shakespeare. Perf. David Tennant, Patrick Stewart, Penny Downie. BBC Wales, 2010; *Hamlet*. Dir. Michael Almerayda. Perf. Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Bill Murray, Julia Stiles, Diane Venora, Liev Schreiber, Karl Geary, Steve Zahn, Sam Shepard. Miramax Films, 2000; and *Hamlet, Prince of Denmark*. Dir. Rodney Bennet. Perf. Derek Jacobi. BBC, 1980.

versions of *Hamlet*, turns the cube into the place where history is radically respun without chronological order.

Mitu's *Hamlet/Ur-Hamlet* goes beyond Heiner Müller's 1977 *Hamlet-Machine* and its indictments of Hamlet's failure to rebel against oppression (see Kalb, 1998). The production elaborates *Hamlet-Machine*'s dense fusion of the play with contemporary references by figuring individuals as archives of continually revised personal and social memories and as repositories for a crash of ideas. Unlike *Hamlet-Machine*, where Hamlet is a very German character "torn apart by the contradictions of existence," Hamlet in *Hamlet/Ur-Hamlet* is a global guy, a kind of you-me-everyone-we-know person (15).¹¹

Celik's "Hamletophilia" is stricken with performative mimicry, trepidation, metaphor, longing, and memories that are replayed but not understood. The Ophelia part of her Hamletophilia is present in two installations. In the performer-less installation "Mirth" (co-created with Ellen Reid), Ophelia makes an appearance as an intimate memory, a memory before which we are forced to kneel on cushions (like Claudius praying?) in order to hear four different texts through four different sets of headphones and watch a home movie from Celik's childhood. The beauty of the film which has the cadence of memories of an idyllic summer is accompanied by readings of *The Bell Jar*, Shakespeare's *Hamlet*, actor-generated text about fruit trees, and a daughter's struggle with a mother's depression. Whereas Hamlet is haunted by the memory of his father, Celik seems to be proposing that the absence of the fully realized narratives of female characters its own kind of haunting. The installation is a kind of magical resurrection, an invocation of an inner life unattributed to any individual or protagonist. It has a distinct autobiographical tone without actually being autobiographical except that the film, done almost with too much care, is of Celik's own mother, a beautiful woman in the prime of her life. It is as if we are invited to embrace her while she is being held just beyond reach. A distorted version of Aaron Copeland's *Appalachian Spring*, a piece of music that resonates with an idyllic version of the American frontier, floats in the air like smoke from an autumn fire of dried leaves. The installation articulates a

11 See the New York Times instahamlet submissions in response to when they asked students to submit Instagram versions of *Hamlet* <http://www.nytimes.com/video/theater/100000002611529/instahamlet.html>.



HAMLET/UR-HAMLET,
DIR. RUBÉN POLENDO,
THEATRE MITU (AYSAN
CELIK, JUSTIN NESTOR
AND MICHAEL LITTIG;
SCENE IN THE PLEXIGLAS
CUBE), 2015,
[P] DENIS BUTKUS

mother/daughter relationship that is not in Shakespeare's play. At the vanishing point is an enormous sense of loss and longing as if the memory is also ours, embedded in the recesses of our minds.

In the installation, "Backlit" (co-created with Scott Spahr), a shirtless Celik stands in a corner with a film loop of the "To be or not to be" soliloquy from the 1948 film of *Hamlet* starring Laurence Olivier silently projected on her back. Celik delivers three texts while she is sequestered in the corner: Ophelia's monologue in *Hamlet-machine*, "What a piece of work is man" from *Hamlet*, and part of an interview with the feminist comedian Amy Poehler. For Celik, the Poehler's text brought "into relief the realness and immediacy of misogyny and sexism in the world that we know, through this familiar, current and warm voice. It also let some of the steam out of an intense installation, and let the audience in a bit more" (Celik, 2015). She also uses a portion of Poehler's comment on the television program, *The Approval Matrix*:

Well this feeling that you're having right now which is like, "I'm supposed to be all things" is a feeling that women have every day and have their whole lives. So you're just starting to experience it now like "how can I be cool and tough

but also sweet and, you know. So we have to deal with all those juxtapositions every day but I'm glad you're finally experiencing it... as a white male.
 ... but I think it's tough man, I like guys who go to therapy and are not afraid of a good massage, but I also would love someone, to be with someone whose like, waist isn't smaller than mine, and who just kind of acts like my Israeli bodyguard.

(Celik, 2015)

Celik and Spahr's interpolation of female experience upends Ophelia's isolation and domination. In both the Plexiglas cube and in "Backlit", Celik's "actor secret" is that she is actually Ophelia playing Hamlet, underscoring both the gender fluidity of her frames of reference and her performance. She is Hamlet born Athena-like from Ophelia's head. In the installation, "A Wedding/A Funeral" Spahr made a white box lined with 1500 wild flowers. Over the course of the run of the show, the flowers fade Ophelia like and become tinged with brown giving off an earthy odor of decay.

Teatre Mitu's *Hamlet/Ur-Hamlet* is about the persistence of Hamlet as a determining and troubled cultural imaginary, one open to amplification and investigation. Hence the collaborative construction of installations that proceed from personal associations with the Hamlet story. Part of the deep structure of the work concerns mediatization as an ambiguous form of digitized social memory that evokes epistemologies that include the bodily experience of the performers. Books, photographs, film, television, and sound recordings etc. are all the products of the technologies of mass culture that exist apart from embodiment and yet become part of lived experience.

Michael Littig's installation in which he dances the same choreography over and over again to NSync's *Bye Bye Bye* is a physical score he learned as a teenager growing up in the Boy Band culture of Orlando, Florida. His squared-off and mechanical movements are informed by break dancing as a coded form that males of a certain generation felt compelled to master. For Littig the subject is love, not crazy-in-your-room-dancing-out-of-control love but love as a cultural regime of teenage conformity with its own disconnections. This installation's connection to *Hamlet* is through the sense of being in a cage that makes one appear insane, behave insanely, or become insane.



HAMLET/UR-HAMLET,
DIR. RUBÉN POLENDO,
THEATRE MITU (JUSTIN
NESTOR; INSTALLATION
OF NESTOR REACHING
FOR DANISH COMIC
BOOK), 2015,
[P] ALEX HAWTHORN

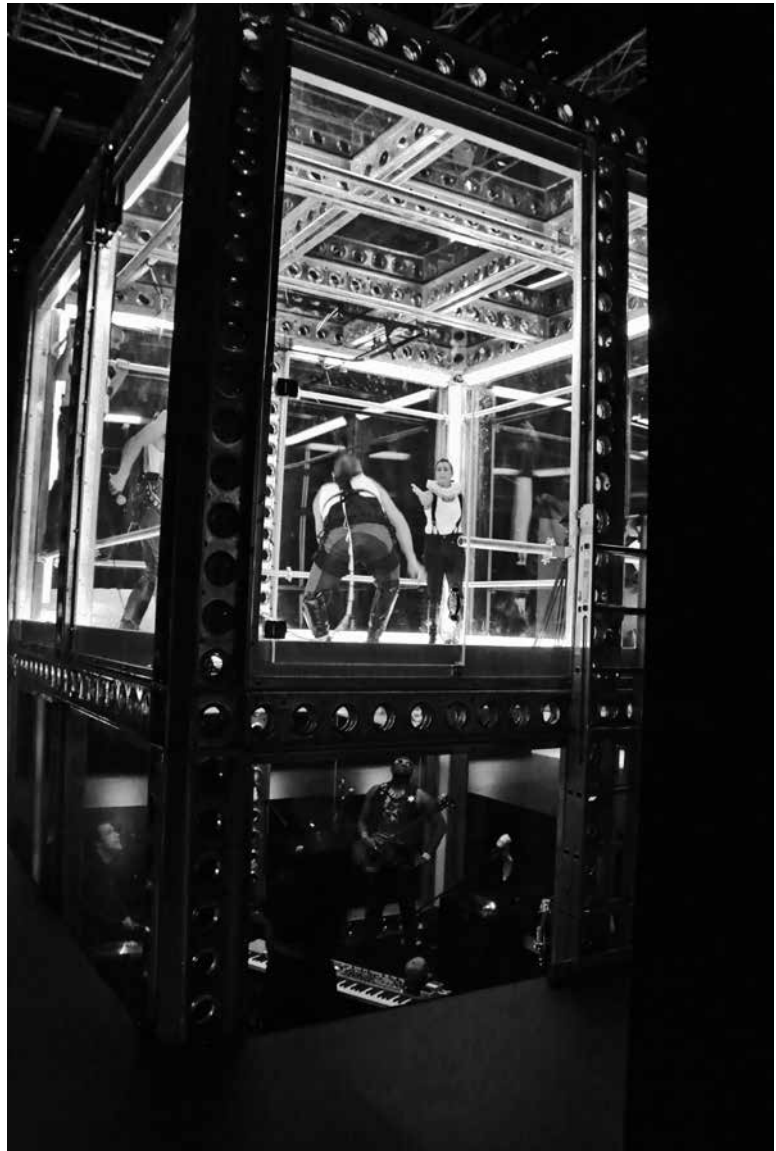
Theatre Mitu's production participates in a copious contemporary global theatrical language and in the process of devised theatre, a form where the performance is generated from the collaborative work of a group of people rather than from a play script. The installation where actor Justin Nestor, restrained by a bungee cord, desperately reaches for a Danish comic book version of *Hamlet* over and over also uses repetition but to a different end. Nestor's actor goal is simply to turn the page of the comic book. The extreme effort of trying to achieve his goal was analogous

to Nestor's difficulty with connecting to *Hamlet*. The personal portion of this struggle is that Nestor is dyslexic so literally reading the text is full of effort.

Working with technology as a collaborator in the production of meaning rather than solely as a communicator of meaning is evident in the use of the computer programs *QLab*, *Max MSP*, and *Isadora*. The tech for *Hamlet/Ur-Hamlet* is so complicated that the stage manager had to be cued when to say "go" by the computer. All the actors have ear pieces that tell them where to go and when. They are programmed in a closed system that also drives the lights, the sound, and the videos. There are frequent countdowns for impending changes such as when the actors were to go to the center Plexiglas cube for the central scenes. Entrapment by time stamps, the small spaces of the installations, and the central cube functions as a system of containment against which the entire production tries but never succeeds in breaking out of.

The actors' ear pieces also function as the vehicle for verbatim delivery. Testimony from the Joseph Otero trial, for example, is fed into Littig's ear as he performs it. The discontinuity between Otero's flat vocal affect and the horror of the murders he committed is further amplified by the actor's replicating crooner Frankie Avalon's smooth and undulating body style projected on flat screens for him and other actors to imitate. Taking murder out of the theatre and presenting it as a real life occurrence points to a convoluted sense of the limits of representation so important to contemporary theatre. Hamlet's desire for murderous revenge is not just a plot point but a troubled disease of society at large. The time is now, the place is here, including the imaginary world of theatre itself. A recording of *How to Teach Your Parakeet to Talk* is played on a loop as are portions of the *Jack Benny Show*. The parakeet recording is to teach parakeets to talk while their owners are away. The *Jack Benny Show* images are of female spectators fawning over male celebrities. Both refer to social life as a meticulously taught undertaking saturated with implications for domesticity and gender.

Lastly, Theatre Mitu's staging of *Hamlet/Ur-Hamlet* mirrors the spreading of *Hamlet* around the world. The space models the dispersion of the play from its English origin to global stages where it is radically adapted and reinvented. The physical staging articulates a portion of the work's meaning: the fluidity of



HAMLET/UR-HAMLET,
DIR. RUBÉN POLENDO,
THEATRE MITU (AYSAN
CELIK; SCENE IN THE
PLEXIGLAS CUBE), 2015,
[P] CANDIDA NICHOLS

contemporary experience, identity, and location creates dense and fluid associational memories that spectators move through and moves through them. Mediatization not only influences us, it determines us in that its seeming liveness is interwoven with our lives in ways that are difficult to disentangle. Analogous to the dispersed aesthetics of multiple installations is the distribution of the role of Hamlet among many actors: Hamlethoratio, Hamletophelia, Hamletclown, Hamletclaudius, Hamletechnician, Hamletclown. Similarly, the soundscape is uniquely tied to specific

installations but the different sound environments bleed into one another blurring their distinction.

PERFORMING THE DIALECTIC

Some concluding thoughts, observations and questions. Is social memory the sum-total of individual memories in the same way that material objects are particular configurations of atoms and molecules? That is, one way to conceive of collective memory is in terms of its constituting parts as not existing separately from the scale on which it organizes individuals. Collective memory exists in archives, records, images, and things. Individuals participate in collective memory, whether they want to or not. From this perspective, individual memory is an illusion: the “me” that remembers is actually the “us” that constitutes society. At the same time, individual memory is personally embodied only in the matrix of a biological, psychological, and social individual.

The three performances I’ve discussed here can be understood from both these perspectives. What operates in *The Circuit*, the *Heidelberg Project*, and Theatre Mitu’s *Hamlet/Ur-Hamlet* is a breach between private and collective memory/ies. This rupture unveils the struggle of individuality against the scale and mechanisms of constructed collective memory.

The “gap” between memory’s individual occurrence and its public and social performances is foundational to theatre where individual memories are restructured as social facts. Theatre of the real has made much of this public restructuring as has theatre of witness and verbatim interview-based dramas and performances.

Once memory is understood as social, it begins to persist in the archive. If all humans were to vanish, the archive would remain awaiting some intelligence to access it. Indeed, we have historical evidence of this. When archeologists open the tombs of a long-since disappeared culture, for example, the artifacts within are read and their meanings are understood as indicative of the social world of the vanished society.

These theories are most useful when understood as different aspects of the domain of memory. Individual memories are bound by time. When an individual dies, her memory dies with her. Collective memory exists apart from any individual and yet is the sum total of many individuals.

The Circuit articulates a well-known collective memory of Detroit as bound up in the National Theatre as both a building with period



ONE OF DETROIT'S
ABANDONED AND
OVERGROWN HOUSES,
[P] CAROL MARTIN

architecture and an archive for the history of performance genres enacted in the city. The *Heidelberg Project* is founded in a particular neighborhood that never intended to be theatricalized. As configured by the *Project*, Detroit is “preserved” in its houses and objects. These “found objects” each have a particular memory and testimony; unlike stage props, they carry with them the experience of those who once owned and used them in daily life. As location performance, the *Heidelberg*

Project cannot take place anywhere else because its situatedness is what makes it what it is: its location is intrinsic to its content. Theatre Mitu, on the other hand, enacts a postmodernist praxis of indeterminacy in relation to self-devising and reflexivity. Theatre Mitu’s approach to *Hamlet* is a remix, a set of quotations and references. *Hamlet/Ur-Hamlet* is not about performing Shakespeare’s play, but about performing a web of associations that are both personal and social and united by reference to the play *and* its many iterations. The work does not pose a political problem or question but rather stages an unknowingness. The devised work asserts that *Hamlet* – both play and the character – is now anything one desires it/he to be without having to engage discourses of authenticity, history, staging, or conventional acting. The “black

box” space which is consciously designed for continual reconfiguration, is ready *Hamlet/Ur-Hamlet* on one occasion, some other work of art on another occasion. Theatre Mitu’s work, by concept and intention, is meant for performance in many different places. By contrast, the Detroit pieces are made for and from Detroit.

Memory is differently conceptualized and historicized during different periods of history. Places and objects present the possibility of bridging the links and gaps between the memory of the individual and



THE HEIDELBERG
PROJECT'S DOTTY-WOTTY
HOUSE, TYREE GUYTON,
2015 AND CONTINUING,
PHOTO CAROL MARTIN

collective memory. From this perspective, individual memory is not a sovereign repository but a transitory residence and active participant in the larger social memory that outlives us all.

REFERENCES

- AARONSON Lehavi, Sharon (2013), *Performance Studies in Motion*, London, Bloomsbury Methuen.
- BATES, Beth Thompkins (2012), *The Making of Black Detroit in the Age of Henry Ford*, University of North Carolina Press.
- BOLLAS, Christopher (2009), *The Evocative Object World*, London and New York, Routledge.
- CELIK, Aysan (2015), Email to author, November 23.
- KALB, Jonathan (1998), “On *Hamletmachine*: Müller and the Shadow of Artaud” in *New German Critique* 73.
- RADSTONE, Susannah and Hodgkin, edited (2003), *Regimes of Memory*, London and New York, Routledge.

«Que teatro é este?»: Pensamento e processo de *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*

JOANA CRAVEIRO

Joana Craveiro é doutoranda na Universidade de Roehampton (Reino Unido, ao abrigo de uma bolsa da FCT) e mestre em Encenação pela Royal Scottish Academy of Music and Drama (2004). É docente na Escola Superior de Artes e *Design* (ESAD.CR) e investigadora afiliada do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (IHC/FCSH).

É directora artística do colectivo Teatro do Vestido, que fundou em 2001.

This article reflects upon the methods and process of the performance *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* [*A Living Museum of Small and Forgotten Memories*], where Joana Craveiro addresses the historical and personal memory of the Portuguese dictatorship (1926–1974), revolution (April 25th, 1974) and revolutionary process (1974–1975). Craveiro gives an account of the authors and works that have inspired *A Living Museum*, which is built in the interplay of the “archive” and the “repertoire” (Taylor, 2003), concepts used to describe different modes of memory and knowledge transmission, and which the performance bridges. The article further addresses the relationship of the performance with the absence of non-inscription of memories in the public space, as well as the silencing of personal memories, which renders *A Living Museum* a “space of possibilities”: of exchange, remembering, inscription and reconciliation.

MEMORY / POSTMEMORY / ARCHIVE / REPERTOIRE / ORAL HISTORY / RECONCILIATION

A interpelação que serve de título a este artigo decorreu na última apresentação de *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* no Festival Internacional de Teatro de Almada, a 6 de Julho de 2015. Um espectador que tinha assistido à estreia mas que não tinha podido ficar então para o debate que decorre no final de cada apresentação de *Um Museu Vivo* veio expressamente ao último espectáculo para me fazer esta pergunta: «Que teatro é este?» Visivelmente emocionado, este espectador disse-nos que este teatro lhe falava da vida das pessoas, da vida dele. Penso que nenhum de nós conseguiu explicar que teatro era afinal aquele, nem eu própria, que passei desde logo a palavra ao crítico Jorge Loureiro Figueira, que moderava o debate.



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2015 (JOANA CRAVEIRO), [F] JOÃO TUNA

Atrapalhados, passávamos a palavra uns aos outros, enquanto o homem nos olhava de olhos cheios de histórias – que não chegou a partilhar. Penso que não conseguimos dar resposta, porque não nos relacionámos verdadeiramente (porque não conseguimos?) com a emoção viva e real daquele homem naquele momento e talvez porque responder-lhe não fosse o mais importante. Ele ter vindo fazer a pergunta e o silêncio que se lhe seguiu foi, isso sim, o mais significativo *deste teatro*, seja qual for o seu *tipo*.

Neste artigo não procurarei propriamente dar resposta à pergunta que ficou ali, caída, por entre tudo o que se lhe seguiu e que incluiu outras experiências partilhadas, algumas lágrimas e uns cravos vermelhos lançados para cena em gesto de reconhecimento. O que me tem interessado reflectir é sobre este espaço comunitário de possibilidades, de troca, de encontro intergeracional – de confronto, por vezes, e de possibilidade de reconciliação, por outras – que *Um Museu Vivo* criou, nas breves apresentações que teve em Lisboa, Almada e Porto – na sua versão completa – e em Montemor-o-Velho, Covilhã e Bragança – na sua versão *redux*.

Paralelamente, *Um Museu Vivo* tem, acredito, ampla matéria de reflexão a partir da relação que nele se estabelece entre teatro e memória (e história), bem como das suas metodologias

e formato de apresentação, que talvez possam ser, afinal, aproximações a uma resposta à pergunta de partida deste artigo. E digo aproximações pois, na verdade, não creio que aquilo que aquele homem procurava fosse verdadeiramente uma resposta, mas sim a possibilidade de perguntar e de se colocar num espaço de encontro e reflexão, tal como é entendido por Della Pollock: «[um] espaço reflexivo particularmente carregado, contingente de encontro da complexa rede das nossas histórias respectivas [que] pode, pois, atrair os participantes para entendimentos novos e renovados do passado» (Pollock, 2005: 1). Esse era precisamente o lugar daquele debate que levámos a cabo todas as noites, depois de quatro horas e meia de espectáculo e, na maioria das vezes, para a quase totalidade da sala que tinha assistido ao espectáculo (quando o que seria expectável e compreensível é que as pessoas preferissem sair logo depois de tão longa récita). Não sendo um *lieu de mémoire*¹ no sentido que Pierre Nora (1996) definiu (mais um *milieu*², talvez), mas tendo como ponto de partida a investigação sobre múltiplos desses *lieux*, o espectáculo constitui-se não obstante como um acontecimento «denso», no sentido em que Clifford Geertz (1973) definiu esta densidade na sua abordagem a uma etnografia do presente que olhe para a realidade como um manuscrito «estranho, desvanecido, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos»³ (*idem*, 10), e no sentido em que Alessandro Portelli define o acto dialógico da entrevista de história oral (2013), que completa com a expressão «troca profunda» («deep exchange») (1997). Neste lugar de uma «comunidade imaginada» (Anderson, 2006) dos que experienciaram directamente e dos que não experienciaram os acontecimentos e os momentos históricos que ali se tratavam, aconteceu um estranho e raro momento em que a *performance* se propôs cumprir a sua promessa de espaço de possibilidades, de *alternativa*.

- 1 *Lieux de Mémoire* ou Lugares da Memória, conceito criado pelo historiador Pierre Nora, na sua obra seminal homónima, onde escreve: «Os *Lieux de Mémoire* são coisas complexas. Simultaneamente naturais e artificiais, simples e ambíguos, concretos e abstractos, são *lieux* – lugares, sítios, causas – em três sentidos: materiais, simbólicos e funcionais. Um arquivo é um sítio puramente material que se torna um *lieu de mémoire* somente se for investido pela imaginação de uma aura simbólica» (1996: 14).
- 2 Sobre os *Milieux de Mémoire*, escreve Nora: «Os *Lieux de Mémoire* existem porque já não há *milieux de mémoire*, ambientes em que a memória é uma parte real da experiência quotidiana» (*idem*, 1).
- 3 Todas as traduções neste artigo, em corpo de texto e não destacadas, são da responsabilidade do Conselho Redactorial da SdC.

COMEÇOS

Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas decorre de um processo de investigação doutoral em que me propus estudar formas de transmissão da memória política em Portugal, com referência a três momentos/acontecimentos concretos: a(s) ditadura(s) portuguesa(s) – militar, Nacional e Estado Novo (1926-1974) – o 25 de Abril de 1974 e o processo revolucionário que se lhe seguiu, durante 19 meses, conhecido pelo epíteto, normalmente de uso pejorativo, de PREC, ou Processo Revolucionário em Curso (1974-1975)⁴. Esta investigação – em que a prática *é, ela própria*, pesquisa – teve sempre como objectivo a construção de um espectáculo teatral, cujo formato não me foi desde logo evidente, mas que se foi desenhando numa ligação orgânica entre teoria e prática, à medida que me propunha participar em diversos congressos científicos, apresentando os progressos da minha investigação sob forma de palestras performativas⁵. Este mesmo acabou por ser o formato final de *Um Museu Vivo*, uma *performance* que se organiza em torno de sete palestras performativas e um prólogo, seguindo uma cronologia linear desde a ditadura militar de 1926 até aos nossos dias.

Na origem deste projecto está a dialéctica proposta por Diana Taylor (2003) entre o «arquivo» e o «repertório» enquanto formas de personificação («embodiment») da memória e sua transmissão. Taylor escreve:

The rift, I submit, does not lie between the written and spoken word, but between the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual).

(2003: 19)

4 PREC ou Processo Revolucionário em Curso corresponde ao período que se segue ao golpe militar de 25 de Abril de 1974. No entendimento que proponho em *Um Museu Vivo*, ao golpe militar sucede-se de imediato a sua apropriação pela população, que o transforma num amplo movimento popular. Uma parte da historiografia situa o PREC no período que se segue ao 11 de Março de 1975, no qual se assistiu ao que tem sido descrito como uma «radicalização» do processo revolucionário (importaria analisar com cuidado e detalhe esta leitura, mas isso ultrapassa o âmbito deste artigo). Este período tem o seu fim com o golpe de 25 de Novembro de 1975, que representa o que é geralmente entendido como a passagem para a «normalização democrática». Dulce Freire e Sónia Vespereira de Almeida introduzem um interessante número da revista *Arquivos da Memória* (2002), em que explicam a génese do acrónimo PREC: «A partir de 1975 vulgarizou-se a utilização da sigla PREC. A génese da abreviatura [...] parece estar associada à necessidade de nomear de forma sintética as múltiplas e rápidas mudanças que se seguiram ao golpe de estado de 25 de Abril de 1974. A sigla surgiu na imprensa e entre os protagonistas militares e políticos. E generalizou-se à população que andava a *fazer a revolução* nas ruas, nas escolas e universidades, nas várias instituições, nos quartéis, nas empresas, nos campos» (11).

5 Diversas palestras performativas de *Um Museu Vivo* foram apresentadas em Aarhus, Nova Iorque, Skopje, Londres, Montréal, Bristol, Barcelona e Brighton entre 2012 e 2015.

Taylor expõe claramente a hierarquização que subsiste a esta forma de entendimento da transmissão da memória, na qual o arquivo material detém, indiscutivelmente, a primazia – nomeadamente nas civilizações ditas «ocidentais», concluindo: «o arquivável, desde o início, detém poder» (*ibidem*). No entanto, Taylor assume também a dificuldade de reduzir inteiramente a transmissão da memória a um ou a outro formato/ /dispositivo, afirmando:

they usually work in tandem and they work alongside other systems of transmission – the digital and the visual to name two. Innumerable practices in the most literate societies require both an archival and embodied dimension.

(*idem*, 21)

Mais ainda, Taylor assume uma posição crítica face nomeadamente à produção historiográfica que sistematicamente separou o «arquivo» do «repertório», materializada na polarização entre história e memória. Assumir também uma posição purista face ao «repertório» e à sua transmissão, como se fosse um sistema não-mediado, puro ou mais «verdadeiro» do que o arquivo, seria também incorrer numa armadilha, e creio que Taylor também se demarca claramente disso. Afinal de contas, há múltiplos sistemas de poder associados à transmissão quer da memória, quer da história – e isso é muita da matéria com que se constrói *Um Museu Vivo*.

TRANSMISSÃO

Os estudos da memória, que proliferaram a partir da força memorial decorrente do fim da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto – nomeadamente dos seus sobreviventes – são acompanhados de perto pela emergência do pós-modernismo na disciplina histórica, que questiona o lugar da verdade e a sua existência⁶, e desconstrói a história como uma «série de discursos sobre o mundo» (Jenkins, 1991: 6). Não seria o suficiente para que a história olhasse para a memória como sua aliada, como Hodgkin e Radstone referem (2003), embora, e ainda segundo estas autoras, trabalhar com o conceito de memória – «provisória,

6 Keith Jenkins escreve: «a verdade e expressões similares são dispositivos que abrem, regulam e fecham interpretações. A verdade age como um censor – marca a fronteira. Sabemos que essas verdades são funções verdadeiramente úteis que se encontram no discurso em virtude do poder (alguém tem de pô-las e mantê-las lá)» (1991: 39).

subjectiva, relacionada com a representação e com o presente, e não com os factos e com o passado» (*ibidem*, 2) – possa ajudar a superar o «impasse em que a historiografia se encontra», depois do «assalto à verdade» imposto pelo pós-estruturalismo (*ibidem*, 2). A barreira disciplinar entre memória e história seria quebrada através da história oral, de difícil afirmação junto dos seus pares da historiografia (Hobsbawm chamar-lhe-á «história vista de baixo» [1997: 206]), mas com um *corpus* de investigação consistente e profundo desde finais dos anos 60. A história oral, e os estudos sobre a memória, enfatizam uma relação com a sua matéria – a memória das pessoas – que não é fixa nem definitiva e que, como o «repertório» de Taylor, não pressupõe que aí resida uma «verdade» – pelo menos não única e inquestionável. A crítica de Hobsbawm sobre a história oral ser memória pessoal e esta ser um meio pouco «fiável» para a preservação de factos – pois, tal como afirma nesta «não se trata tanto de uma gravação mas de um mecanismo selectivo, e a selecção está dentro de limites que estão sempre a mudar» (*idem*, 206) – é precisamente a questão distintiva desta disciplina: o reconhecimento de que a natureza da memória – o seu objecto de estudo – é a de estar em permanente «processo» (Hodgkin e Radstone, 2003: 4). E este processo não diz somente respeito ao indivíduo e às decisões que ele ou ela tomam quanto àquilo de que se devem lembrar e como: ele está ligado, a um nível mais profundo, à memória colectiva (Halbwachs, 1992), socialmente transmitida, e aos mecanismos de poder que condicionam, apagam, refreiam ou propagam essa memória. Como Hodgkin e Radstone concluem: «a história e a memória não são forças abstractas: localizam-se em contextos, instâncias e narrativas específicos, e é preciso decidir sempre que história se vai contar» (2003: 5).

O meu interesse pelas formas de transmissão da memória inscreve-se, no contexto de *Um Museu Vivo*, no âmbito do questionamento das políticas públicas da memória em Portugal, e a forma como tem sido gerido o legado histórico e memorial da ditadura e da revolução nestes últimos quarenta anos. Como José Gil tão brilhantemente argumentou (2005 [2004]), Portugal padece de uma «falta de inscrição», uma «não-inscrição» do seu passado recente no espaço público, uma «não-inscrição» que se estende à própria existência como um todo, causa de um «trauma inaugural» (*idem*, 135), fruto de um «salazarismo» que não dava espaço a que essa inscrição se efectivasse, já que, «atolada num mal difuso e

omnipresente, a existência individual não chegava sequer à tona da vida» (*idem*, 17). Esta não-inscrição não é passado – apesar de a sua origem se localizar no passado – é, sim, presente, num «prolongamento» do antigo regime porque:

inscrever implica acção, afirmação, decisão, com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência. Foi o Salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade – reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados.

(*ibidem*)⁷

Recentemente, um conjunto de artigos num volume editado por Manuel Loff, Filipe Piedade e Luciana Castro Soutelo (2015) vem colmatar a falha de uma verdadeira reflexão sobre esta matéria, que ultrapassa a temática da justiça transicional, essa sim, alvo de algumas obras nos últimos anos.⁸ No artigo inicial que abre a obra, Manuel Loff traça um aturado retrato das políticas da memória em Portugal, desconstruindo discursos políticos e comemorações oficiais ao longo dos últimos quarenta anos, bem como analisando alguma da produção historiográfica em torno destas matérias. Existem dois grandes eixos na produção de história e memória com relação ao nosso passado recente – um diz respeito à memória da ditadura e outro à memória da revolução –, e estes eixos são centrais em *Um Museu Vivo*. De que maneira são estas memórias transmitidas e por quem?, como circulam no espaço público?, qual a ausência ou presença de inscrição e as formas dessas memórias? e como é feita a sua apreensão pelos sujeitos comuns – que não os grandes protagonistas de uma história até hoje fortemente dominada pelos actores militares e políticos? foram algumas das minhas perguntas de partida.

As formas e métodos de abordagem para a transmissão da memória de cada um dos acontecimentos/períodos aqui estudados diferem e obedecem a estratégias claras, com óbvia relação com cada governo no poder à data das comemorações oficiais, por exemplo, do 25 de Abril, que leva Miguel Cardina a escrever ironicamente num artigo no *Expresso* em 2010: «Não há curva de Abril para Maio que não nos mostre a dificuldade da direita em lidar com o momento revolucionário inaugurado pelo 25 de Abril.»

Quanto à memória da ditadura, Loff refere:

7 Sobre o conceito de inscrição, ver também Paul Connerton (1989).

8 Ver, por exemplo, Irene Pimentel e Maria Inácia Rezola (2013).

qualquer observador esperaria, à partida, encontrar comportamentos por parte do estado relativamente à representação do passado autoritário – isto é, políticas públicas da memória – muito mais empenhadas na construção de uma memória descomplexada relativamente ao passado. Isso significaria que o estado português reclamaria como sua uma perspectiva geral do passado recente que pudesse ser apresentada como crítica democrática do autoritarismo, e, especificamente, da experiência autoritária portuguesa de 1926–74. Mas não é, e quase nunca foi, o que se verifica.

(*idem*, 25)

Loff verifica, com espanto, que a relação que existe com o passado ditatorial português é semelhante à dos regimes que não viveram processos de ruptura – como uma revolução, que é o caso português – tendo, sim, experienciado transições graduais, como os casos espanhol e brasileiro (*ibidem*). Sem dúvida, e conclui ainda Loff, «a polarização inevitável que o processo revolucionário introduziu na sociedade portuguesa dificultou o enraizamento social e político de consensos mínimos sobre a memória da ditadura» (*idem*, 32).

Esta «polarização inevitável», que não é só entre esquerda e direita, mas também entre as diferentes «esquerdas», introduziu ainda outra terrível incapacidade que é a de se gerar uma leitura ampla, abrangente, generosa mesmo, que não «exoticizada» (Godinho, 2015), extremada, preconceituosa – e amplamente construída por narrativas negativas reiteradas ao longo deste últimos quarenta anos – do processo revolucionário português, que teve lugar na sequência do 25 de Abril de 1974. Bastaria, para isso, abriremos a edição de um qualquer jornal português desde que tiveram lugar as eleições de 4 de Outubro de 2015, para confirmarmos isto mesmo. A proliferação de artigos e comentários negativos contendo a palavra PREC e comparando a situação presente a esse período, procurando com isso inculcar nas pessoas um receio irracional – assente precisamente na construção negativa que se fez dessa época ao longo dos últimos quarenta anos – é tamanha, que a citação de todos me levaria a esgotar rapidamente o número de palavras atribuído a este artigo, e por isso cito somente uma passagem de um emblemático discurso do então vice-primeiro-ministro, Paulo Portas, num jantar com militantes do CDS-PP no dia 30 de Outubro de 2015:

O CDS esteve do lado da democracia quando aconteceu o PREC. O CDS está do lado da democracia perante esta tentativa que às vezes parece um PREC 2. Da primeira vez, em 1975, eles diziam que a legitimidade revolucionária era mais importante do que esse detalhe, que era o voto dos portugueses. Os democratas uniram-se, o voto dos portugueses prevaleceu. Em 2015, o que está em causa saber é se o voto dos portugueses prevalece face a tentativas de secretaria de contrariar o voto dos portugueses.⁹

Este acontecimento, o PREC, como lugar de memórias conflituantes e como lugar de mistificações, é uma chave para o entendimento do próprio presente português. Porque, ao esvaziar-se de sentido e de significado um momento potenciador da acção política popular – um espaço de possibilidades, como foi o PREC (não obstante, e por ter trazido consigo a torrente inevitável das vontades todas à solta, num povo sem tradição anterior recente de mobilização popular naquela escala e com o legado de quarenta e oito anos de despolitização, analfabetização, forçados «brandos costumes» e «pobreza honrada») – esvazia-se também de sentido qualquer tentativa presente de uma verdadeira e abrangente mobilização social – como se assiste de forma reiterada em países como a Grécia ou Espanha. «Para quê?», diz-se, «não vale a pena, eles...» *Eles* (diferentes do *eles* de Paulo Portas), este ser omnipresente que representa os que decidem, os *políticos*. Como José Gil refere, «o discurso político tornou-se dominante na vida portuguesa. Num certo momento ele transvazou para a sociedade civil, identificando todo o poder com o poder político» (2005: 18).

Num artigo por altura do trigésimo aniversário do 25 de Abril em 2004, que teve como *slogan* base das suas comemorações oficiais o fracturante «Abril é Evolução», Luís Trindade escreve: «Trinta anos depois é praticamente impossível pensar o 25 de Abril» (2014: 21). Este artigo significativo questiona o lugar da revolução na narrativa portuguesa de brandos costumes e passividade – uma narrativa também ela interiorizada e mimeticamente reproduzida em gestos e hábitos diários, confirmando em absoluto o sucesso da inculcação ideológica da construção do Estado Novo desse homem novo, «regenerado», fruto da sua «revolução de mentalidades», cuja extensão total na nossa sociedade presente faltará ainda aferir (*apud* Torgal,

9 <http://www.publico.pt/politica/noticia/nao-ha-legitimidade-politica-para-a-esquerda-formar-executivo-diz-portas-1712930>, acedido a 15 de Novembro de 2015.



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2015 (JOANA CRAVEIRO), [F] JOÃO TUNA

2009). Eduardo Lourenço afirmou que houve uma implantação «orgânica» (1976: 332) do fascismo português na sociedade, nas pessoas, num livro que, de forma premonitória, intitulou *O Fascismo nunca Existiu*. Hoje, já dificilmente se pode utilizar a palavra *fascismo*, substituída que foi no entendimento que as progressivas revisões foram fazendo daquilo que nos aconteceu (a ditadura) – e incluo-me nesse entendimento, porque sei que vivo de variadas formas com esse legado, consciência que, de certa forma, motivou a pesquisa para *Um Museu Vivo*, tal como expresso num excerto de abertura da primeira palestra, «Pequenos Actos de Resistência»:

Tudo começou para mim quando eu me perguntei como é que uma ditadura podia ter durado tanto tempo, e me fiz a pergunta mesmo concreta: mas de onde é que eu venho afinal? Era como perguntar, quem sou eu?, O que é que disto resta em mim?

(Craveiro, 2015: 4)

Sobre esse momento de ruptura, de quebra de paradigma, que foi a revolução, Trindade escreve:

Como pensar o povo português na rua, tomando decisões, debatendo-se, organizando-se, inventando, subvertendo? Como encarar de frente, no essencial, o único momento da contemporaneidade portuguesa em que a sociedade fez política? Ou seja, assim sendo, com que ferramentas ler esse fugaz momento em que a existência em Portugal foi vivida numa densidade moderna?

(2014: 26)

E conclui:

O 25 de Abril surge então na nossa modernidade como uma estranheza, talvez o único momento em que as instituições e a estrutura social foram postas em causa por uma agitação transformadora que os discursos sempre tinham garantido não fazer parte da natureza do povo português. [...] o PREC, que deixou mais ou menos incólume, a prazo, a estrutura social, manchou a narrativa política portuguesa.

(*idem*, 31)

Seria moroso analisar aqui toda a complexidade dos processos de memória, obliterações e hegemonias várias¹⁰ que leva a esta amnésia fundamental do espectro potenciador do PREC, e teríamos de acrescentar ao processo de «normalização democrática» pós-25 de Novembro, que obrigou a um apagamento do momento anterior¹¹, também as clivagens que já aqui referi dentro da própria esquerda, que levam a que também não se possa estabelecer uma memória consensual, ou suficientemente forte, ao ponto de se impor a outras memórias que pretendem inscrever uma reinscrição desse período no próprio espaço de memória pessoal dos indivíduos. A isso atribuo os silêncios envergonhados com que alguns dos meus entrevistados pautaram as suas memórias do PREC, por contraste com outros que, livremente, rememoraram esses acontecimentos quase como se cometessem uma infracção consciente sobre as memórias dominantes – e disso se orgulhassem.

10 A este propósito, escreve Paula Godinho: «Por razões diversas, há grupos melhor posicionados para imporem a sua versão e construir uma memória social, que passa à história, ensinada e aprendida, divulgada pelos *media*, tornada corrente e normalizada» (2015: 149).

11 A este propósito, Luís Trindade cita João Martins Pereira: «Os partidos que tomavam então conta da política, como nota Martins Pereira (1982), foram progressivamente apagando a sua própria participação no PREC: “os partidos hoje ditos *com assento parlamentar* estiveram todos permanentemente instalados no poder (com excepção de poucas semanas em Agosto de 75), cooperaram e fizeram exaltadas declarações revolucionárias, manipularam e instrumentalizaram quem puderam. O 25 de Novembro é bem prova disso”» (2014: 29).

Como refere Paula Godinho, «falar e escrever acerca de revoluções e revolucionários não está na moda» (Godinho, 2011: 16).

OUTRAS HEGEMONIAS

Foi neste questionamento da dicotomia histórica entre vencedores e vencidos, entre memórias dominantes (fortes) e memórias ditas fracas (Traverso, 2012; Godinho, 2015), que decidi metodologicamente trazer para a investigação de *Um Museu Vivo* os métodos de trabalho de campo da antropologia e etnografia (que incluíram desde sempre a recolha de histórias de vida), em combinação com a história oral, que utiliza as fontes orais como matéria primordial de investigação histórica. Procurei conduzir entrevistas em profundidade, com pessoas que tivessem experienciado acontecimentos relacionados com a ditadura e com a revolução. O meu trabalho incide essencialmente sobre memórias de resistentes e de esquerda (de várias esquerdas), e com isso pude descobrir e problematizar os próprios discursos hegemónicos dentro da esquerda, por contraponto a discursos que correspondem a memórias fracas, que não encontraram implantação no espaço público memorial da revolução, por exemplo – e também não do da resistência à ditadura, no seu período final. Como é do senso comum, e comprovado historicamente, o maior movimento de resistência antifascista em Portugal foi o Partido Comunista Português (PCP). A partir de cerca de 1964, contudo, novos grupos políticos e ideologias de resistência começam-se a desenhar – algumas delas a partir de dissidências dentro do próprio PCP, que em parte se devem à ruptura sino-soviética, que deu origem à emergência das ideologias marxistas-leninistas e maoístas. Irão desempenhar um papel importante na fase final do regime, e serão também alvo de uma escalada de repressão, muito centrada nos estudantes universitários, grupo génese de muitos destes movimentos. São também estes grupos que, de forma constante e desde a sua fundação, realizam uma oposição aberta à Guerra Colonial. As memórias e a memória destes movimentos, contudo, aglutinada nas amálgamas dos «revolucionários», «esquerdalhos», «esquerdistas», perderam-se da história dominante e das outras histórias mais ou menos privadas, tendo sido recentemente recuperadas pelo trabalho historiográfico

exemplar de Miguel Cardina (2011), e os trabalhos de memória e sua análise de Paula Godinho e António Monteiro Cardoso (2011). Há ainda a referir o trotskismo, que *Um Museu Vivo* aborda igualmente em «Fragmentos de Um Processo Revolucionário», a quarta palestra performativa.

É curioso referir o desconforto com que alguns dos testemunhos que relatei em *Um Museu Vivo* foram recebidos por segmentos do público, que ora me apelidava de «esquerdista» nos debates pós-espectáculo, ora me fazia saber que «a primeira parte do espectáculo era melhor do que a segunda» – talvez porque na primeira parte o foco estivesse mais sobre uma versão mais hegemónica (ou mais consensual) da resistência antifascista (o PCP, com excepção dos episódios que dizem respeito a Aurora Rodrigues¹², Francisco Martins Rodrigues¹³ e Ribeiro Santos¹⁴, este último, no entanto, uma figura consensual junto das esquerdas, pela simbologia da luta antifascista de que se revestiu o seu assassinato por um agente da PIDE em 1972).

PÓS-MEMÓRIA

Este interesse pelo processo de produção de memórias e narrativas e a sua conflitualidade advém provavelmente da minha condição de não ter experienciado nenhum dos momentos que investiguei directamente – a não ser as poucas memórias do pós-PREC que relatei no espectáculo, bem como memórias dos anos 80 (o «meu» fim da revolução) e das recentes comemorações do 25 de Abril em 2014. Ao pôr-me de fora dos acontecimentos, lugar onde naturalmente estou, enquanto testemunha póstuma que recebeu esta memória em primeiro lugar via transmissão familiar – e sem

- 12 Aurora Rodrigues foi militante do MRPP até 1977 e publicou recentemente o seu testemunho (2011), recolhido e editado por Paula Godinho e António Monteiro Cardoso. Foi presa pela PIDE em 1973, sujeita a dois períodos contínuos de tortura do sono, de dezasseis e quatro dias.
- 13 Francisco Martins Rodrigues foi um histórico dissidente do PCP (em 1960 tinha participado na célebre fuga da prisão de Peniche, juntamente com Álvaro Cunhal e Francisco Miguel, entre outros, e em 1962 fazia parte da Comissão Executiva daquele partido). Distanciou-se da linha de actuação do PCP face sobretudo à Guerra Colonial e à necessidade de radicalização da luta revolucionária. Criou o Comité Marxista-Leninista Português (CMLP) e a Frente de Acção Popular (FAP), com Rui d’Espiney e João Pulido Valente, em Paris, em 1964. Foi preso pela PIDE pela última vez em 1966 e torturado de diversas formas, tendo sido libertado só depois do 25 de Abril. Para uma história da sua vida e ideias políticas, ler Martins Rodrigues (2008, 2009).
- 14 José António Ribeiro Santos, estudante e militante do MRPP, assassinado por um agente da PIDE à saída de uma reunião no ISCEF (hoje ISEG) a 12 de Outubro de 1972. O seu funeral transformou-se num acto simbólico de protesto contra a repressão e a violência policial; pelos registos e relatos, estiveram presentes entre três mil a cinco mil pessoas, tornando-se uma manifestação que acabou reprimida pela polícia e a que se seguiram várias detenções. A morte de Ribeiro Santos é descrita em detalhe em Rodrigues (2011).

qualquer preocupação com a chamada «objectividade», algo em que, aliás, não acredito –, pude, não obstante, observar com mais clareza algumas das formas de produção de discursos e narrativas sobre estes acontecimentos, tornando isso parte das problemáticas abordadas/representadas em *Um Museu Vivo*. Marianne Hirsch descreveu a condição de uma «segunda geração», que não experienciou directamente os acontecimentos, como sendo a de uma «pós-memória» (2008), que descreve essencialmente o que Hirsch considera uma qualidade (2012: 4). Recebida por via familiar, intergeracionalmente, esta memória é o que me permite ter emoção face a cravos vermelhos, sem nunca ter vivido directamente o 25 de Abril de 1974; é o que permite à minha amiga Rita, que nasceu depois de mim, dizer que «*ainda* hoje se emociona com a “Grândola”» (uma frase onde parece faltar o início, «como naquele dia», mas que não falta realmente, porque ela *não esteve lá*); ou de a mesma Rita ter na parede, emoldurado, um jornal do dia 25 de Abril cujo título se refere ao golpe das Forças Armadas; é o que nos permite a todos os que descemos a avenida da Liberdade, em Lisboa, a cada dia 25 de Abril, sentirmos que aquela memória também é nossa ou, pelo menos, não estarmos preocupados se estávamos ou não lá nesse dia, porque hoje estamos, e isso basta. *Ainda* hoje nos emocionamos.

Escrevendo sobre o teatro que foi/é feito na Argentina depois do fim da ditadura militar de 1976-1983, Brenda Werth pergunta:

What are the implications and expectations of inheriting a complex, traumatic past on both an individual and a collective level, and what are the creative approaches available to the younger generation in reconstructing the past and imagining present and future identities linked to, but not dominated by, the past?

(2010: 173)

A pergunta é pertinente e aplicar-se-ia a Portugal e às suas gerações da pós-memória, se tivéssemos consciência do nosso passado como «complexo e traumático» – não o da revolução, como algumas narrativas que já aqui expus tentam fazer passar, mas o da ditadura, com todo o seu aparato repressivo e profundamente condicionador do pensamento, da cultura, da liberdade – de que somos inevitavelmente herdeiros, como também aqui referi. Temos, em comparação com a Argentina, uma relação muito diferente com o nosso passado «complexo e

traumático». Em países como a Argentina e o Chile, herdeiros de um passado ditatorial brutal e sobretudo *reconhecido* como tal, os locais de memória são valorizados, transformados em memoriais, e há movimentos por parte das gerações da pós-memória que se propõem mapear os locais de terror e de tortura e identificar os torturadores.¹⁵ É bem diferente de ter o edifício que foi sede da polícia política (PIDE/DGS) transformado em condomínio de luxo, em pleno coração da capital do país, sem uma placa memorial estatal que identifique sequer a sua utilização passada.¹⁶ É também bem diferente da relação que temos com um passado que nos é servido de forma comodificada em vídeos depois do telejornal e sustentados pelas narrativas paralelas de demonização do PREC e suavização da memória ditatorial.

Neste contexto, é surpreendente que se assista desde, pelo menos, o início desta década a um romper dos silêncios e de algumas narrativas por uma série de obras artísticas criadas por membros desta geração da pós-memória, com um olhar que, de fora, se questiona sobre o dentro – que é o agora. Criar uma obra artística sobre estas matérias hoje é falar inevitavelmente da nossa relação com isso e da relação da sociedade portuguesa com isso, e questionar o sistema construtor das narrativas, que estas obras, em meu entender, tentam confrontar. Falo, por exemplo, de *48*, de Susana de Sousa Dias; de *Linha Vermelha*, de José Filipe Costa; da obra de Filipa César; de *O Medo à Espreita*, de Marta Pessoa; falo das peças *Três Dedos abaixo do Joelho*, de Tiago Rodrigues; de *Coragem hoje, Abraços amanhã*, de Joana Brandão; de *Não Falarei nem Que Me Matem*, de Marta Freitas; de *Um Dia os Réus Serão Vocês*, de Rodrigo Francisco. Como referi, são alguns exemplos, parte do que podemos intuir como movimento mais amplo e que tem, sem dúvida, um paralelo na produção académica dessa mesma geração dita da pós-memória.

15 Ver, a propósito, as acções de organizações como os HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), as Madres de la Plaza de Mayo, as Abuelas de la Plaza de Mayo, bem como a utilização presente da ESMA (Escuela Superior de Mecánica de La Armada), antigo local de detenção e tortura durante a ditadura argentina.

16 A placa que se encontra actualmente na fachada do edifício foi iniciativa de um grupo de cidadãos (Movimento Cívico NAM – Não Apaguem a Memória!) e contém o seguinte texto: «Aqui na tarde de 25 de Abril de 1974 a PIDE abriu fogo sobre o povo de Lisboa e matou: Fernando Gesteira, José Barneto, Fernando Barreiros dos Reis, José Guilherme Arruda. Homenagem de um grupo de cidadãos. 25-4-1980.» Mais em <http://maismemoria.org/mm/>. Em *Um Museu Vivo*, são descritos alguns episódios referentes a esta placa e sua simbologia.

TRANSIÇÕES

Em 1980, Kenneth Maxwell, historiador norte-americano que investigou a fundo a revolução portuguesa e a consequente passagem para a democracia, confirma o que parece ser uma transmutação de valores de um regime para outro (com passagem por esse campo de possibilidades que foi a revolução):

Despite the formidable transformations set in motion by April 25, 1974, however, much in Portugal did not change. The social composition of the new political class differs very little from that of the old regime. [...] Workers whose purchasing power temporarily increased after 1974, might have marched in demonstrations and chanted slogans of socialist revolution, but they spent their money on the clothes, appliances, and artifacts of West European consumer societies, whose standard of living they aspired to. The white-collar workers, in particular, who had been among the most vociferous "leftists" in 1975, moved quickly to the right as economic conditions worsened. In behaviour and psychology, it is not yet clear how much really changed in Portugal beyond the traumatic recognition, as revolutionary optimism evaporated, of the resilient power and divisiveness of class, regional, and personal antagonisms and jealousy.

(s. d.: 44)

Na geração da pós-memória, de que faço parte, lidámos desde sempre com este «desaparecer progressivo» das marcas da revolução dia após dia, como nos murais apagados das ruas, ou os livros ditos «revolucionários» retirados das estantes e guardados num qualquer canto de difícil acesso (como descrevi em *Um Museu Vivo*). Lidámos com a memória que não temos desse tempo que não chegou totalmente a ser, e que, ainda por cima, nos dizem que talvez nem devesse ter sido – afinal de contas, e segundo uma outra narrativa, Marcello Caetano estaria a preparar a «transição na continuidade», e Espanha assim o fez e, quem sabe, melhor que nós, pelo menos sem «convulsões», assim se vai lendo nas entrelinhas. Registei, por exemplo, com interesse, as notícias em torno da morte de Adolfo Suárez, o primeiro-ministro que sucedeu à morte do general Franco.¹⁷ As notícias pareciam valorizar claramente este carácter de transição sem sobressaltos, como foi a transição espanhola da ditadura para a democracia – que criou, como está hoje amplamente estudado, falsos consensos ancorados

17 Sofia Lorena, «Espanha despede-se do homem que tornou a democracia possível», *Público*, 23 de Março de 2014; e «Um político sem coragem física e intelectual não é um político», entrevista de João Pedro Henriques a Mário Soares, *Diário de Notícias*, 24 de Março de 2014.

numa política de silêncio, que sublimou os traumas, mas não os fez desaparecer, como por exemplo Paloma Aguilar estudou (2001).

Talvez por isso, como reacção a *Um Museu Vivo*, uma espectadora pouco mais velha do que eu (teria talvez cinco ou seis anos à data da revolução) me tenha dito que naquele dia se tinha «apercebido da vergonha» que sentiu da revolução, que foi algo que não sabe como explicar, mas que se foi instalando – depois «daquilo» ficou um vazio, um embaraço. Outra espectadora, mais ou menos da idade da anterior, agradeceu-me por «tê-la reconciliado com estas memórias». Recordei-me, por contraponto, de alguns moradores dos bairros SAAL¹⁸ do Porto que entrevistei, e da alegria com que contavam as suas memórias, em particular uma mulher, que na altura tinha cinco anos e que se lembra de tudo, que me dizia: «Democracia?! Mas acha que estes políticos [de hoje] fazem alguma ideia do que é a democracia?»

Efectivamente, Portugal não viveu uma transição, mas sim uma ruptura – chamou-se *revolução* porque foi isso que efectivamente foi. Começou por ser um golpe militar, que rapidamente evoluiu para um golpe/sublevação popular, como John Hammond descreve: «Em Portugal, em 1974 e 1975, pessoas comuns desafiaram a ordem social de forma vigorosa, transformando um golpe militar numa tentativa de revolução» (1988: 9).

Pretender, portanto, forçar memórias consensuais sobre o 25 de Abril é esquecer o propósito fundamental de um golpe que se fez, de facto, contra alguns portugueses: os que governavam um regime ditatorial ou que o sustentavam por forma do seu colaboracionismo (que em Portugal era assegurado por uma ampla rede de informadores, muitos deles responsáveis por prisão e tortura de dezenas de pessoas). A ausência de um verdadeiro processo de justiça transicional – cívico, participado, que tivesse deixado na população a certeza de ter havido justiça – permite que estes consensos forçados sejam impostos sobre um acontecimento que nunca será «evolução», porque ele foi, de facto, uma «revolução». E ambos são bem diferentes.

18 SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), geralmente designado por Processo SAAL, implementado pelos 2.º, 3.º e 4.º Governos Provisórios, como iniciativa do secretário de Estado da Habitação, Nuno Portas, com vista a dar resposta ao grave problema de carência habitacional em Portugal. Propunha a constituição de equipas multidisciplinares que, em conjunto com os moradores, criassem e implementassem projectos de construção e/ou reabilitação de imóveis e bairros. O processo foi vasto e teve profundas repercussões, como pode ser comprovado em José António Bandeirinha (2014).

UCRONIAS E POSSIBILIDADES

O que expus até aqui, apesar de parecer distante de uma análise do espectáculo teatral *Um Museu Vivo*, é, como o título deste artigo encerra, o seu «pensamento e processo». Quando me propus construir um *Museu* e criei a persona *Arquivista* (a narradora/curadora/documentarista) deste *Museu*, usei conscientemente uma palavra que remete para o arquivo de Taylor, o museu: esse lugar de produção hegemónica de uma história oficial e sua apresentação/disseminação; e usei uma figura também de autoridade de conhecimento e de mediação: a arquivista. Mas, por me propor construir um espectáculo teatral, assente nessa relação particular com o testemunho e com a participação do próprio público (em momentos chave do espectáculo, assim como no debate final), aquilo que *Um Museu Vivo* opera é a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, é a própria transmutação do arquivo em repertório – equação aliás já presente no próprio título do espectáculo: o museu é «vivo», as memórias são «pequenas e esquecidas». Mais, o espectáculo não só reflecte sobre formas de transmissão da memória – ele próprio *transmite* memória.

Faltarão, por esta altura, abordar o que ficou suspenso como promessa na introdução ao artigo: o domínio da possibilidade que *Um Museu Vivo* introduz. A possibilidade de que falo refere-se a vários episódios, que já aqui expus, de interpelações por parte do público e seus comentários e os diferentes significados que essa interpelação (ou a sua possibilidade) encerra.

Em primeiro lugar, a possibilidade da transmissão e do conhecimento partilhado – naquilo que apelidei um esforço de «reconstituição» (que, aliás, desafia os espectadores a continuarem a realizar comigo, mesmo depois do fim do espectáculo, e cuja primeira etapa em meu entender se cumpre no debate final). Como Taylor escreve: «o repertório requer presença: as pessoas participam na produção e na reprodução de conhecimento “estando lá”, fazendo parte da transmissão» (*idem*, 20).

Em segundo lugar, a possibilidade da escuta de vozes e memórias silenciadas, não só pelo ruído da história hegemónica, que já aqui abordei, mas pelo silêncio da não-inscrição que se traduz em silêncios múltiplos – por exemplo, não só dos condenados pelos tribunais plenários e torturados pela PIDE, como os silêncios dos ex-combatentes na Guerra Colonial, o silêncio dos que falaram na PIDE e a destruição que esse acto operou sobre

a vida de alguns deles, constituindo uma clara vitória do regime naquilo que era o seu propósito fundamental de despersonalização e destruição da subjectividade política do preso¹⁹; como também os silêncios de uma história da revolução de que ninguém gosta de falar; como ainda os silêncios dos que retornaram das ex-colónias (silêncio esse que vem sendo cada vez mais quebrado no espaço público desde a estreia da série *Depois do Adeus* (2013)²⁰, que não vou agora aqui analisar).

Em terceiro lugar, a possibilidade da contestação ao vivo, da refutação, da correcção das memórias por mim representadas, numa lógica sem dúvida desafiante (para mim), mas que aprendi a cada apresentação ser parte inalienável deste processo, e que me competia obrigatoriamente criar resiliência para acompanhar e responder – mas sobretudo deixar acontecer.

Em quarto lugar, corolário de tudo o exposto antes, a possibilidade de reconciliação. Com reconciliação, não me quero referir a consensos fabricados ou impostos em nome da boa convivência, como já tive ocasião de argumentar. Refiro-me, sim, a uma dimensão reconciliatória que é a dos sujeitos com a sua própria história, no contexto das graves crises ideológicas dos últimos quarenta anos, potenciadas pela queda do Muro de Berlim e pela entrada em pleno funcionamento de um capitalismo feroz, neoliberalista e apagador de dissidências e alternativas – o mesmo neoliberalismo que produz um discurso de inevitabilidade sobre a ordem do mundo. A mesma ordem que os que viveram o período de 1974-75 pensaram – e muitas vezes conseguiram – desafiar. E em que:

without batting an eyelid at the enormity of what they were attempting, young revolutionaries (and older ones) talked seriously of a direct transition from fascism to libertarian communism. They acted as if belief in miracles could drive people to attempt – and, who knows perhaps even to achieve – the “impossible.”

(Brinton, 1976: 22)

Não estamos aqui exactamente no domínio que Alessandro Portelli identificou nos discursos frustrados da resistência italiana do pós-guerra, em que havia uma dimensão «imaginária», fantasias políticas, que correspondiam acima de tudo a uma

19 Ler, a este propósito, o artigo de Miguel Cardina (2013).

20 Série televisiva que retrata Portugal no rescaldo do 25 de Abril, transmitida na RTP1.

história que não é a que aconteceu, mas a que poderia ter acontecido – a que ele chamou «ucronia» (2013), e cujo domínio, dizia Portelli, era o da «possibilidade» (*idem*). Embora lidando com a frustração evidente das utopias perdidas, das batalhas perdidas, aquilo que *Um Museu Vivo* recupera é uma dimensão concreta, real, do que foi para aquelas pessoas aquele momento de revolução, de mudança concreta, legitimando a sua versão da história, «para além da ucronia» (furtando o título de uma significativa exposição de 2014 de João Baia, Catarina Laranjeiro e Marta Leite, que mostrava isto mesmo²¹). Como Portelli também refere, naquilo que descreve como uma «ética de restituição e amplificação» que precede o trabalho de história oral, «o serviço mais importante que prestamos às comunidades, movimentos ou indivíduos, consiste em amplificar as suas vozes e levá-las para fora, rompendo com a sensação de isolamento e impotência e fazendo com que o seu discurso chegue a outras pessoas e comunidades» (2013: 71). Na reencenação das memórias que *Um Museu Vivo* propõe, a memória enquanto campo de possibilidades permanece em constante construção, reescrita, adição. É exactamente como Annette Kuhn descreve:

These stories may [...] heal the wounds of the past. They may also transform the ways individual and communities live in and relate to the present and the future. For the practitioner of memory work, then, it is not merely a question of *what* we choose to keep in our “memory boxes” – which bits and pieces, which traces of our own past, we lovingly or not so lovingly preserve – but of what we do with them: *how* we use these relics to make memories, and how we then make use of those stories they generate to give deeper meaning to, and if necessary, to change our lives now.

(2000: 186-187)

Um Museu Vivo cria, acima de tudo, um espaço – como qualquer museu cria. E um espaço era aquilo de que estas memórias precisavam – para se *exporem*, para se verem, para se ouvirem, para se perguntarem.

Não sei ainda que teatro é exactamente este. Socorro-me de Portelli mais uma vez, propondo que talvez seja um teatro «não apenas do que aconteceu, mas também do que não aconteceu e deveria ter acontecido» – um teatro «como alternativa» (*idem*, 74).

21 http://www.cm-vfxira.pt/frontoffice/pages/895?news_id=1717.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Paloma (2001), «Justice, Politics and Memory in the Spanish Transition», in Alexandra Barahona de Brito, Carmen González Enríquez e Paloma Aguilar (ed.), *The Politics of Memory and Democratization: Transitional Justice in Democratizing Societies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 92-118.
- ANDERSON, Benedict (2006), *Imagined Communities*, Londres e Nova Iorque, Verso [1983].
- BANDEIRINHA, José António (2014), *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- BRINTON, Maurice (1976), «Introduction», in Phil Mailer, *Portugal: The Impossible Revolution*, Londres, Solidarity, pp. 9-26.
- CARDINA, Miguel (2010), «Abril e o Excesso», *Expresso*, 25 de Abril de 2010, http://expresso.sapo.pt/blogues/blogue_aparelho_de_estado/abril-e-o-excesso=f578649, acessado a 10 de Novembro de 2015.
- (2011), *Margem de Certa Maneira*, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2013), «To Talk or Not to Talk: Silence, Torture and Politics in the Portuguese Dictatorship *Estado Novo*», *Oral History Review*, 6 de Agosto de 2013.
- CARDOSO, António Monteiro (2011), «Um tempo, um contexto», in Aurora Rodrigues, *Gente Comum: Uma História na PIDE*, Castro Verde, 100Luz, pp. 45-56.
- CONNERTON, Paul (1989), *How Societies Remember*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press.
- CRAVEIRO, Joana (2015), *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, cópia de trabalho não editada.
- FREIRE, Dulce e ALMEIDA, Sónia Vespeira de (2002), «Portugal 1974-1976. Processo Revolucionário em Curso - Apresentação», in Jorge Crespo (ed.), *Arquivos da Memória - «Portugal 1974-1976. Processo Revolucionário em Curso»*, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, n.º 12/13, pp. 11-21.
- GEERTZ, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, Nova Iorque, Basic Books.
- GIL, José (2005) *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio D'Água [2004].
- GODINHO, Paula (2011), «História de Um Testemunho com Caxias em Fundo», in Aurora Rodrigues, *Gente Comum: Uma História na PIDE*, Castro Verde, 100Luz, pp. 11-43.
- (2015) «Passados Insubordináveis: Acontecimento, Razão Escrita e Memórias Fracas», in Manuel Loff, Filipe Piedade, Luciana Castro Soutelo (eds.), *Ditaduras e Revolução: Democracia e Políticas da Memória*, Coimbra, Almedina, pp. 145-167.
- GRACIANO, Sérgio e SEQUEIRA, Patrícia (2013), *Depois do Adeus*, RTP1.
- HALBWACHS, Maurice (1992), *On Collective Memory*, editado, traduzido e com introdução de Lewis A. Coser, Chicago, University of Chicago Press.
- HAMMOND, John (1988), *Building Popular Power: Workers' and Neighborhood Movements in the Portuguese Revolution*, Nova Iorque, New York University.
- HENRIQUES, João Pedro (2014), «Um político sem coragem física e intelectual não é um político», entrevista a Mário Soares, *Diário de Notícias*, 24 de Março de 2014.
- HIRSCH, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29:1, pp. 103-128.
- (2012), *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- HOBBSAWM, Eric (1997), *On History*, Londres, Weinfeld & Nicolson.
- HODGKIN, Katharine e RADSTONE, Susannah (eds.) (2003), *Contested Pasts*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- JENKINS, Keith (1991), *Re-thinking History*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- KUHN, Annette (2002), *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Londres e Nova Iorque, Verso [1995].
- LOFF, Manuel (2015), «Estado, Democracia e Memória», in Manuel Loff, Filipe Piedade e Luciana Castro Soutelo (eds.), *Ditaduras e Revolução: Democracia e Políticas da Memória*, Coimbra, Almedina, pp. 23-143.
- LORENA, Sofia (2014), «Espanha despede-se do homem que tornou a democracia possível», *Público*, 23 de Abril de 2011.
- LOURENÇO, Eduardo (1976), *O Fascismo nunca Existiu*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- MARTINS Rodrigues, Francisco (2008), *Os Anos do Silêncio*, Lisboa, Dinossauro Edições.
- (2009), *História de Uma Vida*, Lisboa, Dinossauro Edições.

- MAXWELL, Kenneth (s. d.), «The transition in Portugal», *working paper*, Washington, DC, Latin American Program, Wilson Center.
- NORA, Pierre (ed.) (1996), *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. 1: «Conflicts and Divisions», Nova Iorque, Columbia University Press.
- PEREIRA, João Martins (1982), *No Reino dos Falsos Avestruzes*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- PIMENTEL, Irene e REZOLA, Maria Inácia (2013), *Democracia, Ditadura: Memória e Justiça Política*, Lisboa, Tinta-da-china.
- POLLOCK, Della (ed.) (2005), *Remembering: Oral History Performance*, Nova Iorque, Palgrave.
- PORTELLI, Alessandro (1997), *The Battle of Valle Giullia*, Londres, University of Wisconsin Press.
- (2013), *A Morte de Luigi Trastulli e Outros Ensaios*, org. Miguel Cardina e Bruno Cordovil, Lisboa, Unipop.
- PÚBLICO/LUSA, <http://www.publico.pt/politica/noticia/nao-ha-legitimidade-politica-para-a-esquerda-formar-executivo-diz-portas-1712930>, acessado a 15 de Novembro de 2015.
- RODRIGUES, Aurora (2011), *Gente Comum — Uma História na PIDE*, Castro Verde, 10oLuz.
- TAYLOR, Diana (2003), *The Archive and the Repertoire*, Nova Iorque, Duke University Press.
- TORGAL, Luís Reis (2009), *Estados Novos, Estado Novo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- TRAVERSO, Enzo (2012), *O Passado, Modos de Usar. História, Memória e Política*, trad. Tiago Avó, Lisboa, Unipop.
- TRINDADE, Luís (2014), «Os Excessos de Abril», *Revista História*, n.º 65, Abril de 2014, pp. 20-31.
- WERTH, Brenda (2010), *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan.

O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo

DANIELE ÁVILA SMALL

Daniele Ávila Small é doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO (bolsista CAPES), mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio e bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. Autora do livro *O Crítico Ignorante* (Editora 7Letras, 2015) e da peça *Garras Curvas e Um Canto Sedutor* (Cobogó, 2015). Idealizadora e editora da revista eletrônica *Questão de Crítica* (www.questaodecritica.com.br).

The essay focuses on the contemporary documentary performance regarding the transmission of historical knowledge on a double perspective: theatre and the production of meaning, history and the production of presence, according to the ideas of German philosopher Hans Ulrich Gumbrecht. In order to accomplish that, two plays are analysed: *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* [A Living Museum of Small and Forgotten Memories] by Joana Craveiro, from Lisbon, Portugal, and *Guerrilheiras ou Para a Terra não Há Desaparecidos* [Guerrilla Women or There Are No Missing People for the Earth] by Gabriela Carneiro da Cunha, from Rio de Janeiro, Brazil.

DOCUMENTARY THEATRE / HISTORIOGRAPHY / MEMORY / PRODUCTION OF MEANING / PRODUCTION OF PRESENCE

Para além de pôr a história em cena, embora certamente o faça, o teatro documentário também tem a capacidade de encenar historiografia. CAROL MARTIN, *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010)

A proposta deste breve ensaio é pensar a relação entre o teatro e a história na atualidade a partir de dois espetáculos recentes, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, da atriz e diretora Joana Craveiro, de Lisboa, e *Guerrilheiras ou Para a Terra não Há Desaparecidos*, projeto da atriz Gabriela Carneiro da Cunha, do Rio de Janeiro. As duas peças, cada uma ao seu modo, fazem o exercício de olhar para a história a partir do presente. Mesmo com escolhas artísticas radicalmente diferentes, suas formas tão diversas de «encenar historiografia», há questões que aproximam os dois projetos.

Nas peças aqui abordadas, duas artistas foram movidas pela necessidade de olhar para trás e fazer perguntas para a história do seu país. A diferença nos desdobramentos poéticos desse

movimento do teatro na direção da história é exemplar da não-exemplaridade do teatro documentário contemporâneo. Não há uma poética que identifique essa ampla categoria. O que faz as peças se aproximarem uma da outra é o projeto mesmo de enfrentar a escrita da história, o passado e a memória.

Procuramos pensar a afinidade do gênero com a transmissão de um saber histórico por uma dupla perspectiva: a relação do teatro com a produção de sentido e a relação da história com a produção de presença, de acordo com o pensamento do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht.

UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS

Em junho de 2015, tive a oportunidade de assistir à peça de Joana Craveiro *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, no 38.º FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, no Porto. O espetáculo marcou o epicentro do festival. Marcou também a minha experiência pessoal como brasileira em Portugal. Pela fortuna crítica do espetáculo percebe-se o quanto se destaca esse trabalho do grupo Teatro do Vestido, a relevância artística e cultural da peça e a sua notável repercussão desde a estreia em 2014, ano do 40.º aniversário da Revolução dos Cravos, que derrubou a ditadura salazarista em Portugal.

O trabalho é parte da pesquisa de doutoramento de Joana Craveiro na Universidade de Roehampton, em Londres, sobre a política da memória no período posterior à ditadura em Portugal. Ela assina a pesquisa, o texto, a direção e a criação, ou seja, trata-se de um projeto bastante pessoal e autoral, mas que conta com a colaboração criativa e assistência de Rosinda Costa e Tânia Guerreiro. Talvez a relação com a pesquisa acadêmica tenha colaborado positivamente para a precisão dramática do espetáculo, que tem como fio condutor uma hipótese de pesquisa, a pergunta «quando é que a Revolução acabou?». A pergunta faz referência ao 25 de novembro de 1975, considerado o marco do fim do processo revolucionário. Ao fazer essa pergunta, a pesquisa se mostra interessada em remexer as verdades da história de Portugal e, conseqüentemente, questiona os modos pragmáticos da historiografia.

Uma questão é fundamental para a noção de teatro documentário da qual estamos tratando: as perguntas de Joana

Craveiro são feitas pelo ponto de vista de uma geração que não viveu diretamente os fatos de que trata nesse espetáculo – e o mesmo acontece na peça *Guerrilheiras*. De acordo com Marianne Hirsch (2008), a geração dos descendentes de sobreviventes de eventos traumáticos – que não é testemunha direta desse trauma, mas que recebe essa experiência de outros modos, como pela narrativa familiar particular – é a geração da pós-memória. Hirsch afirma que é possível lembrar-se da memória dos outros através de imagens, objetos, histórias, comportamentos e afetos que são transmitidos no ambiente familiar e cultural. Trata-se de um conceito importante: uma das sete partes da peça é intitulada «Pós-memória».

Assim, podemos perceber que a questão da memória é de antemão colocada por Joana Craveiro como um problema a ser enfrentado. O desejo de lançar um olhar para a história não é o desejo de ler ou ouvir de novo o que já se sabe, mas o desejo de escutar as lacunas e reescrever as narrativas dadas de acordo com o que ficou faltando, o que não ficou registrado – indo na contramão do apagamento da memória e da história.

Sua situação de descendente da memória é a condição de possibilidade do seu olhar. Ela apresenta essa condição como quem coloca as cartas na mesa no prólogo do espetáculo, uma operação em que propõe um ajuste de lentes. Dando início aos trabalhos, apresenta o primeiro documento da sua exposição, um documento particular, praticamente caseiro, uma foto sua quando menina, tirada em 1980 na escola. Ao enfatizar que era criança nos anos 80, está se posicionando quanto ao pertencimento à sua geração.

Na foto, o fundo detrás da imagem da criança é um painel que representa os Alpes suíços. Joana está ela mesma nesse momento posicionada à frente de um desses painéis, com um quadrinho que diz «Benfica 1980». Ela se pergunta o que a Suíça poderia significar para um país complexado e em crise como o Portugal daqueles anos. Com isso, Joana propõe um questionamento autorreflexivo, em que se pergunta não apenas sobre a condição do seu país, mas sobre a sua autoimagem, sobre aquilo que o país fala e pensa sobre si mesmo, suas narrativas identitárias.

Depois desse breve prólogo, com uma mala em cada mão (uma verde e outra vermelha), ela nos convida a entrar no espaço cênico. A apresentação no FITEI aconteceu no Teatro Nacional São João, que acolheu o espetáculo com arquibancadas montadas sobre

o palco. No cenário para essa peça-palestra, o espaço da cena é dividido em alguns nichos, com cadeiras, caixas, malas e papéis. Dois armários, uma espécie de arquivo de escritório e um armário que poderia ser o guarda-roupa de alguém: a cenografia parece anunciar que as fontes, os documentos e relatos ali utilizados serão de procedências variadas. A história oficial vai ser atravessada por narrativas particulares, não-oficiais, enfim, anônimas. Ao centro, uma mesa de trabalho, em que Joana Craveiro se posiciona como quem vai estudar. À mesa, livros, cadernos e objetos de uso cotidiano. Entre eles, um pequeno rádio à pilha, elemento discretamente simbólico. Acima da mesa, uma câmera que captura imagens que Joana posiciona, enquanto apresenta sua fala, em um caderno em espiral, com recortes de cópias de trechos de livros, fotos, desenhos, recortes de jornal. Aos poucos, Joana ilustra o caderno, posicionando outras fotos, documentos e livros, que a câmera captura. As imagens são projetadas em uma grande tela ao fundo da cena. Assim, vemos a narrativa historiográfica criada por Joana através da materialidade artesanal da sua pesquisa.

Ao longo de aproximadamente quatro horas e meia, com intervalo para um jantar oferecido pela produção da peça, assistimos a sete palestras performativas, nas quais são abordados períodos e aspectos da história de Portugal desde o início da ditadura na década de 1920. Em «Pequenos Atos de Resistência», Joana conta anedotas de gestos de clandestinidade, dos quais ela afirma que seus pais participavam. Com humor, ela conta a história de uma livraria clandestina e apresenta uma enorme lista de livros e autores proibidos. Em «Arquivos Invisíveis da Ditadura Portuguesa», ela traz à tona os procedimentos de tortura da PIDE (a polícia política da ditadura) e conta a história do estudante Ribeiro Santos, que se tornou um símbolo da resistência e que lembra muito o caso do estudante carioca Edson Luís, assassinado no Rio de Janeiro pelos militares em março de 1968, ano do Ato Institucional n.º 5. Em «Espantados de Regressar – História de Uma Família», Joana lança mão de arquivos particulares de uma família como documentos para uma narrativa do legado traumático da Guerra Colonial. Os títulos das palestras já dão indícios das operações historiográficas de Joana: os atos são pequenos, os arquivos são invisíveis, as histórias são de família.

Mas, embora o espetáculo seja feito de relatos e exposição de fatos e documentos, a maneira como Joana Craveiro se dirige aos

espectadores cria uma atmosfera de partilha, o que também se consolida com pequenas estratégias de participação, como, por exemplo, a distribuição de livros que pertencem àquela lista de proibições.

A palestra em que se dá o relato do momento da Revolução dos Cravos, intitulada «Português Entrecortado», recebe um tratamento singular. Joana Craveiro se posiciona em uma lateral do palco, em um nicho cenográfico discreto, tomando para si um microfone e um fone de ouvido. Assumindo um tom de voz diferente, mais aveludado, ela nos conta que os militares armaram o golpe na forma de uma peça encenada. Ela narra os acontecimentos do dia 25 de abril de 1974 privilegiando a teatralidade do evento. Com a voz mais baixa, a iluminação mais suave, Joana oferece a dimensão do acontecimento feito em surdina, na madrugada, e dá ênfase à sua qualidade romântica, ao sonho de liberdade que estava sendo defendido naquele momento. A rádio foi o instrumento de articulação das tropas armadas. Uma primeira senha foi transmitida: a rádio Emissores Associados de Lisboa tocou «E depois do Adeus», uma canção popular que não levantaria suspeitas. Depois, com o movimento avançado, uma segunda senha: a Rádio Renascença tocou «Grândola, Vila Morena», canção proibida pela ditadura. Não apenas ao narrar os acontecimentos, mas por fazê-lo com um tratamento mais teatral, com mais elaboração formal que nas demais palestras, Joana Craveiro parece enfatizar o caráter simbólico da dramaturgia da Revolução.

Não à toa, a música é parte tão importante do espetáculo e instrumento de criação de vínculo da peça com o espectador e dos espectadores entre si. Ao longo de toda a peça, em momentos pontuais, Joana Craveiro coloca um disco em uma vitrola (gira-discos, devo dizer). Muitos espectadores acompanham, cantando junto. Nesses momentos, minha experiência pessoal com a peça ficou muito marcada, pois ali percebi o quanto eu, brasileira da geração da pós-memória da ditadura do meu país, pouco sabia da história da ditadura do país que colonizou o meu. Mas, ao ouvir os relatos de repressão, violência de Estado e abusos de autoridade, dos pequenos gestos de resistência e das histórias invisíveis, que por espelhamento pareciam tão familiares; ao ouvir, ao mesmo tempo, as pessoas cantarem à minha volta, me dava conta (pela primeira vez de fato) do vínculo e da sensação complexa de pertencimento que nós, brasileiros, temos com Portugal.

No sítio do Teatro do Vestido, uma passagem sintetiza o movimento, por parte dos artistas, de assumir a responsabilidade sobre as narrativas históricas que lhe dizem respeito:

Em Portugal, na ausência de uma Comissão da Verdade e Justiça, ou algo semelhante, são os activistas, os cientistas sociais, os historiadores, bem como os artistas, quem tem levado a cabo esse paciente trabalho de reconstituição, contra a usura do tempo e das ideologias vigentes que, cada qual à sua maneira e de acordo com a sua agenda, têm procurado – mais do que estabelecer pontos de vista – reescrever a história.¹

Mas acredito que essa reescrita da história não é apenas de um trabalho de reconstituição. O que vemos em *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* e em outras peças de teatro documentário contemporâneo² é outra natureza de transmissão do saber histórico. Uma questão importante a se colocar aqui, por exemplo, embora evidente e nada original, é o resgate (se posso usar essa palavra) da oralidade na transmissão do saber histórico. Não me refiro apenas à oralidade da sala de aula, à eficácia da partilha de conhecimento que acontece entre professor e aluno na escola, mas à cultura ancestral que a sociedade ocidental esqueceu e que o teatro reivindica para si. A música, como dissemos, tem um papel determinante na costura dos relatos na memória e na experiência do espectador. E a música não acontece nos livros.

GUERRILHEIRAS OU PARA A TERRA NÃO HÁ DESAPARECIDOS

Do outro lado do oceano Atlântico, outra ditadura. *Guerrilheiras ou Para a Terra não Há Desaparecidos* estreou em setembro de 2015 na arena do Espaço Sesc. A Guerrilha do Araguaia, tema central da peça em questão, é um episódio singular entre os inúmeros episódios de violência dos militares contra a luta armada durante a ditadura no Brasil. Aconteceu numa região situada entre os estados do Pará e o atual Tocantins³ na floresta amazônica, reunindo cerca de setenta guerrilheiros, sendo dezessete mulheres, que saíram de diversas cidades do país para participar do movimento que

1 <http://teatrodovestido.org/blog/?p=5334>.

2 Entre alguns exemplos, posso citar (entre peças a que assisti, sabendo que há muitas outras) *Mi vida después e Melancolla y manifestaciones*, de Lola Arias, da Argentina; *Galvarino* (parte de uma trilogia de teatro documentário), do Teatro Kimen, do Chile; *El rumor del incendio e Derretiré con un cerrillo la nieve de un volcán*, do grupo Lagartijas Tiradas al Sol, do México; *Luiz Antônio-Gabriela* de Nelson Baskerville, de São Paulo e *Jacy*, do Grupo Carmin, de Natal, ambos do Brasil.

3 Na época da Guerrilha do Araguaia, ainda não havia o Tocantins, estado criado em 1988.

pretendia derrubar a ditadura e tomar o poder cercando as cidades pelo campo. De abril de 1972 a janeiro de 1975, o regime militar mobilizou cerca de cinco mil homens para estancar o movimento. A ordem para os soldados era que nenhum guerrilheiro fosse preso, ou seja, todos deveriam ser assassinados. Não deveria haver sobreviventes porque foi estabelecido que a guerrilha não poderia deixar rastros. Processos judiciais foram retirados para que não houvesse registro de menção à Guerrilha do Araguaia, como ficamos sabendo pelo depoimento do deputado Haroldo Lima, do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), no debate realizado após uma das sessões da peça.⁴

A montagem traz à tona a violência deliberada contra a memória, para além do massacre sofrido pelos guerrilheiros. E o gesto de realização do projeto espelha o gesto da guerrilha em si. Conta-se que um dos arquitetos do Araguaia, João Amazonas, dizia que o Araguaia não era uma luta para derrubar a ditadura naquele momento, mas um gesto para a humanidade.

O projeto de Gabriela Carneiro da Cunha estabelece um diálogo entre criação ficcional e documentário para reativar a memória dessa parte obscura (de tantas partes tão obscuras) da ditadura militar no Brasil. A peça, que foi chamada de poema cênico pelas artistas criadoras, se concentra nas histórias das mulheres cujos corpos ainda hoje estão desaparecidos. Das doze guerrilheiras desaparecidas, apenas uma delas teve seus restos mortais encontrados.

Para a realização do espetáculo, equipe e elenco se instalaram na cidade de Xambioá para conhecer a região, as famílias, as histórias do Araguaia e realizar *in loco* a primeira parte dos ensaios. O cineasta Eryk Rocha acompanhou o processo e registrou imagens que compõem o material fílmico da peça. O grupo também contou com o apoio do ativista Paulo Fonteles Filho, conhecedor da história em questão.

Sem um texto prévio, a peça foi criada no processo de ensaios com as atrizes Gabriela Carneiro da Cunha (do Rio de Janeiro), Carolina Virgüez (de origem colombiana), Daniela Carmona (de Porto Alegre), Fernanda Haucke, Mafalda Pequenino e Sara Antunes

4 Tive a oportunidade de estar presente, nas duas peças, em ocasiões em que houve debate depois do espetáculo. Em ambos os casos, o debate foi muito importante para que eu tivesse ainda outra dimensão da relevância histórica dos projetos (e para além do meu gosto pessoal com relação às escolhas artísticas das obras), na medida em que pude ouvir comentários e depoimentos de pessoas que participaram de corpo presente dos acontecimentos históricos em pauta.

(as três nascidas no estado de São Paulo) e a diretora (também paulista) Georgette Fadel, sendo a dramaturgia finalizada por Grace Passô (de Belo Horizonte). A equipe de criação é proveniente de diferentes cidades do Brasil, um detalhe que deve ser levado em consideração, tendo em vista que as guerrilheiras de que a peça fala também se reuniram a partir de diferentes cidades do Brasil.

A peça lança mão de depoimentos gravados, com as vozes de moradores da região, e de depoimentos falados pelas atrizes, ou seja, depoimentos recortados de seus contextos e reorganizados em uma dramaturgia. A fragmentação de *Guerrilheiras* é consequência da fragmentação da informação e da própria narrativa histórica que é o objeto de estudo da peça: um passado em frangalhos, um quebra-cabeças com quase todas as peças faltando. Alguns depoimentos recolhidos pelas atrizes-pesquisadoras foram concedidos pela primeira vez. A presença das artistas na cidade, a forma como as pessoas foram abordadas, tudo isso contribuiu para que as conversas fossem conquistadas, para que algumas pessoas se pusessem a falar – afinal, o medo não é coisa do passado.

No entanto, vale observar que o espetáculo alcança seus momentos mais potentes quando tende à criação de imagens abstratas, momentos mais líricos, em que a visualidade se sobrepõe à ânsia pela dramatização dos fatos e, assim, são criadas imagens que evocam a presença fantasmática daquelas mulheres na paisagem amazônica.

A cenografia de Aurora dos Campos contempla as duas linguagens em que a peça se escora: de um lado, uma peça criada por improvisações e jogos teatrais, do outro lado, uma ideia de teatro em franco diálogo com o cinema. Na arena, o chão está coberto com um linóleo vermelho sobre o qual se projetam as imagens filmadas. Ao longo do espetáculo, o chão vai sendo coberto por camadas de imensas folhas de plástico de diferentes cores. As atrizes manipulam outras folhas de plástico, inclusive grandes sacos de plástico transparente, abertos nas duas extremidades que, tendo a medida da estatura humana, são usados para apresentar os corpos dessas mulheres como cadáveres. Em alguns momentos elas se colocam dentro dos sacos e se deitam no chão, criando imagens das mulheres mortas embaixo da terra e do rio.

As camadas de plástico remetem às camadas da memória e do esquecimento – porque são muitas as camadas de

silenciamento da história no Brasil. E também às camadas de terra que escondem os corpos. A iluminação joga com as cores complementares sobre o plástico, o que pode ter alguma relação com a verdade sempre relativa dos fatos e relatos da história. E o teatro mesmo, quando atrelado ao discurso historiográfico, ao saber histórico, acrescenta ao conhecimento uma camada de memória de outra natureza – e essa outra natureza de memória e de saber me parece ser o que o teatro documentário contemporâneo tem a oferecer à escrita da história.

Guerrilheiras, como *Um Museu Vivo*, também traz depoimentos de anônimos, invisíveis. Mas os anônimos que podem relatar os rastros das desaparecidas não são anônimos no sentido do «qualquer um» kantiano, nem são metaforicamente invisíveis, são habitantes de uma região propositalmente silenciada e feita invisível por uma situação de violência policial que, mesmo com o fim da ditadura, nunca deixou de existir. A sensação de viver sob uma ditadura militar não acabou em todo o Brasil: as liberdades não são as mesmas para todas as classes sociais e o aparato policial-militar ainda exerce um poder inaudito em determinadas regiões do Brasil como a que está sendo tratada nessa peça.

O desenho sonoro também tem uma função importante em *Guerrilheiras*: nesse caso, não são somente as músicas tocadas que estabelecem uma relação de presença e pertencimento, mas os trechos de canções cantadas pelas atrizes quando estão no lugar das desaparecidas, e os sons que acompanham as imagens capturadas no sul do Pará. A produção de imagens visuais não-discursivas permite que a peça se descole do aqui e agora do teatro e vá atrás do contato com uma história que ficou embaixo da terra. Como diz a segunda parte do título, «para a terra não há desaparecidos». Graças às imagens criadas na peça com a direção audiovisual de Eryk Rocha, a cenografia de Aurora dos Campos, a iluminação de Tomás Ribas e a trilha sonora de Felipe Storino, o espetáculo alcança a operação poética de contar a história do ponto de vista da terra: elas não estão desaparecidas porque estão lá, como sementes, na floresta da história. Foram assassinadas para que desaparecessem, mas a presença dos seus rostos (nas fotos projetadas no chão do palco) e dos seus corpos (nos corpos das atrizes dentro dos sacos plásticos) reaparecem no esforço criativo-historiográfico da construção dessas imagens no teatro.

PRODUÇÃO DE SENTIDO E PRODUÇÃO DE PRESENÇA

A relação do teatro com a historiografia não é novidade, naturalmente. Mas, praticamente um século depois das primeiras peças de Erwin Piscator, estamos falando sobre teatro documentário com interesse bastante renovado. No entanto, parece haver um mal-estar diante da ideia do teatro como lugar de articulação ou partilha de saberes.

Em determinados segmentos do teatro, defende-se que o teatro não precisa servir a nada, que não cabe ao teatro transmitir uma mensagem – premissa com a qual concordo plenamente. Mas, diante dessas e de outras peças afins a que assisti recentemente, tal premissa se abala: esses espetáculos têm também um lugar no mundo como acontecimento cultural⁵, para além do seu lugar autônomo de obras de arte, e têm alguma relação com a ideia de «mensagem», a besta negra do teatro contemporâneo.

Pensando assim, estamos concebendo uma separação radical entre a experiência estética, a fruição da arte, de um lado, e o conhecimento do mundo, a reflexão sobre as coisas do mundo, de outro. Acredito que essa separação é uma ficção.

Em seu livro *Produção de Presença: O Que o Sentido não Consegue Transmitir*, Gumbrecht critica a busca praticamente exclusiva de sentido na apreensão dos fenômenos, o que ele percebe como uma forma predominante da lida com os saberes nas Humanidades, algo que diz respeito a uma hierarquia que determina que o sentido espiritual, ou seja, a interpretação (profunda) é superior à experiência ligada à corporeidade, à (supostamente superficial) materialidade das coisas. Ele chama a atenção para as coisas (como as obras de arte, gestos ou acontecimentos que apreendemos esteticamente) que não têm nenhuma «utilidade» ou «sentido» estrito, mas que percebemos pela sua dimensão de presença, pela intensidade que catalisam em nós.

Os objetos estéticos abordados nessa pesquisa têm uma ligação direta com o sentido, mas, mesmo quando o objeto traz em si uma ênfase na demanda de apreensão de um conteúdo, essa não é necessariamente uma dimensão exclusiva.

As peças abordadas nesse estudo articulam sentidos, mas o fazem pela relação de presença no acontecimento espaçotemporal

5 Na sua crítica ao espetáculo *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, Jorge Loureiro Figueira aponta a dimensão de acontecimento cultural da peça, a partir do comentário de um espectador (<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/riachos-ribeiros-e-outros-afuentes-da-revolucao-1676386>).

do fato teatral e não têm como objetivo a transmissão de um saber no sentido pedagógico. A lida do espectador com essas obras não se dá exclusivamente de modo intelectual-interpretativo. As pessoas não vão ao teatro para «aprender» a história de Portugal nem da Guerrilha do Araguaia. E, mesmo se assim fosse, o modo intelectual-interpretativo não é um modo exclusivo de apreensão do saber histórico.

Gumbrecht defende que o sentido não é a única condição de produção de conhecimento nas Humanidades: «Sugere-se, por exemplo, que concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”» (2010: 22). A aproximação do teatro com a narrativa histórica é uma evidência praticamente literal dessa possibilidade, tendo em vista a copresença dos corpos no espaço e um entendimento do teatro que não tem expectativa de sentido. Mas Gumbrecht se refere ao teatro apenas numa perspectiva histórica ampla demais – e sem presente. Ele aponta um momento da história do teatro em que, no início da modernidade, a cortina foi inserida para separar os corpos dos atores e dos espectadores, inventando-se assim um teatro com sentidos ocultos e complexos que deveriam ser interpretados por aqueles que estão do outro lado da cena. A essa forma de teatro (que coincide com o movimento que ele descreve em que se dá a tendência das Humanidades a se fechar na hermenêutica), ele opõe o teatro medieval e a *commedia dell'arte*, em que a relação central é a de uma espécie de coreografia dos corpos dos atores em um espaço que não é separado dos corpos dos espectadores. Na história do teatro que ele apresenta, deu-se um movimento único que passou de um ritual de produção de presença, de uma materialidade corpórea efetiva, a uma predominância do *cogito* cartesiano.

Infelizmente, Gumbrecht não reflete sobre a complexidade das formas do teatro na atualidade, o que provavelmente resultaria numa análise interessante, porque é justamente pela relação dialética entre produção de sentido e produção de presença que o teatro que estamos querendo estudar neste ensaio pode ser exemplar para pensar a sua hipótese.

A questão é que as peças que «encenam historiografia» são, acima de tudo, peças de teatro. Seu propósito é a experiência estética. As palestras de Joana Craveiro são palestras performativas, não são simplesmente palestras. O público está lá na condição de espectador

de teatro, não de aluno ou pesquisador. O fato de que há conteúdo historiográfico na peça, informação sobre fatos, pessoas, datas, o fato de que há pensamento sobre o mundo, nada disso anula a experiência estética nem transfere a peça para um âmbito não-artístico.

Toda experiência estética tem uma dimensão de sentido e uma dimensão de presença. Talvez *Um Museu Vivo* tenha uma aparente ênfase na produção de sentido, por conta da forma do discurso textual. Talvez *Guerrilheiras* tenha uma ênfase na produção de presença, pela natureza fragmentada das informações transmitidas, pela convivência simultânea com a criação ficcional e pela criação de imagens abstratas. Mas os diferentes agenciamentos de conteúdos não se anulam mutuamente. Os componentes de sentido e de presença convivem em uma relação pendular, dialética. Nesse sentido, aquela separação radical entre a experiência estética, a fruição da arte e o conhecimento do mundo, o pensamento sobre o mundo, fica um tanto embaçada.

Gumbrecht vai se perguntar como o conceito de presença pode ter um impacto nos modos de ensinar história e de fazer pesquisa histórica. Ou seja, ele vai se perguntar sobre a relação entre a experiência estética (que não tem propósito) e a perspectiva da transmissão da história (que se acredita uma coisa útil). Ele responde questionando o enunciado mesmo da pergunta, esclarecendo que a nossa relação com a história não é necessariamente a da expectativa de um aprendizado útil, tendo em vista que o desejo de presentificação do passado não se dá (ou não se dá mais) por uma crença de que podemos aprender com ele. Sabemos que o *topos historia magistra vitae*⁶ não é mais uma premissa na lida com a história.

Uma resposta possível toma como ponto de partida a sensação de que nossa ânsia de preencher o sempre crescente presente com artefatos do passado pouco tem a ver – se é que tem algo a ver – com o projeto tradicional de interpretar (ou seja, de reconceitualizar) o nosso conhecimento sobre o passado ou com o objetivo de «aprender com a história».

(Gumbrecht, 2010: 151)

O «sempre crescente presente» diz respeito a uma noção de tempo presente que não é mais comprimida entre uma ideia de passado

6 Ver o capítulo «Historia Magistra Vitae» (Kosselleck, 2006: 41-60).

que está sendo deixado para trás e um futuro que está bloqueado, ou seja, trata-se de uma percepção mais ampla do tempo presente, que acumula mundos passados. O desejo de presentificação do passado que, segundo ele, é subjacente a todas as culturas históricas diz respeito à vontade humana de ultrapassar a fronteira do nosso nascimento e à possibilidade de «falar com os mortos, de tocar os objetos de seus mundos», talvez como um desejo de dar as costas ao futuro que nos aguarda com a finitude da vida.

Diante dessa ideia, não há razão para questionar um possível «desvio utilitário» do teatro documentário, já que nossa relação com o passado não é a de uma demanda de aprendizado, mas um desejo de alargamento do presente, um impulso humano que também pode ter o seu lugar entre os despropósitos. Não há ganhos práticos da história para a vida – nem para o teatro. E, mesmo quando o teatro se avizinha dos modos discursivos da história ou da filosofia ou até da matemática, não importa: o teatro continua sendo, acima de tudo, teatro.

Quanto aos ganhos práticos da experiência estética para a história, assunto que já foi experimentado em outro artigo⁷, mas que lá tomou outro caminho, podemos responder que o teatro é, como Gumbrecht gostaria que fosse o ensino das Humanidades, um «catalisador de eventos intelectuais» por natureza. O teatro oferece a ênfase na dimensão da presença, a linguagem artística oferece a possibilidade de criar «intensidades concentradas» (para usar uma conceituação de Gumbrecht para a experiência estética), produzindo epifanias a partir de imagens e sons que não demandam interpretação nem precisam ter um sentido – e que a materialidade racional do discurso historiográfico talvez não seja capaz de provocar.

Além disso, em vez de optar pelo apagamento daquele que escreve, aspecto comum da escrita historiográfica, o teatro documentário põe em cena um corpo-historiador, que está no aqui e agora do espaço cênico tecendo a narrativa diante dos olhos e dos corpos dos espectadores. Essa corporeidade do enunciador confere uma estatura humana para a história, o que contribui para a ideia de uma produção de presença.

7 Em dezembro de 2014, publiquei um texto sobre os espetáculos *Galvarino*, do grupo Teatro Kimen, do Chile, e *Derretiré con un cerrillo la nieve de un volcán*, do grupo Lagartijas Tiradas al Sol, do México, analisando as aproximações do teatro documentário contemporâneo com a escrita da história a partir da possibilidade de um ganho cognitivo do gênero teatral para a transmissão do saber histórico, disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/com-um-palito-de-fosforo-intervencoes-teatrais-na-escrita-da-historia/>.

TEATRO NO MUNDO

Há ainda outro aspecto a ser abordado sobre o teatro documentário contemporâneo, mas que será apenas apontado, como um apêndice para conversas futuras. Podemos pensar o teatro – a título de exercício teórico – como uma prática que pode ter se encastelado e que assim se aproxima de uma ideia de «perda de mundo». Aqui me refiro ao fato de que o teatro não é uma «coisa pública», mas uma prática de um nicho artístico que tem um público restrito e nenhum impacto sobre a vida cotidiana. «Perda de mundo» é a expressão usada por Gumbrecht para uma sensação de que as Humanidades não estão mais em contato com o mundo. É claro que também podemos nos perguntar se é possível que qualquer coisa esteja em contato com o mundo, já que a ideia mesma de mundo é algo muito difícil de se apreender e que a fragmentação da esfera pública é um fenômeno que data, pelo menos, do século XIX.

Mas vamos seguir com a ideia de «perda de mundo» como um exercício teórico para pensarmos a relação do teatro com um público mais amplo, não especializado, e para pensar o teatro para além de uma arte autorreferente e autorreflexiva, ou para além da distração alienada de apelo popular.

Essa sensação de perda de mundo não é consequência de uma incapacidade das formas atuais do teatro, nem de uma mera falta de informação por parte do público (especialmente dos intelectuais das Humanidades!), que sequer sabe que existe um teatro que se faz hoje em dia e que muito lhes interessaria, mas de uma complexa condição histórica a que estamos presos e da qual realmente não sabemos como sair.

Os espetáculos como os que analisamos brevemente aqui mobilizam setores da sociedade que ultrapassam o círculo restrito de espectadores de teatro, o que ficou claro para mim nos debates que aconteceram depois da apresentação de cada uma das peças e dos quais participaram pessoas de outras áreas, ou seja, que não são «de teatro». Esse é um grande feito e algo a se pensar sobre o teatro documentário. Os dois trabalhos são peças que, como costume dizer, «estão no mundo».

Essa dimensão mais ampla do alcance dessas obras nos faz ver o teatro como coisa pública, não como um nicho isolado das artes – ainda que sua relação com a produção de sentido não seja uma possibilidade única, nem predominante, na relação com o espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FIGUEIRA, Jorge Loureiro (2014), «Riachos, ribeiros e outros afluentes da revolução», *Público*, 16 de novembro.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010), *Produção de Presença: O Que o Sentido não Conseguir Transmitir*, Rio de Janeiro, Contraponto, Editora PUC-Rio.
- HIRSH, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», in *Poetics Today*, 29:1, pp. 103-128.
- KOSSELLECK, Reinhart (2006), *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*, tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira, Rio de Janeiro, Contraponto, Editora PUC-Rio.
- MARTIN, Carol (2010), *Dramaturgy of the Real on the World Stage (Studies in International Performance)*, Londres, Palgrave MacMillan.
- SMALL, Daniele Ávila (2010), «Atos físicos da memória, re-inscrições na História – Crítica de *Mi vida después*, de Lola Arias», *Questão de Crítica*, vol. III, n.º 26, outubro, <http://www.questaodecritica.com.br/2010/10/atos-fisicos-da-memoria-re-inscricoes-na-historia/>.
- (2014), «Com um palito de fósforo – Intervenções teatrais na escrita da história», *Questão de Crítica*, vol. VII, n.º 63, dezembro, <http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/com-um-palito-de-fosforo-intervencoes-teatrais-na-escrita-da-historia/>.

Também foi assim que as coisas se passaram

MARTA LANÇA

Marta Lança é doutoranda em Estudos Artísticos na FCSH, UNL e pesquisa a ideia de «sul» na programação cultural. Formou-se em Estudos Portugueses, com pós-graduação em Literatura Comparada e Edição de Texto. Tem trabalhado como jornalista, tradutora, editora e produtora. Desde 2004 dedica-se a questões culturais entre África, Europa e Brasil. Escreveu para várias publicações sobre cultura e lusofonia. Criou o portal BUALA, de que é editora. Foi editora da Rede Angola. Fez pesquisa e produção para documentários. Traduziu *Crítica da Razão Negra*, de Achille Mbembe (Antígona).

This paper will address the issue of transmission of memory and its relationship with the Portuguese recent history, from the performative lecture of Joana Craveiro *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* [A Living Museum of Small and Forgotten Memories] (2014). We tried to articulate the concepts of cultural memory with the small memory (which makes us unique in contrast with the large and widespread memory), from a narration of the post-memory generation, following the creative process of this work. In line with the artistic productions of Teatro do Vestido (the theatre company owned by Joana Craveiro), which since 2001 has worked exclusively with original texts of autobiographical nature, *A Living Museum* is built on several starting points, articulates various strands of a complex history and allows filling the blanks in the conventional narrative about Portuguese recent history. The macro-structure follows the chronological order – the dictatorship, the re-enactment of the day of the revolution, and finally, after the (celebratory) popular dinner, comes the subsequent revolutionary process (PREC). The material comes from a repository, and according to the artistic perspective of Craveiro's and her selection criteria, is turned into an interpretative monologue that calls many other voices through an inclusive construction: "The Museum is mine, but it's also of the people who had never had a voice and whose voice I wanted to hear."

POST-MEMORY / POLITICS / TRANSMISSION / HISTORY / REVOLUTION / LECTURE PERFORMANCE

Há um acordo secreto entre as gerações passadas e a geração atual.

WALTER BENJAMIN

Passaram 40 anos e é altura de questionar quem é que em Portugal têm sido os donos da memória.

JOANA CRAVEIRO

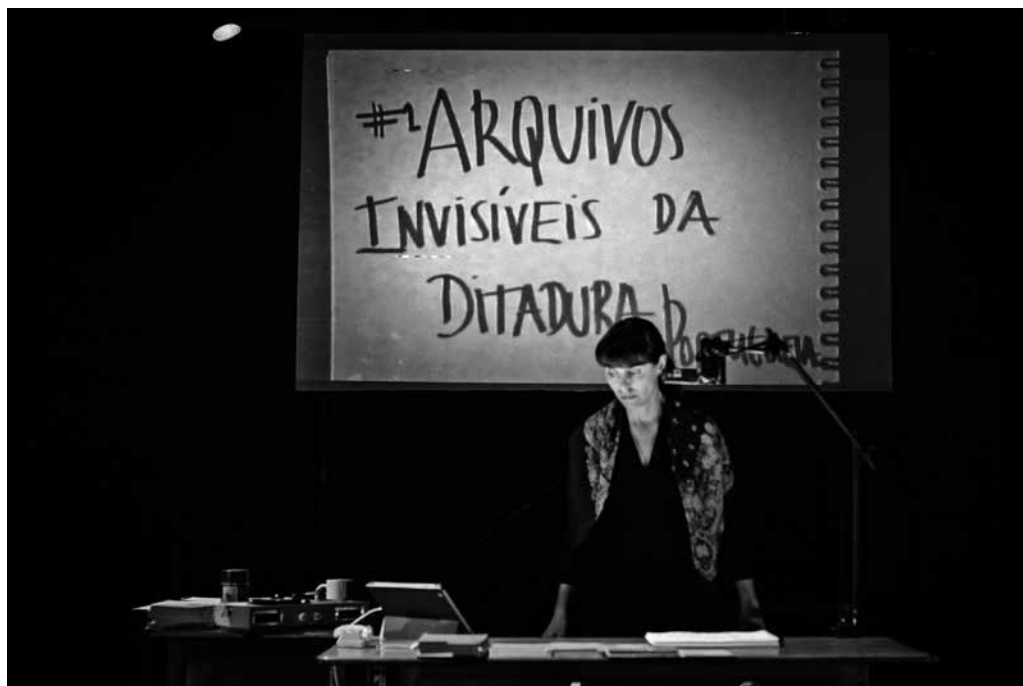
Memória cultural e memória coletiva, às quais acresce a pequena memória, a pós-memória e a transmissão da memória, são alguns

dos conceitos que bailam na peça *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*. Como se tem transmitido a ditadura, o 25 de Abril e o PREC? O que nos ficou dos traumas de um longo período de isolamento e das aceleradas agitações políticas posteriores? A criação de Joana Craveiro, um museu em construção composto por vários arquivos pessoais, conduz-nos numa reflexão e num aceso e alargado debate à memória desses tempos a partir do ponto de vista da geração que não viveu o 25 de Abril mas que é filha do 25 de Abril. Esta transmissão, incorporando o passado na defesa do não esquecimento e de uma comunidade por vir, a sua potência de relação temporal – encontro entre gerações –, a predisposição para compreender o «escuro do presente» que agencia a sua transformação, traduz o olhar contemporâneo, nos termos de Agamben (2009).

O passado oficial (também ele variável no tempo como resposta à atualidade) tem sido fixado, em termos institucionais, num sentido de unidade e paz, mesmo tratando-se da mais atroz violência que pode até implicar quem o celebra (Hite, 2012). Não é demais lembrar quanto da nossa memória cultural se deve às políticas comemorativas e às suas retóricas de legitimação, à cultura visual, a determinados artefactos eleitos como símbolos e a narrativas que, não raramente, veiculam uma memória acrítica. Assim, Joana Craveiro empreende este «trabalho de reconstituição contra a usura do tempo e das ideologias vigentes» (a história oficial e suas versões simplificadas; tal como se pode ler no sítio do Teatro do Vestido: <http://teatrodovestido.org/blog/>). Na linha das criações deste coletivo teatral que, desde 2001, trabalha exclusivamente textos originais de pendor autobiográfico, são assim desfiadas as pontas de uma história complexa, num monólogo interpretativo que convoca outras vozes além da autora, as pessoas que ela quis ouvir: resistentes, presos políticos, retornados, historiadores, cineastas, vizinhos, colegas da escola, amigos dos pais, membros da família.

A PEQUENA MEMÓRIA DE UMA FOTOGRAFIA COM OS ALPES SUÍÇOS

Com este sentido inclusivo, e contrapondo histórias mais pessoais à narrativa fixada pelos mecanismos de legitimação, a autora reclama-se do conceito de «pequenas memórias sobre pequenas coisas» de Christian Boltanski (2009). Para o artista francês, a nossa singularidade reside na pequena memória, constituída por



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2015 (JOANA CRAVEIRO), [F] JOÃO TUNA

pequenas coisas sem valor, banalidades, menos presa aos factos do que às emoções e vida quotidiana. Em contraste com a grande memória, amplamente difundida, a pequena memória seria assim frágil e dissipada pela morte, com a qual a pessoa passa de sujeito a objeto, retendo-se apenas a roupa, um nome, uma imagem. Nesta abordagem, Boltanski evoca a resistência individual em relação às massas através dos «pequenos saberes» que nos definem enquanto indivíduos (2009).

A memória pequena e esquecida permite ainda preencher os espaços em branco da narrativa convencional: as omissões, revisões, rasuras, as outras versões que podemos aprender. Na peça, a ironia vai-se apoderando das narrativas oficiais que ainda pesam sobre estes períodos cruciais do século XX português – a ditadura, a revolução – para encontrar eco nas «explicações simplistas sobre como chegámos até aqui». Urdo o já referido diálogo de tempos, a longa duração da ditadura e a excecionalidade do PREC são, por exemplo, relacionadas com o discurso da crise e com o anticomunismo primário de hoje; o 11 de Março e as nacionalizações reverberam ainda na atual desconfiança generalizada em relação aos políticos.

O PASSADO COMO UM CRIME

O que permanece então do passado são narrativas, vestígios fluidos e culturalmente mediatizados, que temos de decifrar. Ao fazer a reconstituição da história dos pais e do país (memória pessoal e coletiva), nesta peça o passado assemelha-se a um crime a ser investigado (para entendermos o absurdo do presente?). É que a memória diz sempre respeito ao presente (Halbwachs, 1992), devendo resposta a interesses e anseios da atualidade, de acordo com os quais se sacraliza ou se omite o passado. «Quis compreender o presente do país sobre mais qualquer coisa do que o passado recente. O que restava da mentalidade desses tempos na minha família» (Nadais, 2014a), diz Joana Craveiro, em entrevista a Inês Nadais. O seu trabalho situa-se no terreno, inevitavelmente acidentado, do subjetivo e, nesse sentido, está lá a possibilidade de incluir o que podia ter acontecido, funcionando esta sobreposição de tempos como uma alternativa. O que as pessoas se lembram não corresponde à «verdade» histórica, «a pessoa que eu era nesse tempo já não sou eu» ou a autoironia de um «nós éramos assim». A memória funciona, portanto, como uma construção quotidiana que combina sensações, realidades e pontos de vista: é um policial difícil de desvendar.

ANTES, DURANTE E DEPOIS

As apresentações integrais têm quatro horas que passam num ápice, com jantar popular pelo meio para o qual o público se deslocou como se estivessemos no «calor da revolução», empunhando megafones e bandeiras. Vários atos compõem os materiais de *Um Museu Vivo*, inicialmente apresentados em sessões autónomas: «Atos de Resistência», «Arquivos Invisíveis da Ditadura Portuguesa», «Português Entrecortado» e «Quando É Que a Revolução Acabou?». A coleção deste museu inclui as «construções nacionais» sobre as quais se funda o Estado Novo e as formas de resistência que as acompanham (Atos de Resistência), por exemplo no ato de resistência individual simbolizado por comprar um livro proibido que a atriz descreve em torno da figura cúmplice do livreiro da Ulmeiro. Faz também uma breve abordagem à Guerra Colonial e aos dias turbulentos da descolonização (Espantados de Regressar), já abordados também no espetáculo *Retornos, Exílios e Alguns Que Ficaram*

(apresentado no Festival Todos, em 2014) e na *performance Páginas de Um Império Perdido #1: Alguns que retornaram* e outros que não quiseram (integrado no projeto Retornar – Traços de Memória, Padrão dos Descobrimentos, novembro de 2015).

No ato «Quando É Que a Revolução Acabou?», questionam-se as terminologias, investigadas as possíveis narrativas ou balizas temporais e as mentalidades dissonantes acerca do momento final da revolução. Este ponto de partida trouxe outras questões: «de que revolução estamos realmente a falar?», «é uma revolução ou são mais?» e «o que é que as pessoas sentiram com o fim da revolução?».

O OLHAR EXTERIOR MAS TAMBÉM IMPLICADO DA PÓS-MEMÓRIA

Tem-se relacionado a pós-memória com os descendentes de sobreviventes de eventos dolorosos que, embora não tenham testemunhado esses eventos em primeira mão, herdam a experiência traumática de quem a vivenciou, através de uma narrativa familiar (Hirsch, 1997). Reforçando a ideia de que os efeitos do passado continuam no presente, e que não se quer pôr termo a determinado assunto, esta ligação é mediada por investimento imaginativo, projeção e criação. Crescer com memórias herdadas, mais ou menos esmagadoras, faz que as nossas próprias histórias de vida se situem na sombra de um mistério maior. Ainda que indiretamente, esses fragmentos de eventos que precedem o nosso nascimento ou a nossa consciência tornam-se um desafio para a compreensão.

Em *Um Museu Vivo*, interessa-nos menos a especificidade do trauma do que a relação com a memória dos ascendentes e a sua repercussão no presente. A condição de «pós» advém mais da tentativa de reconstituição subjetiva, na medida do (im)possível, de como as coisas «realmente se passaram». Escreve Joana Craveiro:

A nossa memória é, portanto, pós e é nessa condição de um «outro olhar» que temos vindo a construir as palestras performativas que fazem parte deste museu, como uma lição de história que não se aprende em nenhuma disciplina que conheçamos – e talvez por isso mesmo estejamos a construir este espetáculo: por nunca o termos podido aprender mesmo quando pedimos que nos ensinassem, que nos contassem como as coisas se tinham «realmente» passado.

<http://teatrodovestido.org/blog/?p=5334>

A geração pós-memória, mais do que tendo vivido experiências em conjunto, partilha percepções e memórias, com maior ou menor grau de identificação. A geração dos «filhos de Abril» está em condição privilegiada de pensar as memórias indiretas, ou de partilhar as percepções destas memórias que, a par das estruturas sociais e culturais, nos definem como geração. Este «outro olhar» não toma partido declaradamente, nem tem a visão turvada pela autoridade do «eu estive lá e sei», ainda que o grau de afetividade por estes assuntos seja proporcional ao tipo de narrativa ideologizante que lhe foi transmitida. Pelo contrário, o distanciamento potencia a ironia, o questionamento, a denúncia de algumas promessas e a observação crítica das metamorfoses da geração anterior, protagonista dos acontecimentos. Escreve Joana Craveiro: «Assumo uma voz subjetiva, que é a minha e também a da geração da pós-memória, que tem dúvidas, que tem perguntas, que tem ironia» (Nadais, 2014b). O museu pessoal de uma criadora nascida no pós-25 de Abril potencia um elevado grau de identificação em termos de dúvidas, referências, percepções – também foi assim que as coisas se passaram –, tanto para os contemporâneos da revolução como para os «vindouros» da democracia portuguesa.

MATERIAIS DE DIVERSAS NATUREZAS

Cada palestra tem a sua caixa de adereços a partir dos quais Craveiro desenvolve as suas histórias. Se abrirmos uma delas podemos encontrar: *souvenirs* chineses; um telefone; soldados em miniatura para a cena da Guerra Colonial; cravos murchos; *Memórias de Um Operário*, de José da Silva; *Massacres na Guerra Colonial*, ed. Ulmeiro; *Pais de Abril, Filhos de Novembro*, de Tiago Matos Silva; a visita de Simone de Beauvoir a Portugal e os seus comentários; as histórias das cooperativas culturais; o livreiro José Ribeiro, que conseguia passar livros proibidos, e a história de quando foi preso pela PIDE; o *Guide du Portugal*, de Franz Villier; uma lista de livros proibidos; *Salazar, a Arte de Saber Durar*, de Fernando Rosas; *Salazar*, de Hugh Kay; vários livros sobre a PIDE e testemunhos de polícias e de presos políticos; histórias de tortura; a história da presa política Aurora Rodrigues, e o livro com o seu testemunho *Gente Comum*; a figura do militante incómodo em Francisco Martins Rodrigues; o panfleto «Se Fores Preso,



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2015 (JOANA CRAVEIRO), [F] JOÃO TUNA

Camarada»; a história de Ribeiro Santos, estudante assassinado pela PIDE, e as manifestações em sua homenagem assim como o simbólico funeral; *Os Rapazes dos Tanques*, de Adelino Gomes e Alfredo Cunha; *Portugal, the Impossible Revolution?*, de Phil Mailer; *O Fascismo nunca Existiu*, de Eduardo Lourenço; os livros e a figura de Augusto Abelaira; *State Repression and the Struggles for Memory*, de Elizabeth Jelin e Peter Robinson; relatos das comissões de moradores; histórias do processo SAAL; relato da rádio do dia 25 de Abril; as canções no Rádio Clube Português; a coleção «Política do Espírito», de António Ferro; livros infantis como *Contos Populares Chineses* e *Rebentos de Arroz*; o *Manual da Mocidade Portuguesa*; a comissão do *Livro Negro do Fascismo* (dez volumes), criada em 1978 para averiguar os crimes do fascismo, que Cavaco Silva desmantela em 1991; documentos sobre a visita de

Marcelo Caetano a Londres, onde foi muito apupado; histórias da descolonização e de retornados com testemunhos de famílias em cassetes e o diário de uma família em Angola desde 1948; uma saia de casamento de 1978; a caixa que o pai da atriz ia doar ao Centro de Documentação do 25 de Abril; fotografias de um homem na Guerra Colonial; uma intimação da PIDE, ao cuidado de Laurentina da Conceição Silva, para prestar declarações na «repartição» da rua do Heroísmo às 15 horas do dia 25 de abril de 1946; a história da placa da antiga sede da PIDE e o destino naquele edifício; um livro proibido de Pamela Moore, *Chocolates ao Pequeno-Almoço*, que, na verdade, não era sobre culinária mas sobre o despertar sexual de uma mulher; um disco do Movimento Nacional Feminino que os soldados portugueses ouviram em Angola e Moçambique no Natal de 1961; os panfletos em que o MRPP deseja «longa vida, muito longa vida ao camarada Mao Tsé-Tung»; o 1,49% de Otelo nas presidenciais de 1980; uma fotografia da atriz na escola primária no tempo em que Portugal queria ser como a Suíça; e viria a acrescentar os jornais de 11 de março de 2015, cujas capas saíram todas a vermelho, numa campanha da Vodafone. Tanta diversidade organiza-se no fio condutor dramaturgico dos «cadernos do arquivista», que vão sendo folheados ao longo da peça como uma espécie de guião. Uma câmara filma em direto os livros, objetos, fotografias, dispostos com sequências bem marcadas, isto é, na forma de mostrar, de sobrepor e de relatar os materiais, são-nos sugestionadas «memórias visuais». Inserido numa certa tendência internacional, também da arte contemporânea, que trabalha com a História e o arquivo, relacionamos este tipo de teatro documental com as encenações de Lola Arias sobre a Argentina e o Chile, países com passados recentes de inquestionável violência. Recorrendo igualmente à filmagem direta dos objetos de cena, em *Mi vida después* e em *El año en que nació* (no Próximo Futuro 2012), jovens argentinos e chilenos, respetivamente, reconstroem a juventude dos seus pais nos anos 70 sob a ditadura de Pinochet a partir de fotografias, cartas, cassetes, roupa usada, recordações rasuradas. Quem eram os meus pais quando eu nasci?, como era o Chile dessa época?, quantas versões existem sobre o que se passou quando era tão pequenino que não tenho memórias? foram algumas perguntas na base do espetáculo.

O «outro olhar» reclamado por esta geração tem curiosidade. Reconhecemos nestes trabalhos um movimento de dentro para

fora, do privado para o público, da família para a sociedade. «Quis investigar dentro da minha própria família porque havia muitas coisas que até hoje não sabia e porque a transmissão da memória no contexto familiar é determinante neste processo de assimilação do passado», explica Craveiro (Nadais, 2014b).

MEMÓRIA, UM CAMPO DE ESTUDOS

Os estudos da memória foram impulsionados pelos estudos sobre o Holocausto, enquanto acontecimento esmagador e de exceção. A sua capacidade de distorção e de violência fez questionar o potencial e os limites da memória. Outro eixo central é o modo de incorporar a memória a partir de artefactos culturais. Marita Sturken (que tem trabalhado a identidade nacional, a cultura visual e popular, o consumismo e os efeitos culturais da tecnologia) refere que os trabalhos mais interessantes sobre a memória provêm de inovações recentes na historiografia que deslocaram o interesse dos objetos culturais para as práticas de cultura, incidindo na interpretação das formas e atividades culturais. Esta valorização das práticas ajudou a definir a memória «como um processo dinâmico que resulta de práticas de memorialização, ritual, criação de santuários, debates e lutas pelos significados da memória que emergem da construção das instituições da memória» (Sturken, 2008: 74). O trabalho de Craveiro atravessa várias ondas da memória: devolve a dimensão simbólica aos ícones rasurados, como o estudante assassinado, os presos políticos, a descrição na primeira pessoa de algumas torturas da PIDE por Aurora Rodrigues; retira à invisibilidade certas figuras, como a de Vasco Gonçalves; faz-nos experienciar o momento radiofónico do 25 de Abril, a azáfama da comissão de moradores numa ida à Margem Sul, ajuizar uma certa elite que foi maoísta ou comunista mais por voluntarismo, a vontade de abraçar ideologias que a prática da vida se encarrega de contradizer. Percebemos a importância de não só nomear como, pela recriação e narração de Joana Craveiro, formarem-se personagens na nossa cabeça: pessoas que viveram as circunstâncias históricas, arriscaram e sofreram.

A VERTIGEM DO ARQUIVO

O crescente interesse da arte contemporânea pela memória (na tentativa de ordená-la ou de reconfigurá-la) procura no arquivo

e nos modos de organização mais o processo do que o fim em si. Nesse sentido, houve uma mudança de paradigma em relação às vanguardas modernistas, para as quais «o foco era o produto final de uma intervenção na memória» (Pitella, 2013). Desde os anos 60 que o processo de colecionar, inventariar, criar um arquivo passa a figurar no processo criativo. O *archival impulse*, diagnosticado por Hal Foster (2004: 3-22), ajuda ao regresso da memória das imagens, para com elas, nas suas ligações rizomáticas, construir novas visões críticas.

Se um certo tipo de museu tem como função cristalizar as memórias, uma certa arte que utiliza o arquivo consegue dar a ver o invisível entre as imagens, no sentido de potenciar um olhar para as imagens mais limpo das suas narrativas históricas. Aproxima-se da ideia benjaminiana do anjo da História que olha para o passado a partir das suas cinzas, desfigurando e desmontando as narrativas que estruturam o passado (Richter, 2000). É como se se desejasse pôr alguma ordem naquilo que parece desordenado ou nos foi desapossado, fazendo uso de uma certa manipulação que ambiciona um novo pensamento. Ao expor-se ou destacar-se determinada forma, pondo em diálogo imagens e espaços diversos, produz-se uma nova ideia. Ou seja, materiais como fotografias e cartas são reenquadrados e recontextualizados, num jogo de ficção e de verdade, da visibilidade para a legibilidade (Didi-Huberman, 2010). Este processo permite experimentar possibilidades utópicas de um mundo transformado, incluindo o «podia ter sido» ou o «gostava que fosse», e de encontrar narrativas de resistência que ficaram invisibilizadas pela história dos vencedores. A peça *Um Museu Vivo* também se situa neste apelo ao arquivo, tal como as anteriores criações do Teatro do Vestido se desenvolvem a partir desta estrutura: coleção de histórias, experiências, objetos, mapas, cartas, listas. Este trabalho específico insere-se no testemunho que incentiva a uma configuração original de materiais e sua releitura, comum a muitos arquivos artísticos. Esta prática arquivística coincide com o crescente interesse da arte sobre a história e o passado, e é assinada muitas vezes pela geração da «pós-memória», que, como referimos, resgata o passado da penumbra do arquivo. Confundindo os limites entre memória pública e privada, o arquivo deixa de ser um repositório de informação para contribuir para a memória coletiva, que não prescinde do posicionamento do artista perante o tema abordado.

Contra a história das formas fechadas defende-se as formas abertas da cultura, sempre em atualização: o arquivo permanentemente em construção, instável e fluido – aproximando-se de um arquivo digital, um «Museu Vivo». No final do espetáculo é-nos dado a ler um cartão: «Este museu vivo continua.» Segue-se uma conversa com o público – debate muito vívido no qual se manifestam opiniões, pontos de vista, experiências vividas, próximas ou conflitantes. A autora vai acrescentando ao seu museu elementos que provêm do confronto de ideias, tentativas de correção, novos dados. Porém, o trabalho de Joana Craveiro em *Um Museu Vivo* não é somente uma reorganização das pontas soltas de fragmentos da história recente portuguesa. Numa composição sincrética, desenha um modo alternativo de a transmitir, de ilustrar os paradoxos, de impossibilitar o consenso naquilo que implicou vidas. Posiciona-se pela liberdade, de perspectivas sim, mas também a liberdade de escolher a sua. Nestas várias abordagens à memória, reconhece-se a preocupação com o presente, a resistência da pequena memória que nos constitui e deve ser partilhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2009), «What Is the Contemporary?», in *What is an Apparatus? and Other Essays*, Califórnia, Stanford University Press.
- BOLTANSKI, Christian (2009), *La création contemporaine*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *Remontages du temps subi. L'œil de l'Histoire*, 2, Paris, Éditions de Minuit.
- FOSTER, Hal (2004), «An Archival Impulse», *October Magazine*, n.º 110, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp. 3-22.
- HALBWACHS, Maurice (1992), *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- HITE, Katherine (2012), *Politics and the Art of Commemoration: Memorials to struggle in Latin America and Spain*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- NADAIS, Inês (2014a), «O passado coletivo jamais será vencido», *Público*, 13 de Novembro de 2014.
- (2014b), «Um museu para o 25 de Abril – só que vivo», *Público*, 6 de Junho de 2014.
- PITELLA, Isadora H. (2013), «COLETIVA Entre Memória e Arquivo», in *Arte Capital* (<http://www.artecapital.net/exposicao-398-coletiva-entre-memoria-e-arquivo>).
- RICHTER, Gerhard (2000), «Benjamin's Face: Defacing Fascism», in *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Detroit, Wayne State University Press.
- STURKEN, Marita (2008), «Memory, Consumerism, and Media: Reflections on the Emergence of the Field», *Memory Studies* 1.1 (janeiro), 2008, p. 74.

Cacildas plurais: Uma investigação teatral sobre a presença e a memória

JOSÉ DA COSTA

José da Costa é professor da Escola de Teatro e do programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e investigador no CNPq. Entre vários títulos, é autor de *Teatro Contemporâneo no Brasil* (2009).

L'article traite de la pièce de théâtre écrite et dirigée par José Celso Martinez Corrêa sur l'actrice consacrée Cacilda Becker. L'interprète, qui est morte en 1969, a été reconnue par ses performances dans le contexte du théâtre moderne brésilien des années 1950 et 1960. En préparant une biographie théâtrale de Cacilda Becker, l'auteur ne se limite pas aux seuls faits objectifs de la vie de l'actrice. Il recrée librement beaucoup d'aspects de l'histoire du théâtre et de la culture brésilienne de la période où elle vivait, en discutant aussi le théâtre actuel dans sa double dimension à la fois esthétique et politique. La première du spectacle a eu lieu au siège du Teatro Oficina (Théâtre Atelier) dans la ville de São Paulo, en 1998. La pièce fait partie d'un cycle que l'auteur a créé et mis en scène autour de la vie de l'actrice et de son moment historique.

JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA / TEATRO OFICINA / CACILDA BECKER / THÉÂTRE MODERNE BRÉSILIEEN / CULTURE BRÉSILIEENNE

O final do primeiro dos dois atos da peça-biografia sobre Cacilda Becker – encenada por José Celso Martinez Corrêa em seu Teatro Oficina, com estreia em 1998 – mostra a atriz (preponderantemente interpretada, no primeiro ato, por Bete Coelho e, no segundo, por Leona Cavalli), ainda muito jovem e inexperiente, partindo de Santos, no início da década de 1940, para tentar uma carreira teatral no Rio de Janeiro. Mas, após o intervalo, não vemos o desdobramento da experiência carioca da artista. A chegada ao Rio, o teste para trabalhar junto ao Teatro do Estudante do Brasil, o encontro com a diretora Maria Jacintha, que comandava o grupo na ausência de Pascoal Carlos Magno, e o espetáculo de estréia da atriz são aspectos tematizados em outra peça da tetralogia que José Celso escreveu sobre a vida da atriz Cacilda Becker¹.

1 As várias peças do conjunto de *Cacilda* se distinguem pelo número de exclamações: !, !!, !!! e !!!!. A primeira encenação foi de 1998 e as demais surgiram após o período em que o Teatro Oficina se dedicou ao ciclo de cinco peças construídas e realizadas a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, na primeira década do século atual.

Após o intervalo entre os dois atos da peça efetivamente encenada, vemos imagens de Cacilda Becker (fotografias e trechos de filmes), além de outras que não parecem ser exclusivamente da atriz e que o espectador tem dificuldade de identificar. Essas imagens são projetadas tanto nos muitos monitores de TV – dispostos, em uma parte alta, ao longo do espaço cênico –, quanto em todo o ambiente do teatro – sobre paredes, no chão e mesmo sobre os espectadores. Instantes depois do início das projeções, acompanhamos a entrada em cena da protagonista (agora representada pela atriz Leona Cavalli), que surge na parte superior do teatro, em uma varanda, cuja visibilidade está interceptada aos espectadores por uma cortina branca. A atriz Leona Cavalli aparece diante dessa cortina, que logo será aberta pela intérprete. O que vemos, então, é um coro de atores e atrizes nus. Leona e Zé Celso, que não integram esse coro, parecem, logo depois, fumar ópio ou maconha. Os integrantes nus do coro – que usam máscaras de alumínio que lembram aquelas usadas pelos atores-bailarinos no *Bailado do Deus Morto*² (1933) de Flávio de Carvalho –, se masturbam todos, homens e mulheres, enquanto cantam, em uníssono, trechos que falam sobre o tempo histórico («68 vira 69,/ 69 vira 99»), sexo («todas as coisas que têm boca/ chupam sexos, cacetas e bocetas...»), amor e teatro («Analfabeta/ de viver sem Amor,/ ela se apaixonou/ pela paixão/ da cidade desvairada paulicéia/ coroadada pelo/ Trópico das Cabras/ o Teatro.»), etc. As réplicas do coro se alternam com falas de Cacilda em trechos como «oh!, crianças! Criadas! Malcriadas! Oh, meu Trópico das Cabras! Oh Dionizos do meu hemisfério Sul! [...]». A intensidade e a excitação da cena chegam ao auge com o orgasmo dos integrantes do coro. No instante do orgasmo, percebe-se visivelmente a ejaculação de pelo menos alguns dos atores. Cacilda (Leona Cavalli) fala a réplica final em que se refere a «Haxixe/ Estrume/ Bosta/ Mel:/ Céu do chão». Assim finaliza-se o quadro, saindo de cena o coro da masturbação³.

O impacto do episódio se deve ao fato de que não se trata de uma representação indireta de situações em que pessoas

2 Ver Osório (2000: 21-23). Pode-se consultar também o texto de Flávio de Carvalho e um desenho de Tarsila do Amaral para o cenário de *O Bailado do Deus Morto*, decorado com tubos de alumínio em *O Percevejo* (1997: 49-53).

3 As citações de falas do espetáculo têm como fonte, além da minha memória de espectador, o roteiro dramaturgico da peça e vídeos do espetáculo realizados em diferentes temporadas de exibição.

se masturbam (com atores que fingem ou mimetizam o ato da masturbação), mas da autoexcitação e da masturbação frontal e direta de um conjunto razoavelmente numeroso de atores e atrizes. Mesmo os espectadores mais distantes do local em que ocorre a cena percebem a grande proximidade dos intérpretes em relação à parte do público que se encontra na galeria superior, ao lado da varanda (uma espécie de mezanino) em que se passa a cena. Os espectadores que estão colocados nesse setor da platéia, ainda que não sejam tocados fisicamente pelos integrantes do coro, são, de certa maneira, absorvidos pela cena, não só em decorrência da proximidade efetiva, mas também da iluminação intensamente clara, que não recorta, não reduz, não separa rigidamente o espaço da ocorrência teatral, mas, ao contrário, opta por ampliá-lo e por abri-lo, anexando, de modo indireto, a presença dos espectadores e, em especial, daqueles localizados na área imediatamente contígua.

Os monitores de TV dispostos ao longo do teatro – que, como sabemos, tem a forma de uma pista ou corredor – mostram *closes* diversos dos indivíduos que se masturbam. Esse recurso faz com que mesmo os receptores mais distanciados no espaço tenham acesso a uma visão extremamente próxima da cena – ou de partes dessa cena e de imagens de fragmentos ampliados (*close-up*) dos corpos dos atores vistos, com detalhes, em seu dinamismo muscular de autoexcitação. O quadro não mostra os *performers* tocando-se uns aos outros. A ação de cada um é inteiramente individual. Mas a imagem produzida, simultaneamente grotesca e bela, deve, em grande medida, seu fortíssimo efeito sobre o espectador a essa espécie de situação coletiva de intensidades autoeróticas em operação simultânea e reunida.

Outro momento de grande impacto é a cena que também se dá na mesma varanda ou mezanino do quadro da masturbação. Vemos agora a personagem chamada de Jovem Atriz enquanto ela recebe a aplicação de uma injeção na veia de seu braço. A cena parece bastante realista. Temos a impressão de ver a agulha picar o músculo e penetrar a veia da intérprete. Os monitores ampliam em *close* a imagem. Até que ponto o receptor complementa ou constitui imaginariamente o que só parcialmente é fornecido pela cena é algo nem sempre suscetível de ser precisamente delimitado, especialmente para quem assiste ao espetáculo uma única vez. Outra atriz também parece ser picada. Alude-se, nas réplicas

dos atores, à heroína, como se se tratasse de uma cena em que as personagens se drogassem. Mas a palavra *heroína* é também uma referência à personagem-título da peça, que se constitui simultaneamente como homenagem e como ritual antropofágico, em que se brinda e se devora dionisiacamente a memória da protagonista e do contexto teatral a que pertenceu.

Na cena da aplicação de heroína na personagem Jovem Atriz, há dois planos que se cruzam. Em um deles está a Jovem Atriz que parece vasculhar, anos depois, o amplo apartamento duplex localizado no vigésimo andar de um edifício da avenida Paulista – imóvel de que Cacilda Becker foi efetivamente proprietária. A Jovem Atriz parece estar em busca de objetos ou documentos sobre a memória da artista morta no final dos anos 60. De certo modo, a Jovem Atriz representa autorreflexivamente o próprio José Celso em seu ambicioso empreendimento estético-histórico-biográfico, empreendimento esse que foi efetivado com a tetralogia sobre a vida de Cacilda Becker e com a encenação de uma parte da extensa dramaturgia construída.

No outro plano, se encontra a própria estrela de teatro dos anos 50 e 60 dizendo que vai trocar o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) pelo TCB (Teatro Cacilda Becker). A Jovem Atriz, em dado momento, se refere ao TBC dizendo que agora «aquilo lá está uma pastelaria», enquanto o apartamento de Cacilda, onde aparentemente ela se droga, «pelo menos é uma ruína»⁴. Os dois planos (o da Jovem Atriz no mezanino/apartamento de Cacilda e aquele em que está a estrela ao lado do dramaturgo-encenador José Celso no palco) se intercomunicam, vazam um no outro. O cruzamento e a intercessão dos dois planos se evidencia quando a Jovem Atriz, na varanda superior do teatro (convencionada como o apartamento da avenida Paulista), e a própria Cacilda (Leona Cavalli), no palco-pista-passarela do Oficina, dizem juntas, ainda que em partes separadas do espaço, a seguinte réplica:

O «C» de comédia/ é agora/ «C» de Cacilda./ O «B» de brasileiro/ vira de Becker./ «C» e «B»/ se atraem,/ envolvem/ o «T» do Teatro/ no meio,/ copulam.

4 No espetáculo, a atriz dizia o texto de modo um pouco diferente do que aparece na versão consultada do roteiro dramaturgico. Sobre o TBC, ela afirmava: «aquilo lá está reformado demais», para acrescentar em relação ao apartamento de Cacilda Becker representado em cena: «aqui, pelo menos, é uma ruína, dá medo».

Nesse instante vemos atores (Fransérgio Araújo e Flávio Rocha) que, em um movimento erótico e de grande sensualidade, lembrando quase sátiros míticos, acariciam e beijam os braços das atrizes que foram picadas, lambem o local em que penetrara a agulha enquanto sorriem de êxtase e prazer.

Tanto o episódio do coro da masturbação quanto o da aplicação da heroína parecem se inspirar em parte na viagem que Cacilda Becker fez, em dezembro de 1968, na companhia de Ruth Escobar, a Nova York, onde fora encontrar com Walmor Chagas, que já estava nos Estados Unidos. Nessa viagem, Cacilda experimentou pela primeira vez um cigarro de maconha em Greenwich Village, cheirou *poppers* e teve contato com o movimento *hippie* norte-americano que estava em seu ápice. Cacilda também assistiu a trabalhos teatrais que parecem ter tido forte impacto sobre a atriz, a exemplo de *Dionysus in 69*, do Performance Group de Richard Schechner, espetáculo no qual aspectos como a energia corporal e a nudez dos atores eram fortemente trabalhados (Prado, 2002: 536-540).

É claro que no Brasil havia também uma efervescência cultural que se manifestava, por exemplo, no tropicalismo de nomes como Hélio Oiticica e Caetano Veloso, em atitudes de liberação sexual e comportamental, em espetáculos como *O Rei da Vela* de Zé Celso e *Cemitério de Automóveis*, uma produção de Ruth Escobar. Entretanto, vivíamos no país uma radicalização do autoritarismo militar, a partir da edição do Ato Institucional n.º 5, que ensejou a mais bárbara repressão aos críticos do regime e instaurou um rigoroso sistema de censura aos meios de comunicação e às artes. A idéia de 68 virar 69 tem, de certo modo, relação referencial com o duro contexto de repressão política que Cacilda vai encontrar no país ao voltar da viagem (ao que parece, recheada de alegria e de espontaneidade) à Nova York no mês de dezembro de 1968 e à Europa, onde passou o *réveillon*. A relação dessas pontuações históricas (68 e 69) com 99 inclui, ao lado da referência dupla à contracultura e à repressão política da ditadura militar, uma referência ao momento em que a peça é encenada no final da década de 90 e em que se volta o olhar para aquele período histórico-cultural do final dos anos 60, quando se deu a morte de Cacilda Becker, em decorrência de um derrame cerebral ocorrido no intervalo do primeiro para o segundo ato da peça *Esperando Godot*, com que a atriz estava em cartaz ao lado de Walmor Chagas na cidade de São Paulo.

Esse arco referencial pode ser confirmado por alguns dados. Por exemplo, pode-se, consultando o texto da peça, ler um trecho que funciona como título do quadro de abertura do segundo ato ou como resumo do episódio, à maneira dos resumos que antecedem cada um dos quadros nas peças de Brecht. Diz a inscrição inicial do segundo ato: «Dia seguinte. O primeiro pós-moderno. New York Greenwich Village. Cacilda Becker Mãe Coragem medita, pita y fuma». Logo depois, há uma rubrica, em que se lê o seguinte:

Títulos brechtianos em *slides*: Comunidade do teatro de Schechner, em ensaios preparam *Dionizos 69*⁵. Dez atores e atrizes nus passam o cachimbo do *hash* para Cacilda que pita e viaja numa cena de *Mãe Coragem*, se masturbando enquanto o coro lê, afastado, a cena. – O coro são os mesmos atores nus que passam o *hash*, fabricado de barras verdes como pedaços de estrume, mas que fazem a cena como atores brechtianos.

O quadro em que há a «viagem» de heroína, quadro intitulado «Mesa Branca & comunhão *Junkie*», abre-se com a seguinte rubrica:

Flávio Rangel vem recebê-la. Depois chega Walmor (Chagas). Zimba (Ziembinsky) traz uma grande toalha branca. Se reúnem numa mesa branca, todos se dão as mãos, em torno do palco, na pista. No camarim superior, um camarote da Barca da Glória, onde se localiza o apartamento da atriz na Paulista em 1999. Ruína com grafites *junkie* na parede: «HOUSE DE CACILDA», uma TV velha, mal sintonizada, ligada aleatoriamente. A Jovem Atriz chega vindo da escada em caracol, com o Menino. Tem os livros de Maria Thereza Vargas e Maria Inez Barros de Almeida sobre Cacilda e uma frasqueira de figurinos. E restos de anarquistas coroados no exílio dos subterrâneos.

Temos aí uma menção a amigos e companheiros de trabalho de Cacilda Becker, que teriam participado de orações e correntes de pensamento positivo, buscando ajudar a atriz a sair do coma de trinta e nove dias em que penetrou após o derrame cerebral e em que se manteve até sua morte. Mas, se somos remetidos ao ano de 1969, do derrame cerebral, do coma prolongado e da morte da atriz, a menção à Barca da Glória nos conduz ao *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, e à montagem da peça de que Cacilda participou, sob a direção de Décio de Almeida Prado no Grupo Universitário de Teatro em 1943.

5 Apesar de grafado diferentemente, o texto se refere ao espetáculo *Dionysus in 69*.

Esse trecho didascálico mostra o procedimento pelo qual se reúnem, em *Cacilda!*, a cada momento, imagens díspares, bem como materiais sonoros, linguísticos e imagéticos heterogêneos ou referências verbais e visuais associadas a tempos e contextos distintos, direta ou indiretamente relacionados à vida da protagonista, i. e., a heroína a quem a Jovem Atriz pretende em dado instante fazer um brinde. Em quê exatamente cada um dos elementos imagéticos (vídeos, fotografias, filmes, etc.), sonoros, musicais, verbais e cênico-perfomáticos – frequentemente múltiplos e simultâneos (cenas na pista e nos mezaninos, atuações de atores e projeções de imagens associadas ou não a eles nos monitores de TV, etc.) – dizem respeito a aspectos biográficos da personagem-título raramente se esclarece por inteiro. Do mesmo modo, não se explicita precisamente qual o elo que se está fazendo em tal ou qual momento com contextos mais amplos (sociais e políticos) em que vivera e atuara a artista morta em 1969. Nunca se estabiliza inteiramente um sentido autocentrado e unificado de época.

Não que seja impossível reconhecer uma série de referências fragmentárias ou parciais a contextos particulares, como nos momentos em que se alude verbalmente ao tenentismo e à Revolução Constitucionalista de 1932, à Segunda Guerra Mundial e à Força Expedicionária Brasileira. Tanto os aspectos de referências históricas e sociais – i. e., não propriamente artísticas e literárias – são suscetíveis de serem apreendidos, quanto as alusões específicas à história do teatro e da literatura dramática podem ser assimiladas a todo instante pelo espectador. Mas o fato é que se verifica a cada momento uma profusão tão intensa de imagens e de informações, fornecidas por canais tão distintos e heterogêneos, sobre contextos igualmente múltiplos e diferenciados, que o efeito produzido é o de uma espécie de deslize de todas as atualidades (a de cada presente, de cada passado e de cada futuro), uma divisão ou dilaceramento de todos os corpos ou identidades, a produção furiosa de uma amálgama deliberadamente esquizofrênica de dados não só incompatíveis entre si, mas resistentes a servirem como elementos de conjunção no interior de composições totalizadoras, como também resistentes ainda à estabilização imaginária de contextos internamente coerentes e de um fluxo temporal unidirecional no imaginário do receptor.

Não é de pouca importância o fato de que os participantes da dança da masturbação usam máscaras como as utilizadas pelos

atores-bailarinos do *Bailado do Deus Morto* (1933) de Flávio de Carvalho (1899-1973). O artista e *performer avant la lettre* já maduro teve um namoro com a jovem Cacilda Becker no final dos anos 30. O encontro dos dois, assim como o de Cacilda com o amigo Miroel da Silveira, que se torna importante crítico teatral, é encenado no primeiro ato do espetáculo. Mas agora, nós estamos, a princípio, no final dos anos 60, quando Cacilda já era uma estrela reconhecida. O namoro com Flávio de Carvalho não durou mais de alguns meses e não parece ter tido importância decisiva na vida afetiva de Cacilda. Não há também notícia de uma continuidade da amizade entre ambos. Mas o pequeno aspecto referencial do breve namoro de Cacilda e Flávio de Carvalho levou José Celso a criar associações livres de idéias não só com o *Bailado do Deus Morto*, mas com a obra de Flávio de Carvalho e suas experiências performáticas, de modo mais amplo, ao longo da peça.

As máscaras de alumínio, concebidas por Flávio para o *Bailado*, não aparecem apenas na dança erótica dos sátiros masturbadores. Figuram também em inúmeras cenas de coro ao longo do espetáculo. A personagem Flávio de Carvalho, no episódio que trata do namoro com Cacilda, veste um tipo de roupa (que inclui uma pequena saia e blusa meio bufante) que ele usou certa vez nas ruas de São Paulo, em 1956. Vemos também a personagem, representado por Zé Celso, pintando um quadro cujas cores fortes lembram um estilo expressionista de certas pinturas do artista.

É certo, entretanto, que o espectador que não tenha informações prévias sobre o trabalho teatral de Flávio de Carvalho não lerá a cena pelo viés dessa referência artística. Mas penso que não importa, na verdade, que ela seja ou não decodificada. O que importa é que o receptor experimente também ele o jogo paradoxal em que a presença joga com a divisão de si mesma (em termos de profusão de referências díspares, de imagens, vultos, sombras e reflexos) como movimento infinito e sem ponto seguro de chegada.

É curioso verificar que, em *Cacilda!*, Zé Celso faz também uma grande homenagem a Flávio de Carvalho, artista com quem se pode imaginar que o próprio Zé Celso se identifique infinitamente mais do que com o percurso artístico de Cacilda Becker. Sem dúvida, a cena da masturbação é não apenas uma referência ao espetáculo nova-iorquino *Dionysus in 69* do final dos anos 60, mas também à experiência paulista do *Bailado do Deus Morto* do início dos anos 30. Muito possivelmente as idéias artísticas de

Flávio de Carvalho e as informações sobre o *Bailado* estiveram entre os materiais estudados por Zé Celso para a construção de sua peça. A negação da via estabelecida e racional da arte, o trabalho com o corpo e com certa dimensão de erotismo, bem como a força expressiva ou expressionista do agitador cultural Flávio de Carvalho devem ter causado um forte impacto sobre o dramaturgo-encenador.

Nos espetáculos de Zé Celso realizados nos anos 90, se verifica, por procedimentos diversos, um tipo específico de plasticidade do corpo e do sujeito individual no ambiente polissêmico e plurívoco, fragmentário e múltiplo, em que esse corpo e o sujeito rememorado aparecem. A multiplicidade de canais (vídeos, filmes, jogo de luzes e de sombras, sonorização do espetáculo, etc.) é um dos fatores que contribui para essa plasticização responsável pela disseminação ou divisão de todos os corpos e de todo presente, pela relativa desmaterialização do sentido, isto é, pela desconexão entre o sentido e a concretude particularizadora dos corpos.

Em dado momento do primeiro ato, vemos uma cena longa em que os pais de Cacilda – e depois com a participação das três filhas, ainda meninas, do casal – aparecem não por trás de um tecido como no início da cena dos masturbadores, mas diante de uma cortina de cor clara que funciona, nesse instante, como um pano de fundo. A cena é iluminada pela luz de um projetor de cinema, que está colocado a uma certa distância dos atores. O projetor roda normalmente como se fosse projetar um filme sobre a cortina branca. Ocorre entretanto que não há nenhuma película na máquina. A luz projetada, incidindo sobre os corpos dos atores, produz já não vultos escuros por trás de um tecido, mas sombras sobre o pano de fundo. É como se se indicasse uma problematização da presença cênica por meio da comparação com o cinema, como se fosse operada uma desmaterialização relativa da presença corporal atual dos intérpretes, pelo reflexo, pela duplicação dos corpos. As sombras apontam para uma presença outra, para a presença *inatual*, não como passado ou futuro, mas como o que não se estabiliza na condição de dado associado a qualquer contexto determinado ou atualidade temporal exclusiva, seja a do presente, a do passado ou a do futuro.

No quadro a que acabo de me referir e que, no texto da peça, recebe o título «Álbum de Família» (referência à peça homônima de Nelson Rodrigues), o Seu Yákonis, pai de Cacilda, diz em certo

momento: «Parecemos artistas de cinema,/ que fazem, de vez em quando, fitas.» Na parte final da cena, entra, de fato, um filme do Seu Yákonis, pai de Cacilda (representado pelo sempre sorridente e debochado Marcelo Drumond), na cidade de São Paulo. O filme é em preto em branco e lembra a textura de filmes das primeiras décadas do século XX⁶. Logo depois, haverá uma briga em família, e o Seu Yákonis dirá em cena, antes de ir embora: «[...] acho que vou pra outra fita em série;/ nesta eu ainda acabo mal./ Até um próximo episódio.» A réplica e a cena podem ser associadas à disseminação dos corpos não só em fitas, em imagens, mas também em espaços e tempos múltiplos nos quais se dá a divisão e a multiplicação incessante das coisas e dos indivíduos na peça.

No interior de uma longa rubrica do quadro intitulado «Última Cena», nas primeiras páginas da peça, lê-se a prescrição de «um espelho gigante móvel que rebate a luz em glórias pela pista toda». O longo trecho didascálico, em que se encontra a indicação do espelho a rebater luzes diversas por todas as direções do espaço, dará lugar a uma cena-citação de *Esperando Godot*, com as personagens Cacilda-Estragon (Bete Coelho) e Walmor-Wladimir (Marcelo Drumond), personagens que amalgamam os protagonistas da peça de Beckett (Estragon e Wladimir) e personagens de *Cacilda!*, de Zé Celso (Cacilda Becker e Walmor Chagas). Antes dos diálogos extraídos de *Esperando Godot*, as últimas linhas didascálicas sintetizam a função do quadro:

uma cena pós-pós até do pós-queda, nos anos 80, do socialismo real e do Wladimir Leninismo. Por isso, desde já, nos subtextos, está todo esse passado-presente. Mas é também uma cena completamente específica, é a última cena, o adeus [...].

É curioso verificar que a cena pretenda remeter tanto ao final dos anos 60, quando Cacilda Becker estava em cartaz com a peça de Samuel Beckett e sofreu o derrame cerebral em decorrência do qual veio a falecer («última cena», a do adeus), quanto a contextos históricos muito posteriores, como o do fim do regime socialista na Europa do Leste. A idéia do passado-presente que aparece na rubrica (idéia que também se configura como a de passado-futuro) é, na peça

6 No programa da peça, há, entre os créditos da equipe de criação, a seguinte indicação: «Filme Sr. Yákonis em SP (Direção, fotografia e montagem: Fernando Coimbra; 1.º e 2.º assistentes de fotografia: Flávio Rocha e Fioravante de Almeida; Assistente de direção: Sylvia Prado; laboratório: Líder Cine laboratório).»

de Zé Celso, a de um tempo sempre dividido, nunca só presente, nunca inteiramente estável. O rebatimento das luzes por meio do espelho mencionado na rubrica parece colaborar com a divisão dos corpos atuais e com a multiplicação das direções do tempo.

O rebatimento e a mistura de luzes aparecem em outros momentos do espetáculo e do texto da peça. Ainda no início do primeiro ato, há o quadro «Auto das Barcas», quadro que aparece após o derrame de Cacilda, ocorrido no intervalo de uma exibição de *Esperando Godot*, já ter sido representado. Nesse quadro, se lê, no texto da peça, o seguinte trecho didascálico:

A dama das Camélias vai se maquiando no seu camarote e se carregando no vestir. Enegrece as mãos. Desfigura o rosto com traços exagerados, envelhecendo aos olhos do público, como num butô. Veste uma peruca como as de Ruth Escobar, um cinturão de castidade. Chegam dois barcos no cais do porto de Santos. O BARCO DO TEATRO-VESTIDO DE NOIVA⁷, O INFERNO, tem sirene de ambulância e faróis vermelhos. Faixa imensa: MALDIÇÃO. Base do Teatro Aberto Total de Treplev. Dividido em três planos: 1) Alucinação; 2) Memória; 3) Realidade. A chegada é anunciada pelo porteiro.) (O BARCO DO CÉU é o palco do próprio TCB, somado ao apê da Paulista. Faixa imensa: GLÓRIA. Base do TBC, TCB, do teatro de Arkadina no andar de cima: o Lar – com Deus-Pai (o pai de Cacilda, a COMPADECIDA), O Menino-Jesus, Anjos, faróis em azul-celeste).

Essa rubrica fala de faróis vermelhos de ambulância (em referência simultânea à Barca do Inferno do auto vicentino e ao derrame de Cacilda, que ocasionou seu transporte para o hospital em uma ambulância, interrompendo a sessão de *Esperando Godot*), mesclando-se com faróis em azul-celeste (que remetem duplamente à barca do céu da peça de Gil Vicente e à «base do TBC, TCB, do Teatro de Arkadina no andar de cima»). Na mesma rubrica, José Celso reúne, dentre aspectos biográficos diversos, a referência à Barca do Inferno e ao que chama de «O BARCO DO TEATRO-VESTIDO DE NOIVA», que é a «base do Teatro Aberto Total de Treplev» e que é «dividido em três planos: 1) Alucinação; 2) Memória; 3) Realidade».

A mistura de referências teatrais reuniu na mesma rubrica alusões a várias obras dramáticas, como as peças de Gil Vicente (*Auto da Barca do Inferno*), de Anton Tchêkhov (*A Gaivota*, peça

7 A utilização de maiúsculas é do dramaturgo e não minha.

de que são personagens, dentre outras, a glamurosa atriz Arkadina, representante do *establishment* artístico e do mundanismo teatral, seu filho Treplev, o jovem dramaturgo rebelde, assim como Nina, a jovem atriz por quem ele é apaixonado) e de Nelson Rodrigues (*Vestido de Noiva*). Essa amálgama de referências literárias e teatrais díspares, associadas a contextos histórico-geográficos e culturais muito distintos, se relaciona com a divisão de todo presente, conforme o que vinha comentando. As próprias peças referidas enfatizam a divisão. No texto de Tchékhev, temos a separação do teatro como arte entre as concepções burguesas de Arkadina e as aspirações anárquicas e renovadoras de seu filho Treplev. Nelson Rodrigues dividiu a ação de *Vestido de Noiva* nos planos da Memória, da Alucinação e da Realidade. A peça de Gil Vicente coloca as personagens, recém-mortas, diante de uma espécie de julgamento de seus atos, julgamento esse que determina que elas embarquem seja na balsa do céu, seja na do inferno.

A divisão nas três peças tem funções distintas, associadas aos temas e aos modos de estruturação de cada uma delas. Gostaria de fazer algumas observações relativas especificamente à utilização que José Celso faz dessas peças, para corroborar meu pensamento de que a divisão joga contra uma concepção de presença e de memória ou história como dado totalmente objetivo, denso e compacto, no modo de estruturação do texto e do espetáculo *Cacilda!*. Na peça de Tchékhev, a divisão pontua o antagonismo de visões da arte e do mundo entre Treplev e sua mãe Arkadina. Não se trata de um conflito inteiramente cerrado. Há sutilezas e ambiguidades no fluxo dos afetos entre o filho e a mãe. Mas a divisão estrutura a ação dramática e determina sua continuidade dentro de uma temporalidade vetorial ou linear. Aliás, lembre-se que, nessa peça de Tchékhev, se organiza um conflito dramático de modo um pouco mais claro do que em outras do mesmo autor, a exemplo de *O Jardim das Cerejeiras* e de *As Três Irmãs*, peças nas quais a capacidade das personagens de agirem e de se oporem aos obstáculos antepostos por possíveis adversários – definindo assim um âmbito de conflito interpessoal – parece decididamente mais diluída do que em *A Gaivota*, apesar de o suicídio de Treplev também indicar sua fragilidade como personagem dramática.

No caso da peça quinhentista de autoria de Gil Vicente, a divisão tem a ver com uma alternativa entre duas possibilidades de encaminhamento das personagens após a morte. As duas

barcas têm seus líderes, o Anjo e o Diabo. As embarcações que eles comandam constituem espaços semânticos claros e não intercambiáveis. O tempo na peça implica uma espécie de repetição do mesmo tipo de situação: o impasse dos recém-mortos ante as duas barcas e o julgamento prévio ao qual não podem fugir antes de embarcarem em uma delas. Esse módulo situacional retorna a cada personagem que entra em cena.

Na peça de Nelson Rodrigues, os três planos (memória, realidade, alucinação) já não são tão rigidamente definidos quanto os espaços das duas barcas e os valores que elas representam no auto vicentino. Os aspectos relativos à memória e à realidade, em *Vestido de Noiva*, parecem contaminados pela alucinação e pelo delírio da personagem Alaíde, hospitalizada de emergência em decorrência do atropelamento de carro que sofrera. Mas as cenas da peça – que se estrutura como uma espécie teatral de fluxo de consciência de Alaíde – têm todas uma certa coerência com as vivências efetivas da protagonista: o modo como ela experimentou no passado as suas relações familiares, o seu casamento, a descoberta do diário de uma prostituta (Madame Cléssy) morta muitos anos antes, diário esse que fora encontrado por Alaíde, quando ainda muito jovem, na casa de seus pais. De algum modo, podemos dizer que as misturas de tempo e as interpenetrações entre memórias de fatos efetivamente vividos e delírios que levam a personagem a fantasiar e mesclar o factual e o imaginário estão todas reunidas em certo campo psicológico ou subjetivo restrito, qual seja o âmbito dos afetos e da vida psíquica de Alaíde, que se encontra sob o efeito do trauma do acidente.

Na peça de Zé Celso, também há a encenação de uma espécie de fluxo de memórias e de delírios de uma personagem em situação patológica ou traumática, decorrente agora não de um atropelamento, porém de um derrame cerebral. Mas em *Cacilda!*, não há o fechamento do foco no campo das possíveis vivências efetivas ou imaginárias da personagem. O movimento delirante da alucinação e das mesclas, da divisão de todos os corpos e todos os tempos pela interpenetração de elementos estranhos a cada um deles, é em *Cacilda!* mais cego do que em *Vestido de Noiva* aos possíveis contornos delimitadores de um campo geral de coerência e de justificação central ou centrada das ocorrências, misturas e divisões.

A proliferação de referências literárias e biográficas em *Cacilda!* está ligada a uma potência violenta de movimentação de forças que

destituem, em todo presente e em todo corpo, a possibilidade de fechamento, de individuação e de identidade de cada um consigo próprio. Não se trata de mera oposição entre imaginário e real. A diferença nunca é apenas a de cada coisa em relação à outra da qual ela se distingue. Mas também não se trata da perda de fronteiras sustentada por certos elos causais. Há o derrame cerebral que justifica o coma e os possíveis delírios da personagem. Mas o que se processa como mesclas, divisões, digressões narrativas e disseminações do referente ficcional, ao longo da peça, rompe e ultrapassa os limites de um campo de justificativa e de causalidade razoavelmente delimitado.

Em *Cacilda!*, estamos diante da divisão como diferença de cada coisa e de cada um consigo mesmo, como proliferação infinita, que nem mesmo se limita ao arco do que é suscetível de ser imaginado ou fantasiado a partir de estímulos provenientes de vivências efetivas de uma personagem. A divisão, na peça, não se prende também ao que pode se justificar a partir de um contexto social, de uma realidade familiar ou de um horizonte histórico em que se inserisse a personagem na qual se poderia localizar o foco narrativo.

Há um aspecto que chama também a atenção quando se trata de tentar entender as questões da presença e de sua relação com o corpo, a memória e a realidade, em *Cacilda!*. Refiro-me às várias cenas em que o corpo, líquido e mole, parece ser apenas sangue e fluxo, continente de fluidos. Quando Cacilda, já fora de sentidos, está na UTI do hospital para o qual foi encaminhada, os médicos lembram aqueles outros que, em *Vestido de Noiva*, fazem uma intervenção cirúrgica em Alaíde. Em dado momento da cena, o coro dos médicos pronuncia a seguinte réplica:

Aneurisma/ Roto cerebral/ Aí está:/ é como pau entumescendo/ uma bolsa de sangue/ irrompendo as artérias/ do cérebro./ Vamos abrir vias,/ deixar sangrar.

Pouco depois, vemos a drenagem cerebral. A UTI se localiza na varanda superior em que, noutro momento, se dão as cenas da masturbação e do apartamento de Cacilda na avenida Paulista. A rubrica desse momento da operação, que ocorre no quadro intitulado «A Mídia», descreve a ação do seguinte modo:

A drenagem é feita. O Brasil que não foi possível se esvai. Nos vídeos, uma explosão silenciosa de uma Hiroshima na cabeça dos anos 60 – lavagem cerebral, *ipsis litteris*, o sangue jorra de toda a explosão contida de 68, em gotas vermelhas, no centro da pista. Os monitores de vídeo acusam um gol de futebol, interrompido no silêncio da parada cardíaca. Os pingos começam a aumentar, esvaindo de dentro dela e jorrando em lava vermelha na pista.

A solução cênica efetiva, de grande impacto visual, incluiu outros elementos. A cirurgia foi feita com a utilização de uma máquina elétrica de furar e de um crânio de adereço, que era efetivamente perfurado em cena. Depois, descia do mezanino-hospital um enorme plástico, que vinha dar em meio ao palco-pista. As duas extremidades do imenso plástico eram seguras por atores na varanda superior e no palco. A seguir, entornava-se lá do alto um balde de água tingida de vermelho. O líquido escorria pelo plástico transparente e desembocava no balde embaixo.

Outra cena que diz respeito a sangue aparece no quadro intitulado «Menstruação». Nele, a primeira menstruação da jovem Cacilda é representada por um enorme fio de corda vermelha. Inicialmente, vemos a protagonista ter um desmaio e cair. Depois, uma das irmãs de Cacilda desenrola um fio que sai de dentro das pernas da que desmaiara. Fio esse que se estende ao longo de quase toda a extensão do palco-pista.

Ao lado das menções a sangue, há também muitas referências à chuva, à água e ao mar. O mar de Santos é representado com a utilização de enormes faixas de tecido. Em dado momento, na parte inicial da peça, a menina Cacilda (Bete Coelho) brinca sob chuva. Já no trecho final, no quadro «Confissão», Treplev diz à Cacilda-Arkadina:

[...] Agora vou decapitar você, minha mãe!/ Arkadina! Cacilda!/ Entrei em coma com você! Mas como esse coma/ E nestas chuvas renasço.

Um pouco depois, no quadro intitulado «Comunhão da Laranja Dourada-Hóstia do Teatro», Cacilda-Maria (referência à personagem da peça *Mary Stuart*, de Schiller, representada por Cacilda Becker em 1955 e 1958) diz:

Ah, morte, grande amante, vem.../ se aproxima.../ saudável e sensual./ Por mais seco que fique um ser humano/ no momento supremo é irrigado/ pela

ternura/ das fraquezas demasiadamente humanas,/ agora/ são soberanas./
 Sinto de novo a coroa,/ porque meu coração está mole/ líquido e banha
 minha cabeça./ Cheguei no limiar da eternidade./ Dentro de alguns
 minutos/ serei chão, serei chuva.../ Diretora das Diretoras,/ choverei nas
 hortas,/ nas terras dos palcos,/ pondo visível/ céu, terra e inferno, na
 presença do corpo/ da atriz.

O coração se amolece, se liquefaz e o sujeito se torna chuva, pulveriza-se, dissemina-se. A «presença do corpo da atriz» é ponto de junção de partes e de indeterminação das mesmas. Não se trata de uma presença dividida entre outras que não o são. Trata-se da presença que só se constitui como tal porque dividida e/ou multiplicada, porque disseminada não só em «céu, terra e inferno», mas também nos corpos de muitas atrizes, em outras presenças, por sua vez, também divididas e disseminadas. A menina Cacilda aparece predominantemente no corpo da atriz Bete Coelho, ainda que a mesma intérprete represente também a Cacilda-Estragon e a Cacilda-Pega Fogo (ambas sendo referências a personagens interpretadas por Cacilda Becker na maturidade). Leona Cavalli também dá corpo a várias Cacildas: Cacilda-Dama das Camélias da Morta, Cacilda-Arkadina, Cacilda-Margarida Gautier e Cacilda-Mary Stuart, dentre outras. Essas últimas Cacildas incluem referências a peças que a estrela efetivamente representou em sua carreira e a outras em que nunca atuou, como é o caso de *A Morta*, de Oswald de Andrade, e *A Gaiivota*, conforme o que já comentei anteriormente.

Mas há outras disseminações do «corpo da atriz». Lígia Cortez, que é responsável pela personagem de Dona Alzira, mãe de Cacilda Becker, é também Cacilda-Brízida Vaz (a cafetina do *Auto da Barca do Inferno*) e Cacilda-Kitti Duval (prostituta que figura na peça *Nick Bar... Álcool, Brinquedos, Ambições*, de William Saroyan). Quando Cacilda-Estragon (Bete Coelho) desmaia no primeiro ato, a Cacilda disseminada em Leona Cavalli também desfalece em eco. No quadro «Menstruação», a Cacilda-Kitty Duval (Lígia Cortez) aparece para a moça Cacilda Becker (Bete Coelho) fazendo uma espécie de ritual de iniciação da menina na vida de mulher, dando-lhe um batom e um espelho. Fluxos, água, líquidos junto ao fornecimento intenso de informações e referências díspares, a todo instante e por meios diversos (vídeos, projeção de fotografias, música, etc.) constituem alguns dos materiais e procedimentos

formais para a operação particular de extrapolação de limites tanto espaciais quanto temporais na peça. Operação essa por meio da qual se definem, no espetáculo, o tipo de relação com o tempo, a memória individual e a história coletiva, que Zé Celso tende a trabalhar, não apenas nesse projeto, mas, de forma ampla e diferenciada, no conjunto de suas realizações teatrais no Teatro Oficina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- OSÓRIO, Luiz Camillo (2000), *Flávio de Carvalho*, [São Paulo], Cosac & Naify.
- PRADO, Luís André (2002), *Cacilda Becker: Fúria santa*, São Paulo, Geração Editorial.
- O PERCEVEJO: REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA (1997), ano 5, n.º 5 – Dossiê Modernistas no Teatro Brasileiro II, Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).



O corpo continua a monte e a assombrar¹: Um tributo a Georg Büchner

ANABELA MENDES

Anabela Mendes é germanista e professora no Departamento de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora e conferencista em Literatura de Expressão Alemã, Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo, Literatura Portuguesa, Literatura e Ciência e Literatura de Viagens. Recentemente concebeu e coordenou um projecto internacional e transdisciplinar dedicado a «Viagens de Longo Curso: Roteiros e mapeações».

Will there be in the work of Büchner such a character that so well corresponds to the conceptual structure where human imperfectibility establishes connection with a feeling of irreducible strangeness, here associated with the idea of Nature-God, as Woyzeck? What affects us concerning this character? Indeed what matters is the direct effect of the presence of nature as a misfit in the human domain, while we perceive that there is something we can never know what really is, although it touches us immeasurably. Woyzeck stirs us into his paradoxical behavior at various levels: he wants to be a good man and no longer is a good man; he feels in himself a strange disease that hallucinates and disturbs him; and because he wishes to become a good man, he does not realize that what is happening to him is a deviance in his good nature.

WOYZECK / NATURE / HUMANITY / AFFECTION / DISEASE

Não há quem não sinta, a certo momento, que a porção ou a forma de existência que lhe coube é demasiado pesada para as forças que tem.

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

ENTRE PORTAS

Despedimo-nos todos os dias um pouco da vida que vivemos, reconfortados porque a soubemos apreciar, inquietos e perturbados por tudo aquilo que não conseguimos resolver e nos assombra.

Quando exactamente esse perturbador *tudo aquilo* (o que provoca e é alvo de emoções e sentimentos mas também está no cerne das

1 Segmento de frase recuperado de uma conversa filosófica com o escritor e amigo Tiago Patrício.

acções) não deixa por isso de ser vida e como tal em nós se manifesta nas suas mais significativas representações, formas e facetas, apercebemo-nos com agudeza da nossa insuficiência e dos espaços em branco que nos habitam. O *tudo aquilo* alcança a categoria de inominável mesmo que sejamos capazes de o fazer progredir em direcção a uma metamorfose em nós. No *tudo aquilo* existe e perdura um processo de diabolização (em nós conflito e exercício a favor da libertação) que se nos torna pouco a pouco familiar, nutrindo-se de uma energia transbordante que nos submerge.

Começaria por afirmar que dificilmente seremos capazes de oferecer a tudo aquilo que nos perturba num presente-acontecente, também alargado em direcção ao outro, um cristalino e imediato acolhimento. Este acolhimento quer dizer capacidade de compreensão e integração daquilo que nos emociona e onde descobrimos prazer e alegria, dor e tristeza, ou até que nos torna alvo de estados de espírito e de corpo que nos deixam muitas vezes a sensação de que perdemos o pé da realidade, qualquer que ela possa ser, correndo o risco de nos desfigurarmos, de nos contrariarmos, de nos contradizermos.

Perder o pé da realidade, das muitas realidades que nos constroem, é um movimento paradoxal entre o querer e o não querer, entre o ser capaz e o não ser capaz que pode emudecer em nós a relação com as coisas, aquilo que nos afecta, e a operação própria do entendimento. Estamos sempre a construir faróis que consigam iluminar os obstáculos a que queremos resistir ou que desejamos contornar, esperançosos de que aquilo que se nos atravessa no caminho transporte consigo uma energia, que fatalmente com outra se depara, e assim por diante. No entanto, sujeitos que somos a tantos embates e ao cortejo das suas variações, desencorajamo-nos na coragem, experimentamos os contornos de faróis-penumbra quando a luz nos encadeia, estrebuchamos no exacto momento em que nos estamos a reinventar pela busca e manutenção de uma identidade expressiva própria.

Verificamos, assim, que *grosso modo* não só se nos escapa muitas vezes a ideia e a consistência dos nossos limites e de todos os seus contornos, como, ao sermos impulsionados para irmos além das nossas reais possibilidades (faz parte da nossa natureza e da sobrevida), nos podemos pôr do lado do problema e não da solução.

As tonalidades e os matizes do nosso comportamento enquanto espécie, mas também quando olhamos para nós como indivíduos,

nem sempre nos fornecem a consciência de que o universal coincide com o singular, isto é, não se esconde atrás daquilo que, embora particular, contém a inseparável condição da sua natureza. É por isso que sofrermos da incapacidade de nos despirmos de um corpo assombrado pode parecer uma questão insolúvel, quando comparado com o desejo de almejarmos preservar como se fosse para sempre aquilo que em nós foi luz e bênção.

Enredamo-nos num sentimento perverso que nos alucina, demasiadamente envolvidos que estamos em tecer resposta sobre pergunta e sem percebermos que a aprendizagem chega depois.

O que na vida nos perturba, seja por bem ou por mal, ou até sem que uma fronteira definida possa ser gizada entre essas duas instâncias, acontece porque tomamos consciência quase sempre tardia de que continua a haver qualquer coisa que nos escapa e que jamais a alcançaremos como seria nosso objectivo. Muitas vezes não é no que nos escapa e que perseguimos de forma obstinada e ruminadora que encontramos aquilo que nos pode devolver um novo engendramento. Quando essa parcela, que em nós define seqüências de um trajecto de vida e nos constrói como identidade, nos perturba e também se nos escapa, torna evidente essa sensação de incompletude e impotência que nos impede de apagarmos ou recuperarmos integralmente aquilo que antes experimentámos. Caminharmos sobre miragem do vivido é a nossa condição e mesmo assim não desistimos de construir a partir de memórias e restos, às vezes com tão singulares objectos como uma pedra, uma concha, uma folha de árvore, tudo o que ainda nos faz falta e em nós estremece. Eis como eu sinto que funciona a nossa condição humana, precária, aquela que nos dói mas também pode consigo transportar formas de pacificação e alívio.

Neste contexto, o universo de *Woyzeck*, de Georg Büchner, também tantas vezes o nosso próprio universo, reflecte e sublinha o processo acima descrito. Esse sublinhado ocorre porque o trajecto de *Woyzeck* é o de um corpo a monte, um corpo desvalorizado e desprezado, um corpo que até o próprio *Woyzeck* sente que lhe escapa. É do viver em tal assombração que se fará discurso.

A CÉU ABERTO

Enquanto estudante, Georg Büchner estabelece com o pensamento do filósofo Espinosa uma espécie de pacto intermitente de convivência e diálogo que haveria de o acompanhar até à sua

prematura morte. Em escritos tão distintos como o fragmento *Traum eines Arcadiers (Sonho de Um Arcade)*, produzido no semestre de Inverno de 1829-30, e a *Probevorlesung über die Schädelnerven (Lição Probatória sobre os Nervos Cranianos)*, apresentada como prova de agregação na Universidade de Zurique, a 5 de Novembro de 1836, é possível encontrarmos, ainda que de modos diversos, os fundamentos de uma espécie de manifesto filosófico concentrado em dois princípios que orientaram o livre-pensador Büchner: a filosofia tem de se ocupar exclusivamente das «coisas humanas»; a filosofia tem de utilizar uma «linguagem humana» (Büchner, 2012: 353). É justamente num registo eufórico, despretensioso e entusiasmado que, em carta ao amigo August Stoeber, datada de 9 de Dezembro de 1833, e escrita de Darmstadt, Büchner se confessa disponível para agarrar qualquer coisa que lhe está sempre a escapar e que é a filosofia:

atiro-me com toda a força à filosofia, a linguagem elaborada é abominável, acho que também se deveriam encontrar expressões humanas para o que é humano; mas isso não me incomoda, rio-me da minha loucura e acho que, no fundo, tudo não passa de um quebrar de nozes chochas.

(Poshmann, 1999: 376)

Significa então que, neste período que antecede a escrita da sua produção dramática, Büchner reconhece na filosofia o objecto do seu interesse. Não é leviano o modo como a pretende integrar na sua necessidade interna de criação. De facto só um louco, um louco muito lúcido, se poderia abalançar a transformar o novo em antigo, i. e., ser intérprete de uma filosofia – a de Espinosa em primeiro lugar mas também a de Descartes – a partir do seu método. Nesse sentido, quanto mais «nozes chochas» for capaz de reduzir a pó, mais satisfatória poderá ser a produção e articulação de ideias, termos e expressões conceptuais dotados de autonomia no seio da sua escrita. A isto se chama estabelecer uma íntima relação por afinidade.

Acresce dizer que, mesmo num texto de âmbito especulativo, como é o caso do juvenil ensaio *Sonho de Um Arcade*, nos sentimos acompanhados pela expressão de uma consciência e de um espírito crítico que caracterizam sintomaticamente a atitude büchneriana no que diz respeito à relação entre o ser humano e a Natureza. Já nessa altura o tom e a expressividade do seu pensamento não

escondem a preocupação social e política que o inspira. Na óptica do autor, esse nexos que junta humano e Natureza continha então impreterivelmente os filtros de classe, educação e cultura.

A natureza e os seus fenómenos não são para ele uma finalidade em si e não interrompem a compreensão coabitada entre corpo e espírito. Por um lado, constatamos que Büchner se manifesta com fervor confesso e grande anseio objectivo sobre a ideia de que os «eternos fenómenos da natureza» provêm de um «princípio primordial, uma essência de tudo o que existe» e que, ao mesmo tempo, essa ideia cria uma insuspeita, talvez singular, identificação desse «princípio primordial»², inexplicado no texto de Büchner, com um horizonte em que Deus, os homens e as coisas do mundo e do além-mundo mantêm convivência íntima através e por meio da Natureza. Este é porventura um princípio que encontra eco na *Ética* (1677) de Espinosa (Parte I) e que perspectiva o preenchimento de sentido entre o que o filósofo defendia – cada coisa que existe é um modo, uma manifestação e prolongamento de Deus na própria matéria³ – e o que o dramaturgo-cientista e insurrecto batalhador pelos direitos dos desfavorecidos pensava e fazia no seu tempo. Büchner não se cansou de interrogar e anotar, nos últimos anos de vida, essa primeira parte da obra maior de Espinosa. O trabalho permaneceu fragmentário e sabemos hoje que a par do estudo directo do texto espinosano foram consultadas fontes secundárias, embora delas não exista registo directo no comentário produzido por Büchner.⁴

Sabemos ainda que é nos seus desdobramentos dramático-narrativos, *Lenz*, *A Morte de Danton*, *Woyzeck*, *Leôncio e Lena*, os mais conhecidos de leitores e espectadores, que permanecem

- 2 Transcreve-se e traduz-se aqui a correspondente passagem do referido escrito do jovem Büchner: «Der rohe Mensch sieht Wunder in den ewigen Phänomenen der Natur, er sieht aber auch Wunder in außergewöhnlichen Fällen des Alltagslebens, für beide schafft er sich seine Götter, der Gebildete sieht in den Wundern erster Art nur die Wirkungen der unerforschten, unbegriffenen Naturkräfte, aber auch sie sind ihm Wunder, solange das blöde Auge des Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet, auch sie weisen ihn zurück auf ein Urprinzip, ein«en» Inbegriff alles Bestehenden auf die Natur.» [O homem rude vê milagres no eterno fenómeno da Natureza, mas ele também vê milagres em casos extraordinários da vida quotidiana, em ambos os casos ele cria os seus deuses; o homem culto vê nos milagres do primeiro tipo apenas os efeitos das forças naturais inexploradas, incompreendidas, mas também elas são, para ele, milagres. Enquanto o olho estúpido dos mortais não conseguir olhar para lá da cortina que separa o espiritual do corpóreo, também estas o remetem para um princípio primordial, uma essência de tudo o que existe na Natureza.] (Poschmann, 1999: 29)
- 3 *Natureza naturante* é a própria substância, Deus e sua essência infinita; *Natureza naturata* são os modos e as manifestações da essência divina: o Mundo. A natureza naturante, isto é, Deus, prolonga-se na matéria como modo de manifestação de Deus; este basta-se a si mesmo no processo de automanifestação contínua – Natureza Criadora.
- 4 Ver a este propósito Mendes, 2004: 81.

os vestígios de uma *Natureza-Deus* implicada não na imortalidade, não no intangível nem no inatingível, mas exactamente naquilo que de mais terreno e terrível acontece a cada um no seu todo e que é perder-se de si. O mistério da vida bem vivida parece em Büchner estar omisso como um vínculo secreto entre formas ocultas e formas visíveis. A compreensão de todos os sinais que engendram a sua relação com aquilo que acontece e passa, o horizonte da experiência, e que procuram defender o melhor dos mundos para o ser humano, esbarram infalivelmente com a dor, a doença, o desconcerto, a morte. Todos estes indícios se espelham no corpo e na mente dos seus protagonistas. Todos estes indícios são fonte perturbadora das leituras e interpretações que dedicamos à sua obra.

Onde se situa então neste quadro conceptual a incandescência produzida por Espinosa em Büchner? Como poderemos explicar a perplexidade da existência de uma *Natureza-Deus* que somos capazes de compreender e que até nos pode comover, se a nossa imperfeição se sobrepõe a tudo isto como uma evidência irrefutável?

A VERDADE DO CORAÇÃO

Haverá na obra de Büchner personagem que tão bem corresponda ao quadro em que a imperfectibilidade humana estabelece nexos com um sentimento de estranheza irredutível, aqui associado à ideia de *Natureza-Deus*, como Woyzeck? Nele o que nos afecta é o efeito directo da presença da natureza como desajuste no domínio humano, ao mesmo tempo que intuímos a existência de qualquer coisa que jamais poderemos saber o que verdadeiramente é e que nos toca de forma incomensurável.

Woyzeck agita-nos no seu comportamento paradoxal a vários níveis: quer ser um bom homem e deixa de ser um homem bom; sente em si uma doença estranha que o alucina e perturba, e porque quer ser um homem bom, não percebe que o que lhe está a acontecer é um desvio na sua boa natureza. Ao querer fazer cumprir em si «o milagre, o princípio primordial de tudo o que existe na natureza» (Poschmann, 1999: 29), tal como a isso aludia Büchner em *Sonho de Um Arcade*, Woyzeck parece afeiçoar-se de modo muito íntimo àquilo que está sempre a perder e que é irrecuperável: o seu corpo, a sua identidade. Woyzeck transforma-se numa *adversidade da natureza* porque aquilo que ainda nele é «experiência e sujeito» (Schiller, 2003: § 32),

e que o torna idêntico a si próprio nas respectivas formas de regulação da vida (procurar sustento, constituir família, mas também ser feliz), o põe também em risco, arrastando consigo a denegação desses propósitos.

Deste ponto de vista, e sem que se ponha em causa uma capacidade comum à espécie humana e a outras espécies animais – a de criar afecto e sentimento⁵ –, apercebemo-nos de que esta aptidão está desregulada na natureza do protagonista da peça homónima de Büchner. Woyzeck parece não possuir condições físicas, mentais e emocionais para se espelhar como existência na essência espinosana. A Woyzeck, não são dadas condições para que o trânsito entre «experiência e sujeito» e «ideia e objecto», na óptica de Schiller (ensaio *Sobre a Poesia Ingénua e Sentimental*, § 32), possa realizar-se sem sobressalto.

Woyzeck continua a ser imanência, na perspectiva de tudo o que abrange o horizonte da sua existência e é fonte de normas e valores, mas o que lhe é adverso é o reconhecimento dessa realidade com a qual não é capaz de conviver e que não o conduz nem à libertação nem à emancipação.

Libertação e emancipação significariam então reforço de identidade na procura de felicidade no seu sentimento de humanidade. Significariam ainda um reencontro com o idêntico em si e com a inteira e infinita Natureza como projecção e como parte que a integra. Significariam finalmente o reconhecimento de que «cada coisa que existe é um modo, uma manifestação e prolongamento de Deus na própria matéria».

Woyzeck não se liberta nem se emancipa. Woyzeck é. É-o exclusivamente pela necessidade da sua natureza. Para Espinosa, para Büchner, Woyzeck tem a liberdade que a sua natureza lhe permite ter e nada mais. É na sua natureza que ele se revê e nela vai tentando ultrapassar as adversidades que o preenchem e ocupam. Woyzeck exerce a seu modo a capacidade de livre-arbítrio. Escolhe mal, diríamos nós, ou a sua ideia de juízo livre não tem equivalência nos nossos códigos e princípios éticos?

Woyzeck ocupa na peça de Büchner o lugar de um traço, de uma fronteira entre isto e aquilo, que se está sempre a esculpir

5 Remete-se o leitor para a seguinte formulação de António Damásio: «os organismos vivos são dotados de uma capacidade de reagir emocionalmente a diferentes objectos e acontecimentos. A reacção, a emoção no sentido literal do termo, é seguida por um sentimento. A sensação de prazer ou dor é uma componente necessária desse sentimento» (Damásio, 2010: 68).

e a apagar ora na terra, ora no céu, ora em águas rumorejantes, ora a deixar-se atrair por incauto fogo. O seu lugar está sempre a acontecer entre nós e devasta-nos porque não somos capazes de o acolher com o afecto amoroso de que ele precisa. Somos impiedosos no nosso juízo crítico, porque matar não é bom, e até nos esquecemos de que ele pode representar muito daquilo que nos escapa e não conseguimos resolver. Woyzeck é o nosso perdedor inconformado, sem direito a escolha nem a afirmação, postado numa *natureza adversa*, que talvez nem tenha plena consciência do que quer dizer «sentir de forma natural», do que quer dizer «ser natural». Como dizia Schiller: «O nosso sentimento pela natureza é igual ao que o doente sente pela saúde» (2003: 31). A assombração de Woyzeck é a nossa doença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÜCHNER, Georg (2012), *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Ariane Martin, Estugarda, Reclam.
- DAMÁSIO, António (2010), *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- ESPINOSA, Bento (1992), *Ética*, Lisboa, Relógio D'Água.
- MENDES, Anabela (2004), «Büchner em diálogo com Espinosa», in Ana Fernandes (org.), *Visão de Portugal por Estrangeiros*, 3.ª Jornada, Viseu, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, pp. 69-84.
- MENDONÇA, José Tolentino (2014), *Trocar de Mãos*, in «que coisa são as nuvens», *Expresso*, Revista, 23 de Agosto, p. 1.
- POSCHMANN, Henri (ed.) (1999), *Georg Büchner, Schriften, Briefe, Dokumente*, Bd. II, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag.
- SCHILLER, Friedrich (2003), *Sobre a Poesia Ingénua e Sentimental [Über naïve und sentimentalische Dichtung]*, tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Estudos Gerais - Série Universitária Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Dialogar com a dança

JOSÉ SASPORTES

Escritor e historiador de dança. Publicou em 1970 a primeira *História da Dança em Portugal* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa) e em 2011 coordenou a primeira *Storia della danza italiana* (EDT, Turim). Entre as duas datas, publicou e coordenou outros volumes sobre a história da dança, sendo de referir *Pensar a Dança: A Reflexão Estética de Mallarmé e Cocteau* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, 2006), traduzido para italiano em 1989 (*Pensare la danza*, Il Mulino, Bolonha, 1989). Em 1984 fundou a revista *La Danza Italiana*, dedicada à investigação da história da dança italiana. Como reconhecimento pelo seu trabalho neste domínio, a Associazione per la Ricerca in Danza Italiana homenageou-o em 2012 com o volume *Passi, Tracce, Percorsi: scritti sulla danza italiana in omaggio* a José Sasportes (Aracne, Roma). Nesse mesmo ano publicou *A Quinta Musa: Imagens da história da dança* (Bizâncio, Lisboa). Desde 2014 é vice-presidente do conselho de gestão da Carolyn Carlson Company, Paris. Em 2015 a Universidade Nova de Lisboa atribuiu-lhe o grau de doutor *honoris causa*.

The art of dance has been judged futile and dangerously sensuous. For those reasons it has been persecuted, but it also has had its advocates. First among them, Luciano, who wrote in Greek *The Art of Dance*, a dialogue between a supporter of dance and an enemy, who ends up converted to dance. In the Renaissance the text was translated into Latin, and since then it inspired further reflexions on the matter, also in dialogue form. Two topics from Luciano were repeated throughout the centuries: the dignity of dance and the opposition between dramatic dance and pure dance. This paper engages in the illustration of the permanence of arguments taken from Luciano until the twentieth century.

DANCE / PREJUDICE / HISTORY OF DANCE / PRECEPTS OF DANCE / DANCE CRITICISM

A forma de diálogo foi utilizada ao longo dos séculos, direi até milénios, para ilustrar o confronto entre os que dão diminuto valor à arte da dança e os que a enaltecem. Argumentos contrapostos que, no final dos diálogos, se traduzem na conversão à arte da dança dos que antes a menosprezavam. O uso do diálogo serviu ainda para traduzir visões antagónicas sobre a dança teatral, que uns desejavam mais abstrata e outros mais dramática.

O *Diálogo sobre a Dança* atribuído a Luciano é considerado o primeiro texto detalhado sobre a dança e a pantomima e veio a exercer, a partir do Renascimento, considerável influência nas reflexões sobre a dança, e até sobre as suas práticas. Teria sido redigido em grego (*Pēri ōrchēsēōs*) por Luciano Samosatense,

nascido cerca do ano 120 próximo do rio Eufrates, na província romana da Síria.

Nesse *Diálogo*, a personagem Licino começa por dizer:

Há muito que premeditaste este terrível ataque contra todos os tipos de dança, contra a própria arte coréutica, até contra nós, os que nos deleitamos com tal espectáculo, como se nos dedicássemos a uma coisa nula ou reservada às mulheres, a ti, Cratone, quero dizer quanto estás longe da verdade e como, sem te dares conta, tens vilipendiado um dos melhores prazeres desta vida. Desde sempre tens considerado a dança indigna, mas talvez tenhas desculpa considerando que levas uma vida esqualida, guiada apenas pela morigeração.

(Luciano, 1992: 51)¹

Ao longo dos séculos, mais do que qualquer outra arte, a dança tem sido denegrida como frívola e perigosamente corruptora dos bons costumes. Condenação presente desde o tempo dos Romanos, como se evidencia no *Diálogo* de Luciano, mas mais activamente exercida pelos censores católicos e protestantes, e ainda hoje, passadas as condenações moralistas, a arte da dança, apesar da sua popularidade, é vista com displicência, não só nos meios académicos. Para responder a esta postura, a argumentação de Licino, a personagem que Luciano contrapõe ao denegridor Cratone, pode esclarecer-nos.

Luciano cita os encómios feitos à dança por Homero, Hesíodo, Platão, Tucídides, Plutarco, lembra deuses e heróis que dançaram, descreve as proezas de bailarinos e de pantomimos, enaltece o carácter formativo da dança para quem a exercita e para quem a vê. Luciano dá muito mais espaço ao apologista do que ao acusador Cratone, senhor já avançado nos anos que nunca teria assistido a um espectáculo de pantomima, mas que no fim do diálogo acaba convencido pelas razões do amigo, percebe o que até então tinha perdido e pede-lhe para o levar ao teatro da próxima vez que lá se deslocar.

Uso aqui indiferentemente as palavras *dança* e *pantomima*, salientando, como referem os eruditos, que a palavra *pantomima* não existia no grego ático. Aliás, o próprio Luciano afirmava que eram os Romanos quem designava os bailarinos como pantomimos, por serem capazes de tudo imitar.

1 Seguimos aqui a tradução de Marina Nordera (Luciano, 1992). A tradução de todas as citações é da responsabilidade do autor.

Luciano defende que os temas que o pantomimo pode ilustrar são os mesmos da tragédia e que o bailarino, descrito como sábio e ágil, tem de conhecer a fundo a história antiga, memorizando-a, sabendo representar os eventos mais famosos, «desde o caos primordial do nascimento do mundo até ao tempo de Cleópatra». E passa a fazer um minucioso elenco destes temas, que séculos mais tarde servirá de guia aos coreógrafos do *ballet d'action* ou bailado pantomimo. Para Luciano, «a componente principal da profissão de pantomimo é uma espécie de ciência mimética e demonstrativa que sabe exprimir os pensamentos e iluminar o que está na sombra».

Dois séculos depois de Luciano, um outro escritor oriundo da Síria, Libânio, propõe uma *Oração em Defesa da Pantomima*, da qual sobreviveram trinta códices. Foi já assinalado que a existência destas defesas supõe a existência de ataques, mas os textos respectivos não se conhecem. «É certamente um caso singular que, de entre todas as obras que se presumem compostas à volta da *querelle* sobre o valor da dança, os amanuenses medievais tenham feito chegar até nós apenas os textos favoráveis à pantomima, apesar de esta ter sido hostilizada continuamente pelos Padres da Igreja dos primeiros séculos» (Beota, 1992: 25).

No caso de Libânio, não se trata de um diálogo mas de uma resposta à distância de décadas a um outro autor, Públio Élio Aristides, que acusara a dança de imoralidade em texto que desconhecemos. É um diálogo à distância em que Aristides é directamente interpelado e que termina com a apologia da pantomima. Libânio descreve detalhadamente a dura preparação dos aspirantes a bailarinos, sendo particularmente severo no que respeita a dieta:

Tal como para quem tem a paixão de escrever, também para os alunos da pantomima a fadiga é o maior recurso para concretizar as suas aspirações. Assim como é impossível engordar o corpo e ao mesmo tempo refinar a alma, também não é possível que a glotonaria e a dança andem de braço dado, sendo essencial que quem deseja uma esteja longe da outra. [...] Sem autodisciplina é impossível aprender este mister.

(Savarese, 2003: § 106)

A igreja medieval censurou a dança em todas as suas formas, tomando-a como reminiscência do paganismo e recusando-lhe

qualquer papel no culto. A partir do século XIV, porém, paralelamente com a constituição de pequenas e grandes cortes, a dança ganhou espaço na vida social e nas representações espectaculares, sendo significativo que, nas crônicas dos reis portugueses da segunda dinastia, sempre se destaquem as suas competências bailatórias. Nos séculos XV e XVI escrevem-se os primeiros tratados de dança, muito seguidos, a julgar pela quantidade dos manuscritos que chegaram até hoje. A sempre maior complexidade das festas e dos espetáculos apoia-se na cenografia e na coreografia, que vai requerer acrescida profissionalidade, além da disponibilidade e da competência dos cortesãos. Em finais do século XV, surgem em Itália e em França as primeiras traduções latinas de Luciano e o seu *Diálogo sobre a Dança* passa a constituir a base da erudição sobre esta arte, sendo arma de defesa e de ataque entre os amadores e os detractores da dança.

Em 1549, Zuccolo da Cologna publicou em Pádua um libelo frontal com um título bem explícito, *La Pazzia del Ballo*, «A Loucura da Dança», que assim começa: «Antes que a nossa loucura entre numa dança e mais debilite o pouco cérebro dos tolos e dos desvairados de que vos falarei, parece-me razoável demonstrar várias opiniões sobre as origens e a antiguidade da dança, e quanto era apreciada por vários povos gentios» (Zuccolo, 1969: 3).

Sem o citar, Zuccolo serve-se de quanto dizia Luciano a favor da dança e como se abonava nos deuses que dançavam, para lhe inverter o sentido e dizer que só em âmbito pagão a dança podia ser louvada. Fala da corrupção dos costumes que a dança implica e considera-a uma antecâmara do adultério.

Tal libelo pedia uma resposta, que assume, como em Luciano, forma de diálogo entre duas posições opostas. Em 1555, Rinaldo Corso publica em Veneza o seu *Dialogo del Ballo*, que, sem nunca referir Zuccolo, bem se ilustra como uma contraposição às opiniões por ele defendidas. O *Dialogo* é entre uma dama de nome Frigia e um cavaleiro de nome Cirneo, ele a favor, ela contra: «não entendo como se possa defender a loucura da dança.» Cirneo vai desfolhando as razões avançadas por Luciano, que continua a não ser nomeado. A transposição do diálogo original catorze séculos depois teria assim clara justificação quando aplicada às danças cortesãs e aos espetáculos festivos, embora estes não tivessem alcançado ainda a qualidade dos antigos, segundo o próprio Cirneo,

que é a voz do autor, Rinaldo Corso. A jovem vai argumentando em sentido contrário, mas também aqui se deixa convencer, declara que não mais falará da loucura da dança e acaba aceitando o convite para dançar de Cirneo, que em todo o diálogo aproveitara para a cortejar.

Apesar de em Portugal continuar a ser difícil ainda hoje aplicar genericamente os princípios da educação pela arte, e em particular pela dança, já há quase cinco séculos Rinaldo Corso a advogava no seu *Dialogo*:

É útil exercitar a harmonia através da dança, em primeiro lugar por que as crianças são atraídas para a virtude de um modo agradável, depois por o exercício ser benéfico para a saúde do corpo enquanto a criança está a crescer e enche a barriga de comida pouco sã, e também por a dança formar e ajudar à boa disposição dos membros, a tudo acomodando uma pessoa.

(Corso, 1987: 40)

O opúsculo de Corso teve uma segunda edição em Bolonha em 1557, e em 1620 Filippo degli Alessandri da Nardi imprimiu em Terni um *Discorso sopra il Ballo* em que plagiou sem remorsos largas passagens de Luciano e de Corso, não indicando as fontes, o que atesta que a argumentação continuava a parecer válida.

Em 1599, o acrobata Archangelo Tuccaro publicou em Paris *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger* dedicados ao rei de Nápoles, em que reaparece Luciano e se discutem teses opostas sobre a dança. O interlocutor, de nome Cosme, «um grande e poderoso inimigo da dança», afirma: «Não basta não pecar, é preciso afastarmo-nos de tudo o que tem a aparência do pecado. A propósito da dança, seja qual for o seu pretexto, não está isenta de vício e o tempo que a ela se dedica é verdadeiramente tempo perdido» (Tuccaro, 1599: 16v).

Mais adiante, serve-se de um olhar extra-europeu para condenar danças que, a ser verídica a asserção, talvez sejam as que os missionários jesuítas portugueses encenavam para benefício dos povos a cristianizar:

Veja o que escreveu o douto Vines contando que no Extremo Oriente, nas terras recém-descobertas pelos portugueses, os nativos dessas regiões ao ver muitos homens bailar e dançar, girando e saltando, como se costuma por aí fazer, ficaram amedrontados e fugiram rapidamente de tal companhia, pois lhes parecia que estes homens se comportavam como

peçoas endiabradas possuídas por um qualquer demónio que assim as teria furiosamente impressionado e agitado.

(*idem*, 18)

Luciano continuou a ser largamente utilizado em diversos quadros de história da dança em Itália, em França e em Inglaterra, e na segunda metade do século XVIII a sua influência foi decisiva para uma viragem na estética da dança, tendo sido a *Encyclopédie* o primeiro veículo para a difusão das novas ideias através da pena de Louis de Cahusac e de Diderot, que, aliás, igualmente se serviu do modelo retórico do diálogo entre facções opostas no celebrado *Paradoxo do Actor*. Desta vez não se tratou de ir buscar a ajuda de Luciano para contrariar os inimigos da dança, mas para reforçar novas propostas que levassem à passagem da dança simples à dança em acção, para usar as palavras do tempo. Por dança simples, entendiam-se os divertimentos das óperas, e por dança em acção o projecto de emular a pantomima antiga e fazer dançar as paixões dos deuses e dos homens como Luciano prescrevia. Louis de Cahusac, no volume *La danse ancienne et moderne*, de 1754, defende esta tese e cita, nomeando-o, o longo elenco feito por Luciano dos temas susceptíveis de serem tratados em dança. Fala também das proezas de dois mimos romanos do tempo de Augusto, Pílades e Batilde. Quanto ali escreveu foi em seguida retomado por Jean Georges Noverre nas celebradas *Lettres sur la Danse*, de 1760, e por Gaspare Angiolini, que, no prefácio ao programa do bailado *Le Festin de Pierre* dado em Viena em 1761 com música de Gluck, também recorre a Luciano, e segue o mesmo percurso na *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, impressa igualmente em Viena em 1767 quando da apresentação do bailado *Semiramis*, baseado na tragédia homónima de Voltaire, sempre com música de Gluck.

Noverre e Angiolini conseguirão impor no circuito europeu da ópera e da dança italianas o novo bailado pantomima, mas, trabalhando para os mesmos públicos, comportar-se-ão como rivais que reclamam a primazia da implantação da nova poética. Deste confronto não nascerão diálogos entre os opositores e os seus apoiantes, mas antes uma outra forma de argumentar com a publicação num mesmo opúsculo de cartas contrastantes. Numa fala um defensor de Noverre, noutra um defensor de Angiolini, assim nascendo um diálogo perante os olhos do leitor. A polémica

entre os dois coreógrafos, a única que se conhece nestes termos, animou com muitas publicações o circuito dos teatros de Milão e de Viena, ambos então sob a tutela austríaca.²

Poucos anos depois, Milão foi cenário de uma outra polémica, desta vez em torno do chamado *coreodrama* de Salvatore Viganò, que exacerbava a vontade de a dança continuar a apropriar-se da temática trágica recomendada por Luciano. Viganò era figura de grande prestígio na cena europeia, e Stendhal comparou a sua obra à de Shakespeare. Por ocasião da estreia no Scala de Milão, em 1813, de uma nova versão de *As Criaturas de Prometeu*, dada inicialmente em Viena com música de Beethoven, desencadeou-se grande agitação no meio cultural milanês, seja pela temeridade do argumento, seja pelo desrespeito da lei das três unidades da tragédia clássica, e mais uma vez se discutia se era ou não lícito isentar a tragédia dançada deste espartilho. Escreveram-se artigos, fingiram-se correspondências pró e contra, como no caso da polémica Noverre-Angiolini. Ermes Visconti, personagem de primeiro plano da cena literária milanese, concebeu um diálogo em que fez figurar personagens reais, como o próprio Viganò e o compositor Paisiello. A conclusão foi que as três unidades tinham perdido a razão de ser tanto para a dança como para o teatro: avançava-se o exemplo de Shakespeare e justificava-se Viganò (Tomassini, 1999: 148-176). Curiosamente, dez anos depois, Stendhal, milanês de adopção, plagiou este diálogo em *Racine et Shakespeare*, um quase manifesto do teatro romântico, para repudiar igualmente a regra aristotélica sobre a necessidade de o espectáculo teatral respeitar a unidade de acção, de tempo e de local.

No período romântico, que se divorciou do classicismo e da mitologia, Luciano foi sendo esquecido, embora M.A. Baron, em *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale* (Paris, 1824) o tenha seguido e tenha adoptado a forma de diálogo para discutir sobre dança com Sophie.

No início do século XX, Luciano regressa por causa de Isadora Duncan e da sua ideia de reformar a dança a partir do exemplo grego, opondo-se à dança académica. Pierre Louÿs, o poeta e romancista amigo de André Gide, de Debussy e de Paul Valéry, autor de uma versão francesa do *Diálogo das Meretrizes*, de Luciano, publicou em 1910 um *Dialogue sur la danse*, em que

2 Os textos da polémica encontram-se em Lombardi (1998: 7-17).

transparece como modelo o diálogo de Luciano. Discutem uma bailarina anónima e um *Moi*, um eu que é a voz do autor. Ela é favorável ao *ballet* e desdenha Isadora Duncan, que não saberia dançar; ele aceita a glória de uma estrela de escola italiana da Ópera de Paris, Rosita Mauri, mas diz-se seduzido pela arte de Isadora Duncan. Retoma-se uma dicotomia setecentista entre a dança que se basta a ela própria como pura dança – hoje o exemplo seria Balanchine – e a dança que encarna significados emotivos para além de formais.

Isadora dançou e Pierre Louÿs ficou deslumbrado:

Ela [surge], anima as antigas estatuetas gregas e as figuras dos vasos que víamos imóveis parecem ressuscitar; ou melhor ela inventa, reconstitui, que dizer? Interpreta, naturalmente. Os movimentos da cabeça tão antigos e tão novos que ora colocam o pescoço na linha do braço, ora na linha do corpo: é a ressurreição da dança ateniense.

(Louÿs, 1973: 12)

E que mais poderia desejar o autor das *Chansons de Bilitis*? Pierre Louÿs enaltece Isadora, mas é também capaz de apreciar a arte da sua interlocutora e a de Ida Rubinstein, que os Ballets Russes trouxeram a Paris, mas o diálogo conclui-se sem que a bailarina se mostre convencida, ao contrário do que sucedia nos diálogos anteriormente citados, em que uma parte reconhecia a razão da outra. Esta contraposição insolúvel é profética, pois define campos ainda hoje não conciliados, como veremos no fim desta intervenção.

Em plena efervescência dos Ballets Russes, Paul Valéry, que há algum tempo nada publicara, entrega à *Revue Musicale* o diálogo «L'Âme et la Danse». Estamos em 1921, mas Valéry situa o diálogo no final de um simpósio onde se exibem um grupo de bailarinas e a sua estrela Athiket. Platão discorre sobre a dança com Fedro e Erixímaco. O diálogo é uma extrema exaltação da dança, sem confronto nem vitória final. Valéry disse não ter querido fazer referências directas ao movimento coreográfico seu contemporâneo, embora a bailarina dance sobre as pontas e os seus movimentos pareçam evocar, contraditoriamente, os de Isadora Duncan. Para escrever este pastiche de um diálogo socrático, Valéry ter-se-ia baseado em reminiscências de vagas leituras gregas, mas a presença de Luciano, talvez por indicação de Pierre Louÿs, não é descartável, embora nunca tenha sido nomeado a

propósito deste texto. Porém, a frase chave do diálogo, tantas vezes citada, «A bailarina é um puro acto de metamorfoses» (Valéry, 1921: 21), estava já em Luciano quando comparava um bailarino a Proteu por ser capaz, como aquela divindade, de mudar rapidamente de aspecto, de se metamorfosear. Imagem que as glosas de Luciano ao longo dos séculos não se cansaram de repetir. Noutra passagem sobre a relação entre os movimentos que se vêem e os sons que os acompanham, Valéry faz Sócrates observar: «[...] se a sigo com as orelhas tapadas, [a bailarina] é de tal modo ritmo e música que me é impossível não ouvir o som das cítaras» (*idem*, 10).

Luciano conta que o filósofo cínico Demétrio, reticente à arte da pantomima, depois de ver a demonstração de um pantomimo que se fizera entender sem a música e sem os coros, teria dito: «Não só vejo mas oiço quanto fazes e parece-me serem as tuas mãos a falar.»

Os três interlocutores de Valéry detêm-se bela e longamente sobre a fusão da alma e do corpo que se materializa através da dança, mas já Luciano notara que «alguns espectáculos são a expressão de uma ou de outra parte do homem, da mente ou do corpo, mas na dança as duas partes estão fundidas».

O mais singular, porém, é o recuo de Valéry ao tempo helénico quando os Ballets Russes dominavam a cena parisiense. A renovada vitalidade da dança dava que pensar, e o recuo no tempo poderia oferecer a distância conveniente para interpretar a sua dinâmica. Valéry retoma a questão do significado da dança já aflorada por Pierre Louÿs e faz a sua personagem Sócrates sintetizar as sensibilidades contrastantes dos seus dois interlocutores:

Sócrates – ... Oh! meus amigos eu continuo a perguntar-vos o que é a dança, ambos parecem sabê-lo, mas sabê-lo de maneira diferente. Um diz-me que ela é o que é e se resume ao que temos diante dos nossos olhos; outro defende com firmeza que ela representa algo, e que por isso o seu significado não está inteiramente nela mas sobretudo em nós. Quanto a mim, meus amigos, a minha incerteza está intacta! Os meus pensamentos são inúmeros – o que nunca é um bom sinal!... Inúmeros, confusos, e enleados à minha volta...

(*idem*, 21)

Sócrates concluirá que a dança é da natureza do fogo e que a bailarina é uma chama incontrolável nas suas vibrações. O problema do significado da dança e das formas de a abordar pelos artistas e pelo público mantém-se, contudo, intacto.

É sempre necessário algum escrúpulo quando abordamos de um modo concreto um texto poético-filosófico como «L'Âme et la Danse», mas também é impossível não o referir à época em que foi escrito.

Se a correspondência é uma forma de diálogo, a resposta que em Julho de 1911 Stravinsky deu ao seu amigo Andrey Rimsky Korsakoff, filho do famoso compositor, vem inserir-se apropriadamente neste contexto. Stravinsky, fresco de ter visto dançar pelos Ballets Russes os seus *Pássaro de Fogo* e *Petruchka*, apresenta-se como um ardente defensor do Ballet:

E agora falemos apaixonadamente do que pões em causa, ou seja o Bailado. Embora digas não seres inimigo do Bailado, depois afirmas que é uma arte cénica menor. Com esta afirmação, tudo se me torna claro, pois queres dizer que o Bailado não te agrada e não lhe atribuis uma qualquer importância. Devo corroborar que para mim é exactamente o contrário. Adoro o Bailado, que me interessa mais do qualquer outra coisa. Não se trata de um entusiasmo passageiro, mas de um prazer sério e profundo perante esta forma teatral, perante esta arte das formas animadas. Muito me surpreende verificar a pouca importância que atribuis à coreografia, tu que tanto amas as artes plásticas, que tanto te interessas pela pintura e pela escultura – a menos que agora também estas te deixem frio. Surpreende-me a tua falta de interesse por esta arte, considerando o Bailado inferior à Ópera. Ao admirar os frescos da Capela Sistina, sou levado a pensar que se Miguel Ângelo fosse vivo a única arte que reconheceria e aceitaria seria a arte coreográfica que agora renasce, e teria sem dúvida considerado miserando tudo quanto hoje se vê nos teatros.

(*apud* Taruskin, 1996: 972-873)

E Stravinsky insiste:

Penso que se tu assistisses regularmente aos espectáculos de Bailado (de Bailado artístico bem entendido), te terias apercebido como esta forma de «arte inferior», como tu dizes, te pode oferecer um prazer artístico incomparavelmente superior ao de qualquer ópera (incluindo as tuas óperas preferidas). Um prazer que me satisfaz há mais de um ano e que desejo partilhar contigo. É como o prazer de descobrir um novo continente. O seu desenvolvimento requer muito trabalho, mas tem ainda tanto para oferecer.

(*idem, ibidem*)

Infelizmente Stravinsky não convenceu o amigo, e após a criação da *Sagração da Primavera* em 1913 esta amizade ficou irremediavelmente comprometida.

A moda da utilização retórica dos diálogos para discorrer sobre a dança foi-se esbatendo, mas é curioso notar como certas questões levantadas ao longo dos séculos nos diálogos precedentes se reapresentam a cada nova viragem no curso da história da dança, e tal poderemos verificar agora através de um diálogo real ocorrido em 1985, e que Ann Daly reproduz em 2002. A coreógrafa Reinhild Hoffmann e Jochen Schmidt, crítico e biógrafo de Pina Bausch, discutem com críticos americanos após uma série de espectáculos de Pina na Brooklyn Academy de Nova Iorque. Nessa ocasião, a crítica americana manifesta não se ter convertido à nova dança alemã, referida como «*European trash*» (lixo europeu). O nó da dissidência era ainda e sempre o do significado da dança. Reinhild Hoffmann explicava que

em tudo há forma, em tudo há movimento. Umhas vezes acentuamos mais um aspecto, outras vezes o outro. É uma simples questão de escolha. Na Europa talvez estejamos mais ligados à tradição teatral. Em todas as cidades existe um teatro de ópera com as obras tradicionais. Talvez por essa razão continuamos a querer contar histórias, a mostrar personagens, a dizer algo sobre o ser humano para além de propormos apenas forma ou movimento.

(*apud Daly, 2002*)

Contrariando-a, Nancy Goldner, guardiã dos tesouros balanchinianos, afirmava que os conteúdos eram desnecessários:

De uma maneira geral, penso que a característica principal da dança americana é a de que os coreógrafos estão interessados em valores de movimento. Cada gesto, cada passo, têm a sua legitimidade próprias, a sua beleza e a sua expressividade. Está tudo aqui e trata-se de saber usá-lo.

(*idem, ibidem*)

Os alemães defenderam-se como puderam dos ataques dos norte-americanos e nenhuma das partes convenceu a outra, o que bem nos diz ser mais fácil chegar a uma conclusão nos diálogos de ficção do que na vida real. Os termos da discussão não são hoje diferentes dos que afloraram no passado e cada nova criação coreográfica reabre o debate, felizmente. Observando os espectáculos que desfilam perante os nossos olhos, cabe-nos o encargo de contar e de interpretar a história destas flutuações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEOTA, Simone (1992), «Introduzione», in Luciano, *La Danza*, trad. Marina Nordera, Veneza, Marsilio, pp. 9-44.
- CORSO, Rinaldo (1987), *Dialogo del ballo*, Verona, Amis (inclui reprodução da edição de 1555).
- DALY, Ann (2002), *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*, Middletown, Wesleyan University Press.
- LOMBARDI, Carmela (ed.) (1998), *Il Ballo Pantomimo: Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Turim, Paravia scriptorium.
- LOUÏS, Pierre (1973), «Dialogue sur la danse», *Œuvres complètes*, t. XI, Genebra, Slatkine Reprints.
- LUCIANO (1992), *La Danza*, trad. Marina Nordera, Veneza, Marsilio.
- SAVARESE, Nicola (2003), «L'orazione di Libanio in difesa dei pantomimi», in *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica*, Roma, Herder Editrice, pp. 435-455.
- TARUSKIN, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. II, Berkeley University of California Press.
- TOMASSINI, Stefano (ed.) (1999), *Prometeo, libretto del ballo, con i testi della polemica*, Turim, Legenda.
- TUCCARO, Arcangelo (1599) *Trois dialogues de l'exercice de suater et voltiger en l'air*, Paris, Claude de Monstr'oeil.
- VALÉRY, Paul (1921) «L'Âme et la Danse», *Revue Musicale*, Paris, Nouvelle revue française.
- ZUCCOLO da Cologna (1999), *La Pazzia del Ballo*, Bolonha, Forni Editore.

La mémoire de Scapin

FRANÇOISE DECROISSETTE

Françoise Decroisette est Professeure émérite de l'Université Paris 8. Ses recherches portent sur l'Histoire et la pratique du théâtre et l'opéra italienne entre les siècles XVI et XVII. Elle a été responsable par l'équipe « Histoire et pratiques du spectacle vivant dans les pays de langues romanes » du Laboratoire d'Études Romanes. Elle a dirigé plusieurs ouvrages sur les poétiques théâtrales italiennes entre les siècles XVI et XXI, les voyages des textes de théâtre entre l'Italie et la France et les liaisons entre l'Histoire et le théâtre. Elle est membre de deux programmes européens sur l'Histoire du Théâtre: « Les idées du théâtre » par l'Université de Chambéry et « La Bibliothèque Pré-Goldonienne » par l'Université de Saint Jacques de Compostelle.

Qualquer investigador de História do Teatro se vê confrontado um dia com o problema fundamental e complexo da labilidade dos traços deixados por uma arte efêmera em que a memória é «parcial, truncada, fragmentada», imaginária (Georges Banu). Como reunir os fios dispersos dessa memória e interpretar o seu sentido? O exemplo de Scapin, menos conhecido e menos emblemático do que Arlequim, serve aqui como suporte para responder a essa questão. Tentar-se-á neste estudo reconstruir a memória de Scapin através dos traços textuais e iconográficos que nos chegaram.

HISTOIRE DU THÉÂTRE / COMMEDIA DELL'ARTE / MÉMOIRE DE L'ACTEUR / ICONOGRAPHIE THÉÂTRALE / SCAPIN

Costruita sulla mancanza dell'oggetto, la Storia del Teatro è inevitabilmente storia di tracce eterogenee, di percorsi diversi, che conducono a una possibile memoria di ciò che per sua natura non è interamente e compiutamente fissabile.¹

Ainsi Giovanna Botti (1996 : 13) formule-t-elle le problème auquel tout chercheur en histoire du théâtre se trouve confronté, celui de la labilité des traces laissées par un art éphémère qui se conjugue au présent, et dont la mémoire est « partielle, trouée, fragmentaire », imaginaire (Banu, 1990 : 12). Ce problème se pose avec une acuité particulière pour ce que l'on appelle communément *commedia dell'arte*, dont Siro Ferrone a écrit qu'elle était évanescence, voire qu'elle n'existait pas (<http://drammaturgia.fupress.net>). A considérer la bibliographie

1 « Construite sur l'absence de son objet d'étude, l'Histoire du théâtre est inévitablement l'histoire de traces hétérogènes, de parcours divers qui conduisent à une possible mémoire de ce qui n'est, par nature, pas entièrement ni définitivement fixé ». (Ma traduction)

abyssale qui la concerne et le foisonnement des documents qui s’y rapportent, les affirmations sentent le paradoxe, ou la provocation. Il faut y voir surtout la dénonciation d’une mythisation moderne du phénomène qui charrie nombre de stéréotypes trop enracinés et rend complexe toute tentative d’en faire l’histoire. Mais aussi une invitation à faire celle-ci autrement. Bien que reposant sur une pratique personnelle et sur l’accumulation de références biographiques et textuelles, les figurines colorées proposées par Maurice Sand au milieu du XIX^e siècle dans *Masques et bouffons*, qui encombrant encore trop souvent la mémoire des chercheurs, résultent d’une lecture tout aussi subjective, idéalisée, de traces textuelles et iconographiques que le roman de Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*. La nouvelle histoire du spectacle italienne a heureusement battu en brèche ce mythe romantique en proposant une approche technique, plus objective, fondée sur une relecture systématique, philologique, objective, et contextualisée, des traces connues, et sur la recherche de nouveaux matériaux documentaires². La mise au jour des contrats fondateurs des premières *fraternal compagnie* vers 1545 (Taviani et Schino, 1982 :184-193), le dépouillement patient des correspondances inédites des comédiens, et de leurs états-civils (Ferrone, 1993), ont ainsi permis de prendre conscience de l’importance des déplacements, des voyages, de la circulation des troupes, en montrant clairement que la clef interprétative de la *commedia dell’arte* ne réside pas tant dans la dramaturgie des canevas ou des *commedie ridicolose* écrites a posteriori par les acteurs (Ferrone, 1986), ou dans les types qui les habitent, que dans l’organisation matérielle des troupes, dans les voyages qu’elles entreprennent à travers l’Europe, dans les relations humaines et professionnelles qu’elles entretiennent avec leurs « protecteurs » princiers, en un mot dans la connaissance des hommes et des femmes, comédiens et comédiennes, qui se cachent derrière les masques et les animent (Alonge, 1989 ; Ferrone, 1993). Aujourd’hui, l’histoire de la *commedia dell’arte* se

2 Cf. la monumentale anthologie rassemblée entre 1957 et 1961 par Vito Pandolfi, parue sous le titre *La commedia dell’arte. Storia e testo*, rééditée en 1988 par Siro Ferrone (Firenze, Le Lettere) qui affirme que cette anthologie parfois chaotique dans son organisation est « une incitation à relire les textes, à les éditer, à fouiller les archives, à cataloguer les images » (Prefazione, vol. 1, p. xxiii). C’est ce dont témoignent des collections aux titres aussi significatifs que *Commedia dell’arte. Storia testi documenti* (Giovanni Macchia, Ferruccio Marotti, Rome), *Archivio del teatro italiano* (Giovanni Macchia, Milan, Il Polifilo), ou *Storia dello spettacolo. Fonti* (Siro Ferrone, Le Lettere).

BOLOGNA, MUSEO
INTERNAZIONALE
E BIBLIOTECA
DELLA MUSICA.
STAMPA 357 MM × 282 MM



confond avec l’histoire de ceux et celles qui en ont assuré la gloire et la pérennité, acteurs et actrices dont il faut patiemment reconstituer les vies et les parcours (Ferrone, 2014a et 2014b). Certains de ces acteurs et actrices sont des stars, qui concentrent sur eux l’intérêt des chercheurs et du public jusqu’à donner la sensation que le personnage qu’ils ont interprété parfois durant presque toute leur vie, et avec qui ils s’identifient, EST la commedia dell’arte. C’est le cas de d’Arlequin, emblème, s’il en est, de la *commedia*, archi-phénomène résultant du travail des acteurs qui en ont successivement porté le masque noir et le costume bariolé, chacun différemment, en fonction de leur personnalité et du public auquel ils s’adressaient.

Notre mémoire d’Arlequin associe les traces textuelles et iconographiques laissées par Tristano Martinelli qui l’impose à la fin du XVI^e siècle (Ferrone, 2006), puis par Evaristo Gherardi, maître de la Comédie-Italienne de Paris un siècle plus tard, et par Domenico Biancolelli, le fameux Dominique parisien des années 1660-1688, par Antonio Sacchi qui voyage au XVIII^e siècle du Portugal à la Russie en passant par l’Italie où il lance la carrière de Carlo Goldoni et collabore avec Carlo Gozzi, sans parler des

Arlequins plus tardifs. La mémoire de Scapin est sans doute plus secrète. Son nom même semble prophétique puisque Scappino, avec deux p ou un seul selon les cas, dérivé de « scappare », désigne un être qui s'échappe, s'enfuit : allusion à la capacité du personnage à se tirer des pièges qui lui sont tendus, mais aussi métaphore ironique de la difficulté qu'il y a à suivre ses pérégrinations et ses avatars.

La trace la plus immédiate est textuelle : il est le personnage protagoniste des célèbrissimes *Fourberies de Scapin* (1671), qui livre ainsi, au premier acte de la comédie face à Octave et Silvestre, les grandes lignes de son histoire :

Fi ! Peste soit du butor ! Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper ; je les aurais joués tout deux par-dessous la jambe ; et je n'étais pas plus grand que cela que je me signalais déjà par cent tours d'adresse jolis.

(Molière, *Les Fourberies de Scapin*, I, 2)

Cette trace est d'autant plus insuffisante que l'histoire scénique de Scapin semble marquer le pas après Molière, comme si le feu d'artifice de fourberies, de travestissements physiques et langagiers, et de prouesses intellectuelles et gestuelles déployés par le personnage moliéresque pour arriver à ses fins – tromper les vieillards et permettre aux amoureux de satisfaire leur passion –, avait épuisé ses ressources et celles de son auteur-acteur. Dans l'œuvre de ce dernier, contrairement à Sganarelle, on ne le rencontre en effet qu'une seule fois.

L'iconographie nous éclaire plus sur le passé de Scapin. La trace la plus connue est l'eau-forte de Callot contenue dans la série de vingt-quatre pièces gravées connue sous le nom de *Balli di Sfessania*³, publiée à Nancy en 1621, mais non précisément datée (Choné, 1992 : 215-224), représentant des personnages masqués, dansants, contorsionnés, majoritairement masculins, tous identifiés par un nom. Comme toute trace iconographique, elle pose la question du détournement de sa valeur artistique en valeur documentaire. Toute la série est structurée de la même façon, avec une image construite sur trois plans, apparemment distincts : le premier plan présente deux personnages en mouvement, de face ou de

3 On s'est beaucoup interrogé sur cette dénomination. Le terme *sfessania* renvoie à Fescennie, ancienne ville d'Etrurie, dont les habitants, les Fescenniens, seraient les inventeurs d'une poésie bouffonne et licencieuse. Voir F. Catrou, *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'en 47 de J. C.*, Paris, Rollin, 1725, t. IV, l. xv, pp. 223-225, qui rappelle qu'« en la langue d'Etrurie le mot *hister* signifiait un *baladin* », d'où les Romains auraient tiré *histrions*, désignant d'abord les acteurs de farces, puis tous les acteurs.

MOLIÈRE,
OEUVRES, PARIS,
BARBIER ET
TRABOUILLET,
1682 (GRAVURE
JEAN SAUVÉ)



profil, dans des postures plus ou moins acrobatiques, dansantes ou musicales ; le deuxième plan esquisse des silhouettes qui peuvent être des promeneurs, par groupes ou seuls, et le troisième montre un décor campagnard, ou des tréteaux de comédiens, qui suggèrent la qualité actoriale des personnages du premier plan. Mais, malgré cette scénographie théâtrale, la valeur de témoignage d'une réalité précise est moins qu'évidente. Pour certains, comme Ferdinando Taviani (1982 :56), les noms mêmes donnés aux figures, et leurs attitudes fantasmales, infirmeraient la valeur qu'on lui attribue généralement dans les histoires du

théâtre, la libre construction fantasmée dominante excluant l'idée de témoignage. D'autres chercheurs objectent (Mamone, 1992 : 69-77) que certains noms correspondent de fait à des personnages présents dans les répertoires des troupes circulant en Toscane et à Naples dans les années où Callot a pu réaliser des croquis publiés postérieurement, soit entre 1614-1618 alors qu'il résidait à la cour du grand-duc Cosme II (Choné, 1992 : 183-187)⁴. Parmi ces troupes, celle des *Confidenti*⁵, dont le protecteur était Don Giovanni de' Medici⁶, oncle de Cosme II, dirigée par le vieux Flaminio Scala, l'auteur du recueil de sujets, intitulé *Teatro delle favole rappresentative* : on y trouve justement Mezzettino, que Callot représente jouant d'un luth à long manche pour accompagner la danse d'une Riciulina, et Scapino, campé sur l'estampe face au Capitaine Zerbino⁷.

Comme d'autres zanni de Callot, Scapin endosse un costume clair, présent aussi dans d'autres séries iconographiques,

- 4 Callot a laissé d'autres témoignages gravés de fêtes de cour et de jeux urbains florentins, ceux réunis dans le recueil intitulé *Capricci*, dédié à Lorenzo de' Medici, dont l'invention a pu être précisément datée entre juin et septembre 1617.
- 5 Cette troupe est composée de Domenico Bruni (Fulvio, 1^{er} amoureux), Francesco Antonazzoni (Leandro ? 2^e amoureux), Marina Antonazzoni (Lavinia), Maria Malloni (Celia, 1^{ère} amoureuse), Francesco Gabrielli (Scappino), Ottavio Onorati (Mezzettino), Marc'Antonio Romagnesi (Pantalone).
- 6 La troupe circule dans tout le nord de l'Italie (à Gênes, en Toscane, Pise, Lucques, Florence, et Bologne, Ferrare, Padoue, Venise, Milan, Turin) entre 1613 et 1621, date à laquelle elle est dissoute après la mort de Don Giovanni de' Medici. Sur ce prince imprésario, cf. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, *op. cit.*, pp. 137-190. Et aussi, *infra*, n. 26.
- 7 Pour des raisons juridiques, concernant certains documents, nous renvoyons à la bibliothèque électronique Gallica de la Bibliothèque nationale de France où elles figurent. Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495701x>.

identifiable comme le costume des zanni des origines : braies larges et casaque mal retenue par une ceinture non ajustée, couvre-chef orné d'une ou deux plumes, long poignard passé à la ceinture. Le zanni-Scapino de Callot porte un couvre-chef plutôt agressif, à la longue visière pointue, orné de deux plumes tombantes, et dans la ceinture lâche de son pantalon l'épée semble peu menaçante, peut-être est-elle de bois. La composition est fortement imprégnée de dramaturgie, plus que dans d'autres images où les personnages sont simplement danseurs, musiciens



BARBIERI-BELTRAME,
FRONTISPICE DE
LA SUPPLICA

ou acrobates. Cela est suggéré par le lien temporal établi entre l'action figurée au premier plan et celle figurée au deuxième plan. Au premier plan, les deux personnages sont face à face, l'un de profil (Scapino), l'autre de trois quarts (Zerbino). De toute évidence ils se parlent, les yeux dans les yeux, agitant leurs mains. On imagine un dialogue, peut-être une dispute, une dispute autour d'un fiasco posé entre les deux, aux pieds de Scapin, déjà visible sur un croquis préliminaire (Choné, 1992 : 221, fig. 153). Au deuxième plan, la dispute

s'est dénouée, Scapino a réussi à s'emparer du fiasco, sans doute grâce à sa ruse et son habileté, sa posture sautillante évoque sa joie d'être victorieux ; Zerbino, lui, a tiré son épée et Zanni a fait de même avec son long poignard, pour se protéger peut-être des attaques du Capitaine qui agite une cape menaçante.

N'est-ce vraiment qu'une vision subjective, fantasmée? La dramaturgie écrite dans l'espace dit le contraire. A travers l'emboîtement des deux séquences, Callot écrit visuellement une micro-comédie (ou un long *lazzo*) dont Scapino est le héros, regardée par des spectateurs égayés sur les rochers, ou aux portes des maisons, qui nous regardent aussi, comme en miroir. Les traits dramatiques et physiques du personnage – bon vivant, vif et prompt à la bataille ou à la tromperie – constituent sans conteste les bases d'un comportement scénique avéré, dont on retrouve ensuite les développements chez Molière, magnifiés.

Une autre estampe vient conforter cette affirmation. Elle est incluse dans la série appelée parfois *Les trois Pantalons*,

datable entre 1618 et 1620 (Choné, 1992 : 211)⁸ qui représente trois personnages de comédie, sans nom, un Capitain (ou un Amoureux)⁹, un Pantalon¹⁰, parfois appelé Cassandre, et un Zanni¹¹, identifié généralement comme Scapin.

Là encore les images sont structurées en trois plans, ce qui accentue le caractère codé de la représentation iconographique. Mais le rapport qui lie les trois plans dans la profondeur n'est plus le même. Les personnages du premier plan, démesurés par rapport au fond, sont isolés, ils prennent une pose, peut-être technique, mais dans laquelle le personnage est figé. La position des pieds, des épaules et des mains calées dans la ceinture du Zanni lui donne un air assuré et triomphant, accentué par les plumes du chapeau, cette fois fièrement redressées, et par l'épée elle aussi dressée. Le personnage n'est pas saisi dans une action comme précédemment, celle-ci est toute renvoyée dans le fond, et au troisième plan. La différence est de taille, car, dans la série des *Balli*, le lien entre le premier et le deuxième plan est temporel, il suggère une succession logique d'actions scéniques, les spectateurs étant par ailleurs en miroir avec l'observateur de l'estampe. Ici, le premier plan est nettement détaché du reste (ne serait-ce que par le gigantisme de la figure en pose). Les spectateurs, rassemblés au deuxième plan devant une vraie scène plantée de décors en perspective où trois personnages jouent une action (le zanni à genoux donne à une jeune femme un billet que l'Amoureux l'a peut-être chargé de transmettre), nous tournent le dos, et tournent le dos à la figure en pose. A travers cette organisation spatiale modifiée qui détache le personnage (en action, sur une scène) de celui qui le joue (sorti du temps de la représentation), le discours sur Scapin se charge d'une autre signification, la figure au premier plan, dont, contrairement au Pantalon, on ne sait trop si elle porte un masque ou pas, parle de l'acteur qui jouait Scapin, le fond – avec tout ce qu'il contient aussi de fantasmé même dans la disposition des décors – donne, comme l'estampe des *Balli*, un autre aperçu de son *baule*, de son répertoire, du cadre dans lequel il travaille.

Qui est donc cet acteur ? Une réponse est fournie par une troisième image, tout aussi codée, à rapprocher d'autres images

8 Seul le Pantalon est signé, et annoncé comme réalisé à Florence.

9 Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84959807>.

10 Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495979k>.

11 Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495981n>.

du même type représentant des acteurs célèbres. C'est un portrait gravé très orné, réalisé par le milanais Carlo Biffi, en 1633, où l'on voit au centre un médaillon figurant un homme élégamment vêtu, la barbe et la moustache effilées, cadré plan rapproché poitrine¹². Le masque qu'il tient dans sa main droite, vu de face, ne laisse aucun doute sur sa profession. Il s'agit d'un comédien, qui de surcroît était instrumentiste : en témoigne le manche d'un luth ou d'une guitare qu'il tient dans la main gauche, en balance avec le masque. Une large frise baroque foisonnante,



RICCOBONI, LUIGI (1728), HISTOIRE DU THÉÂTRE ITALIEN DEPUIS LA DÉCADENCE DE LA COMÉDIE LATINE, VOL. I, PARIS, PIERRE DE LORMEL

figurant divers instruments de musique à cordes et à vent, entoure le cartouche en magnifiant les capacités d'instrumentiste du comédien. Les traces sont ici surabondantes, et surtout sans ambiguïté quant à l'identité du personnage représenté, puisque qu'autour du cartouche central, on trouve mentionné son état civil (*Francesco Gabrielli*) complété par le nom du personnage qu'il interprétait (*Scapino*), et par son âge (d'anni 45) – ce qui est rarement le cas dans les portraits d'acteurs–. Ici c'est l'acteur

–définitivement sans masque¹³– qui est exalté, et classé dans la catégorie des acteurs respectables (*tra i comici*)¹⁴.

C'est peut-être cette image qui a inspiré, au XVIII^e siècle, à Francesco Bartoli, une notice sur Gabrielli, où il insiste sur sa science et ses prouesses musicales, et l'on peut légitimement se demander dans quelle mesure cette insistance ne dérive pas essentiellement de l'observation de ce portrait:

Inventò alcuni istrumenti fantastici musicali, e al suono di quelli cantava diverse canzonette e arie gustevoli. Insegnò di suonare la Chitarra alla

12 Voir l'illustration sur Museo internazionale e biblioteca della musica. Bologna, Stampa 357 × 282 mm <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=1876>.

13 La proximité entre le visage gravé par Callot dans *Les trois Pantalons*, et celui du portrait, accentue le doute sur le caractère masqué du Scapin en pose de Callot.

14 Cf. la classification donnée par Tommaso Garzoni à la fin du XVI^e siècle, dans *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia, Somasco, 1585), où il distingue entre «les comédiens (*comici*) et tragédiens (*tragicci*)», aussi bien auteurs qu'acteurs» (*discorso CIII*), adulés, encensés et échappant à toute réprobation, et les autres «fabricants de spectacles, charlatans et saltimbanques» (*discorso CIV*), particulièrement les «bouffons, mimes, histrions» (*discorso CXIX*), qui profanent l'art du théâtre et sont un danger pour la société.

Spagnuola [...] al Re Christianissimo e alla Regina sua Consorte [...] Lo stesso fece con Madame Reale di Savoia che volle tenere al battesimo una sua creatura [...]. Giungendo a Mantova Scappino, l'Imperatrice [che ivi trovavasi allora], volle essere istruita da lui nell'esercizio di detto strumento. E diede pur lezioni ad altri Principi e Principesse in Parigi.

(Bartoli, 1781: 245).¹⁵

Il convient donc de vérifier les données et de combler les ellipses de l'iconographie par d'autres documents, en revenant aux documents textuels. On sait aujourd'hui que Francesco Gabrielli, né en 1588, fut initié au métier par son père, l'acteur Giovanni Gabrielli, dit Il Sivello¹⁶ mort en 1611, et qu'il endosse le personnage de Scapino à cette date, comme un héritage: en témoigne une lettre de recommandation auprès du duc de Mantoue, Vincent Gonzague (Megale, 1998 : 91). D'autres lettres plus récemment sorties des archives florentines, adressées à Don Giovanni dei Medici par Flaminio Scala ont confirmé qu'il tenait dans les années 1613-1619 au sein des Confidenti, l'emploi de *primo zanni* aux côtés d'Ottavio Onorati, qui jouait Mezzettino, et d'un troisième zanni, probablement Scaramuccia (Ferrone, 1993b : 453)¹⁷. Une fois dissoute la compagnie des Confidenti, il intègre, en 1622, les *Fedeli* de Giovan Battista Andreini, avec qui il vient l'année suivante en France, une première fois, à la cour de Louis XIII, jusqu'en 1624. Un ordre de paiement en récompense des représentations données les mois précédents par Andreini, Niccolò Barbieri – en art Beltrame – et leurs compagnons, daté du 17 décembre 1624, en témoigne (Ferrone, 1985: 110).

Il ne fait aucun doute qu'il était en activité, et déjà connu, quand Callot croque ses Scapino en Toscane. D'après une lettre de Tristano Martinelli à Ferdinando Gonzaga en 1612, il était devenu un bon « zane » (Ferrone, 1993b: 379), ce qui explique que les *capocomici* se le disputaient : Pier Maria Cecchini, en art Fritellino, le veut dans

15 « Il inventa plusieurs instruments de musique fantastiques avec lesquels il s'accompagnait pour chanter des chansons et des airs plaisants. Il enseigna la guitare espagnole [...] au Roi très chrétien et à la Reine son épouse, et à Madame Royale de Savoie, qui le fit parrain de l'un de ses enfants [...]. Alors qu'il était à Mantoue, l'Impératrice (qui se trouvait là), voulut apprendre l'instrument avec lui. Et il l'enseigna à Paris à d'autres princes et princesses ». (Ma traduction)

16 La biographie la plus récente est celle de Megale, 1998, vol. 51 : 91-92.

17 Pour Scaramuccia, cf. p. 532. Les lettres du *capocomico* à Don Giovanni courent de novembre 1615 à juin 1621, année de la disparition du prince (cf. *supra*, n. 18). Scapino (avec un p) est mentionné à côté de Beltrame dans une lettre de Florence du 23 octobre 1616 (p. 456), à côté de Mezzettino dans une lettre du 13 octobre 1618 (p. 503), puis du 17 novembre 1618 (p. 511). Il est désigné comme « zani » dans une lettre datée du 18 janvier 1618 (p. 519).

sa compagnie, les Accesi¹⁸, mais il est prestement débauché par Scala et les Confidenti. Dès 1618, d'après les *Notizie* de Bartoli, il est demandé par le roi de France, charmé, semble-t-il, par sa voix et ses dons de musicien (Bartoli, 1781: 245), et en mars 1619, il est couvert de cadeaux par le duc Ferdinand Gonzague, comme le montre une lettre écrite par Scala au duc, où le *capocomico* évoque, avec un brin de jalousie, les présents offerts par Gonzague à Scapin et à Lavinia pour leurs merveilleuses performances (Ferrone, 1993b : 523). Son collègue Niccolò Barbieri –en art Beltrame–, dans un texte intitulé *La Supplica* publié en 1634 (Barbieri, 1991 : 575), emphatise l'appréciation de Martinelli, pour en faire «le meilleur zanni de son époque», et, peut-être en écho avec le portrait de Biffi, le range parmi les grands *comici*, en le qualifiant de «*virtuoso*». Dans une épitaphe comique, le vénitien Francesco Loredan, fondateur de la très libertine Académie des Incogniti, le considère un « bouffon parmi les comédiens »¹⁹, mais un bouffon génial puisqu'il exhorte tous les comédiens à se taire et à pleurer la mort de Gabrielli et précise en épitaphe qu'il était un second Protée, capable « sous mille formes [de] transform[er] sa voix et son visage sur le théâtre, serviteur, rusé, amant lascif, Œdipe ou Davum²⁰, ou monstre difforme » (Molinari, 1985 : 138). Il fut aussi un *capocomico* exigeant et reconnu, dont la propre troupe circule beaucoup²¹ à Modène (en 1626), Ferrare (1627), Venise (1630 et 1633), Ferrare (1634), Milan (1633 et 35), Florence (1635), et Bologne (1633 et 1636), où il meurt brutalement en 1636²². Des textes louangeurs circulent sur lui après sa mort, comme un étrange texte biographique en vers paru en 1638, intitulé « Maladie, testament et mort de Francesco G. dit Scapin, composé et publié à la demande des esprits ingénieux », qui met aussi l'accent sur ses talents de compositeur et de musicien,

18 Les Accesi dépendent du duc de Ferrare, cette compagnie est à Lyon en 1600 pour les noces de Marie de Médicis et Henri IV.

19 Francesco Bartoli rapporte cette épitaphe, en corrigeant «buffone tra i commedianti» en «faceto commediante», ce qui atténue le terme (Bartoli, 1781 : 245).

20 Davum est un serviteur de la comédie latine présent chez Plaute et Térence.

21 Francesco Biancolelli (Pulcinella); Dottor Graziano Campaniella (Bartolomeo Zito ?); Francesco Zancone (Pantalone); Dottor Coviello (Ambrogio Buonomo ?); Innamorato Virginio (Lorenzo Cecchini); Flaminio (Marco Napolioni); Silvio (Bernardo Coris); Ortensio da Capitano (Francesco Antonazzoni); Diana (Giulia Gabrielli); Florinda (Barbara Minuti); Colombina (Isabella Franchini); e Spinetta (la Gabrieli, moglie di Francesco). Dopo la morte di Gabreilli, la compagnia passa sotto la direzione di Giovan Andrea Bragaglia (Valerio).

22 Suivant peut-être Francesco Bartoli, qui donne la date de 1654 pour sa disparition (1781 : 245), Cesare Molinari le fait mourir en 1651 (1985 : 138), ce que dément une lettre de mai 1636 de Fabrizio Ardizi, à Camillo Giordani de Pesaro diplomate et amateur de théâtre, qui évoque la maladie de Scapino à Bologne et précise que sa compagnie s'est dissoute.

cite avec émotion l'ensemble de ses compagnons de route, et nous informe aussi sur certains éléments de son costume qu'il dit léguer à ses fidèles zanni : son béret à carreaux, sa bourse, sa ceinture et son couteau²³. L'assimilation à Protée résume bien les traits principaux du personnage, et laisse entendre que, comme la plupart des acteurs, Gabrielli/Scapin excellait dans un rôle, mais pouvait endosser aussi d'autres rôles, y compris ceux du répertoire tragique ou comique antique, et du répertoire lyrique.

Curieusement, ses fabuleuses capacités d'instrumentiste²⁴, ne sont pas attestées dans les comédies connues²⁵ où il triomphe, ce qui nous ramène à la question de la valeur de témoignage des textes dramatiques eux-mêmes. Il faut revenir ici à son compagnonnage avec Barbieri/Beltrame. Beltrame est un « deuxième vieillard, bonace et sentencieux » comme l'acteur se définit lui-même dans *La Supplica*, et il jouait parfois un zanni. Mais il est surtout l'auteur de la comédie fondatrice du personnage de Scapin, *L'inavertito ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*, publiée à Turin en 1629, et à Venise en 1630 (Ferrone, 1986 : 114-231), mais sans doute écrite précédemment. En effet, la comédie de Barbieri est dédiée à une princesse française, Christine de France, fille de Henri IV et Marie de Médicis, première épouse de Philippe IV et future reine d'Espagne, et l'auteur lui-même affirme, dans la dédicace écrite pour la publication en 1629, qu'à cette date « tout le monde en a des copies, et tous la représentent », et qu'elle a été « déjà agréée » par le « goût des grandes Majestés de France, par les princes de Savoie et par tous les princes d'Italie » (Ferrone, 1986 : 115-116). Barbieri et Gabrielli amènent donc *L'inavertito* dans leurs bagages à leur arrivée en France avec les Fedeli.

Avant Molière, Quinault s'en inspire pour *L'Amant indiscret ou le maistre étourdi* représenté en 1654 à l'Hôtel de Bourgogne, mais le valet rusé est nommé Philipin; l'acteur Dorimond propose en 1661 sa version dans *L'Inconstance punie*, puis dans la *Femme industrielle*,

23 *Infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli detto Scapino, composto e dato in luce a requisitione degli spiritosi ingegni, Con l'intavolatura della chitarriglia spagnola, sue Lettere e Ciaccona*, in Verona-Padova e Parma, Viotti, 1638. Cf. Pandolfi, 1988, vol. IV : 111-117. La précision sur les éléments du costume légué à la postérité est d'importance (cf. *infra* à propos de l'évolution du costume).

24 Pandolfi reporte aussi un sonnet resté manuscrit (recueil du Padre Benvenuti, Roma, Buccardo, Biblioteca Braidense, 2-CC-V-7), qui évoque avec emphase l'extraordinaire science de la musique de l'artiste disparu, devenu un « Ange humain » tout pénétré de musiques célestes, cf. *ibidem*, « Nella famosa rappresentazione de suoni e strumenti di F. Gabrielli tra i comici Scappino », pp. 117-118.

25 A la suite de Silvio d'Amico (1931) Molinari mentionne le canevas composé expressément pour lui, *Gli strumenti di Scapino*, où il jouait de multiples instruments (1985 : 139).

où le valet est Trapolin. Dans *L'Etourdi*, première adaptation de *L'inavertito* par Molière, créée à Lyon en 1655, puis à Paris en 1658 (cf. Buratelli 1989 : 182-199), il est Mascarille, et Mezzettino est Truffaldin. Après Molière les comédiens italiens de l'Hôtel de Bourgogne renouent en 1683 avec *L'inavertito* dans un canevas intitulé *L'Etourdi* (cf. Colajanni, 1970 : 162), mais toujours sans Scapin, et, selon Gueulette, c'est le vieux Mezzettino qui réapparut sur les scènes françaises dans *Le Maître Etourdi*, pièce italienne à l'improvvisu, dans le rôle du fourbe intrigant, le 8 février 1729. Sans entrer dans les détails de l'adaptation-réduction en profondeur que Molière fait de *L'inavertito* dans *Les Fourberies*²⁶, on notera, comme le titre l'indique, qu'il s'attache principalement aux prouesses et aux tromperies de Scapin, alors que, dans la source, le personnage-titre est Fulvio, un amoureux étourdi indécis et gaffeur, dont les initiatives malheureuses répétées font si bien échouer les plans de son serviteur que celui-ci finit par œuvrer contre lui en faveur d'un autre amoureux. Par-là, Molière rend ouvertement hommage à l'acteur Gabrielli, en faisant de sa pièce une sorte de *generico*, ou enregistrement, des lazzi physiques et langagiers utilisés par lui. De ce fait, cette comédie-monument devient surtout un précieux document sur l'art de l'acteur.

Le voyage en France modifie aussi l'aspect extérieur du personnage. Sur le frontispice de la première édition des œuvres de Molière en 1681, Scapin n'est plus le Scapino de Callot : plus de casaque flottante, plus de braies larges, de couvre-chef agressif, ni de poignard, ni même de couteau comme celui qu'il aurait transmis à la postérité. Son costume a intégré en partie celui de l'acteur Barbieri-Beltrame, tel qu'il est représenté sur la page de titre de sa *Supplica* : une casaque ajustée et serrée à la taille, égayée par une fraise plus élégante, une culotte et des bas, un béret, et une cape courte²⁷.

26 Barbieri, contraint par la structure de la troupe, mettait en scène trois couples d'amoureux: le Capitaine napolitain Bellerofonte à la recherche de sa fiancée Laudomia ; Cinzio, écolier, aimé par Lavinia, fille de Beltrame (qui doit épouser Fulvio) ; et Fulvio, fils de Pantalon, amoureux de Celia, esclave possédée par Mezzettino, et sœur de Laudomia. Cinzio aime aussi Celia, Fulvio et lui sont donc amis et rivaux. Molière supprime le Capitaine Bellerofonte, Mezzettino et divers rôles mineurs. Des correspondances formelles existent, notamment dans les scènes où Scapin tente d'obtenir de l'argent pour Fulvio ou Cinzio. Ou encore dans la scène finale où Fulvio, persuadé de son incapacité, refuse même d'avouer à son père qu'il aime Celia, alors que Pantalone, conquis par la jeune fille, veut la lui donner en mariage. De même, la dernière réplique, où Scappino invite les autres personnages à dîner, se retrouve presque à l'identique dans *Les Fourberies*.

27 Voir l'illustration in Molière, *Oeuvres*, Paris, Barbier et Trabouillet, 1682, (Gravure Jean Sauvé) <http://www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUNJ7M9C.html>.



STEFANO DELLA
BELLA, CARLO CANTÙ,
OU BUFFETO (1646)

Mais on n'y voit pas de bourse, comme à la taille de Beltrame²⁸, et ce Scapin français ajoute au costume quelques galons horizontaux sur la casaque et la culotte.

Ces galons figurent en revanche sur le costume d'un autre deuxième zanni, rusé et débrouillard, Brighella, et ils passent aussi dans le costume d'un autre premier zanni, Buffetto, créé par l'acteur Carlo Cantù²⁹, qui s'impose dans les années 1640 dans la compagnie de Jacopo Antonio Fidenzi. Or Buffetto comme Gabrielli était un musicien, il se peut même qu'il ait repris une partie du répertoire de Gabrielli. Ce que l'on sait, c'est qu'en 1645-1646 il se trouve à Paris dans la troupe qui représente le *dramma per musica*, *La finta pazza* de Giulio Strozzi dans les scénographies de Jacopo Torelli, remaniées pour le public parisien, au Petit Bourbon, devant la cour, invité par Mazarin. Et qu'il y joue avec les deux filles de Gabrielli

28 Voir l'illustration de Barbieri-Beltrame, frontispice de *La supplica* in <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.alai.it/thumb/article/185/600/600/image1.jpg>.

29 Voir l'illustration de Stefano della Bella, *Carlo Cantù, ou Buffetto* (1646) in <http://collection.nmwa.go.jp/en/G.2006-0005.html>.

(Luisa, en art Lucilla, épouse de Domenico Locatelli (Trivellino), et Giulia Gabrielli qui interprétait le rôle de Thétis).

Il peut donc avoir été un maillon important dans la transmission du *baule*, en particulier musical, de Gabrielli, et dans la définition du costume de Scapin en France, telle qu'elle est enregistrée dans les œuvres de Molière en 1682, puis encore par Luigi Riccoboni en 1728, dans son *Histoire du théâtre italien*. Riccoboni entérine d'ailleurs, dans son commentaire pseudo-historique, la confusion qui s'était faite entre Scapin et son auteur et compagnon de route Barbieri-Beltrame : « Nicolò Barbieri, qui était milanais, voulant parler la langue de son pays en portait l'habit aussi. Il se conforma au reste au caractère de Scapin puisque son masque est tout à fait semblable à l'autre »³⁰.

Ce costume ne semble varier que peu au cours des siècles suivants, sinon qu'en 1734, dans la vision qu'en donne Boucher, il y manque les galons³¹, et qu'il s'assombrit pour les illustrateurs du XIX^e siècle en perdant de surcroît sa cape³².

Est-ce sous la livrée métissée, ou sous l'une de ses variantes, que les acteurs qui reprirent le rôle au XVIII^e siècle le jouèrent à la Comédie-Italienne, Giovanni Bissoni, enregistré en 1716 dans la troupe de Luigi Riccoboni (peut-être est-ce lui qui est figuré dans l'*Histoire du Théâtre italien*), ou Ciavarelli qui le remplace vers 1739/40, ou encore Bartolomeo Camerani, qui arrive à Paris après 1762, après avoir triomphé à Venise dans les comédies de Goldoni au théâtre de San Luca, et reprend le rôle avec succès, ce qui lui valut d'être nommé Acteur et semainier perpétuel de la Troupe de la Comédie-italienne après 1780³³ ? En 1886, c'est sur la scène de la Comédie-Française qu'il reprend du service, toujours sous le même costume, cette fois entièrement rayé comme celui de Mezzetin, avec une demi-cape, dans une illustration de la comédie en trois actes de Jean Richepin, *Monsieur Scapin*³⁴.

30 Voir l'illustration in Riccoboni, Luigi (1728), *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, vol. 1, Paris, Pierre de Lormel, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1154250/habit-de-scapin-print-joullain-francois/>.

31 Voir l'illustration *Les Fourberies de Scapin*, illustration de Boucher pour l'édition des Œuvres de Molière de 1734 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000443g/f181.image.r=Les%20oeuvres%20de%20Moli%C3%A8re%201734.langFR>.

32 Voir l'illustration *Les Fourberies de Scapin, Œuvres complètes illustrées de Molière*, Paris, Librairie du Petit journal, L. Toinon et Cie, XIX^e s. sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5505281w/f68.image.r=Les%20fourberies%20de%20Scapin.langFR>.

33 Goldoni lui rend ainsi hommage dans ses *Mémoires* : « très actif plein d'intelligence et de probité [...] l'ami de tout le monde » (Jonard, 1993 : 562).

34 Voir l'illustration *Monsieur Scapin* : comédie en 3 actes, Paris, Comédie-Française, 27 octobre 1886 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405546b.r=Monsieur+Scapin+Richepin.langFR>.



HONORÉ DAUMIER, SCAPIN
ET CRISPIN (OU SCAPIN
ET SILVESTRE), PARIS,
MUSÉE D'ORSAY

En guise de conclusion ouverte, signalons que le personnage voyage jusqu'en Russie, à la cour de Catherine II, où il arrive très probablement avec les compagnies de comédiens français (cf. Decroissette, 2007 : 143-151) appelés à la cour des tsars au XVIII^e siècle, notamment à Saint-Pétersbourg pour faire fonctionner le petit théâtre aménagé par l'architecte Rastrelli dans le palais de l'Hermitage à la demande de la tsarine Elisabetta Petrovna. Catherine II prolonge cette activité, en faisant écrire à des membres de son entourage – et en écrivant elle-même –, des pièces en français représentées dans l'intimité, qui firent l'objet d'une publication soignée en 1787. Plusieurs pièces incluent Scapin dans leur générique : *Le Jaloux de Valence*, amalgame entre *L'Ecole des femmes* et *Dom Juan*, et *Le Masque ou le tuteur comme il y en a peu*, décalque lointain de Beaumarchais. Il y voisine avec un autre valet, Crispin, hybride franco-italien de capitaine et de serviteur, créé en 1654 à l'Hôtel de Bourgogne par l'acteur Belleruche, qui inspire Scarron, Dorimond, Regnard, Lesage, Dancourt. C'est ce couple de valets fourbes que l'on identifie dans le tableau qu'Honoré Daumier imagine vers 1863 pour illustrer *Les Fourberies*, en faisant endosser à Scapin un costume blanc et lâche, proche de celui du Pierrot français, qui semble renouer aussi avec le costume des origines³⁵.

35 Voir l'illustration Honoré Daumier, *Scapin et Crispin (ou Scapin et Silvestre)* (Paris, Musée d'Orsay), http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitions-more.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=113390&cHash=33faf877ec.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONGE, Roberto (1989), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi, tra Cinque e Seicento*, Torino, Costa e Nolan.
- BANU, Georges (1990), *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, Cahiers de l'Herne.
- BARBIERI, Niccolò (1991) « La supplica. Discorso familiare » in Marotti, Ferruccio et Romei, Giovanna, *La commedia dell'arte et la société barocca*, vol. II, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- BARTOLI, Francesco (1781), *Notizie storiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1600 fino ai giorni presenti*, Padova, Conzatti.
- BOTTI, Giovanna (1996), « Presentazione », in *Immagini di teatro*, Biblioteca teatrale, BT 37-38, gennaio-giugno.
- BURATELLI, Claudia, « L'emigrazione di un testo dell'Arte : da L'Inavertito di Barbieri a L'Etourdi di Molière », in Alonge, Roberto (1989), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi, tra Cinque e Seicento*, Torino, Costa e Nolan.
- CATHERINE II (1787), *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette princesse, par plusieurs personnes de sa société intime et par quelques ministres étrangers*, 2 vol., Paris, Buisson.
- CATROU, F. (1725), *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'en 47 de J. C.*, Paris, Rollin.
- CHONÉ, Paulette (1992), *Jacques Callot (1592-1635)*, catalogue de l'exposition de Nancy, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- COLAJANNI, Giuliana (1970), *Les scénarios franco-italiens du man. 9329 de la BnF*, Roma, Edizioni Storia e letteratura.
- D'AMICO, Silvio (1931), *Commedia dell'arte, Treccani*, Enciclopedia italiana:
http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- DECROISSETTE, Françoise (2007), « Le regard des lagunes : dialogues théâtraux entre Venise et la Russie au XVIII^e siècle », in *The Russian Imperial Court and Europe. Dialogues of cultures*, San Petersburg, The State Hermitage publishers, pp. 143-151.
- FERRONE, Siro (1986), *Commedie dell'arte*, 2 vol., Milano, Mursia.
- (1988) *Introduction à La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere.
- (1993a), *Attori mercanti corsari, La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi.
- (1993b), *Comici dell'arte. Corrispondenze*, 2 vol., Firenze, Le Lettere.
- (2006), *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza.
- (2014a) *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.
- (2014b) « Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte », in *Drammaturgia*, pubblicazione web 09/12/2003 <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1459>.
- JONARD, Norbert (ed.) (1993), *Mémoires de Monsieur Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, vol. III, cap. 29, Paris, Aubier.
- MAMONE, Sara, « Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco », in Bédarida, P., Mariani, G., Marret, B. (1992), *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta.
- MACCHIA, Giovanni (1968), *Archivio del teatro italiano*, Milano, Il Polifilo.
- MAROTTI, Ferruccio (1991), *La commedia dell'arte : storia, testi, documenti*, Roma, Bulzoni.
- MEGALE, Teresa (1998) *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- MOLIÈRE (1870), *Les Fourberies de Scapin*, Œuvres complètes illustrées de Molière, Paris, Librairie du Petit journal.
- MOLINARI, Cesare (1985), *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori.
- PANDOLFI, Vito (1988), *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere.
- RICCOBONI, Luigi (1728), *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, vol. I, Paris, Pierre de Lormel.
- SAND, Maurice (1862), *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Levy.
- TAVIANI, Ferdinando (2015), *La commedia dell'arte et la société barocca*, Bologna, Cuepress.
- TAVIANI, Ferdinando et Schino, Mirella (1982), *Il segreto della commedia dell'arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XIII secolo*, Firenze, La casa Usher.
- TESTAVERDE, A.M. (2008), « Presentazione », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, vol. I, Firenze, Olschki.

Las cenizas de *El marinero*: un polígono de lados infinitos

NICOLÁS BARBOSA

Nicolás Barbosa es licenciado en Literatura y Letras por la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Es responsable por ediciones bilingües (portugués-español) de la obra de Fernando Pessoa, designadamente *O Banqueiro Anarchista* (2013, Tragaluz) y *O Marinheiro* (2015, Tragaluz). Tradujo al español una antología de la obra de José de Almada-Negreiros (2016, Ediciones Uniandes), tres libros de Afonso Cruz (Tragaluz, Panamericana), y, con Jerónimo Pizarro, una antología de poesía portuguesa (2015, Pre-Textos), además de otros autores como Maria do Rosário Pedreira, José Tolentino Mendonça, Valter Hugo Mãe, José Luís Peixoto, Manuel António Pina y Raul Brandão. Colabora regularmente con artículos sobre literatura portuguesa en la revista digital *Pessoa Plural* e integra el equipo de *Fausto: uma existência digital*, que prepara una edición digital de esta obra inacabada de Fernando Pessoa.

Na sua proposta de «teatro estático» e na única obra de teatro que publicou em vida, *O Marinheiro*, Fernando Pessoa cria um teatro paradoxalmente cinzelado que se constrói sobre a ideia negativa de uma privação criadora; ou seja, trata-se de um teatro de autodestruição. A dupla metáfora entre a escultura e a linguística revela-se apropriada pois uma das maiores criações teatrais de Pessoa é precisamente um homem esculpido a partir de palavras. A personagem do marinheiro, criação central desta peça, é ao mesmo tempo o maior enigma da história e a janela para as possibilidades metafóricas da encenação.

FERNANDO PESSOA / O MARINHEIRO / ENCENAÇÃO / LINGUÍSTICA / SIMBOLISMO

Una de las similitudes entre el arte de la escultura y la lexicografía es la estrategia inicial para dar con el objeto creado, que en el primer caso es la obra esculpida, y en el segundo, la definición. Uno y otro parten de una concepción negativa de la materia. Mientras que la obra esculpida necesita de un molde inverso –que corresponde al negativo del modelo inicial, idéntico en volumen a la obra final, y en cuyo vacío se vierte el material cuya forma reflejará los contornos positivos–, cierta metodología en la lingüística recurre a la definición de los conceptos mediante la enumeración de lo que éstos *no* son. Que el acto de la creación se dé a partir de la remoción –ya sea del metal o de las acepciones– no parece ser un patrón lejano para el portugués Fernando Pessoa, sobre todo cuando se trata de su concepción acerca del teatro. Tanto su propuesta de “teatro

estático” como su única obra teatral finalizada y publicada en vida, *El marinero*, permiten afirmar que el teatro cincelado de Fernando Pessoa se erige, justamente, en la idea negativa de una remoción creadora: un teatro de la autodestrucción.

Es pertinente la doble metáfora con la escultura y la lingüística porque una de las mayores creaciones teatrales de Pessoa es precisamente un hombre esculpido a partir de las palabras. El personaje del marinero, la creación central de esta obra de teatro, es al mismo tiempo la mayor cifra de la historia. Más allá del título, poco sabemos sobre él antes del final, como aparición en el sueño relatado de una veladora. Y ni siquiera cuando es nombrado por otro lo vemos o lo oímos, pues sólo emerge bajo la forma de un relato ajeno, y el hombre nunca se revela ni se expresa autónomamente. Entre tanto, llegamos a él sin realmente alcanzarlo, pues hay que atravesar una sucesión de capas indefinidas que lo van construyendo en palabras y a la vez lo van desdibujando en la imagen: el discurso de la veladora, su sueño, y lo que parece ser un sueño relatado dentro de un sueño. En él, entonces, convergen todos los misterios de la obra así como el método ambiguo de creación. Hablar de él es negarle un discurso propio a la vez que se le despoja de toda materialidad. Como enunciado que nombra un vacío, el anti-título de esta obra representa la primera en una serie de ideas en negativo del teatro y la realidad.

Tras el título, surge una problemática autodenominación de esta obra: “drama estático en un cuadro”. Ni en su sentido aristotélico ni coloquial la obra demuestra ser un drama de verdad. De hecho, no podría siquiera ser un “drama estático”, si partimos de la idea de “acción” que Aristóteles asocia al “drama” en su *Poética*, y por lo tanto no estamos sino ante un ejemplo típicamente pessoano del oxímoron (que, a su vez, nos recuerda a la figura del lingüísticamente imposible banquero anarquista que el autor habría de crear poco después). Por otro lado, la obra está claveteada de momentos que más que un “drama” parecen no ser sino una burla descarada del género teatral. He aquí un teatro que se dice dramático aunque en él nada avance ni suceda, con personajes que no sólo hablan sin saber por qué sino que además lo dicen en voz alta, cual parodiadores del tramoyista que los dirige, cual actores que al hacer el papel de actores ponen en duda el guion mismo que profieren. He aquí una obra disfrazada de obra, pero que diálogo tras diálogo no parece sino querer destruir toda noción del teatro

y, por consiguiente, fracturar su propia máscara, esto es, irse cincelando hasta dar con su esencia imposible de “teatro estático”.

Al cuestionar sus propias palabras, las veladoras en *El marinero* quiebran el límite entre el parlamento y la improvisación, y en un eco a los personajes híperconscientes de *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello, estas mujeres buscan infructuosamente al ente creador que las obliga a hablar –el guionista–, el cual, a su vez, se entremezcla con el objeto creado del cual ellas hablan –el marinero–. Como una especie de dios en negativo (es decir, un creador que a su vez es creado), el marinero funge simultáneamente como el motor que impulsa el desarrollo de los parlamentos y el objeto deseado de este mismo impulso. Con el anhelo de llegar a él es que las mujeres hablan y la obra avanza en medio de su escasa acción; sin embargo, él también es el contenido de los diálogos. En esa búsqueda contradictoria de un marinero elusivo, las veladoras sabotean su propio objetivo: mantienen un discurso fragmentado, incompleto, carente de toda autonomía y que parece sostenerse sólo cuando unas se complementan a las otras. Estamos, entonces, frente a personajes supuestamente teatrales que parecen contruidos para nunca ser representados: el primero, un protagonista que nunca se visibiliza; y las demás, unas mujeres indistinguibles entre sí, símil de una trinidad insostenible en la realidad, y de cuya existencia ni siquiera tenemos certeza. Así, estamos frente a un escenario que se difumina a medida que progresa, y nos convertimos en el público de un sucedáneo de una escena real.

Más adelante en la obra, con la revelación de que posiblemente sea el marinero quien las esté soñando a ellas y no al revés, no sólo el propósito de este escenario desaparece sino también la función del espectador/lector. Este teatro de planos múltiples (y no de un único cuadro, como sugiere falsamente el subtítulo), parece desdibujar también al lector. Éste ignora si su lugar como espectador ha sido desplazado, si para saberse público no debería más bien estar en ese otro escenario ilocalizable donde se lleva a cabo la escena de un naufrago marinero. Entre tanto, su existencia también es incierta, pues al ser incapaz de pertenecer al potencial mundo real del marinero que sueña a las veladoras, el lector es, por extensión, una entidad que hace parte del sueño.

El espacio físico en el que se dice que toma lugar la obra también está cargado de transgresiones que ponen en duda la viabilidad de este teatro. El “cuadro único” de la historia sin marinero de

El marinero sucede en una habitación circular, un torreón o cubo (como se le llama en la arquitectura militar) que transmite la idea de un escenario circular e impenetrable. Resulta revelador que el teatro de Pessoa sea posible sólo en tanto que esté delimitado por un círculo y encerrado entre un cilindro de piedras que bloquean toda visibilidad. Sólo como un escenario imposible –como un teatro no-teatro– es que existe el cuadro único de *El marinero*. En efecto, el escenario es imposible dado que, al igual que toda circunferencia, se constituye como un polígono de lados infinitos que, al no tener vértices, no tiene principio ni fin. Es imposible porque destruye la idea de espectador y, al estar desprovisto de público, deja por definición de ser un escenario. El espectador no tiene más remedio que estar atrapado dentro del círculo del territorio de las veladoras, cumpliendo el doble rol de público y actor, o ser un observador externo al otro lado de la única salida que existe, la ventana, un territorio inasequible para el público y para las veladoras mismas, y el cual, además, representa el espacio del marinero.

Emerge, entonces, la verdad ineludible de que estamos ante un teatro que, en su encierro, se consume a sí mismo. El marinero parece ser el único espectador posible en este teatro, pues sólo él está del lado que permitiría poder ver el escenario de las veladoras, a pesar de que ellas no lo puedan ver a él. Él es, además, el personaje central (aunque desplazado del centro de toda acción y por ende inalcanzable), a la vez objeto del discurso y dios creador que da vida a las veladoras que lo enuncian. Como punto de fuga y a la vez punto de convergencia, el marinero es la metáfora por excelencia del círculo que no lo encierra a él pero sí a quienes relatan su historia. Él es tanto el inicio como el fin y, por consiguiente, es un punto en la circunferencia imposible de rastrear justamente porque es, en sí mismo, la circunferencia entera.

Que Pessoa abra su obra de teatro con la referencia euclidiana de la habitación (su forma, una circunferencia; sus ocupantes, puntos que forman el centro y los radios) resulta enigmático debido a que el círculo constituye una de las formas más elusivas a la lexicografía. Su significado parece traspasar los límites de su definición, y el consabido símil poligonal (“un círculo es un polígono de lados infinitos”) es falso, pues las circunferencias nunca serán sucesiones de rectas por más cortas que éstas lleguen a ser. Como noción para la cual el lenguaje resulta insuficiente, el círculo –que aquí representa el límite de una propuesta teatral y se

encarna en la figura del marinero – es metáfora de lo que parece ser el objetivo ulterior en gran parte de la obra de Fernando Pessoa: destruir las palabras y los significados (incluido aquí el género teatral) para erigir un lenguaje imposible.

× × ×

El patrón pessoano de construir a partir de la destrucción se refleja en el lugar literario que ocupa *El marinero*, como bisagra de las tradiciones que sucede y antecede. Varios estudiosos han manifestado lo paradójico que resulta este texto dado que representa el germen de las nuevas corrientes del siglo XX, a la vez que retoma algunas tradiciones literarias que lo anteceden para, en parte, destruirlas. Igualmente, el proceso de creación de este texto (como ocurrió con muchas otras creaciones pessoanas) constituyó una interminable tensión entre escritura y obliteración, entre moldeado y erosión. *El marinero* atravesó procesos de reedición que, de acuerdo a testimonios de Pessoa mismo, no parecen haber redundado en una versión explícitamente identificada como la final.

En una carta a Armando Côrtes-Rodrigues del 4 de marzo de 1915, por ejemplo, Pessoa afirma que la versión de ese año es diferente a la supuesta versión inicial de 1913 (este año de escritura lo proporciona el propio Pessoa, y por lo tanto puede tratarse de una fecha ficticia creada a posteriori): “O meu drama estático ‘O Marinheiro’ está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma coisa grande, como eu entendo as coisas grandes; mas não é coisa de que eu me envergonhe, nem –creio– me venha a envergonhar” (Pessoa, 1985: 58). Y casi dos décadas después, en una carta a João Gaspar Simões, quien le había propuesto publicar algunos de sus textos más viejos, Pessoa se rehusó a publicar la obra por considerarla inacabada: “O Marinheiro está sujeito a emendas: peço que, por enquanto, se abstenham de pensar nele. Se quiserem, poderei, feitas as emendas, dizer quais são” (Pessoa, 1998: 115).

Con base en los eventos ocurridos en torno a su difícil publicación, es válido afirmar que *El marinero* sí instituyó una amenaza contra las tradiciones vigentes en Portugal a comienzos de siglo. A pesar de que Pessoa ya tenía una relación con la revista *A Águia*, la cual en parte se basaba en un interés común por el

sebastianismo y el saudosismo, en 1913 esta revista rechazó publicar *El marinero*. Lo que vino después fue una de las grandes rupturas literarias en Portugal, y en efecto Lisboa y Oporto tomaron caminos distintos. Pessoa lograría publicar su obra tan sólo dos años después en *Orpheu* n.º 1, la revista que luego habría de adquirir un estatus fundacional como cuna del modernismo portugués.

Para comprender mejor la compleja amalgama de tradiciones que habita *El marinero* es útil remitirse a otra carta que da cuenta de los varios intentos de publicación. En esta misiva de 1914 enviada a Álvaro Pinto, Pessoa reniega de su ruptura con *A Águia* y a la vez asemeja *El marinero* a *En la floresta del enajenamiento*, un texto que había publicado en julio de 1913, justamente en *A Águia*, y cuya cercanía con la obra teatral y su temático del sueño es innegable, como se ve en el siguiente fragmento: “Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê...” (Pessoa, 2013: 58). Que la obra teatral haya sido tan similar a un texto que ya había sido aceptado por *A Águia* y al mismo tiempo tan disímil como para haber sido rechazado refleja la cantidad de máscaras que envuelven esta obra teatral.

Varios teóricos también han señalado los vínculos con el simbolismo, movimiento francés del siglo XIX. La relación entre *El marinero* y esta corriente es igualmente rica en paradojas, pues Pessoa renegó de los simbolistas al mismo tiempo que se asoció –por voluntad propia– a ellos. Mientras los catalogaba como escritores de lo que consideraba “uma fase decadente do Romantismo” (en Rebello 18), Pessoa también trazó un paralelo entre su obra teatral y la obra de Maurice Maeterlinck. Y a la vez que el portugués se ve reflejado en el simbolismo del belga, también afirma que *El marinero* es una obra “remota” dentro de las tradiciones literarias por lograr llevar los elementos simbolistas a un nivel superior al de Maeterlinck: “A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação” (Pessoa, 1966: 148). Es decir, se vale de ciertos preceptos simbolistas –a saber, un drama indiferente a lo externo, indefinido en el tiempo y el espacio, con planos de realidades que se superponen y se borran entre sí– para destruirlos pero más adelante reformularlos.

Fiel a su patrón de habitar varias corrientes a la vez, Pessoa también insertó *El marinero* dentro del sensacionismo, surgido en 1915 y 1916, y bajo la identidad del compilador ficticio Sher

Henay incluyó la obra dentro del proyecto de una antología sensacionista en inglés. No resulta difícil ver cómo la pieza teatral logra corresponderse con esta corriente, sobre todo al analizar los textos en que Pessoa define el sensacionismo, como por ejemplo la máxima “*Sentir es crear. Actuar es solo destruir*” (Pessoa, 2009: 179). En esta corriente, a su vez, convergen movimientos tradicionalmente antagónicos entre sí, y por lo tanto representa la conjunción de oxímoros de *El marinero*. A la vez que se preocupaba por un “análise profunda dos estados de alma”, el sensacionismo también entremezcló elementos introducidos por los futuristas, como Walt Whitman, y censuró aquello que Pessoa definió como una “exclusiva preocupação do vago” (Pessoa, 1966: 188). Por lo tanto, tampoco debe sorprender que la obra teatral haya sido finalmente publicada en las páginas de *Orpheu*, una revista que también se constituye como bisagra entre simbolismo y modernismo, con textos tan disímiles como *Frisos*, de José de Almada Negreiros, y la futurista *Oda triunfal*.

Críticos como Teresa Rita Lopes y Antonio Tabucchi han coincidido en afirmar la ambigua relación que existe entre *El marinero* y las corrientes que la anteceden. Lopes, por ejemplo, menciona la obra *Los ciegos* (1890), de Maeterlinck, en la cual también se aborda una tragedia interior, con protagonistas semirreales, estáticos y encerrados en un espacio indeterminado. Pero a pesar de que las veladoras de Pessoa son un espejo de estas decisiones puramente simbolistas, afirma Lopes, ellas también contravienen imágenes propias del movimiento. En Pessoa, la noción de oscuridad, por ejemplo, que para los simbolistas era asociada a lo macabro, es el terreno fértil de la creación: el sueño que relatan las veladoras –es decir, la creación paulatina del marinero– ocurre durante la noche. Por su parte, Tabucchi agrega que además de sus ecos simbolistas, *El marinero* revela una clara correspondencia con Shakespeare, quien en su obra *La tempestad* también se pregunta por esa tenue división que hay entre la vida real y los sueños: “Estamos tejidos / de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida / se cierra con un sueño” (acto IV, escena 1, versos 156 a 158).

Del otro lado, también hay hilos que vinculan el teatro de Pessoa con obras posteriores como *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o la ya mencionada obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor*. En Beckett vemos personajes que también permanecen

inmóviles, esperando a un sujeto que nunca se revela ni llega. Incluso la indefinición de los personajes en *Godot* se asemeja a la vaguedad de las veladoras de Pessoa, como entes que parecen no ser individuos reales sino personajes que se funden entre sí. De esto último, además, surge una de las propuestas que más reivindican el teatro pessoano como cimiento de la totalidad de su legado literario, pues algunos críticos han apuntado que es justamente en las veladoras donde se gesta el eterno dilema de la pluralidad y, en otras palabras, una versión (preliminar) del heteronimismo.

Lo anterior demuestra que esta obra teatral, en cuanto bisagra de tradiciones literarias y plétora de corrientes similares y antagónicas, no es sino una expresión de la imposibilidad lingüística. Que encaje y a la vez se salga de los límites de las definiciones –y de las clasificaciones literarias– apunta a que, no sólo en su concepción estructural y sus posibilidades metafóricas sino también en su lugar histórico, estamos frente a un círculo imposible. *El marinero*, antecesora y predecesora, partidaria y enemiga de sí misma, es justamente el punto inicial de un círculo: presente pero sin rastro, único pero potencialmente todos los puntos de la circunferencia, e inicial a pesar de que bien podría ser el punto final. Dicha imposibilidad de discernir entre fin e inicio es justamente aquello que se revela en la naturaleza cifrada del personaje central, un hombre muerto entre un mar de ensueño en el que, a la vez, parece ser el único sobreviviente.

Abat-jour¹

A lampada accesa
(Outrem a accendeu)
Baixa uma beleza
Sobre o chão que é meu.

No quarto deserto
Salvo o meu sonhar,
Faz no chão incerto
Um círculo a ondear.

1 Este poema, con fecha del 28 de febrero de 1929, fue publicado en 2007 por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, bajo la edición de Ivo Castro, en *Poemas de Fernando Pessoa 1921-1930*. Lo incluyo a modo de cierre y con él sugiero los hilos conductores que se extienden más allá de *El marinero*: un cuarto, un círculo y una voz que se apaga hasta dejar incluso de soñar.

E entre a sombra e a luz
 Que oscilla no chão
 Meu sonho conduz
 Minha inatenção.

Bem sei... Era dia
 E longe de aqui...
 Quanto me sorria
 O que nunca vi!

E no quarto silente
 Com a luz a ondear
 Deixei vagamente
 Até de sonhar...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LOPES, Teresa Rita (2004), *Fernando Pessoa et le drame symboliste: Héritage et Création*, París, Éditions de la Différence, pp. 183-208 (primera ed. 1977).
- PESSOA, Fernando (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, edición y prólogo de Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- (1985), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrte-Rodrigues*, introducción de Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte.
- (1988), *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, edición y estudio de Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2009), *Sensacionismo e outros Ismos*, edición de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2013), *Livro do Desassossego*, edición de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-china.
- REBELLO, Luiz Francisco (1979), *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- TABUCCHI, Antonio (1998), *Un baúl lleno de gente*, traducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Buenos Aires, Temas.

Para continuar a discussão sobre os clássicos na cena actual: duas desafiadoras criações cénicas da *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* pela Comédie-Française e pelo Teatro O Bando

MARIA JOÃO BRILHANTE

Com doutoramento em Literatura Francesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, lecciona desde 1979 na graduação em Artes do Espectáculo e na pós-graduação em Estudos do Teatro da mesma faculdade, onde é professora associada. Dirigiu o Centro de Estudos de Teatro em 1996-2000 e 2004-2008, sendo também investigadora responsável de vários projectos, entre os quais OPSIS: base de dados iconográfica de teatro em Portugal, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Coordenou em Portugal o projecto (FCT-Capes) Texto e imagem: perspectivas críticas para investigação em Artes Cénicas, que reuniu investigadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade de São Paulo (2008-2010). Foi presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II (2008-2011) e membro do Prémio Europa para o Teatro (2010-2011). Publicou sobre literatura francesa, teatro e tradução, iconografia teatral e história do teatro e do espectáculo.

Le caractère contemporain d'un texte classique a souvent été entendu à la lettre du fait que, au moment de sa réalisation scénique, tout texte crée une situation de communication avec le spectateur à travers les options plastiques et artistiques qui sont disponibles au moment présent de la création du spectacle. Le travail de dramaturgie qui accompagne la mise en scène cherche à garantir que cette communication se passe. Et si l'écriture actuelle semble ne pas demander au travail de dramaturgie de créer un lieu d'entente où se retrouvent tous les participants, face à un texte classique il est indispensable de bâtir ce lieu. Les moyens, les modalités et les raisons sont variés et circonstanciels, difficiles à énumérer, donc. Deux cas qui partent du même texte de António José da Silva pourront nous aider à comprendre comment bâtir ce lieu commun de communication au présent.

MARIONNETTE / OPERA BUFA / ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA / D. QUICHOTTE / MISE EN SCÈNE DES CLASSIQUES

Nem sempre nos deixamos entusiasmar com os resultados das revisitações pós-modernas de textos ditos clássicos apresentadas nos palcos deste mundo. As tragédias da Antiguidade e os textos de Shakespeare são os melhores exemplos da permanente apropriação, transposição, adaptação levada a cabo por encenadores e

companhias com tradições culturais muito diversas. Algumas dessas revisitações transformaram a ideia comum que fazíamos de um texto, outras vieram reforçar essa ideia e satisfazer expectativas. Todas permitem discutir conceitos que as histórias das artes mostram serem relativos e elaborados à medida de variadas mundividências. Os conceitos de clássico e de contemporâneo têm tido uma notável fortuna, mas é talvez o processo da sua constituição e partilha que se mostra mais produtivo.

Por outro lado, a contemporaneidade de um clássico, nas artes performativas, tem sido tomada à letra perante a evidência de que, no momento da sua realização cénica, qualquer texto cria uma situação de comunicação com o espectador através das opções plásticas e artísticas que vigoram no presente do espectáculo. O trabalho de dramaturgia procura garantir que essa comunicação aconteça. E se, perante a escrita actual para teatro, o trabalho de dramaturgia parece dispensar a criação de um lugar de entendimento entre todos os participantes, face a um texto clássico é indispensável a construção desse lugar. Os meios, os modos e as razões convocados para essa tarefa são tão variados e circunstanciais, que não é possível enumerá-los à partida e muito menos nestas páginas. Vou, por isso, recortar dois casos e, através da descrição de alguns factores, procurar entender como podemos ser surpreendidos pela criação a partir ou na companhia de um texto clássico.

Os dois casos dizem respeito a uma mesma ópera de António José da Silva, *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo WSancho Pança*. Procurarei situar-me em três planos: o da descrição e análise dos documentos que pude reunir acerca dos dois espectáculos *Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança*, criado pela Comédie-Française em 2008, e *Quixote, ópera bufa*, criada pel'O Bando em 2010; o da identificação das linhas de força desses espectáculos inerentes ao trabalho de criação cénica¹; o da discussão acerca do lugar e destino do texto de António José da Silva no seu cruzamento com o fazer do teatro, nas diferentes modalidades que tem vindo a assumir de espectáculo em espectáculo em cada conjuntura de produção-criação.

Antes mesmo de acrescentar alguma informação ou comentário ao que acabo de enunciar, quero estabelecer uma distinção e

1 Refiro-me a discursos programáticos de artistas e de estruturas de produção; recursos como actor/ boneco; conceitos como paródia, intertexto, teatralidade.

fazer um esclarecimento. O objecto da minha inquirição não é «o espectáculo», enquanto produto mais ou menos interessante, estimulante ou «conseguido» à luz de uma ideia concebida a partir da leitura do texto de António José da Silva, do discurso crítico que sobre ele foi já produzido e de outros espectáculos anteriormente realizados. Não se trata de aferir da eventual adequação a um protótipo de transposição cénica de um texto clássico, e por isso, só de viés se poderá, através deste meu discurso, voltar a discutir o tópico «representar os clássicos na cena contemporânea». Pretendo mostrar através destes dois casos que o teatro como prática não vai ao texto procurar o sentido que ele transporta na sua fértil historicidade; vai ao texto buscar o que nele fala do presente e pode ser mostrado em acção tridimensional. Qualquer dos dois espectáculos a que me referirei é disso bom exemplo.

Texto que entre na minha oficina de dramaturgista adquire logo uma espécie de tridimensionalidade que me faz rodar em torno dele, à procura do sentido que aqui e agora me implique pessoalmente.

(Brites, 2010: 2)

São palavras de João Brites registadas na folha de sala, escritas para o espectador que vai assistir ou assistiu já ao espectáculo. Numa primeira leitura, o encenador e director d'O Bando parece referir-se a um sentido que estaria alojado no texto, mas o que nas suas palavras se descreve é um processo, uma relação muito mais complexa porque este «à procura» significa que o sentido não está no texto à espera de ser reconhecido ou descoberto, ele é construído no próprio movimento que pode conduzir tanto ao desinteresse e seu abandono como à apropriação e paixão. Tudo se passa num «aqui e agora» que implica, mas também selecciona, recompõe, inventa e bem sabemos como a cena d'O Bando é pródiga em invenção.

Regressando, então, brevemente aos três planos antes enunciados e viajando ao contrário, talvez possamos definir o lugar teatral e o destino do texto *Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, como sendo construídos a cada singular realização cénica, pelas condições de produção e pelos modelos artísticos, estéticos, ideológicos partilhados por uma comunidade de espectadores, sempre diferente. Nestas páginas, como referi, irei observar uma criação produzida para um público francês, na Comédie-Française, em Paris, em 2008, e uma criação

para um público português, no Teatro da Trindade em Lisboa, pela companhia O Bando, em 2010. Tentarei entendê-los, nos seus pontos de confluência e de afastamento, através da documentação que deixaram (discursos e imagens produzidos por várias vozes e em momentos diferentes) e das questões que a sua leitura suscitou.

Mas também partirei desses materiais, que passo a enumerar – dossiê de imprensa, folha de sala, DVD do espectáculo d'O Bando, algumas fotografias, desenhos, críticas de teatro em jornais – para tentar perceber que vectores, modalidades, concepções artísticas acompanharam o processo criativo dos dois espectáculos.

A identificação, nesses materiais documentais, de pontos de reverberação onde se manifesta a construção e a recepção dos espectáculos constitui, como disse, um modo de restauro que nos conduz ao texto, ou melhor, aos textos – visto que o de Cervantes actua como sombra do texto de António José da Silva – a que os dois espectáculos se referem de modos diferentes, mas de que também se distanciam para poderem existir como criações autónomas. Assim, a análise dos dois casos permite deslocar a atenção do processo de «tradução» intermedial do texto em acções (verbais e não verbais) para o processo de criação do espectáculo. O facto de partirem do mesmo texto, mas não do mesmo contexto comunicacional, mostra bem que não se trata de transposição/ /tradução, mas sim de criação «original» por via de projectos artísticos específicos, de condições materiais e culturais precisas. O texto de António José da Silva torna-se parte de uma densa rede de interesses (económicos, artísticos e ideológicos) e de projecções com a qual se confronta e que pode, no limite, conduzir à sua total invisibilidade. Por exemplo, na produção apresentada na Comédie-Française, em primeiro plano não se encontra, como veremos, António José da Silva e um texto clássico da cultura portuguesa, mas a marioneta e o D. Quixote de Cervantes. Quanto ao espectáculo d'O Bando, canto, música e dança são as principais linguagens trabalhadas pela dramaturgia, tomando sons e movimentos como matéria-prima reconhecível na letra do texto do Judeu.

Começamos então pelo espectáculo *Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança*. Produzido pela companhia da Comédie-Française, esteve em cena, em alternância com outros espectáculos do repertório, entre 19 de Abril e 20 de Julho de 2008. A encenação para actores e marionetas coube a Emilie Valantin, directora do Théâtre du Fust, companhia de marionetas sediada em Lyon,

como se sabe a cidade do Guignol², a cenografia e os figurinos a Éric Ruf, a formação na manipulação das marionetas a Jean Sclavis, o canto e a direcção musical a Vincent Leterme. O espectáculo entrou para o repertório da Comédie-Française³ e teve o apoio mecénico da Fundação Calouste Gulbenkian, do Instituto Camões, da Fondation Jacques Toja⁴ e de Grant Thornton⁵.

Tratou-se de uma encomenda a Émilie Valantin, referida em toda a documentação como constituindo a entrada das marionetas na Comédie-Française. Quer a crítica ao espectáculo, quer os registos de publicitação nas televisões francesas⁶ destacam este aspecto, que devemos relevar nesta produção, pois põe em primeiro plano não o texto de António José da Silva, como seria de esperar, mas o projecto artístico de Muriel Mayette, a então administradora da Comédie-Française, e do mecenas principal, como fica claro através deste excerto do dossiê de imprensa:

La création de cette satire du fameux roman de Cerventès dans une mise en scène originale d'Émilie Valantin, artiste et marionnettiste de renommée internationale, a immédiatement séduit Grant Thornton qui s'est impliqué dans ce projet artistique de grande envergure en contribuant à la fabrication d'une soixantaine de marionnettes. [...] représente un vrai savoir-faire artisanal. [...]

(Anon., 2008: 18)

É para a novidade que reside na entrada da marioneta na mais conservadora sala de espectáculos de França que se pretende chamar a atenção do público e da comunidade que a instituição simbolicamente representa, associando-lhe o valor do saber artesanal da construção da marioneta e também o facto de ser a estreia dos actores da Comédie-Française na sua manipulação.

Através da análise do dossiê de imprensa e das críticas publicadas nos jornais, podemos restaurar alguns dos aspectos artísticos associados à produção e à recepção do espectáculo e entender, talvez, o seu processo de criação.

- 2 Guignol: nome de personagem de teatro de fantoches surgido em Lyon na primeira década do século XIX, que conquistou grande sucesso em toda a França.
- 3 O que significa a possibilidade de reposição em futuras temporadas.
- 4 Fundação cuja missão consiste em apoiar espectáculos que entram para o repertório da Comédie-Française e também jovens autores.
- 5 Grant Thornton é um grupo empresarial de auditoria mundial, mecenas de instituições culturais e sociais como o Museu do Louvre. Foi o «grand Mécène» interessado em «soutenir un spectacle très attendu», como se escreve na ficha do espectáculo (consultável em <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple-resultats.php>).
- 6 Visualizar em <https://www.youtube.com/watch?v=BtRkByH4Kzo>.

FIGURAS/MARIONETAS

A ficha artística diz-nos que a encenação seguiu o texto, mantendo todas as suas figuras (cinquenta e duas), mas como vimos terão sido produzidas entre cinquenta e sessenta marionetas, novas figuras, portanto, que povoaram e amplificaram o mundo imaginário de D. Quixote. Percebemos também que cada actor representou pelo menos quatro figuras. Concluímos, portanto, que, à excepção de D. Quixote e Sancho Pança, houve desdobramento de figuras em marionetas e actores, que partilharam deste modo a cena e a atenção dos espectadores. Torna-se, assim, mais claro o sentido da expressão *mise en scène et en marionetes* utilizada para designar o trabalho de Émilie Valantin. Tratou-se, afinal, de criar dois planos de representação, desdobrando figuras por bonecos e actores, por vezes num processo de duplicação. Partilharam o jogo teatral e tornaram mais complexa a relação imediata entre manipulador e boneco.

Les comédiens/manipulateurs coexistent avec les grands personnages.⁷

Ils n'en sont pas les doubles, mais bien les interlocuteurs et les compagnons, prêtant une voix et une pensée à un personnage tout en jouant leur propre rôle très activement aussi. (Valantin, 2008: 3)

Exploram-se, na verdade, dois aspectos caracterizadores do teatro de António José da Silva – excesso e paródia – realizando-os através da proliferação de marionetas, ao mesmo tempo que se cumpre o projecto artístico e ideológico de fazer entrar marionetas na Comédie-Française e se treinam os actores na arte nada fácil da manipulação e contracena. Émilie Valantin explica a resposta dos actores ao desafio lançado pela encenação:

Il a donc fallu créer des personnages parfois aussi grands que les comédiens du Français, tenter de limiter le poids des constructions. [...] Les comédiens de la distribution ont accepté les contraintes physiques et psychologiques de ce partage du jeu théâtral. Ils ont appliqué leur talent et leur créativité aussi bien à développer leur malice de manipulateurs qu'aux actions des personnages artificiels à animer. [...] l'expérience de la manipulation s'est enrichie d'une nouvelle façon d'être aux côtés du personnage: la délégation partielle et alternée se substitue ainsi au dédoublement.

(Valantin, 2008: 3)

7 Algumas marionetas possuíam grandes dimensões (visualizar em <https://www.youtube.com/watch?v=BtRkByH4Kzo>).

Não existe, por conseguinte, um propósito de reconstituição histórica do texto de António José da Silva. É a marioneta e as possibilidades de criação através da relação entre actor e boneco o que interessa explorar, como revelam a encomenda a Émilie Valantin e a justificação para o apoio mecenático. Quem acompanha a extraordinária fortuna do teatro de marionetas e formas animadas em todo o mundo sabe que a figura da marioneta está cada vez mais no centro da especulação, da experimentação e da criação em torno da relação entre animado e inanimado, humano e não humano, do conceito de distanciação e do funcionamento da metáfora. Diz ainda Émilie Valantin: «Derrière toute marionnette, il faut un manipulateur: lequel des deux a la prééminence théâtrale? Lequel des deux est plus ou moins réel?»

(Valantin, 2008 : 3)

LIMITES E POSSIBILIDADES ESPAÇOTEMORAIS

Já no preâmbulo «Ao leitor desapaixonado», na edição setecentista das Óperas portuguesas por Francisco Luís Ameno, podíamos ler o seguinte:

Porque [...] saberá discernir a dificuldade da cómica (2) em um teatro donde os representantes se animam de impulso alheio, donde os afectos e acidentes estão sepultados nas sombras do inanimado, escurecendo estas muitas parte da perfeição que nos teatros se requer, por cuja causa se faz incomparável o trabalho de compor para semelhantes interlocutores; que como nenhum seja senhor de suas acções, não as podem executar com a perfeição que devia ser.

(Ameno, 1957: 5-7)

Na verdade, a ligação intrínseca e quase mágica entre manipulador e boneco, a alma que este adquire ao ser-lhe dada uma vida e, ainda, a fantasia que traz à representação de acções, fizeram, desde tempos remotos, do teatro de marionetas um simulacro da vida humana liberto dos limites da verosimilhança.

Por outro lado, a opção plástica escolhida neste espectáculo para sinalizar espaço e tempo da acção é curiosa, como revelam as palavras do cenógrafo e figurinista:

Les azulejos comme autant de dessins au plafond, de miroirs réfléchissants. Dom Quichotte, ce grand-père universel, lira sur les murs de faïences (à la manière de messages subliminaux) la préfiguration de son voyage, et, dans les figures en azulejos, une impérieuse injonction de croire en son destin de chevalier errant. Au début du spectacle, le chevalier à la triste figure sortira d'un immense cheval d'azulejos, comme accouché d'un rêve obsessionnel. Lisbonne encore...

(Ruf, 2008: 5)

A criação do espaço para acolher a sequência de aventuras de D. Quixote e Sancho Pança parece seguir uma lógica inversa àquela que presidiu à criação das marionetas visto que são elas que dominam a cena. Um painel de azulejos contém metonimicamente o mundo imaginário do cavaleiro. A pluralidade das «mutações» inscritas no texto – estereótipos de lugares cénicos repetíveis de espectáculo para espectáculo – é concretizada através dos diversos espaços cenografados (floresta, paisagem árida, montanhas) que um painel móvel de azulejos vai pondo a descoberto, pontuando deste modo a sequência de cenas, mas está igualmente contida nesses azulejos que tanto aludem à Lisboa de António José da Silva como à Lisboa turística que o espectador da Comédie-Française poderia reconhecer. As exigências da cena barroca que o Teatro do Bairro Alto reproduzia com a sua própria economia de meios não constituíram entrave, porque foram tratadas para servir uma outra economia do espectáculo, centrada na marioneta e na forma como é usada para dar corpo às acções delirantes e fantasiosas de D. Quixote e Sancho Pança.

La vie du grand dom Quichotte de la Mancha et du gros Sancho Pança d'António José da Silva est comme le *Dom Juan* de Molière, une sorte de road movie (pérégrination dans une campagne indéfinie, même alternance d'intérieurs et d'extérieurs, même série de rencontres-épreuves fortuites ou provoquées, surnaturelles ou non). Cette difficulté (la pérégrination au théâtre) s'augmente à devoir représenter Rossinante, le maigre carne de Quichotte et le têtue baudet de Sancho tout en inventant le moyen de les faire tourner avant qu'ils ne sortent à jardin, puis retourner avant qu'ils ne sortent à cour. [...] Au milieu d'une campagne aux lourdes frondaisons [...], dom Quichotte et Sancho Pança errent de murs en murs, dorment à l'ombre d'un premier, grimpent sur un second pour mieux y voir puis le chevauchent en disputant gravement des mérites de la chevalerie errante. Au centre d'une mosaïque effondrée, Sancho gouvernera son île..., son carré de jardin.

(Ruf, 2008: 6)

Deste modo, a estrutura sequencial e a ténue ligação entre episódios é resolvida inscrevendo diversidade e movimento na cena através do painel de azulejos por onde entram e saem figuras da ópera cómica como se habitassem os próprios azulejos. A crítica saudou as soluções criadas pelo cenógrafo, sobretudo a eficácia da criação dos diversos espaços descobertos pela parede de azulejos. Não foi todavia tão entusiástica a recepção crítica ao

registo paródico do texto de António José da Silva. Com o texto de Cervantes sempre em pano de fundo, os críticos entenderam como limitação essa dimensão paródica. Distantes das circunstâncias culturais e políticas portuguesas dos anos 30 do século XVIII, desconhecendo o grau de implantação da literatura e do teatro espanhóis, mesmo após a restauração da independência, reduzem o texto a uma parada burlesca e até carnavalesca decepcionante face ao colosso que é o Quixote de Cervantes. A opção tomada pela encenação de reforçar a dimensão plástica e o jogo teatral entre actores e marionetas terá condicionado também a recepção do texto de António José da Silva. Em mais de um texto crítico se deprecia o Quixote do Judeu - «texte médiocre et lourd» -, apontando-se o traço grosso da ridicularização do herói e do seu criado por contraste com a subtilidade, a dimensão moral e a complexidade dos valores presentes no texto de Cervantes.

Curiosa, no entanto, é a afirmação feita pela crítica de que o texto ganha volume em cena, o que, sendo um elogio à criação de Émilie Valantin e ao trabalho dos actores, não deixa de revelar o reconhecimento no texto de atributos teatrais e espectaculares - ou seja, (con)fusão entre realidade e fantasia, registos sério e grotesco, razão e loucura - que a perturbação criada, em cena, pela interacção dos actores e das marionetas resolveu amplificar.

Ao passar para o espectáculo *Quixote d'O Bando*, é inevitável encontrar aspectos em comum com o espectáculo da Comédie-Française, porque, nas suas semelhanças e diferenças, ambos praticam o mesmo gesto de pensar no presente a relação entre textos clássicos e actualidade cénica: bonecos, desconstrução da representação do humano, movimento, paródia, excesso.

TRÊS LINHAS DE FORÇA DRAMATÚRGICAS

A companhia O Bando recebe uma encomenda da directora artística do Teatro da Trindade, Cucha Carvalheiro, para criar um espectáculo a partir do texto de António José da Silva, vindo a estrear a 15 de Abril de 2010. João Brites e a sua equipa de «artesãos-pensadores» vão criar uma ópera bufa, integralmente cantada (se exceptuarmos quatro breves textos que não pertencem à ópera do Judeu, ditos pelos bailarinos-actores) por dois cantores-actores, Sara Belo e Bruno Huca, elemento que distancia o espectáculo completamente do texto de partida, onde as falas são interrompidas por dezassete números musicais.

Num momento inicial do espectáculo, percebendo-se que a execução musical está a cargo de um conjunto de músicos presentes no palco, escapa ao espectador a fonte do canto: o que vê são actores mimando de forma explícita o acto de cantar. Acaba por reconhecer que o canto emana do topo de um dispositivo cénico colocado sobre o palco: um cubo onde se instalam durante todo o espectáculo o cantor e a cantora.

João Brites refere-se, na folha de sala, ao processo criativo que conduziu ao espectáculo nestes termos:

A partilha e o contágio dos vários artesãos pensadores vai traçando a linha dramática que corresponde a uma mais consciente e sustentada opção. [...] vão-se assim desenhando as três linhas de força da dramaturgia: a mudança de género de todos os personagens; a representação de uma velhice aventureira e transgressora; a escolha peculiar de um elenco que como referência histórica faz da voz do cantor, o fio que ao bailarino dá vida.

(Brites, 2010: 2)

Para nosso espanto, o texto que conhecemos parece virado do avesso, embora nele reconheçamos falas, se bem que submetidas a um corte radical, e episódios, também eles desbastados segundo a imposição da composição musical de Jorge Salgueiro. Quixote não é o protagonista, mas o objecto de desejo de Dulcineia. Esta converteu-se numa mulher «de armas» impaciente, adquirindo os traços do Quixote de Cervantes. Todas as figuras masculinas mudam de género – Sansão passa a ser Dalila Carrasco, e Sancho fica em casa com os filhos enquanto a sua mulher, Teresa Pança, parte à aventura –, uma decisão dramática que concretiza a delirante inversão e a louca imaginação presentes no texto de António José da Silva, bem como sublinha a oscilação entre verdade e mentira sobre as quais são construídas situações, acções e figuras.

Mas é a segunda linha de força da encenação que considero particularmente estimulante para a discussão em torno da relação texto clássico-criação cénica. A representação da velhice não é o aspecto imediatamente captador da nossa atenção nos momentos iniciais do espectáculo. São as cadeiras de rodas que nos conduzem até ela, mesmo antes de detectarmos os seus traços no movimento dos actores-bailarinos, sinais de decrepitude sublinhados pelos andarilhos e outros facilitadores do andar.

Corpos jovens, flexíveis e ágeis tornam-se desarticulados – como bonecos – representando velhos, mas velhos activos, aventureiros e

transgressores que alternam movimentos trôpegos com momentos de agitação. Reparamos em seguida no espaço cénico: o palco sem cenário do Trindade está revestido de azulejos (ponto de contacto com o espectáculo francês produzindo, todavia, sentido bem diferente), um cubo espelhado ocupa quase o centro de um lugar que alude a um hospital ou um asilo.

Encerrados, presos nos seus movimentos sacudidos, velhos e velhas transfiguram-se por efeito das vozes tal como as marionetas se animam através das mãos dos seus manipuladores. Transpõem as suas limitações, são ousados quando trocam a razão pelo sonho e pela imaginação. João Brites descobriu, ao rodar em torno do texto de António José da Silva, uma Dulcineia/Quixote retirada do mundo, colocou-a num lugar de reclusão de onde só pode sair através do sonho ou jogando aventuras imaginárias. A cena dá resposta a todas as eventuais dificuldades levantadas pelo texto: as cadeiras são as montadas de Dulcineia e Teresa ou o barco em que viajam, as lutas e os voos têm o corpo expressivo dos bailarinos ao seu dispor. A polivalência do cubo que roda e se abre em múltiplas configurações (tal como o painel de azulejo introduzia o movimento na cena da Comédie-Française) é um prodígio de eficácia, dispensando por completo as indicações cénicas do texto do Judeu, explorando as referências presentes nas falas (cenas na ilha, por exemplo) e aproveitando a interacção possível da máquina com o corpo dos bailarinos (cena do jantar e Teresa Pança).

A dimensão paródica inscrita no texto transferiu-se para a música, que convoca e cita toda a espécie de géneros musicais – zarzuela, ópera wagneriana, canções populares (folclóricas ou pimba) – e de timbres ou sonoridades (extensíveis aos registos vocálicos também). É nesse plano que o carácter híbrido e composto do texto do Judeu se revela e não nas acções ou na ligação explícita entre o canto e o jogo/dança. O desentendimento da crítica francesa relativamente ao registo paródico do texto não teria aqui cabimento, porque a paródia é gerada pelas novas referências que a música e o canto criam.

Aliás, regressando à representação estilizada da velhice, quando os momentos de sonho delirante cessam, o que ouvimos são os sons das máquinas a que acabamos ligados e que parecem amplificar o nosso próprio corpo velho e doente (os batimentos cardíacos, por exemplo) a realizarem a sua exposição algo obscena. Nessas pausas da vida «verdadeira», os bailarinos saem das

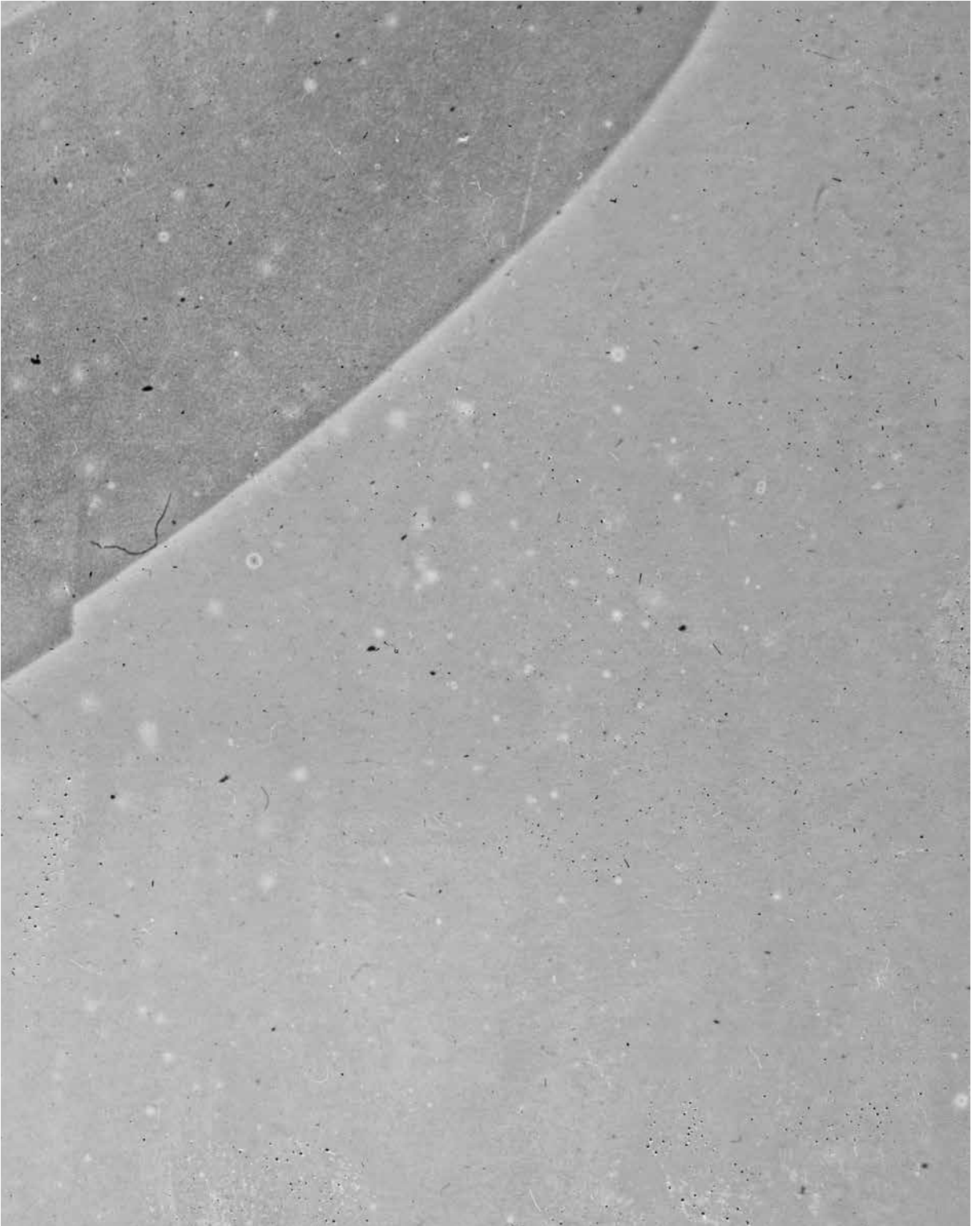
personagens para se dirigirem a nós com as suas próprias vozes e dizerem breves textos sobre a memória e o que fica da vida, sobre o corpo imobilizado e sobre o tempo. São momentos que nos fazem sair da ópera bufa para sentirmos a nossa presença na sala do Trindade, momentos em que a metáfora se desmancha e o *como* se deixa de produzir sentido. São pontuais chamadas de atenção para o diálogo que ocorre em permanência no processo de criação e em particular na criação a partir de um texto clássico. Percebemos melhor a dedicatória final do espectáculo, que surge no registo em DVD: «em memória de todos aqueles que impedidos pela força bruta não gozaram os prazeres da velhice».

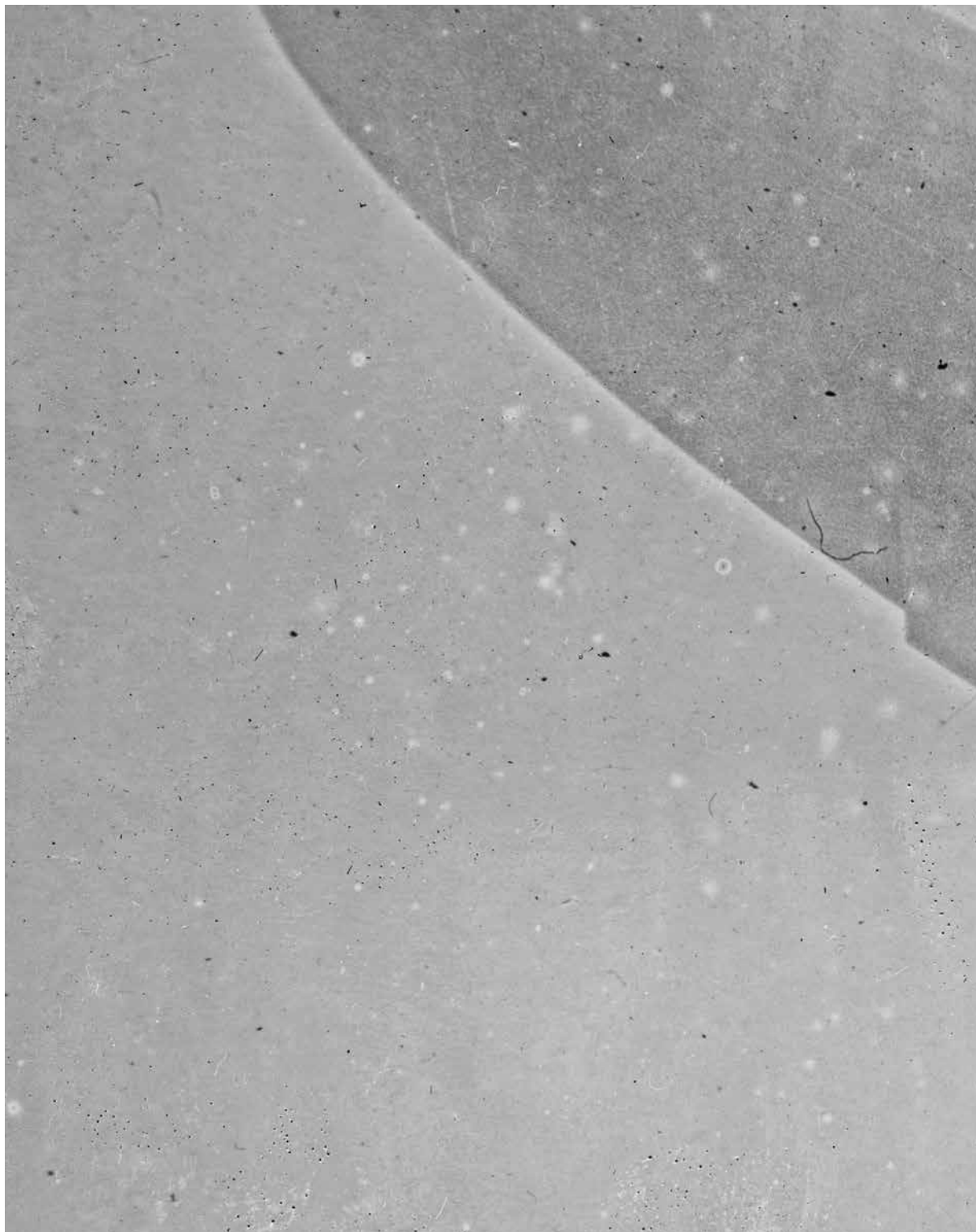
Para terminar, ainda um comentário à referência histórica e à voz do cantor como fio que dá vida ao bailarino, isto é, à terceira linha de força do espectáculo. Animados pelo canto que do alto do cubo os manipula, os bailarinos-actores em que se transformaram os bonifrates do Judeu oferecem ao espectador mais um capítulo da história da ópera atribuída a António José da Silva: o capítulo que é escrito por cada artista ou projecto artístico, portanto que o desafia e provoca a partir do presente. Este capítulo, por agora o último, creio, amplificou a música, criou uma nova ópera, explorou as potencialidades expressivas do corpo dos bailarinos, ora respondendo ora defraudando a expectativa do teatro de marionetas, e reforçou a paródia para (nos fazer) pensar na vida que existe nos corpos velhos sob a forma de um grão de loucura.

Recordo-me das palavras de Kleist em *Sobre o Teatro de Marionetas* a propósito da graciosidade pura do boneco articulado em que «nenhuma intencionalidade previamente estabelecida lhe limita o alcance» (Justo, 2009: 31). Os dois espectáculos de que falei debateram-se com o tema da figuração humana através de bonecos que chega até nós associada ao texto do Judeu. Cada um deles fez as suas escolhas, mas fê-las no seio de uma rede de interesses, condições e disposições estéticas, filosóficas e artísticas que pertencem a cada momento presente da criação. É em função desse presente que os clássicos existem ou não existem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMENO, Francisco Luís (1957), « Ao leitor desapaixonado », in Silva, António José da, *Obras Completas*, vol. I, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- ANON. (2008), dossiê de imprensa do espectáculo *Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança*, Comédie-Française, 10 de março de 2008, 20 pp.
- BRITES, João (2010), «Arregaçar as mangas», folha de sala do espectáculo *Quixote. Ópera Bufá*, O Bando, Teatro da Trindade, p. 2.
- DARGE, Fabienne (2008), «La marionnette devient grande et entre à la Comédie Française», *Le Monde*, 4 de Abril.
- JUSTO, José Miranda (2009), «A vontade nua e a verdade do improvável. Breve introdução a alguma prosa reflexiva de Heinrich von Kleist», in Kleist, Heinrich, *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*, Lisboa, Antígona, pp. 5- 32.
- LANÇON, Philippe (2008), «Vie du grand dom Quichotte de la Mancha et du gros Sancho Pança», *Libération*, 29 de Abril.
- KLEIST, Heinrich von (2009), *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona.
- RUF, Éric (2008), «Notes scénographiques», dossiê de imprensa do espectáculo *Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança*, Comédie-Française, pp. 5-6.
- SILBER, Martine (2008), «Un “dom Quichotte” sur le fil», *Le Monde*, 24 de Abril.
- VALANTIN, Émilie (2008), «Notes de mise en scène, les marionnettes», dossiê de imprensa do espectáculo *Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança*, Comédie-Française, pp. 3-4.







Pedro Soares: ao serviço do espectáculo desde 1983

FILIPE FIGUEIREDO E PAULA MAGALHÃES

Nascido no coração de Lisboa, em 1948, Pedro Soares salienta no seu trajecto os estudos secundários em Almada e em Setúbal e as frequentes mudanças de ambiente familiar.

O despertar da consciência e o fulgor da juventude valeram-lhe, como o próprio assume, na década de 1960, as «primeiras reflexões anti-autoritárias» a par de «paixões assolapadas». A passagem pelo Instituto Comercial de Lisboa, em 1967, revelar-se-ia uma «experiência fracassada», em que a vida boémia se impusera com a leitura de «Marx e Marcuse, tabaco e miúdas». Com Zeca Afonso no ouvido, o teatro e a poesia seguiram a par do medo da PIDE e das escutas da Rádio Moscovo. Em 1969, a desobediência levou-o a Paris, de onde regressou apenas em 1974, para participar do que chamou «a grande poesia da revolução social». De novo fora do país, em Berlim, já em 1980, começaram as fotografias.

Regressado de várias deambulações sentimentais, ideológicas e profissionais por Portugal, França e Alemanha, Pedro Soares iniciou em 1982 a actividade de fotógrafo de teatro profissional com o espectáculo *Zoo Story*, de Edward Albee, da TEIA – Teatro Amador de Setúbal da Academia Luísa Todí, cujo texto, encenado de novo no ano seguinte, pela Companhia de Teatro de Almada/Grupo de Campolide, seria, curiosamente, o seu segundo trabalho fotográfico. Nesta que foi a sua primeira experiência a fotografar teatro, Pedro Soares descobriu um sentimento de liberdade de movimento sobre o palco que lhe proporcionava a ilusão de fazer parte da encenação. Esta revelação, que se abateu sobre o ainda jovem fotógrafo como uma epifania, autorizado a estar tão próximo da cena e a levar para casa as imagens do que aconteceu, acompanhou-o ao longo da vida e alimentou o fascínio por este trabalho.

Desde então (1983-2015), Pedro Soares foi estabelecendo uma relação de proximidade com várias companhias e encenadores, tanto profissionais como amadores, ora nos principais centros, ora com actividade em zonas periféricas.

O desafio lançado a Pedro Soares não podia ser mais difícil: escolher, de imagens registadas ao longo de mais de trinta anos, cerca de vinte que corporizassem a forma como, enquanto fotógrafo, se relaciona com as artes de palco.

Dos primeiros anos da década de 1980, recorda essencialmente os registos de peças de três encenadores que marcaram profundamente o seu trabalho: Carlos Fernando (Grupo Teatro Hoje – Teatro da Graça), Mário Feliciano e Mário Viegas.

A objectiva desdobrou-se, mais tarde, na captação do trabalho de outras companhias e encenadores; destacam-se, entre as várias colaborações, a Casa da Comédia (Filipe La Féria), o Teatro de Animação de Setúbal (Carlos César), o Teatro Experimental de Cascais (Carlos Avilez), a Companhia de Teatro O Bando (João Brites), o Teatro da Cornucópia (Luís Miguel Cintra), a Companhia de Teatro de Almada (Joaquim Benite), que viabilizou a sua primeira exposição de fotografia de teatro – «Pó de Palco», na Academia Almadense, em Almada, em 1984 –, o Teatro Ibérico (Blanco Gil), a Seiva Trupe (Júlio Cardoso) ou Rogério de Carvalho.

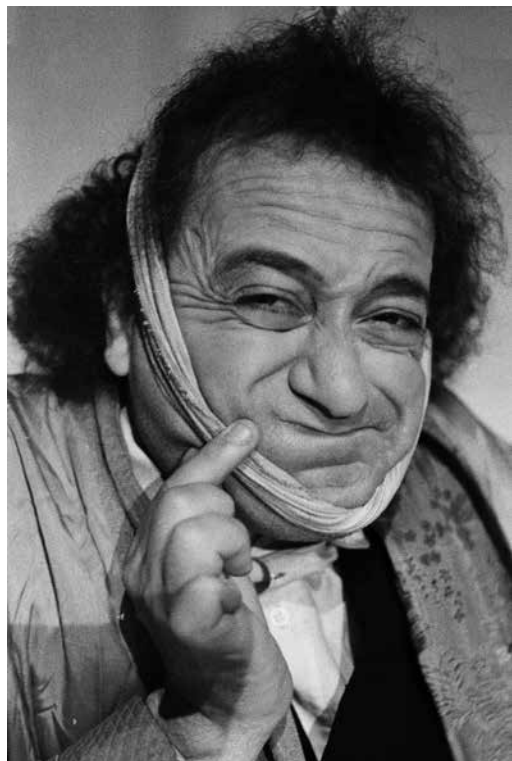
É com eles que, ao longo das três últimas décadas, Pedro Soares cultiva a especificidade do olhar fotográfico sobre o palco, a cena e o actor, e desenvolve um profundo sentimento de respeito para com o espectáculo, patente na forma como, através da objectiva, lhe procura captar a essência respeitando a sua singularidade. As imagens de Pedro Soares captam ora corpos em movimentos, ora rostos expressivos, ora personagens em acção no espaço cénico, respondendo sempre a uma exigência que sente advir do próprio espectáculo. Pedro Soares não é um fotógrafo furtivo que encontra no palco a sua presa fortuita, não faz da cena notícia de última hora; as suas imagens são de um espectador de teatro, atento e sério, que respeita o seu tempo, os seus agentes, e é nesse sentido que defende que a fotografia de teatro deve «servir o espectáculo e quem dele participa».

















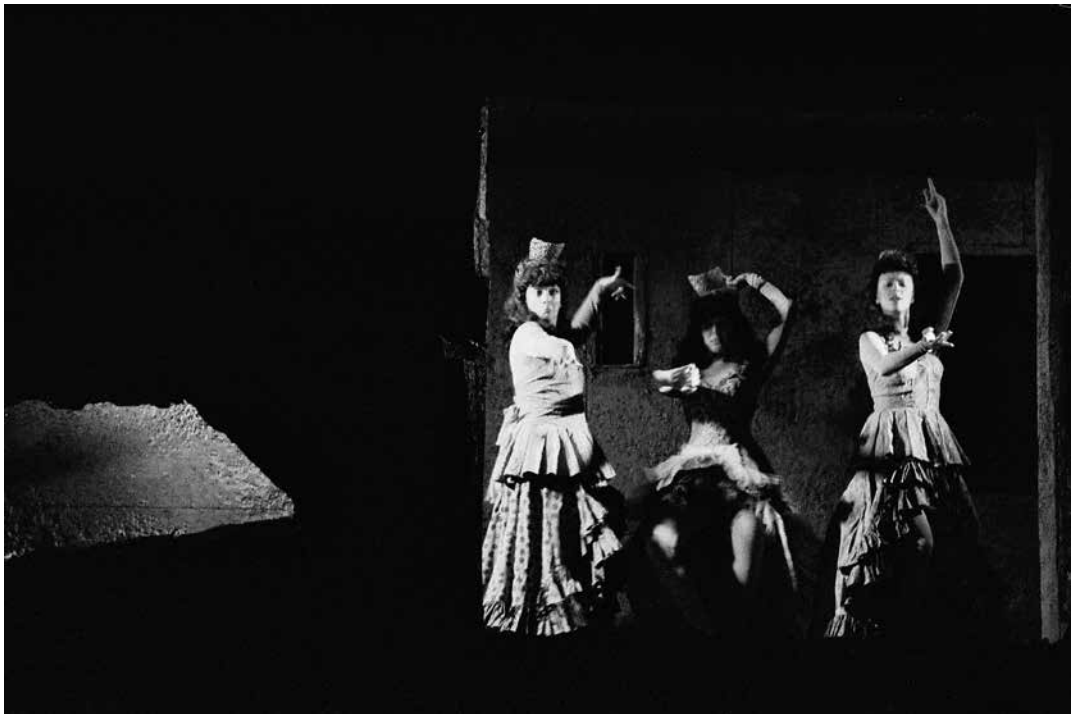














Vieux Carré, de Tennessee Williams, enc. Carlos Fernando, Grupo Teatro Hoje, Teatro da Graça, 1988 (Fernando Gomes), [F] Pedro Soares



D. João e a Máscara, de António Patrício, enc. Mário Feliciano, Teatro da Politécnica, 1989 (João Grosso, Eunice Muñoz, Ilda Roquete), [F] Pedro Soares



As Lágrimas Amargas de Petra von Kant, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Carlos Fernando, Grupo Teatro Hoje, Teatro da Graça, 1986 (Elisa Lisboa), [F] Pedro Soares



Vieux Carré, de Tennessee Williams, enc. Carlos Fernando, Grupo Teatro Hoje, Teatro da Graça, 1988 (Maria José Pascoal, Fernando José Oliveira), [F] Pedro Soares



D. João e a Máscara, de António Patrício, enc. Mário Feliciano, Teatro da Politécnica, 1989 (Eunice Muñoz), [F] Pedro Soares



Deus Os Fez... Deus Os Juntou, a partir de Tchêkhov, enc. Mário Viegas, Teatro da Trindade, 1988 (Adélia Loureiro, Manuela de Freitas, Mário Viegas, Juvenal Garcês), [F] Pedro Soares



Vieux Carré, de Tennessee Williams, enc. Carlos Fernando, Grupo Teatro Hoje, Teatro da Graça, 1988 (Maria José Pascoal, Maria José, Fernanda Coimbra, Elisa Lisboa, Luís Lucas), [F] Pedro Soares



D. João e a Máscara, de António Patrício, enc. Mário Feliciano, Teatro da Politécnica, 1989 (João Grosso, Marques D'Arede), [F] Pedro Soares



Deus Os Fez... Deus Os Juntou, a partir de Tchêkhov, enc. Mário Viegas, Teatro da Trindade, 1988 (Manuela de Freitas, Mário Viegas), [F] Pedro Soares



Casa de Bonecas, de Henrik Ibsen, enc. Mário Feliciano, Teatro da Politécnica, 1988 (Natália Luiza), [F] Pedro Soares



Calderon, de Pier Paolo Pasolini, enc. Mário Feliciano, Teatro do Ginásio, 1987 (Luísa Cruz, Júlia Correia, Vera Mónica Alves, João Cabral, Fernando José Oliveira, Pedro Arrabaça?), [F] Pedro Soares



Deus Os Fez... Deus Os Juntou, a partir de Tchêkhov, enc. Mário Viegas, Teatro da Trindade, 1988 (Mário Viegas), [F] Pedro Soares



Deus Os Fez... Deus Os Juntou, a partir de Tchêkhov, enc. Mário Viegas, Teatro da Trindade, 1988 (Manuela de Freitas), [F] Pedro Soares



Hamlet, de William Shakespeare, enc. Carlos Avilez, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 (Carlos Daniel), [F] Pedro Soares



Casa de Pássaros, de Jaime Rocha, enc. Celso Cleto, Dramax, 2011, [F] Pedro Soares



Seis Personagens à Procura de Autor, de Luigi Pirandello, enc. Mário Feliciano, São Luiz Teatro Municipal, 1987 (Duarte Mexia Alves, Fernanda Alves, atriz não identificada), [F] Pedro Soares



Hamlet, de William Shakespeare, enc. Carlos Avilez, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 (Carlos Daniel), [F] Pedro Soares



As Cartas Ridículas do Senhor Fernando e Os Suspiros Líricos da Menina Ofélia, de Paulo Moreira, enc. Luís Vicente, ACTA - Companhia de Teatro do Algarve, 2014, [F] Pedro Soares



Seis Personagens à Procura de Autor, de Luigi Pirandello, enc. Mário Feliciano, São Luiz Teatro Municipal, 1987 (atriz não identificada, Isabel Prata, Susana Prado, Lourdes Norberto), [F] Pedro Soares



Sabina Freire, de Manuel Teixeira Gomes, enc. Celso Cleto, Dramax, 2010 (Manuela Maria), [F] Pedro Soares



As Aves, de Aristófanes, enc. Ana Nave, Teatro da Gandaia, 2015 (elenco da peça com máscara), [F] Pedro Soares



Dinis e Isabel, de António Patrício, enc. Mário Feliciano, Teatro da Trindade, 1992 (Filomena Gonçalves), [F] Pedro Soares



À Espera do Senhor Samuel B., a partir de Samuel Beckett, enc. São José Lapa e Alberto Lopes, Aguncheiras, 2010 (Valerie Braddell, São José Lapa), [F] Pedro Soares



O Fim, de António Patrício, enc. Victor Zambujo, Cendrev, 2014 (Rui Nuno e Maria Marrafa), [F] Pedro Soares



Sabrina Freire, de Manuel Teixeira Gomes, Celso Cleto, Dramax, 2010 (Heitor Lourenço), [F] Pedro Soares



A Mãe, de Bertolt Brecht, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 2010 (Teresa Gafeira, Marques D'Arede e outros actores do elenco), [F] Pedro Soares



Auto da Purificação, a partir de Vergílio Ferreira, enc. João Brites, Teatro O Bando, 2012 (Raúl Atalaia, Horácio Manuel), [F] Pedro Soares



Otelo, de William Shakespeare, enc. Kuniaki Ida, Teatro do Bolhão, 2011 (António Capelo, António Júlio), [F] Pedro Soares



A Cidade, a partir de Aristófanes, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2010 (Gonçalo Waddington, Dinarte Branco, Ricardo Aibéo), [F] Pedro Soares



Antígona Gelada, de Armando Nascimento Rosa, enc. Carlos Pessoa, Exercício de mestrado da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2014, [F] Pedro Soares



Crucificado, a partir de Natália Correia, enc. João Brites/Miguel Moreira, Teatro O Bando, 2009 (Paula Só), [F] Pedro Soares



Casa da Lenha, de António Torrado, enc. João Mota, Teatro da Comuna, 2006 (Maria Ana Filipe, Judite Dias, Rita Seguro), [F] Pedro Soares



Crucificado, a partir de Natália Correia, enc. João Brites/Miguel Moreira, Teatro O Bando, 2009 (Adelaide João), [F] Pedro Soares



Mónica Calle: Acreditar e existir nas palavras

MARIA JOÃO BRILHANTE, EUNICE TUDELA DE AZEVEDO E GUSTAVO VICENTE

Nasceu em Madrid. Cedo veio para Portugal, onde, no fim da década de 1980, fez o Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema e se tornou atriz, encenadora e uma das mais fortes figuras femininas do teatro português contemporâneo. Mónica Calle iniciou a sua actividade profissional no Teatro da Cornucópia, mas rapidamente começou a trilhar o seu próprio caminho. Em 1992, num rés-do-chão da rua dos Remolares, cedido pelo Sindicato dos Estivadores do Porto de Lisboa, Calle deu início à grande aventura que é a Casa Conveniente. O projecto nasceu e cresceu no Cais do Sodré, numa altura em que o bairro ainda não havia sofrido as transformações que lhe retiraram o seu carácter marginal. A Casa Conveniente manteve-se no Cais – ocupando, a partir de 2004, o espaço do antigo bar Lusitano, na rua Nova do Carvalho –, vivendo essas transformações, durante duas décadas. A viagem da Casa Conveniente até à «Zona Não Viglada», a Zona J, em Chelas, iniciada em 2012, marca um novo e importante ciclo para a companhia. Calle falou-nos do seu percurso, dos seus encontros e do itinerário traçado numa certa marginalidade, mas também do seu entusiasmo com o tempo presente da criação de «algo maior» e impensável, sempre a partir do lugar vital da palavra escrita no seu trabalho artístico.

Podíamos começar por uma das questões que queríamos perceber, que é justamente este teu atlas, este périplo que fazes por diversos sítios da cidade: antes Cais do Sodré, agora a passagem para aqui, mas também podemos situar a experiência com Vale de Judeus no início, não é?

Sim.

E como é na verdade tomar o pulso, conhecer os sítios para onde se vai sem ser com aquela atitude de chegar, faço as minhas coisas e se quiserem vir cá ver venham ver. Como é apalpar o terreno e ver um bocadinho quem são as pessoas? Gente de cá que se aproxima e pode fazer a passagem para outras pessoas...

É isso que tem estado a acontecer, ou seja... a vinda para cá [Zona J] não foi uma decisão propriamente conceptual. Ou seja, não pensei assim: «Ai, agora vou trabalhar para a Zona J.» É a Zona J por uma razão muito concreta: tem que ver com Vale de Judeus. Algumas

das pessoas do grupo de teatro [de Vale de Judeus] foram acabando as penas e continuaram a trabalhar connosco cá fora. Portanto, foi uma inevitabilidade.

Estás a falar do René...

O René, o Boss, o Luís Afonso... Curiosamente, todos eles eram da Zona J. Na realidade, a minha vinda cá começou por ser vir jantar e almoçar em casa deles. Quando eles acabaram as penas, começaram a trabalhar comigo. O primeiro a sair foi o Boss, e uma das coisas que ele sempre nos disse foi que havia imensas pessoas no bairro dele com muito talento e uma série de capacidades e começou a levá-las para o Cais do Sodré. Com o Bruno Candé, por exemplo, foi assim. Com o Fábio, que está a dançar agora connosco, e uma série de bailarinos, também. Portanto, começaram por ir ver os espectáculos e eu comecei a encontrar soluções nas minhas encenações para os poder integrar. Do ponto de vista criativo, o meu trabalho foi-se transformando e confrontei-me com a questão da dança, sobre a qual nunca tinha pensado de uma forma propriamente concreta e que de repente comecei a pôr nos espectáculos. Simultaneamente, o que estava a acontecer? Eu sabia que o Cais do Sodré rapidamente iria deixar de fazer sentido e foi isso que aconteceu. O Cais do Sodré foi-se transformando ao longo do tempo. Por outro lado, também, o meu trabalho dava para incluir outras gerações. Começou a fazer sentido vir para aqui desenvolver o meu trabalho. Porque, de repente, via aqui em potência uma série de pessoas que queriam e precisavam. Percebi que de alguma forma fazia sentido vir para aqui, também, em relação ao meu trabalho, porque eu de facto estava a começar a evoluir para outro sítio e este era o contexto em que as coisas se ajustavam. Eu pensei que a progressão seria mais lenta, ou seja, que de alguma forma iria precisar de alguns anos para fazer essa transição. De alguma maneira, aquilo que também me interessa não é só vir para aqui trabalhar, também tem que ver com essa dificuldade em fazer que as pessoas daqui saiam daqui. É criar, de facto, uma ideia de fluxo e de fazer que as pessoas daqui saiam daqui e que as pessoas de fora venham para cá. Só assim é que faz sentido. Isso também foi acontecendo a partir do momento em que comecei a trabalhar com eles, porque nos últimos dois anos

só fiz espectáculos em salas convencionais: no Maria Matos, na Culturgest, em Torres Novas. Estive sempre em palcos grandes e algumas destas pessoas começaram também a ir ver espectáculos ao Maria Matos, à Culturgest, a salas onde nunca tinham ido. É um trabalho no tempo; é lento, é progressivo. A verdade é que depois isto tudo se acelerou e, portanto, de repente... Pedi este espaço à câmara e comecei a pensar nisto no final de 2011. Demorou muito tempo. Nós só tivemos o espaço... vai fazer sexta-feira [31 de Julho] um ano que nos entregaram a chave. A «chave». A chave de uma porta que não existia. Houve assim uma cerimónia protocolar de entrega de uma chave de uma porta que não havia. Passou um ano e ainda não começámos as obras. Em 2012 não entreguei a candidatura [à Direcção-Geral das Artes], portanto, foram dois anos em que houve um corte muito mais violento do que eu tinha previsto.

Era uma questão também que queríamos pôr: a relação com o contexto institucional.

Foi violentíssimo, tudo foi violentíssimo. Fechei a Casa Conveniente. Deixei de ter sítio. Estava à espera de ter, mas ainda não existia. Aliás, este espectáculo da Mónica [Garnel], o *Drive-in*, foi pensado exactamente nesse momento em que não tínhamos um sítio. Tal como toda a ideia de um caminho, da cartografia dos sete pecados. Nós não tínhamos ainda um espaço. Sabíamos que íamos ter, mas ele ainda não existia. Foi um caminho, de facto, muito violento, um corte abrupto. Ou seja, deixámos de ter financiamento, deixámos de ter sítio. Houve um ano de co-produções, em que andámos a fazer espectáculos nos teatros. Ou seja, de facto procurou-se condições para trabalhar. Nunca tivemos muito dinheiro, mas de alguma forma tivemos sempre um espaço. Quando comecei no Cais do Sodré, na altura, depois de acabar a escola, não havia financiamentos sequer. Portanto, as circunstâncias eram completamente diferentes. Havia muito poucas estruturas. Ou seja, a única possibilidade que qualquer um de nós tinha para começar a trabalhar era encontrar um espaço, porque isso garante uma liberdade, mesmo sem dinheiro. Foi assim que eu, a Lúcia [Sigalho], o João Garcia Miguel, o Útero, a Garagem começámos. Fomos à procura de um espaço para podermos começar a trabalhar e durante cinco anos foi assim que trabalhei. Só passei a ter financiamentos cinco anos depois



ILUMINAÇÕES, A PARTIR DE RIMBAUD, COMPANHIA MAIOR/CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2012 (KIMBERLEY RIBEIRO, VÍTOR LOPES), [F] BRUNO SIMÃO



OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO, CASA CONVENIENTE/CULTURGEST, 2013 (MÃE DE MÓNICA CALLE, ANA), [F] BRUNO SIMÃO



A VIRGEM DOIDA, A PARTIR DE RIMBAUD, CASA CONVENIENTE, 2012 (MÓNICA CALLE), [F] DE ENSAIO BRUNO SIMÃO



A BOA ALMA..., A PARTIR DE BERTOLT BRECHT, CASA CONVENIENTE, 2015 (MÓNICA CALLE), [F] BRUNO SIMÃO

de ter começado a trabalhar. Desde *A Virgem Doida* até ter pela primeira vez um subsídio, passaram cinco anos. Mas havia o espaço. Passaram quase vinte e cinco anos e de facto foi mesmo um recomeço total. Um trabalho vil, muito mais violento, porque eu tenho quase cinquenta anos. Passaram muitos anos, o sítio já não é o mesmo. Há uma equipa grande e que foi... Mas ao mesmo tempo tudo isto faz sentido. Porque é um fecho de um ciclo e há mesmo a necessidade de recomeço real, em todos os sentidos. É mesmo recomeçar de verdade. Outra vez. E, também, como não há nada, essa procura, neste contexto vai tentando ser feita lentamente. Sem pressa. E isso também foi uma coisa a que nos obrigámos. Há uma urgência, não é? Porque é desesperante. Por um lado, porque tem que ver com a vida. A única coisa que fizemos – e que foi muito – foi reconstruir pouco a pouco. O que andámos a fazer foi construir candidaturas, para tentarmos ir montando, pouco a pouco, lentamente. Começámos com o apoio da Gulbenkian. Depois foi o pontual, o Bip-Zip, o anual. Só concorremos a um ano da Direcção-Geral das Artes. Achámos que era honesto, porque temos de avaliar o que vai acontecer aqui para percebermos onde vamos a seguir. Tudo isto nos está a transformar e sabemos que é preciso estarmos aqui e começarmos a trabalhar, para percebermos para onde vamos. E ainda estamos a percorrer essas etapas. Primeiro, para tentar ganhar uma serenidade que tem que ver com o tempo, com o tempo que é necessário. Com calma. Perceber... Já que estamos mesmo a começar, que esse começo seja com toda a seriedade e com toda a honestidade, sem ceder a medos. Porque o medo existe.

Essa urgência em recomeçar, associas só ao facto de se terem mudado para um espaço novo ou há outras razões?

É tudo, tudo, tudo. É o trabalho... com o texto. Depois no meio disto tudo há sempre dúvidas, não é? Por isso é tão difícil. *A Boa Alma* foi o trabalho mais difícil da minha vida, por todas as razões. Mesmo o espectáculo mais difícil que já fiz; o processo mais difícil que já fiz. Tem que ver com isso, tem que ver com o sítio e com o que eu queria dizer. Isto aconteceu-me quando fiz *A Virgem Doida*. Tinha acabado a escola e tinha a intuição do que andava à procura. Mas era uma intuição; não sabia; era preciso experimentar. Aconteceu – às vezes acontecem estes encontros felizes e, de facto, mesmo sem nós sabermos estamos à frente ou em sintonia – e o que aconteceu foi que, intuitivamente,

toda a proposta – o estar no Cais do Sodré, a proposta do espectáculo – encontrou um contexto social e histórico que estava certo, ou seja, o meu trabalho encontrou-se numa coisa muito maior que tem que ver com um contexto que me ultrapassa, e só te apercebes depois. Agora voltei a sentir isso. Estou a sentir – estou a perceber agora que estamos aqui, com o espectáculo que estamos a fazer – que a nossa vinda para cá, a intuição desta vinda para cá está completamente ajustada a uma coisa muito maior. Desta vez acho que é ainda maior do que foi em 1992. Muito maior, que implica muito mais coisas. Toca em pontos muito maiores. Toca na questão da cidade, da centralidade dos territórios como um projecto artístico, como as ligações, as questões urbanísticas, as questões sociais, as questões artísticas. A questão da música, a dança. Nos adolescentes, nas crianças. A consequência que isto vai ter, de facto, nem eu... Eu consigo intuir – não tenho qualquer dúvida – que isto vai ter uma consequência muito, muito grande e importante. Muito maior do que a obra artística. E neste momento não tenho qualquer dúvida em relação a isso, tenho a certeza absoluta.

Eu tenho essa percepção também. Quando li o projecto – descrição e apresentação –, de facto achei que era... Não há muitas palavras para explicar. Não é inovador, não é...

Não, não é nada disso. Nada disso.

É os caminhos que abre, as coisas que podem acontecer a partir daqui e que nós percebemos que podem vir a acontecer.

Já estão a acontecer. É que já estão a acontecer. Nós, neste momento, estamos a trabalhar com quatro meninas adolescentes, pré-adolescentes, que... Não sou propriamente mística, mas às vezes há uma percepção, há uma inteligência de que não nos apercebemos, mas que está lá e da qual só nos apercebemos anos depois. Quando pedimos um espaço à câmara, não era aquele espaço, era outro. Trabalhei sobre a *Sagração da Primavera*, com bailarinos de *street dance*. A ideia foi essa: trabalhar sobre a *Sagração da Primavera*, ainda com a Luna Andermatt. As coisas acabam por se ligar, assim às vezes por uns caminhos... Teve que ver com as *Iluminações*, quando trabalhei com a Companhia Maior e conheci a Luna, e a Luna é uma pessoa absolutamente fundamental na minha vida. Comecei a pensar a *Sagração da*



A BOA ALMA..., A PARTIR DE BERTOLT BRECHT, CASA CONVENIENTE, 2015, [F] BRUNO SIMÃO



A BOA ALMA..., A PARTIR DE BERTOLT BRECHT, CASA CONVENIENTE, 2015 (MÓNICA CALLE), [F] BRUNO SIMÃO

Primavera, e no primeiro dia de ensaios viemos aqui para a rua ensaiar, para a Zona J, e para onde é que fomos ensaiar? Exactamente para ali, para onde estamos agora – mas não sabíamos que íamos para ali – porque aquilo... não havia obras a decorrer como agora, estava protegido e era um pátio grande, um espaço aberto; o Mansinho, que é o nosso vizinho, emprestou-nos a electricidade, montámos umas colunas e estivemos ali a ensaiar. Estas quatro meninas estavam ali na rua e foram assistindo, durante aquela semana, aos ensaios. Dois anos depois, qual é o espaço que nos é atribuído? É aquele. Três anos depois, neste momento, já, essas quatro meninas que tinham oito anos, nove, agora tem onze, doze, quinze e estão a trabalhar connosco. As meninas dos gelados do *Esta Noite Improvisa-se... na Zona J*. Fizeram uma coreografia. Ou queriam fazer, só que já havia tanta gente, que eu não as conseguia integrar. Mas agora estão a dizer texto. Um texto difícilimo. Acontecem também coisas... Eu sei, eu sei que estão a acontecer... As pessoas também têm medo. As pessoas já sabem que há aqui um teatro. Durante estes anos todos ouvimos: «Quando é que o teatro começa?» Neste momento já sabem: «Ah, é o teatro», aquilo já é o teatro. E nós somos «os do teatro». Somos os do teatro. Mas ainda há muito medo de virem ver. Por exemplo, vamos começar a temporada em Setembro, com o Festival Zona Não Viglada. Algumas pessoas daqui começam a vir ver os espectáculos. Passam, espreitam, mas ainda... Agora já começam a vir ver. Com este espectáculo já estamos a conseguir. Este evento da música [Festival Zona Não Viglada] é fundamental.

A música e a dança são essenciais.

E têm um poder...

De participação e de ligação.

De ligação.

A nossa curiosidade era: como fizeram a negociação?

Mas agora já percebemos tudo: é lento, é difícil, é ir embora e voltar, trazer pessoas...

E agora estamos. Agora estamos e temos várias pessoas a trabalhar: a Ana Rocha, que já está a trabalhar connosco em assistência de produção; a Andreia, que está a fazer comunicação e é daqui. Ou seja, estamos a construir uma nova equipa

de trabalho que terá cada vez mais pessoas a entrar, não só como actores, mas também na comunicação, na construção da estrutura. Isto vai trazendo as ligações e vai construindo o trabalho. Por exemplo, a Andreia nunca tinha feito comunicação. Eu propus-lhe fazer a primeira vez. E depois acontece uma série de coisas, por exemplo, a Andreia tinha dificuldade... Dá erros ortográficos, mas ela foi percebendo e foi lendo os outros *e-mails* e eu tenho vindo a ver que os *e-mails* dela têm cada vez menos erros. O trabalho, às vezes, parece que é pequenino, mas passa por tudo. É muito, muito maior. Quando digo que tenho a certeza de que isto é muito maior do que eu até possa vislumbrar, estou absolutamente certa. Tem que ver com uma ideia de fé. Não tive propriamente uma educação católica, mas tenho fé e acho que fui percebendo o que é ter fé. Acho que nos últimos dois anos, acabei por perdê-la e, no fundo, a ideia de acreditar tem que ver com o meu trabalho. Acreditar na vida e no trabalho. No meu gesto; no gesto artístico. Continuo a achar que as coisas estão profundamente ligadas. No início d'*A Boa Alma* foi terrível, porque eu ainda estava nesse processo de busca. Um dos objectivos da proposta que fiz ao Luís Mário Lopes de trabalhar sobre aquele texto do Brecht era... Eu precisava, no fundo, de voltar a ter fé e voltar a encontrar-me. Em todos os meus aspectos, em todas as suas variáveis. Na relação com os outros e connosco. Foi, depois daquela violência toda e foram muitos meses, perceber. Foram muitos meses a trabalhar sobre *A Boa Alma*. Fiz um mês de espectáculo aqui [Zona J] e depois ainda fui fazer ao Porto, à Mala Voadora. Quando saí daqui para ir para a Mala Voadora, pensei que não conseguia fazer, «como é que eu consigo?», mas percebi que era possível e que o texto e a forma como construí o espectáculo continuava a existir e a ser compreendida, apesar da mudança de contexto. Depois fui fazer o espectáculo ao Teatro Académico Gil Vicente, com aquela plateia enorme. Estamos a falar de escalas e de relações diferentes, mas o sítio onde o texto se ligava ao público continuava a existir. A relação era exactamente igual. Quando acabou, em Abril, eu tinha chegado aquilo que eu gostaria, quando o propus. Tinha encontrado o meu lugar. Tinha recuperado essa fé. E o Festival Zona Não Vigiada também foi muito importante para este projecto.



RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011
(MÁRIO FERNANDES), [F] BRUNO SIMÃO



RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011
(MÁRIO FERNANDES, MÓNICA CALLE, RENÉ VIDAL), [F] BRUNO SIMÃO

Mas, no caso do Brecht, o que é surpreendente é existir um trabalho justamente em que o espectador percebe que não perdeu Brecht, mas que encontrou a Mónica Calle. Encontrou-a ali. Como é que isso aconteceu? Há um trabalho de apropriação? Foi todo o percurso através do Heiner Müller? Aquele texto apareceu como aquele onde podia ser feito esse trabalho e isso surgiu assim, com uma primeira leitura? Como é que isso acontece com os textos? Porque uma coisa é a forma tradicional, «vamos lá fazer um Shakespeare», mas a Mónica Calle não trabalha assim os textos, não é?

Mais uma vez acho que tem que ver com encontrar um texto num momento em que eu possa efectivamente ligar-me a ele. É aquele instante, é aquele momento e não poderia ser outro. Fiz dois trabalhos sobre o Brecht. Comecei pelos *Sete Pecados* – que também me levou a transformá-lo – e depois *A Boa Alma...* e sempre com este tratamento duplo, e o Brecht também... aquilo que o autor é. Quando não tive sítio, foi o Brecht que me ajudou a conseguir. Foi com o Brecht que consegui fazer o caminho. Não sei explicar. Naquele momento em que não tendo, pela primeira vez desde que comecei a trabalhar, um sítio, é o Brecht que me ajuda a fazer o caminho.

Provavelmente porque ele próprio fez isso. Ele próprio andou por todo o lado procurando continuar a fazer o seu teatro.

Não fui à procura do Brecht. Foi pensar no Müller, ou seja, na realidade, também o Müller foi um momento daqueles meses. Um contexto. O ciclo Heiner Müller estava programado há seis anos e eu, por qualquer razão, não o consegui realizar. Foi em 2011, quando eles saíram da prisão, que finalmente fiz o ciclo. Foi quando comecei a pensar em vir para a Zona J e depois, no momento em que ainda estava à espera, em que estava a fazer o caminho, aparece o Brecht e é com ele que o consigo fazer. O Brecht tem esta possibilidade de uma coisa que é nova no meu trabalho, que tem que ver com a música, com o coral, com a comunidade, com a questão social, com a questão individual. O indivíduo e o todo. Eu, que nunca tinha olhado para o Brecht... Primeiro, eu chego ao Brecht, mesmo que não saiba, por ter trabalhado com o Müller. Era impossível eu não ir ter com o Brecht naquele momento, naquele contexto...

O Brecht é um autor com que não se sabe já trabalhar?

Sinto que antes não fazia sentido; nunca fez sentido pegar no Brecht. Neste momento, o Brecht é provavelmente dos autores que

me permite mais liberdade. E vou continuar com o teatro que ele propõe. Questionando, duvidando, fazendo, relendo. Mas a partir dele. Não tenho qualquer dúvida de que o texto do Luís Mário Lopes é Brecht. Está profundamente lá. Müller trabalhou Brecht de uma maneira muito particular. *Mauser* e *A Decisão* são textos tão... Ou seja, *Mauser* é uma transformação d'*A Decisão*.

É ler, reler e construir por cima.

Ler e construir por cima, mas estando lá. Acho que de alguma maneira os meus encontros com os textos foram... são todos assim. Por isso é que não sinto uma necessidade de procurar autores. Preciso também de um tempo, de ir trabalhando. De descobrir, de trabalhar, de voltar a ler. Por exemplo, quando começámos a trabalhar em Vale de Judeus. Trabalho sempre sobre o texto escrito. Desde o primeiro dia. Não consigo trabalhar sem um texto escrito. No segundo dia em que trabalhei com eles [em Vale de Judeus], levei uma série de livros de que gosto: *À Espera de Godot*, Pirandello... Vou sempre carregada com um monte de livros e fui à procura. Na altura, o Silva Melo tinha editado, nos livrinhos de bolso, *Breves Textos para a Liberdade*, que são peças curtas, mas que são muito direccionadas. No terceiro dia em que trabalhei com eles, distribuí vários textos assim... «agora fazes isto, tens 15 minutos para ler e vamos improvisar», sempre sobre a palavra. Os grupos tinham ficado com os *Breves Textos para a Liberdade*, que eram muito directos e abordavam contextos prisionais, de opressão, mas não fazia sentido nenhum. Toda a gente fez. Curiosamente, havia dois actores que ficaram com um bocadinho que lhes dei, três páginas, do *À Espera de Godot* e foi incrível. Incrível como eles improvisaram a ler. Alguns com muita dificuldade em ler, atenção. Nunca tinham feito isto, portanto, com muita dificuldade. Foi incrível como eles perceberam automaticamente o texto. Três páginas e toda a gente percebeu. Pensei assim: «Não, já percebi, é com isto que vou trabalhar. É isto que vou trabalhar.» Depois o que fiz foi: eles eram quinze actores. A Mónica e a Rita começaram logo a trabalhar comigo. Também eram atrizes. O que fiz foi partilhar as vozes. Não havia propriamente o Didi e o Gogo, mas eram todos Didis e Gogos. Não havia a ideia de personagem. No fundo, era o texto, era a palavra. Era o que estava a ser dito e partilhado. Era a voz de todos. Todos eram todos. Maria João,

a forma como aquele texto ecoa dentro de uma prisão... Muitas vezes acho, por exemplo, em relação a Beckett que se comete um grande equívoco. As pessoas acham que o Beckett é muito abstracto e perdem-se no ritmo, nas palavras.

Acham que é abstracto e sem sentido.

Não é nada. Beckett é absolutamente concreto. Aquele texto parecia ter sido escrito para ali, para aquele contexto. Não havia uma palavra, uma frase que não tivesse uma relação directa e concreta com tudo: com a situação de prisão, de falta de esperança, de culpa. Por exemplo, nunca faço trabalho de mesa. Nunca ponho os actores sentados a falar sobre os textos. Dou-lhes os textos e eles começam – mesmo que estejam em pé – a ler o texto, a ter uma entoação, e nós vamos falando sobre o texto à medida que avançamos. Portanto, não determino o que aquele texto quer dizer. Não digo o que acho que é o texto. Acredito que os textos falam.

Que falam e que lhes vão dizer o que têm a dizer.

Essa relação é individual. Digo isto a todos os actores: acreditem. Acreditem no que o texto diz. As palavras estão lá, é só acreditarem. É deixarem. Elas falam. Ouçam. E existam nelas.

Como entram os actores nisso? Têm de entrar através das palavras?

É acreditar nas palavras. Porque aquelas palavras, sendo orais, são ditas por alguém, só existem se... O texto decorado e dito depois é para fora, não é para dentro. Há uma relação que tem que ver com a oralidade. O texto não pode existir plenamente se também quem é o veículo não o fizer. O texto só pode existir se o intérprete existir profundamente, secretamente, mas naquilo.

Lemos uma frase sua que dizia que o actor precisa de acreditar em si. Acreditar em si naquele momento. Portanto, acreditar não do ponto de vista intelectual...

Não, não. Acreditar e ser e existir e compreender. É essa a grande liberdade do gesto criativo. Essa é a nossa liberdade. Existir. Existir profundamente e secretamente. Permitir-se descobrir-se. Descobrir-se através disso. No contexto prisional, ter feito Beckett, *À Espera de Godot*, que é um texto sobre o qual já trabalhei algumas vezes, foi completamente surpreendente. Descobri novamente

o texto. Isso é das coisas mais extraordinárias de um bom texto. A palavra escrita. Essa capacidade de, no fundo, dialogar permanentemente connosco e...

Estar sempre ali para o descobrirmos.

Sempre. Continuo a ficar deslumbrada quando um texto me volta a... surpreender.

Isso aconteceu com o Rimbaud?

Sim. O Rimbaud também é um autor, para mim, particularmente querido. Em especial *Uma Cerveja no Inferno*... Voltei a fazer *A Virgem Doida* em 2012, exactamente quando aquilo rebenta tudo: quando acaba a Casa Conveniente no Cais do Sodré, quando falha a candidatura, tudo... Aliás, acho que esta ruptura toda e ter sido tão violenta e radical... só percebi depois. Na altura não me apercebi. Voltei a pegar no Rimbaud. Em 1992 só fiz *A Virgem Doida*, só um dos textos. Vinte anos depois já não era possível fazer só aquilo. Não era suficiente e já não fazia sentido. Eu era outra pessoa, o contexto era outro. Para mim, de repente, fez sentido fazer toda *Uma Cerveja no Inferno*; todo o percurso. Aquilo é um caminho. É uma descida ao inferno, que é simultaneamente um recomeço. No fundo, o primeiro texto é já pós-descida. Percebi que, quando fiz *Uma Cerveja no Inferno* em 2012, aqueles três anos tinham sido realmente a minha descida ao inferno. Fiz o caminho que o Rimbaud fez. Percebi também que já tinha regressado, porque o texto me surpreendeu. Não tinha lido aquela obra assim um ano antes. Foi exactamente o primeiro texto que me comoveu. Só percebi isso quando fiz o espectáculo. Já tinha feito a minha descida. É isto, afinal é isto. O que estou a fazer, tudo o que aconteceu naquele ano e meio... tudo o que vem aí foi na realidade aquela descida ao inferno... Inclusive a perda de fé e o recuperar. Aquilo tem uma coisa, no primeiro texto, em que ele diz: «Caridade – É a chave.»¹

Como é essa relação, a construção dessa relação de proximidade com o espectador, que imagino mais difícil de concretizar em salas como o Teatro Académico Gil Vicente ou a Culturgest? Como é isso pensado do ponto de vista da exposição do corpo do actor na situação, no

1 Rimbaud, Jean-Arthur (2007), *Iluminações – Uma Cerveja no Inferno*, trad. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim.



FESTIVAL ZONA NÃO VIGIADA, CASA CONVENIENTE, 2015 (NORBERTO LOBO), [F] BRUNO SIMÃO



A VIRGEM DOIDA, A PARTIR DE RIMBAUD, CASA CONVENIENTE, 2012 (MÓNICA CALLE), [F] DE ENSAIO BRUNO SIMÃO

momento, naquele momento? Naquele momento um pouco fora do tempo também, não é? Também já falou disso noutros textos que vimos, esse tempo fora do tempo. Que corpo é esse? É um corpo que se vai construindo também com a palavra?

Sim, é um corpo que se vai construindo e que tem sempre que ver com a palavra. Para mim, a construção sempre começa com a palavra. Sempre, sempre. Trabalho muito sobre a fisicalidade e sobre a dureza. Muitas vezes são estratégias que encontro para a palavra poder existir. Acredito que a violência física, ou o esforço físico, obriga os actores e intérpretes a concentrarem-se nesse esforço e a deixar de pensar. Portanto, permite-me trabalhar a procura de verdade. Deixa de haver barreiras racionais e a possibilidade de se...

Encontrar defesas, de criar...

Há sempre. Mas são sempre de alguma forma estratégias. Ao mesmo tempo tem que ver com uma ideia de generosidade. Acho que, por exemplo, na música isso se sente. Há uma série de palavra, emoção, razão, concentração, porque é preciso as coisas estarem todas ligadas. Há muitas coisas que têm de estar em simultâneo, mas ao mesmo tempo tem de haver essa generosidade, que tem que ver com isso: o intérprete, no fundo, é um vínculo e um bocadinho um alquimista. É um alquimista, com o seu corpo, com a sua vida, com a sua individualidade e particularidade física e emocional e mental.

Transformar o que passa por ele.

Transformar, existir e permitir que os espectadores entrem também nesse sítio. É como se o movimento também só acontecesse se houver essa generosidade que é permitir – e não impor – que os outros possam estar também nessa relação com as palavras, com o corpo, com a emoção. Acredito que é um movimento assim [gesto sugerindo entrada e saída do corpo], não te consigo explicar isto de outra maneira.

Dizes então que o teu trabalho sobre o corpo é também uma forma de criar empatia com os próprios corpos do público?

Sim, e de oferta. É um bocadinho como um... Eu vou pegar nisto, porque penso nisso. Quando foi *Os Meus Sentimentos*, aquele início do espectáculo que algumas pessoas não... Também foi tudo uma coisa, para mim, muito surpreendente que aconteceu, aquela ideia



OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO, CASA CONVENIENTE/CULTURGEST, 2013 (MÓNICA CALLE), [F] BRUNO SIMÃO



A VIRGEM DOIDA, A PARTIR DE RIMBAUD, CASA CONVENIENTE, 2012 (MÓNICA CALLE), [F] DE ENSAIO BRUNO SIMÃO



FESTIVAL ZONA NÃO VIGIADA, CASA CONVENIENTE, 2015 (NEWHAM GENERALS), [F] BRUNO SIMÃO



FESTIVAL ZONA NÃO VIGIADA, CASA CONVENIENTE, 2015, [F] BRUNO SIMÃO

de... Ou seja, eu começava com uma oração e não foi premeditada, não foi... Aconteceu-me, no dia da estreia, estava assim numa circunstância muito particular e aconteceu-me uma coisa que nunca me tinha acontecido na vida: sentei-me no sofá e estava estourada, por várias razões da minha vida particular... Sentei-me a ler o texto às três da tarde e adormeci. Adormeci. Acordei às 19.30, que era quando o espectáculo começava... Foi a sensação mais terrível da minha vida e fui a correr para a Culturgest. O que disse foi a verdade. Eu sei que as pessoas têm muita dificuldade em acreditar. As pessoas não acreditaram quando eu disse, antes de começar: «Desculpem, obrigada, estou muito cansada e sentei-me no sofá a ler o texto e...» a chorar, obviamente. Podia não ter dito isto. Podia ter dito que tinha acontecido um problema técnico, podia não ter dito nada. E depois, naquele momento, não sabia se ia conseguir fazer o espectáculo ou não... Pensei: preciso de uma oração. E pedi ajuda, porque não sei rezar. E isto é mesmo verdade, não sei. Portanto, pedi a alguém que me ajudasse a fazer uma oração e foi isso que me permitiu ir com aquele espectáculo para a frente. Fiz aquilo que tinha pensado e que começava com a ideia da masturbação. Não era uma ideia voyeurista. Tinha mesmo que ver com a ideia de ser real. Era de verdade. Não mostrava nada, não era visto. Estava em pé. Tinha que ver com uma ideia cristã que é isto de que estamos a falar, do corpo, por isso é que estou a falar nisto. Tem que ver com a ideia daquilo que para mim o cristianismo significa e a figura de Cristo. Tudo isto é palavra e corpo. A vida. E acho que de todas as religiões monoteístas é aquela que é no fundo a mais completa nesse sentido, porque não há separação entre corpo e alma, entre palavra e... ou seja, Cristo é exactamente a concretização.

A palavra feita corpo.

A palavra feita corpo. E a aceitação que é: este é o meu corpo. Comei e bebei. É isso que peço. É isso em que acredito em relação ao corpo do intérprete: este é o meu corpo... é assim que trabalho sobre o corpo.

Lemos algures que a Mónica esteve ou participou num trabalho do Kantor. É verdade, e algumas dessas coisas vêm até ao seu trabalho?

Sim, é verdade. Vêm, muito. Mas, mais uma vez, só percebi como o Kantor tinha sido importante e tão determinante no meu trabalho muitos anos depois. Foi absolutamente determinante em inúmeras coisas.

A questão do intérprete, que referia... do seu esgotamento?

Sim.

E a questão da verdade, não é?

Sim.

O presente pleno e cheio?

Sim. Na altura, eu estava no Conservatório. Estava no segundo ano – o ano em que veio cá o Kantor, a Pina Bausch pela primeira vez, e o António Pinto Ribeiro falou com algumas pessoas da Escola Superior de Teatro e Cinema e da Escola Superior de Dança, para fazerem o acompanhamento. Ele quis que tivéssemos oportunidade de estar lá dentro. Fiz tudo: assistência de produção, assistência não sei de quê, eu ia buscá-los, eu... Eles estiveram bastante tempo cá, ainda numa época em que as estruturas vinham quinze dias para trabalhar antes de apresentar um espectáculo. Já não é possível, mas era. Eles vieram quinze dias antes para trabalhar e apresentar no local. Portanto, estive quinze dias com eles de manhã à noite. Ia buscá-los ao hotel, ia almoçar com eles. Conversar com eles. A ver o Kantor trabalhar; duríssimo. Terrível, terrível. Muito exigente. De uma exigência e um rigor impressionantes.

Isso passa para o espectador, essa exigência.

Durante aqueles dias todos, ele começou a falar-me, a dizer só boa tarde. Ele dizer isto era assim... Porque ele, às vezes, nem sequer cumprimentava os actores. Mas foi impressionante e foi um espectáculo muito bonito, porque foi o último espectáculo que fez e ele sabia que ia morrer. Aquilo é uma carta de despedida. *Je ne reviendrais jamais*. Só me apercebi da forma como aquele espectáculo me tinha marcado quando fui à procura disso, muitos anos depois. Tenho o programa, o guião. O texto é lindíssimo. Já o usei até várias vezes. A Luna Andermatt, quando fez as *Iluminações*, dei-lhe aquele texto e disse-lhe: «Luna, gostava que dissesse este texto. Faça uma montagem sua.» Ela dizia a parte que ela escolheu desse texto de Kantor. Só para dizer que isto é uma coisa tremendamente importante. Tenho uma dedicatória do Kantor, um agradecimento e uma série de palavras que ele me escreveu no guião.

Retomando a questão do corpo, que também tem que ver com esta questão de viver o presente e desse comprometimento com o presente. Acho que já disseste numa entrevista anterior que, quando expões o teu corpo – essa dádiva, essa disponibilidade –, estás a construir também um corpo público. Como achas que o público te vê? Sentes que tens uma imagem colada? E isso é uma coisa que também te interessa manipular ou explorar?

Não... Vamos ver se consigo explicar isto. Quando fiz a segunda *Virgem Doida* em 2012, uma das grandes questões que me fiz – e foi muito violento fazê-lo, porque era uma questão importante para mim – tinha que ver com o envelhecimento do meu corpo. Ou seja, quando fiz *A Virgem Doida* tinha 25 anos e obviamente que tinha o corpo de uma rapariga de 25 anos. Aquilo que quis fazer com *A Virgem Doida* era exactamente brincar com a ideia de *cliché*, mas em relação à fisicalidade do corpo. Trabalhar no sentido contrário. Ou seja, que um corpo nu não tem que ver com o erotismo. Eu não trabalho nunca sobre erotismo. É exactamente o contrário, tem que ver com o corpo real. O corpo individual e real. No fundo, tem que ver com a vitalidade. A pulsão vital. Tem que ver com a vida. Mas é claro que o meu corpo tem... Eu estou a envelhecer. Ao fazer *A Virgem Doida* e ao confrontar-me com esse dilema. Obviamente que sei fazer luzes... Posso expor-me ou não me expor. Eu exponho o meu corpo como quero; sei fazê-lo. Sei protegê-lo e sei expô-lo, e nesta segunda *Virgem Doida* eu começava com uma luz que fiz propositadamente e foi violentíssimo para mim. Obviamente que isso colocou muitas questões: neste momento, nesta idade o meu corpo é este. Já tive três filhos, tenho quarenta e cinco anos. Tenho um corpo que tem uma vida, uma carga, mas é este o meu corpo. Eu precisava de resolver essa questão. Também tinha que ver com saber que a perspectiva da menopausa era uma coisa que me angustiava imenso. Não é que quisesse ter mais filhos, mas a minha sexualidade, de alguma forma, sempre esteve ligada a uma ideia de ter filhos. A sexualidade tem que ver com essa possibilidade. E, portanto, para mim, era... «e agora, o que vai acontecer? Como é que...? O que é isto?» Foram questões que me foram angustiando. Isso existiu no meu trabalho. Esse confronto também existiu. Por exemplo, ter-me confrontado física e publicamente com esse meu corpo que tem a idade que tem, que tem uma história... É o meu corpo, é este. Tem esta idade e tem esta carga. Isso ficou resolvido. Neste momento, estou na menopausa e de repente percebi que afinal não há nenhuma questão. Mesmo a questão da dança, de trabalhar,

com esta vinda para cá, com pessoas mais novas, também está a fazer uma coisa que é...

A diferença é cada vez maior.

E isso reposiciona-nos imediatamente.

Sim, mas isso voltou a ser bom. Nunca tínhamos trabalhado com adolescentes e pré-adolescentes. Se calhar só consigo agora, que estou mais velha. Há alguma novidade...

... uma disponibilidade...

E eu tenho maturidade e acho que tenho uma capacidade, neste momento, de conseguir trabalhar com pessoas mais novas.

Acho mesmo que tem que ver também com a idade, com a minha experiência. A distância que já é possível.

A palavra não é bem transmissão, mas estar a trabalhar com esses jovens, os jovens de Vale de Judeus e as pessoas daqui, os que vêm da Escola de Teatro... não significa passar uma experiência?

Há seis anos, houve assim uma série de pessoas que começaram a trabalhar comigo pontualmente, a Dina, a Inês Vaz, a Sofia, a Joana de Verona, o Zé Vitorino, a partir dos *workshops*, com este modelo de trabalhar...

E esse modelo não parece pensado para obter um resultado, mas para o quê?...

É um processo que acaba por criar ligações de cumplicidade que tem vindo a acontecer... Por exemplo, agora, neste *workshop*, houve muita gente que está no Conservatório. Está a haver outra geração de pessoas que se está a interessar pelo meu trabalho. Pessoas novas, que querem trabalhar comigo, que querem vir ver.

Que querem conhecer estando por dentro.

Que querem conhecer e de repente se ligam. Estão ligadas ao meu trabalho. A estes últimos trabalhos. Houve momentos em que isso não aconteceu. Há momentos em que estamos em sintonia, outros em que não estamos, mesmo sendo o nosso trabalho o mesmo.



FESTIVAL ZONA NÃO VIGIADA, CASA CONVENIENTE, 2015, [F] BRUNO SIMÃO



A VIRGEM DOIDA, A PARTIR DE RIMBAUD, CASA CONVENIENTE, 1992 (MÓNICA CALLE), [F] RUI POÇAS



ILUMINAÇÕES, A PARTIR DE RIMBAUD, COMPANHIA MAIOR/CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2012 (ANA DIAS),
[F] BRUNO SIMÃO



KEILA CAMARÁ, DANIELA GONÇALVES, ERICA RODRIGUES, MÓNICA GARNEL, LUANA FERREIRA, S. D.

E isso leva-me a outra questão, que é a do trabalho a solo e do trabalho com outros actores. Há momentos em que a Mónica sente que precisa de estar a sós consigo a fazer uma coisa ou... *A Boa Alma* é um exemplo extraordinário, não é?

Tem que ver sempre com os momentos em que preciso de pensar, de repensar e de compreender onde estou e onde o meu trabalho está. São esses trabalhos a sós que também me permitem fazer experiências muito mais radicais, mais extremadas, mas que depois acabam por ter consequências no trabalho conjunto. Quando comecei a trabalhar com a Mónica Garnel e com a Ana Ribeiro (final dos anos noventa), fui deixando progressivamente de ser intérprete e, em 2011, voltei a perceber que preciso também... preciso de voltar a pensar o trabalho não só de fora, mas a partir de dentro. Decidi que não voltaria a ficar tanto tempo sem me pôr em cena, porque, do ponto de vista artístico, do ponto de vista pessoal e do trabalho, preciso de estar em palco. De pensá-lo e encontrá-lo enquanto intérprete.

Coincidiu com a tua perda de fé?

Também, também.

Procurar o que estava perdido?

Também, também.

Poderias retomar essa questão da fé? Fiquei curioso... Mas recuperaste a fé? Ou renovaste-a por outra coisa?

Perdi-a mesmo.

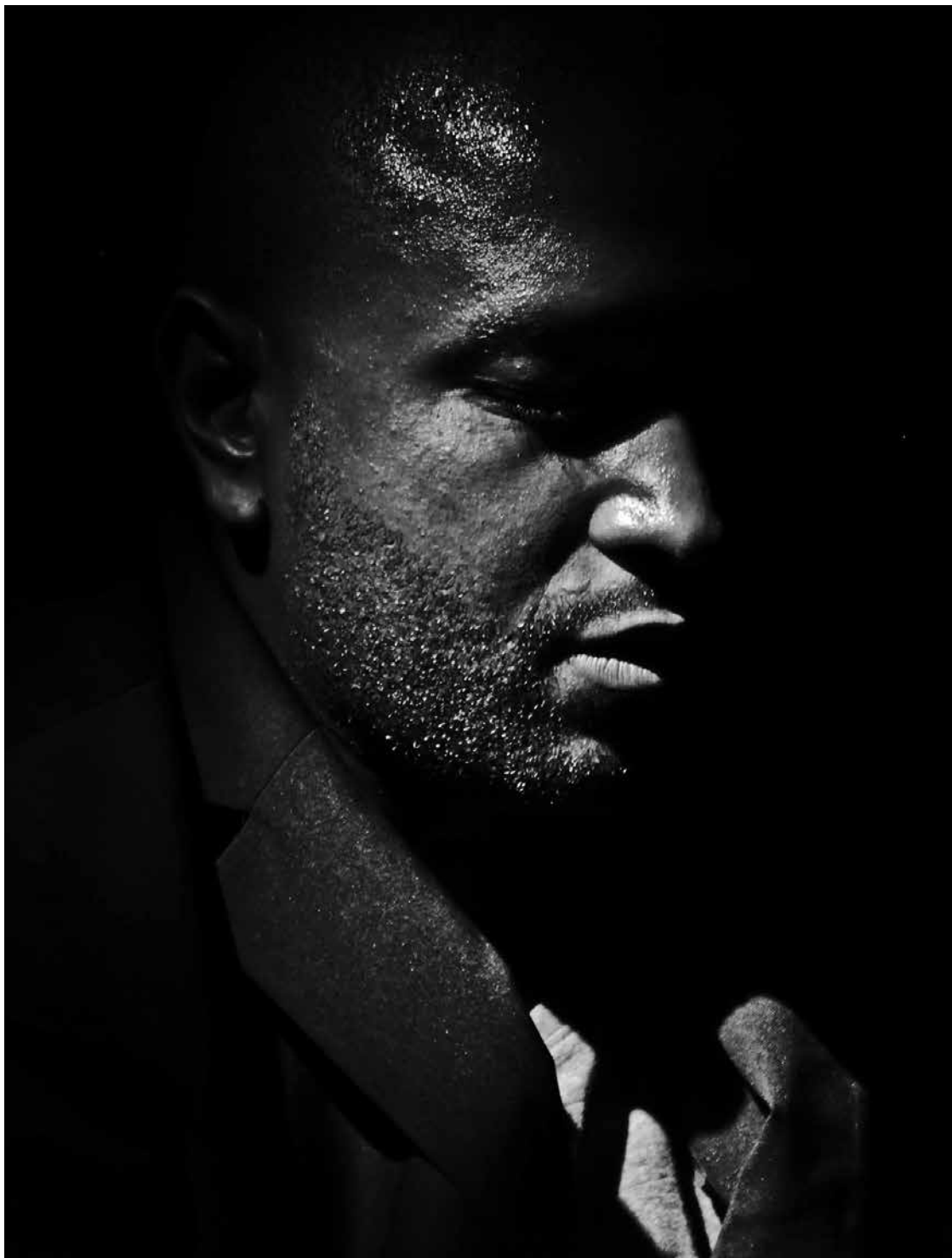
Agora recuperaste-a?

Estou a recuperá-la, sim. Recuperei. Neste momento voltei a sentir fé. Tenho fé.

E a experiência de Vale de Judeus foi determinante?

A experiência de Vale de Judeus... Eu sempre tive fé. Percebi que, na realidade, sempre tive fé e que a perdi... Ou seja, que estava a perdê-la. Na realidade, ter feito *A Virgem Doida*... Tive de fazer essa descida e foi preciso fazê-lo pagando o preço para poder neste momento estar aqui a começar este projecto. Se o processo de ruptura e a violência dessa descida não tivesse sido tão profunda e tão brutal, eu, na realidade, não chegaria aqui preparada para estar





RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011
(MÁRIO FERNANDES), [F] BRUNO SIMÃO



A VIRGEM DOIDA, A PARTIR DE RIMBAUD, CASA CONVENIENTE, 2012 (MÓNICA CALLE), [F] DE ENSAIO BRUNO SIMÃO



ILUMINAÇÕES, A PARTIR DE RIMBAUD, COMPANHIA MAIOR/CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2012 (MÓNICA CALLE, LUNA ANDERMATT), [F] BRUNO SIMÃO

aberta, atenta e disponível para isto tudo que estamos a começar aqui. Acho que foi necessário. Acredito que a vida é justa e que tudo tem um sentido. E acho que esse é o papel da arte. No fundo, a arte é isso: uma antecipação sem sabermos e uma disponibilidade que nos ultrapassa, para toda a vida. Para tudo. E conseguirmos trabalhar a partir disso. São esses momentos de sintonia em que às vezes estamos e outras vezes não estamos. Isso já me aconteceu várias vezes ao longo da vida. Não comecei a trabalhar de outra maneira, os meus pressupostos não se alteraram. Sem eu mesma perceber, estava encerrada. No fundo, ser veículo para uma data de coisas que depois transformo com aquilo que sou, ou seja, portanto, sempre passando por mim, mas passado para um contexto muito maior.

Nessa sequência sentes que encontraste o teu espaço, agora?

Não tenho qualquer dúvida. Tivemos muitas dúvidas o ano passado, porque estivemos em minha casa a fazer candidaturas e a pensar que nunca mais acontecia. O caminho estava a ser construído, porque ao fazermos candidaturas estamos a pensar, só que nunca mais concretizávamos. Foi terrível. Nessa altura, muitas vezes questionávamos se fazia sentido vir para aqui.

Sentes que isto é ainda mais o teu espaço do que foi alguma vez a Casa Conveniente?

Da maneira como isto vai poder ser, não. Acho que isto é muito maior. O meu caminho foi construído ali, aquilo era um embrião. Neste momento tenho um trabalho de trinta anos que abriu. O meu trabalho foi abrindo. É uma escala maior. Isto permite, na realidade, trabalhar sobre mim e todas as questões que sempre procurei na minha vida pessoal, no meu trabalho.

Mesmo naquele início, não é?

Sim, também a ida para o Cais do Sodré foi isso, havia uma intuição: quero ir para um bairro que seja um sítio de margem, onde é possível misturar pessoas. Sempre houve essa intenção. É possível misturar, só que isto... Neste momento, há um trabalho. Há também uma escolha e uma maturidade que há vinte e sete anos não tinha. Foram vinte e sete anos da minha vida.

Qual é a tua relação com os espaços?

A questão do espaço físico tem que ver com... No fundo, tem que ver com a relação com o público. Penso sempre no trabalho em função do público e da relação que vou estabelecer. Não é uma coisa que vem depois. Vem desde o primeiro dia, portanto, a questão do espaço está imediatamente ligada, porque tem que ver com a relação que vou estabelecer. Sei que, se puser o público de uma determinada maneira, a relação com o objecto é uma. Se o puser noutra sítio, a relação será outra. É em função da relação com o público que quero propor que penso o espaço. A questão da luz também começou logo com todo o trabalho artístico. Mas não só artístico, a ciência também, não é? Tem sempre que ver com as dificuldades e com como resolvemos os problemas. É sempre isso. Como se resolvem esses problemas? Que soluções encontramos? E com o trabalho dos actores também. No fundo, tem sempre que ver com uma ideia de resistência e de dificuldade e como as ultrapassas; como encontras soluções. Comecei por trabalhar sem dinheiro, portanto, não tinha projectores. Não tinha nada. O que havia? Lâmpadas. Lâmpadas com casquilhos. E eu comecei a fazer lâmpadas com casquilhos. A comprar fio eléctrico, a fazer uns casquilhos e a pôr umas lâmpadas. É uma coisa barata e aprendi a fazer. Todos nós sabemos fazer. Encontramos a solução. OK, não tenho projectores, mas não vou deixar de trabalhar a luz por isso. Percebi que podia trabalhar assim. Como também não tinha dinheiro para cenografia, aprendi a trabalhar sobre o que há. Aproveitar o que há, transformando. Percebi rapidamente que, por exemplo, pedir dinheiro não era viável, mas materiais de construção eram fáceis de arranjar. Depois também há esse lado que é pesado, é real, é concreto. Era possível arranjar materiais de construção, portanto comecei a arranjá-los e a trabalhar sobre o espaço físico e sobre esses mesmos materiais. Começa por uma questão muito concreta, mas depois obviamente que começa a ser pensado e torna-se uma opção. Ao longo destes anos podia ter comprado alguns projectores, ainda que pequenos; podia ter comprado uma mesa de luz... Até podia ter feito essa opção. Não o fiz, porque, de repente, isso para mim começou a ser mesmo construído e elaborado e uma escolha. Uma opção. Em relação à questão da luz: a luz, para mim, é matéria. Não é iluminação. Com a luz, se não tiver mais nada, consigo trabalhar sobre o espaço. A luz permite-me trabalhar o espaço. É matéria.



RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011 (RENÉ VIDAL, MÓNICA CALLE), [F] BRUNO SIMÃO



RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011 (RENÉ VIDAL), [F] BRUNO SIMÃO



RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011 (RENÉ VIDAL, MÓNICA CALLE), [F] BRUNO SIMÃO



RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE A MISSÃO, DE HEINER MÜLLER, CASA CONVENIENTE, 2011 (RENÉ VIDAL), [F] BRUNO SIMÃO

É a primeira a definir o espaço.

É a luz, é matéria. Depois comecei a pensar cada vez mais nisso e sobre a ideia da escuridão, com o Caravaggio e com o Rembrandt. Gosto muito do trabalho de alguns pintores e fui também elaborando isso e vendo como eles faziam. A ideia em termos de colocação no espaço e deste jogo sempre de sombra e luz. O corpo iluminado, o corpo não iluminado. Para onde se olha? De onde vem o escuro e onde está a luz? Quando queremos trabalhar com muito pouca luz, onde têm os corpos de estar? Onde têm os actores de estar? Quais são os focos? O foco é sempre a direita de quem vê. Como trabalham os pintores a sombra? Onde se vê? A que se quer dar destaque? Depois penso na composição, quando trabalho com os actores, ao que quero dar relevância; é que eu trabalho sobre essas soluções de espaço. Sobre o que é importante em determinado momento. Comecei a perceber: se eu colocar do lado direito... Tem que ver com todos os pintores que trabalharam sobre o claro-escuro e trabalharam sobre esse tipo de noções. Fui introduzindo isso no meu trabalho e tenho pensado cada vez mais nisso. Mas também sobre uma ideia de... São os actores que também fazem tudo. Quem manipula todos os elementos são os intérpretes. Não há uma equipa técnica mesmo, por exemplo, quando trabalhamos fora em palcos. Aquilo que penso sempre, e cada vez tenho feito mais isso, é que as mesas de luz e de som venham para dentro da cena e, por exemplo, quando a Mónica ou a Sofia não entram, são elas que fazem a manipulação. Por exemplo, agora n'*A Boa Alma*, no Gil Vicente [Teatro Académico de Gil Vicente]... Consigo trabalhar muito bem com o José Álvaro Correia. Trabalhamos muito bem em conjunto. Se calhar porque ele tem uma noção de luz muito próxima da minha. Portanto, com ele tenho um entendimento muito justo, muito certo. E, além disso, até o espectáculo ser estreado, não consigo deixar de trabalhar. Estou sempre a mudar as coisas quando estou em cena. Quando se vai para um teatro maior, há uma equipa, portanto, às vezes é mais complexo poder trabalhar dessa forma. Nessa ideia que estamos todos os dias a mudar.

Consegues fazê-lo com os técnicos?

Consigo. Tenho muito boa relação com eles. Como estou mesmo verdadeiramente a trabalhar – tento incluir as pessoas todas no trabalho –, incluo a equipa toda e ponho-a a trabalhar comigo,



RUA DE SENTIDO ÚNICO, CASA CONVENIENTE, 2002 (MÓNICA CALLE), [F] JOÃO TUNA

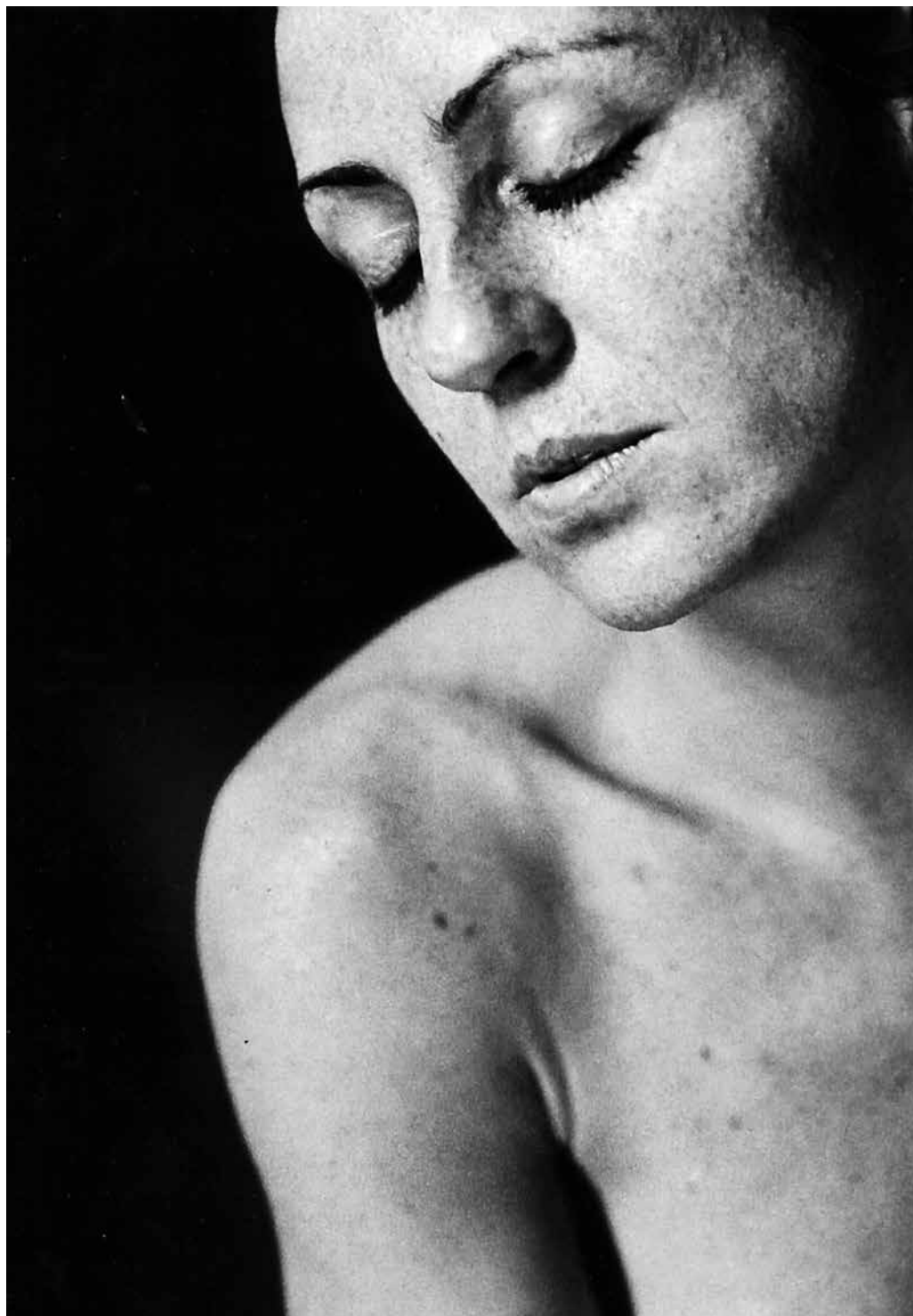
a ajudar-me e a dar opiniões. Eles fazem parte da equipa e estão a trabalhar mesmo. Tanto que consigo de facto trabalhar. As equipas também gostam que eu vá lá, porque sabem que não vão estar só a operar. Estão mesmo a trabalhar, a construir e a pensar comigo, a dar opiniões, a fazer parte. Com o Zé Álvaro... Ele sabe que vou mudar as coisas de um dia para o outro, portanto, normalmente o que ele faz é: prepara quarenta efeitos de luzes [risos]. A memória é gravada dia a dia, e eu depois escolho o que quiser e a ordem que quiser e deito umas fora num dia e depois escolho umas e escolho o que me apetece. Consigo trabalhar com ele assim.

E o cinema? O que lhe diz o cinema? A inspiração que pode ser o cinema? É outra linguagem? Ajuda a pensar a iluminação. Enfim, temos visto algumas pessoas do cinema a encenar. E a questão da luz é de facto muito engraçada quando estamos atentos ao modo como eles pensam a luz. Isso tem sido uma experiência para si também como atriz?

Só como atriz. Já fiz algumas coisas, mas poucas. A questão de, por exemplo, ser intérprete no cinema é muito difícil. Há uma certa frustração que acompanha o processo e é comum a todos os actores em Portugal, tirando aqueles que fazem – e são muito poucos – bastante cinema. Ainda têm alguma regularidade. É que passa tanto tempo entre um filme e o outro, que a sensação é sempre a de que só quando estou a chegar ao fim do filme é que acho que vou conseguir perceber o que devia fazer, só que já não é possível. No momento em que acabo o filme é que estaria pronta para trabalhar sobre aquela linguagem, só que entretanto são mais dez anos. Mas pensar em fazer um filme... Sim, já pensei. Tinha vontade. Acho que um dia hei-de experimentar fazer. Gostava bastante. Não sei quando, mas vou experimentar, porque tenho alguns projectos...

E coisas que não foram feitas até agora, que ainda não foi o momento, ou porque as circunstâncias às vezes materiais não permitiram? Há assim uma coisa absolutamente incontornável?

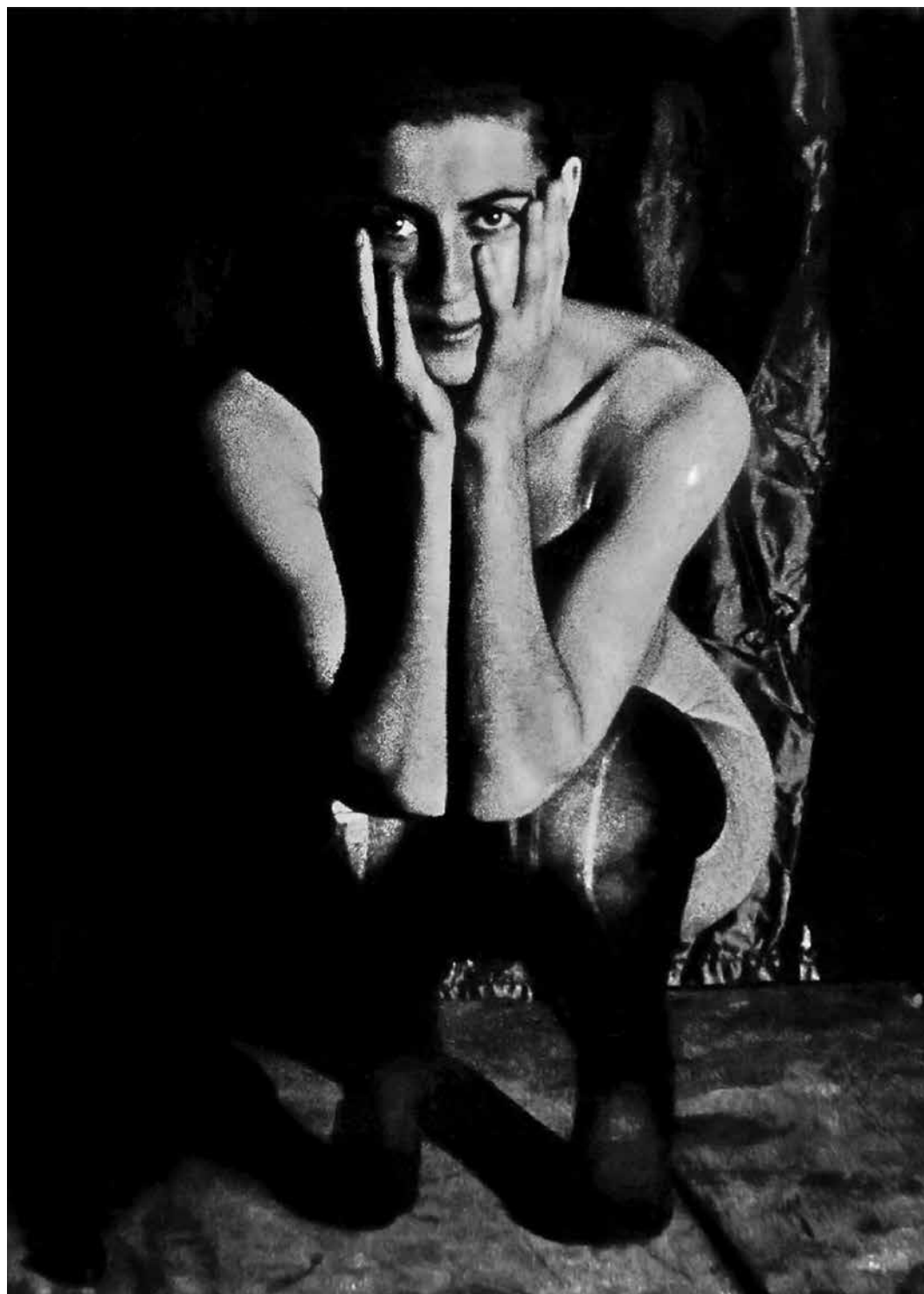
Há várias. Por exemplo, voltar ao *Macbeth*, do Heiner Müller, que é muito parecido com o do Shakespeare. Voltar a Beckett. Um dia trabalhar sobre o *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que é uma peça da qual gosto muito.

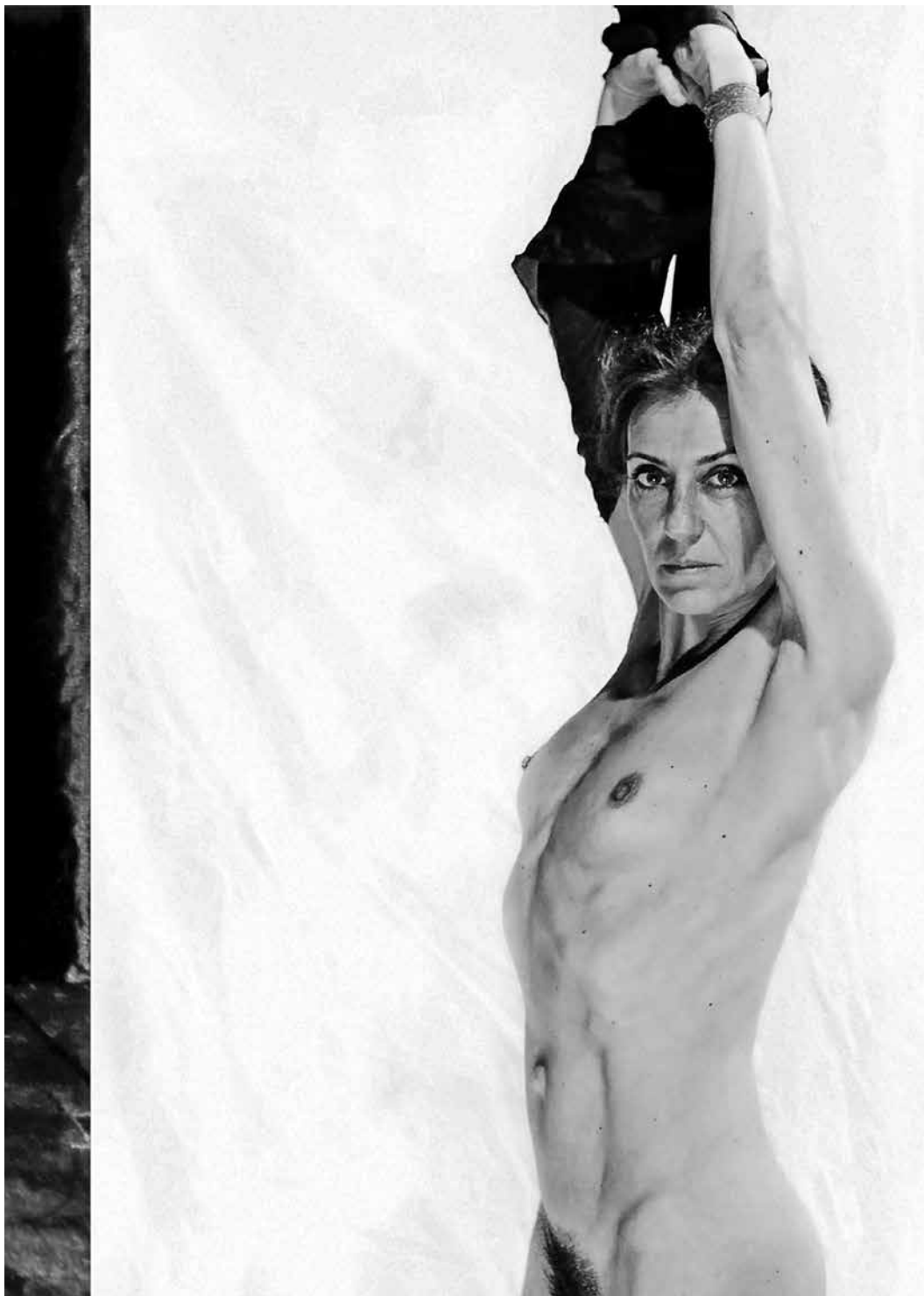


RUA DE SENTIDO ÚNICO, CASA CONVENIENTE, 2002 (MÓNICA CALLE), [F] JOÃO TUNA



RUA DE SENTIDO ÚNICO, CASA CONVENIENTE, 2002 (MÓNICA CALLE), [F] JOÃO TUNA





A VIRGEM DOIDA, A PARTIR DE RIMBAUD, CASA CONVENIENTE, 1992 E 2012 (MÓNICA CALLE), [F] RUI POÇAS, BRUNO SIMÃO

E coisas contemporâneas?

Esta dramaturgia europeia dos últimos vinte anos não me interessa. Tem que ver com uma noção de linguagem demasiado próxima da realidade e da disfunção familiar.

Transporta uma visão negra, de falta de esperança?

Nem é só isso. É mesmo uma questão de linguagem. Não gosto da qualidade da linguagem. Não gosto de textos em que a palavra seja banal. De alguma forma, se calhar em todos os autores de que gosto mais e sobre os quais gosto de trabalhar, esse pensamento sobre a língua está sempre presente. O Rimbaud, o Müller, o Beckett, o Thomas Bernhard...

Em que a língua é um desafio.

É também a própria questão. Fiz um espectáculo em Marselha, *Rua de Sentido Único*, que era uma colagem de textos de vários autores. Acabou por ser um texto um bocadinho inédito, porque depois já nem sabia quais eram, de onde vinha o quê, mas usava partes do Rimbaud, ligadas a outros textos. A mãe da Mónica [Garnel] traduziu-me o texto para francês, mas obviamente que não foi preciso traduzir Rimbaud. Quando cheguei a Marselha para fazer o espectáculo em francês, comecei a trabalhar com algumas pessoas da universidade e pedi-lhes para me reverem o texto. E foi incrível, eu nem disse nada, tive vergonha de o fazer. As únicas frases que foram corrigidas foram as do Rimbaud. Ainda hoje a estranheza que ele causa e a forma como ele trabalhou...

E se apropria da língua.

Sim, se apropria e joga com a língua e todas as questões de língua e da organização. Ainda hoje é... Eu nem disse nada, porque era uma professora universitária. Aquilo estava misturado, mas eu fiquei... Achei incrível como o Rimbaud continua a ser tão revolucionário ainda.

Como passaste dessa paixão pela palavra para o teatro?

Qual foi o salto...? Ou sentes que o teatro é a maior celebração possível da palavra?

Tem que ver com a oralidade e com a partilha da palavra. Com a possibilidade de a palavra estar viva e ter corpo. Ser corpo. Tem que ver com isso. O teatro é essa possibilidade de a palavra ser corpo.







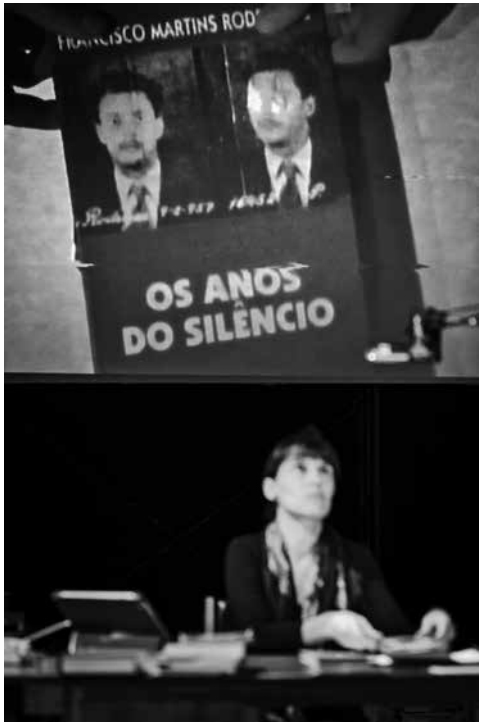
Pequenas memórias em grandes camadas

GUSTAVO VICENTE

Título: Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas. Concepção, pesquisa, texto, direcção e interpretação: Joana Craveiro. Colaboração criativa e assistência: Rosinda Costa e Tânia Guerreiro. Figurinos: Ainhoa Vidal. Desenho de luz: João Cachulo. Produção: Cláudia Teixeira. Excertos vídeo de murais: João Pinto. Produção: Teatro do Vestido/Negócio ZDB. Local e data de estreia: Negócio ZDB, Novembro de 2014.

Esta é uma perspectiva inevitavelmente, e assumidamente, implicada. De alguém que tem colaborado com o Teatro do Vestido em várias produções nos últimos três anos, e que tem acompanhado de forma cúmplice todo o trabalho da companhia durante esse tempo, em particular o de Joana Craveiro – mentora e encenadora guiada por um espírito de missão artística que tem na convocação da memória, e na luta contra o esquecimento, a sua grande motivação ética. É este o espírito que tem orientado a produção artística do grupo e que o tem distinguido a partir de duas linhas fundamentais: por um lado, o evidente trabalho de recolha histórica, assente quase sempre no levantamento de testemunhos orais – incluindo dos próprios actores – e que se traduz na manifestação de um certo pulsar cultural e, acima de tudo, afectivo, do(s) nosso(s) tempo(s); por outro, a forma como essa pesquisa é desenvolvida e apurada no processo de encenação propriamente dito, no qual os actores orientam o seu trabalho para o reforço da sua presença pessoal e da experiência ao vivo que partilham com os espectadores, onde a proximidade e contacto directo com o público, o trabalho meticuloso sobre o espaço e, nalguns casos, com as comunidades locais são factores essenciais de construção estética. É esta conjugação indissociável entre o interesse pelo mundo e o interesse pelo indivíduo, entre a possibilidade de reflectir sobre o mundo por fora através da experiência do mundo por dentro, que me tem prendido como espectador e que, a tempos (e a espaços), me tem desafiado de forma marcante enquanto artista.

E é também sobre esta predisposição afectiva (e afectada) que parto para a reflexão sobre *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, um espectáculo em cuja criação não tive qualquer



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2014 (JOANA CRAVEIRO), [F] JOÃO TUNA

participação directa e que veio confirmar, e expandir, aquilo que de mais importante o Teatro do Vestido tem traçado no seu já longo caminho.

Preparado para o esforço de uma maratona performativa (a folha de sala anunciava quatro horas e trinta minutos de duração), raramente um espectáculo me pareceu tão curto. Não porque tenha sido levado por algum encantamento passageiro (teria sido possível e há espectáculos que são realmente bons enquanto duram), mas exactamente porque me fez reconhecer uma urgência que, sendo parte integrante de mim, aponta, ao mesmo tempo, para além de mim, ecoando por um sem-número de futuros possíveis.

Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas é um espectáculo sem fim à vista, que deixa entreaberto um caminho que só nós (espectadores, entenda-se) podemos prosseguir: na luta contra o esquecimento da nossa história recente; na recusa em sucumbir ao silêncio e ao revisionismo interesseiro; na procura de novas vozes (todas as vozes possíveis!) que contribuíram e compuseram, no seu anonimato activo, o gesto colectivo da revolução do 25 de Abril; na obrigação em visitar um passado de sofrimento e libertação,



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2014 (JOANA CRAVEIRO), [F] JOÃO TUNA

para melhor podermos reconhecer o presente e o futuro que ansiamos; e nessa sequência, na atenção que se deve dar ao Outro e aos vários tempos interiores que acompanham o nosso tempo. E sob tudo isto, aquela sensação irresistível de que dificilmente todo este clamor interno pudesse ter sido espoletado por qualquer outro espectáculo, por qualquer outra presença e voz, que não a de Joana Craveiro.

À medida que o espectáculo decorre, é notório, e retumbante, o trabalho exaustivo de pesquisa que o comporta. Pesquisa essa baseada, essencialmente, na chamada pequena memória – a tal que anda evadida dos livros de História –, que nos permite reconstituir as acções menos visíveis, as pequenas manifestações de força e os sentimentos particulares que faziam parte da vida dos Portugueses. Alternando entre um tom mais expositivo e o mais performático, entre a reflexão mais académica e a poética, entre o manuseio dos objectos pessoais dos envolvidos e o seu próprio espólio, e misturando os relatos de vida e memórias dos entrevistados com as suas, Joana Craveiro faz-nos participar com estrondo na compreensão dos tempos que se viveram entre o fascismo, a Revolução dos Cravos e o PREC. E o eco irreprímível que nela tudo isto tem – como quando se comove a cantar «Livre»,

de Manuel Freire, como quando denuncia as suas próprias contradições, como quando evoca as suas próprias ingenuidades e angústias –, parece traçar uma possível geografia do que significa ser português. E do quão arredados podemos andar da nossa memória colectiva e, conseqüentemente, de nós próprios.

É muito recompensador poder ver um espectáculo que resulta de um processo evidente de pesquisa e maturação estética, sem os quais dificilmente poderia atingir patamares de tão grande rigor e delicadeza. E ainda mais refrescante tendo em conta aquilo que é o paradigma vigente de produção artística dos dias de hoje, sujeito a uma pressão cada vez maior – por várias razões, que convergem para o grande problema da falta de meios –, obrigando os artistas a produzirem depressa e de modo desenrascado. Mas este espectáculo é fruto de um investimento mais prolongado, uma vez que resulta da investigação de doutoramento de Joana Craveiro, prosseguida na linha académica conhecida por «Prática como Investigação» – que culmina na apresentação de um objecto artístico, e não de uma dissertação escrita em defesa de uma tese, como é comum nas investigações convencionais. O objecto final dessa investigação é, precisamente, este *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, mas isso não interessaria nada para este texto, não fosse a ressonância epistemológica que contamina indelevelmente o espectáculo – onde o conhecimento e a forma como o apreendemos é questionada, e uma nova forma de comunicação com o público avançada. Refiro-me, especificamente, ao conjunto de palestras performativas nas quais assenta a estrutura do *Museu Vivo* (um prólogo e sete palestras), o formato investigado e adoptado por Joana Craveiro enquanto metodologia de transmissão de narrativas e discursos históricos, e que encontra na recepção deste espectáculo (assim me diz a minha experiência e intuição enquanto espectador) a resposta cabal da sua eficácia. Chega a dar vontade de visitar Max Scheler, e confirmar o seu preceito de que a passagem de um conhecimento menor para outro maior é algo que só pode ser feito através de um movimento determinado pelo amor – sendo o amor, neste caso, o sentimento gerado pela paixão que o *Museu Vivo* exerce sobre a vontade de conhecer. Mais especificamente, de conhecer a nossa herança histórica e a forma como esse legado nos pode transformar o presente e o nosso olhar sobre o futuro.

Com este espectáculo, Joana Craveiro parece ter feito emergir uma nova linguagem estética, que tem inclusivamente contaminado outras produções do Teatro do Vestido – como é exemplo evidente a série *Labor#* –, antecipando novos desenvolvimentos em torno da articulação entre investigação e produção artística. Em prol das várias forças do conhecimento em que se pode desdobrar o teatro.

O tom coloquial, quase sempre na primeira pessoa, a familiaridade com o público, com os objectos e histórias evocadas – quase sempre a do homem/mulher comum – são tudo factores que contribuem para a criação de uma relação de empatia com o público; relação essa que, no meu caso, é em grande parte exacerbada pelos sinais de inquietação geracional que Joana Craveiro exhibe. Ambos nascidos nos tempos vizinhos do 25 de Abril de 1974, herdámos a pesada sucessão de uma geração mais velha que viveu tanto o período fascista como o pós-revolucionário e que está cheia de histórias de sofrimento, luta e esperança para contar, cientes de um dever cumprido que (justamente) sempre fizeram questão de ostentar com orgulho. Nesse contexto histórico, foi sempre na relação e no confronto com esta herança (por vezes condescendente) que nos esforçámos por definir enquanto cidadãos, num clima entretanto guiado por novas propostas sociopolíticas, e mais tarde assombrado pela crise ideológica que acompanhou (e acompanha) a filosofia utilitarista do nosso tempo. Órfãos de uma revolução da qual nunca participámos, mas sempre estivemos perto, a nossa geração (a tal que era «rasca»), parece, por fim, conseguir juntar o fio à meada de um passado a que queremos definitivamente pertencer, e não deixar fugir por entre as mãos evasivas dos poderes instalados.

Cerca de quarenta anos de distância parece, de facto, ser um tempo justo, e a jornada de Joana Craveiro um sinal inequívoco de que temos uma visão mais amadurecida sobre nós próprios e sobre os perigos de esquecimento e branqueamento histórico que se levantam. Se há espectáculos que afluem para um grito de voz colectiva, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* é claramente um deles.

Não se pode dizer que este solo de Joana Craveiro, qual dança comprometida com o mundo, tenha surgido exclusivamente do seu trabalho no Teatro do Vestido. Apesar de ter sido construído sobre os mesmos pressupostos estéticos que o grupo tem vindo a desenvolver colectivamente, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* é, acima de tudo, o resultado de uma importante viagem de perscrutação pessoal e investigação criativa. Mas, talvez mais importante do que destacar o mérito individual de Joana Craveiro, é reconhecer o que este processo traz ao trabalho do Vestido (entretanto já visível noutras criações recentes), ampliando o (já de si significativo) impacto artístico do grupo no panorama de criação contemporânea, e a partir do qual o seu papel de intervenção política não pode passar despercebido.

As infecundas promessas da vida que não vivemos

EMÍLIA COSTA

Título: *Your Best Guess*. Autor: Chris Thorpe. Direcção: Jorge Andrade. Cenografia e figurinos: José Capela. Luz: Daniel Worm d'Assumpção. Som: Rui Lima e Sérgio Martins. Vídeo de divulgação: Jorge Jácome e Marta Simões. Fotografia: José Carlos Duarte. Design gráfico: Marta Ramos. Interpretação: Chris Thorpe e Jorge Andrade. Produção: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, Culturgest e Mala Voadora. Local e data de estreia: Galeria Municipal do Porto, Porto, 3 de Julho de 2015.

Só uma coisa me entristece
O beijo de amor que não roubei
A jura secreta que não fiz
A briga de amor que não causei
Nada do que posso me alucina
Tanto quanto o que não fiz.

«JURA SECRETA», SUELI COSTA

O espectáculo *Your Best Guess* resulta de uma colaboração entre Jorge Andrade (actor, encenador e co-fundador, com José Capela, da companhia teatral Mala Voadora) e Chris Thorpe (escritor e *performer* inglês, fundador da companhia teatral Unlimited Theatre), em residência artística, desde Abril de 2015, na cidade do Porto, vindo a estrear na Galeria Municipal do Porto a 3 de Julho de 2015. Posteriormente, entre os dias 7 a 11 de Julho de 2015, o espectáculo foi apresentado no pequeno auditório da Culturgest, em Lisboa, integrando a programação do Festival de Almada.

Apesar de esta colaboração já ter laços sedimentados – Chris Thorpe escrevera anteriormente as peças *Overdrama*, *Casa & Jardim* e *Dead End* para a Mala Voadora –, pela primeira vez, Chris Thorpe aceitou o desafio da representação. Assim, dois actores, Jorge Andrade e Chris Thorpe, apresentam-se ao público português, assumindo todas as personagens da peça, numa interpretação bilingue. O facto de um deles ser inglês poderia ter criado algum obstáculo, porém, Jorge Andrade, com grande mestria, integrou as legendas como elemento cénico. A sua projecção, por cima da porta que nunca se abre, atinge, a dado momento, um papel de destaque, quando os actores, de costas para



YOUR BEST GUESS, DE CHRIS THORPE, ENC. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2015 (JORGE ANDRADE E CHRIS THORPE), [F] JOSÉ CARLOS DUARTE



YOUR BEST GUESS, DE CHRIS THORPE, ENC. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2015 (JORGE ANDRADE), [F] JOSÉ CARLOS DUARTE



YOUR BEST GUESS, DE CHRIS THORPE, ENC. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2015 (JORGE ANDRADE E CHRIS THORPE),
[F] JOSÉ CARLOS DUARTE



YOUR BEST GUESS, DE CHRIS THORPE, ENC. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2015 (JORGE ANDRADE),
[F] JOSÉ CARLOS DUARTE

os espectadores, seguem atentamente a passagem, em velocidade acelerada, das legendas de toda a peça até aquele momento.

E, se o texto deste espectáculo foi surgindo em simultâneo com o próprio espectáculo, numa criação viva, participativa e frequentemente mutável, não deixou, porém, de partir de um conceito inicial assente numa situação verídica. Em 2008, a final da Liga dos Campeões ia ser disputada pelas equipas Manchester United e Chelsea, e, na véspera desse grande jogo, quando Chris Thorpe se encontrava num *pub* em Manchester a beber, foi abordado por um vendedor que pretendia vender-lhe uma *t-shirt* onde se lia «Manchester United – Campeões europeus 2008». Nem Chris Thorpe, nem ninguém naquele *pub*, assumiu o risco de adquirir uma *t-shirt* que, no dia seguinte, poderia ser bastante valiosa ou não ter qualquer valor, tudo dependendo da imprevisibilidade do que viesse a acontecer. A nenhum coube esse acto de fé. Mas este simples acontecimento, quase irrelevante na vida de Chris Thorpe, fê-lo pensar no destino que era dado às *t-shirts* que não acertavam no vencedor, a esses objectos falhados que representavam uma expectativa de realidade jamais concretizada. E, partindo deste conceito, rapidamente Chris Thorpe viu-se confrontado, não apenas com objectos de sonhos fracassados, mas também com outras possibilidades de vida que, por circunstâncias imprevistas, nunca aconteceram.

Esta ideia dual, entre o que é e o que podia ter sido, é inteligentemente transposta para o cenário minimalista com que José Capela, arquitecto de formação, nos brinda. Aos poucos, perante os nossos olhos, surge do lado esquerdo do palco uma réplica quase perfeita do lado direito: à mesma distância, os mesmos objectos – duas cadeiras vermelhas, um projector assente num tripé e um relógio pendurado na parede –, como se fossem dois cenários gémeos; porém, sem disfarce, num dos lados, destaca-se um apontamento discordante, aquele que sempre separará a realidade da ilusão. Assim, do lado direito do palco, do lado da realidade, pendurada na parede, por cima do relógio, uma pistola. A pistola, que, bem sabemos, irá tornar muitos futuros irrealizáveis. Nesta sábia maneira de nos contar a história através dos objectos, apercebermo-nos, à medida que a peça se aproxima do seu fim, da desertificação do lado esquerdo, que vai perdendo todos os objectos (as cadeiras, o projector, o relógio e a própria parede), um a um, num simbolismo espacial de que a vida que não vivemos não passa de um vazio.

Se o cenário reforça esta sensação de impotência perante o que poderia ter sido, as histórias contadas como longos poemas musicais, aqui e ali, acompanhadas ou interrompidas pela música, numa brilhante selecção efectuada em colaboração com os músicos Rui Lima e Sérgio Martins, transportam-nos, sem apelo nem agravo, ao mais íntimo de nós mesmos, à nossa irrelevância perante a imponderabilidade da História, e nem os intervalos de humor nos conseguem salvar.

Também o jogo de luz e sombra, irrepreensivelmente construído por Daniel Worm d'Assumpção, intensifica a sensação da inevitabilidade do incerto, independentemente do nosso empenhamento no controlo das nossas vidas, da necessidade de acreditarmos que nada vai mudar.

Os figurinos, da responsabilidade de José Capela, de uma evidente informalidade, apontam para duas realidades aparentemente idênticas, mas subtilmente diferentes – as calças e as *t-shirts*, com uma nuvem estampada, são idênticas, mas os ténis dos actores divergem subtilmente. A vida real e a vida sonhada, por maiores semelhanças que tenham, não se confundem.

A peça inicia-se com uma conversa entre amigos, como se fosse uma conversa banal; porém, rapidamente somos confrontados com a circunstância de se tratar de uma entrevista gravada, e, desse modo, tomamos conhecimento do percurso de normalidade de um homem comum, incluindo as habituais perplexidades dessa vivência modelar – a transformação, num ápice vertiginoso, de filho em marido e pai. Essa entrevista relata-nos a maneira ocasional como o entrevistado (Chris Thorpe) estabeleceu uma relação afectiva com a mulher com quem se casou e teve filhos, e, quando parece que vamos finalmente tomar conhecimento de algo insólito na vida deste homem, o relato é subitamente interrompido por uma intermitência luminosa, que nos faz imaginar uma multiplicidade de acontecimentos trágicos, sem sabermos sequer se regressaremos a esta história.

De imediato, Jorge Andrade, de pé, descreve-nos outra história, a de uma aldeia com quatrocentas pessoas que iria ser submersa por uma barragem, pelo que o governo, na tentativa de reduzir os transtornos para os habitantes dessa aldeia, decidiu construir, nas imediações, uma aldeia exactamente igual àquela que iria deixar de existir. Depois de a nova aldeia já estar construída, num diálogo de sagaz humor, Jorge Andrade e Chris Thorpe lêem as falas de um



YOUR BEST GUESS,
DE CHRIS THORPE,
ENC. JORGE ANDRADE,
MALA VOADORA, 2015
(CHRIS THORPE E JORGE
ANDRADE), [F] JOSÉ
CARLOS DUARTE

casal de velhotes que foi visitar a sua nova casa, tendo o homem se apercebido da inexistência de uma racha que existia na parede da cozinha da casa antiga, e, sentindo-se enganado, decidiu fazer ele a racha que faltava. Mas, como a barragem nunca veio a ser construída, os habitantes da aldeia nunca se mudaram e, sempre que alguma coisa corria mal, não conseguiam deixar de pensar nas vidas que teriam tido se tivessem mudado. Aquela aldeia inabitada pertencia-lhes, como um futuro prometido e falhado, pelo que a fizeram implodir, só para que mais ninguém lá fosse viver.

E, de novo, regressamos ao entrevistador e ao entrevistado, sentados, virados para nós, com a «normalidade», esse tempo que medeia grandes mudanças, a quebrar-se na vida daquele homem perante um acontecimento trágico. Sem que nada o fizesse prever, a mulher, a pessoa com quem compartilhava o dia-a-dia, tranquilamente monótono, sofreu um AVC e ficou em estado vegetativo persistente. Quando é o corpo quem decide o nosso prazo de validade, poderá existir «normalidade»?

Após uma interrupção musical, na penumbra, Jorge Andrade revela-nos a história de um amigo que subitamente se matou, deixando por realizar um concerto já com bilhetes vendidos, o que levou várias pessoas a devolverem esses bilhetes para a morada

do morto, acompanhados por longas cartas, onde descreviam todo o futuro que ficara por realizar por não terem assistido àquele concerto. E nós, espectadores enfeitiçados pelas histórias que se sucedem, encontramos semelhanças entre esse amigo e o entrevistado, ambos músicos e com pistolas por perto. O homem de quarenta anos, com dois filhos e uma mulher em coma, não aguentou o inesperado?

Voltamos à entrevista, e ao desconsolo de um pai que não sabe como contar aos filhos a sua própria ignorância sobre o futuro da mãe: regressará do coma ou morrerá? Como descrever a duas crianças de onze e dez anos que, afinal, o pai deles não controla o destino e é um ser frágil e desesperado? E então decide-se a escrever uma carta aos filhos, como se tivesse sido escrita pela mãe, a ser entregue apenas no caso de ela morrer. O destino dessa carta está nas mãos do imponderável, mas a carta apazigua-o, é uma espécie de amuleto, como se, ao ter arranjado uma solução para aquele destino, existisse uma espécie de garantia de que não seria esse o destino escolhido.

Com novas intermitências de luz, a última história, monólogo humorístico de Jorge Andrade, a reflectir sobre a economia capitalista. As *t-shirts* das equipas vencidas que erradamente anunciavam a vitória tinham uma utilidade. Eram enviadas para os campos de refugiados e enchiam as cabeças dos jovens de sonhos de vitória. O conhecimento histórico daqueles jovens refugiados era totalmente errado, mas também o valor de mercado das *t-shirts* era nulo. Porém, e porque o capitalismo é um mundo de oportunidades, mesmo para coisas que não têm nenhuma utilidade, um refugiado que conseguiu ir para os Estados Unidos veio a fazer uma fortuna com a venda daquelas *t-shirts* a colecionadores.

O espectáculo termina com o entrevistado a ler-nos a carta que apenas será entregue aos filhos se a mulher morrer, e depois, levanta-se, pega na viola e canta a melancólica canção «(Sittin'on) the dock of the bay», de Otis Redding.

Numa atmosfera intimista, Chris Thorpe e Jorge Andrade, assumidos contadores de histórias, comovem-nos com os seus relatos de uma ironia triste sobre o que nunca se concretizou, lembrando-nos a nossa humana insignificância.

TRILOGIA TRÁGICA NO TEATRO NACIONAL

Ifigénia: Uma tragédia?

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO

Titulo: *Ifigénia*. Texto e encenação: Tiago Rodrigues. Interpretação: Ana Tang, Ana Valente, Flávia Gusmão, Isabel Abreu, João Grosso, José Neves, Lúcia Maria, Marco Mendonça, Maria Amélia Matta, Miguel Borges e Sandra Pereira. Música original: Gabriel Ferrandini. Cenografia: Ângela Rocha. Figurinos: Magda Bizarro e Ângela Rocha. Desenho de luz: Nuno Meira. Desenho de som e sonoplastia: Sérgio Henriques. Assistente de encenação: Filipa Matta. Produção: Teatro Nacional D. Maria II. Local e data de estreia: Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, 16 de Setembro de 2015.

Assinalando a abertura da nova temporada do Teatro Nacional D. Maria II, Tiago Rodrigues assinou e encenou a reescrita de três tragédias clássicas: *Ifigénia em Áulis*, de Eurípides, *Agamémnon*, de Ésquilo, e *Electra*, de Sófocles. Esta sequência de três espectáculos – que recupera a forma clássica da trilogia trágica – começou com *Ifigénia*, que narra os momentos que antecedem a partida dos Gregos para Tróia, após o rapto de Helena.

Comparado com o original de Eurípides, embora não se afaste do fio de desenvolvimento da acção, o texto de Tiago Rodrigues está muito longe do trabalho de linguagem do tragediógrafo, como, de resto, seria de esperar. A lógica seguida na adaptação do texto reflectiu-se em palco. Ao entrar na sala, o público foi confrontado com sinais de uma abordagem cenográfica e de encenação que sugeriam uma contemporização muito marcada de um clássico.

Apesar de seguir, como já foi referido, a linha de acção original, Rodrigues «descomplexificou» o texto – por vezes em demasia – no sentido de o fazer ressoar com maior intensidade nos dias de hoje e de levar o público a reflectir sobre a problemática apresentada em palco e a construir um paralelo com o que hoje se vive em termos políticos e sociais.

O recurso à narração em detrimento da acção é uma característica muito marcada nesta versão do texto – aspecto que não tem lugar na forma clássica do género trágico, mas que é antes uma marca do género épico – e sugere um tratamento brechtiano do espectáculo. É através da voz do coro – que encontra aqui uma importância maior, ao conduzir muitas vezes a acção em vez de se cingir à sua função clássica de comentário do que em palco se desenrola – que este



IFIGÉNIA, TEXTO
E ENC. TIAGO
RODRIGUES, TEATRO
NACIONAL D. MARIA II,
2015 (MIGUEL BORGES),
[F] FILIPE FERREIRA

aspecto mais se faz sentir. Um outro recurso de desconstrução da convenção aqui utilizado foi a dispersão dos actores pela plateia, que, num esforço de recordação da base mitológica do espectáculo, interpelavam os espectadores à entrada da sala para que estes os ajudassem a esclarecer a genealogia dos Atridas.

Apenas alguns elementos cenográficos desafiaram a nudez do palco: uma estrutura em forma de tenda – colocada no lado esquerdo e constituída por um tecido translúcido, que permitiu ao público ver uma parte significativa da acção que ocorreu no seu interior – e um amontoado de lâmpadas fluorescentes e ventoinhas cromadas (no lado direito e ao fundo do palco), que foram ligadas apenas no fim do espectáculo para animar as nuvens feitas de papel que pairavam por cima desta fonte de luz e vento. No que diz respeito à construção das figuras do espectáculo, as personagens apresentam-se pouco trabalhadas; superficiais, até. Não reconhecemos em palco a tradicional natureza sobre-humana das figuras trágicas. Já o trabalho com os figurinos caracteriza convenientemente cada uma das personagens e ecoa eficazmente o cruzamento da esfera clássica e da contemporaneidade onde este espectáculo propõe inserir-se.

Um aspecto interessante da criação de Rodrigues prende-se com a inclusão no próprio espectáculo da história do aparecimento e evolução do género trágico – manifestada, por exemplo, através da



IFIGÉNIA, TEXTO
E ENC. TIAGO
RODRIGUES, TEATRO
NACIONAL D. MARIA II,
2015 (ISABEL ABREU
E MIGUEL BORGES),
[F] FILIPE FERREIRA

emancipação progressiva dos actores em relação ao coro –, mas a sua grande força brota da sua veia política. É impossível não traçar o paralelo com a situação que hoje vivemos numa Europa que se afastou radicalmente do seu desígnio inicial. Uma Europa que parece não se recordar dos valores que estão na base da sua fundação e que são uma parte fundamental da sua matriz cultural e social.

Outra linha mestra deste trabalho de Rodrigues (que já fora uma preocupação muitíssimo válida que pudemos ver materializada em *By Heart* [2013], magnífica ode à importância da memória individual e colectiva sob a forma de uma incursão no universo de Steiner) prende-se com a importância da memória e o perigo que pode nascer de não termos presente o caminho até aqui trilhado. O esmorecer da memória tem, forçosamente, consequências negativas no futuro que nos espera como colectivo.

Talvez seja mais difícil nutrir o mesmo entusiasmo em relação ao tratamento do género nesta *Ifigénia*. Uma certa superficialidade esvaziou o espectáculo da sua dimensão trágica, o que torna complicado aceitá-lo como tal. Não se trata aqui de uma apologia da sacralização dos clássicos; trata-se apenas de reconhecer neste espectáculo uma certa ineficácia.

TRILOGIA TRÁGICA NO TEATRO NACIONAL

Agamémnon: Uma tragédia ateia para um mundo (outra vez) religioso

RUI PINA COELHO

Título: Agamémnon. Texto e encenação: Tiago Rodrigues. Interpretação: Ana Água, Ana Tang, Ana Valente, Isabel Abreu, João Grosso, José Neves, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta, Paula Mora e Victor Yovani. Interpretação musical ao vivo: Gabriel Ferrandini (bateria e percussão), Pedro Sousa (saxofones). Música original: Gabriel Ferrandini. Cenografia: Ângela Rocha. Figurinos: Magda Bizarro e Ângela Rocha. Desenho de luz: Nuno Meira. Desenho de som e sonoplastia: Sérgio Henriques. Assistente de encenação: Filipa Matta. Produção: Teatro Nacional D. Maria II. Local e data de estreia: Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, 23 de Setembro de 2015.

Bernard Dort, no *Dictionnaire de Théâtre da Encyclopaedia Universalis*, respondendo à pergunta «existe uma tragédia no século xx?», hesita em reconhecer a presença do trágico na dramaturgia contemporânea, na linhagem daqueles que foram declarando a sua morte (Nietzsche, Steiner). «[A] voz trágica no teatro ou se tornou confusa ou morreu», afirma George Steiner (1993: 18), autor muito próximo da cosmogonia de Tiago Rodrigues. Desse modo, Dort (1998: 817), olhando para a dramaturgia do século xx como reveladora de uma certa nostalgia trágica (Eliot, Cocteau, Giraudoux, Anouilh), inquire se não poderá a velha fatalidade ter sido hoje substituída pela libido de Freud (O'Neill). Ainda de acordo com Dort (1998: 817), na segunda metade do século xx, a dramaturgia ocidental encontra no universo do absurdo uma maneira de lidar com um mundo trágico sem tragédia, «um mundo da repetição e não da solução, envenenado pelo fantasma de uma impossível transcendência» (Beckett); ou substitui a tragédia da fatalidade (metafísica ou psicológica) pela tragédia da liberdade (Camus, Sartre). Outros, executando o mesmo exercício de substituição, descobrem, no lugar anteriormente ocupado pelas forças do destino trágico, o exercício sistémico das forças opressoras das instituições do poder no mundo capitalista (Brecht, Miller, Bond). Contudo, «uma visão mais historicizante do mundo desloca totalmente a concepção do trágico», afirmará Patrice Pavis tratando da «superação da concepção clássica» da tragédia,



AGAMÉMNON, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015 (JOSÉ NEVES E ANA ÁGUA),
[F] FILIPE FERREIRA



AGAMÉMNON, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015 (ISABEL ABREU),
[F] FILIPE FERREIRA

no seu *Dicionário de Teatro* (1999: 419). A sua entrada sublinha que história e tragédia são elementos contraditórios: «quando por trás do destino do herói trágico [se] adivinha um pano de fundo histórico, a peça perde o seu carácter de tragédia do indivíduo para chegar à objectividade da análise histórica» (*ibidem*). Ainda segundo Pavis, se para a crítica marxista as aspirações de um indivíduo são as aspirações de uma classe, o trágico residiria na impossibilidade de realização dos imperativos históricos dessa classe, fazendo que a tragédia não fosse mais do que «uma desfasagem entre postulação individual e realidade social e a perda do indivíduo contra uma ordem social vindoura ou advinda» (*ibidem*). Seja como for, resgata-se com esta visão a possibilidade do trágico na modernidade (Williams, Eagleton...). Para este último – Terry Eagleton –, a condição trágica do indivíduo na contemporaneidade está precisamente na impossibilidade de superação de um terrível impasse entre a satisfação do eros e a vida organizada segundo os ditames dos Estados modernos, a quem colectivamente entregámos a responsabilidade de garantir o nosso conforto e segurança (2003).

A singularidade das tragédias de Tiago Rodrigues está em erguerem-se, precisamente, neste mundo – no mundo da tragédia do homem comum, das forças sociais em movimento e no da ausência dos deuses –, mas carregarem consigo uma ideia de uma outra tragédia. Vem daí o seu insólito sabor a anacronia, a coisa fora de tempo. Os textos são movidos por uma urgência que se traduz na pressa do dizer e do contar. As acções sucedem-se, impiedosas, sem nenhuma solenidade trágica. Seguem rápidas como qualquer quotidiano. Não há sagrado, nem há tempo a perder: só há homens e mulheres.

Quando entramos na sala, os actores – os cidadãos de Argos (um coro composto por Ana Água, Ana Valente, Manuel Coelho e Vítor Yovani) – brindam-nos com champanhe. O ambiente é descontraído e festivo. Dez anos decorreram desde a morte de Ifigénia, e Clitemnestra (Paula Mora) e Egisto (João Grosso) esperam o vitorioso Agamémnon (José Neves), que regressa a casa vindo de Tróia, trazendo Cassandra (Isabel Abreu) como prisioneira. Em cena aparecerá ainda uma Electra com conhecimento omnisciente da trama (Ana Tang) e o Velho (a única personagem que é interpretada pela mesma actriz ao longo de toda a trilogia, Maria Amélia Matta). O tom nervoso da interpretação é notório e reflecte-se na assimetria do elenco, denunciando o grau de proximidade que os actores – uns mais, outros menos – terão com a especificidade da gramática de

Rodrigues. Assim, abordagens mais psicologizantes e de estilo mais grave convivem com os habituais jogos de distanciamento e ironia que compõem a retórica cénica de Rodrigues. A unidade nem sempre é encontrada, o que resulta no convívio assimétrico de vários estilos de representação.

Dominando todo o palco, está uma enorme fotografia da fachada do Teatro Nacional cortada em finas tiras, que, além de trazer esta tragédia para o Rossio de Lisboa, possibilita um dinâmico jogo de entradas e saídas, bem como um hábil *habitat* para insinuar presenças, sombras, espectros e afins. Atrás, escondida, uma pilha de lâmpadas fluorescentes e ventoinhas cromadas (no lado direito e ao fundo do palco), que fazem de insidioso refrão a toda a trilogia. Hão-de ser ligadas, no final, e hão-de fazer tremer aquela fachada fingida. Também o nevoeiro surgirá, a dada altura, tudo envolvendo em mais mistério e rarefação.

Contudo, o elemento que parece sobrepor-se a todos os outros e imprimir uma espécie de narrativa sonora a todo o espectáculo é a interpretação ao vivo do duo de percussão e saxofone, Gabriel Ferrandini e Pedro Sousa, que, de forma ora impositiva ora discreta, criam uma paisagem sonora de substantivo corpo e intensidade.

Nas tragédias de Tiago Rodrigues, as personagens movem-se e agem movidas por pouco mais do que os seus próprios caprichos e vontades. Não são impelidas nem obrigadas à violência, à vingança, à falha. Agem porque é assim que agem. Sem reflexão, sem apelo. As tragédias de Tiago Rodrigues são laicas, desencantadas, ignorantes de qualquer transcendência ou metafísica. Seriam pleonásticas em relação ao nosso tempo se o nosso mundo não voltasse a estar espantosamente (e horrivelmente) marcado pela religião. E é nessa desconcertante relação que a vitalidade destas tragédias ateias se encontra. É nessa desconcertante relação que aspiram a uma objectividade da análise da história dos nossos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DORT, Bernard (1998), «Est-il une tragédie au XXe siècle», in *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.
- EAGLETON, Terry (2003), *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell Publishing.
- PAVIS, Patrice (1999), *Dicionário de Teatro*, trad. Maria Lúcia Pereira, J. Ginsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes, org. J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva.
- STEINER, George (1993), *La Mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Paris, Gallimard.

TRILOGIA TRÁGICA NO TEATRO NACIONAL

***Electra* no palco do Teatro Nacional**

JOSÉ PEDRO SERRA

Título: *Electra*. Texto e encenação: Tiago Rodrigues. Interpretação: Ana Água, Flávia Gusmão, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Marco Mendonça, Maria Amélia Matta, Miguel Borges, Paula Mora, Sandra Pereira e Victor Yovani. Música original: Gabriel Ferrandini. Cenografia: Ângela Rocha. Figurinos: Magda Bizarro e Ângela Rocha. Desenho de luz: Nuno Meira. Desenho de som e sonoplastia: Sérgio Henriques. Assistente de encenação: Filipa Matta. Produção: Teatro Nacional D. Maria II. Local e data de estreia: Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, 30 de Setembro de 2015.

Para os pseudopuristas, entre os quais me não incluo, considerando que o regresso ao antigo mito de *Electra* e à sua encenação deve necessariamente seguir mais ou menos fielmente os textos de Sófocles ou de Eurípides, a representação da *Electra* de Tiago Rodrigues, integrada na trilogia *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, não pode ter deixado de constituir uma decepção. Por mim, tendo em conta a própria plasticidade do mito e a liberdade que, apesar de tudo, os antigos tragediógrafos tinham para construir o drama, o afastamento dos textos dos antigos tragediógrafos não só não me ofende como me parece inteiramente legítima. No caso presente, creio até que o texto de Tiago Rodrigues, cuja influência da *Electra* de Sófocles e da *Electra* de Eurípides (o universo do *Orestes* também não lhe é totalmente estranho) é manifesta, constitui o ponto de maior relevo e o mais bem conseguido da representação apresentada. Trata-se de um texto coerente e subtil, por exemplo na articulação entre perguntas e afirmações – aquelas caracterizando as atitudes das personagens argivas, à excepção do Velho, que, devido à idade, não mais se arrisca nas perguntas, limitando-se a afirmações lineares. O desenvolvimento desta relação entre pergunta e afirmação, mais perceptível na leitura do texto do que o foi na representação, é um dos aspectos interessantes do texto dramático.

A qualidade do texto, porém, não resolve muitas das questões e das perplexidades que a encenação suscita, introduzindo no espectáculo um ruído e uma desfocagem que, creio, o prejudicam. Vejamos alguns exemplos do que acabo de dizer, sem os procurar ordenar de acordo com a importância que podem possuir. Em primeiro lugar, não é clara a razão da relação erótica que, em certos



ELECTRA, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015 (FLÁVIA GUSMÃO),
[F] FILIPE FERREIRA



ELECTRA, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015 (FLÁVIA GUSMÃO E MIGUEL BORGES),
[F] FILIPE FERREIRA

momentos da *performance*, é notoriamente perceptível entre Orestes e Electra. Qual a razão para esses gestos de conotação erótica e qual a intenção dessa sugestão? A legitimidade da pergunta não assenta apenas na ausência dessa relação no mito antigo, nem tão-pouco na estranheza dessa linguagem no mundo antigo. Sabemos as leituras de carácter pulsional e erótico que Édipo e Electra ganharam no mundo contemporâneo. Mas, ainda que à luz do que a modernidade pode trazer aos mitos antigos, o que pode significar a erotização da relação fraternal entre Orestes e Electra? Não o compreendi, e a sugestão foi para mim inteiramente clara e manifesta.

Ainda posso aceitar a utilização da banheira como sepultura de Agamémnon, tendo em conta as circunstâncias ultrajantes que rodearam a morte do rei de Argos – morto nu, envolto numa rede enquanto se banhava, sorte cruel e irónica para com o vencedor da guerra de Tróia. Já a presença da cama e a utilização que dela se faz não me parece clara. Mas o que me causou mais estranheza foi o comportamento histriónico, em alguns momentos paroxisticamente histriónicos, de Egisto e do camponês marido de Electra. Tal exagero, que aliás se situa num nível análogo ao das cenas em que Electra «joga boxe» e simula tocar «guitarra eléctrica», subverte o ambiente trágico, enfraquece-o, além de não se compreender a lógica interna de tais atitudes no seio do drama que se está a representar. Esse exagero nos gestos não me parece apropriado ao clima tenso e grave que a tragédia propicia e exige. A falta de gravidade arrasta consigo um acréscimo de dificuldade na compreensão do próprio texto.

Ainda duas notas relativamente a dois aspectos que me soaram de forma desagradável: a primeira diz respeito à expressão de uma frase em castelhano que, aliás, não encontrei no texto escrito. Para quê? Para mostrar o carácter estranho, estrangeiro? Mas não basta a necessária convenção da cena? Em segundo lugar a repetição do termo *argianos*, inexistente em português, por *Argivos*. Bastaria uma consulta ao *Vocabulário da Língua Portuguesa*, de Francisco Rebelo Gonçalves, ou aos *Índices de Nomes Próprios Gregos e Latinos*, de Maria Helena Ureña Prieto, para o confirmar. E o texto merece-o.

Em suma, um texto interessante que provoca reflexão e propicia uma justa fruição na leitura, mas um espectáculo que introduz demasiado ruído, facto que se traduz numa «dispersão dramática» com a inevitável perda de intensidade trágica. E esse ruído nada tem que ver com a música apresentada, perturbante e intensa, claramente apropriada para o clima desequilibrado e funesto que se vive na cidade de Argos.

Ciclo *Recém-nascidos*: A experiência pessoal e a memória enquanto construção e categoria dramatúrgica

BRUNO SCHIAPPA

Título: Coleção de Amantes. Conceito e direção: Raquel André. Criação e espaço cénico: Bernardo de Almeida, Raquel André. Colaboração artística: António Pedro Lopes. Música: NOISERV. Desenho de luz: Rui Monteiro. Sonoplastia: Tiago Martins. Produção: Raquel André, Teatro Nacional D. Maria II e Tempo_Festival das Artes. Local e data de estreia: Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, 11 de setembro de 2015.

Título: II – A Mentira. Texto e encenação: João Pedro Mamede (a partir da trilogia romanesca de Agota Kristof Trilogia da Cidade de K). Interpretação: Ana Amaral, André Pardal, Catarina Rôlo Salgueiro, Francis Seleck, João Pedro Mamede, João Vicente, Marco Mendonça, Maria Jorge, Nuno Gonçalo Rodrigues, Teresa Coutinho. Cenografia: Ângela Rocha. Figurinos: Gonçalo Quirino. Luz: Francis Seleck. Música original: Daniel Carvalho. Produção: Os Possessos e Artistas Unidos. Local e data de estreia: Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, 25 de setembro de 2015.

Título: Panorama. Criação coletiva: Ana Sampaio, Cátia Tomé, Ivo Silva, João Leitão, Ricardo Teixeira. Artista convidado: Rui Palma. Desenho de luz: Sara Garrinhas. Adereços: João Silva. Apoio à cenografia: José Capela. Apoio ao movimento: Sónia Batista. Apoio aos figurinos: Marta Passadeiras. Produção: SillySeason. Local e data de estreia: Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, 2 de outubro de 2015.

Título: Primeira Infância: Um Fabulário. Conceito, direção e interpretação: Ana Gil, Maria Rita Moura, Nuno Leão. Cenografia e adereços: Ana Gil, Nuno Mega, AKA DirtyCop. Figurinos: Joana Carvalho. Desenho de luz: Bruno Santos. Desenho de som: Nuno Leão. Produção: Terceira Pessoa Associação. Local e data de estreia: Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, 9 de outubro de 2015.

Um ciclo, qualquer que seja o fórum que encerra, pressupõe sempre uma ligação temática ou uma transversalidade de forma e/ou conteúdo. O ciclo *Recém-nascidos* da primeira temporada programada pela nova direção do Teatro Nacional D. Maria II não obedece de modo evidente aos requisitos acima assinalados. Os quatro espetáculos aparentemente não oferecem ao espectador nada que os una ou relacione. Ocorre, no entanto, algo de

discretamente transversal ao quarteto em análise: todos eles apresentam a experiência pessoal e/ou a memória enquanto construção, seleção e produto.

Se, numa primeira instância, podemos considerar os espetáculos totalmente distintos – que o são – uns dos outros, pela forma e condução narrativa (ou seja, pelo discurso), se estivermos atentos à essência de cada experiência re/apresentada em cada um dos espetáculos, não podemos ficar impermeáveis quanto ao «espectro» que os liga.

O ciclo foi iniciado por *Colecção de Amantes*, de Raquel André. Durante cerca de sessenta minutos, num formato de conferência, Raquel André vai exibindo fotografias selecionadas a partir das muitas que tirou nos setenta e três encontros em que visitou apartamentos de desconhecidos e nos quais encenou momentos de intimidade com os mesmos.

O espetáculo pode ser dividido em duas partes distintas. A primeira tem o formato de uma conferência em que Raquel André apresenta uma comunicação durante a qual vai referindo os números estatísticos que resultaram de vários temas convocados nos encontros como, por exemplo, a comida, o mundo, os prazeres pessoais, os gostos, os amores, etc. A comunicação tem como suporte, tal como nas conferências científicas, várias fotografias selecionadas que são projetadas numa tela. A segunda parte do espetáculo, apesar de não haver interrupção, apresenta uma alteração cénica. O resultado da «comunicação» não é concludente e, de repente, passamos para um laboratório de fotografia no momento em que a *performer* conversa mais intimamente com o público, descrevendo em que condições algumas das fotografias foram tiradas. Confirmamos que, tal como «na vida», também nas encenações os resultados são quase todos tão diferentes quanto o número de pessoas ou cobaias usadas na experiência. Desta criação, talvez a mais equilibrada das quatro que integram o ciclo *Recém-Nascidos*, por se ater ao essencial, ficamos com a impressão de que a experiência pessoal é uma construção e que o que dela resulta enquanto memória é fruto de uma seleção feita com base num referencial de eleição.

No segundo espetáculo, *II – A Mentira*, uma criação da jovem companhia de teatro Os Possessos, da autoria e encenação de João Pedro Mamede a partir da leitura da *Trilogia da Cidade de K*, de Agota Kristof, a questão da memória e da construção pessoal passa para o território da «ficção», ou seja, da(s) personagem/ns. Dito de outro modo: se a experiência pessoal é construção,



COLEÇÃO DE AMANTES, DE RAQUEL ANDRÉ, 2015 (RAQUEL ANDRÉ), [F] FILIPE FERREIRA



COLEÇÃO DE AMANTES, DE RAQUEL ANDRÉ, 2015 (RAQUEL ANDRÉ), [F] FILIPE FERREIRA



II - A MENTIRA, TEXTO E ENC. JOÃO PEDRO MAMEDE (A PARTIR DE AGOTA KRISTOF), OS POSSESSOS, 2015 (JOÃO VICENTE E JOÃO PEDRO MAMEDE), [F] FILIPE FERREIRA



II - A MENTIRA, TEXTO E ENC. JOÃO PEDRO MAMEDE (A PARTIR DE AGOTA KRISTOF), OS POSSESSOS, 2015 (MARCO MENDONÇA, FRANCIS SELECK, JOÃO PEDRO MAMEDE, MARIA JORGE, ANDRÉ PARDAL E CATARINA ROLO SALGUEIRO), [F] FILIPE FERREIRA



PANORAMA, CRIAÇÃO COLETIVA, SILLY SEASON, 2015 (CÁTIA TOMÉ), [F] FILIPE FERREIRA



PANORAMA, CRIAÇÃO COLETIVA, SILLY SEASON, 2015 (IVO SILVA, CÁTIA TOMÉ, RICARDO TEIXEIRA E ANA SAMPAIO), [F] FILIPE FERREIRA

a autocriação¹ de uma personagem num espaço de/para teatro é possível no momento em que esta se desloca do autor e se assume como autoridade. Para além da inclusão de metateatro (há várias referências aos procedimentos teatrais sobretudo no que diz respeito ao texto que serve um espetáculo), figura neste espetáculo uma tentativa de transpor a criatividade do campo da arte imaterial e invisível para o campo da autonomia seletiva e concreta, ou seja, a narrativa refere sucessivamente os modos como as personagens são criadas, indo ao ponto de sugerir a definição da personalidade de uma personagem pela própria. Como se aquela tivesse a possibilidade de definir como é, quem é e como age.

Com um elenco bastante virtuoso, com especial destaque para João Vicente, que apresenta, entre outros atributos, uma fisicalidade «olímpica», Os Possessos apresentam uma elaboração mais complexa do ponto de vista da encenação, conseguindo um grande equilíbrio e rigor cénico na figuração de Lucas e Claus, dois irmãos que são uma construção um do outro. De resto, as outras personagens só existem enquanto um dos irmãos o permitir.

Inesperadamente, a grande fragilidade surge no terceiro espetáculo do ciclo. *Panorama*, pela mão da companhia SillySeason, anunciava uma visão ou exibição (*orama*) total ou de um todo (*pan*), o que gerou grandes expectativas. O programa referia que iriam ser confrontadas no espetáculo as grandes conquistas históricas e científicas *versus* as derrotas humanas – quer coletivas quer individuais – provocadas pelas perdas financeiras e de bens materiais. Mas o resultado apresentado não foi bem doseado.

O espetáculo inicia-se sem cortina e é feita referência aos tempos em que «havia sempre cortina no teatro». O elenco é muito – demasiado – heterogéneo no uso das ferramentas, que se apresentam como coletivas sem que o domínio das mesmas esteja ao mesmo nível entre os *performers*. Entre os vários momentos em que o uso de muitos *media* se apresenta como desequilibrado e desnecessário, o que resulta é uma cacofonia. Os momentos da narrativa têm pouca ligação entre si e não são aprofundados.

A companhia teve uma boa ideia, mas rendeu-se aos encantos medúseos de querer dizer tudo por todos os *media*, cujo resultado é *flat* (para usar uma metáfora do surfe). Apesar da fragilidade, sobretudo devido à articulação precária entre os vários momentos que compõem o espetáculo, a SillySeason tem mérito de temática. Só não conseguiu selecionar e separar o que devia

1 Lucas é uma personagem que se criou a si própria.

integrar o espetáculo daquilo que, por ser excessivo, não devia ter sido integrado, pois resultou em ruído. Tal seleção teria tido um resultado mais significativo. Afinal, a ideia é apresentar a Memória e a experiência pessoal enquanto construção, o que implica seleção.

O ciclo terminou com a apresentação de *Primeira Infância: Um Fabulário*, um espetáculo da companhia Terceira Pessoa. Tal como o título indica, apresenta a primeira infância como um espaço mental de construção de referencial e a partir do qual se pode construir o futuro tendo como matéria o passado e o presente. Entre os quatro espetáculos que integram o ciclo, este é o que apresenta a ideia mais concreta de que tudo é construção e que a fabulação/efabulação é o árbitro que nos dirige. Toda a utilização dos *media* é muito cuidada e a articulação entre a criança/ /personagem Maria Rita e o seu casal de peluches – Ana Gil e Nuno Leão, muito subtis e empáticos – é feita de modo concordante com a dramaturgia proposta: a criança e o seu imaginário enquanto poema (*poiesis*: construção; produção).

Maria Rita divaga entre o que lhe é mais próximo da idade e os temas de preocupação social, utilizando construções de ideias que projetam em nós (pelo menos em mim projetaram) a inquietação que nos é movida por um futuro que afinal poderá não ser tão incerto assim. As várias cenas são ligadas pelo casal de peluche que assume comportamentos humanizados e ajuda a «criança-poema» na sua efabulação. Mas até que ponto essa mesma criança deixa de o ser em palco, naquele palco, para passar a ser uma *persona*?

Durante o espetáculo, Maria Rita vai relatando as suas criações, teses, ideias e projeta-as no seu presente e num hipotético futuro em que será avó. Para esse futuro, Maria Rita grava um vídeo para a sua eventual neta ver quando tiver a mesma idade (no futuro) que a «criança-poema» tem no presente.

O público da estreia reagia a todas as questões insólitas para uma criança na generalidade. Claro que a Maria Rita criança, ao ser a Maria Rita poema, estava a ser, funcionalmente, a Maria Rita atriz. Mas todo o jogo fascinante da interpretação ficou submerso para o público, que ficou mais preso aos dotes intelectuais dela do que aos tempos e ritmos de uma atriz.

O ciclo foi irregular, é certo. Talvez o que tenha faltado tenha sido um maior questionar das eventuais divergências e/ou convergências entre a construção para teatro e a construção para «a vida». Também os espetáculos não apresentaram a mesma qualidade profissional no seu conjunto. Mas talvez não residisse nessa condição o mais importante.



PRIMEIRA INFÂNCIA: UM FABULÁRIO, DE ANA GIL, MARIA RITA MOURA E NUNO LEÃO, TERCEIRA PESSOA, 2015, (MARIA RITA MOURA), [F] FILIPE FERREIRA



PRIMEIRA INFÂNCIA: UM FABULÁRIO, DE ANA GIL, MARIA RITA MOURA E NUNO LEÃO, TERCEIRA PESSOA, 2015 (MARIA RITA MOURA), [F] FILIPE FERREIRA

Marionetas de carne e osso. Objetos perdidos, achados e sonhados

CATARINA FIRMO

FESTIVAL DE MARIONETAS DO PORTO (FIMP'15), DE 9 A 18 DE OUTUBRO DE 2015

Título: Mystery Magnet. Encenação: Miet Warlop. Interpretação: Ondrej Vidlar, Fernando Belfiore, Kristof Coenen, Seppe Baeyens, Christian Bakalov, Sofie Durnez, Wietse Tanghe, Harold Henning, Laura Vanborm, Artemis Stavridi e Miet Warlop. Produção: CAMPO. Local e data de apresentação: Teatro Municipal Rivoli, 9 e 10 de outubro de 2015.

Título: Os Transportadores. Direção artística: António Oliveira. Interpretação e cocriação: António Oliveira, Bruno Machado, Joana Domingos, Julieta Rodrigues e Viriato Morais. Produção: Radar 360°. Local e data de apresentação: Teatro Municipal Rivoli, 16 e 17 de outubro de 2015.

Título: Objeto Encontrado Perdido. Conceito e direção: Igor Gandra e Carla Veloso. Interpretação: Carla Veloso, Hernâni Miranda e Igor Gandra. Produção: Teatro de Ferro. Local e data de apresentação: Teatro Carlos Alberto, 10 e 11 de outubro de 2015.

Título: Insomni. Produção: Playground. Direção, dramatização e interpretação: Xavier Bobés. Local e data de apresentação: Teatro Municipal Campo Alegre, 10 e 11 de outubro de 2015.

Título: Escombros. Produção: Circular Associação Cultural. Encenação: Joclécio Azevedo, Interpretação: Catarina Miranda, Ece Canli e Joclécio Azevedo. Local e data de apresentação: Teatro Carlos Alberto, 17 e 18 de outubro de 2015.

Título: Punch & Judy. Encenação e interpretação: Rod Burnett. Produção: Storybox Theatre UK. Local e data de apresentação: Teatro Nacional de São João, 17 de outubro de 2015.

Título: Barba Azul. Encenação: Rui Queiroz de Matos. Interpretação: Micaela Soares, Rui Queiroz de Matos e Vasco Temudo. Produção: Teatro de Marionetas do Porto. Local e data de apresentação: Teatro Municipal Campo Alegre, 17 e 18 de outubro de 2015.

Título: Ma biche et mon lapin. Interpretação: Charlotte Blin e Julien Mellano. Produção: Collectif Aïe Aïe Aïe. Local e data de apresentação: Teatro Municipal Campo Alegre, 10 e 11 de outubro de 2015.

Título: Não Sei o Que o Amanhã Trará. Produção: Limite Zero. Encenação: Raúl Constante Pereira. Interpretação: Raúl Constante Pereira e Teresa Alpendurada. Local e data: Teatro Municipal Campo Alegre, 15 e 16 de outubro de 2015.

Com o *workshop* «A memória dos objetos», dirigido pelo catalão Xavier Bobés, apontaram-se as direções do Festival de Marionetas do Porto: questionar o lugar do objeto no nosso quotidiano, espelho das «nossas dúvidas, medos e alegrias», «sinais alarmantes da natureza humana e do nosso comportamento» (Programa FIMP'15). O espetáculo de abertura *Mystery Magnet*, de Miet Warlop, confirmou o desafio lançado. Personagens-objetos são explorados através dos corpos dos intérpretes, que surgem ocultados por materiais diversos (balões, tinta, franjas de esfregonas, crinas) deformados e conjugados em sequências de metamorfose e decomposição. Quando os espectadores entram no Rivoli, encaram um corpo enchumaçado deitado no palco e um ruído de pulsações em eco. O homem obeso levanta-se do chão, para se sentar num banco pequeno e baixinho. Começa a encher e manipular balões de formas. Corpos com cabeças cobertas por franjas de enormes esfregonas trazem uma mulher com a cara tapada pelo cabelo e dois balões em forma de estrela suspensos. É uma mulher marioneta que o homem dos balões vai articulando, na tentativa de lhe dar forma: enrola-lhe um balão à volta das pernas, tapa-a com um colchão insuflável, acrescenta mais balões. O desfile de corpos marionetizados prossegue, desviando o homem da sua ação quotidiana. As formas animadas que surgem em palco são o próprio corpo humano. É um espetáculo que explora o humor negro através do insólito, do inesperado. Pernas gigantes sem corpo urinam jatos de tinta. As personagens com cabeças de esfregona acabam a esvair-se em tinta e a ser desventradas, saindo franjas com cores garridas dos seus corpos. A sequência de ações alude num crescendo a uma violência clownesca. O último quadro cénico encerra com um coro de aspiradores, um tubarão insuflável a esvoaçar no meio dos escombros sobrevoando a plateia e balões suspensos em forma de estrela. Últimos sobreviventes de uma barbárie colorida.

São também marionetas habitadas por corpos humanos as que surgem em *Os Transportadores*, pela companhia Radar 360°. Neste espetáculo, premiado com a bolsa Isabel Alves Costa, os espectadores começam por deparar com a sala do Rivoli transformada. O chão está forrado com cartão de caixotes e fita castanha. A plateia foi coberta de rede verde de um lado e plástico azul ondulante do outro. Com o acesso à plateia vedado, o encontro entre público e atores é feito no mesmo lugar: o palco. É num palco



MYSTERY MAGNET, ENC. MIET WARLOP, 2015, [F] SUSANA NEVES



OBJETO ENCONTRADO PERDIDO, ENC. IGOR GANDRA E CARLA VELOSO, TEATRO DE FERRO, 2015 (HERNÂNI MIRANDA, CARLA VELOSO E IGOR GANDRA), [F] SUSANA NEVES



OS TRANSPORTADORES, ENC. ANTÓNIO OLIVEIRA,
RADAR 360°, 2015 (JULIETA RODRIGUES),
[F] SUSANA NEVES



INSOMNI, ENC. XAVIER BOBÉS, PLAYGROUND, 2015
(XAVIER BOBÉS), [F] SUSANA NEVES



ESCOMBROS, ENC. JOCLÉCIO AZEVEDO, CIRCULAR ASSOCIAÇÃO CULTURAL, 2015 (CATARINA MIRANDA, ECE CANLI
E JOCLÉCIO AZEVEDO), [F] SUSANA NEVES

de sucata que somos acolhidos, povoado por sacos de lixo, carros de supermercado e de armazém, caixotes, escadotes, bilhas de gás, manequins. Recebem-nos marionetas gigantes habitadas com cabeças iluminadas. Não sabemos nunca de onde parte a ação cénica, na qual estamos integrados. Uma das esculturas animadas é uma mulher que se move com elegância e nos desvia com um gesto de mãos gracioso e autoritário. A sucata transforma-se em porto. Em barco. Em casa. O palco torna-se um *habitat* comum entre atores e espectadores. São personagens nómadas que nos interpelam e convidam a transitar com elas. No público há crianças que dançam, puxam as cordas dos barcos e adivinham as cenas que se seguem: «É a chuva. Quando ela começar a pedalar na bicicleta, vai acender-se o candeeiro.» Depois os corpos libertam-se das marionetas e vestem impermeáveis amarelos. Erguem estruturas em caixotes e constroem uma barca que parte a navegar pela plateia fora. Cruzando diferentes linhas estéticas como o Novo Circo, o Teatro de Formas Animadas e o Teatro Físico, experimentam-se modos de transfiguração do corpo através de marionetas humanas; corpos que se relacionam com matérias, criando novas formas de se instalar, se situar e transitar.

O Festival focou em grande plano uma linha do teatro de marionetas, onde os objetos não são necessariamente animados e dão protagonismo ao jogo de atores. Com marionetas criadas a partir de lixo, objetos abandonados, estragados, destituídos das suas funções, procurou reforçar-se a reflexão sobre o comportamento humano perante os materiais e as matérias. Em *Objeto Encontrado Perdido*, do Teatro de Ferro, explora-se a articulação entre corpos e objetos, alguns resgatados de outros espetáculos da companhia, outros encontrados em mudanças, num trabalho de pesquisa, experimentação e reflexão, «a partir das possibilidades que os corpos dos intérpretes encontram num conjunto de objetos recolhidos ao longo do processo de criação» (Programa FIMP'15). Há objetos perdidos e abandonados; há objetos deslocados das suas funções que se agregam aos corpos dos atores: o braço de um manequim, um extintor, um radiador, um altifalante. E há ainda objetos sonhados e imaginados. Duas mãos manipulam uma marioneta imaginária ou a ausência dela. Brinda-se sem copos. Aglomerados de membros em pêndulos suspensos descem a um estirador para serem reconstruídos e manipulados. Próteses do corpo? Marionetas? Um carrinho de

brincar é manipulado por arames. Taças que representam vitórias do passado acabam amontoadas depois de empurradas por um corredor rolante. O objeto surge como vestígio de memórias, emoções, rastos do imaginário.

Com *Insomni*, Xavier Bobès reflete alguns desafios propostos no *workshop* «A memória dos objetos»: «Mergulhar na poesia dos objetos quotidianos [...] despojados de conteúdo; tudo o que resta são os seus contornos, as suas silhuetas» (programa do FIMP'15). Uma personagem em estado de vigília come num prato de loiça lascada com uma colher ferrugenta. O objeto deformado pelo tempo torna-se um resíduo da memória, deslocado das suas funções.

Em *Escombros*, objetos e materiais de construção são trazidos à boca de cena. Estacas de madeira, baldes, pneus, pedras, púcaros, pregos, placas de alumínio. Num movimento circular de construção e desconstrução, os materiais são deslocados, empilhados e dispersados. Por momentos podemos pensar em trabalhadores de uma oficina, não fosse o rosto neutro e inexpressivo e o mecanismo automático dos corpos espectros. Corpos inanimados conjugam materiais em equilíbrio, produtores de ruído. Sísifos de hoje?

Noutros espetáculos criou-se espaço de maiores fronteiras entre manipuladores e manipulados, dando protagonismo às marionetas. Mas a visibilidade dos intérpretes manteve-se quer pela interpelação direta do público (*Punch and Judy*), quer pela manipulação à vista (técnica usada nos demais espetáculos). Com *Punch and Judy*, voltamos a marcar encontro no palco, desta vez no Teatro Nacional de São João. Rod Burnett cativa o público, recriando o ambiente do teatro de rua, onde Mr. Punch continua a contar com a adesão e participação dos espectadores, cúmplices do humor negro que reina no seu universo grotesco e anárquico.

Com o Teatro de Marionetas do Porto, o conto *Barba Azul* é resgatado por uma narrativa de maior onirismo. Marionetas e atores são pares complementares a tecer uma manta de retalhos onde as diferentes mulheres de Barba Azul se tornam Capuchinho Vermelho, Aurora Bela Dormente, Princesa Pele de Burro, Carochinha e Justina. Barba Azul acaba espalmado, e as suas mulheres libertadas abrem juntas um *fitness club*. Num cenário dinâmico povoado de efeitos audiovisuais, marionetas contracenam com atores, que prolongam o seu jogo cénico.

Em *Ma biche et mon lapin*, da companhia francesa Aïe Aïe Aïe, os atores recebem o público num ambiente intimista na sala do



PUNCH & JUDY, ENC. ROD BURNETT, STORYBOX THEATRE UK, 2015, [F] SUSANA NEVES



BARBA AZUL, ENC. RUI QUEIROZ DE MATOS, TEATRO DE MARIONETAS DO PORTO, 2015
(RUI QUEIROZ DE MATOS E VASCO TEMUDO), [F] SUSANA NEVES

Teatro do Campo Alegre, cumprimentando cada espectador com um aperto de mão. A mesa está posta com naperões e duas terrinas de loiça *kitsch*: um coelho e um veado. Abrem-se as terrinas e o som aumenta; descobrimos que nas cabeças dos animais se escondiam duas colunas. Na terrina do veado temos pão, e na do coelho paté. Diferentes pares de objetos vivem histórias de amor: o copo e a bebida; o guardanapo e o porta-guardanapo; um naperão e um canivete. Aparecem duas casas de campo vizinhas. A casa mais modesta é posta à venda; a outra torna-se hotel e depois discoteca; os atores dançam com luzes refletoras fluorescentes na boca animando um guardanapo e um canivete, que sucumbem a uma paixão adúltera. Os objetos servidos à mesa são animados pelo jogo paralelo dos atores.

Com *Não Sei o Que o Amanhã Trará*, da companhia Limite Zero, Fernando Pessoa é recriado através de diferentes tipos de marioneta: de corpo inteiro em miniatura, agregado ao corpo dos atores em marioneta de luva, com a cabeça suspensa num diálogo ternurento com Ofélia. O problema da identidade e a multiplicação das personalidades do Poeta instala-se à medida certa no jogo das marionetas que o humanizam. Deambulamos por uma pluralidade de vozes pessoas em marionetas de diferentes dimensões, escalas e matérias.

Durante o FIMP'15 desfilaram marionetas, objetos e figuras humanas em corpo a corpo. O público interpelado e convocado para a cena foi ao longo do festival desafiado no confronto entre corpos orgânicos e matérias em movimento. Lançando novos questionamentos sobre a ideia de manipulação, multiplicaram-se modos de dissimulação, transformação e deformação dos corpos atuantes, também eles marionetizados em estados de simbiose, vínculo e rutura com a matéria. Lembrando que «as marionetas são filhas do sonho», nas palavras de Anatole France, recriaram-se lugares de ingenuidade e encantamento, onde a matéria é incorporada enquanto prótese e *habitat*. Resgataram-se ainda objetos quotidianos deslocados e desprovidos de funções, testando as suas fronteiras, os seus limites e possibilidades de expressão. Marionetas de carne e osso marcaram encontros e desencontros com objetos portadores de memórias, histórias e experiências.



MA BICHE ET MON LAPIN, COLLECTIF AÏE AÏE AÏE, 2015 (CHARLOTTE BLIN E JULIEN MELLANO), [F] SUSANA NEVES



NÃO SEI O QUE O AMANHÃ TRARÁ, ENC. RAÚL CONSTANTE PEREIRA, LIMITE ZERO, 2015, [F] SUSANA NEVES

O teatro no *Ricardo III*, de Tónan Quito

JOSÉ PEDRO SOUSA

Título: Ricardo III. Texto: William Shakespeare. Tradução: Rui Carvalho Homem. Direcção artística: Tónan Quito. Interpretação: António Fonseca, Márcia Breia, Miguel Loureiro, Miguel Moreira, Miguel Sobral Curado, Paulo Pinto, Raquel Castro, Romeu Runa, Sofia Marques, Teresa Sobral, Tónan Quito (e Carolina Cabrita, Leonor Cabrita, Maria Abreu, Mariana Rala, Nuno Represas, Tiago Carvalho). Interpretação musical ao vivo: Gonçalo Marques (trompete), João Lopes Pereira, Joel Silva (percussão). Cenografia: F. Ribeiro. Figurinos: José António Tenente. Desenho de luz: Daniel Worm. Música original: Gonçalo Marques (trompete) e João Lopes Pereira (percussão). Desenho de som: Pedro Costa. Assistência de encenação: Filipa Matta. Coordenação do elenco juvenil: Luís Godinho. Produção: HomemBala/TNDMII/Centro Cultural Vila Flor/Stage One. Local e data de estreia: Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, 15 de Outubro de 2015.

Começamos pelo princípio. A tradução em verso da peça shakespeariana, da autoria de um catedrático com provas dadas como é Rui Carvalho Homem, é de uma harmonia e beleza poética que, sem desvirtuar as ambiguidades do texto de partida, contribui para a criação de um texto actual e compreensível para o leitor/público contemporâneo, cumprindo, assim, os desígnios do «Projecto Shakespeare» do CETAPS¹: «oferecer uma imagem actual e coerente da obra dramática de Shakespeare [...] [trazendo-a] para o século XXI, tornando-[a] inteligível para a nossa cultura e para o nosso idioma [...]» (Shakespeare, 2015: 7-8). Há, porém, aqui e ali, certas falas cuja sintaxe poderia, a meu ver, ter sido «desambiguada» de modo a facilitar o trabalho de quem diz e o de quem escuta as palavras traduzidas do bardo.

Seria contraproducente avaliar em separado o cenário e o guarda-roupa deste *Ricardo III*, pois eles potenciam-se mutuamente, para além da qualidade estética individual de cada um, enquanto partes integrantes de um todo. O cenário, de F. Ribeiro, cria um ambiente sombrio e obscuro que poderá remeter, pelo seu despojamento, para uma certa ideia de «espaço vazio», sublimada com mestria pelo uso de milhares de pedaços ou restos de pneu triturado que cobrem toda a superfície do palco e que conferem uma enorme plasticidade e dinâmica ao jogo

1 Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).



RICARDO III, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. TÓNAN QUITO, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015 (ROMEU RUNA), [F] FILIPE FERREIRA

cénico. Esta beleza inquietante do cenário encontra nos figurinos *punk* de José António Tenente o seu par ideal. A plasticidade e a qualidade dos materiais, o rigor do corte e a paleta de cores fazem deste guarda-roupa um inexcelável exemplo da arte de bem vestir actores no teatro. Cenário e figurinos são, em suma, impactantes em termos plásticos e muito eficazes cenicamente, moldando-se sem dificuldade às exigências de uma encenação que tanto faz transitar por vários actores a «corcunda» do protagonista, como assinala cada morte perpetrada no decurso da acção com o levantar de uma campa feita dos restos de pneu que cobrem o palco.

No domínio da luminotecnia, o desempenho de Pedro Alves revela tamanha sensibilidade e versatilidade no uso da cor, da intensidade da luz e dos diversos meios técnicos de que dispõe, demonstra uma tal perspicácia e bom gosto na exploração do contraste entre luz e sombra, que não está longe de ser genial. Neste *Ricardo III* a luz adapta-se à(s) cena(s) criando quadros dignos dos mais célebres museus de pintura; convocando, de maneira exímia, ambientes tão diferentes entre si quanto expressivos das diversas «atmosferas» do espectáculo (desde a mais ténue luz crepuscular de um diálogo intimista à mais intensa



RICARDO III, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. TÓNAN QUITO, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015
(MIGUEL MOREIRA E ROMEU RUNA), [F] FILIPE FERREIRA



RICARDO III, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. TÓNAN QUITO, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015,
[F] FILIPE FERREIRA

e fulgurante iluminação da batalha final, e culminando com uma poderosa e comovente contraluz que acentua a intensidade dramática do «monólogo coreográfico» com que termina a função). No silêncio do teatro, diante do fumo feito orvalho que a fria luz branca adensa, Romeu Runa é – mais do que representa – o expirar de um cavalo (criatura em troca da qual, como bem se sabe, Ricardo III daria de bom grado, naquele instante, todo o seu reino).

Sobre um fundo musical entre o *rock* e o *metal*, recuperado qual refrão em diversos momentos da *performance*, a sonoplastia – Pedro Costa (desenho de som), Gonçalo Marques e João Lopes Pereira (música original) – integra-se de forma orgânica na acção. Os executantes (Gonçalo Marques, trompete; João Lopes Pereira e Joel Silva, percussão) contracenam com os actores, ora tirando proveito das suas «alfaias», ora usando da palavra. Pontualmente, os intérpretes aproximam-se dos músicos e experimentam os instrumentos, gestos simples mas que revelam bem a unidade intrínseca entre todos os ofícios (e oficiais) deste *Ricardo III*.

A qualidade artística de cada um dos elementos do espectáculo antes aludidos e a forma harmónica como interação entre si e se fundem num todo uno, coerente e consistente derivam, pelo menos em parte, de uma encenação estruturada e inteligente. Basta dizer que as dinâmicas criadas em palco através da palavra dita e do movimento dos corpos no espaço, com o importante contributo da sonoplastia, desenho de luz, cenografia e figurinos, são de tal forma eficazes, que fazem passar em menos de um fósforo as duas horas e meia de duração deste espectáculo. Todavia, há que reconhecer que a encenação não apresenta uma leitura particularmente inovadora da obra de Shakespeare. Em linhas gerais coincide com a interpretação tradicional, mais focada na natureza artilosa e manipuladora do protagonista, enquanto motor da acção, do que em qualquer outro elemento da trama. O facto de a epígrafe do programa (p. 3) ser um excerto das teses de Jan Kott, publicadas há mais de 50 anos em *Shakespeare Nosso Contemporâneo* (1964), denuncia esse lado algo datado e, nesse sentido, pouco original desta produção.

Numa análise mais fina das opções dramáticas, destacam-se dois aspectos principais. Por um lado, a ênfase na ideia de que Ricardo III somos, ou podemos ser, todos nós, concepção que é traduzida para a cena, nomeadamente, pela transição deste vilão entre os vários actores do elenco, que em determinados

momentos da representação o interpretam. Por outro lado, a perspectivização do protagonista como «o grande encenador», consentânea com a habilidade com que Ricardo III manipula as demais personagens da peça como se de marionetas se tratassem, é veiculada por um vasto conjunto de «estratégias» que visam suspender a ilusão dramática e pôr em evidência perante o espectador a natureza lúdica e ilusória desse jogo de «faz de conta» que é o teatro.

O elenco, bastante heterógeneo, integra várias gerações de intérpretes em diferentes fases da sua carreira e com distintas formações (teatro, dança e música). Se, inevitavelmente, este *melting pot* de experiências profissionais e vivências pessoais e artísticas resulta numa certa disparidade dos registos de representação, podendo até evidenciar a desigualdade, em termos qualitativos, das interpretações, também é verdade que esta opção contribui para acentuar as duas concepções estruturantes desta encenação acima mencionadas. De facto, refutar a propensão uniformizadora na direcção de actores que privilegia a homogeneidade de registos de interpretação não só permite contrariar o processo de alienação do espectador na teia ficcional como reforça a universalidade do carácter de Ricardo III, que, como já se disse, é interpretado neste espectáculo tanto por principiantes quanto por profissionais mais experientes, sejam homens ou mulheres, jovens ou mais maduros.

Uma vez que a disparidade das representações é propositadamente assumida e acaba por adensar a pluralidade de leituras deste espectáculo, afigura-se inútil destacar outro nome deste elenco além do de Romeu Runa. Em grande medida a centralidade de Ricardo III tanto na peça como nesta encenação já fazia prever o destaque, na cena, do seu intérprete, mas o elevadíssimo grau de qualidade da sua *performance*, tanto em termos da expressão corporal do actor/personagem como ao nível da expressão oral (o texto dito por Runa, sem exageros na interpretação e demonstrando um domínio perfeito dos tons, ritmos, pausas e silêncios, é um trabalho digno de louvor) supera quaisquer expectativas. Romeu Runa é uma força da natureza que só por este desempenho bem merece figurar para sempre no panteão dos grandes actores portugueses.



RICARDO III, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. TÓNAN QUITO, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2015 (RAQUEL CASTRO, ROMEU RUNA E MIGUEL LOUREIRO), [F] FILIPE FERREIRA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KOTT, Jon (1964), *Shakespeare Nosso Contemporâneo*, trad. Norberto Ávila, Lisboa, Portugalía [1961].
SHAKESPEARE, William (2015), *Ricardo III*, trad. Rui Carvalho Homem, Lisboa, Relógio D'Água, 2015.

Crónica de viagem: um espectáculo dos Elevator Repair Service e outras experiências *off*

ANA PAIS

Título: Fondly, Collette Richland. Texto: Collette Richland. Autor: Sibyl Kempson. Encenação: John Collins. Criação colectiva: Elevator Repair Service. Interpretação: Lindsay Hockaday, Kate Benson, Maggie Hoffman, April Matthis, Ben Williams, Susie Sokol. Produção: Elevator Repair Service e New York Theatre Workshop. Local e data de estreia: Nova Iorque, New York Theatre Workshop, 11 de Setembro de 2015.

Título: The Alcoholic Movie Musical! Espectáculo: Cynthia Hopkins. Vídeo: Jeff Sugg. Interpretação: Cynthia Hopkins. Local e data de estreia: Nova Iorque, Bushwick Starr, 7 de Outubro de 2015.

Título: Bronx Gothic. Autor, interpretação e desenho de som: Okwui Okpokwasili. Direcção, cenografia e sonoplastia: Peter Born. Local e data de estreia: Nova Iorque, PS 122 Theater, 2014.

Em Nova Iorque, diversidade e abundância são um problema. Decidir o que ver numa única semana pode ser tarefa extenuante. Isto na teoria porque, na prática, o preço dos bilhetes e o tipo de espectáculo em que estamos interessados tornam rapidamente a escolha mais fácil. Para quem, como eu, está mais interessado num trabalho de pesquisa experimental (que hoje em dia já nem se pode considerar off-off-Broadway mas off-Manhattan), tudo se simplifica – ou não. Se não estivermos a par dos circuitos alternativos, pode ser tão difícil como encontrar uma agulha num palheiro. É para isso que servem os amigos e colegas. Em Nova Iorque, diversidade e abundância são o benefício de uma cidade que produz nichos de interesse hiper-especializados em que cada um se move.

Dentro do nicho alternativo do teatro e da *performance art*, há espaços mais ou menos institucionalizados. Grandes centros culturais como o Public Theatre (Baixa de Manhattan) ou o BAM (Brooklyn) têm uma programação que inclui trabalhos experimentais, embora depois de passar o crivo do reconhecimento. Outros espaços como a Chocolate Factory (Queens), o PS122 (ainda em obras), o Abrons Art Center, o New York Live Arts, o New York Theatre Workshop ou os míticos The Kitchen, La Mamma e o Westbeth (onde Merce Cunningham tinha o seu estúdio) ocupam



FONDLY, COLLETTE RICHLAND, DE SIBYL KEMPSON, ELEVATOR REPAIR SERVICE, 2015 (LINDSAY HOCKADAY, KATE BENSON, MAGGIE HOFFMAN, APRIL MATTHIS, BEN WILLIAMS, SUSIE SOKOL), [F] JOAN MARCUS



FONDLY, COLLETTE RICHLAND, DE SIBYL KEMPSON, ELEVATOR REPAIR SERVICE, 2015 (APRIL MATTHIS), [F] JOAN MARCUS

uma zona de risco controlado, isto é, acolhem residências, festivais não comerciais e programam artistas nem sempre conhecidos, entrando em processo de legitimação com essa passagem.

Continuam a surgir outros pequenos espaços para produções e artistas emergentes, como é o caso do Bushwick Starr, na já muito gentrificada zona de estúdios de artistas em Bushwick, porque há sempre muitos que ficam de fora dos circuitos.

Foi no Bushwick Starr que vi, por recomendação de um amigo, o espectáculo *The Alcoholic Movie Musical!*, de e por Cynthia Hopkins. Artista de talentos múltiplos, Hopkins interpreta no piano e na guitarra as músicas e o texto que compôs num tom entre o irónico e o desajeitado que ajuda a criar uma figura titubeante, condicente com os estados produzidos pela adição sobre a qual nos quer falar na primeira pessoa: o alcoolismo. Mas nem por isso a actuação é frágil. Pelo contrário, o domínio de um tom performativo bem como das competências musicais é sólido e gera um produtivo diálogo com os vídeos de Jeff Sugg, cúmplice na cena e na vida, bem integrados na dramaturgia do espectáculo, quer do ponto de vista da narração quer do ponto de vista da adaptação ao espaço (a curadora que lhe encomenda o espectáculo aparece como sombra caricatural, representada por Hopkins, que se agiganta entre as janelas da sala). Hopkins transforma a superação pessoal do vício em tema de um filme musical – o espectáculo narra as etapas do projecto –, encontrando cenas que expõem a fragilidade com um imenso efeito cómico, sem perder uma estranha densidade. Por exemplo, no início do espectáculo, Hopkins ao piano repete as frases instrumentais de um tema enquanto a sua voz, em *off*, expressa divagações angustiantes sobre o fracasso que já antecipa e as inseguranças que a impedem de avançar. Mas avança, pela ficção, avança. Não fora o excessivo fechamento sobre si próprio, sobre o metadiscurso em torno das condições materiais do projecto em causa, o espectáculo teria sido uma surpresa sem senãos.

Outro trabalho com referências autobiográficas, igualmente apresentado por um casal, é o de Okwui Okpokwasili (com Peter Born na cenografia e na sonoplastia), *performer* e coreógrafa, que tem colaborado com Ralph Lemmon em diversos projectos. Embora tenha afirmado na conversa pós-espectáculo que os dados autobiográficos constituem apenas cinco por cento de *Gothic Bronx*, Okpokwasili interpreta a solo episódios de amizade e puberdade na vida de duas adolescentes do Bronx, bairro



THE ALCOHOLIC MOVIE MUSICAL!, DE E POR CYNTHIA HOPKINS, 2015 (CYNTHIA HOPKINS), [F] DUSTIN DRANKOSKI



THE ALCOHOLIC MOVIE MUSICAL!, DE E POR CYNTHIA HOPKINS, 2015 (CYNTHIA HOPKINS), [F] DUSTIN DRANKOSKI



THE ALCOHOLIC MOVIE MUSICAL!, DE E POR CYNTHIA HOPKINS, 2015 (CYNTHIA HOPKINS), [F] DUSTIN DRANKOSKI



BRONX GOTHIC, DE E POR OKWUI OKPOKWASILI, 2014 (OKWUI OKPOKWASILI), [F] IAN DOUGLAS



BRONX GOTHIC, DE E POR OKWUI OKPOKWASILI, 2014 (OKWUI OKPOKWASILI), [F] IAN DOUGLAS

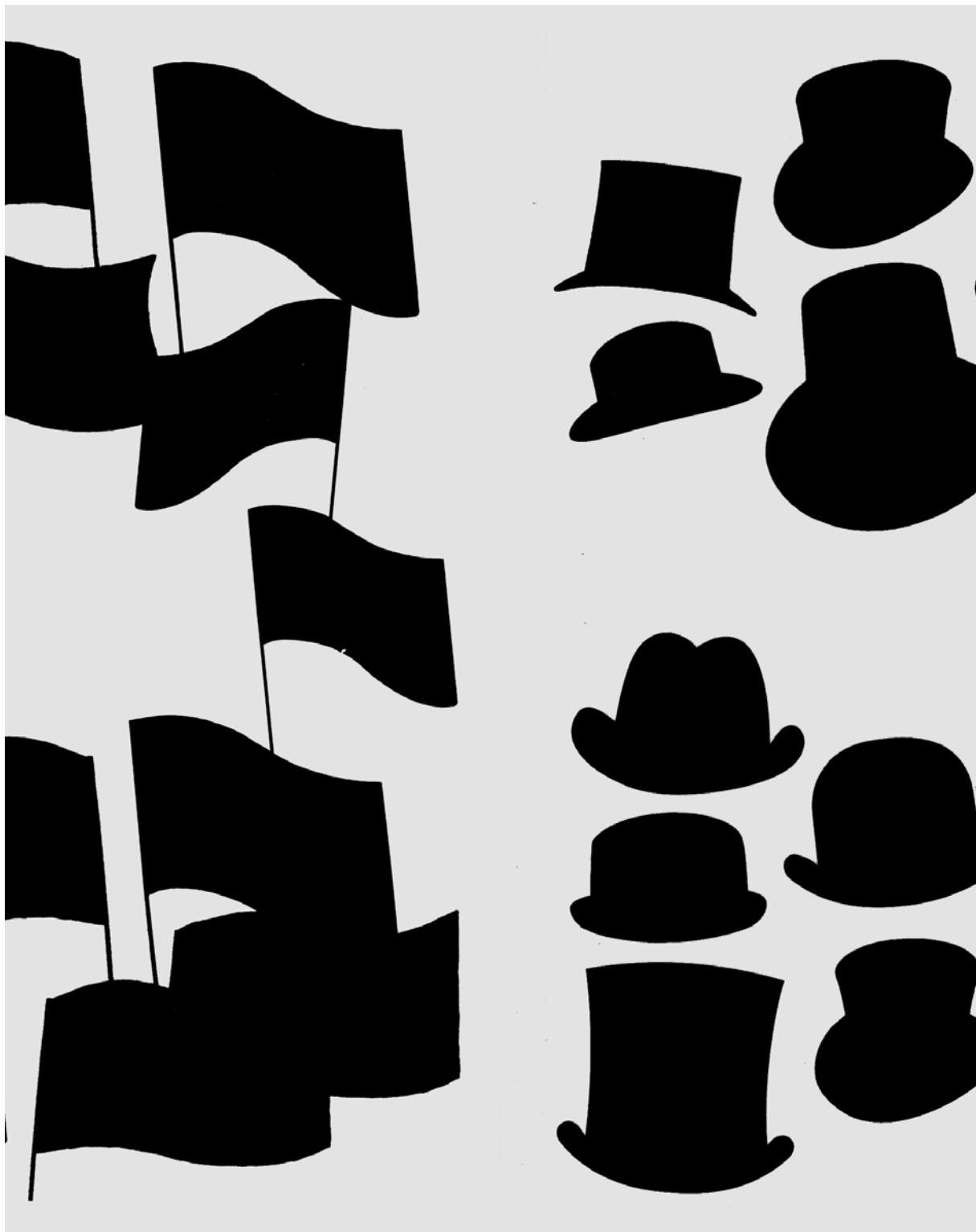
onde cresceu, filha de pais nigerianos, nos anos 80. Tendo-se distinguido por um trabalho em que o carácter de instalação assume protagonismo, Okpokwasili dá corpo às vozes do texto de sua autoria num espaço cénico delimitado por cortinas brancas, com sacos de plástico branco pendurados (recordando o saco esvoaçante de *Beleza Americana*), flores de plástico, candeeiros e baldes espalhados. Através da voz pausada e do acentuado sotaque do bairro, Okpokwasili desenha figuras no ar – intensas, doridas e latejando hormonas; através do corpo esguio e vibrante, quebra a doçura e a agressividade das palavras com movimentos reboçados e repetidos entre o ritual iniciático e a partilha de afectos. Este é, de resto, o território do corpo criado ao longo de vinte minutos iniciais em que Okpokwasili, a um canto, repete uma coreografia sensual e enigmática. É ao passar por essa «experiência» de exaustão que a *performer* abre um tempo e um espaço para contar a história, um lugar onde o público é convidado a entrar também porque atravessa a experiência com ela – singular, tal como o espectáculo.

A maior expectativa estava reservada para a produção dos Elevator Repair Service, *Fondly, Collette Richland*, apresentado no New York Theatre Workshop. O título do espectáculo aponta para uma despedida carinhosa, embora protocolar. Podia ser o final de uma carta mas não é. É a fórmula de encerramento do programa de rádio da personagem Collette Richland, a mestre-de-cerimónias das histórias de transformação de que o texto de Sibyl Kempson trata. Como uma testemunha etérea dos acontecimentos dos quais se diz lembrar (mas não se lembra), Collette Richland invade a casa dos Fitzuberts através da voz, difundida pelo transmissor. Em cena, a sua presença marca o início, meio e fim do espectáculo. Ela simboliza a voz de antigos tempos matriarcais que reverbera como um chamamento para uma consciência do poder e do valor do feminino. Embora ainda necessário em termos de igualdade social, e portanto actual, este apelo surge de forma surpreendentemente baça e literal, num espectáculo em que a loucura e a ambiguidade não são suficientes para resolver aspectos formais da relação com o texto.

Um casal recebe uma visita de um *local representative* (figura dúbia, porém muito americana, entre um vendedor e um candidato ao poder local) à hora de jantar. Convidado a partilhar a refeição, o vendedor-candidato é igualmente convidado a atravessar uma pequena porta, onde lerá, com Mabrel, uma oração de uma

Bíblia antiga. Escusado será dizer que, a partir deste momento de passagem – tal como em *Alice* –, começa uma fantástica viagem iniciática de todas as personagens. Na cena seguinte, estamos num hotel nos Alpes, perto de um lago famoso e do precipício Montieren Schwartz, território de personagens e vozes misteriosas, com direito a bruxas xamânicas e marinheiros de terra, fazendo ressurgir ideias de feminino que se imagina não conforme às leis patriarcais.

Como não será difícil de imaginar para quem conhece a trilogia de textos clássicos dos ERS, apresentada na Culturgest (*Gatz*, *The Sound and The Fury*, *The Select*), à medida que o espectáculo avança, adensa-se o disparate, o *nonsense* e as soluções cénicas que desobedecem a qualquer lógica, realista ou não. À diferença da trilogia, porém, neste espectáculo em que o texto é sublinhado pelo delírio cénico, não lhe resiste. Esta resistência do material literário ou, inversamente, o conflito que as soluções cénicas injectavam no fazer daqueles textos era, na minha opinião, fundamental para a estética dos ERS. Neste caso, o desvairo assinalável das soluções encontradas acaba por reforçar o texto, e não raro, ilustra-o. Uma amiga nova-iorquina conhecedora da companhia diz-me que este trabalho se aproxima da fase inicial dos ERS, que desconheço. Não sei se por isso ou se por esta ser a primeira vez que a companhia encena um texto dramático (de um autor vivo), *Fondly*, *Collette Richland* ficará, na minha memória, como um espectáculo intrigante, de passagem também ele para um outro espaço de investigação no percurso da companhia.



Novos olhares sobre o «Teatro da Nação»

ANA ISABEL VASCONCELOS

Maria João Brilhante (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o teatro da nação*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, 315 pp.



A história dos primeiros cem anos do Teatro Nacional D. Maria II foi-nos contada por Gustavo Matos Sequeira, eminente olisipógrafo, que fixou, em dois volumes publicados em 1955, o (quase) dia-a-dia desta instituição, que abriu oficialmente as suas portas no dia 13 de Abril de 1846.

Não fora a iniciativa de Maria João Brilhante, enquanto desempenhava as funções de presidente do Conselho de Administração do TNDMII, e continuaríamos – os muitos que nos interessamos pela preservação da nossa memória cultural – a reclamar a necessidade de uma publicação que revisitasse documentos e registasse testemunhos ligados ao passado deste teatro, enquanto uns e outros se mantêm à disposição dos estudiosos. Surgiu assim, em Outubro de 2014, esta obra, fruto de um trabalho coordenado por Maria João Brilhante e que contou com a participação de sete investigadores na área dos estudos teatrais. Longe do modelo oitocentista ainda perfilhado por Matos Sequeira, optou-se agora por reunir sete olhares singulares sobre uma mesma realidade, mas incidindo em especialidades diversas, conseguindo-se assim que o texto final englobasse as várias dimensões da vida desta instituição: Luís Soares Carneiro ocupa-se da construção e das alterações arquitectónicas do edifício; eu própria trato dos aspectos que enquadram legalmente o seu funcionamento; Francesca Rayner debruça-se sobre opções estéticas e dramáticas; Guilherme Filipe recorda memoráveis actores e actrizes oitocentistas; Isabel Vidal passa em revista a programação e o impacto social dos espectáculos; Cristina Faria fixa a memória da noite catastrófica do incêndio em Dezembro de 1964; e Maria Helena Serôdio encerra a publicação com um actualíssimo texto sobre perspectivas passadas, presentes e futuras de um Teatro Nacional.

A primeira impressão que este livro nos transmite é a de um objecto com evidente qualidade estética, a começar pela sobriedade da foto escolhida para a capa. A preto e branco, reproduz-se, não a tradicional fachada do Nacional encimando a praça do Rossio, mas o detalhe de uma foto de 1978, focando uma longa fila para a bilheteira e permitindo vislumbrar algumas palavras do cartaz: Gil Vicente e Garrett são os nomes legíveis do que se adivinha ser o programa para a noite de reabertura do Teatro, agora num edifício reconstruído na sua quase totalidade.

Ao folhearmos a obra, torna-se evidente a criteriosa escolha das inúmeras imagens incluídas, e a sua relação com o texto denota uma preocupação com a leitura produtiva das mesmas. Neste sentido, o leitor é introduzido nas diversas secções através de fotos impressivas, que se alongam pelas páginas par e ímpar e que anunciam o tema a desenvolver por cada um dos autores, cuja nota biográfica se disponibiliza no final da publicação.

Luís Soares Carneiro, arquitecto de formação, é responsável pelo primeiro ensaio, justamente intitulado «A Arquitectura do Teatro Nacional D. Maria II». Profundo conhecedor desta matéria, começa pela pré-história do espaço, dando-nos conta das hesitações quanto à localização, da polémica relativa à escolha do arquitecto, das várias versões do projecto e da desconfiança generalizada por parte da população alfacinha, devido à forma entaipada como a construção decorria. Tratou-se de um longo processo, e Soares Carneiro tem a preocupação de no-lo explicar à luz do contexto social e político, aclarando detalhes que vai ilustrando documentalmente. Curiosa e muito interessante, porque nos é mais próxima e preenche um vazio histórico, é a explicação pormenorizada e comentada da reconstrução do edifício, que fora substancialmente destruído pelo incêndio em Dezembro de 1964. Conclui este especialista: «[O] resultado talvez não seja extraordinário, mas é sólido, digno e equilibrado. Clássico a seu modo, como convém a um Teatro Nacional, consegue [...] um elo de continuidade com a sua origem, com a sua história, com o seu passado e com a própria memória da cidade» (p. 56).

«Etapas Legais da Vida de Um Teatro Nacional» passa em revista leis, decretos e portarias que foram regulando as sucessivas formas engendradas pelo Estado para administrar o funcionamento daquele «equipamento cultural», cujo edifício lhe pertence. Relacionando as opções tomadas pela tutela com a situação política,

social e contextual, são fornecidos detalhes da vida daquele teatro, que esbatem a tão temida aridez do articulado legal. Recordam-se assim alguns dos actores e actrizes que compunham inicialmente a «Sociedade Artística», à qual foi cedido o teatro em determinadas condições, modelo de gestão por que se optou no arranque da instituição, mas que cedo se mostrou desadequado. Perante desvios ao que se considerava ser a missão de um teatro nacional, o governo decidiu-se pela «Administração directa do Estado», a que se seguiram outras modalidades, como a adjudicação do teatro, por concurso, a sociedades teatrais. A última que se recorda é a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, à qual continuou a ser outorgado, mesmo depois do incêndio, o epíteto de «Companhia do Teatro Nacional» até à sua dissolução, um mês depois da revolução de Abril de 1974. O período entre 1978 e 2013 é igualmente contemplado, deixando algum amargo de boca no que respeita às soluções de gestão mais recentes e que revelam o desnorte quanto à forma de administrar o primeiro teatro da Nação.

É precisamente pela missão do TNDMII que se inicia o ensaio de Francesca Rayner, intitulado «Reinventar a Tradição (1846-2002)». Retomando a exemplaridade do teatro de Garrett, é recordada a primeira representação de *Frei Luís de Sousa*, em 1850, numa encenação inovadora, propiciada não só pela intervenção dos cenógrafos italianos Rambois e Cinatti como pelas possibilidades oferecidas pelo novo sistema de iluminação a gás. Sem pretender esgotar o extenso repertório apresentado ao longo de todos estes anos, a investigadora vai identificando tendências estéticas de várias épocas, bem como estilos dramaturgicos e cenográficos de cada uma das companhias que por aí passaram. Neste percurso, Rayner dá especial atenção à realização espectacular dos textos de autores portugueses, visando proporcionar «uma ideia da variedade de representações no teatro, muitas vezes limitadas por constrangimentos económicos e políticos, noutros casos saudavelmente diversas e viradas para o futuro, tal como devia ser o repertório de um teatro nacional» (p. 116).

Na abertura do seu ensaio, Guilherme Filipe envolve-nos nas suas recordações de actor estreante no Teatro Nacional, através de uma escrita marcadamente intimista. Profundo conhecedor da vida teatral, este actor/investigador inicia um jogo de recriação ficcional, em que entretece o discurso histórico no seu texto, oferecendo-nos uma agradável prosa que vamos saboreando

à medida que nos vai sendo apresentada a génese da primeira Sociedade Artística. De entre este primeiro conjunto, é dada especial ênfase e maior atenção a Emília das Neves, «a rainha da cena portuguesa no seu tempo», sendo depois convocados outros nomes da geração seguinte, como Eduardo Brazão, João Rosa, Augusto Rosa, Virgínia Dias e Rosa Damasceno. Guiado pelas memórias de Eduardo Schwalbach, é-nos oferecida a perspectiva do autor de *À Lareira do Passado*, que viveu o teatro por dentro e, «com um sentido de humor habitual desenh[ou] um retrato desconhecido dos bastidores da cena, das tramas e das tramóias» (p. 188). E são os bustos de mármore, que se encontram hoje no átrio do teatro, que inspiram o final deste ensaio, com a recordação de detalhes da vida de dois importantíssimos nomes da cena oitocentista: José Carlos dos Santos (Santos Pitorra) e Francisco Taborda. Uma breve galeria de reproduções fotográficas de atrizes e actores mais recentes faz-nos perceber a tarefa hercúlea de recensear todas e todos os que, naquele palco, ao longo de quase cento e setenta anos, deram vida a inúmeras personagens.

Em «Um Paradigma Chamado Nacional», Isabel Vidal reflecte sobre a tentativa de compatibilizar os hábitos e, sobretudo, os gostos do novo público com a vertente civilizadora e moralizadora com que os liberais timbravam o teatro. Trata-se não só de examinar em que medida o repertório e a tipologia das representações se dirigiam e interessariam a uma burguesia ascendente, como de apreciar os eventos que faziam do teatro um novo espaço de sociabilidade. Para melhor se compreender este novo contexto, a investigadora socorre-se de um enquadramento histórico-social, que se inicia no período liberal e que vai acompanhando os momentos espectaculares mais marcantes ao longo destes cento e setenta anos. Em «Do Modelo Ideal à Sua Concretização», subcapítulo que encerra este ensaio, sublinham-se as diversas contingências com que o projecto teatral e os objectivos enunciados tiveram de lidar, considerando-se que, mesmo assim, «foi possível ao longo do tempo construir um repertório que é, sem dúvida, paradigmático e que permite entender o que foi no passado e o que é hoje a ideia de um teatro nacional, ou seja, a manifestação patrimonial representativa de uma cultura de um país» (p. 255).

A tragédia apresentada no palco, e que se alastrou a todo o teatro na noite de 2 de Dezembro de 1964, é a seguir recordada por Cristina Faria, através de um relato histórico, assente nas notícias coevas e

documentado com imagens que não deixam dúvidas quanto ao nível de destruição do edifício: «o incêndio poupou pouco mais do que as paredes exteriores», perdendo-se para sempre peças emblemáticas daquele espaço, como o lustre da sala de espectáculos, o telão do arquitecto-cenógrafo Cinatti, o tecto da sala principal pintado por Columbano, e o que foi considerado como o «mais valioso guarda-roupa da Península e da Europa» (p. 263). Para além do átrio, do salão nobre e das paredes exteriores, conseguiram-se resgatar peças avulsas, como bustos de artistas, um quadro a óleo da rainha, que ainda hoje se encontra exposto, e outras peças de arte. De salientar o facto de se terem salvado o arquivo e a biblioteca, um acervo de valor incalculável já que contém raridades bibliográficas que muito têm contribuído para a reescrita da história do teatro português.

A missão de um teatro nacional, ontem e hoje, é o tema do magnífico ensaio de Maria Helena Serôdio, que, num texto de excepcional qualidade, nos leva a «Questionar o que é – ou pode ser – um Teatro Nacional», em Portugal e noutros países europeus. Historiando alguns dos projectos fundadores, a investigadora perspectiva-os comparativamente e verifica ter existido uma «vocalização convergente» no surgimento destas instituições, embora os percursos tivessem sido diversos. Com referência aos «parâmetros ordenadores» passíveis de orientar estudos históricos sobre teatros nacionais, como, por exemplo, a geografia, a língua, a etnia e a estética, são convocados exemplos de abordagens distintas, em função de cada contexto e das especificidades do objecto de estudo.

A encerrar este ensaio e este livro, são recordados textos recentes da autoria de responsáveis pela política cultural, com conteúdos estatutariamente definidos, em que se elencam as muitas dimensões deste serviço público: «a «preservação e a difusão de herança cultural, com especial relevo para a dramaturgia portuguesa», entre outras exigências como a de «promover padrões de excelência artística e técnica», apoiar novas dramaturgias, formar públicos infanto-juvenis, desenvolver projectos com outras companhias (para eventual correcção de assimetrias regionais), visar a internacionalização da cultura portuguesa» (p. 298). Estas seriam, sem dúvida, razões de peso para que «os Estados assumissem um financiamento à altura dessa importante missão» (p. 295).

Ao reunir dados, fontes, depoimentos e perspectivas de amplo espectro, o livro expõe-se como objecto produtivo para estimular e alargar o âmbito do questionamento, da discussão e reflexão.

A dramaturgia nacional e o estudo académico do teatro

CHRISTINE ZURBACH

António Conde, *Fresco Bruegeliano: Dez estudos e um ensaio sobre dramaturgias portuguesas entre 1990 e 2010*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Ensaio, n.º 1, 2014, 531 pp. E-book disponível em <http://www.chaia.uevora.pt/pt/books.html>.



Apesar das dificuldades que, nos últimos anos, debilitaram o campo editorial e livreiro nacional, a produção do repertório teatral publicado em língua portuguesa tem manifestado uma capacidade de resistência invulgar. Ao lado de dramaturgos consagrados, que prosseguem o seu trabalho criativo em moldes já merecedores de reconhecimento, surgem publicados com regularidade novos autores, envolvidos numa renovação contínua da escrita teatral. Todavia, pela sua pouca competitividade no mercado livreiro quando comparadas com as remessas regulares de *best-sellers* bem mais rentáveis, essas obras passam despercebidas do grande público, alimentando-se assim a mítica ideia da escassez ou até ausência de um teatro português (v. Ferreira, 2014).

Contrariando tal preconceito, e optando pela pesquisa da realidade factual da dramaturgia nacional disponível em publicações, o estudo de António Conde, *Fresco Bruegeliano: Dez estudos e um ensaio sobre dramaturgias portuguesas entre 1990 e 2010*, tem o grande mérito de propor uma alteração profunda de tal imagem, num estudo sistemático das obras produzidas no universo multifacetado e mal conhecido da dramaturgia actual de autores portugueses.

Destinada inicialmente à realização de um doutoramento em Estudos Teatrais na Universidade de Évora, a dissertação veio a merecer a atenção, fora do âmbito académico, da editora Companhia das Ilhas, cujo catálogo reflecte um programa consistente na publicação de teatro, em peças inéditas e estudos críticos ou ensaísticos, como é o caso deste *Fresco Bruegeliano*. Com algumas remodelações, este livro – editado com o apoio do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora – vem cumprir um dos objectivos mais estimulantes do trabalho académico, o da promoção e da

divulgação do saber universitário para um público alargado. Ao livro impresso, acrescentou-se uma versão digital que potencia o acesso à obra num suporte alternativo cada vez mais utilizado.

Centrado na avaliação crítica do conjunto do que António Conde designa como «propostas dramáticas», sublinhando nesta fórmula pouco convencional a sua pluralidade e o seu valor experimental, o estudo distancia-se do campo das preocupações teóricas que, nos estudos de teatro, têm vindo a contestar a visão textocêntrica do teatro.

Pelo contrário, António Conde devolve às problemáticas relativas ao texto dramático um espaço académico e científico de relevo, em sintonia com um desejo expresso por Maria Helena Seródio (2004), citado aqui pelo autor, o da «necessidade do estudo concreto das dramaturgias [por ela] elencadas» (p. 9) no seu estudo. Fá-lo com uma metodologia de leitura dos textos convincente, que tem em conta o seu valor dramático e performativo, e que, permitindo um trabalho hermenêutico pormenorizado sobre o seu conteúdo, (re)afirma o potencial analítico da confrontação entre texto e contexto, entre dramaturgia e História, e, no caso presente, entre teatro, política e História.

Neste *corpus*, o autor esclarece a relação entre ficção e realidade, em particular a «incidência da pesquisa dramática sobre as realidades portuguesas envolventes da teatralidade e a actualização interna nas estéticas em exercício» (p. 18), entendidas como traço estruturante no surgimento das novas dramaturgias.

Numa percepção evolutiva da dramaturgia portuguesa nesse período, organiza, na Introdução, um olhar cronológico sobre a matéria do livro. Parte de uma retrospectiva sumária do século XX, no qual identifica as raízes do que se seguiu, com destaque para a ruptura revolucionária de 1974 e a politização do teatro como forma de adesão à mudança, mas também após a normalização da vida política nos anos 1980, a sua reconfiguração como forma de «resistência cultural» (p. 12).

O percurso histórico definido não resulta de uma mera percepção subjectiva da História pelo autor. Pelo contrário é confirmado nos dez estudos ou capítulos da obra pela evidência do objectivo político-dramático das escritas surgidas com a viragem política e cultural do 25 de Abril, e pela progressiva transformação deceptiva da revolução em *fantasma esbatido* e «reincarnação no século XXI do *sebastianismo*» (p. 17).

Nesta obra extensa, que não estará longe de representar um panorama exaustivo do objecto tratado, o leitor é posto em contacto

com um vastíssimo conjunto de autores e obras, distribuídos com clareza e eficácia.

Num sucinto esclarecimento inicial, António Conde enuncia o quadro teórico-histórico que adoptou para a sua investigação, com as respectivas fontes: a imprescindível investigação de Maria Helena Serôdio, já referida *supra*, de que retém um modelo para a análise dramaturgica a que se propõe e que lhe permite descrever a maioria das obras produzidas entre finais do século XIX e ao longo do século XX (p. 9); a *paródia*, identificada por L. Hutcheon (1989) como traço predominante na transformação das artes em geral (p. 5); a *rapsódia*, proposta por Jean-Pierre Sarrazac (2002) como «método de composição a partir do precedente» (*ibidem*); e o quadro de *globalização cultural* elaborado por Alexandre Melo (2002), como caracterizador da época em causa. De forma coerente recorreu também a documentos não académicos, que reflectem posições programáticas inscritas no terreno da vida e da política teatral portuguesas, nomeadamente artigos ou testemunhos do encenador, actor e ensaísta Fernando Mora Ramos.

Mas é no cerne do estudo, focalizado na análise textual do *corpus* das obras seleccionadas no panorama editorial da escrita para teatro entre 1990 e 2010, que o leitor encontrará a originalidade e a utilidade da obra.

Em «três gerações portuguesas balizadas pela convulsão de 1974» (p. 16) que identificou na Introdução, os dez estudos tratam a produção da segunda e da terceira geração, surgidas depois de 1974. A segunda (do Primeiro ao Quarto Estudo) é conotada como «agente e vítima das transformações» oriundas da ruptura revolucionária com a decepção que a seguiu (p. 15): inclui autores como Luísa Costa Gomes, Mário de Carvalho, Jaime Rocha, Jorge Silva Melo, Carlos J. Pessoa e Armando Nascimento Rosa. Com Jacinto Lucas Pires, o Quinto Estudo prossegue para a terceira geração, na «sua estreante condição de cidadania no processo de europeização e globalização» (*ibidem*), em diálogo com o forte impacto da importação de obras pela tradução textual e pelas «reterritorializações cénicas» (p. 179). Abel Neves, Pedro Eiras e José Maria Vieira Mendes são objecto de um capítulo cada um, que antecedem um utilíssimo Nono Estudo relativo a colectâneas focalizadas na contemporaneidade, as *Dramaturgias Emergentes*, de 2001, e as peças curtas das *Urgências*, surgidas no quadro de políticas institucionais: com a Oficina de Escrita do DRAMAT, no primeiro caso, e com o projecto Panos, na Culturgest, de 2004

e 2006. Mais discutível na sua denominação, o Décimo Estudo trata «Dramaturgias *avulsas* e menos *afirmadas*», onde figura Miguel Castro Caldas, hoje nome consagrado na escrita teatral.

O último capítulo, intitulado «Um Breve Ensaio», fecha o livro, com um comentário do autor, que aponta uma contradição: apesar do seu «refinamento dramaturgico interno [...] equiparável às novas dramaturgias exógenas» (p. 510), não existe para esse repertório um reconhecimento local. Mas a hipótese avançada por António Conde é que a sua marginalidade deriva também da sua própria «consistência dramaturgica interna» (*ibidem*).

No termo desta leitura, deixarei uma nota final inspirada pelas qualidades desta publicação, que pode hoje ser considerada como uma referência no campo do estudo da dramaturgia portuguesa contemporânea e do teatro em Portugal.

Diz respeito ao devir dos textos, escritos não para serem apenas publicados e lidos, mas para se encontrarem com o palco e aí terem uma recepção que porventura a mera publicação em livro não permite alcançar. A maioria dos textos do *corpus* teve um percurso teatral pleno nas encenações de que foram objecto. E é precisamente nesse ponto que o livro poderá ou deverá ser prolongado, em trabalhos futuros.

Fica assim uma sugestão: o da realização de um mapeamento da recepção cénica dos textos que permita retratar a importância dessas novas dramaturgias para a historiografia do teatro em Portugal. À leitura do livro de António Conde, fica claro que as propostas dramaturgicas elencadas no estudo muito devem ao surgimento de novas práticas artísticas, de novos processos de criação e de novos participantes na vida teatral que alteraram o estatuto do texto na relação com a cena. Um estudo dedicado a essa reconfiguração da relação entre o palco e a escrita no quadro da nossa contemporaneidade não poderia deixar de contribuir para uma desejável revisão do modo de contar a história do teatro em Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, José Alberto (2014), «O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós», *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, n.º 8, pp. 93-126.
- HUTCHEON, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70.
- MELO, Alexandre (2002), *Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera Editores.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O Futuro do Drama*, Porto, Campo das Letras.
- SERÓDIO, Maria Helena (2004), *Dramaturgia*, in Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões.

E, de novo, um Verão

ANA CAMPOS

Peter Handke, *Os Belos Dias de Aranjuez: Um diálogo de Verão*, tradução de Maria Manuel Viana, Lisboa, Sistema Solar, Documenta, 2014, 64 pp.



Nascido em 1942, em território hoje austríaco, em plena Segunda Guerra Mundial, de mãe eslovena e pai alemão nazi, Peter Handke viu a sua criação associada, desde sempre, às tremendas vicissitudes que a influência desse terrível marco histórico teve inclusive no âmbito familiar, levando até ao suicídio da mãe em 1971. Sejam essas ou outras as razões, a sua obra tem sido geralmente encarada como polémica, sendo exemplo disso as posições em defesa da Sérvia e contra a OTAN tomadas durante a guerra que desmembrou a ex-Jugoslávia nos anos 90.

O trabalho de Peter Handke tem vindo a estender-se por campos artísticos tão vastos como o teatro, a novelística, a poesia e o cinema, quer como argumentista, quer mesmo como realizador, sofrendo ao longo do tempo enormes evoluções nas propostas apresentadas, que se iniciaram com a completa contestação dos pressupostos da autoridade do autor, quando, ainda nos anos 60, se juntou ao Grazer Gruppe, onde começou a ganhar notoriedade, destacando-se entre os vários membros.

A sua produção dramaturgica – inaugurada nessa década – começou a ser divulgada em Portugal poucos anos mais tarde, recordando-se, entre outros espectáculos, *Insulto ao Público*, pelo Grupo 4, e *O Jogo das Perguntas ou Viagem à Terra Sonora*, apresentados, respectivamente, pelo Grupo 4 em 1972 e pelo Teatro da Cornucópia em 1994¹. A peça mais recente dada a conhecer entre nós, *Os Belos Dias de Aranjuez*, foi publicada em 2014 e estreada em Novembro do mesmo ano no Centro Cultural de Belém, integrada na 8.ª edição do Lisbon & Estoril Film Festival, sendo acolhida em Fevereiro de 2015 pelo São Luiz Teatro Municipal. A encenação esteve a cargo de Tiago Guedes e a interpretação de Isabel Abreu e João Pedro Vaz.

1 Para dados mais exaustivos, também sobre outras produções, veja-se o sítio <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (acedido a 15 de Dezembro de 2015).

Les beaux jours d'Aranjuez, este o título do texto original, dedicado por Peter Handke à sua mulher, foi redigido em francês entre Julho e Novembro de 2011. A versão editorial portuguesa, *Os Belos Dias de Aranjuez: Um diálogo de Verão*, assinada por Maria Manuel Viana, integra o catálogo da Sistema Solar.

A peça, construída em forma de diálogo entre duas personagens, A Mulher e O Homem, é toda ela, como muito bem nos chama a atenção a tradutora na nota final que encerra o livro, uma remissão permanente para o *Dom Carlos, Infante de Espanha*, de Friedrich Schiller (tradução de Frederico Lourenço, Livros Cotovia, 2008). Se a própria abertura é em si reveladora – «Os belos dias de Aranjuez chegaram ao fim» (*apud* p. 62) –, alguns dos conceitos presentes nesta obra são a negação de toda a liberdade individual e a defesa de uma nova ideia de Humanidade. Como veremos, o texto de Handke aqui abordado continua, de algum modo e noutra dimensão, essas ideias.

As referências sistemáticas a outras criações artísticas encontram-se também aludidas, ganhando amplo sentido, na didascália inicial, onde se afirma: «*Eles próprios fora do tempo e fora de todo e qualquer enquadramento histórico e social – o que não significa que estejam fora da realidade – quem sabe se não será o contrário?*» (p. 7). É, de facto, talvez ao contrário, pois são recorrentes as referências a outras obras e autores da cultura ocidental.

Entre as muitas e variadas referências, antigas ou recentes, como por exemplo as literárias, mitológicas, cinematográficas e musicais que ambas as personagens parecem estar certas de partilharem, assinale-se:

- «*Ut pictura poesis?*» (citação da *Arte poética* horaciana, p. 20);
- «*Non, je ne regrette rien*» (verso de uma canção, como nos lembra a tradutora, composta em 1956, com letra de Michel Vaucaire e música de Charles Dumont, imortalizada por Edith Piaf, p. 32);
- Blanche DuBois (protagonista de *Um Eléctrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, datada de 1947, *ibidem*);
- «Não era aquela vivacidade evocada na outra peça de Tennessee Williams, *Gata em Telhado de Zinco Quente*, pela mulher-gato a respeito do seu homem...» (*Gata em Telhado de Zinco Quente*, do mesmo autor, datada de 1955, p. 42);
- «*Love is all around*» (famosa música dos Troggs, datada de 1967, trauteada por uma das personagens, p. 41);

- Eugene O'Neill e a sua obra *Desejo sob os Ulmeiros* (1925, p. 43);
- Ödön von Horváth (p. 45);
- «*Oh my darling, my darling Clementine*» (música tradicional norte-americana, p. 47).

É neste sentido – de intertextualidades e cumplicidades – que se desenvolve todo o texto do dramaturgo austríaco. As duas personagens, O Homem e A Mulher, existem dentro de um espaço e de uma cultura que as limita até à exaustão. O Verão e o jardim referidos nos diálogos e na didascália inicial dão-nos logo indicação do seu sufoco. Adão e Eva num jardim primordial, ficam progressivamente estranguladas todas as suas potencialidades através das palavras. Contudo, inúmeras são as perplexidades que o texto, propositadamente, levanta.

Se compreendermos que somos provocados a levantar véus sobre significados ocultos, dispostos em camadas sobrepostas, podemos também encarar as repetidas referências à natureza e aos animais como sendo, elas próprias, paralelos limitadores do jogo entre personagens que se definem uma em função da outra, na esgrima que, em última análise, poderíamos chamar Amor. Se aceitarmos esta leitura, o amor surgiria como o grande limitador da identidade. Se não, vejamos:

O HOMEM

Sim, estava previsto assim. – A tua primeira vez, com um homem, foi como?

A MULHER

Com uma voz adequada à cena, tal como o homem, mas não demasiado.

Olha ali um bûtio, por entre as árvores, como uma flecha. Ou será um milhafre? (p. 8)

A resposta sobre a iniciação sexual da parceira acerca da qual o elemento masculino tanto deseja saber é sempre eludida por metáforas da natureza e remete para outros significados: o bûtio (ave de rapina/homem predador) tanto pode ter roubado a virgindade da jovem, como apontar para ele próprio enquanto vítima de uma natureza que não controla.

Se o leitor/espectador, no entanto, se move pelo desejo de saber mais sobre a sexualidade da figura feminina, tal como o interlocutor masculino, as suas expectativas serão sistematicamente defraudadas.

O HOMEM

Não. Quando te faço perguntas, não obtenho resposta. (p. 32)

Fica, no entanto, a dúvida se algum deles efectivamente necessitará deste diálogo para o conhecimento mútuo.

A MULHER

Reconheci-te pelas perguntas que não fizeste. (p. 58)

Entendemos assim o texto como uma viagem exposta ao público da evolução interna da sexualidade feminina, não condicionada por um homem, mas tendo como motor da descoberta identitária de si mesma a sua própria interioridade. Aquele discurso, como também as perguntas a que vai respondendo, e que podem ser verdade ou apenas sonho, moldam a identidade da Mulher, impedindo-a de ser tão livre como desejaria.

«E, de novo, um Verão» (p. 7), primeira expressão da didascália inaugural, indica tão-somente o caminho para um novo ciclo de estações, que mais uma vez irão quebrar todas as iniciativas de liberdade individual, para de novo trazer à tona os seus dilemas.

Da morte não nos escapamos

EMÍLIA COSTA

Carlos Alberto Machado, *Teatro Reunido [2000-2010]*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 9, 2014, 380 pp.

O homem, por ser homem, por ter consciência, é já, em relação ao burro ou ao caranguejo, um animal enfermo. A consciência é uma enfermidade.

MIGUEL DE UNAMUNO



Teatro Reunido [2000-2010], de Carlos Alberto Machado, permite dar a conhecer a maior parte da obra que este autor singular da dramaturgia portuguesa foi criando na primeira década deste novo milénio.

Nascido a 18 de Novembro de 1954, em Lisboa, Carlos Alberto Machado tem multiplicado experiências em várias áreas (das artes do palco à poesia e ao ensino) e por várias zonas de Portugal (do Alentejo aos Açores), numa avidez de conhecimentos e de desafios, privilégio apenas de quem vive a existência em permanente interrogação e risco, vedado a quem passa pela vida entre conformismos e cobardias. Homem de multifacetadas valências, desde muito cedo elegeu o teatro como uma das suas paixões, a ele se dedicando como actor, cenógrafo, produtor, dramaturgo, encenador, investigador, crítico, historiador e professor.

Este livro, dotado de um prefácio da autoria de Rui Pina Coelho que nos transmite, de forma sucinta e rigorosa, o percurso do autor, as suas influências e as suas matérias de eleição, reúne as treze peças mais significativas que Carlos Alberto Machado redigiu em dez anos. Da sua leitura surge-nos um *corpus* temático evidente: o jogo com a morte e o questionamento sobre o poder das palavras.

Provido de uma visão holística do mundo e do saber, Carlos Alberto Machado compreendeu que as grandes questões da humanidade despontam nos episódios ínfimos do quotidiano, no pensamento mais esconso do mais insignificante dos homens; por isso, como refere na introdução da magnífica peça *Hamlet & Ofélia*, escrita em 2003, ao longo da vida foi-se cruzando, em Bissau, Lisboa, Klina e Nova Iorque, com muitos heróis anónimos, próximos dos mais famosos de shakespeariana evocação, seres de uma desassombrada loucura, para quem o mundo, no seu horror e tirania, não reconhece pertença.

Razão essa pela qual Ofélia e Hamlet, enclausurados num prostíbulo, vivendo da prostituição e dependentes de drogas, nesta versão de Carlos Alberto Machado, mantêm imaculada a sua grandeza e clarividência. O sofrimento por que padecem, essa dor física da impotência que os faz suportar todos os males como castigo, tal como no original da época isabelina, leva-os a ansiar pela morte, que, aliás, não se fará tardar.

Já em 2000, na peça *Ficava tão Bem Naquele Canto da Sala*, a morte, mais concretamente, o suicídio, é o cerne da acção. Uma jovem de dezassete anos enforca-se, perto da época do Natal, no sítio onde habitualmente era colocada a árvore. Os pais, ao depararem-se com o corpo morto da filha, pendurado de uma porta alta, mantêm-na nessa posição, enquanto conversam sobre as alterações de hábitos que o acto inesperado da filha vai provocar nas suas existências, procurando encontrar rapidamente soluções para minimizar essas perturbações do quotidiano. Talvez ainda seja possível colocar a árvore de Natal naquele sítio, depois de lá tirarem o corpo?, questionam-se. Talvez ainda seja possível comemorar a ceia de Natal, com menos uma pessoa é certo, mas ainda assim, desde que se aja no tom adequado, mais triste, talvez?, interrogam-se. Mas o momento mais absurdamente confrangedor, que nos remete para o universo de Harold Pinter, é o da atribuição da culpa do acto suicidário da filha à poesia e aos filmes, ponderando apresentar queixa contra os autores dessa propaganda criminosa. Com uma sobriedade e inteligência nos diálogos, o absurdo torna-se convincentemente credível, e, depois de aturada investigação, o responsável não é, afinal, Mário de Sá-Carneiro, poeta que também pecou contra a vida, mas sim, Álvaro de Campos, pela poesia que a filha morta deixou espalhada na cama, como derradeiro companheiro: «Se te queres matar, por que não te queres matar? Ah, aproveita! Que eu, que tanto amo a morte e a vida, Se ousasse matar-me, também me mataria... Ah, se ousares, ousa!» (Pessoa, 1986: 213).

O ano profícuo de 2000 é também responsável por dois monólogos, *A Felicidade Ideal* e *Transportes e Mudanças*, e por uma peça para sete vozes, *Os Nomes Que Faltam*.

A peça *Os Nomes Que Faltam* fala-nos da nossa necessidade de histórias, da volatilidade da memória, da fugacidade do tempo e da irrelevância das palavras. O nome, o nosso nome, esse património que nos distingue dos outros, afinal para que nos serve. Que nome é hoje o teu?

A Felicidade Ideal conjuga brilhantemente no arguto título os dois negócios – a Fotografia Felicidade e a Funerária Ideal – explorados

pelo pai do protagonista e, por morte deste, sua herança. O pai, obcecado com a verdade interior dos fotografados que se revela no acto da fotografia, acreditava estar na posse dos segredos inconfessáveis da alma de quem se deixasse fotografar na sua Fotografia Felicidade, mesmo que já não pertencesse ao número dos vivos e integrasse o negócio da Funerária Ideal. Se da morte ninguém escapa, como resistir-lhe quando ela ronda por todas as esquinas, por todas as brechas, por todos os poros? Para cumprir o destino inevitável de quem faz da morte um negócio, o protagonista assassina a mãe e o irmão, sementes daninhas empestadas de morte, e, de seguida, termina com a sua própria vida. A vida é um embuste, e quem tenha a coragem de a olhar nos olhos não sobreviverá.

Em *Transportes e Mudanças*, o monólogo é feito no feminino, por uma intelectual, apaixonada pelas palavras e pelos livros que as contêm, mas a quem as palavras já não podem salvar. Ao descobrir que é enganada pelo marido, homem carnal, totalmente avesso às palavras, que se move apenas de acordo com o instinto primário do desejo, não consegue resistir à humilhação e acaba por se encaminhar na direcção da morte. Afinal as palavras, por mais belas que sejam, não nos protegem da dor.

Na peça *Avesso*, de 2001, os bastidores, aquilo a que não se assiste num espectáculo, torna-se acção, e, numa clara homenagem aos actores, presenciamos, nos intervalos das cenas, os desabafos desses heróis frágeis, a quem se exige, antes de entrar em palco, a transmutação na personagem, independentemente do desespero em que se encontre. O *glamour* da profissão de actor é desmistificado em palavras de uma tristeza poética.

Restos. Interiores, pequena peça de 2002, prossegue a temática da morte, através do testemunho de três enlutadas, actrizes talvez, para quem o percurso normal da vida foi bruscamente interrompido pela morte do ente amado. Para que serve continuar depois disto? Ressoa-nos a pergunta. Em 2003, outra pequena peça, *Aquitanta*, confronta-nos com a nossa inevitável solidão, descrevendo-nos o amor como tentativa fruste de partilha, num contacto impenetrável entre dois corpos isolados. Em *Paisagens, Imagens*, peça de curta duração de 2006, assistimos a pensamentos fugazes de humanos e animais, numa clarividência triste.

Na peça *5 Cervejas para o Virgílio*, de 2009, Carlos Alberto Machado relembra Virgílio Martinho, escritor e dramaturgo português, falecido em 1994, de quem foi grande amigo, atribuindo-lhe o papel de narrador. Nos cinco tempos em que

a peça se divide, adivinhamos dois espaços principais: um de claustrofobia, onde a Milícia Popular de Regeneração dos Costumes Morais e Físicos tudo controla, asfixiando a vida e o amor, apenas sobrevivendo o conformismo e a cobardia; o outro de autobiografia, que surge nas conversas regadas a cerveja gelada entre o jovem autor e o profético Virgílio.

A guerra enquanto palco privilegiado do horror humano também não podia estar ausente das temáticas de Carlos Alberto Machado, pelo que, em 2009, escreveu a peça *Os Bravos do Kosovo*, onde espelha o silêncio de um território torturado pela guerra, mesmo depois de esta já ter terminado. O amor que se desenvolve no pós-guerra será sempre um amor com cheiro a morte.

O Sentido da Vida, peça de 2010, em vinte e uma pinceladas de pensamentos e diálogos surdos, revela-nos a ausência de sentido neste absurdo e desconcertante percurso que é a vida humana. De nada nos serve organizar o futuro e fortalecermo-nos com o passado, pois apenas o presente, esse escasso momento que não se deixa encerrar pelo pensamento, existe. Tudo o resto é ilusão, vã vaidade, tropeços da morte.

Face à sua actualidade, a que acresce a excelência com que o tema é retratado, num belíssimo monólogo de dor e solidão, terminamos com *Hoje não Há Música*, peça de 2010, onde um indivíduo em cima de uma mesa de um restaurante piano-bar esclarece as razões pelas quais, dentro de momentos, se fará explodir, matando-se a si e às pessoas que aí se encontram, todas vítimas, todas culpadas, todas inocentes. Esta peça centra-nos na problemática do racismo, da xenofobia e do ostracismo na Europa Ocidental, onde paralelamente ao desenvolvimento tecnológico não se verificou uma evolução das mentalidades, como o comprova o crescimento, cada vez mais evidente, da extrema-direita nas políticas nacionais.

A enfermidade que a consciência trouxe ao ser humano é admiravelmente descrita nas poéticas palavras de Carlos Alberto Machado nestas treze peças que a Companhia das Ilhas deu a conhecer ao grande público. Oito destas peças já foram encenadas, mas o seu destino é, e sê-lo-á sempre, a representação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PESSOA, Fernando (1986), *Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores.

UNAMUNO, Miguel de (2007), *Do Sentimento Trágico da Vida*, trad. Cruz Malpique, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Publicações de teatro em 2014

LISTA COMPILADA POR SEBASTIANA FADDA

PEÇAS ORIGINAIS (OU VOLUMES DE PEÇAS) EM PRIMEIRA EDIÇÃO



AA.VV., *Cassandra* (Mickaël de Oliveira: *4 Lições para a Sobrevivência* / Marta Freitas: *Operação Cassandra* / Jacinto Lucas Pires: *Senhora Doutora Cassandra* / Jorge Palinhos: *Cassandra Diz que Morreu* / Jorge Loureiro Figueira: *Cassandra de Balaclava* / Cláudia Lucas Chéu: *Cassandra Bitter Tongue* / Tiago Rodrigues: *A Última Peça de Tiago Rodrigues*. Autores: Cláudia Lucas Chéu, Jacinto Lucas Pires, Jorge Loureiro Figueira, Jorge Palinhos, Marta Freitas, Mickaël de Oliveira, Tiago Rodrigues. Direção e encenação: Nuno M. Cardoso, Cláudia Lucas Chéu, Jacinto Lucas Pires, Jorge Loureiro Figueira, Jorge Palinhos, Marta Freitas, Mickaël de Oliveira, Tiago Rodrigues). Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2014.



CAMPIÃO, Luís, *O Menino da Burra*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 6, 2014.

EIRAS, Pedro, *Teatro I* («Em Vez de Uma Arte Poética» / *Um Forte Cheiro a Maçã* / *Um Punhado de Terra* / *Uma Carta a Cassandra* / *Todos os Direitos Reservados* / *Eldorado*), Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2014.

—, *Teatro II* (*Antes dos Lagartos* / *A Casa* / *Bela Dona* / *Pedro e Inês* / *Hypomnemata*), Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2014.

FREITAS, Marta, *Eis o Homem* seguido de *(Des)humanidade*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas / Mundo Razoável, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 7, 2014.

—, *Longe do Corpo* seguido de *Amor de Anjo*, Vila Nova de Famalicão, Húmus / Mundo Razoável, 2014.



MACHADO, Carlos Alberto, *Teatro Reunido: 2000-2010* (*Os Nomes Que Faltam* / *Ficava tão Bem Naquele Canto da Sala* / *A Felicidade Ideal* / *Transportes e Mudanças* / *Avesso* / *Restos. Interiores* / *Aquitanta* / *Hamlet & Ofélia* / *Ponho Palavras na Minha Cabeça* / *5 Cervejas para o Virgílio* / *Os Bravos do Kosovo* / *Hoje não Há Música* / *O Sentido da Vida*), pref. Rui Pina Coelho, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 9, 2014.

NEVES-NEVES, Ricardo, *Mary Poppins, a Mulher Que Salvou o Mundo e Outras Peças* [*O Solene Resgate* / *A Porta Fechou-se e a Casa Era Pequena* / *O Regresso da Natasha*], Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 80, 2014.

NILSON, Afonso, *Pequenos Monólogos para Mulheres*, Lisboa, Chiado Editora, 2014.

ONDJAKI, *Os Vivos, o Morto e o Peixe Frito*, Alfragide, Editorial Caminho, 2014.

PALINHOS, Jorge, *Parking*, in Jorge Palinhos, *Parking* / Tiago Patrício, *Desmaterialização*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas / Teatro Meridional / Centro de Estudos de Teatro - LAB Laboratório de Dramaturgia, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 8, 2014.

PATRÍCIO, Tiago, *Desmaterialização*, in Jorge Palinhos, *Parking* / Tiago Patrício, *Desmaterialização*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas / Teatro Meridional / Centro de Estudos de Teatro - LAB Laboratório de Dramaturgia, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 8, 2014.

PESSOA, Carlos J., *Festas de Garage*, Amadora, Escola Superior de Cinema e Teatro, Coleção Biblioteca, 2014.

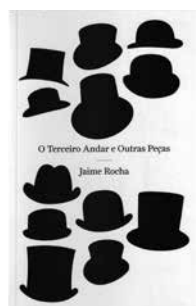
ROCHA, Jaime, *O Terceiro Andar e Outras Peças* [*O Construtor e Quinze Minutos de Glória*], pref. Sebastiana Fadda, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

ROMÃO, Valério, *A Mala*, Lisboa, Edições Guilhotina, 2014.

TORRES, António Roma, *Novo Céu*, Porto, Edições Afrontamento, 2014.

—, *O Rei da Áustria*, Porto, Edições Afrontamento, 2014.





PEÇAS ORIGINAIS EM REEDIÇÃO

- TORRADO, António, *Doze de Inglaterra* seguido de *O Guarda-Vento*, ilustrações de Patrícia Fidalgo, Alfragide, Editorial Caminho, [2010] 2014, 3.^a ed.
- , *Salta para o Saco*, ilustrações de Carlos Barradas, Alfragide, Editorial Caminho [1.^a ed.: Porto, Civilização, 2006], 2014.
- , *Teatro às Três Pancadas: 7 pequenas peças para pequenos elencos*, Alfragide, Editorial Caminho, [2006] 2014, 10.^a ed.
- , *Donzela Guerreira*, Alfragide, Edições ASA, [1996] 2014.

TRADUÇÕES

- ALBEE, Edward, *Três Mulheres Altas*, trad. Marta Mendonça, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2014.
- GARCIA, Rodrigo, *Agamémnon: Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho e outras peças (Tivessem Ficado em Casa, Seus Normais / Jardinagem Humana. 49 Fragmentos e 3 Listas)*, trad. John Romão com a colaboração de Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 84, 2014.
- HANDKE, Peter, *Os Belos Dias de Aranjuez: Um diálogo de Verão*, trad. Maria Manuel Viana, Lisboa, Sistema Solar, Documenta, 2014.
- KROETZ, Franz Xaver, *Alta Áustria e Outras Peças (Música para Si / Novas Perspectivas / Viagem para a Felicidade)*, trad. Jaime Salazar Sampaio e Maria Adélia Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 79, 2014.
- MARIVAUX, Pierre de, *Os Juramentos Indiscretos*, trad. Maria João Brilhante, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2014.
- MIRÓ, Pau, *Jogadores / Sorriso de Elefante*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 83, 2014.
- MOLIÈRE, *O Doente Imaginário*, trad. e pref. Alexandra Moreira da Silva, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Colecção Teatro Nacional São João, 2014.
- , *Tartufo*, trad. Manuel João Gomes, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Colecção Companhia de Teatro de Almada, 2014.
- RATTIGAN, Terence, *Mesas Separadas / Mar Azul Profundo*, trad. Luzia Maria Martins e Francisco Matta, rev. Pedro Marques, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 85, Os Clássicos, 2014.
- SHAKESPEARE, William, *Como Queiram*, trad. Daniel Jonas, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Colecção Teatro Nacional São João, 2014.
- , *Coriolano*, trad. Fernando Villas-Boas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2014.
- , *Bem Está o Que bem Acaba*, trad., introd. e notas de M. Gomes da Torre, Lisboa, Relógio D'Água, Projecto Shakespeare, 2014.
- SPREGBURD, Rafael, *A Estupidez / O Pânico*, trad. Alexandra Moreira da Silva e Guillermo Heras, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 81, 2014.
- , *A Paranóia / A Teimosia*, trad. Ângelo Ferreira de Sousa, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 82, 2014.
- STRINDBERG, August, *Inferno*, trad. do original francês e redacção cronológica de Anibal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar, 2014.

TRADUÇÕES EM REEDIÇÃO

- ÉSQUILO, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*, introd., trad. do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, [1990] 2014.



- , *Prometeu Agrilhado*, introd., trad. do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, [reimpressão ed. 2008] 2014.
- , *Persas*, introd., trad. do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, [reimpressão 2.ª ed. 2009] 2014.
- EURÍPIDES, *As Troianas*, introd., trad. do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, [1996] 2014.
- SÓFOCLES, *Filoctetes*, introdução, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, 5.ª ed. [Tradução em reedição]

ESTUDOS / DOCUMENTOS

- AA. VV., *Lucien Donnat: Um criador rigoroso*, com textos de Carlos Vargas, Margarida Acciaiuoli, Eunice Azevedo, Vitor Pavão dos Santos e Rui Afonso Santos, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.
- AA. VV., *As Metamorfoses das Paisagens: Comédias do Minho 2004-2013*, s. l., s. e. [Comédias do Minho], 2014.
- ANDRÉ, João Maria / RIBEIRO, João Mendes, *O Espaço Cénico como Espaço Potencial: Para uma dinamologia do espaço*, Coimbra, Círculo de Artes Plásticas / Colégio das Artes, 2014.
- BRILHANTE, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o teatro da nação* [Luís Soares Carneiro, Ana Isabel Vasconcelos, Francesca Rayner, Guilherme Filipe, Isabel Vidal, Cristina Faria e Maria Helena Seródio], Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.
- CARRILHO, Paulo, *Teatro Musical: Uma breve exposição*, vol. 1, Lisboa, Chiado Editora, 2014.
- CONDE, António, *Fresco Bruegeliano: Dez estudos e um ensaio sobre dramaturgias portuguesas entre 1990 e 2010*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Ensaio, n.º 1, 2014.
- GOUVEIA, Margarida Coutinho, *Os Primeiros Autos Pastoris de Gil Vicente*, Coimbra, Edições Tenacitas, 2014.
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia, *24 Anos de Teatro na Escola Secundária D. Maria II*, Braga, Agrupamento de Escolas D. Maria II / Clube de Teatro da Escola Secundária D. Maria II, 2014.
- LOURENÇO, Frederico, *Estética da Dança Clássica*, Lisboa, Livros Cotovia, 2014.
- ZURBACH, Christine / FERREIRA, José Alberto (org.), *Tradução, Dramaturgia, Encenação (II)*, actas do Colóquio, 21 de Novembro de 2011, Évora, CHAIA (Centro de História de Arte e Investigação Artística) / DAC (Departamento de Artes Cénicas), Editora Licorne, Teatro / Materiais 5, 2014.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- Cine Qua Non: Bilingual Arts Magazine* / Music, dance, theatre, visual arts, literature, cinema, n.º 8 (Spring / Summer 2014), dir. Ana Luísa Valdeira da Silva, Lisboa, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Sinais de Cena*, n.º 21 (Junho de 2014) e 22 (Dezembro de 2014), dir. Maria Helena Seródio, Lisboa, Associação Portuguesa de Criticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus.

Publicações de teatro em 2015

LISTA COMPILADA POR SEBASTIANA FADDA

PEÇAS ORIGINAIS (OU VOLUMES DE PEÇAS) EM PRIMEIRA EDIÇÃO



AA. VV., *Curtas da Nova Dramaturgia, n.º 1: Memória*, Lisboa, Edições Guilhotina, 2015.

BOTEQUILHA, Mário, *Al Pantalone*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 11, 2015.

CAÑAMERO, Gisela, *Para Além do Muro / Beyond the Wall*, versão inglesa de Mischa Stocklin, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 10, 2015.

D. L. R., *O Estrangeiro Namorado. Entrez de Século XVIII*, ed. José Camões, Bruno Henriques e Ariadne Nunes, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

GUEDES, [Jorge] Castro, *Textos de Teatro para a Cena (Estilhaços / Passarox / Gira pró Inferno / Eles Virão, António, Verás Que Virão! / António Vieira, Sementes da Utopia / Os Passos da Paixão de Cristo / Armstrong Viaja de Ptolomeu a Einstein / Lágrima em Fogo / Ecos Verdes / Três Mulheres em Torno de Um Plano / Os Caídos (20&4: O Triunfo destes Porcos / Hotel Bilderberg / Entardecer Violeta Rubro / Belém, Ano Zero / Em Defesa da Santa Corporação da Fé Corruptora dos Erros Divinos / Na Capa do Santo: o Natal / Mr. Guantnamero e as Suas Gémeas Queridas / O Cavalo Que Engoliu o Sol. Histórias da Vida de São Paulo / A Sombra do Gafanhoto. Como São João Baptista Deixou de Comer Gafanhotos)*, Leça da Palmeira, Maçã Vermelha, Associação de Teatro e Cultura, 2015.

MARQUES, Raul Malaquias, *Ao Vivo e em Direto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

NETO, Rui, *Luto (Monólogo para Um Homem Simples) / Worm (O Estado das Coisas)*, pref. Paulo Filipe Monteiro, Casal de Cambra, Caleidoscópio, Oro, 2015.

NEVES, Abel, *Teatro (Clube dos Pessimistas / Cruzeiro / Este Oeste Éden / Flores para Mim / Nunca Estive em Bagdad / Olhando o Céu Estou em Todos os Séculos / Querido Che)*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto Teatro, n.º 12, 2015.

NEVES-NEVES, Ricardo, *Entraria nesta Sala...*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2015.

OLIVEIRA, Mickael de, *Obra Completa: 2006-2014 (Oslo - Fuck Them All and Everything Will Be Wonderful / Boris Yeltsin / 4 Lições para a Sobrevivência / Vou Curar-te pelo Excesso / Hipólito - Monólogo Masculino sobre a Perplexidade)*, t. 1, pref. Fernando Matos Oliveira, com texto de Nuno M. Cardoso e nota do autor, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2015.

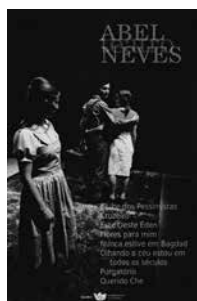
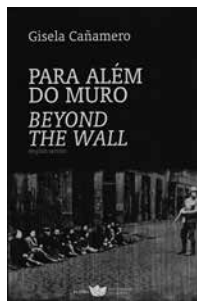
RODRIGUES, Tiago, *Ifigénia / Agamémnon / Electra*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2015.

SOARES, Lígia, *Romance*, Lisboa, Douda Correria, 2015.

TORRADO, António, *Maio de 58*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

VIEIRA, Vergílio Alberto, *Oratória do Vento / Lenda de Santa Maria Egípcíaca*, prólogo Alexei Bueno, desenhos José Monga, s. l., Crescente Branco, 2015.

WADDINGTON, Gonçalo, *Albertine, o Continente Celeste*, Lisboa, Abysmo, Coleção Palco, 2015.





PEÇAS ORIGINAIS (OU VOLUMES DE PEÇAS) EM REEDIÇÃO

TORRADO, António, *Salta para o Saco*, ilustrações de Carlos Barradas, Lisboa, Editorial Caminho, [2006] 2015, 2.ª ed.



TRADUÇÕES

ALBEE, Edward, *A História do Jardim Zoológico / A Morte de Bessie Smith / Caixa de Areia*, trad. Rui Knopfli e Egito Gonçalves, revista por João Vaz, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 89, 2015.

GREIG, David, *Os Acontecimentos / Frágil / Dalgety*, trad. Pedro Marques, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 86, 2015.

HORVÁTH, Ödön von, *Casimiro e Carolina / Histórias do Bosque de Viena*, trad. Maria Adélia Silva Melo e Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 89, 2015.

JELINEK, Elfriede, *Capitalfuck: Os Contratos do Comerciante. Uma Comédia Bancocrática*, trad. Helena Topa, textos de Bruno Monteiro, Helena Topa e Emanuel de Sousa, Vila do Conde, Verso da História, 2015.

MÜLLER, Heiner, *Filoctetes e Outras Peças (A Batalha / Poemas)*, trad. José Maria Vieira Mendes, Jorge Silva Melo e João Barrento, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 91, 2015.

--, *Quarteto e Outras Peças (Margem Abandonada / Medeia Material / Paisagem com Argonautas / Descrição de Um Quadro)*, trad. Maria Adélia Silva Melo, Jorge Silva Melo e João Barrento, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 92, 2015.



PIRANDELLO, Luigi, *O Prazer da Honestidade / Vestir os Nus / A Vida Que Te Dei*, trad. Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 87, 2015.

PY, Olivier, *Epístola aos Jovens Atores para Que Seja Dada a Palavra à Palavra*, trad. e apresentação de Maria Luísa Malato, Porto, Deriva, Coleção Pulsar, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *O Fim das Possibilidades*, trad. Isabel Lopes, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2015.

SHAKESPEARE, William, *Ricardo III*, trad., introd. e notas de Rui Carvalho Homem, Lisboa, Relógio D'Água, 2015.



WILLIAMS, Tennessee, *No Bar de Um Hotel de Tóquio e Outras Peças (Ergo-me em Chamas, Gritou a Fénix / A Carta de Amor de Lord Byron / Saudades de Bertha / Casa para Demolição / O Jantar Que não Satisfaz ou A Longa Jornada Interrompida / Fala-me como a Chuva e Deixa-me Ouvir... / Peça para Dois Actores)*, trad. José Camões e Manuel João Gomes, rev. João Vaz, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 88, Os Clássicos, 2015.

--, *Doce Pássaro da Juventude, A Noite do Iguana e Outras Peças (O Zoo de Vidro / Vieux Carré)*, trad. José Miguel da Silva, José Agostinho Baptista, Dulce Fernandes e Manuel João Gomes, Lisboa, Relógio D'Água, 2015.



TRADUÇÕES EM REEDIÇÃO

- FASSBINDER, Rainer Werner, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, trad. Yvette K. Centeno, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, [1990] 2015, 3.ª ed.
- GOETHE, Wolfgang, *Fausto*, trad. A. F. Castilho, Lisboa, Civilização Editora, Coleção Noites Brancas, [1.ª ed.: Porto, Viúva Moré, 1872] 2015.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet: Tragédia em 5 actos*, ed. bilingue inglês / português, pref. Luís Miguel Cintra, trad. Sophia de Mello Breyner Andresen, revisão com a colaboração do Prof. Grahame Broome-Levett, Lisboa, Assírio & Alvim, [1.ª ed.: Porto, Lello & Irmão, 1987] 2015 [pref. de 2015, ligado ao espectáculo levado à cena pelo Teatro da Cornucópia].
- , *Hamlet*, trad. e notas de António M. Feijó, Lisboa, Relógio D'Água, [1.ª ed.: Lisboa, Livros Cotovia, 2001] 2015.
- SÓFOCLES, *Rei Édipo*, introd., trad. do grego e notas de Maria do Céu Zambujo, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, [2008] 2015.
- WILDE, Oscar, *Um Marido Ideal*, trad. Maria Isabel Morna Dias Braga, Porto, Civilização Editora, [1963] 2015.

ESTUDOS / DOCUMENTOS

- BRANCO, António, *Visita Guiada ao Ofício do Ator: Um Método*, pref. José Trindade Santos, posfácio Manuela de Freitas, Coimbra, Grácio Editor / Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 2015.
- CATRICA, Paulo, *Memorator*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, Coleção Estudos, 2015.
- CINTRA, Luís Miguel, *Cinco Conversas em Almada*, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2015.
- COSTA, Carlos (2015), *Vens Ver ou Vens Viver? Estética e Política da Participação*, Lisboa / Paris, Nota de Rodapé Editores, 2015.
- CRUZ, Hugo (coord.), *Arte e Comunidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- ESMÊNIO, Filipe, *O Sonho ao Poder: Mário Viegas. Fotobiografia*, Évora, Licorne, 2015.
- FARIA, Nuno (coord.), *Ricardo Jacinto: O Cone e Outros Lugares*, catálogo da exposição organizada pelo Centro Internacional das Artes José de Guimarães, ed. bilingue, trad. inglesa de Martin Dale e Joana Becken, Lisboa, A Oficina / Sistema Solar / Documenta, 2015.
- FERREIRA, José Alberto, *Da Vida das Marionetas: Ensaio sobre os Bonecos de Santo Aleixo*, pref. Christine Zurbach, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas / CHAIA (Centro de História de Arte e Investigação Artística) / Secretariado Regional da Cultura / Direcção Regional de Cultura do Alentejo, Coleção Azulcobalto Ensaio n.º 2, 2015.
- HENRIQUES, Ricardo / LETRIA, André, *Teatro*, Lisboa, Pato Lógico, 2015.
- LANCASTRE, Maria José de, *Com Um Sonho na Bagagem: Uma Viagem de Pirandello a Portugal*, trad. Helena Abreu, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2015.
- MCMAHON, Christina, *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*, trad. Mick Greer e Graça Margarido em colaboração com Christina S. McMahan e Pedro Lopes de Almeida, Coimbra, Almedina, 2015.
- MÜLLER, Christoph / NEUMAN, Martin (org.), *O Teatro em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, inclui textos de Christoph Müller, Martin Neumann, Maria Luísa Malato Borrvalho, Ana Isabel Vasconcelos, Ricarda Musser, Anne Begenat-Neuschäfer e Helmut Siepmann, Actas da secção dedicada ao Teatro em Portugal nos Séculos XVIII e XIX no 8.º Congresso Alemão de Lusitanistas [Munique, 2009], Lisboa, Edições Colibri / Ibero-amerikanisches Institut [Berlim], 2015.
- PENA, Abel Nascimento / RELVAS, Maria de Jesus C. / FONSECA, Rui Carlos / CASAL, Teresa (org.), *Revisitar o Mito / Myths Revisited*, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2015.



PEREIRA, Silvina, *Jorge Pereira de Vasconcelos: Um Homem do Renascimento*, catálogo da exposição, rev. técnica Gina Guedes Rafael, rev. A. Miguel Saraiva, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Teatro Maizum, 2015.

SANTOS, Vítor Pavão, *O Veneno do Teatro ou Conversas com Amélia Rey Colaço*, Lisboa, Bertrand Editora, 2015.

--, *Acima de Tudo Amar a Vida ou Conversas com Eunice Muñoz*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2015.

SILVA, Uirá Iracena, *Teatro Popular: Um Conceito Estético-Sociológico*, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2015.

VARGAS, Carlos (coord.), *Alexandre Farto AKA Vhils no Teatro Nacional D. Maria II*, edição bilingue, trad. inglesa de David Bailey, introd. de Miguel Honrado, textos de António Mega Ferreira e Vítor Pavão dos Santos, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2015.

VILLARET, Henrique, *João Villaret (1913-1961): Duas Mãos Que Abertas Deram Tudo*, s. l. [Lisboa], edição de autor, 2015.

ESTUDOS / DOCUMENTOS EM REEDIÇÃO

VASQUES, Eugénia, *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro*, Lisboa, Guimarães, 2015 [1.ª edição: Lisboa, Cosmos, Coleção Literatura, 1998].



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 21 (2013)

- AA. VV., *Kohn: O teatro da corte da Tailândia. Coleção Francisco Capelo*, Lisboa, EGEAC / Museu da Marioneta, 2013. [Estudos / documentos]
- BECKETT, Samuel, *À Espera de Godot*, trad. revista e atualizada de José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Livros Cotovia, [2006] 2013. [Tradução em reedição atualizada]
- CORREIA, Hélia, *A Teia*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013. [Peça original]
- DEL CARLO, Marcantonio, *M-Show*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2013. [Peça original]
- EURÍPIDES, *Medeia*, introd., versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [1991, Imprensa de Coimbra] 2013, 5.ª ed. [Tradução em reedição]
- GIL, José Manuel Valbom, *Teatro Dom Roberto: O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e Os Novos Palhetas*, ed. ilustrada bilingue, trad. inglesa de Michael Dornan, Lisboa, EGEAC / Museu da Marioneta, 2013. [Estudos / documentos]
- GOETHE, Johann W., *Fausto*, trad., introd. e glossário de João Barrento, Lisboa, Relógio D'Água, [1999, com imagens de Ilda David] 2013. [Tradução em reedição]
- HORVÁTH, Ödön von, *Rumo aos Céus*, trad. Maria Gabriela Fragoso, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2013. [Tradução]
- LOPES, Luís Mário, *Traição*, vencedor do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva 2011, Lisboa, Instituto Camões / Tinta-da-china, 2013. [Peça original]
- MAMET, David, *Negócio Fechado*, adaptação de Rodrigo Francisco, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2013. [Tradução]
- PENEDO, Ana Margarida / LOPES, Sofia Campos, *Teatro Wayang Kulit de Bali: Objetos e coleções do Museu Nacional de Etnologia*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013. [Estudos / documentos]
- SÓFOCLES, *Ájax*, introd., trad. do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 2.ª ed. [Tradução em reedição]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 19 (2012)

- BARROS, Né / ROMÁN, Juan Carlos / MAIA, Maria Helena (eds.), *Artes Performativas: Novos discursos*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2012. [Estudos / documentos]
- FRANCO, António Cândido, *Autos do Fogo Analógico: Cenas de teatro*, Évora, Editora Licorne, 2012. [Peça original]
- LEMONS, Pedro / VESPEIRA, Marcelino, *Adélia e Kovako: Peça de teatro de Pedro Lemos e Marcelino Vespeira, Lisboa 1950*, edição fac-similada, numerada e assinada, s. l., Sistema Solar, Documenta, 2012. [Peça original em reedição]
- SCHNITZLER, Arthur, *Dança de Roda*, trad. José A. Palma Caetano, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2012. [Tradução]
- SÓFOCLES, *Antígona*, introd., trad. do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 10.ª ed. [Tradução em reedição]
- TORRADO, António, *Atirem-se ao Ar!*, Alfragide, Editorial Caminho, 2012. [Peça original]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 17 (2011)

- AA. VV., *Oficina de Escrita Odisseia: Textos escolhidos*, Porto, Teatro Nacional São João, 2011. [Peças originais]



- EURÍPIDES, *As Bacantes*, introd., trad. do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, [1992] 2011. [Tradução em reedição]
- GOLDONI, Carlo, *O Teatro Cómico*, trad. José Colaço Barreiros, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2011. [Tradução]
- NORÉN, Lars, *Do Amor*, trad. Solveig Nordlund e Bruno Nordlund, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2011. [Tradução]
- ROQUE, Eugénio, *Esgrima para Actores: Técnicas universais para criação e representação de duetos em cena*, pref. João Vasco, s. l., s. h., 2011. [Estudos / documentos]
- SERRES, Karin, *Marz'ia*, trad. Alexandra Moreira de Silva, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2011. [Tradução]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 15 (2010)

- AA. VV., *Edição Comemorativa dos 10 Anos do FIMFA Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas Lisboa 2010*, Lisboa, A Tarumba - Teatro de Marionetas / EGEAC / Museu da Marioneta, 2010. [Estudos / documentos]
- COPI, *Uma Visita Inoportuna*, trad. Jorge Pereirinha Pires, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2010. [Tradução]

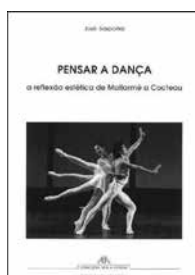
ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 13 (2009)

- AA. VV., *Nadagama: Máscaras e marionetas do Sri Lanka*, Lisboa, Museu da Marioneta, 2009. [Estudos / documentos]
- AZEVEDO, Manuela de, *Memória de Uma Mulher de Letras: Poesia, dramaturgia, ficção e ensaio, jornalismo*, coord. Etelvina Lage, Ana Maria Tavares e Leonel Gonçalves, pref. Luís Humberto Marcos, Porto, Museu Nacional da Imprensa / Edições Afrontamento, 2009. [Estudos / documentos]
- MARIA, Guida / PINTO, Rui Costa, *Guida Maria: Uma vida*, s. l., ed. Rui Costa Pinto, 2009. [Estudos / documentos]
- PINA, Manuel António, *História do Sábio Fechado na Biblioteca*, ilustrações de Ilda David, Lisboa, Assírio & Alvim, Coleção Assirinha 24, 2009. [Peça original]
- RAMOS, Ana Margarida / ROIG RECHOU, Blanca-Ana / GOMES, José António (coord.), *Teatro para a Infância e Juventude*, Porto, Deriva Editores, 2009. [Estudos / documentos]
- SIMONOT, Michel, *O Vendedor de Elogios*, trad. José Martins, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2009. [Tradução]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 11 (2008)

- AA. VV., *You Can't Go Home Again (ou... A Revolta dos Manequins)*, catálogo da exposição, Lisboa, EGEAC / Museu da Marioneta, 2008. [Estudos / documentos]
- GONZÁLEZ, Isabel Mociño / RODRIGUEZ, Marta Neira / RAMOS, Ana Margarida / SILVA, Sara Reis da, *Do Livro à Cena*, actas dos XIII Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto, 15-17 de Novembro de 2007, Porto, Deriva Editores, 2008. [Estudos / documentos]
- TORRADO, António, *Verdes São os Campos*, lendas teatralizadas do Vale do Minho, Porto, Campo das Letras, [2002] 2008. [Peça original em reedição]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 9 (2007)

- AA. VV., *Quando o Corpo Fala. 1990-2005: Imagens de um percurso*, pesquisa e coord. Rafael Leitão, s. l. [Évora], Companhia de Dança Contemporânea de Évora, 2007. [Estudos / documentos]
- AA. VV., *Branca-Flor: O teatro de Lília da Fonseca 1962-1982*, catálogo da exposição, Lisboa, EGEAC / Museu da Marioneta, 2007. [Estudos / documentos]
- ALMEIDA, Carmen (coord.), *Mestre Salas Apresenta: Exposição de marionetas portuguesas*, Évora, Direcção Regional da Cultura do Alentejo em colaboração com a Câmara Municipal de Évora e o CENDREV, 2007. [Estudos / documentos]
- ARTAUD, Antonin, *Eu, Antonin Artaud*, trad. e apresentação de Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007. [Estudos / documentos]
- FRANCISCO, Rodrigo, *Quarto Minguante*, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2007. [Peça original]
- KEENE, Daniel, *Pedra, Papel e Tesoura*, trad. Maria Arriaga, s. l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, Coleção Companhia de Teatro de Almada, 2007. [Tradução]
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. António M. Feijó, Rio do Mouro, Biblioteca de Editores Independentes, BI 027, [1.ª ed.: Lisboa, Livros Cotovia, 2001] 2007. [Tradução em reedição]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 7 (2006)

- SASPORTES, José, *Pensar a Dança: A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, introd. Fedele D'Amico, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 2006, 2.ª ed. revista e aumentada. [Estudos / documentos]
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. António M. Feijó, Lisboa, Livros Cotovia, 2006. [Tradução]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 5 (2005)

- MELO, Maria do Céu de, *A Expressão Dramática à Procura de Percursos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005. [Estudos / documentos - Errata: Rectificação do título]
- TORRADO, António, *Tuão Corre Bem no Melhor dos Mundos*, tragicomédia voltairiana, Lisboa, Página 4, Coleção Antestreia, 2005. [Peça original]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 1 (2003)

- TORRADO, António, *Lugar Sagrado*, peça em 1 acto, Lisboa, Página 4, Coleção Antestreia, 2003. [Peça original]



Michel Corvin (1930-2015)

Dedicou a sua vida a pensar, ensinar e documentar o teatro. Enciclopedista, redefiniu as concepções teatrais no *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Na sua missão de historiador, preocupou-se em preservar a memória e a História do teatro (*Anthologie des auteurs dramatiques de langue française de Godot à Zucco, Le nouveau théâtre en France, Le nouveau théâtre à l'étranger*). Professor honorífico no Institut d'Études Théâtrales da Université Paris III (Sorbonne Nouvelle), ensinava também na École régionale d'acteurs de Cannes. Conciliou o percurso académico com uma boa dose de rebeldia, desafiando-se, recolocando questões continuamente. Com 84 anos, foi ator em *Notre Faust*, numa encenação de Robert Cantarella. Interessou-se pelas vanguardas teatrais, mostrando-se curioso, de olhar atento com os autores e criadores contemporâneos. Apaixonado pela obra de Jean Genet, foi responsável pela organização e edição da obra completa do dramaturgo na coleção La Pléiade. Em 2014, com *L'Homme en trop: l'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, retoma a reflexão sobre o conceito de personagem-ator. Em Julho de 2015, um mês antes da sua morte, lançou a sua última obra: *Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*.

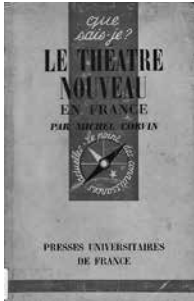
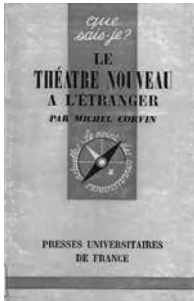
«Il avait du goût pour ce qu'il ne connaissait pas encore, il était plutôt du côté des voyous que de l'orthodoxie».

OLIVIER NEVEUX¹



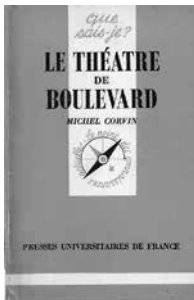
Professor universitário, investigador, ensaísta e historiador, foi um autêntico *gourmet* de tudo o que está relacionado com o palco. Como não tinha papas na língua, não hesitava em desarrumar os talheres ou em manchar a toalha no festim do teatro, com um estilo mordaz inconfundível, muito profundo e direto nas suas análises e observações. O meio teatral não esperava tamanha desfeita, tendo-se habituado à enérgica atividade deste entusiasta, que nunca cessou de partilhar o seu gosto pela história e pela atualidade do teatro. Ainda que autor de uma vasta obra sobre a dramaturgia do século XX, a sua curiosidade insaciável e independência de espírito fizeram dele um espectador assíduo e atento às formas inovadoras deste século, informando-se sobre as novas escritas e os jovens autores.

1 «Table Ronde en hommage à Michel Corvin» in *France Culture*, 26 de Agosto de 2015.



Tendo sido sua estudante no Institut d'études théâtrales (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), quero sublinhar o empenho de Michel Corvin na transmissão do saber, sempre aberto ao debate, e aquela sua maneira tão própria de falar das coisas de teatro, mesclando a exigência e o rigor com uma ironia devastadora. O lançamento em 1991 do seu *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* explica em parte que o apresentem como enciclopedista. É verdade que esta obra de referência, por vezes até simplesmente denominada «o Corvin», será completada e atualizada até à última edição, em 2008, com um novo título (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers du monde*), sinal da postura universal do teatrólogo, que deixa inacabado o projeto de lançar uma nova versão digital da famosa enciclopédia. Demonstrou-me o seu apego ao teatro português quando me pediu que redigisse os artigos sobre esta área nas várias reedições desta obra, e para evocar a dramaturgia portuguesa na sua *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)* (Éditions Théâtrales, 2007). Devo-lhe também ter escrito sobre as artistas portuguesas no *Dictionnaire universel des créatrices* (Éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013), cujo setor de teatro foi coordenado por Michel Corvin.

GRAÇA DOS SANTOS



Não tive a sorte de ser aluna de Michel Corvin, nem de o conhecer pessoalmente, mas, já na fase da minha vida em que o ensino do teatro passou a ocupar um espaço central das minhas actividades na universidade, descobri com uma enorme alegria que o seu trabalho podia chegar até nós, estudiosos do teatro em Portugal, graças à sua obra mais extensa e mais impressionante, o seu *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, publicado em 1995 pela conceituada editora Bordas.

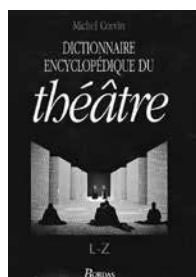


Lembro-me de que abri o livro pela primeira vez em casa de Anne Ubersfeld, cúmplice de sempre deste investigador, que com ela construiu os estudos de teatro na universidade francesa, rompendo com uma velha indefinição do estatuto do ensino académico do teatro. Voltei para Portugal, com o peso reconfortante desta obra na minha mala. E, à medida que me habituei a utilizá-la para a minha própria investigação e a recomendá-la a colegas e estudantes, fui-me apercebendo da imprescindível ajuda que a riqueza dos resultados de todo este labor colectivo, «*rédiégé par des amoureux du théâtre (à) faire partager à d'autres amateurs*», trazia ao meu

trabalho. Enciclopédico, é um dicionário que se lê como um livro de histórias que estimulam a nossa imaginação e nos fazem viajar no espaço e no tempo.

Em Michel Corvin, a arte efêmera do teatro encontrou um sábio historiador e um fiel guardião da sua frágil memória.

CHRISTINE ZURBACH



Difficile d'imaginer que l'on ne croisera plus Michel à un spectacle : il allait si souvent au théâtre et était en Avignon l'été même de sa disparition. Oui, il était resté un grand spectateur de théâtre, cet homme qui en avait pourtant tant vu !

Ses intérêts étaient donc loin de se limiter au texte de théâtre. Admirateur impénitent de l'avant-garde, du Laboratoire Art et action à Jacques Polieri, il était curieux de tout, et le projet énorme du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers du monde* était à sa mesure. Il l'a conduit et réalisé avec maestria, obstination et élégance, nous entraînant à sa suite les uns et les autres avec amitié et rigueur, obsédé par les mises à jour régulières de l'ouvrage dont la première version est parue en 1991 et la dernière, épuisée, en 2008. Son œuvre parle pour lui, mais son entretien, son savoir, ses remarques pleines de justesse et de causticité manquent déjà à ses étudiants-acteurs et à ses collègues comme lui chercheurs et pédagogues.

BÉATRICE PICCON-VALLIN

MICHEL CORVIN

«Pour devenir comédien, il faut apprendre à douter et surtout de soi-même. [...] L'important, c'est la curiosité et le doute, le tout dans le plaisir ! C'est ça être comédien : ni l'artifice, ni la nature brute. [...] J'enseigne le théâtre en sortant du théâtre. Le théâtre ne peut se saisir comme art spécifique que si on prend des chemins de traverse, en évitant de le considérer comme un en-soi ou en plaquant sur lui des lectures qui n'aboutissent qu'à quelque chose de superficiel. [...] Je parle aux élèves de beaucoup d'autres choses que de théâtre.»

«Pour un bain de culture permanent» in *La Terrasse*, 10 de Outubro de 2009

«Le langage n'est pas une vitre transparente à travers laquelle se verrait, tel qu'en lui-même, le réel, massif et parfaitement préhensible ; le travail du théâtre est de se consacrer au langage en train de se coller avec le réel : s'il l'analyse, il ne le fabrique pas, il le recompose après l'avoir décomposé.»

Marchons ensemble, Novarina ! Vade mecum

«La dramaturgie n'est pas une science, mais un artisanat précis et subjectif à la fois, qui travaille sur des données concrètes mais écrites quand il s'agit d'un travail sur textes qu'on ne peut pas tordre en tout sens au risque de casser l'objet de son étude.»

L'Homme en trop: L'abhumanisme dans le théâtre contemporain

«La meilleure façon de ramener le théâtre à lui-même et de lui interdire la fuite vers la littérature c'est encore de lui rappeler sans cesse qu'il est convention morceau d'espace-temps où des comédiens – non des personnages – se livrent sans se perdre un instant de l'œil à une exploitation consciente des ressources de la scène. Le théâtre se nourrit de lui-même et se désigne comme tel au moment précis où les signes dramatiques pourraient donner au spectateur l'illusion d'une référence à une action, à des sentiments, à une philosophie vrais. Ce dédoublement paradoxalement nécessaire pour plus d'unité, c'est la parodie qui l'opère, sous forme d'humour et plus généralement de distorsion entre les signifiants et les signifiés. Gestes, accessoires, jeu, accordés ou en opposition avec le langage élargissent la faille entre le théâtre et le corps étranger qu'on nomme le réel.»

Le théâtre nouveau en France

