

Genética Teatral

MAIO DE 2017

Sinais de Cena

Revista de estudos de teatro e artes performativas

Performing Arts and Theatre Studies Journal

Série II, Número 2, Maio de 2017

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 editada pela 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 teve 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*

Alexandra Balona | Alexandra Moreira da Silva | Ana Campos | Ana Clara Santos | Ana Pais | Ana Rita Martins | Bruno Schiappa | Catarina Firmo | Emília Costa | Eunice Tudela de Azevedo | Fernando Guerreiro | Filipe Figueiredo | Gustavo Vicente | Joana d'Eça Leal | José Camões | Maria João Almeida | Maria João Brilhante | Paula Magalhães | Sebastiana Fadda | 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 (IATC-AICT - Associação Internacional de Críticos de Teatro) | Ivan Medenica (University of Arts in Belgrade) | João Carneiro (APCT/crítico de teatro - Semanário *Expresso*) | José Oliveira Barata (Universidade de Coimbra) | José Saspertes (historiador de dança) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo) | Margareta Sörenson (presidente da IATC-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) | Vera Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina).

Colaboraram neste número: | *Contributors to this issue:*

Alexandre Pieroni Calado | Ana Campos | Ana Clara Santos | Ana Rita Figueira | Anabela Mendes | Antonio Guedes | Carlos Pittella | Catarina Firmo | Catarina Neves | Claudio Castro Filho | Daniele Ávila Small | Emília Costa | Eunice Tudela de Azevedo | Fátima Saadi | Filipe Figueiredo | Francesca Rayner | Francisco Luís Parreira | Jorge Palinhos | Jorge Silva Melo | Juarez Guimarães Dias | Maria Clara Ferrer | Maria Helena Seródio | Maria João Brilhante | Paula Magalhães | Rui Pina Coelho | Sebastiana Fadda | Teresa Faria.

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

<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet>

sinaisdecena@gmail.com

Concepção Gráfica | *Graphic Design*

Rui Silva | www.alfaiataria.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*

xxxxxx/17

ISBN

978-989-8327-95-6

ISSN

1646-0715



Índice

Editorial

- 5 Rui Pina Coelho | A estética da resistência

Dossiê Temático | *Thematic Section* Genética Teatral | *Genetics of Performance*

- 11 Ana Clara Santos | Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo
- 15 Juarez Guimarães Dias | Narrativas em cena e os processos de criação de João Brites em adaptações de romances para os palcos do Teatro O Bando
- 32 Ana Rita Figueira | Rescritas cénicas da ópera *King Priam*, de Michael Tippett, nos séculos XX e XXI
- 51 Alexandre Pieroni Calado | *A Morte e a Donzela*, de Rogério de Carvalho: crítica genética, arquivo das artes performativas e a prática como pesquisa
- 67 Maria Clara Ferrer | Dramaturgia do esgotamento: estudo genético d'A *Última Palavra É a Penúltima 2.0*, do Teatro da Vertigem
- 79 Carlos Pittella | Fausto Redux: por uma nova edição do *Fausto*, de Fernando Pessoa

Estudos Aplicados | *Essays*

- 95 Maria Helena Serôdio | Luiz Francisco Rebello e a censura: diálogos com a História
- 105 Anabela Mendes | Revisitação à orgânica conceptual trabalhada por António Damásio em *O Livro da Consciência* com aplicação ao comportamento humano em artes performativas
- 118 Fátima Saadi | Cavaleiros, amantes e mambembes
- 133 Antonio Guedes | Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea
- 150 Claudio Castro Filho | «La crisis de los titiriteros»: censura e metaficção no teatro espanhol contemporâneo

Portefólio | *Portfolio*

- 169 Filipe Figueiredo e Paula Magalhães | Teatro Aberto, quarenta anos de imagens

Na Primeira Pessoa | *Interview*

- 187 Jorge Silva Melo: um percurso traçado entre linhagens e heranças | Maria João Brilhante, Eunice Tudela de Azevedo, Ana Campos e Teresa Faria

Passos em Volta | *Performance Reviews*

- 243 Francisco Luís Parreira | Shakespeare em Xangai: a propósito de um *Hamlet* da Garagem
- 253 Emília Costa | O embalar da morte [*Dramaticulos 2*, Teatro da Rainha]
- 259 Catarina Neves | A fecundidade do inesperado [*Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, Crinabel / TNDMII]
- 265 Catarina Firmo | Lisboa-Porto, ida e volta. Diário de bordo sobre marionetas em dois festivais (FIMFA e FIMP 2016)
- 275 Daniele Ávila Small | A vênus aberta de Angélica Liddell: uma abordagem do espetáculo *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)*
- 281 Francesca Rayner | Phantasms of Africa: Teatro Praga's *Zululuzu* and Mala Voadora's *Moçambique*

Leituras | *Book Reviews*

- 291 Maria João Brilhante | História, memória e criação: questionamentos e inquietações do teatro do real [Carol Martin, *Theatre of the Real*]
- 297 Jorge Palinhos | A difícil arte de pensar com o corpo em público [Carlos Costa, *Vens Ver ou Vens Viver? Estética e política da participação*]
- 300 Emília Costa | A arte não se ensina [Luís Miguel Cintra, *Cinco Conversas em Almada*; Peter Stein, *A Palavra e a Cena*]
- 306 Sebastiana Fadda | Que dramaturgias para uma sociedade líquida? [Pedro Eiras, *Teatro I / Teatro II*; Mickaël de Oliveira, *Obra Completa: Tomo I - 2006-2014*]
- 311 Eunice Tudela de Azevedo | Leituras em torno da cenografia [António Lagarto, *De Matrix a Bela Adormecida...*; José Manuel Castanheira, *Castanheira: Cenografia*; José Manuel Castanheira, *O Tempo das Cerejas: Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, 2.º vol.; Eric Fielding & Peter McKinnon (ed.), *World Scenography: 1990-2005*]
- 317 Sebastiana Fadda | Publicações de teatro em 2016

A estética da resistência

RUI PINA COELHO

1. Não é à toa, creio, que a crítica está a desaparecer. Se olharmos em volta, damo-nos conta de um mundo em perfeito desatino. A política, o clima, a democracia, o trabalho, o mundo, tudo parece ter mudado – ou estar a mudar – irremediavelmente. A crítica, ferramenta histórica de diálogo com a esfera pública, privada da capacidade de se inscrever num discurso com os acontecimentos do mundo, vai agonizando lentamente. Os jornais generalistas, sufocados pela sua própria aflição, já se desinteressaram dela há muito, e a crítica de artes performativas vai sobrevivendo, mais ou menos confortavelmente, mais ou menos prazo, em redutos de especialistas, na esfera digital ou albergando-se num convívio mais próximo – mais ou menos feliz, mais ou menos tenso – com a criação. Porém, em qualquer um dos casos, amputada da sua função social.

Este retrato à la minuta vale o que vale, e este desencanto não é para fazer esmorecer. É antes para mobilizar a uma atitude crítica – mais crítica. Não é à toa, bem sabemos, que a crítica está a desaparecer. Não é à toa, bem sabemos, que o pensamento crítico está a desaparecer. O pensamento crítico ajudaria, sem dúvida, a evidenciar alguns dos fenómenos mais visíveis que os últimos anos têm revelado. Da escolha indiscriminada de figuras para cargos de enorme responsabilidade política devido ao seu poder mediático às mudanças de paradigma no financiamento, na programação e na criação artística, a crítica poderia servir de instrumento de detonação de profícuos diálogos na esfera pública. Mas isso não tem acontecido.

Contudo, não obstante o estado precário em que a crítica de artes performativas está em Portugal neste momento, vamos obstinadamente continuando, inspirados pela lição de Peter Weiss (dramaturgo alemão de que se celebrou, em 2016, o centenário do nascimento), que, no romance *A Estética da Resistência* (1975-1981), punha três amigos, em 1937, três jovens comunistas alemães em plena Alemanha nazi, a discutirem demorada e apuradamente objectos artísticos, fazendo denotar a incrível afinidade entre a resistência política e a arte.

2. O Dossiê Temático deste número, o segundo da Série II, é dedicado à genética teatral. Trata-se de uma disciplina dos Estudos de Teatro, ainda

com pouca visibilidade e presença na academia portuguesa, mas que, pouco a pouco, se vai clarificando e estabelecendo. Ana Clara Santos – uma das mais entusiastas introdutoras dos estudos genéticos nas preocupações dos Estudos de Teatro em Portugal –, na introdução que faz ao Dossiê Temático, esboça os traços maiores desta linha de investigação em artes performativas, deixando aqui várias e decisivas pistas para futuros trabalhos nesta área científica. Os textos reunidos no Dossiê resultam, na sua maioria, de comunicações apresentadas no 2.º Colóquio Internacional de Genética Teatral: «Percursos de Genética Teatral: Esboços, (Re)escritas e Transmodalização/ões Dramática(s)», organizado pelo Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), ocorrido a 17 e 18 de Setembro de 2015. Recorde-se que o primeiro colóquio internacional dedicado a este tema, em Portugal, também organizado pelo CET, teve lugar em 2009, focando vários «Percursos de genética teatral: do laboratório de escrita à cena», onde foram apresentadas conferências plenárias por Jean-Marie Thomasseau (Université Paris 8, França), Yves Jubinville (École Supérieure de Théâtre, UQAM, Canadá) e João Brites (Teatro O Bando).

Nos Estudos Aplicados – outra secção da revista, tal como a anterior, com arbitragem científica e de pendor mais académico –, reunimos ensaios sem tema específico e com propostas muito abrangentes. Assim, publicamos aqui um heteróclito mosaico que reúne formas muito diversas de perspectivar a cena contemporânea, quer olhando aguda e criticamente para o passado, quer mergulhando desabridamente no presente e nas múltiplas questões que enformam o pensamento sobre as formas dramáticas na actualidade.

Num plano mais historicista, Maria Helena Serôdio, num ensaio que relembra e homenageia o trabalho de Luiz Francisco Rebello, sublinha os inúmeros embates que o historiador, ensaísta, crítico e dramaturgo foi tendo com a censura, num texto que reconstrói alguns dos episódios mais significativos da história recente do teatro em Portugal e que – o mundo prova-o – não é de mais lembrar. A investigadora brasileira Fátima Saadi discute a peça *Götz von Berlichingen*, o romance epistolar *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e o *bildungsroman* *A Missão Teatral de Wilhelm Meister*, do jovem Goethe, entendendo-os como instrumentos de luta contra a hegemonia da cultura francesa nas artes alemãs do século XVIII.

No plano do diálogo com o presente, Anabela Mendes continua a sua investigação em curso sobre o estudo humanístico da neurociência – que teve um primeiro momento público no número de Junho de 2012

da *Sinais de Cena* –, lidando agora com o aparato conceptual trabalhado por António Damásio em *O Livro da Consciência: A construção do cérebro consciente* (2010) e convocando também o trabalho do coreógrafo grego Dimitris Papaioannou. Do Brasil – e contribuindo para conferir a este número da *SdC* um assinalável colorido transatlântico –, Antonio Guedes, revelando uma investigação mais longa sobre a dramaturgia contemporânea, explora aqui alguns modos de entender a palavra em cena, partindo de algumas posições de Artaud e dos exemplos tutelares de Koltès, Beckett e Novarina. Claudio Castro Filho regressa ao caricato episódio da prisão dos artistas da companhia de Granada, Títeres desde Abajo, por alegada temática «terrorista» no espectáculo *La bruja y don Cristóbal*. Por ter sido tomado como questão de segurança nacional, os artistas estiveram detidos durante cinco dias. Castro Filho, recorrendo às narrativas jornalísticas com que o caso foi noticiado, discorre agora sobre a censura e a metaficção no teatro espanhol contemporâneo, tendo em conta o lugar social do teatro de formas animadas.

Em Na Primeira Pessoa, publicamos uma entrevista com Jorge Silva Melo, uma excepcional conversa de longo fôlego que ajuda a trazer ao nosso convívio algum do pensamento – agudo, lúcido e raro – de um dos maiores vultos do nosso teatro. Um trabalho memorável conduzido por Maria João Brilhante, Eunice Tudela de Azevedo, Ana Campos e Teresa Faria. Publicamos também um Portefólio dedicado aos quarenta anos de actividade do Teatro Aberto, recolha da responsabilidade de Filipe Figueiredo e Paula Magalhães, que recorda uma das mais expressivas aventuras do movimento de teatro independente em Portugal.

Nos Passos em Volta e nas Leituras, como hábito, é dado espaço a críticas a espectáculos e recensões a livros de e sobre teatro, que encerra com a habitual lista de publicações do ano anterior. A periodicidade anual impede-nos, porém, de manter um diálogo verdadeiramente síncrono com a actividade teatral. Ainda assim, fica aqui uma apurada e plural constelação de alguns momentos do ano teatral transacto (mas não só), que permite, por um lado, mapear a incrível diversidade do teatro contemporâneo em registos que nos chegam de São Paulo a Xangai e, por outro, ajudar a reconhecer o papel vital que a arte tem na interpelação do mundo, fazendo de tudo isto um obstinado acto de resistência.

3. Uma das características mais estruturantes da *Sinais de Cena* tem sido – e, creio, será sempre – a sua dimensão colegial. Lado a lado, sempre trabalharam várias gerações de investigadores e críticos, com diferentes

idades, experiências e interesses. Assim, cada uma das secções da revista teve a coordenação editorial de um grupo de investigadores e críticos. Fica aqui o seu nome registado: Dossiê Temático (Ana Clara Santos, Catarina Firmo e Rui Pina Coelho); Estudos Aplicados (Gustavo Vicente, José Camões e Maria João Almeida); Portefólio (Filipe Figueiredo e Paula Magalhães); Na Primeira Pessoa (Maria João Brilhante, Eunice Tudela de Azevedo, Ana Campos e Teresa Faria); Passos em Volta (Ana Rita Martins, Bruno Schiappa, Catarina Firmo e Paula Magalhães); e Leituras (Sebastiana Fadda, Fernando Guerreiro e Emília Costa). A estes, outros se juntarão, mantendo um corpo editorial em permanente renovação e rejuvenescimento, tratando de manter vivo este espaço de discussão, exercício crítico e resistência.

Genética Teatral

Genetics of Performance

Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo

ANA CLARA SANTOS

Le théâtre est ailleurs. Il est dans la vie même qui anime la scène et qui fait qu'année après année, spectacle après spectacle, le théâtre ne cesse de se renouveler sans qu'aucune étude n'arrive à le figer ni même à en découvrir les lois fondamentales.

JOSETTE FÉRAL

A metodologia dos estudos de genética recentemente aplicada à arte teatral assenta sobretudo na preocupação em estabelecer pontes entre a análise teórica, semiológica e dramatúrgica e a análise dos processos criativos que estão na origem da prática do teatro (Lucet, Proust, Lemonnier-TeXier, 2017; Grésillon, Mervant-Roux, Budor, 2010). Do estudo da passagem do texto à cena concretizada, sobretudo, através da abordagem semiológica dos anos 70 e 80, ao estudo dos processos de criação de um espectáculo, a distância é enorme. Sabemos que a prática teatral se inscreve numa prática social e que certos elementos do contexto estético, cultural, socioeconómico e político condicionam tanto a sua concepção como a sua leitura e análise. No entanto, é preciso ir mais longe e encarar este fenómeno artístico na sua complexidade, desde o momento em que se inicia a sua concepção até ao processo que culmina com a sua realização e apresentação junto do público.

A obra teatral, efémera por excelência, encerra em si um ciclo de construção artística cujo produto se torna visível no momento da sua representação. As etapas que conduziram à sua representação ficam arquivadas na memória artística dos seus intervenientes e, quando muito, em registos áudio, vídeo ou fotográfico, armazenados nos seus arquivos privados. É certo que, cada vez mais, as companhias tendem a produzir o seu próprio material de arquivo e de registo sobre as suas produções artísticas. Esta tendência é também uma repercussão da nova viragem da arte teatral contemporânea, assente, por vezes, na desconstrução do próprio processo criativo da cena em permanente *work in progress* (Féral, 2013).

À crítica, pouco tem interessado o trabalho que precede a representação e que está na origem da criação artística. Às companhias teatrais, pouco tem interessado divulgar o seu trabalho submerso por trás dessa linha visível do espectáculo. A ausência de ferramentas e meios adequados de reflexão sobre o processo de criação artística, nomeadamente da arte teatral, não permitiu até hoje juntar, em Portugal, estes dois campos culturais (Bourdieu, 1992).

Nas últimas três décadas, os estudos desenvolvidos no domínio cultural anglófono e francófono fizeram emergir novos campos de investigação na área teatral como os chamados *rehearsal studies* (McAuley, 1998, 2012; Mitter, 1992) e os *performance studies* (Schechner, 2006). Ao aplicar métodos da análise etnográfica ao estudo do processo criativo nos ensaios de teatro, Gay McAuley desenvolveu, nos anos 90, um trabalho pioneiro na área que viria a legitimar a prática de certos princípios dos estudos de génética na área dos estudos teatrais. No entanto, como refere num estudo recente, apesar do interesse e dos avanços nessa área, as questões metodológicas ainda se mantêm, sendo necessário reunir esforços para melhorar procedimentos, instrumentos e ferramentas de estudo e análise desse processo:

[...] as I observed more and more rehearsals it became clear that the critical apparatus provided by theatre studies (historiography, semiotics, text and performance analysis) was insufficient when attempting to deal with complex interpersonal relations, work practices and the collective creative process involved in rehearsal. (McAuley, 2012: 4)

Tais avanços na investigação teatral permitem considerar a peça de teatro não tanto na sua efemeridade do momento de curta duração que representa a sua representação em cena (o espectáculo em si), mas inscrita sobretudo num processo de criação constante e mutante resultante do gesto criador de uma equipa de artistas responsável pelas escolhas, processos e realizações, avanços e recuos da gestação da obra e do espectáculo. Esses avanços materializam-se num conhecimento mais aprofundado da criação teatral vista à luz da sua composição interna (e íntima!) conducentes a um questionamento sobre a forma como os artistas inventam os seus processos, como operam as suas escolhas, como contornam alguns impasses e imprevistos, e como, nesse movimento de vaivém entre construção e desconstrução, registam, armazenam e conservam as marcas, tonalidades e ritmos do gesto criador. É na edificação

dessa partitura teatral, íntima de um grupo artístico e alheia ao olhar do espectador e do público, que assentam técnicas e movimentos que caracterizam métodos e processos específicos de uma escrita em devir e de uma criação artística em construção.

Nesse sentido, torna-se emergente tornar visíveis os métodos utilizados pelos fazedores de teatro e dar prioridade aos estudos da teoria da produção artística, na qual o fenómeno é visto como processo e não apenas como produto. Assim, será possível consolidar a abertura do campo epistemológico de forma a integrar o estudo do processo criativo na análise do fenómeno artístico susceptível de contemplar, na sua reflexão, as experimentações, as escolhas técnicas, artísticas e estéticas.

Longos avanços e novos caminhos poderão ser desbravados graças à investigação na área da genética teatral em Portugal, envolta em novos desafios derivados da essência do movimento, intangível, do processo criativo e da representação teatral, tendo por matéria essencial o corpo do actor, a voz do encenador e as linguagens técnica, artística e estética aplicadas à especificidade do palco.

E disso pretende este Dossiê Temático dar conta de forma inédita, uma vez que se dá a palavra a artistas que ousam falar sobre as suas experimentações em palco – Alexandre Pieroni Calado – e a críticos e investigadores que procuram acompanhar procedimentos de processos criativos de algumas companhias de teatro no Brasil e em Portugal (Maria Clara Ferrer sobre o Teatro da Vertigem e Juarez Guimarães Dias sobre O Bando) ou ainda de certas práticas teatrais (a rescrita cénica da ópera *King Priam*, de Michael Kemp Tippett, no estudo de Ana Rita Figueira) e editoriais (a edição de *Fausto*, de Fernando Pessoa, por Carlos Pittella).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.

FÉRAL, Josette (2013), «A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos», *Revista Brasileira Estudos Presença*, Porto Alegre, 3 (2), maio/agosto, pp. 566-81. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

GRÉSILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine e BUDOR, Dominique (2010), *Genèses Théâtrales*, Paris, CNRS Éditions.

LUCET, Sophie, PROUST, Sophie e LEMONNIER-TEXIER, Delphine (2017), *Mémoire(s) et création dans les arts du spectacle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (no prelo).

MCAULEY, Gay (1998), «Towards an Ethnography of Rehearsal», *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, 53, pp. 75-85.

— (2012) *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*, Manchester, Manchester University Press.

MITTER, Shommit (1992), *Systems of Rehearsal: Stanislavky, Brecht, Grotowski and Brook*, Londres, Routledge.

SCHECHNER, Richard (2006), *Performance Studies: An Introduction*, Nova Iorque e Londres, Routledge.

Narrativas em cena e os processos de criação de João Brites em adaptações de romances para os palcos do Teatro O Bando

JUAREZ GUIMARÃES DIAS

In this essay, we highlight some aspects of the processes and procedures of scenic creation by João Brites and Teatro O Bando in adapting literary novels for the stage, examining his particular interest in working with novels and other literary forms not originally written for the stage: *Gente Feliz com Lágrimas* by João de Melo in 2002, *Ensaio sobre a Cegueira* by José Saramago in 2004 and *Jerusalém* by Gonçalo M. Tavares in 2008. This research was carried out during a six-month stay in Lisbon for literary, documental and field research with João Brites and his collective, identifying the stages of the processes and procedures used for the creation of those performances. The final analysis of empirical objects came from reading and studying the novels, comparing them to the dramaturgy and, consequently, to video recordings: an incursion into the field of performance genetics, which provides a methodological support for this research.

NOVELS ON STAGE / WORK IN PROGRESS / LITERARY ADAPTATION / JOÃO BRITES / TEATRO O BANDO

Este trabalho versa sobre parte da minha pesquisa de doutorado, que investiga um teatro de caráter narrativo e performativo que toma como matéria cênico-dramatúrgica obras *a priori* destinadas à leitura individual e silenciosa, transportando-as para a linguagem verbal, sonora e visual do teatro, em que o ator é o eixo principal da comunicação dessa textualidade com o espectador. Neste ensaio-dossiê, destacaremos aspectos dos processos e procedimentos de criação cênica de João Brites junto ao Teatro O Bando na adaptação de romances literários para os palcos, realçando seu gosto particular, e também do grupo, pela narrativa e pelo trabalho com textos não escritos originalmente para o palco: *Gente Feliz com Lágrimas*, de João de Melo, em 2002, *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, em 2004, e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares, em 2008.¹ A análise dos objetos empíricos partiu da leitura e do

1 Na altura da pesquisa, somavam-se quatro criações neste campo, das quais apenas uma não entrou no *corpus* de análise: o espetáculo *Salário de Poetas* (do romance do brasileiro Ricardo Guilherme Dick) foi realizado em parceria com a Cia. D'Artes do Brasil, em 2005, em que cada grupo montou sua versão e seus encenadores uma parceria colaborativa, o que merece um estudo particular.

estudo dos romances, contrapondo-os à dramaturgia e, em consequência, aos registos em vídeo, uma incursão no campo da genética teatral, que oferece suporte metodológico à investigação.

UMA PESQUISA IN PROGRESS, UMA METODOLOGIA GENÉTICA

A genética de espetáculos, cujo pioneirismo é atribuído ao trabalho de Jean-Marie Thomasseau em fins da década de 1990 em França, e também Gay McAuley na Austrália, refere-se à reconstituição e análise de algumas etapas do percurso que atores, dramaturgos, encenadores e artistas da cena trilharam na confecção de seus trabalhos. O *work in progress* tem caracterizado muitas práticas cênicas contemporâneas e suscitado enorme interesse da genética teatral, com o objetivo de esclarecer a trajetória de criação artística, capitaneada por encenadores. Para Josette Féral, o campo atual dos estudos teatrais «opera dentro do centro nervoso onde a performance está em processo de construção, escolhendo retroceder no tempo para descobrir como o artista chegou a suas escolhas e de como a estética foi se construindo» (Féral, 2008: 229). Assim, nosso intuito é refazer os caminhos trilhados pelo encenador português em seus processos de criação dos espetáculos selecionados para o *corpus* analítico.

Para a inclusão de João Brites e do Teatro O Bando na pesquisa, foi fundamental o estágio de doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa durante seis meses, a partir do Programa de Acordo de Cooperação Internacional CAPES-FCT (Unirio, Universidade de Lisboa e Universidade de São Paulo). O plano de estudos, com orientação local da professora Maria João Brilhante, proporcionou um mapeamento e conhecimento das artes cênicas e performativas contemporâneas de Portugal e também da Europa; possibilitou também contato e aproximação com o grupo, no qual puderam ser percebidos aspectos dos procedimentos de trabalho e, especificamente, de direção de atores, dramaturgia e encenação.

Foi feito um levantamento e pesquisa bibliográfica complementar em várias bibliotecas portuguesas, além de pesquisa documental sobre o Teatro O Bando, que se complementou no acervo do grupo. O profícuo e extenso material, ao mesmo tempo em que oferecia um rico acervo de pesquisa, apontou também um exaustivo exercício de concentração nos aspectos mais relevantes para esta investida intelectual. A convite de João Brites, realizei com ele um estágio-docência

e artístico no curso de licenciatura em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), que me permitiu aprofundar o conhecimento sobre seu pensamento artístico e verificar em ação seus procedimentos de direção de atores, de encenação e dramaturgia, que se aplicam ao trabalho no Teatro O Bando. A última etapa consistiu em entrevistas com João Brites e os atores/diretores Sara de Castro e Miguel Jesus.

Ter vivido em Lisboa não apenas proporcionou a aproximação com uma de nossas matrizes culturais e tantos encontros, trocas e interlocuções, mas principalmente o contato mais estreito com João Brites e o Teatro O Bando. Ao estar com eles, nos almoços de convívio ou nos ensaios abertos na sede do grupo, o espírito de comunidade contagiava os participantes, que têm a oportunidade de conversar sobre os trabalhos, celebrar o encontro com a arte e seus princípios humanistas e sociais.

JOÃO BRITES E SEUS PROCESSOS DE CRIAÇÃO:

A CENA COMO ESCRITA E PINTURA TRIDIMENSIONAL

«Antes, sobretudo como cenógrafo, eram as mãos que faziam, e descobriam fazendo, o conteúdo que me predispunha a partilhar. Agora tudo se passa muito mais na mente, mas o que imagino continua a ser elaborado, fazendo e desfazendo, como se fossem as mãos que continuassem a trabalhar» (2011b), assim, João Brites define sua prática como dramaturgo e encenador. Artista plástico de formação, estudou pintura e gravura na École Nationale Supérieure des Arts Visuels – La Cambre, em Bruxelas, onde viveu o exílio político da ditadura salazarista durante oito anos, de 1966 a 1974. Nesse período, com outros artistas e amigos, experienciou um modo de vida em comunidade, contagiada especialmente pelas manifestações de maio de 1968 em França, que desencadeou uma greve geral de estudantes e trabalhadores, alcançando proporções revolucionárias.

Ao retornar a Portugal com o fim do período de degredo, João Brites fundou de forma independente o Teatro de Animação O Bando ao lado de outros companheiros. Artistas desconhecidos em seu país, estavam muito influenciados pelo teatro de rua de Bruxelas pelo teatro operário de Paris e pelo teatro universitário de Lisboa. Destacam-se as formulações marxistas que originaram os princípios do grupo e a sua capacidade de interferir e propor mudanças na situação política do país: a militância percebeu no 25 de Abril uma «situação histórica relativamente

favorável», cujos propósitos panfletários encontraram na animação voltada para crianças e na itinerância uma «aproximação do público pelas margens» (Serôdio, 1994: 142).

Primando ética e artisticamente pelo estar em grupo, O Bando tem em sua gênese o fazer teatral como prática de uma coletividade que deve se sobrepôr a qualquer individualismo. No caso d'O Bando, a preservação de um núcleo estável de participantes garante a conservação (e consequentemente a perpetuação) do pensamento e da prática do grupo e em grupo. Entretanto, nos primeiros espetáculos a construção partia de improvisações e de uma dramaturgia e encenação coletivas, mas rapidamente o grupo demandou por uma liderança. João Brites tornou-se seu principal dramaturgo e encenador, lugar que também é ocupado eventualmente por outros artistas. A constituição dessa autoridade não alterou a base ideológica e artística d'O Bando, visto que, como esclareceu Brites, o processo do grupo continua a ser coletivo, ainda que liderado por ele.

Reivindicando o retorno da arte como parte integrante da vida, abandonando uma postura formal e decorativa, João Brites e o Teatro O Bando sabem que nas origens do teatro está uma necessidade de comunicação, entendida como processo em dupla direção, e a possibilidade de poderem viver situações por meio do lúdico, procurando responder às questões que cada época lhes permite. A eles interessa, sobretudo, atender às funções que consideram originárias do teatro ligadas à vida, ao trabalho, à ritualização e à exteriorização dos sentimentos do ser humano. Portanto, de uma proposta inicial de textualidade coletiva, o grupo encaminha-se para uma elaboração dramaturgicamente mais complexa, que envolve a escrita a partir de contos, crônicas, documentos históricos, romances e poemas. A transição para textos exteriores ao grupo faz emergir a figura de João Brites como dramaturgo-encenador, funções que passam a caminhar, para ele, a par e passo.

«Criar é escolher entre uma infinidade de hipóteses», afirma João Brites inúmeras vezes em textos e também nas suas aulas na ESTC. Seu processo criativo tem início com a escolha do texto, que sempre passa pela aprovação do grupo ou, mais recentemente, da direção artística. Sara de Castro ressalta a capacidade do encenador de lançar ideias e linhas de ação para os espetáculos, indicando os constrangimentos que são postos desde o princípio, mas deixando alargada a abertura para outras tantas hipóteses, que podem surgir do elenco ou de outros integrantes da equipe. Ele corrobora:

Quer dizer que é perfeitamente admissível que, nos primeiros ensaios ou nas primeiras reuniões, existam contributos que pareçam não ter sentido nenhum. À partida, não se trata de construir uma lógica demasiado coerente e em total sintonia com os princípios dramaturgícos estabelecidos. O contraste insólito, a inesperada complementaridade e até a aparente aberração disparatada podem aumentar o número de hipóteses e ser determinantes para um mais multifacetado esclarecimento dramaturgíco. (Brites, 2011b)

Os processos criativos têm início com os *estágios*, sistema laboratorial que o grupo vem perseguindo ao longo dos tempos e que atua como uma preparação para os ensaios propriamente ditos. Normalmente, a direção artística e o elenco isolam-se fora da sede de trabalho em períodos que variam de dias a semanas, conforme disponibilidade e/ou necessidade. Algumas vezes os *estágios* ocorrem até um ano antes de a montagem se concretizar, como no caso de *Ensaio sobre a Cegueira*. Todos os integrantes envolvem-se em conversas, discussões a respeito do assunto tratado pelo texto escolhido, realizam *workshops*, experimentações, construindo coletivamente uma partilha do universo a ser encenado. Às diretrizes pré-formuladas que orientam o encenador (seu projeto de encenação, que ele denomina «mapa de desenvolvimento») vão se somando contribuições de todos os artistas, pondo em causa algumas proposições, reafirmando outras e agregando novas. Os *estágios* parecem funcionar como uma espécie de incubadora de criação, em que ideias, conceitos e perspectivas têm a oportunidade de ser testadas, discutidas e amadurecidas. A primeira versão da dramaturgia é escrita pelo encenador na tentativa de materializar e visualizar o conceito e a proposta da montagem, mas que será rescrita ao longo do processo, principalmente no encontro com o elenco. Para João Brites, o tempo disponível para os *estágios* é fundamental para:

deixar assentar pressupostos e sugestões para que naturalmente venha ao de cima o que não ficou esquecido. A leitura actualizada do que parece essencial baseia-se numa seleção das coisas que queremos repetir e queremos ver esclarecidas sem sermos capazes de compreender totalmente. Interessa-nos o que fica ainda interrogado e o que alimenta o enigma, ou os enigmas que iluminam os conteúdos sem os reduzirem. (Brites, 2011b)

Seu primeiro procedimento dramaturgico é o confronto do mapa de desenvolvimento com o texto original visando a construção de um apêndice textual. Em seguida, parte para outra seleção, dividindo o que será posto em discurso direto e o que ficará nas didascálias, em segundo plano, como sugestão de subtexto para a cena e os atores. O critério orientador dessa divisão é determinar o que pode ser mostrado pela cena e aquilo que pode ser dito pelas personagens, buscando não incorrer numa ilustração do texto falado. «Não vou dizer e demonstrar. Vou fazer uma seleção que abra no discurso verbal algo que o discurso visual não contém. Quando eu não resolvo o discurso visual, tenho tendência a estabelecer uma complementaridade no discurso verbal» (Brites, 2011b).

O processo estrutura-se a partir de um eixo que determina os conflitos principais e secundários e como se desenvolvem, verificando onde estão os momentos de articulação entre eles, quando muda a tensão, como se cria uma dinâmica narrativa e de que forma pode investir-se numa imprevisibilidade para o espectador. «Há a necessidade de uma estrutura de desenvolvimento, mas também há um jogo constante com o acaso e a intuição. Não me submeto totalmente às regras que estabeleço» (Brites, 2011b). A abertura e o compartilhamento das ideias, principalmente com os atores, é o diferencial desse modo de condução processual. Sara de Castro observa o *status* de criador que o ator tem no grupo:

Os atores aqui são criadores, absolutamente. Não no sentido de serem cocriadores [*sic*] e assinarem uma criação coletiva. A autoria é do João, isso é inequívoco. Mas começa-se muitas vezes os processos a perguntar aos atores «que sentido tem isto para vocês?» ou «como é que vocês se posicionam face ao que vamos fazer?». Portanto, o ator é sempre convocado a uma implicação pessoal, a uma contribuição, não só a um posicionamento em relação ao seu trajeto artístico, mas, sobretudo, a um compromisso com as suas próprias convicções pessoais, políticas, etc., amores, desamores, tudo. Tudo é matéria para o processo criativo e o João aproveita-se, entre aspas, dessas contribuições para a construção do espetáculo. (Castro, 2011)

A dramaturgia é a coluna vertebral da criação de João Brites, que não a dissocia da cenografia e da encenação. Trata-se de uma escrita aglutinadora, que elabora a proposta de criação de maneira artística, analítica e teórica, realizada por meio dos «textos de trabalho». Esses são a tradução em escrita da concepção geral do espetáculo, que determina

ainda as opções estéticas, culturais e políticas e os modos de relação com o espectador. Este trabalho está ligado diretamente ao conceito de *dramatografia*, termo cunhado por João Brites para pensar numa escrita que envolve a concepção espacial e que remete à etimologia de cenografia (escrever a cena), o que «evidencia uma prática baseada na mão, no traço, num pensar pictórico, que conduz a mente ao espaço e à ocupação desses espaços, por conseguinte, ao gesto no interior desse espaço» (Teatro O Bando, 1980: 20). A dramaturgia, portanto, não se restringe ao texto falado das personagens nem às indicações para a encenação: é uma escrita que busca determinar os aspectos globais do espetáculo.

O texto de trabalho divide-se em quatro colunas: a primeira apresenta o texto a ser falado pelas personagens e os diálogos; a segunda inclui a descrição da ação, títulos das cenas/quadros, rubricas e partitura gestual; a terceira busca apontar os efeitos pretendidos na cena (música, luz, projeções) e a última a cronologia temporal do espetáculo. Esse material dramático permite dois tipos de leitura: por um lado, há a vertical, em que se pode perceber a sequência de cenas e acontecimentos, enquanto a horizontal oferece a perspetiva da simultaneidade, ou seja, indica qual o subtexto do ator/cena no momento em que se fala um determinado texto e quais os efeitos cênicos, como se pode observar abaixo numa reprodução da dramaturgia de *Gente Feliz com Lágrimas* (Brites, 2002: 4):

TEXTO DE TRABALHO			
1	2	3	4
<p>RECORDAÇÕES DA CASA.....3</p> <p>NUNO 90 A porta range sob o impulso do joelho. O seu vidro fosco tilinta nas calhas. (460)</p> <p>MARTA 3 MESES Uáhh!...</p>	<p>3.....N (90)/M (00-01) Desiste de procurar. Pousa as malas e é como se chegasse a sua casa. Imita os barulhos das coisas. Olha para a porta que acaba de transpôr [sic] e surpreende-se de a ver aberta.</p> <p>Repara na imagem de um bebé que se encolhe como um novelo de lã. Compreende a intenção [sic]:</p>	<p>LUM B 02: Solar 02/19</p> <p>Voz Marta: bebé</p> <p>Nuno: ar agudo</p> <p>Motor Marta: pulsos</p> <p>Nuno: coluna su</p> <p>ILUM A 05: Pernas</p>	<p>5:00</p> <p>05:02</p> <p>05:04</p> <p>05:06</p> <p>05:08</p> <p>05:10</p> <p>05:12</p> <p>05:14</p> <p>05:16</p> <p>05:18</p>

<p>NUNO 90</p> <p>É o pior momento da minha vida. Não estou vivo nem morto. Apenas entre o tudo e o nada de uma coisa que não existe. (454)</p> <p>MARTA 6 MESES</p> <p>Uáhh! Uáhh!...</p>	<p>Tenho a perfeita consciência de não estar sonhando. E...</p> <p>Nuno continua o jogo de melhor se relacionar com ela através da viagem no tempo. Aproxima-se do bebé para se proteger do mundo.</p>		<p>05:20</p> <p>05:22</p> <p>05:24</p> <p>05:26</p> <p>05:28</p> <p>05:30</p> <p>05:32</p> <p>05:34</p> <p>05:36</p> <p>05:38</p> <p>05:40</p> <p>05:42</p> <p>05:44</p>
--	--	--	--

Examinando a primeira coluna (da esquerda para a direita), tem-se o título da cena «Recordações da casa», acompanhado na segunda por indicações da idade que as personagens têm: N [Nuno] (90) [anos] e M [Marta] 00-01 [do nascimento a 1 ano]. A composição mostra na terceira coluna referências à iluminação «solar» da cena. Os diálogos são acompanhados pela rubrica que anuncia a idade das personagens, «NUNO 90», «MARTA 3 MESES» e insere as páginas do romance em que foram extraídos os respectivos textos, «460», «454», o que já explicita o gesto dramático de cortar e colar, pois não obedece à sequência do original. Paralelamente, há as rubricas da encenação e orientações à interpretação: «Desiste de procurar. Pousa as malas e é como se chegasse a sua casa. Imita os barulhos das coisas. Olha para a porta que acaba de transpôr [*sic*] e surpreende-se de a ver aberta.» O dramaturgo-encenador incorpora nas rubricas fragmentos do romance, que na dramaturgia se convertem em subtexto para o ator, como se pode encontrar destacado por cor diferente no texto de trabalho: «Tenho a perfeita consciência de não estar sonhando. E...»

ROMANCE	TEXTO DE TRABALHO (COLUNAS 1 e 2)	
<p>3</p> <p>A única mulher que frequentava a casa de Hinnerk era Hanna. Ela, dada as circunstâncias, era como que a sua noiva.</p> <p>Parte do dinheiro que Hanna ganhava deixava-o na casa <i>do seu noivo</i>, mas não havia aquilo a que se pudesse chamar de contrato, nem sequer invisível; não se estabelecer qualquer proporção exata entre o que Hanna ganhava na prostituição e o que deixava em cima da mesa, quase sempre sem qualquer comentário, como se fizesse afinal parte de um hábito, de um movimento de mulher. Tirava o dinheiro da sua carteira e pousava-o na mesa da sala de Hinnerk com a mesma tranquilidade com que deitava as cinzas do cigarro no cinzeiro. <u>Como se de facto o dinheiro deixado não fosse algo de significativo, de importe para a existência, mas sim, como as cinzas do cigarro, um resto, o desperdício reles da noite anterior.</u> A expressão <i>isto é o que sobrou da noite anterior</i> tomava assim um duplo sentido: aquele dinheiro era uma sobra, não era o importante, o importante fora sucedido de noite, com ela. <u>O dinheiro era assumido como algo secundário, parecendo ser o prazer de Hanna com os homens a parte principal. Eu divirto-me de noite e no fim sobra isto: o dinheiro;</u> era este o sentimento do subtil daquele gesto despreocupado, o de deixar as notas sobre o tempo da mesa. <u>Porém, aquele era o único dinheiro de Hinnerk. Não o agradecera uma única vez a Hanna,</u> nem sequer se tornara consciente deste facto: <i>aquilo</i> – o dinheiro deixado sobre a mesa – era já um facto, um dado adquirido, de certa maneira uma circunstância exterior que, com a repetição ao longo dos anos, <u>adquirira certas características orgânicas, tornara-se anatomia,</u></p>	<p>HANNA 41 FALA De facto o dinheiro que te deixo não é algo de significativo, de importante para a existência, mas sim, como as cinzas do cigarro, um resto, o desperdício reles da noite anterior. (.) O dinheiro é assumido como algo secundário,</p>	<p>A única mulher que frequentava a casa de Hinnerk era Hanna. Ela era como que a sua noiva. Parte do dinheiro que Hanna ganhava deixava-o na casa do seu noivo, mas não havia aquilo a que se pudesse chamar de contrato, nem sequer invisível. Tirava o dinheiro da sua carteira e pousava-o na mesa da sala com a mesma tranquilidade com que deitava as cinzas do cigarro no cinzeiro.</p> <p>Isto é o que sobrou da noite anterior.</p> <p>tomava assim um duplo sentido: aquele dinheiro era uma sobra, não era o importante, o importante fora o sucedido de noite, com ela. Era este o sentido subtil daquele gesto despreocupado, o de deixar as notas sobre a mesa.</p>

ROMANCE	TEXTO DE TRABALHO (COLUNAS 1 e 2)	
<p><u>pertencia-lhe, tal como o seu medo.</u> Agarrava com a mão direita o dinheiro, antes de sair para a rua, amachucando-o como se fosse papel, e colocava-o no bolso das calças, mas era como se nada sucedesse. Não tinha consciência desse pequeno gesto, aquele dinheiro não era apenas dele, era ele.</p> <p>(Tavares, 2007: 70-71)</p>	<p>HINNERK 31 FALA É o teu prazer com os homens a parte principal...</p> <p>HINNERK 31 EXPLICA Diverte-se de noite e no fim sobra isto: o dinheiro;</p> <p>HANNA 41 FALA O único dinheiro de Hinnerk. Não é?</p> <p>HINNERK 31 FALA Não o agradeci uma única vez,</p> <p>HANNA 41 EXPLICA O dinheiro (.) adquiriu características orgânicas, tornou-se anatomia, pertence-lhe, tal como o seu medo.</p> <p>(Brites, 2008: 13)</p>	<p>Hinnerk agarrava com a mão direita o dinheiro, antes de sair para a rua, amachucando-o como se fosse papel, e colocava-o no bolso das calças, mas era como se nada sucedesse. Não tinha consciência deste gesto, aquele dinheiro não era apenas dele, era ele.</p> <p>nem sequer eu próprio tomei consciência deste facto:</p>

A dramaturgia de João Brites realiza uma nova escrita a partir do texto original. Destaca-se um fragmento de *Jerusalém* (pp. 25-26) para demonstrar algumas operações dramáticas, como a passagem do discurso indireto (narrador do romance) para o direto (personagem da dramaturgia): os trechos em negrito referem-se aos que foram suprimidos, enquanto os sublinhados são aqueles que passaram para o texto falado da personagem, restando os demais à rubrica (segunda coluna).

Com essa divisão e alguns rearranjos, o encenador-dramaturgo revela suas escolhas entre o que será falado pela personagem e aquilo que somente o ator deve ter conhecimento para sua composição. Ele prefere dosar a utilização de textos narrativos-descritivos, dando mais espaço àqueles que servem melhor para a construção de diálogos, dramáticos e cênicos, por sua enunciação direta. A voz do narrador, por sua vez, neste

excerto é transferida para a personagem em algumas situações de explicação ou pensamento: «HANNA 41 EXPLICA O dinheiro adquiriu características orgânicas, tornou-se anatomia, pertence-lhe, tal como o seu medo.»

No *Ensaio sobre a Cegueira*, a profusão de diálogos e falas no romance de Saramago corroborou prontamente para sua transferência ao texto dramaturgico. João Brites reconhece que, por isso, foi o texto mais fácil que já adaptou. Vejamos no quadro seguinte, em que foram destacados em negrito os textos utilizados em discurso direto, enquanto os sublinhados são os textos descartados que não foram aproveitados nas rubricas: Os procedimentos de *edição* e *deslocamento* são caros ao exercício de

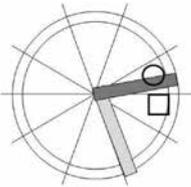
ROMANCE	TEXTO DE TRABALHO (COLUNAS 1 e 2)	
<p>O médico disse, Sentem-se, por favor, ele próprio foi ajudar o paciente a acomodar-se, e depois, tocando-lhe na mão, falou directamente para ele, Conte-me lá então o que se passa consigo. O cego explicou que <u>estando dentro do carro, à espera de que o sinal vermelho mudasse</u>, tinha ficado subitamente sem ver, <u>que umas pessoas acudiram a ajudá-lo, que uma mulher de idade, pela voz devia ser, dissera que aquilo se calhar eram nervos</u>, e que depois um homem o acompanhara a casa porque ele sozinho não podia valer-se, Vejo tudo branco, senhor doutor. Não falou do roubo do automóvel.</p> <p><u>O médico perguntou-lhe, Nunca tinha acontecido antes, quero dizer, o mesmo de agora, ou parecido, Nunca, senhor doutor, eu nem sequer uso óculos, E diz-me que foi de repente, Sim, senhor doutor, Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende, Nestes últimos dias tinha sentido alguma diferença na vista, Não, senhor doutor, Há, ou houve, algum caso de cegueira na sua família. Nos parentes que conheci ou de quem ouvi falar, nenhum. Sofre de diabetes, Não, senhor doutor, De sífilis, Não, senhor doutor, De hipertensão arterial ou</u></p>	<p>MÉDICO: Sente-se, por favor, Conte-me lá então o que se passa consigo.</p> <p>CEGUINHO: Vejo tudo branco, senhor doutor.</p> <p>MÉDICO: Nunca lhe tinha acontecido antes,</p> <p>CEGUINHO: Nunca, senhor doutor, eu nem sequer uso óculos,</p> <p>MÉDICO: E diz-me que foi de repente,</p> <p>CEGUINHO: Sim, senhor doutor,</p> <p>MÉDICO: Como uma luz que se apaga,</p> <p>CEGUINHO: Mais como uma luz que se acende,</p> <p>MÉDICO: Bom, vamos lá então observar esses olhos. Apoie aqui o queixo, mantenha os olhos abertos, não se mexa.</p>	<p>O Médico vai ajudar o paciente a acomodar-se. Tocando-lhe na mão, falou directamente para ele.</p> <p>O cego explica que ficou subitamente sem ver, e que um homem o acompanhou a casa porque ele sozinho não podia valer-se.</p> <p>O cego abre-os muito, como para facilitar o exame</p>

ROMANCE	TEXTO DE TRABALHO (COLUNAS 1 e 2)	
<p><u>intracraniana. Da intracraniana não sei, do mais sei que não sofro, lá na empresa fazem-nos inspeções. Deu alguma pancada violenta na cabeça, hoje ou ontem. Não, senhor doutor. Quantos anos tem. Trinta e oito. Bom, vamos lá então observar esses olhos.</u> O cego abriu-os muito, como para facilitar o exame, mas o médico tomou-o por um braço e foi instalá-lo por trás de um aparelho <u>que alguém com imaginação poderia ver como um novo modelo de confessorário, em que os olhos tivessem substituído as palavras,</u> como o confessor a olhar directamente para dentro da alma do pecador, Apoie aqui o queixo, recomendo, mantenha os olhos abertos, não se mexa. A mulher aproximou-se do marido, pôs-lhe a mão no ombro, disse, Verás como tudo se irá resolver. O médico subiu e baixou o sistema binocular do seu lado, fez girar parafusos de passo finíssimo, e principiou o exame. Não encontrou nada <u>na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma.</u> Afastou-se do aparelho, esfregou os olhos, depois recomeçou o exame desde o princípio, sem falar, e quando outra vez terminou tinha na cara uma expressão perplexa, Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos. (Saramago, 1995: 27-8)</p>	<p>CEGUINHA: Verás como tudo se irá resolver.</p> <p>MÉDICO: Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos.</p> <p>(Brites, 2004: 7)</p>	<p>mas o médico vai instalá-lo por trás de um aparelho. Como um confessor a olhar directamente para dentro da alma do pecador.</p> <p>Aproxima-se dele, pondo-lhe a mão no ombro. O médico sobe e baixa o sistema binocular. Principia o exame. Não encontra nada. Afasta-se do aparelho, esfrega os olhos, recomeça o exame desde o princípio, sem falar, e quando termina tem na cara uma expressão perplexa.</p>

escrita de João Brites e permitem promover uma profunda cirurgia no texto original, destacando e separando aquilo que lhe interessa. Os textos em discurso direto no romance se prestam directamente à sua passagem para o texto do espetáculo, em que a escrita de José Saramago é preservada. Pela *edição*, o exercício da liberdade defendido pelo encenador-autor consente que ele promova saltos na ordem do romance, servindo-se do gesto de recortar e colar e por isso remontar o texto original. Trata-se de reunir na mesma cena trechos recolhidos em páginas e capítulos distintos (assinalados na primeira coluna entre parênteses,

182/304/182/225), realizando elipses narrativas com vista a manter concentrado aquele conflito cênico, como em *Gente Feliz com Lágrimas* (Brites, 2002: 16), cujo fragmento do texto de trabalho inclui ainda mapa da cenografia, apontando a posição em que as personagens devem estar naquele momento (o círculo e o quadrado em negro):

TEXTO DE TRABALHO (COLUNAS 1, 2 e 3)

<p>NUNO 21</p> <p>Em breve serei chamado a cumprir o serviço militar. (182)</p> <p>MARTA 25</p> <p>Procuremos um lugar para nos sentarmos. (304)</p> <p>NUNO 21</p> <p>É o destino da minha geração.</p> <p>MARTA 25</p> <p>Com um pouco de sorte ou o empenho de alguém ligado ao regime, poderás não ser mobilizado para a guerra. (182)</p> <p>NUNO 21</p> <p>Só um milagre me pode salvar de dizer adeus até ao meu regresso, como os outros dizem.</p> <p>MARTA 25</p> <p>No dia da tua ida para Mafra, vou despedir-me de ti à estação do Rossio, choro perdidamente no teu ombro e tenho pena da tua cabeça rapada de recruta.</p> <p>NUNO 21</p> <p>Estou a pensar em fugir para França. (225) Queres vir até Paris ou Estocolmo?</p>	<p>Muito perturbado, Nuno dá finalmente pela presença de Marta e fala com ela.</p> <p>Manda vir um chá quente para os dois, espia no rosto do marido uma expressão de perplexidade.</p> <p>Sentam-se na mala.</p> <p>Nem o próprio Nuno acreditava em semelhante possibilidade. Ou algum importantíssimo empenho. (182)</p> <p>Subir as escadas dum navio. E depois passar dois anos a enviar-vos aerogramas com mentiras sobre a desgraça das noites africanas.</p> <p>Ele abraça-a, distraído, como se se despedisse.</p> <p>Marta ao tentar acalmá-lo vai-se lembrando de alguns bons momentos que viveram juntos.</p>	 <p>ILUM A 12: Recruta</p>
---	---	--

A cenografia, sendo a visualização da dramaturgia, adquire no trabalho de Brites o *status* de *ação visual*, pois deve acompanhar o desenvolvimento da ação cênica, a evolução dos conflitos e a intensidade dramática das situações. Por não se resumir ao pano de fundo da ação, a cenografia independente de dispositivos materiais, podendo se restringir a um palco nu onde o corpo e o gesto do ator são os elementos cenográficos que estabelecem relações com aquilo que o rodeia, orientação que recobra os princípios do teatro de Jerzy Grotowski.

Compete ainda à cenografia as relações que serão demarcadas entre o ator e o público, a localização da plateia e o campo de visão que oferece a cada um dos espectadores. A potência visual da cenografia deve atentar-se para a conjugação de elementos binários como perto-longe, claro-escuro, frente-atrás, que se convertem em aspectos de tridimensionalidade. Para o dramaturgo-encenador-cenógrafo João Brites, a cena versa como uma escultura em que a ação visual determina os volumes, sombras, movimentos, alternando-se entre o que dá a ver e o que esconde.

Como artistas, estamos empenhados em tornar visível, mas não no sentido de uma revelação. O jogo de ocultação, sendo fundamental para quem quer criar ambiguidades e despertar consciências, manifesta assim a vontade de partilhar cumplicidades, de indiciar, sugerir e insinuar caminhos num movimento contínuo de interrogação e inquietação. (Brites, 2011a: 22)

Pode perceber-se que a tríade dramaturgia-cenografia-encenação se desenvolve em larga medida pelas mãos de João Brites, salvo os casos em que divide algumas dessas tarefas com outros artistas, como o cenógrafo Rui Francisco. Entretanto, nas duas últimas décadas passou a dedicar-se mais ao trabalho do ator, o qual vem investigando e propondo uma metodologia estruturada² a partir da ideia de *ator consciente*, inspirada nas proposições do médico, neurocientista (e compatriota) António Damásio. Se o tempo do ator em cena é o tempo presente, o teatro exige que sua performance se mantenha em estado de atualização constante, em que a consciência é a ferramenta decisiva para esse processo. Não se trata de entregar-se à encenação e mergulhar nela, mas de estar consciente de si, de suas ações, gestos, movimentos e também de tudo aquilo que o cerca.

2 Essa metodologia desenvolvida e aprimorada por João Brites no Teatro O Bando e na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), onde leccionou uma disciplina de direção de atores para os alunos do último ano da graduação em interpretação, até ao ano lectivo de 2012/13.

Os espetáculos encenados por João Brites, por seu caráter eminentemente plástico, oferecem ao espectador imagens ambíguas, plurais, que justapõem elementos distintos (corpos, projeções, dispositivos, máquinas de cena, texturas, cores, tons, volumes) que inquietam quem olha, principalmente por corroborarem a construção da ação visual que os põe em movimento e em estado de transformação. São imagens intrigantes porque investem na abstração, e o princípio teatral da transformação promove nelas deslocamentos de sentido, altera a percepção de quem olha, desestabilizando noções como permanência e estabilidade. A composição dos quadros cênico-visuais deste encenador joga com a apreensão e a fruição do público, exigindo um olhar atento, crítico, em busca de respostas. Ao contrário de outros objetos artísticos, como pinturas e esculturas, que permitem um olhar mais demorado pela sua constituição estável, o teatro, dinâmico, ainda conjuga suas imagens com outros elementos verbais e sonoros, construindo uma intrigante rede de sentidos.

A linguagem da representação teatral, para João Brites, está diretamente relacionada com a abstração que se torna um recurso decisivo para instaurar o espaço da ficção. Seu gosto de encenar textos não escritos para o palco, além da liberdade de criação que permitem, está ligado à convicção de que o teatro não se restringe a uma exposição (verbal) de ideias ou conversas, mas à revelação de conteúdos que pode ser dada «através da relação com o espaço, com a corporalidade dos atores, das situações e tensões imagéticas implícitas ou explícitas e de muitas outras formas que ultrapassam o simples conteúdo das palavras que são ditas» (Brites, 2009: 271).

Ainda que a dramaturgia de João Brites privilegie a escolha de textos em discurso direto, é nos momentos de maior narratividade (discurso indireto) que o ator deve encontrar seu ouvinte, o espectador, e dirigir-se a ele. Em *Jerusalém*, há um único momento em que as personagens narram sobre si mesmas na terceira pessoa (autonarração em discurso indireto), no reencontro de Mylia e Ernst: «MYLIA 39 EXPLICA Mylia sorri; a voz transformara-se num corpo,/ ERNST 40 EXPLICA Ernst encontrou-a porque veio por um caminho não material./ MYLIA 39 EXPLICA Mylia pensa: reconheci a tua mão calma» (Brites, 2008: 33). Em outra cena, Mylia e Theodor dirigem-se ao proscênio para justificar ao público a crise do seu relacionamento conjugal. Utilizando-se da alternância entre «falar» (diálogo intersubjetivo) e «explicar» (para o público), a cena comporta-se como uma janela que se abre e fecha ao espectador, transitando entre o dramático e narrativo.

Esses espetáculos desenvolvem uma linguagem própria, autônoma, sem impedir o espectador de preservar seu imaginário na leitura:

«A adaptação de um texto constitui-se apenas como uma versão cênica do que se encontra escrito. A partir do momento em que há uma releitura, eu considero a obra como se fosse minha – por intuição, por paixão, por reformulação, por afeto» (Brites, 2009: 271). Ao escrever a partir de outra escrita (romanesca), acrescentando ao texto os elementos da cena, João Brites assume-se autor do espetáculo. Em sua dramaturgia acentua-se o processo de *colagem* de textos (do mesmo autor ou de autores distintos), experimentando formas de fragmentação e contaminação de materiais e de sentido no próprio decurso do espetáculo, praticando o gesto de cortar e colar, coser e descoser o texto. Ao privilegiar como fonte textual a literatura de língua portuguesa, João Brites e O Bando permitem-se arriscar no desafio da escolha de textos declaradamente não escritos para o palco, construindo uma fuga dos lugares-comuns da dramaturgia convencional (texto dramático escrito previamente para a cena, unidades de tempo, ação e espaço, divisão ortodoxa ator/personagem, por exemplo) e investindo na possibilidade de elaborar e reelaborar seus espetáculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRITES, João (2002), «*Gente Feliz com Lágrimas* – texto de trabalho», Palmela, Teatro O Bando (versão de 8 de Outubro de 2002).
- (2004), «*Ensaio sobre a Cegueira* – texto de trabalho», Palmela, Teatro O Bando (versão de 22 de Novembro de 2004).
- (2008) «*Jerusalém* – texto de trabalho», Palmela, Teatro O Bando (versão de 4 de Outubro de 2008).
- (2009), «Cenas de leitura e desleitura no teatro d’O Bando – Entrevista com João Brites», *Texto e Imagem: Estudos de teatro*, Maria Helena Werneck & Maria João Brilhante (orgs.), Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 265-87.
- (2011a), «*Do outro lado: o que fazemos transcende o que pensamos*» [Catálogo], org. Maria Helena Serôdio, *Do Outro Lado. Portugal: Quadrienal de Praga 2011. Espaço e Design da Performance*, Lisboa, Direcção-Geral das Artes / Ministério da Cultura de Portugal, pp. 11-24.
- (2011b), entrevista concedida a Juarez Guimarães Dias, Palmela, 1 arquivo de áudio em MP3 (2 h 2 min).
- CASTRO, Sara de (2011), entrevista concedida a Juarez Guimarães Dias, Palmela, 1 arquivo de áudio em MP3 (62 min).
- FÉRAL, Josette (2008), «Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2», in *Theatre Research International*, 33 (3), Cambridge, Cambridge University Press e International Federation for Theatre Research, pp. 223-33.
- SARAMAGO, José (1995), *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- SERÔDIO, Maria Helena (1994), «À flor das palavras: uma retórica teatral da paixão nos trabalhos d’O Bando», *Monografia de Um Grupo de Teatro no Seu Vigésimo Aniversário*, Lisboa, Grupo de Teatro O Bando, pp. 141-52.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007), *Jerusalém*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TEATRO O BANDO (1980), *Manifesto 1*, Lisboa.

JUAREZ GUIMARÃES DIAS

Juarez Guimarães Dias é escritor, diretor teatral e professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Artes Cênicas, mestre em Literatura e bacharel em Publicidade e Propaganda, realiza pesquisa sobre narrativas em cena e escreve regularmente no seu blogue *Escrita em Progresso*.

Rescritas cénicas da ópera *King Priam*, de Michael Tippett, nos séculos XX e XXI

ANA RITA FIGUEIRA

Cette recherche se tâche d'essayer les notions « archive prétexte » et « œuvre en mouvement » (Féral) dans une étude de cas sur l'opéra *King Priam* du compositeur, librettiste et pacifiste britannique Michael Kemp Tippett (1908-1998). Inspiré par *L'Illiade* d'Homère cet opéra, à thématique guerrière, traite des sujets de toutes les époques, tels que le conflit et le choix, continuant à être joué depuis plus d'une cinquantaine d'années. Pour aboutir à cette finalité-là, un « moment choisi » (Féral) est analysé en trois réécritures scéniques (1962, 1985 et 2014) de cette œuvre, résolument théâtrale dès sa conception. La perspective comparatiste amène, d'un côté, à initier le retracement de l'histoire génétique de *King Priam* et, de l'autre, soulever des questions concernant l'articulation entre les notions ci-dites, l'espace et le temps. Cette méthode permettra d'identifier des solutions scéniques qui, tout en étant distinctives de leur époque, gardent, pourtant, des traits des réécritures précédentes, contribuant ainsi à éclairer le sens des notions étudiées. Cette étude termine en soulevant la question suivante: « Dans quels termes peut-on comprendre les notions "archive prétexte" et "œuvre en mouvement" dans le cadre d'un opéra itinérant tel que la dernière scénographie de *King Priam*? »

KING PRIAM / ARCHIVE PRÉTEXTE / ŒUVRE EN MOUVEMENT / MOMENT CHOISI / SCÉNOGRAPHIE

1.

Este estudo incide sobre as noções de «arquivo pretexto» e «obra em movimento» (Féral, [s. d.]: 5), em articulação com o espaço cénico de três cenografias da ópera *King Priam*, obra inspirada na *Iliada* de Homero, que distam cerca de três décadas umas das outras (1962, 1985, 2014¹). Precisamente, esta pesquisa analisa os espaços cénicos (figs. 1-3), em geral e, em particular, a cena do resgate do corpo de Heitor (ver figs. 6-8), que constitui um *momento seleccionado* («moment choisi», Féral, [s. d.]: 6). Assim, presta-se atenção aos modos de representação do tempo e do

1 Outras rescritas cenográficas ocorreram em 1991 e, em versão concerto, em 2003.

espaço, de maneira a determinar alterações em cada universo cénico referido, notando a maneira como estes incorporam a atmosfera do seu tempo, particularmente no que diz respeito à representação da compaixão.

Aquelas opções pretendem responder à seguinte pergunta: o que dizem as rescritas cénicas em estudo acerca das noções de «arquivo pretexto» e «obra em movimento»; em particular, o que dizem os traços distintivos da sua época de produção acerca daquelas noções?

A ópera *King Priam* está solidamente estudada (Kemp, 1965; Heberle 2006; Clarke, 2001), todavia a produção científica sobre as suas concepções artísticas é rara ou inexistente, como é o caso de estudos orientados sob o ponto de vista da genética teatral. Diferentemente destes, esta pesquisa, em primeiro lugar, oferece um estudo de caso em que se procura demonstrar o modo como estas cenografias, como parte do *processo criativo* (Féral, 2007), vivificam e manipulam a atmosfera clássica (Grécia Antiga), favorecendo a atribuição do estatuto de arquivo pretexto à primeira rescrita (1962), enfatizando, assim, a sua vitalidade e a sua longevidade. Em segundo lugar, objectiva-se mostrar por que *King Priam* se pode designar como uma obra em movimento, nomeadamente na dimensão de organismo cenográfico, isto é, como uma obra que vive há mais de cinquenta anos.

2.

Esta segunda ópera do compositor britânico Michael Kemp Tippett (1905-1998), também autor do libreto, foi representada em antestreia a 29 de Maio de 1962, por ocasião da reconstrução da Catedral de Coventry. A carga simbólica desta cidade, destruída durante os bombardeamentos da Segunda Grande Guerra, contribuiu para acentuar a mensagem pacifista desta ópera, que equaciona as consequências universais do arbítrio individual. Influenciado pela psicanálise de Jung, o compositor perscruta os abismos do psiquismo humano, onde se incluem as múltiplas divisões da personalidade, criando, por exemplo, papéis duplos para as personagens. Desta maneira, as mulheres estão associadas às deusas: Hécuba (Atena), Hera (Andrómaca) e Afrodite (Helena), o que reforça a densa trama de relações e de personalidades entrecruzadas (Clarke, 2001, 13-32).



FIG. 1
KING PRIAM, DE MICHAEL TIPPETT,
ENC. SAM WANAMAKER, ROYAL OPERA
HOUSE, 1962, [F] HOUSTON ROGERS



FIG. 2
KING PRIAM, DE MICHAEL
TIPPETT, ENC. ROBIN LOUGH,
1985, [F] RM ARTS

Estruturalmente *King Priam* tem três actos, cujas cenas, breves, se articulam em mosaico. Os conflitos² são apresentados objectivamente pelas personagens, sem que nenhum ponto de vista exterior àquelas seja sugerido. Os diálogos e, sobretudo, os monólogos, longos e frequentes, assemelham esta ópera a um laboratório de pensamento mediado, em termos cénicos, por uma plataforma inclinada na direcção da audiência, distanciando-se desta, por um lado, e por outro lado interpelando-a.³

King Priam é uma ópera particularmente teatral (cf. Wanamaker, 1992; P. A. 1962; Porter, [1962?]), com muitas árias quase declamadas, de tal modo que a música, por vezes, passa despercebida (cf. Tippett, 1962: 13). Trata a temática da Guerra de Tróia do ponto de vista do rei Príamo, em vez de acompanhar o tema da *Iliada*, isto é, a cólera de Aquiles. O primeiro acto mostra o rei Príamo absorto num dilema moral devido à antevisão do Ancião adivinho, de acordo com a qual Páris, o príncipe recém-nascido, causará a sua morte. Cedendo à insistência da mulher, a rainha Hécuba, Príamo ordena a morte de Páris para preservar Tróia. Anos depois, o rei reencontra o seu filho, cuja vida fora preservada pelo guarda a quem Príamo ordenara a sua morte. O rei regressa a Tróia com Páris, na esperança de se redimir do seu arbítrio anterior. Mais tarde, Páris adulto, na sequência de um desentendimento

2 Uma das seis categorias trágicas achadas por Serra (2006: 196-437). As outras são o destino, a liberdade, a culpa, o conhecimento e a ignorância.

3 Origina-se um efeito de estranhamento e um efeito de absorção (Marin, 1988), que procuram sugerir técnicas brechtianas, também observáveis nas cenas independentes e objectivas (*apud* Pollard e Clarke, 1998: 66-185). Para a problemática da percepção da audiência, ver entre outros McConachie (2007).

com Heitor, seu irmão mais velho, parte para Esparta, onde visita a corte do rei Menelau e se apaixona pela sua mulher, a rainha Helena, regressando com esta a Tróia e desencadeando a guerra. Heitor mata Pátroclo, devoto companheiro de Aquiles, e este mata Heitor, profanando-lhe o cadáver. O velho Príamo suplica a Aquiles que lhe devolva o corpo morto de seu filho, ao que o herói, por fim, consente. Tróia é destruída; Páris mata Aquiles; o filho de Aquiles mata o filho de Heitor e o rei Príamo. As mulheres, isoladas, serão escravizadas.

Esta ópera é, todavia, muito mais do que um dominó de mortes. Estas acontecem na consequência de necessidades e de constrangimentos exteriores às personagens, tais como a dupla condição que as subordina, criando uma tensão entre o privado e o público, como é o caso de Príamo, cuja condição de pai colide com o seu papel de rei. As mortes e os arbítrios respondem genuinamente à vocação ou, inversamente, tentam silenciá-la, na esperança de tomar a decisão acertada. Consequentemente, a existência das personagens desenha um conjunto de fragmentos aparentemente desligados, onde o destino se intromete, como fio condutor invisível que o articula, descrevendo uma realidade complexa e circular de arbítrios e consequências destes. Neste contexto, a compaixão aparece como acto unicamente humano e resolutamente trágico (*apud* Figueira, 2013: 63-79), no seio das perdas mais violentas e dos actos mais cruéis, subordinando todos ao páthos, como sugerem as lanternas triangulares erguidas ao alto, reproduzindo a tenda de Aquiles, lugar de violência e de compaixão (*cf. infra*). Tal acto coral constitui uma solução cénica que sobressai como «momento cristalizado», indicador da pergunta minimalista: porquê?

3.

Grésillon (2005: 5) formulou e sistematizou uma série de questões de fronteira acerca da investigação em génética teatral, entre as quais a referência ao tesouro de leituras disponível na memória dos leitores. Esta questão autoriza compreender os textos como organismos vivos, uma vez que a sua confluência com o leitor os fertiliza, o que engendra um encadeamento de arquivos pretexto, enfatizando o estatuto de «obra em movimento» do arquétipo. As rescritas cénicas de *King Priam* mostram uma dinâmica semelhante, porque o libreto é constituído por múltiplos fragmentos, fruto do cruzamento de fontes gregas, directas ou indirectas,



FIG. 3
KING PRIAM, DE MICHAEL TIPPETT, ENC.
JAMES CONWAY, ENGLISH TOURING OPERA,
2014, [F] RICHARD HUBERT SMITH



FIG. 4
KING PRIAM, DE MICHAEL TIPPETT, ENC.
JAMES CONWAY, ENGLISH TOURING OPERA,
2014 [F] RICHARD HUBERT SMITH

com múltiplas alusões culturais (*apud* Robinson, 2002), estimulando a reinvenção, onde se inclui um jogo interminável de interferências culturais da época que as recria.

Efectivamente, a construção que dá a ver o texto utiliza ferramentas hermenêuticas, ou seja, soluções entre o escrito e o não escrito, entre aquilo que é mostrado e aquilo que não se vê, de maneira que as possibilidades de rescrita se multiplicam proporcionalmente ao ritmo das perspectivas intervenientes, como propõe Grésillon:

S'il y avait recouvrement total, il ne pourrait y avoir qu'une seule représentation possible, qui serait alors entièrement inscrite dans le texte – comme si le texte et le cahier de régie contenaient les mêmes choses. Or, on sait depuis toujours qu'à la relative pérennité et unicité du texte s'oppose le caractère éphémère et multiple des mises en scènes. De cette illusion de recouvrement total relève [...] la conception du texte comme cause première et dernière: comme si la représentation n'était que la conséquence logique du texte, son achèvement, sa consécration; comme si la mise en scène n'était que l'explication visible [...] du texte. (1996: 2)

Igualmente, a cenografia também mostra uma perspectiva que se ergue da intimidade com o texto e com a música. Para identificar a gestação do gesto criativo até ao espectáculo, é necessário examinar sistematicamente os documentos que registam as etapas da criação (esboços e apontamentos de actores e de encenadores, por exemplo), de modo a descobrir «hesitações, rasuras, descobertas e escolhas diversas que acompanham o trabalho» (*apud* Féral, [s. d.]: 2). Por outras palavras, aqueles documentos denunciam a fragilidade das ideias inaugurais,

contudo também descortinam o seu potencial para chegar aonde é possível. Este método viabiliza mapear a criação, que se distingue como organismo vivo, continuando com a experiência gerada entre o gesto em cena (durante o espectáculo) e o olhar da audiência. Com este encontro, o organismo sofre alterações e apropriações condutoras a fases de maturação da obra.

O estudo comparado de momentos seleccionados, registados, por exemplo, em fotografias de cena realizadas durante o espectáculo ou anteriores a este, para efeitos de promoção, possibilitou a identificação de vestígios do processo de compreensão do conflito a partir da sua representação criativa, em cada época analisada. Observou-se que tais traços se manifestam na redução e na decadência do espaço, na aceleração do ritmo e na mistura de fragmentos, distinção que se reflecte particularmente na concepção do solo (1962, ver fig. 1), na estrutura em ruínas (1985, ver fig. 2) e na mistura de materiais e de estilos no guarda-roupa (2014, ver fig. 3). Registaram-se ainda traços hereditários entre os espaços imaginários, como o desnivelamento e a depuração do espaço cénico, as formas angulares e as telas brancas, manchadas de encarnado-vivo. O minimalismo e o multifuncionalismo crescentes do espaço cénico denunciam a sua época, sugerindo a atribuição de orçamentos em diminuendo.

4.

Para a primeira rescrita, os materiais de investigação foram esboços do espaço imaginado (ver fig. 8), de personagens, de guarda-roupa, fotografias de cena, assim como também foram considerados comentários de encenadores e crítica de imprensa. Para a rescrita de 1985, compararam-se fotografias de cena do espectáculo apresentado à Royal Opera House e fotografias do filme em DVD, onde se regista a versão para estúdio daquela representação. Para a rescrita de 2014, as fontes utilizadas foram os esboços finais do guarda-roupa, fotografias de cena, um vídeo promocional⁴, críticas de imprensa e uma entrevista pessoal, via correio electrónico, ao encenador James Conway.

Tais materiais descortinam a noção de «obra em movimento» como passagem do ideal ao real, isto é, ao vivente, ao concreto e ao possível.

4 Cf. English Touring Opera, <http://englishtouringopera.org.uk/productions/king-priam>.



FIG. 5
KING PRIAM,
DE MICHAEL
TIPPETT,
ENC. SAM
WANAMAKER,
ROYAL OPERA
HOUSE, 1992
[F] HOUSTON
ROGERS

Por exemplo, em relação ao guarda-roupa, os esboços de Anna Fleischle⁵ para a personagem de Hermes ocultavam-lhe os olhos, mas o transporte desta concepção para uma peça real, de couro negro, tornaram a personagem semelhante a um artista de cabaré, introduzindo-se assim um matiz inesperado na representação. Todavia, esta surpresa não trai o texto, onde o sexo e a morte formam uma díade inalienável (*apud* John, 1985: 68).

A noção de «obra em movimento», ao referir-se à ondulação gerada pelos ajustamentos durante os ensaios (*apud* Féral, [s. d.]: 5-6), também qualifica o espectáculo itinerante. Efectivamente, a produção de *King Priam* em 2014 é literalmente uma obra em movimento, pois trata-se de uma companhia itinerante (ETO), o que propicia alterações durante a performance, nomeadamente no que diz respeito à circulação e aos movimentos dos artistas, por necessidade decorrente dos diversos espaços, originando outras dramaturgias cenográficas (Howard, 2005: 46). A longevidade cénica desta ópera desde a estreia (1962) até à actualidade (2014) está na origem da compreensão de *King Priam* como obra em movimento, porque é possível distinguir traços hereditários da primeira rescrita nas subsequentes, da mesma maneira que se identificam traços distintivos de cada época. Desta forma, em 1962, *King Priam* singulariza-se devido à sua estética clássica, mostrando posturas clássicas, que sugerem um ritmo enérgico, porém suave (fig. 1). Diferentemente, a cenografia de 1985 evoca a Segunda Grande Guerra mais evidentemente, imprimindo no espaço um ritmo moderado e pesado, com posturas mais descontraídas, e, neste sentido, mais distantes da Grécia Antiga (ver figs. 2 e 7). Em 2014 (fig. 3), sobressai a mistura de estilos, o ritmo, por vezes, repentinamente frenético, como é o caso de Hermes, que se

5 Cf. <http://www.annafleischle.com/king-priam?lightbox=i5aj7>.

FIG. 6
 KING PRIAM,
 DE MICHAEL
 TIPPETT,
 ENC. SAM
 WANAMAKER,
 ROYAL OPERA
 HOUSE, 1992
 [F] HOUSTON
 ROGERS [?]



movimentada com considerável rapidez, de forma diferente da recriação de 1985 e inversamente ao que as fotografias de 1962 sugerem. O espaço parece pontualmente sobrecarregado, não se reconhecendo a Grécia de imediato, de maneira que conhecer a mitologia grega é uma vantagem. Por exemplo, os adereços sobre a cabeça de Helena assemelham-se a um cisne, evocando a paternidade da rainha de Esparta.

Por fim, o momento seleccionado, isto é, o resgate do corpo de Heitor, contribuiu para tornar a análise mais rigorosa, de maneira a esclarecer o modo como se adaptou a noção de «arquivo pretexto» relativamente à rescrita de 1962. De facto, esta dá a ver violência, sofrimento e compaixão, uma tríade universal da condição humana, mediante uma linguagem notoriamente distante das rescritas de 1985 e de 2014. Por exemplo, a cenografia de 1962 recria uma arma grega de fogo mediante um artefacto semelhante a um foguetão, evocando simultaneamente uma novidade na ciência contemporânea, solução cénica que não resultaria actualmente, pois a variável novidade teria desaparecido.

5.

Actualmente a disponibilidade de espaço é um problema para encenar uma tragédia grega (cf. Goldhill, 2007: 7-44). Porém, *King Priam* não é uma tragédia grega, mas procura ser uma paráfrase contemporânea, em articulação com um matiz épico, que sugere a viagem humana desde

a concepção até à morte. Este percurso, vinculado a uma concepção do tempo como movimento contínuo, encadeado e circular, recria a ideia musical de «ciclo», que tem uma identidade distinta, reforçando-a. O espaço é, portanto, decisivo para veicular a noção de tempo, formando uma díade indissociável, uma vez que a dimensão cronológica não pode ser desligada dos acontecimentos, nem estes são autónomos em relação àquela.

Para recriar aquela noção temporal, a produção de 1962 concebeu uma plataforma circular, onde se inclui uma rampa, que gira à volta de dois eixos distintos, accionando dois mecanismos distintos. O primeiro divide-a em dois planos independentes, e o segundo eleva-a até meio da plataforma principal (ver fig. 1). Esta inclui uma entrada na parte de trás e outra por baixo do solo, o que possibilita uma transição tranquila entre espaços, facilitando ainda a circulação de actores. A estrutura principal apresenta a opção de formar um único plano, assegurada por dois eixos (cf. Last, 1962), recriando assim a circularidade do tempo, ao passo que a articulação de espaços dentro desta estrutura desdobra a economia (*apud* Cooper, 1962), a angularidade e a fragmentação do libreto e da música, de maneira que aquela estrutura-palco constitui uma ponte entre a atmosfera da Grécia Antiga e o espectáculo. Realmente, a circularidade em articulação com a mobilidade fluida da estrutura-palco recriam o movimento cíclico das estações, acompanhando a concepção grega do tempo, tal como a astúcia de inclinar a plataforma em direcção à audiência origina um efeito de apóstrofe, que a convida a participar do ritual que acontece diante dos seus olhos. O facto de os artistas não poderem desrespeitar a marcação de cena, sob pena de caírem, enfatiza a distância crítica que a audiência deve guardar dos acontecimentos em palco, reconhecendo-se nesta solução o efeito de distanciamento que Tippett pretendia conseguir. A cena grega é também evocada por aquela solução, uma vez que o calçado dos actores contribuía para acentuar a percepção de afastamento e de transcendência.

Efectivamente, a plataforma-palco amplia o espaço de circulação quer no eixo vertical, quer no eixo horizontal. Por um lado, a amplitude vertical salienta a pequenez da estatura humana, denunciando a sua impotência, diferentemente daquilo que as posturas e os trajes sugerem, evocando simultaneamente a percepção de transcendência. Por outro lado, a amplitude horizontal abre um espaço, que se pode compreender como recriação cénica do arbítrio. As diversas formas geométricas inscritas no solo da plataforma-palco autorizam esta leitura, pois mostram

secções angulares que, assim, recriam a estrutura em mosaico do texto e da música, como quadros independentes, porém relacionados, proximidade que a semântica da cor reforça, complexificando as alusões temporais. Por exemplo, os ocre luminosos aludem à terra, harmonizando-se com os metais da orquestra, reunindo passado e presente, ficção e execução. A cor ocre, sendo uma cor da Natureza, particularmente associada ao Outono, funciona não só como metáfora de perda e de morte, mas também como anúncio de vida, simbolizando o retorno circular. A alusão ao natural continua na cor azul, utilizada para recriar o céu e para o traje de Príamo, ou no branco que Páris criança e Príamo moribundo envergam, aparecendo ambos como vítimas sacrificiais. O negro e o castanho também integram a escala cromática, ocasionalmente invadida por encarnado, expressiva de brutalidade e de crueldade, em geral e, em particular da Guerra de Tróia e da Segunda Grande Guerra.

Relativamente à caracterização, nomeadamente trajes e maquilhagem, os primeiros enunciam tensão entre simplicidade grega e fantasia, como sugere o elmo dourado com chifres de bode, signo de poder e de sacrifício, envergado por Príamo. A segunda, ora lembra uma mistura de burlesco e de *kabuki* (ver fig. 6), ora se apresenta discreta e elegante, como exemplifica o penteado das personagens femininas, cujas mechas reunidas acima da nuca evocam a tradição grega, também presente nas longas túnicas, discretamente onduladas, tornando as mulheres semelhantes a esculturas (ver fig. 1).

RESGATE DO CORPO DE HEITOR

Simplicidade, economia e razão dominam esta rescrita (ver fig. 6). Sobre a plataforma desce uma tela triangular em tons ocre e negro, análoga a um tabuleiro de xadrez, que reinventa a angulosidade e a estrutura em mosaico do texto e da música. A alusão ao jogo dentro do jogo (espectáculo) continua a noção de fragmentos interligados, evocando os encruzamentos da vida das personagens, o arbítrio e as suas consequências universais.

A simbologia dos adereços descortina a dimensão ritual desta rescrita: a tela branca sobre o corpo de Heitor associa-o como vítima sacrificial a Páris criança e a Príamo moribundo. O elmo de Aquiles, colocado sobre o solo, ao lado do banco onde este está sentado, indica a suspensão da actividade bélica, de modo que esta cena, do ponto de vista

FIG. 7
KING PRIAM,
DE MICHAEL
TIPPETT,
ENC. ROBIN
LOUGH, 1985,
[F] RM ARTS



iconográfico, sugere um lugar atemporal, onde se albergam o passado, o presente e o futuro, ou seja, a demanda de glória e honra de Aquiles, a grandiosidade de Príamo e o futuro que os dois homens prevêem.⁶ O deus Hermes transmite uma linguagem corporal indicadora de abertura e de movimento, sugerida pelos joelhos ligeiramente flectidos e o olhar atento, ao passo que o traje e a maquilhagem lembram a Grécia, o burlesco e o *kabuki*. A plataforma circular e fragmentada alude às trajectórias distintas de Aquiles e de Príamo, indicando o seu cruzamento e a sua convergência, quando o herói compreende que os afectos que se imprimem positiva e profundamente na sensibilidade são inalienáveis do sentido de humanidade.

6.

Cerca de três décadas depois (1985), é recriada uma reinvenção de *King Priam* para estúdio, com gravação vídeo.⁷ Esta técnica representa uma ilusão para a história do espectáculo, porque a câmara introduz um ponto de vista. Todavia, este registo faz parte da história da reinvenção cénica, cumprindo a função decisiva de reforçar a lembrança de que aquilo que a audiência vê é uma demonstração (*apud* Ballantine, 2008), facilitando ainda o reconhecimento de um «arquivo pretexto» para outras reinvenções.

As técnicas de filme, como, por exemplo, o *close-up*, orientam a atenção da audiência mais enfaticamente do que a solução da plataforma inclinada, apelando também à sua participação, pois «[s]uch devices [...] enhance the Brechtian aspects of Tippett's opera [...] reminding the viewer that this is a "showing" of something: a demonstration» (*idem*: 2008).

6 Aquiles e Príamo conversam acerca da sua morte e sobre os seus futuros assassinos (acto III, cena III).

7 Produção da Kent Opera e registo de imagem em DVD da responsabilidade de Arthaus Music/British Theatre. A realização esteve a cargo de Nicholas Hytner e da Kent Opera.

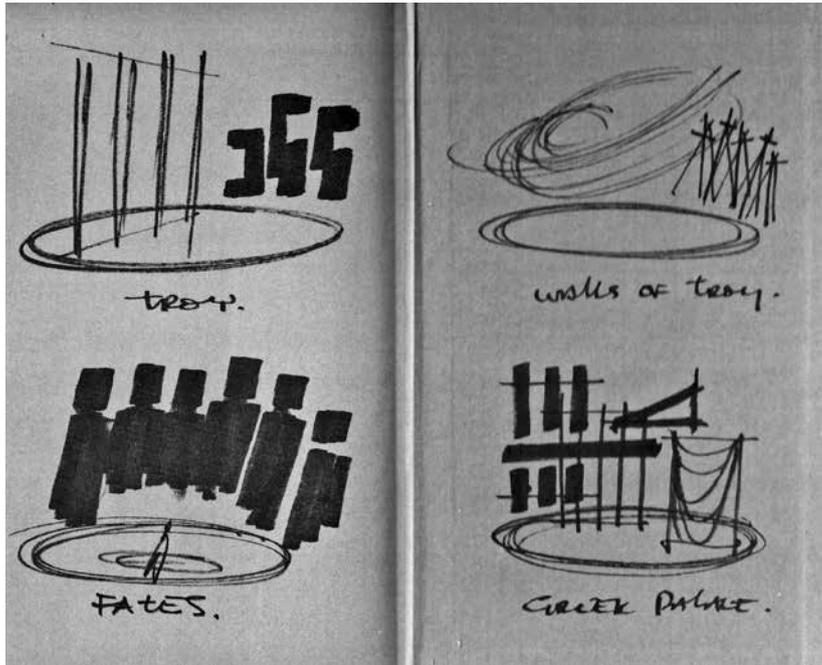


FIG. 8
ESBOÇOS
PRELIMINARES
PARA KING
PRIAM, ENC.
SAM WANAMAKER,
ROYAL OPERA
HOUSE, 1962
[DESENHADOR]
SEAN KENNY

Aquele registo resiste, todavia, à introdução de ilusões que a tecnologia possibilita, tal como também respeita o minimalismo e a estrutura em mosaico de *King Priam*. Inversamente, a dimensão de espectáculo perde-se, porque o tempo presente é anulado, pois o homem, o seu instrumento mais eficaz, está ausente (*apud* Barrault, 1950: 98). Pontualmente, os objectos indicam o lugar que a cena procura evocar. Por exemplo, uma cadeira sugere poder e uma porta indica aquilo que é transitório, denotando a fugacidade daquele. A terra sobre o solo alude à Natureza, a cama informa que se trata do quarto de Helena, em Esparta, ao passo que os corredores em ruínas, estreitos, labirínticos e escuros apontam a guerra (ver fig. 2). Os trajes assemelham-se aos uniformes militares da Segunda Grande Guerra, diferentemente das cenas de caça, de brutalidade e de crueldade, em que os artistas vestem unicamente calças. Helena enverga uma longa túnica branca, sendo a única personagem vestida como uma grega durante toda a ópera. As outras personagens femininas envergam trajes semelhantes uma única vez, durante o julgamento de Páris; todavia, aqueles são encarnados, evocando a tensão entre o sexo e a guerra.

A maquilhagem é natural, mas, diferentemente da rescrita de 1962, as personagens usam penteados contemporâneos; mesmo o de Helena seria habitual em 1985, ou até hoje. A concepção do espaço mostra lugares

completamente destruídos, em alusão à guerra, porém reconhece-se ainda a oposição entre a destruição no exterior e a tranquilidade no interior, formando-se ilhas atemporais que referenciam a alteridade, à semelhança da rescrita de 1962. Pelo contrário, em 1985 não se reconhece imediatamente o mundo antigo, como pretende mostrar a breve análise do ambiente cénico do resgate do corpo de Heitor. A cena acontece na tenda de Aquiles, ao abrigo da guerra. O espaço é composto por lençóis brancos, incluindo uma cama branca, uma mesa baixa, um jarro e dois cálices. O corpo de Heitor jaz no solo, coberto com um lençol branco (ver fig. 7). Aquiles veste um roupão branco, evocando a intimidade e a guerra, pois o tecido de algodão espesso convoca o ambiente de combate, devido à semelhança com os quimonos utilizados nas artes marciais. O cabelo curto e a barba aparada acompanham o semblante pensativo e sério, diferentemente da aparência descuidada durante o espectáculo⁸, como mostram as fotografias de cena. O corpo de Heitor está sujo de sangue e de terra, tal como as roupas humildes de Príamo. Os seus cabelos grisalhos estão cortados muito curtos, contribuindo para enfatizar a expressão extenuada, que faz sobressair a tristeza que os seus olhos transparecem. Estes elementos cenográficos, aliados à linguagem corporal e à manipulação de objectos, formam um todo alusivo ao tempo.

Em primeiro lugar, a relação entre espaço e tempo, referenciada pela tenda de Aquiles, introduz a dimensão atemporal, supramencionada, que por sua vez está encaixada no tempo cronológico, sugerido pelo exterior da tenda, onde decorre a guerra. A cor branca preenche aquela ilha atemporal, identificando-a como lugar sagrado, ou seja, de proximidade com o transcendente, noção que os objectos salientam, nomeadamente o jarro, utilizado para uma libação e para um brinde, recriando o ritual do sacrifício e da celebração. O ambiente completamente branco amplia universalmente esta metáfora, sugerindo o sacrifício comum. A intimidade da tenda enuncia ainda o conflito como tensão entre o privado e o público, aludindo à impossibilidade de frontear inequivocamente cada um. O corpo de Heitor sobressai, à luz desta compreensão, como solução cenográfica para indicar a interpenetração do íntimo e do público. O acto de guardar o corpo mostra a transgressão entre aquelas duas dimensões, enfatizada em dois momentos decisivos mediante a gestualidade ritual dos artistas. O primeiro indica a comunhão entre dois homens que bebem juntos; o segundo, por oposição à brutalidade

8 A aparência do artista difere do palco para o registo vídeo; vide, por exemplo, John (1985: 84).

da guerra, regista o gesto de civilização que representa Aquiles erguer o corpo de Heitor suavemente, colocando-o nos braços de seu pai, Príamo. O movimento lento e exacto sugere planeamento, legitimando a comparação com um ritual.

7.

A rescrita de 2014 (enc. James Conway) estreou no Linbury Studio Theatre, um espaço pequeno, mas que potencia a estruturação organizada do espaço cénico (ver fig. 3). Semelhante a um *bunker* (Hugill, 2014), esta área é composta por linhas verticais, muito semelhantes às que mostram os esboços do cenário de 1962 (fig. 8), descortinando-se uma herança, voluntária ou não. A síntese da gramática cénica potencia o seu alcance simbólico e estimula a capacidade inventiva, como demonstram as pequenas astúcias que potencializam a capacidade de metamorfose do espaço. Por exemplo, as velas indicam o lugar comum de prece; o biombo, com alterações subtis, representa a tenda de Aquiles ou o lugar onde Príamo vai reflectir sozinho. Os artistas circulam sobre uma estrutura erguida na parte de trás. Ao centro do palco, um pódio baixo unido a uma estrutura metálica serve de foco para a acção, constituindo ainda um suporte à cena e ao cenário (ver fig. 3), onde os momentos decisivos da história convergem. Por exemplo, o lamento de Andrómaca, que teme pela vida do marido e do filho numa guerra sem sentido, ou a meditação de Aquiles e a emoção de Príamo. Neste local, as personagens descobrem uma resposta individual ao seu sentido de vida.

O guarda-roupa reflecte quase toda a escala cronológica, que enfatiza a noção de universos temporais distintos, assim como alude à fragmentação do homem contemporâneo, aliança que indica uma «transmemória» (Serrão, 2007). Identificam-se elementos pré-históricos, como armas feitas de ossos de animal e peles (*apud* Ashley, 2014), utilizados em articulação com elementos actuais, incluindo indicadores de ambientes nocturnos de margem, como a maquilhagem acentuada e o couro negro, conferindo especificamente a Hermes a aparência de uma personagem de um clube de sexo (ver fig. 3). Esta percepção subjectiva reforça a diáde sexo-guerra, decisiva na ópera, apontando uma dimensão autónoma da encenação, que não foi planeada (Conway, 2015). A maquilhagem, em geral, é semelhante a uma máscara e esconde o rosto dos artistas, evocando simultaneamente a camuflagem de guerra, o excesso e a alteridade e reforçando



FIG. 9
KING PRIAM,
DE MICHAEL
TIPPETT,
ENC. JAMES
CONWAY,
ENGLISH
TOURING
OPERA, 2014,
[F] RICHARD
HUBERT SMITH
*CORTESIA DA
SCHOTT MUSIC

o antagonismo entre aquilo que a personagem é, aquilo que pretende parecer e aquilo que se vê subordinada a ser, numa alusão contínua ao acto performativo como encarnação (Schechner, 2013: 128). Os tecidos encarnados indicam a morte, a vida, a crueldade e a brutalidade, onde se inclui a profanação da vida, compreendida como lugar sagrado manchado por actos violentos. Utiliza-se o negro, os tons ocres e os beges, à semelhança da primeira produção, mas diferentemente da rescrita de 1985, com excepção para o negro.

A concepção do espaço é minimalista, todavia o guarda-roupa é exuberante, inversamente às cenografias de 1962 e de 1985. Esta reinvenção, contudo, transmite depuração, como mostra a cena do resgate do corpo de Heitor (ver fig. 6), onde Príamo está descalço, desornamentado, envergando um par de calças e uma camisa muito simples, cujo desaparecimento é acentuado pela postura curvada, expressiva de desalento, inversamente ao garbo inicial. Do mesmo modo, o corpo de Heitor, sujo, é abandonado sem qualquer cobertura. Colocada sobre o pódio, a tenda é referenciada por um pano branco disposto sobre o biombo supramencionado, cuja superfície ondulada evoca a noção temporal que se identificou nas rescritas anteriores, nomeadamente, a fluidez de um movimento que retorna. Neste local, a compaixão desperta como sendo algo universal, por isso é aqui que Heitor é restituído a Príamo. Todavia, nesta rescrita (2014), Príamo não abraça o filho morto; ao invés, contempla-o com uma expressão de profunda dor, quase animalesca, porque sugere impotência racional.

O espaço cénico contém a noção de centralidade e de universalidade, sendo que a fragmentação e a destruição sobressaem como consequência da acção humana. Por isso, a neutralidade do espaço é indicada pelo vazio e pela iluminação pontual (*apud* Appia, 1988: 362). Justamente, as personagens contaminam o espaço com movimento, ao passo que soluções simples, unicamente as necessárias e suficientes, evidenciam aquela neutralidade. Este é o caso do lençol branco, que indica a intimidade de Aquiles e simboliza o despertar da sua compaixão; contudo, a solução de o manchar com um líquido encarnado aponta a passagem de Hermes, que o manipula, imprimindo-lhe movimento. Assim, o lençol mostra também o destino de morte, sugerido desde o início pela astúcia de fazer esconder flechas sob as roupas do berço de Páris (*apud* Ashley, 2014). Adicionalmente, o fogo na tenda de Aquiles, que é sempre um espaço aberto, evoca a indiferença do espaço à presença humana e a impossibilidade de fabricar um espaço completamente íntimo.

Transparece ainda uma concepção antropológica, devida aos materiais, fetiches, tótemes e maquilhagem indígena, indicando uma atmosfera invadida pelo instinto e matizada pelo ritual. A sumptuosidade do guarda-roupa, aliada àqueles aspectos, por um lado, consolida a noção de que a acção humana modifica o espaço e quase o excede, percepção que sobressai devido à exiguidade das salas (*apud* Fairman, 2014). Por outro lado, enfatiza a indigência que domina o espaço e as personagens, após as suas perdas íntimas, tornando indistintos os membros da família real e as presenças humildes do ancião vidente, da ama e do guarda, uma tríade sóbria e irrepreensível, quase japonesa (*apud* Conway, 2015).⁹

A mistura de estilos sugere a pluralidade identitária, ao passo que o coro, que o encenador compara ao coro grego¹⁰, a máscara, a linguagem sintética e o estrangulamento do espaço não separam de maneira evidente o que é público do que é privado, originando uma tensão entre a fragmentação humana e impressão de unidade. A ausência de um corredor de fuga, a itinerância e o instinto como fonte de brutalidade e de crueldade são aspectos herdados da cenografia de 1962, que a instalam como arquivo pretexto das recriações de 1985 e de 2014, observando-se uma atmosfera de perda e de confusão de elementos em crescendo.

9 Entrevista privada, não publicada, remetida e respondida via correio electrónico.

10 «The chorus was wonderful, and they enjoyed being on stage for almost the whole show, like a Greek chorus» (Conway, 2015).

8.

Em conclusão, *King Priam* possibilita descortinar uma tripla acepção da noção de «arquivo pretexto». Em primeiro lugar, como conjunto de documentos que mostram e registam modos de ver e de dar a ver. Em segundo lugar, como monumento efémero de uma realidade fugaz, que inspira e orienta reinvenções devido à sua universalidade. Em terceiro lugar, a comparação entre esboços, entrevistas aos produtores e fotografias de cena descortinam um plano ideal, o da concepção e um plano concreto, o da realização viva do espectáculo propriamente dito. O ímpeto para a reinvenção conduz à noção de «obra em movimento», seguindo por duas vias: por um lado, como organismo vivo com mais de cinco décadas e, por outro, como espectáculo itinerante (2014), conferindo não só um sentido literal àquela noção, mas também estimulando as variantes cénicas ditadas pelos diversos espaços, em particular a marcação de palco e o movimento de artistas, eventualmente registadas em fotografias.

As cenografias mencionadas confirmam aquela compreensão. O espaço circular em 1962 alude directamente à noção grega do tempo. Contudo, em 1985 a solução cénica inclui, por exemplo, o corredor labiríntico em ruína, ao passo que, em 2014, conduz as personagens ao pódio central, primeiro individualmente e depois colectivamente. As diversas soluções veículam a percepção comum de que os pontos de chegada não são o fim, mas sim começos, pretextos e movimento universal perpétuo. A estética da compaixão mediada pelo momento seleccionado, o resgate do corpo de Heitor aponta para a apatia do páthos, ou seja, para uma linguagem cada vez mais minimalista, até à mudez da visão oratória (*apud* Aristóteles, 2011: 50b16-20), perfazendo uma «dramaturgia do silêncio» (Féral, 2007: 67).

Finalmente, a cenografia viva de Conway afigura-se arquivo pretexto para a realização, no futuro, de um estudo sobre a memória dos corpos performativos em salas de espectáculo diversas, o que possibilitará expandir as noções de «arquivo pretexto» e «obra em movimento», complementando a história genética de *King Priam*, que esta pesquisa pretendeu iniciar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIA, Adolphe (1988), *Oeuvres Complètes*, t. III, Lausanne, L'Âge de L'Homme.
- ARISTÓTELES (2011), *Poética*, trad. Ana Maria Valente, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ASHLEY, Tim (2014), «“King Priam” Review», <http://www.theguardian.com/music/2014/feb/14/king-priam-review>, [24 de Fevereiro de 2016].
- BALLANTINE, Christopher (2008), «King Priam: Tippett», www.opera.archive.netcopy.co.uk/article/june2008/107, [24 de Fevereiro de 2016].
- BARRAULT, Jean-Louis (1950), «The Theatrical Phenomenon», *Educational Theatre Journal*, 17, pp. 89-100.
- CONWAY, James (2015), entrevista privada sobre *King Priam*, [inédita].
- CLARKE, D. (2001), *The Music and Thought of Michael Tippett*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COOPER, Martin (1962), «“King Priam” Reveals a Master of Opera [crítica, *The Daily Telegraph*, 28 de Maio?].
- FAIRMAN, Richard (2014), «King Priam, Linbury Studio Theatre, Royal Opera House, London: review», <http://www.ft.com/cms/s/2/16d66190-9880-11e3-8503-00144feab7de.html>, [24 de Fevereiro de 2016].
- FÉRAL, Josette (2007) «Moving Across Languages», trad. Leslie Wickes, *Yale French Studies*, 112, pp. 50-68.
- (s. d.), «Pour une Génétique de la Représentation: Prise 2», http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetique_prise2.pdf, [24 de Fevereiro de 2016].
- FIGUEIRA, Ana Rita Barros (2013), «*King Priam*» de Michael Tippett: *Épica, tragédia e perdão*, Lisboa, Universidade de Lisboa [dissertação de mestrado].
- GOLDHILL, Simon (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today?*, Chicago, Chicago University Press.
- GRÉSILLON, Almuth (1996), «De L'Écriture du Texte de Théâtre à la Mise en Scène», *Cahiers de Praxématique*, 26, <https://praxematique.revues.org/2979>, [24 de Fevereiro de 2016].
- (2005), «La Critique Génétique: Aujourd'hui et demain» <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>, [24 de Fevereiro de 2016].
- HEBERLE, J. P. (2006), *Michael Tippett ou L'Expression de la Dualité et en Mots et Notes*, Pâris, L'Harmattan.
- HOWARD, Pamela (2005), *What is Scenography*, Londres, Routledge.
- HUGILL, Robert (2014), «Welcome new production of Tippett's underrated opera» <http://www.planethugill.com/2014/02/tippetts-king-priam-from-english.html>, [24 de Fevereiro de 2016].
- JOHN, Nicholas (ed.) (1985), *The Operas of Michael Tippett*, Londres, John Calder.
- KEMP, I. (ed.) (1965), *Michael Tippett: A Symposium of His Sixtieth Birthday*, Londres, Faber & Faber.
- LAST, R. (1962), «So Exciting and in a Soup Plate», *The Daily Herald*, [Londres, 28 de Maio].
- MARÍN, Louis (1988), «Le Cadre de la Représentation et quelques-unes de ses figures», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Verão, pp. 62-81.
- MCCONACHIE, Bruce (2007), «Falsifiable Theories and Performance Studies», *Theatre Journal*, 59 (4), pp. 553-77.
- P. A. (1962), «Michael Tippett's New Opera», *Musical Times*, Julho.
- POLLARD, Rowena e CLARKE, David (1998), «Tippett's *King Priam* and the Tragic Vision», in CLARKE, D. (ed.), *Tippett Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 166-85.
- PORTER, A. (1962?), «Coventry Theatre: *King Priam*: Review», *The Financial Times*, Londres.
- ROBINSON, Susan (2002), *Michael Tippett: Music and Literature*, Londres, Ashgate.
- SCHECHNER, Richard (2013), «Le “Point de Contact” entre Anthropologie et Performance», *Communications*, 92, pp. 125-46.
- SERRA, José Pedro (2006), *Pensar o Trágico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SERRÃO, Vítor Veríssimo (2007), *A Trans-Memória das Imagens: Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Cosmos.

TIPPETT, Michael (1962), «Reflections on the First Production», pp. 12-13.

WANAMAKER, Sam (1992), «A Conversation with Bruce Duffie», <http://www.bruceduffie.com/wanamaker.html>, [24 de Fevereiro de 2016].

—

ANA RITA FIGUEIRA

—

Ana Rita Figueira é licenciada em Linguística pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mestre em Estudos Clássicos pela mesma instituição, onde defendeu a dissertação intitulada *King Priam de Michael Tippett: Épica, tragédia e perdão*. O interesse pela figura de Aquiles e, em particular, pelas suas rescritas artísticas decidiu a subordinação da tese de doutoramento ao título *Iconografia de Aquiles: Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a. C.*

***A Morte e a Donzela*, de Rogério de Carvalho: crítica genética, arquivo das artes performativas e a prática como pesquisa**

ALEXANDRE PIERONI CALADO

Alexandre Pieroni Calado is engaged in a cross disciplinary project that, in the manner of a fictional historiography, attempts to recreate a play that the director, Rogério de Carvalho, never made with the texts from *Princess Dramas: Death and the Maiden* by Elfriede Jelinek. It is a project in which research is a vital component and that, as this text aims to demonstrate, can be set within the field of performance genetics. This essay will show prospectively that Calado's creative process has significant common aspects when compared with de Carvalho's poetic practice, in particular when considering working procedures with actors. Finally, we shall argue that there are relevant connections between genetic criticism/performance genetics, the theme of the archive in the performing arts and the problem of practice-as-research.

FICTIONAL HISTORIOGRAPHY / ROGÉRIO DE CARVALHO / GENETIC CRITICISM / PERFORMING ARTS ARCHIVE / PRACTICE-AS-RESEARCH

Só mostro que compreendi um escritor quando puder actuar dentro do seu espírito, quando o conseguir traduzir e alterar de diversas maneiras, sem reduzir a sua individualidade.

NOVALIS

INTRODUÇÃO: GENEALOGIA DE UM ESPECTÁCULO VIRTUAL

Alexandre Pieroni Calado virá a ter criado um espectáculo com o conjunto de textos para teatro *Dramas de Princesas: A Morte e a Donzela*, de Elfriede Jelinek, tendo por referencial as opções estéticas e os processos de encenação de Rogério de Carvalho, premiado director português cujo trabalho se tem desenvolvido em torno da relação dos actores com os mais relevantes dramaturgos modernos e contemporâneos. Depois do trabalho centrado na exploração de documentos fotográficos de um espectáculo do Teatro O Bando, em *Pregação* (2012), da investigação em torno

de registos videográficos de um espectáculo do Teatro Praga, em *Quarteto* (2013), e da montagem desenvolvida a partir de textos de apoio do Teatro da Cornucópia, em *Woyzeck 1978* (2014), trata-se aqui de replicar procedimentos de criação e de prosseguir horizontes estéticos de Rogério de Carvalho. Tendo Calado trabalhado como actor com este encenador em *Tartufo* (Companhia de Teatro de Almada, 2014) e tendo sido seu aluno na Escola Superior de Teatro e Cinema (2003-2004), o jovem encenador reconhece no veterano um profícuo ascendente. Mais, a linguagem do encenador angolano afigura-se ao encenador luso-brasileiro por demais meritória de referência; e de variações pessoais que prossigam o seu sentido de implacável rigor e de aposta na intensidade dos actores.¹ Calado busca, então, utilizar materiais e meios de investigação historiográfica para apurar procedimentos e a linguagem de trabalho de Carvalho, tendo em vista uma apropriação produtiva destes e a sua aplicação numa nova criação.

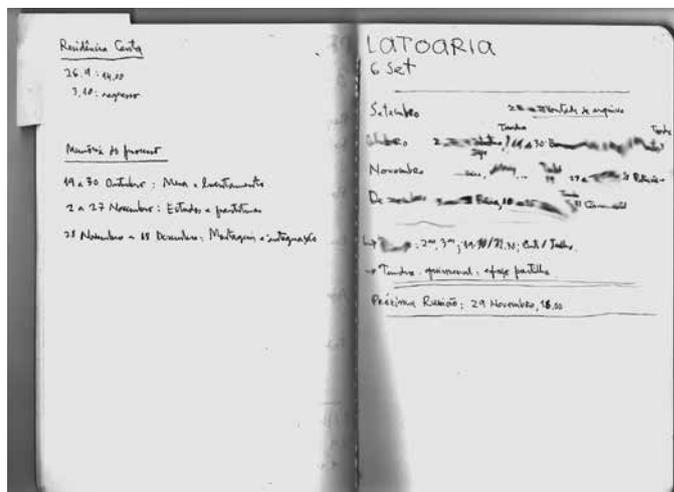
Depois de ter trabalhado Georg Büchner e Heiner Müller, Alexandre Pieroni Calado prossegue o seu percurso na dramaturgia de língua alemã com a laureada escritora austríaca. Em *Dramas de Princesas*, Elfriede Jelinek trata de esfolar os arquétipos femininos. Nestes textos breves, marcados pela musicalidade e pela visualidade cinematográfica, pelo ritmo e por certa proximidade à prosa e ao ensaio, Jelinek expõe os mecanismos da linguagem que contribuem para a estruturação das identidades e relações sociais. Na medida em que a Donzela é uma figura que está, de certo modo, num pré-estágio da mulher e numa situação em que as coisas ainda não estão estabelecidas definitivamente, ela é o lugar por excelência dos conflitos envolvidos na produção de uma subjectividade feminina. Neste edifício em construção que é também uma ruína, Jelinek respiga os fragmentos da fantasia e do imaginário em transformação para nos lançar à cara os processos de sujeição e humilhação que se ocultam no nosso dia-a-dia. Este duplo movimento de jogo com a linguagem e de exposição dos interditos da parte de Jelinek permitiriam evocar aqui por razões análogas, mesmo que com estilos distintos, Jean Genet ou Howard Barker, autores por demais caros a Rogério de Carvalho. Com efeito, Jelinek é uma autora que já atraiu o interesse de Rogério de Carvalho, segundo testemunhou a sua amiga Anabela Mendes em conversa com Alexandre Pieroni Calado, em Maio

1 O presente texto é uma versão editada da comunicação apresentada no Colóquio *Parcours de génétique théâtrale*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a 17-18 de Setembro de 2015, quando o projecto *Dramas de Princesas: A Morte e a Donzela* estava na fase inicial e não tinham começado ainda os ensaios.

de 2015. Em resumo, na criação deste espectáculo, confluíram dois interesses que têm ocupado Alexandre Pieroni Calado nos últimos anos: os problemas do conhecimento imaterial das artes da cena e a encenação contemporânea de grandes textos em língua alemã para teatro.

ELEMENTOS DE UMA MEMÓRIA FUTURA

O espectáculo que teria a sua estreia a 18 de Dezembro de 2015, no Espaço Alcantara (Lisboa), no âmbito do Festival Temps d'Images, resulta de um aturado trabalho com uma pequena equipa de actores com quem Alexandre Pieroni Calado tem vindo a colaborar. Gostar-se-ia de mostrar, recorrendo a diários de ensaio e entrevistas a Calado, bem como a relatórios sobre o processo de trabalho de e entrevistas a Rogério de Carvalho, como a criação do espectáculo *Dramas de Princesas* terá decorrido segundo pressupostos e procedimentos que Calado elegeu do *modus operandi* de Carvalho. Tal não será seguramente alheio também ao facto de, neste grupo composto por Alexandra Viveiros, Gustavo Salinas Vargas, Paula Garcia, Sandra Hung e Sofia Dinger, Garcia e Hung partilharem com Calado um passado marcado por experiências profissionais com Carvalho. O primeiro indício da aproximação dos métodos de trabalho de Calado aos de Carvalho surge numa das páginas do diário de encenação de Calado, onde encontramos o seguinte esquema do faseamento do processo (Calado, 2015a):



SÍNTESE DO PROCESSO DE ENSAIOS DE DRAMAS DE PRINCESAS: A MORTE E A DONZELA. IMAGEM DIGITALIZADA DE CALADO (2015A), CADERNO CASTANHO NOTE, FOLHAS COSIDAS, B5, 30 FOLHAS

É significativo assinalar que as etapas dos ensaios de *Dramas de Princesas* aqui registadas correspondem ao modo como Rogério de Carvalho organiza o seu processo de criação, como assinalam Lavínia Moreira (2007) e Laura Barbeiro (2007), que trabalharam como assistentes de Carvalho no processo de criação do espectáculo *Fedra* (Companhia de Teatro de Almada, 2006). O próprio Alexandre Pieroni Calado afirma recordar-se nestes termos da estruturação do processo de montagem de *Tartufo* (2014), dirigida por Carvalho, também com a Companhia de Teatro de Almada:

É uma divisão simplista mas corresponde a distintas ênfases que os ensaios foram adquirindo. Há, aliás, uma linha de continuidade com o que me recordo dos ateliês em que fui aluno do Rogério, em 2004-05. Trabalhando as cenas com autonomia, houve um progressivo apertar da malha, num vai-e-vem entre a mesa e a cena, do tom do espectáculo até à tensão de uma frase ou de uma pausa. Só no fim do processo é que ele montou as sequências e os primeiros corridos, fizêmo-los só perto da estreia. (Calado, 2015b)

As palavras de Calado denotam um conhecimento experiencial da forma de operar de Carvalho, e as anotações do caderno de ensaios atestam uma vontade determinada daquele em replicar procedimentos deste último. Tal é possível sustentar, não apenas na organização geral do processo, mas também no próprio modo de trabalhar em cada uma das fases assinaladas. Na primeira, Calado parece investir em duas frentes simultâneas: a leitura e discussão da peça à mesa e uma compreensão *in acto* da peça realizada no curso da espacialização das cenas, ainda tendo os actores o texto na mão. Tal é a prática de Carvalho, como refere, por exemplo, Maria Manuela Rodrigues, a propósito da montagem d'*Os Negros*, no Teatro Nacional São João (2006): «[...] para Rogério de Carvalho a dramaturgia e análise do texto faz-se durante o levantamento da peça» (Rodrigues, 2006: 19).

Seguindo os protocolos de Carvalho com que contactou na Escola Superior de Teatro e Cinema, Calado utiliza improvisações, que nem sempre fazem uso da palavra, para encontrar esboços de acções físicas e de movimentações no espaço que permitem clarificar as situações propostas pelo texto e a importância relativa de cada acontecimento na economia geral da peça. Esta forma de conduzir a interpretação assume que são as acções físicas o suporte para a enunciação e, em particular,

que é através delas que se conseguem localizar os movimentos virtualmente inscritos no texto. Ao mesmo tempo que delinea as situações, este primeiro levantamento que é realizado à totalidade do texto contribui para explicitar as personagens e as relações entre estas de uma forma em que a cena é o lugar privilegiado do pensamento. Se, por um lado, Laura Barbeiro observa que o primeiro levantamento realizado por Carvalho ajuda a acelerar o processo de memorização do texto pelos actores (Barbeiro, 2007: 8), Lavínia Moreira sustenta antes que Carvalho procura encontrar as tensões nas cenas e os temas nas personagens de forma que os actores se possam pôr em situação e credibilizar o texto literário (Moreira, 2007: 4-6).

Calado partilha este processo de trabalho em que uma discussão mais ou menos breve sobre o núcleo de cada cena, o seu desenvolvimento e pontos de viragem, serve uma compreensão elementar que é em seguida testada na cena e que contribui para uma aproximação verosímil à enunciação. Calado acrescenta: «Estamos diante de um método que remete a uma tradição que une Anatoli Vassiliev a Konstantin Stanislavski, passando por Olga Knebel: a análise activa como meio para chegar à voz do actor no jogo com a poesia» (Calado, 2015b). Este primeiro momento, por vezes designado por «levantamento do universo», é um espaço para o contacto colectivo com a peça e para um estabelecimento da visão geral do encenador. Pouco a pouco nesta fase estabelece-se o tom que caracteriza os espectáculos de Rogério de Carvalho, ritualístico e hierático, dominado pela contenção e cuidadosa composição da géstica e da movimentação no espaço, com uma aprimorada atenção à dimensão da palavra. Durante o período de ensaios que teria lugar em residência de criação na Companhia Olga Roriz (Lisboa), Calado terá buscado uma aproximação ao espírito e sentido de trabalho de Carvalho que não virá ter sido sem consequências para o resultado materializado no espectáculo que teríamos tido a possibilidade de ver em Dezembro de 2015.

A fase seguinte, de estudos, constitui o próprio núcleo do processo de trabalho e é talvez uma das fases mais difíceis de descrever devido ao seu intenso dinamismo e especificidade. O estudo do guião de trabalho do actor Alexandre Pieroni Calado da peça *Tartufo*, dirigida por Carvalho, reitera a dimensão turbulenta desta segunda etapa de ensaios. Por exemplo, junto às páginas relativas à Cena 1 do III Acto, podemos ver três esquemas da movimentação dos actores no espaço, dois deles rasurados, delineando diversas rotas de aproximação e fuga entre as personagens Cleanto e Tartufo; como sucederia com outros desenhos,

nenhum destes veio a ser parte do espectáculo, vingando antes uma forma estática concentrada na acção verbal, em que as duas personagens levam a cabo, lado a lado, um duelo de palavras (Calado, 2014).

Seguindo a prática de Carvalho, no início desta segunda fase dos ensaios de *Dramas de Princesas*, Calado terá vindo a investir em algumas repetições do primeiro levantamento realizado, assim permitindo aos actores uma integração do texto e das orientações de encenação. Rapidamente, porém, as estruturas estabelecidas na primeira fase terão sido abandonadas, numa interpelação constante aos actores pela sua contribuição criativa e expressiva. Trata-se de um modo de trabalho que toma a cena como lugar de experimentação e que apenas aí afere a pertinência de uma leitura, a força de um desenho, a intensidade de um momento.²

Imobilidade. A imobilidade é o momento em que o actor escuta interiormente a ressonância do que realizou e as infinitas possibilidades que o seu corpo pode realizar (Rodrigues, 2006: 29). Desde que apoiada numa tensão, num movimento interior, é o que permite a concentração do trabalho no texto (Barbeiro, 2007: 25).

Monólogo interior da personagem. Teia de imagens, associações e afectos que contribuem para dar consistência subjectiva à situação que o actor vive em cena, que contribuem para o pôr em fluxo (Calado, 2015b). O encenador trabalha com o monólogo interior do actor, que se manifesta através das acções que este constrói ao nível vocal e físico (Rodrigues, 2006: 30).

Plano. Uma importação da linguagem cinematográfica, que explora movimentações subtis, como rotações do eixo do corpo ou da direcção do olhar. A cada plano, corresponde um sentido (Moreira, 2007: 60). Podem ser frontais, laterais, diagonais, consoante o posicionamento do corpo do actor, em relação ao público (Barbeiro, 2007: 23). Está associado à direcção da atenção do espectador (Calado, 2015b).

Sonoridade da palavra. Além da dimensão semântica das palavras, a fonética, a rítmica e a energética carregam outra ordem de sentidos (*ibidem*). É fundamental fazer contrapontos e associações, gerir intensidades: não se pode trabalhar frases mortas: acabam por originar quebras de cenas. O problema não é a interpretação, é a escavação que tem de se fazer em relação ao texto, de modo que tenha música e seja entendido pelo espectador (Barbeiro, 2007: 29).

2 Aqui houve um problema com a memória do computador e por isso se perdeu um trecho do texto da comunicação, tendo-se conseguido apenas recuperar fragmentos que dizem respeito a termos utilizados, crê-se, por Rogério de Carvalho.

Partitura. A composição dos elementos que o actor encontra na busca das acções físicas e vocais (*ibidem*: 22). Pode compreender tanto elementos relativos à movimentação no espaço quanto gestos, movimentos das mãos, do rosto e do olhar (Calado, 2015b). Escala do trabalho de detalhe onde encenador e actor encontram e desenvolvem o microcosmos do actor (Eloy, 2006 : 50).

É lamentável que se tenham perdido os registos da fase mais rica e intensa do processo de trabalho, onde as iterações e variações do desenho inicial das cenas vão dando lugar à composição do espectáculo, segundo uma economia que atribui uma grande centralidade à relação dos actores com o texto. Fica por conhecer de modo rigoroso como Alexandre Pieroni Calado, seguindo os passos de Rogério de Carvalho, decompõe as falas, hierarquiza as orações, elabora o ritmo e a cor, valoriza os verbos e a pontuação, evita tanto a monotonia quanto o recorte excessivo do texto, como constrói as relações não pleonásticas entre o gesto e a palavra, como busca a ancoragem do que é dito nos impulsos interiores. Fica por saber exactamente como se engendram as tensões e as atmosferas que caracterizam os trabalhos de Rogério de Carvalho, cujo espírito Calado pretende ter conseguido recriar. Por outro lado, talvez não fosse possível registar devidamente um percurso marcado por reviravoltas e situações particulares cujo sentido muitas vezes apenas se revela com as pessoas implicadas, no espaço do trabalho de experimentação e busca da solução para as questões que as cenas e o espectáculo levantam. Por exemplo, Lavínia Moreira marca o início desse período de estudos, no processo de criação de *Fedra* dirigido por Rogério de Carvalho com a Companhia de Teatro de Almada (2006), com a afirmação: «Fiz o primeiro de uma infinidade de desenhos relativos à movimentação na cena 1 do I Acto [...]» (Moreira, 2007: 8). Com efeito, se algo se pode dizer do processo de trabalho de Calado que terá tido lugar já no espaço da Latoaria (Lisboa) nesta segunda fase, prosseguindo a replicação dos procedimentos de Carvalho, é que ele virá a ter sido marcado por trânsitos: da ilustração à estilização das tensões, da contenção do gesto à composição de imagens, da ênfase na clareza da articulação das ideias à elaboração do jogo musical e sonoro.

A fase final do processo de trabalho de Rogério de Carvalho corresponde, *grosso modo*, à organização global do espectáculo com atenção para o ritmo e as transições entre unidades, bem como para os elementos plásticos, luminosos e sonoros. Não surpreenderá, então, que se tenha assistido a uma terceira fase de trabalho na qual Calado se

dedicou ao modo como se alinhavam as diferentes peças que compõem *Dramas de Princesas*. Além disso, terá sido necessário dar resposta à premissa estabelecida por Calado de que os actores não deixem a cena a partir do momento em que nela entrem, o que terá motivado o recurso a procedimentos que marcam o teatro de Carvalho, como movimentações abstractas e a composição de imagens de grupo tratando os corpos como silhuetas e cenografia. Afirma Lavínia Moreira: «Aproximavam-se as datas de apresentação e daí a necessidade de se medir a organicidade da montagem...» sem que isso compromettesse a continuação do «[...] trabalhar com estruturas abertas que permitem um leque mais rico de leituras na recepção do espectáculo» (Moreira, 2007: 30-31).

Terá sido neste espírito de construção de formas abertas que Calado conduziu a integração dos elementos plásticos do espectáculo, segundo a orientação minimalista e depurada que é marca de Carvalho. Encontraremos em cena, então, apenas cadeiras, dispostas no espaço segundo linhas de força ajustadas ao desenvolvimento das situações do espectáculo; o jogo de luz assume um papel importante na definição das atmosferas, em geral dominadas pela penumbra e por transições suaves de ambientes; e o espaço acústico tem uma presença discreta, ora contribuindo para a intensificação da tensão, ora pontuando um ou outro elemento da tessitura do espectáculo. Desta forma, os diversos elementos integram a composição cénica já depois do trabalho com os actores e o texto ter atingido um certo grau de maturidade, sem nunca competirem com a centralidade atribuída a estes últimos nem, contudo, simplesmente ilustrarem as situações ou assumirem um papel decorativo.

No programa distribuído à entrada da sala, o encenador Rogério de Carvalho Alexandre Pieroni Calado pergunta: «Como dizer este texto de Breyten Breytenbach ELFRIEDE JELINEK» e como «manifestar a carga poética que o livro AS PEÇAS transportam». [...] A resposta de Rogério de Carvalho Alexandre Pieroni Calado faz-se a partir de uma construção dialogante entre a musicalidade das palavras e a violência do que dizem, entre a liberdade da imaginação e o confinamento dos corpos na aridez do espaço, entre a auto-ficção instituída pela reconstrução dos factos e a projecção sobre a realidade contemporânea. Das fissuras da voz, do corpo e da escuta nasce um espectáculo que nos mergulha na África do Sul segregacionista EUROPA MODERNA e nos mostra a falência moral, social e política de um país CONTINENTE. [...] Há um gosto pela palavra que reconhece o medo de a pensar, depois o cuidado de a escrever, e, por fim, o perigo de a dizer. Mas,

afastando esse medo através de uma disposição que recusa artifícios e nos mostra, em todo o seu esplendor, a relação física que existe entre o pensamento e o som, o trabalho que Rogério de Carvalho Alexandre Pieroni Calado vai minuciosa e delicadamente construindo devolve à palavra o seu potencial de transformação. [...] A cada um deles, ACTORES E ACTRIZES, é entregue mais do que a tarefa de narrar, transformando a sua presença numa ritualização do próprio acto de interpretar. Cada um deles, no modo como vão deixando expostas as linhas que cosem a memória evocada pelo texto, vão-se deixando guiar por uma encenação que pensa as implicações da presença de um corpo num espaço. Uma presença que começa por ser física mas que depressa se percebe que se estrutura a partir do tempo e da música, do movimento e da imaginação. (Tiago Bartolomeu Costa, «Rogério de Carvalho Alexandre Pieroni Calado encena acreditando que as palavras salvam vidas», *Público*, 03.09.2014 18.12.2015)

O espectáculo *Dramas de Princesas*, de Alexandre Pieroni Calado, poderá ter sido assim resultado de um processo de trabalho e criação prosseguindo os mesmos protocolos utilizados por Rogério de Carvalho. Com efeito, certa verosimilhança desta crítica apócrifa está indexada ao facto de algo ter vindo a ganhar a consistência de um projecto poético na carreira de Carvalho, algo que permite, não sem algum excesso de confiança, afirmar como foi um trabalho que ainda virá a ser. Um espectáculo feito à maneira de Carvalho, no seu espírito, ainda que transformado, não deformado. Calado realiza um estudo genético da actividade criadora de Carvalho, utilizando a sala de ensaios para testar procedimentos e apurar conhecimentos incarnados, servindo-se da cena para apresentar os resultados da sua pesquisa na linguagem mesmo do teatro. Este projecto, portanto, põe-nos perante uma experiência de prática artística baseada na pesquisa, que interroga problemáticas relacionadas com o arquivo das artes performativas.

**WORDS, WORDS, WORDS: CRÍTICA GENÉTICA, ARQUIVO DAS ARTES
PERFORMATIVAS E A PRÁTICA COMO PESQUISA**

O projecto *Dramas de Princesas* ter-se-á servido de métodos da genética teatral e poderá contribuir para evidenciar certas imbricações deste campo de estudo com questões contemporâneas relativas ao arquivo e à investigação académica em artes performativas. O espectáculo que

resultará deste projecto pode ter sido, na estreia, como descrito, mas pode ser que, na apresentação do dia seguinte, as coisas se tenham passado de um modo ligeiramente diferente, pois é conhecida a prática do encenador Rogério de Carvalho de continuar os ensaios durante a carreira; nota Lavínia Moreira na conclusão do seu relatório: «Em termos de método, Rogério de Carvalho surpreende pelo carácter efémero, volátil, que tem a marcação» (Moreira, 2007: 55). E, se a prática descrita não é exclusiva de Carvalho, nem do teatro contemporâneo, como nos mostra o estudo conduzido por Jean-Louis Le Brave (2009) das anotações de Vitez para as suas três versões de *Electra*, no caso de Carvalho, em particular, o estudo de um espectáculo poderá concentrar a nossa atenção no objecto performativo que se actualiza a cada encontro com os espectadores, mas empobrece a fruição e a apreciação de um processo de transformação que se prolonga para lá dos ensaios e atravessa a carreira do espectáculo. Sendo certo que devemos evitar os perigos da crítica biograficamente enviesada, não revelarão estes aspectos do trabalho de Carvalho a temeridade da afirmação de Patrice Pavis: «A análise não deve, de fato, se obrigar a adivinhar todas essas decisões e intenções [do encenador], ela se baseia no produto final do trabalho [...]» (Pavis, 2005: XVIII)?

Muito se tem escrito sobre a especificidade da linguagem cénica, discurso este nas origens do aparecimento do campo dos estudos teatrais na sua demarcação dos estudos literários. Mas, pelo menos em Portugal, pouca atenção tem sido dedicada à investigação dos modos operativos dos artistas nos ensaios, das linguagens de trabalho entre os elementos da equipa artística; em resumo, se alguma pesquisa se tem feito sobre a especificidade do texto espectacular, persiste uma perturbante lacuna no que se refere à dimensão poética da criação teatral. A delimitação dos limites temporais da investigação, a própria definição do que constitui o antetexto de um espectáculo ou a quantidade dificilmente manuseável de informação relativa às tentativas e escolhas realizadas em sala de ensaios podem assinalar dificuldades específicas de uma crítica genética.

Porém, como pensar a diversidade de observações registadas pelas duas assistentes de encenação, Laura Barbeiro e Lavínia Moreira, ao longo de um mesmo processo de trabalho de Rogério de Carvalho? Talvez se tenha de admitir que a crítica genética está condenada, mesmo quando realizada em condições ideais, por observação directa e regular dos ensaios, acompanhada de um diálogo próximo com os artistas,

a produzir resultados incompletos, enviesados e subjectivos. A constatação do carácter lacunar da crítica genética, contudo, não deve questionar a pertinência do empreendimento. Pois, tal como o crítico Tiago Bartolomeu Costa se serve de informações que recolheu sobre o material dramaturgico e sobre as questões lançadas pelo encenador, seguramente que um conhecimento das teorias, mais ou menos explícitas, dos artistas, das suas relações de trabalho e, em particular, do modo como se desenvolve o processo de ensaios pode enriquecer a visão do espectáculo, como salienta Josette Féral (Féral, s. d.: 4). Sem dúvida as noções aqui mencionadas de «partitura», «plano», «monólogo interior», por exemplo, poderão contribuir para uma fruição apurada e uma análise mais refinada do trabalho de Carvalho.

Talvez o teatro partilhe a ontologia dos objectos performativos tal como é descrita por Peggy Phelan (1993: 146-66); talvez, mesmo podendo o espectáculo repetir-se, seja sempre diferente. A ser assim, estar-se-á perante a necessidade de encarar o objecto teatral como essencialmente processual. Como mencionado, é conhecida no meio profissional a prática de Rogério de Carvalho de continuar a ensaiar e a fazer alterações mesmo depois da primeira apresentação pública. Deste modo, de Carvalho revela-se um encenador por excelência para problematizar de forma radical o próprio estatuto de obra acabada que o objecto teatral genericamente tende a manter instável. Além disso, a objecção do carácter lacunar da crítica genética e da dimensão especulativa deste projecto poder-se-ia, contudo, fazer também a qualquer empreendimento analítico que se debruce sobre um espectáculo, como sublinha Nikolai Pesochinsky em «O fim da crítica?»: «... por que é que diversos críticos vêem no mesmo palco, ao mesmo tempo, espectáculos diferentes? Porque é que vemos a acção desta ou daquela maneira? O que é que vemos e de que é que não nos apercebemos?» (Pesochinsky, 2006: 11) Talvez mesmo a crítica de obras esteja sujeita a muitas vicissitudes e malentendidos, em particular quando estas obras comprometem o uso das ferramentas tradicionais de análise. Assim sendo, pode ser que um dos contributos da crítica genética seja efectivamente sublinhar que um trabalho apresentado ao vivo e construído em relação com o público tenha por característica uma maturação incompleta. Talvez a crítica genética possa contribuir deste modo para a redistribuição do valor depositado na obra, devolvendo-o ao caudal movente da sua génese.

O projecto *Dramas de Princesas* é o quarto de um ciclo sobre arquivo das artes cénicas portuguesas que Alexandre Pieroni Calado iniciou em

2011 com o projecto *Pregação*, sobre o qual escreveu noutro contexto (Calado, 2012). Como mencionado, este conjunto de trabalhos levou-o a desenvolver uma investigação com distintos traços deixados por espectáculos apresentados no país na última metade do século xx. O pressuposto comum aos diversos trabalhos deste ciclo é o de que é possível uma aproximação a um espectáculo e à poética de um encenador ou colectivo através dos materiais existentes no que Diana Taylor chama de «memória de arquivo»: «Archival memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change» (Taylor, 2003: 19).

No trabalho acima discutido, Calado trata de utilizar vestígios de processos de encenação como material para activar problemas e forças levantados pela prática artística de Rogério de Carvalho, deles se apropriando para desenvolver um novo processo de criação. Nessa investigação, Calado e a equipa foram ainda influenciados pelas experiências pessoais que alguns deles haviam tido com o encenador angolano, por aquela outra dimensão do conhecimento performativo preservado que Taylor denomina de «repertório»:

The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge. Repertoire, etymologically “a treasury, an inventory”, also allows for individual agency, referring also to “the finder, discoverer”, and meaning “to find out”. The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by “being there”, being a part of the transmission. (Taylor, 2003: 19–20)

Taylor propõe este conceito de repertório não sem uma certa intenção de legitimar os conhecimentos incarnados, que entende sofrerem desatenção face aos passíveis de registo escrito e documental. Como sabem os condutores de bicicleta e de automóvel, há uma ordem tácita do conhecimento que se inscreve nos corpos e que se transmite de um para um como uma chama que acende outra. Como nota Taylor, a carne preserva estas memórias sempre com um grau de inexactidão que as transforma, mas, pelo próprio estudo destas alterações, pode acompanhar-se o desenvolvimento de tradições e identificar influências. Trata-se de um movimento que não é alheio à consciência de que há uma íntima relação entre o arquivo e a transmissão de conhecimento, a elaboração da

memória comum e a construção de identidades. Ao pretender explorar o valor de uso destes materiais de arquivo existentes em centros de investigação, teatros e na rede mundial, atravessando-os da memória e dos testemunhos de pessoas que contactaram directamente com a prática de Carvalho, Calado tem pretendido movimentar memórias do arquivo documental e dos repertórios pessoais para o espaço público e contribuir para o desenvolvimento de uma memória partilhada, de forma crítica e eticamente comprometida.

Por outro lado, será difícil negar que há uma transposição necessária dos meios de simbolização quando se procura criar o arquivo de um espectáculo; mesmo um vídeo interactivo com múltiplos pontos de vista não pode preservar a sensação física do espaço e do movimento dos corpos, a temperatura das vozes. Também por isso tem Calado procurado fazer uma historiografia na qual a cena e a experiência teatral constituem o local e o momento de disseminação dos conhecimentos específicos das artes performativas. Não se terá tratado, portanto, de imitar um resultado, mas de procurar uma compreensão da poética de condução dos processos de criação teatral de Rogério de Carvalho, de lhe dar continuidade, desta fazendo emergir um começo.

Ainda que não tenha tido lugar no espaço propriamente académico, o projecto apresentado na secção anterior pode vir a ser inscrito no campo de actividades que a cultura anglo-saxónica genericamente designa por *research-led-practice* (prática orientada pela pesquisa) ou *practice-as-research* (prática como pesquisa) (Barrett e Bolt, 2010; Smith e Dean, 2009) e que na cultura francófona é designado por *recherche-crédation* (pesquisa-criação) (Gosselin e Le Coguiec, 2006). Como discutido por Alexandre Pieroni Calado noutra espaço, a emergência das questões relacionadas com a prática como pesquisa tem implicações decisivas para o estudo das artes performativas (Calado, 2009). Com efeito, nas últimas décadas, um pouco por todo o mundo, na Europa e no Reino Unido, na América do Norte e na Austrália, em particular, tem-se assistido a uma importante tomada de consciência quanto à especificidade da investigação realizada no domínio dos estudos artísticos. Esta tomada de consciência radicalizou a percepção da existência de conhecimentos próprios aos empreendimentos artísticos e coincidiu com a entrada das artes no ensino superior. Com o advento de pós-graduações, mestrados e doutoramentos no campo das artes, não apenas sob o ângulo da história e da filosofia da arte mas agora sob o da produção artística, as questões metodológicas assumiram um significado decisivo. Esta transformação

do tecido académico contribui, então, para uma reafirmação da pertinência da crítica genética e para a prossecução da reflexão sobre os seus problemas. O projecto *Dramas de Princesas* pressupõe que o trabalho artístico é produtor de conhecimento, mesmo este sendo de natureza local, experiencial, muitas vezes tácita e incarnada. Evidenciou-se como o uso de diários e de registos de ensaios, bem como de entrevistas e de textos de artista, pode ser útil para o conhecimento e a compreensão do processo de trabalho de um encenador, e poder-se-ia facilmente argumentar sobre a relevância destes materiais em contextos pedagógicos e de investigação em artes.

Destacaram-se alguns aspectos da pesquisa em estúdio projectada por Alexandre Pieroni Calado no processo de criação do espectáculo *Dramas de Princesa*, através da recriação de procedimentos e da apropriação da linguagem de trabalho de Rogério de Carvalho. Neste trânsito textual, foram estes mesmos elementos do pensamento artístico de Carvalho que se salientaram, à semelhança do que terá vindo a suceder com o objecto cénico, ele mesmo reflectindo opções estéticas do encenador luso-angolano. Tratou-se, portanto, de apresentar uma prática artística informada pela investigação, que assume a sala de ensaios como local de experimentação com protocolos e vocabulários próprios das artes performativas. Uma prática de criação que se lança na tentativa de compreensão do modo como opera outro artista, trabalhando com conhecimentos relativos a esta forma de escrita na água que é o teatro. E que assume a própria cena como local e meio privilegiado para a disseminação dos resultados a que chega, entendendo que haverá certas dimensões do saber teatral que põem grandes dificuldades à tradução noutros suportes e linguagens. Arriscar uma criação tendo por base os traços de espectáculos e de processos ocorridos, tentar a descrição de um virtual inscrito numa série de possibilidades actualizadas pecará sempre pela perda da particularidade, dos problemas e soluções específicos que cada artista encontra. No entanto, talvez um estudo genético, cujos resultados são apresentados na própria linguagem do objecto que pretende investigar, apenas se sustente se carregar consigo a força do gesto inacabado que é própria ao que é o alvo da sua investigação.

Algumas das objecções ao projecto da crítica genética podem ser levantadas à crítica de arte, em particular à crítica das artes performativas. Qualquer tentativa de reflectir sobre a aventura artística poderá enviesar a fruição, mas será ingénuo pensar que não existem quaisquer conhecimentos *a priori* da parte do espectador a informar a recepção.

De facto, os estudos genéticos dão visibilidade a um tipo de conhecimentos geralmente reservado a quem trabalha na sala de ensaios e no palco, além de que revelam imbricações com temáticas de redobrada relevância para os nossos dias. Acima de tudo, o trabalho com o projecto *Dramas de Princesas*, mais que analisar e discutir, procura lançar alguma luz sobre os modos da amizade, contribuindo para a construção de uma ideia do fazer artístico temperado pela suspeita face a ideias simplistas de autoria e de originalidade, valorizando antes linhas de influência entre gerações e promovendo um espaço público de rememoração e de projecção em colectivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEIRO, Laura (2007), *A Palavra como Acção*, relatório de estágio do 3.º ano do curso de Teatro, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.
- BARRETT, Estelle e BOLT, Barbara (2010), *Approaches to Creative Arts Enquiry*, Londres e Nova Iorque, I. B. Tauris.
- CALADO, Alexandre Pieroni (2009), «PaR, PARIP e a investigação em artes cênicas», *Anais da V Reunião Científica da ABRACE*, São Paulo.
- (2012), «Pregação - Actualizando possíveis de um espectáculo do século passado», *Anais do VII Congresso da ABRACE*, Porto Alegre - Rio Grande do Sul.
- (2014), Texto cénico do espectáculo *Tartufo*, enc. Rogério de Carvalho, Companhia de Teatro de Almada. Documento policopiado, A4, 97 pp.
- (2015a), Caderno castanho NOTE, folhas cozidas, B5, 30 folhas.
- (2015b), Auto-entrevista conduzida pelo autor, documento áudio, 60 min, [inédito].
- COSTA, Tiago Bartolomeu (2014), «Rogério de Carvalho encena acreditando que as palavras salvam vidas», *Público*, 03.09.2014, <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/rogerio-de-carvalho-encena-acreditando-que-as-palavras-salvam-vidas-1668509>.
- ELOY, Miguel (2006), *Um Espaço de Escuta*, relatório de estágio de licenciatura em Teatro - Actores e Encenadores, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.
- GOSSELIN, Pierre e LE COGUEC, Éric (dir.) (2006), *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- FÉRAL, Josette (s. d.), «For a genetic approach to performance analysis», http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetic_approach.pdf, [10.09.2015].
- LE BRAVE, Jean-Louis (2009) «Can Genetic Criticism Be Applied to the Performing Arts?» in KINDERMAN, William e JONES, Joseph E. (ed.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature and Theatre*, Rochester, University of Rochester Press, Nova Iorque e Suffolk (Reino Unido), pp. 68-80.
- MOREIRA, Lavinia (2007), *A Comunicabilidade da Obra Teatral*, relatório de estágio da licenciatura em Teatro, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 64 pp.
- PAVIS, Patrice (2005), *A Análise dos Espectáculos*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- PESCHINSKY, Nikolai (2006), «O fim da crítica?», *Sinais de Cena*, n.º 6, pp. 11-14.
- PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

- RODRIGUES, Maria Manuela (2006), *Os Negros: Memória da construção de um espectáculo*, relatório de estágio de licenciatura em Teatro - Actores e Encenadores, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.
- SMITH, Hazel e DEAN, Roger (2009), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- TAYLOR, Diana (2003), *The Archive and the Repertoire*, Durham, Duke University Press.

ALEXANDRE PIERONI CALADO

Nascido em Lisboa em 1975, Alexandre Pieroni Calado é licenciado em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Instituto Politécnico de Lisboa), mestre em História e Filosofia da Ciência pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e doutor em Artes Cénicas pela Escola de Comunicação e Artes (Universidade de São Paulo). Dirigiu *Dramas de Princesas: A Morte e a Donzela* (2015), *Woyzeck 1978* (2014), *Húmus: Tríptico#2* (2014), *Quarteto* (2013), *Pregação* (2012), *Mecânica das Paixões* (2012), *Tête de Meduse* (2010), *da beleza ou o sistema nervoso dos peixes* (2009), e *Miss Puss / Mestre Gato* (2007). No teatro trabalhou com Ivica Buljan, Rogério de Carvalho, Amândio Pinheiro e Anabela Mendes, entre outros. É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicações (Universidade do Algarve / Instituto Politécnico de Lisboa).

Dramaturgia do esgotamento: estudo genético d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0*, do Teatro da Vertigem

MARIA CLARA FERRER

This essay focuses on the genetics of *A Última Palavra É a Penúltima 2.0* [*The Last Word Is the One Before the Last 2.0*], a performance created by Teatro da Vertigem, in October 2014, for the São Paulo Art Biennial, based on Gilles Deleuze's essay, *The Depleted*, inspired by Samuel Beckett's work. The performance, directed by Eliane Monteiro and Antônio Araújo, stands apart from their previous collective creations, as it is the first time that the group hasn't used a dramaturge and rejects the usage of a text. This is why we are trying to understand and demonstrate how the concept of depletion, suggested by Deleuze, infiltrates itself as an active principle into the dramaturgical construction of the creation, breaking apart from the structural function of the text and promoting a choreographic characterised performance. The genetic approach will be developed on the basis of interviews with the members of the group, as well as on the analysis of the director's note book.

DEPLETION / SAMUEL BECKETT / VERTIGEM / DRAMATURGY WITHOUT TEXT / SITE SPECIFIC

A importância conquistada pelo Teatro da Vertigem no panorama teatral brasileiro reflete, ao longo dos vinte e cinco anos de sua história, a ousadia e o engajamento político de suas propostas artísticas. Desde seu primeiro espetáculo, *O Paraíso Perdido* (1992) que estreia na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo, a companhia leva o teatro para fora dos espaços convencionais e põe em prática um trabalho *in site specific* (*in situ*). Optando por lugares fortemente simbólicos da metrópole, tais como o rio Tietê, o antigo presídio do Hipódromo ou ainda o bairro do Bom Retiro, as criações do Vertigem se caracterizam por dramaturgias que dialogam intimamente com a cidade. Neste sentido, a estética elaborada pelo grupo pode se inscrever no que Paul Ardenne define como arte contextual («Art contextuel»), pois, nos diferentes espetáculos da companhia, são as condições e o contexto de criação da obra que produzem o seu sentido, fazendo que o espaço se torne o protagonista da ação.

Abordaremos aqui o espetáculo *A Última Palavra É a Penúltima 2.0*. Trata-se de uma recriação (pois o espetáculo já havia conhecido uma primeira versão em 2008), codirigida por Eliane Monteiro e Antônio Araújo e realizada em outubro de 2014 para a Bienal de Arte de São Paulo. Inspirado pelo ensaio *O Esgotado*, de Gilles Deleuze – obra na qual o filósofo, analisando a obra de Samuel Beckett, evidencia as figuras e os mecanismos do esgotamento nos textos do autor –, *A Última Palavra É a Penúltima 2.0* assume um caráter inédito na trajetória da companhia. Até então, para cada uma de suas criações, o coletivo tinha o hábito de convidar um dramaturgo que acompanhava os ensaios e ficava encarregado da escrita do texto. Ora, no processo de criação d’*A Última Palavra É a Penúltima 2.0*, abre-se mão da presença desta figura do autor convidado e cria-se, pela primeira vez, um espetáculo sem texto, ou seja, uma dramaturgia na qual a palavra, além de muito escassa e muitas vezes incompreensível, não exerce nenhum papel estruturante. Tal escolha marca, de certo modo, uma ruptura com o funcionamento de criação dramática próprio da genética de seus outros espetáculos. Portanto, parece importante questionar não somente as razões da ausência de texto em *A Última Palavra É a Penúltima 2.0*, mas também os procedimentos e ferramentas de trabalho que forjaram a dramaturgia desta obra.

Para tanto, vamos nos deixar nortear pela hipótese de que o conceito de esgotamento, tal como definido no ensaio de Deleuze, se infiltra na dramaturgia e na estética do espetáculo como um princípio ativo – e não como uma simples metáfora ou referência aparente no título (que é uma citação do texto de Deleuze) –, produzindo uma dramaturgia sem texto. O estudo genético proposto se baseia em três tipos de registros sobre o processo de criação do espetáculo: duas entrevistas realizadas com a diretora Eliane Monteiro e com o ator Nicolas Gonzáles, o documentário sobre o processo de criação realizado por Evaldo Mocarzel e o caderno de anotações utilizado pela encenadora durante o processo.

A METODOLOGIA DO PROCESSO COLABORATIVO E A IMPORTÂNCIA DO CADERNO DE ENSAIO COMO SUBTEXTO DA CRIAÇÃO

Não podemos nos debruçar sobre a especificidade dramática d’*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* sem antes destacarmos o modo de produção dramático que vem sendo elaborado e empregado pela companhia desde sua primeira criação. Neste sentido, é válido lembrar,

levando em conta a forte identidade de sua linha de pesquisa, o quão a genética *in site specific* dos espetáculos do Teatro da Vertigem está ligada a uma metodologia de trabalho criativo própria, batizada por Antônio Araújo de processo colaborativo. Trata-se de uma organização na qual «todos os integrantes [...] têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos» (Araújo, 2011: 131), explica o diretor. Assim sendo, o coletivo não adere ao caráter consecutivo da criação teatral, onde a escrita do texto precede o tempo de sua encenação. Na maioria das vezes, o ponto de partida dos espetáculos do coletivo é um questionamento de cunho sociopolítico ligado a problemáticas da cidade grande, e não uma peça de teatro previamente escrita. A cada novo espetáculo, o grupo convida um dramaturgo externo que participa ativamente do processo de criação escrevendo o texto junto aos atores. A dramaturgia nasce portanto de um longo trâmite entre diretores, atores e dramaturgo. O texto, composto por esse último, costuma atravessar numerosas versões ao longo do processo até chegar a sua forma final.

A rotina do processo colaborativo, tal como este foi desenvolvido pelo Vertigem, é marcado pela prática preponderante do que o grupo chama de *workshop*. O *workshop* é uma proposta cênica (com ou sem palavras) que cada ator deve elaborar em resposta a uma indicação/provocação dos diretores. Estruturando o cotidiano dos ensaios do Vertigem, o *workshop*, espécie de «dever de casa» criativo do ator, é o exercício fundamental, o núcleo duro do processo colaborativo. Ele tem por objetivo estimular o potencial criativo do grupo, levantando um material cênico e desenvolvendo uma linguagem coletiva que servirão de cartilha para a construção dramática do espetáculo. A acumulação inflacionária de *workshops* inaugura um imenso espaço de improvisação dramática alimentado por um intenso tráfico de propostas cênicas. O excesso de proposições põe muitas vezes o dramaturgo em uma posição desconfortável, tendo de conciliar e lidar na criação do texto com as diferentes subjetividades que se expressam ao longo do processo.

Já aos diretores, Antônio Araújo e Eliane Monteiro, cabe organizar, fazer a triagem cotidiana, comentar e destrinçar as inúmeras propostas vindas dos *workshops*. Isso demanda um considerável tempo de preparação dos ensaios e de discussões com os atores, momentos importantes nos quais os diretores analisam e comentam os *workshops*. Essa rígida estruturação cotidiana dos ensaios ganha corpo no caderno de criação dos diretores, peça-chave para se estudar a genética dos espetáculos do Teatro da Vertigem. A dramaturgia *in progress* se reflete nos enunciados

dos *workshops*, anotações e comentários dos mesmos, nas listas, tabelas e nas palavras-chave que mapeiam as páginas de cada criação e estruturam pouco a pouco a imaginação coletiva do grupo através de um léxico que vai se afirmando nas notas dos encenadores. Nasce assim não um texto que será dito pelos atores, mas um subtexto que condensa as ideias, imagens e dinâmicas essenciais de cada espetáculo.

Diferentemente dos cadernos de criação de encenadores como Robert Wilson ou Jan Fabre, que desenham suas visões cênicas projetando ali aquilo que imaginam criar no palco, os cadernos de Antônio Araújo e Eliane Monteiro revelam o exercício cotidiano da alteridade, característica do processo colaborativo, retratando o diálogo do dia a dia dos ensaios e as construções e lógicas cênicas que deles emergem. É o que teremos a ocasião de explorar através do estudo genético d'*A Última Palavra É a Penúltima é 2.0.*

A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0: A ESCOLHA DE UMA DRAMATURGIA SEM TEXTO

O ponto de partida do processo criativo d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* foi a leitura do ensaio de Gilles Deleuze *O Esgotado*. Esta desperta no coletivo o desejo de criar uma intervenção urbana partindo da seguinte questão: o que me esgota na cidade grande? Como o esgotamento se manifesta na vida da megalópole tentacular que é São Paulo? Na entrevista concedida, Eliane Monteiro relata as impressões do grupo relativamente a estas indagações. O primeiro ponto evidenciado, explica a encenadora, foi o excesso de câmeras de segurança espalhadas pela metrópole. «Saber-se constantemente filmado e controlado é uma forma de esgotamento cotidiano na vida do paulistano» (Monteiro, 2015). Outra forma de esgotamento debatida pelo grupo foi a falta de horizonte criada pela forte aglomeração arquitetônica da cidade, impedindo o olhar do transeunte de se projetar em direção ao infinito. Essas duas intuições guiaram a escolha do espaço para a performance. «Era preciso, explica ela, um lugar fechado que encurtasse a visão do espectador, para que a sensação de enclausuramento se tornasse palpável, mas também tinha que ser um lugar de passagem onde houvesse um fluxo urbano contínuo» (*ibidem*).

O grupo opta assim por um acesso subterrâneo da rua Xavier de Toledo no centro da cidade, que liga o caótico Viaduto do Chá e a movimentada praça Ramos de Azevedo, onde se encontra o Teatro Municipal.

Além de sua localização estratégica, a passagem Xavier de Toledo possuía uma outra característica que atraiu o coletivo: suas paredes são beiradas por vitrinas vazias que abrigavam no passado lojas comerciais. Ali foram instalados de maneira bifrontal os espectadores, cinquenta ao todo, sentados em bancos postos atrás dos vidros das vitrinas. Criando um «lugar da onde se vê», o dispositivo transforma o túnel em um espaço cênico, frenética passarela urbana onde desfilam em fluxo contínuo as silhuetas paulistanas. Além disso, para traduzir o esgotamento gerado pela sociedade de controlo, foram instaladas câmeras dentro e fora da passagem, projetando simultaneamente em telões o que ocorria dentro do túnel e por cima dele.

Na medida em que o grupo não pretendia interromper a circulação da passagem, mas jogar com ela, o acesso não foi interditado. Havia, portanto, duas categorias de espectadores: os que tinham ingresso e ficavam sentados dentro das vitrinas e aqueles que por ali passavam e se confundiam com os atores. É importante notar que a própria instalação, criada para trazer à tona as impressões de esgotamento na cidade de São Paulo, acaba por determinar a ausência de texto. Segundo Eliane Monteiro, «a estruturação textual da ação acarretaria na redução ou na estagnação do fluxo dentro da passagem. O importante era que as imagens falassem por si só e a presença de texto poderia se tornar um comentário daquilo que se via» (*ibidem*).

Explorando esta ideia, cabe aqui ressaltar que a palavra, de modo geral, exerce, dentro da lógica humana de percepção do espaço, um efeito de focalização da atenção. Sobre este aspecto, os trabalhos de Michel Chion, pesquisador francês especializado nas relações entre o som e a imagem, podem nos ajudar a compreender o quão a atenção sonora é guiada pela escuta da voz, e mais especificamente da palavra. O autor utiliza o termo *logocentrismo* para designar os mecanismos que nos levam a privilegiar áudio e visualmente a palavra em relação aos outros sons que povoam nosso universo sonoro. No teatro, o fenômeno descrito por Chion é mais do que claro: quando um ator fala, diz um texto, cria em torno de si uma zona de concentração da atenção dos espectadores. Em outros termos, a palavra tem a faculdade de criar e modelar o tempo cênico, ela instala a ação, domando a atenção audiovisual dos espectadores. Era justamente esta tendência que os diretores d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* queriam evitar: «queríamos manter a pulsação da cidade, sem interromper seu fluxo» (*ibidem*), relata Eliane Monteiro. Neste sentido, a ausência de texto também garante a participação dos

transeuntes, que acabam por performar (voluntariamente ou não) dentro do dispositivo criado para a intervenção. «Caso se desenvolvesse ali um texto e uma história, os passantes ficariam intimidados e provavelmente não ousariam passar pelo túnel» (*ibidem*), explica a encenadora.

MODALIDADES E ETAPAS DO ESGOTAMENTO

Uma vez que entendemos as razões que levaram o coletivo a renunciar ao papel estruturante do texto em *A Última Palavra É a Penúltima 2.0*, podemos nos perguntar como foi fabricada a dramaturgia do espetáculo. Para isso, vamos recorrer essencialmente à análise genética do caderno de ensaio de Eliane Monteiro, buscando destrinçar em suas páginas os eixos que nortearam a composição do roteiro. A leitura de suas notas permite distinguir duas partes do processo: a primeira marcada por cópia de citações d'*O Esgotado* e por enunciados e comentários dos *workshops*; e uma segunda onde se encontram predominantemente uma sequência de listas de ações. Dentro desta evolução, é importante entender como as citações escolhidas estimulam as sugestões dos *workshops* propostos pelos diretores, e como das propostas dos atores surge pouco a pouco o esqueleto do roteiro do espetáculo.

Em uma das primeiras páginas do caderno de notas, encontra-se uma citação d'*O Esgotado* posta em destaque por um enquadramento colorido. Trata-se das quatro modalidades de esgotamento do possível que Deleuze define a partir da obra de Beckett.

Há, pois, quatro maneiras de esgotar o possível:

- Formar séries exaustivas de coisas
- Estancar os fluxos da voz
- Extenuar as potencialidades do espaço
- Dissipar as potências da imagem (Deleuze, 2010: 70)

Cada uma dessas maneiras de esgotar o possível, como veremos em seguida, se infiltra de modo estruturante na constituição do roteiro do espetáculo. Primeiramente, o filósofo fala da formação de séries exaustivas das coisas. Essa primeira modalidade do esgotamento se manifesta de forma intrínseca no roteiro do espetáculo. Folheando as páginas do caderno de ensaio, notamos que se constituem listas de ações inspiradas pelas propostas dos atores. O roteiro final é uma lista, um quadro de

ações retratando assim explicitamente as combinações exaustivas descritas por Deleuze:

A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível por disjunções inclusas. Mas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso. Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido. (*idem*: 71)

Ora, o roteiro d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* se revela, de fato, como um «programa sem sentido». Não que a obra não produza sentido, mas o seu sequenciar desnorteia constantemente, sem deixar ao espectador a possibilidade de se agarrar ao desenrolar de uma dramaturgia que tenha a narrativa como finalidade. Ao invés, o público assiste a um espetáculo cuja estrutura é tipicamente serial, pois traz um desfile de fatos e coisas de mesma natureza, mas nunca idênticas: passagens de silhuetas paulistanas que se apresentam sucessivamente, sem interrupção e sem lógica causal entre elas. São como «simples brincadeiras do tempo com o espaço, ora com uns brinquedos, ora com os outros» (*ibidem*), diria Deleuze citando *Watt*, de Beckett.

No caderno de ensaios, podemos identificar facilmente como essas «brincadeiras» foram pouco a pouco pautadas em inúmeras sequências de tópicos cuja ordem sofre diárias variações ao longo dos meses de ensaio. Nota-se que cada tópico corresponde a uma travessia que se define pela associação entre uma ação, uma figura e um objeto: «homem esfregando o vidro», «mulher comendo macarrão chinês em pote», «pessoas carregando cartazes publicitários»... Ora, essas passagens, que podem ser vistas como os átomos que constituem a dramaturgia do espetáculo, nascem de dinâmicas de improvisação exaustivas solicitadas pelos encenadores. Toda a composição d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* se baseia em um jogo de combinações de ações e de objetos. Basta folhear o caderno de ensaios para percebermos como as listas compostas de séries de ações e objetos se sucedem ao longo da escrita do projeto. Um dos *workshops* fundador desta relação entre corpo e objeto aparece nas primeiras páginas do caderno de ensaio. É solicitado aos atores que recolham pela cidade objetos, segundo eles significativamente urbanos, e façam com estes propostas de passagens.

Sair pela cidade. Achar um objeto que seja significativo para você. Pensar no percurso como objeto «prótese», objeto acoplado ao corpo/objeto que dê uma função para o objeto no corpo» – indicação para «workshop».
(Monteiro, 2014)

Reconhece-se, na indicação da diretora acima, um aspecto tipicamente beckettiano: o caráter híbrido dos corpos-objetos. De fato, a obra do autor é povoada por «corpos-próteses»; citemos a mulher-monte dos *Belos Dias*, os velhos-lixeiros de *Fim de Partida* ou ainda os rostos-vasos de *Comédia*. O corpo não produz o acontecimento, ele é o acontecimento. Desta relação íntima entre os corpos e objetos, vão surgindo as figuras que performam pelo túnel, extenuando as potencialidades deste espaço.

Essa segunda modalidade de esgotamento dos possíveis surge já com o próprio dispositivo da encenação e se acentua durante o processo. No início dos ensaios, os diretores propuseram aos atores um exercício inspirado pela peça *Quad*, de Beckett, à qual Deleuze atribui certa parte de suas reflexões. *Quad* é pensado como um dispositivo quadrilateral para quatro atores que realizam um partitura de movimentos explorando ritmicamente todas as linhas da figura traçada, «a ordem, o curso e o conjunto tornam o movimento tão mais inexorável quanto ele é sem objeto, como uma esteira rolante que fizesse aparecer e desaparecer os móveis» (Deleuze, 2010: 88).

Partindo deste princípio de um circuito fechado onde os atores se definem por suas trajetórias, os encenadores propõem ao grupo duas horas de improvisações balizadas por pontos de passagem obrigatórios. Deste exercício, começam a surgir as séries exaustivas de passagens. Além disso, a exploração exaustiva do espaço da passagem, reforçada pelo uso das câmeras, extenua as possibilidades de ocupação do espaço, criando, como diria Deleuze relativamente à *Quad*, um «balé», «onde há substituição de toda história ou narração por um “gestus” como lógica das posturas e posições» (*idem*: 90).

Ora este «balé» urbano imaginado pelo Vertigem também se constrói através do estancar dos fluxos das palavras. Como já dissemos, *A Última Palavra É a Penúltima 2.0* busca desfocalizar a atenção do espectador das vozes e das palavras e privilegiando o fluxo dos corpos. O esgotamento oral não é sinônimo de silêncio, muito pelo contrário, ele permite a emergência de outros corpos sonoros, como explica Deleuze ainda a respeito da poética beckettiana: «não se trata absolutamente de fazer silêncio, é preciso ver também o tipo de silêncio que se faz... [...] a última palavra é a penúltima» (*idem*: 73).

A partir da citação que se tornou o título do espetáculo, foi proposto um *workshop*, no qual os atores deviam responder à provocação: «Qual palavra seria a sua penúltima?» O exercício ajudou a estabelecer a relação com a palavra dentro da dramaturgia. A ideia de que não haja ponto final ou fechamento da estrutura semântica das frases manifesta-se pela presença cíclica e repetitiva dos grupos de palavras, criando uma linguagem muitas vezes incompreensível. As vozes são cobertas por outros sons ou se expressam em línguas desconhecidas, criando um tratamento cacofônico da palavra. Pode considerar-se que o fluxo da palavra é estancado porque o valor semântico desta é interrompido pelos diferentes fatores da performance. O que importa não é a sintaxe das frases, nem o sentido das palavras, mas o jorro que as expulsa, o impulso oral dos corpos.

A relativização do valor semântico da fala, conseqüentemente, atribui às imagens um caráter ainda mais transitório. Sem se focalizar no corpo do ator, já que este não tende a expressar um significado pela fala, o espectador se deixa levar pela fugacidade das ações em fluxo. Assim se estabelece a última das modalidades do esgotamento definidas por Deleuze: «dissipar a potência da imagem» (2010, 84). Observando a construção das imagens beckettianas, Deleuze desenvolve a ideia de que:

O que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo. Elas se confundem com a detonação, a combustão, a dissipação de sua energia captada. (*idem*: 84-85)

As repetitivas e variadas travessias d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0*, impedindo a estagnação do fluxo urbano e imposição de uma situação de representação mimética, criam imagens de alta intensidade, «prestes a explodir» e efêmeras.

A este respeito, o ator Nicolas Gonzáles relata em sua entrevista um *workshop* que muito contribuiu para a apreensão deste modo de composição da imagem. Foi solicitado aos atores que andassem pela cidade durante uma hora olhando através de um pequeno espelho, como se vissem o fluxo urbano através dos reflexos de um retrovisor. Depois desta experiência, os atores voltavam para a passagem Xavier de Toledo e, alimentados pelas imagens, deviam propor travessias interruptas durante uma hora. A dinâmica criada por este *workshop* promove a dissipação

da potência da imagem característica do fluxo contínuo das ações transeuntes. A visão retrovisora da cidade trazida pelo exercício dos espelhos ajudou os atores a experimentarem de forma física e concreta o que Deleuze diz quando formula que «a imagem é precisamente isso: não uma representação do objeto, mas um movimento no mundo do espírito» (2010: 85). A fugacidade das imagens d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* produz um movimento contínuo do olhar do espectador. Este, mesmo sentado, se põe em movimento, no sentido em que o simples caminhar do seu olhar tomado pelo vaivém dos corpos produz em seu corpo a pulsação frenética da metrópole.

Fica claro, portanto, de que modo as quatro maneiras de esgotar o possível dinamizam e estruturam a dramaturgia d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0*. Resta ainda entender segundo que critérios os encenadores ordenaram a sequência de ações que constituem o roteiro do espetáculo. Para tanto, podemos nos referir a uma citação lembrada por Eliane Monteiro durante nossa entrevista:

A grande contribuição de Beckett à lógica é mostrar que o esgotamento (exaustividade) exige um centro de esgotamento fisiológico, mais ou menos como Nietzsche mostrava que o ideal científico exige uma forma de degenerescência vital. (*idem*: 71)

Partindo da ideia de esgotamento fisiológico, a encenadora volta-se para o fenômeno físico que se caracteriza justamente pela degenerescência progressiva das capacidades vitais do corpo, passando por três fases, que ela descreve:

A primeira fase é cerebral e traz enjoo, vertigem e angústia; a segunda caracteriza-se por convulsões generalizadas (contração dos músculos e relaxamento do esfíncteres); na terceira fase há lentidão respiratória levando ao sofrimento do miocárdio. (Monteiro, 2015)

O esgotamento fisiológico descrito foi determinante para a organização temporal das ações. Essas foram sequenciadas em função das características físicas das três fases do processo de asfixia. Vemos no caderno de ensaio como pouco a pouco as listagens iniciais se transformam nessas três fases, que formarão o roteiro final do espetáculo.

De fato, o roteiro final d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* em nada parece com uma peça de teatro: não é dividido em cenas, não é construído

por falas, não possui elenco de personagens, não conta nenhuma história e é praticamente ilegível por alguém que não tenha como decifrar as ferramentas de trabalho do grupo nele inscrito. Mas esse roteiro, riscado, sublinhado, amassado e anotado, como um eterno rascunho, carrega consigo todos os traços do esgotamento que caracterizam o processo criativo do qual emergiu, e talvez por isso seja a manifestação material mais clara do que poderíamos chamar de uma dramaturgia do esgotamento.

Determinando a escolha do lugar para a representação, a ausência de texto, a criação e ordem das ações, o esgotamento afeta toda a construção d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* e revela-se portanto como princípio ativo do espetáculo. Ativo e ao mesmo tempo invisível, já que nunca é tratado de maneira ilustrativa pelo grupo. Talvez seja este o aspecto mais impactante do trabalho: o esgotamento é palpável, sem, no entanto, se exibir de forma explicativa, pois de fato sua onipresença se manifesta na experiência fisiológica vivida pelo espectador durante a performance.

Seja por estar encurralado por vitrinas, seja por não entender aquilo que ouve, seja pela frenética atividade ocular exigida pelo fluxo das travessias, a composição d'*A Última Palavra É a Penúltima 2.0* cria um modo de percepção que se caracteriza pela exaustão do espectador. Ora, esta afetação fisiológica do espectador é, sem sombra de dúvida, o reflexo de uma dramaturgia remóida pelo esgotamento, esgotando até mesmo a atenção de seu espectador.

É por esta razão que se deve sublinhar que a ausência de uma estrutura textual pautada por falas não altera o teor político da proposta artística do Teatro da Vertigem. Pelo contrário, a radicalidade estética atingida pelo grupo neste trabalho revela, sim, uma importante carga política, pois, sem convocar explicações verbais, cria através da «fiscalidade» do próprio espectador a sensação do esgotamento urbano. Entrelaçando a escrita plástica e coreográfica com o fluxo natural da cidade, o espetáculo não se contenta em representar o esgotamento, mas transforma pelo esgotamento, graças à experiência física vivida pelo espectador, a maneira de olhar, ouvir e pensar a cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Antônio (2011), *A Gênese da Vertigem*, São Paulo, Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (2010), *Sobre o teatro: Um manifesto de menos-. O esgotado*, trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- MONTEIRO, Eliane (2014), caderno de ensaio d'A *Última Palavra é a Penúltima 2.0* escrito durante o processo criativo do espetáculo em setembro de 2014.
- (2015), entrevista realizada no dia 13 de setembro.

—

MARIA CLARA FERRER

—

Maria Clara Ferrer é professora na Universidade Federal de São João del-Rei (Minas Gerais, Brasil), atuando nas áreas de direção teatral, cenografia e dramaturgia. Entre 2008 e 2015, lecionou na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, onde também concluiu em 2014 sua tese de doutoramento, intitulada *Devenir-paysage de La scène contemporaine: Le dépaysement du drame*, sob a orientação de Joseph Danan. Em 2015, ministrou aulas na Université de Poitiers. Fortemente envolvida com a prática teatral, escreveu e dirigiu vários espetáculos, dentre eles *Célébration*, *Le Grand Projet*, *La Fragilité*. Em 2014, assistiu o diretor Antônio Araujo na criação do espetáculo *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*, apresentado no Théâtre National de Bruxelles e no Festival de Avinhão. Como tradutora (português-francês), traduziu peças de Jean-Luc Lagarce, Copi, Rodrigo de Roure e Newton Moreno.

Fausto Redux: por uma nova edição do *Fausto*, de Fernando Pessoa

CARLOS PITTELLA¹

This work discusses the fragmentary state of Pessoa's *Faust* and the plurality of its editions. In the dramatic work of Fernando Pessoa, the recreation of Faust occupies a central role. Though Pessoa's *Faust* is currently considered by critics as a "theater in ruins" (Gusmão [2003]), its main edition available presents a play supposedly organized in five acts (Pessoa, 1988). An examination of the documents that constitute this *Faust* reveals more than 200 disconnected fragments, mostly handwritten and undated – a puzzle whose only satisfactory solution is perhaps to accept its intrinsic incompleteness. A promising editorial possibility was presented by the University of Coimbra project Arquivo LdoD, dedicated to rethink the *Book of Disquiet* through an interactive online platform, with which a reader would be capable of reorganizing the textual fragments, generating her own personal anthology. This essay argues, thus, that a new edition of Pessoa's *Faust* would be able to re-present the great Pessoa drama in a way to honor its state of fragment, plurality and labyrinth.

FERNANDO PESSOA / FAUST / FRAGMENTS / VERSIFICATION / CRITICAL AND GENETIC EDITION

MUITOS FAUSTOS

Antes de investigar-se o que seria o *Fausto*, de Fernando Pessoa, é precisa uma indagação anterior: quem é Fausto? Ora, um ser humano lendário – ou mesmo arquetípico – em busca de um conhecimento quiçá impossível; um *Homo sapiens* entre socrático e arrogante, que sabe que não sabe, mas que acredita poder saber. À lenda fáustica, de imprecisas origens germânicas,

1 Agradeço a Filipa Freitas, Jerónimo Pizarro e José Camões, que acompanharam este trabalho. Em 2014, apresentei à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) uma proposta de reedição do *Fausto* pessoano e de edição do teatro inglês de Fernando Pessoa; embora bem avaliado, o projeto não seguiu adiante. Em Junho de 2015, o Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) recebeu da Fundação Calouste Gulbenkian uma bolsa para realizar a primeira edição digital do *Fausto* pessoano; o CET abriu concurso para um investigador que pudesse liderar o processo de seleção e transcrição dos documentos pertencentes ao *corpus* da obra; minha candidatura a essa vaga foi aceita, e passei a integrar o projeto «Fausto: uma existência digital». Em 18 de Setembro de 2015, participei do I Colóquio Internacional de Genética Teatral do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), apresentando a comunicação «Fausto Redux: uma peça em 5 atos ou 200 fragmentos?», que serviu de base para o presente artigo.

hoje estão associados grandes nomes da literatura universal: Marlowe, Goethe, Valéry, Pessoa... para citar apenas quatro poetas que, em idiomas diferentes, buscaram recriar em verso a lenda do célebre Doutor Fausto.

Paul Valéry (1871-1945) foi contemporâneo de Fernando Pessoa (1888-1935); até onde se saiba, os dois autores não se influenciaram mutuamente em suas respectivas recriações fáusticas. Valéry surge apenas incidentalmente na biblioteca particular do poeta português, num livro não relacionado ao Fausto² e numa única anotação solta atribuível a Pessoa.³ Vice-versa, Valéry também não teve a oportunidade de conhecer a obra pessoana, que só viria a ser publicada de maneira consistente a partir da década de 1940, pela *Ática* – com fragmentos do *Fausto* pessoano só vindos à luz pela primeira vez em 1952.

Contudo, tanto Valéry quanto Pessoa foram grandemente influenciados por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Basta indicar que foi o simbolista francês quem proferiu, em 1932, a comunicação principal na celebração nacional alemã do centenário da morte de Goethe (*vide* Valéry, 1932). Tal como Goethe, Valéry era um estudioso de verve renascentista, interessado igualmente em ciências e letras. Assim como Fernando Pessoa. Curiosamente, Pessoa também havia sido convidado (por Carlos Osório de Oliveira) a escrever um artigo em homenagem ao centenário de Goethe – texto que não terminou.⁴

Em ordem cronológica, Christopher Marlowe (1564-1593) foi o primeiro a dramatizar a lenda do Doutor Fausto; o *Faustus* de Marlowe (1604 e 1616)⁵ antecede em dois séculos a versão de Goethe (esta, publicada em duas partes, em 1808 e 1832), que por sua vez precede a recriação de Pessoa em um século (1908-1933).

A biblioteca particular do poeta português (Pizarro *et al.*, 2010) conta com três edições do *Faust*, de Goethe⁶: duas impressões da tradução inglesa de John Anster, feita em verso (1867 e 1909); e uma versão francesa, mesclando verso e prosa (sem nome de tradutor), editada por

2 Na biblioteca pessoana, é de Valéry uma «note sur l'idée de dictature», no livro *Salazar: le Portugal et son chef*, escrito por António Ferro e publicado em 1934, um ano antes da morte de Pessoa (*vide* Pizarro *et al.*, 2010: 402).

3 Numa coleção particular em posse dos herdeiros de Pessoa, há um apontamento inédito atribuível ao poeta Português, mencionando Valéry: «imit. Valéry: Scisma um ser desigual em teu olhar tristonho».

4 Agradeço a Jerónimo Pizarro a indicação da carta de Pessoa a Osório de Oliveira.

5 As duas datas (1604 e 1616) referem-se às duas versões existentes do *Faustus* de Marlowe (1564-1593), ambas publicações póstumas – ainda que a peça tenha estreado durante a vida do dramaturgo inglês, entre 1588 e 1593 (não se sabe a data exata da estreia).

6 Pessoa não falava alemão, tendo acessado a obra de Goethe em traduções em inglês e francês.

Ernest Flammarion (1907)⁷. Quanto ao *Faustus* de Christopher Marlowe, a biblioteca pessoal contém uma edição de 1912 no original inglês.⁸ Estes livros constituem provavelmente as fontes primárias de Pessoa para recriar a lenda milenar como obra sua.⁹

A lenda do Fausto antecede suas célebres apropriações por Marlowe e Goethe, remontando à Idade Média: a primeira impressão conhecida foi feita anonimamente em alemão, sob o título *Historia von D. Johann Fausten* (1587); tal obra seria traduzida para o inglês por P. F. Gent, como *Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor Iohn Faustus* (1592).

Na introdução do volume de Marlowe na biblioteca pessoal, há a seguinte passagem de J. A. Symonds, mencionando as origens medievais da lenda:

[Marlowe's] *Faustus* is therefore a parable of the impotent yearnings of the Middle Ages—its passionate aspiration, its conscience-stricken desire, its fettered curiosity amid the cramping limits of imperfect knowledge, and irrational dogmatism. (J. A. Symonds, *apud* Marlowe, 1912: iv)

É interessante notar que essa descrição se aplicaria não apenas ao lendário Fausto, mas também a muitos dos seus veros recriadores humanos – e com particular pertinência a Goethe, Valéry e Pessoa, todos eles ávidos buscadores de conhecimento. No volume de 1909 da tradução de Anster (também na biblioteca de Pessoa), outra nota – esta sobre o *Faust* de Goethe – perfeitamente se aplicaria a Pessoa, o poeta:

In a general sense it may be said that [Goethe's] *Faust* depicts the struggles of the human soul against the mean and sordid things of life. It is the story of a noble-minded searcher after Truth who “has quitted the ways of vulgar men, without light to guide him on a better way.” (Nota do editor, *apud* Goethe, 1909: 4)

7 A biblioteca particular de Pessoa contém, ainda, um quarto livro de Goethe, sem relação com o *Faust*: uma compilação em prosa de poemas diversos do bardo alemão, em tradução francesa (ed. Michaud, 1909; *vide* Pizarro *et al.*, 2010: 248).

8 Como pelo menos um fragmento do *Fausto* pessoal data de Dezembro de 1908, a primeira influência fáustica sobre Pessoa terá sido a obra de Goethe, ainda que não se possa negligenciar influências de Marlowe após 1912 – visto que o poeta português prosseguiu escrevendo o seu *Fausto* até o fim de sua vida, havendo fragmentos datados de 1932 e 1933 (por exemplo, os documentos de cota BNP/E3, 29-12 e 29-16, respectivamente; *vide* nota 14 para uma explicação sobre as cotas do espólio literário de Pessoa).

9 Pessoa também dispunha do livro *Conversations of Goethe with Eckerman* (Moorhead, 1930; *vide* Pizarro *et al.*, 2010: 292); embora essa edição não seja diretamente relacionada ao *Faust* de Goethe e tenha sido publicada nos últimos anos de vida de Pessoa, ela pode ainda ter influenciado o poeta português, que continuava a elaborar o seu *Fausto* na década de 1930.

O *Fausto* de Fernando Pessoa é uma obra incompleta, talvez inacabável – e este ensaio é uma argumentação por uma edição crítica que possa honrar a natureza fragmentária desse texto pessoano. Perante a imponente dramatização do *Faustus* por Marlowe e a minúcia lapidar do *Faust* de Goethe, a fragmentação do *Fausto* de Pessoa é, por contraste, ainda mais gritante.

Se, por um lado, a recriação pessoana é porventura incômoda para quem espera uma obra polida e articulada, por outro é a expressão perfeita da busca do conhecimento empreendida por Fernando Pessoa... uma busca resultando em centenas de documentos, que ainda estão à espera de uma edição que honre a sua natureza ávida, frenética, incoerente... um estado de espírito de quem busca e, quanto mais busca, mais se enreda num labirinto de palavras.

O(S) FAUSTO(S) DE PESSOA

Desde 1952, quando em parte publicado pela primeira vez, o *Fausto* de Pessoa foi alvo de diversos estudos académicos¹⁰, traduções e, até a presente data, três diferentes edições – estas, por Eduardo Freitas da Costa (Pessoa, 1952), Duílio Colombini (Pessoa, 1986) e Teresa Sobral Cunha (Pessoa, 1988).

Não se pretendendo exaustiva, a edição inaugural de Costa é, antes de tudo, uma antologia: fragmentos atribuídos ao *Fausto* surgem organizados em quatro temas principais – os quais foram identificados e nomeados não por Pessoa, mas pelo editor. Colombini, por sua vez, limitou sua edição ao que considerou o «Primeiro Fausto» pessoano (Pessoa chegou a projetar três *Faustos*, havendo manuscritos atribuídos a uma ou outra obra fáustica). Numa terceira edição, Cunha não julgou produtiva a distinção editorial de Colombini, incluindo todos os fragmentos que pôde atribuir a um *Fausto* pessoano particular (primeiro, segundo ou terceiro) e textos sem distinções de pertencimento a um ou outro *Fausto* (ainda que atribuíveis a um *Fausto* geral).

Apesar de suas divergências editoriais, tanto Colombini quanto Cunha – diferentemente de Costa – intentaram editar um *Fausto* completo, organizando as peças deste quebra-cabeças pessoano num todo que julgaram coerente. Para tanto, os editores apoiavam-se numa

10 Na bibliografia *Pessoaana* levantada por José Blanco (Blanco, 2008), há 113 entradas referentes ao *Fausto* – um testemunho do grande interesse académico sobre este grande drama pessoano.

descrição geral da peça feita por Pessoa, um documento interpretado pelos editores como uma espécie de mapa geral da obra. À medida que fragmentos foram justapostos em busca da unidade pretendida, o papel do editor aproximou-se, perigosamente, do de coautor.

Uma nova edição crítica deveria evitar, tanto quanto possível, impor ao texto de Pessoa uma coerência global que os seus fragmentos (ou poemas independentes) simplesmente não exibem. O estabelecimento de um aparato genético e a datação dos fragmentos que compõem a peça alterariam tanto a atual fixação quanto a sequência dos textos, provendo, assim, material para novas traduções, estudos e adaptações teatrais.

Os livros mais representativos até hoje escritos sobre o *Fausto* pessoano, nomeadamente *O Poema Impossível* (Gusmão, 1986) e *Pessoas Faust* (Lasch, 2006), advogam pela dispersão essencial da obra – um projeto condenado à incompletude desde a sua própria concepção. O livro pioneiro de Gusmão, baseado em sua tese de licenciatura, explora os diversos sentidos de impossibilidade (temática, formal, dramática, existencial, etc.) nesse drama:

A impossibilidade múltipla (que, como também já se viu, nasce desta situação e a determina) é experimentada (instaurada, percorrida), explícita e implicitamente, pelas formas de dizer (privilegiadamente a negação, a exclusão, o paradoxo) e pelo jogo obsessivo das antinomias de sentido. Ela revela-se duplamente no movimento impossível no que os conhecidos desenham, e na impossibilidade de conseguir, com tais fragmentos o poema dramático concluso (resolvido). (Gusmão, 1986: 131)

Muitos artigos foram escritos sobre o *Fausto* pessoano, destacando-se os de Lind (1962), Bene (1970), Munno (1988), Stegagno Picchio (1989), Souza (1990), Ethurens (1997), Quillier (1997) e Gusmão (2003). Ainda que publicados ao longo de quarenta anos, esses trabalhos apontam para um entendimento similar do *Fausto* como um texto irremediavelmente fragmentário. Nesse sentido, de modo muito similar ao *Livro do Desasocego* (Pessoa, 2010), o *Fausto* jamais teria alcançado uma unidade além da realidade dispersiva dos seus fragmentos – mesmo que Pessoa alguma vez tenha concebido o enredo na sua totalidade; decerto, se a descrição geral do enredo fáustico pode ser interpretada como um mapa, também pode ser visto como apenas um fragmento em meio a fragmentos.

DÍVIDAS & DÚVIDAS

Um segundo editor, simplesmente por não ser o primeiro, desfruta de uma posição editorial privilegiada; tratando-se da obra pessoana – essencialmente incompleta, manuscrita¹¹ e semi-legível –, a dívida do segundo editor para com o primeiro não pode ser negligenciada. Assim, por mais lapsos de transcrição que Costa tenha cometido ao decifrar, pela primeira vez, uma seleção de manuscritos do *Fausto*, tanto Colombini quanto Cunha puderam confrontar as suas revisões editoriais com as escolhas do primeiro editor.¹² Um novo editor do *Fausto*, hoje, teria a posição ainda mais vantajosa de contar com os trabalhos de Colombini e Cunha; estes, embora discordantes nas suas decifrações, apresentam meditadas opções de transcrição de documentos de difícil leitura, que um novo editor poderia pesar segundo uma metodologia crítica. A par da vantagem de uma posição editorial privilegiada, existe uma responsabilidade proporcional – a responsabilidade de que fala um dos editores de Fernando Pessoa:

Um aspecto fulcral da edição de inéditos é a responsabilidade: um editor deve optar e tomar as decisões que o autor não tomou ou sobre as quais não deixou indicações manifestas. Como organizar os fragmentos destinados a uma obra? Que variante integrar no texto «público», em detrimento de outra, se o autor não indicou a sua preferência ou hesitou mais do que uma vez? A qual das versões dar mais relevo, se forem múltiplos os testemunhos de um escrito? Dado que as respostas a estas perguntas não são unívocas e dependem de critérios mutantes, é natural e expectável que o texto inédito – comparativamente ao texto editado – possa tornar-se uma realidade múltipla. (Pizarro, 2012: 213)

Perante essa responsabilidade, três aspectos de uma nova edição crítica justificariam reeditar o *Fausto* pessoano: 1) redefinir o *corpus* da obra, incluindo documentos do espólio pessoano que possam ter passado despercebidos aos editores anteriores e excluindo textos cuja atribuição ao *Fausto* é duvidosa; 2) rever as transcrições, com o apoio da versificação, a fim de estabelecer um aparato genético; e 3) tentar datar os fragmentos da obra, propondo-se novas formas de organização do texto.

11 Embora haja datiloscritos entre os mais de duzentos documentos relativos ao *Fausto* pessoano, eles são poucos (cerca de dez); números exatos poderiam ser dados por uma edição crítica.

12 Ressalte-se, porém, que muitos dos textos na antologia de Costa estavam truncados, frequentemente incluindo a transcrição de apenas uma parcela dos versos de um manuscrito.

O PROBLEMA DA ATRIBUIÇÃO

Além das questões relativas à ordem dos poemas e à imposição de uma coerência artificial sobre a obra pessoana, há o problema mais elementar da inclusão ou não dos poemas na obra *Fausto* em primeiro lugar – visto que os critérios de atribuição de um texto ao *Fausto* não são necessariamente transparentes nas edições já realizadas. Assim, desde 1988 – data de sua mais recente edição –, o *corpus* conhecido do *Fausto* permanece intocado.

A edição de Cunha (a mais recente e englobante das três edições existentes) não indicou consistentemente se Pessoa dubitou fragmentos manuscritos; não apontou se fragmentos incluíam frases ou notas em inglês (além de português); nem considerou se os fragmentos continham indicações explícitas, implícitas ou duvidosas de pertencimento ao *Fausto*.

Este último ponto é crucial, pois hoje sabemos que um editor não deve interpretar o fato de documentos estarem num envelope intitulado «Fausto» como um sinal de certeza de que tais papéis teriam sido lá postos pelo próprio Pessoa.¹³

Um novo editor, portanto, deve procurar outros argumentos para justificar a atribuição dos textos. Pizarro (2008: 42) apresenta um documento [BNP/E3, 29-8^v]¹⁴ para ilustrar esse problema. Embora publicado por Cunha (Pessoa, 1988: 154) como parte do *corpus*, o fragmento não inclui indicações explícitas que permitam associá-lo ao *Fausto*; o manuscrito encontra-se inteiramente rasurado, o que Cunha menciona apenas em nota, desconsiderando o título em inglês e a linha final presentes no documento. Pizarro (2008: 42) comenta: «muy seguramente textos como éste pasarán a un apéndice y serán retirados del corpus del drama». Uma nova edição crítica poderia estabelecer quantos poemas deveriam ser removidos ou acrescentados ao *corpus*, fundamentando-se em argumentos de atribuição e num aparato genético.

13 Diversos pesquisadores e arquivistas interferiram na organização do espólio pessoano (vide Santos *et al.*, 1988; e Brown, 2015: 264).

14 BNP é o acrônimo da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, onde se encontra o Espólio 3 (E3), com os documentos de Fernando Pessoa – estes, organizados em envelopes e folhas (estas, marcadas com «r» e «v», respectivamente para «rosto» e «verso»).

O PROBLEMA DA FIXAÇÃO E O AUXÍLIO DA MÉTRICA

O propósito de um aparato genético é representar, tão fielmente quanto possível, a sucessão de variantes de uma linha ou verso e, assim, amparar a edição da última versão dedutível do texto – entendida como a última vontade do autor (*vide* Castro, 1990: 8).

Colombini (1986) e Cunha (Pessoa, 1988) contribuíram para tal aparato, ao anotar algumas variantes; no entanto, nenhum deles decifrou as variantes riscadas pelo poeta ou aplicou a metodologia hoje adotada por edições críticas da obra pessoana. Frequentemente, a leitura de uma variante riscada auxilia a decifração de uma palavra de difícil leitura alhures. Além disso, uma nova edição do *Fausto* requereria um estudo de sua versificação – ferramenta fundamental para a fixação do texto de manuscritos em poesia, tal como argumentou Ferrari (2012).

Na introdução à sua edição, Cunha (Pessoa, 1988: xvii) sugeriu, erroneamente, que o drama estava escrito em verso livre: «os trechos inéditos, em verso livre, que, sob o título de “Primeiro Fausto”, surgiam a público»; um dos primeiros estudiosos do *Fausto* (Bene, 1970: 64) repetiu essa percepção problemática. Já Colombini notou a métrica predominante do drama, ainda que não tenha dado à acentuação rítmica um papel determinante na fixação dos textos: «Ter observado que, embora sejam brancos os versos, há neles uma tendência à regularidade métrica, dez sílabas poéticas, constitui ajuda apenas relativa» (*apud* Pessoa, 1986: 11).

Embora o *Fausto* de Pessoa esteja escrito majoritariamente em decassílabos, a proporção exata da presença deste metro seria uma das tarefas da nova edição crítica. Além disso, em se tratando de uma peça inacabada e não publicada durante a vida do poeta, os documentos que lhe constituem encontram-se em diferentes estágios de acabamento; isso implica o fato de o texto ser passível de conter erros e inconsistências – inclusive de natureza métrica – que o poeta não tenha tido tempo de rever ou corrigir. Entretanto, uma vez reconhecido como predominante, o metro decassilábico desta obra pode decidir questões de transcrição. Por exemplo, Cunha e Pero transcrevem diferentemente a seguinte linha:

Que me quebrem dores todo o corpo (Pero, 1997: 343)

Que me quebrassem dores todo o corpo (Cunha *in* Pessoa, 1988: 64)

Os demais versos da mesma estrofe são decassílabos, e apenas a transcrição de Cunha mantém o metro. Assim, embora Pessoa possa ter cometido deslizes métricos, o estudo da versificação provê um ponto de referência para o trabalho de transcrição, oferecendo, neste caso, um forte argumento para a transcrição feita por Cunha.

A fim de ilustrar o papel da análise métrica na transcrição dos manuscritos pessoais, comparem-se as transcrições de um dos fragmentos textuais existentes no manuscrito de cota BNP/E3, 29-21^v. Costa não incluiu o texto em sua antologia; as diferenças de transcrição por Cunha e Colombini estão grafadas, assim como as opções editoriais de uma nova proposta de transcrição.

TRANSCRIÇÃO POR CUNHA (PESSOA, 1988: 21-22)	TRANSCRIÇÃO POR COLOMBINI ¹⁵ (PESSOA, 1986: 62-63)
<p>E assim estou, pensando mais que todos, Braços cruzados [...] além da fé, E raciocínio, e assim sem alegria Nem dúvida, além delas, da tristeza De quem aqui chegou, tornado apenas. Não tenho, não, já dúvida ou alegria Mas nem regresso mais a essa dúvida Nem a essa alegria regressara, Se possível me fosse; tenho o orgulho De ter chegado aqui onde ninguém Nem nas asas do doido pensamento Nem nas asas da louca fantasia Chegou. E aqui me quedo consolado Nesta perene desolação</p>	<p>E assim estou, pensando mais que todos, Braços cruzados, além da fé E raciocínio, e assim sem alegria Nem dúvida – além d’elas, da tristeza De quem aqui chegou (turvado) apenas.</p> <p>Não tenho já dúvida ou alegria Mas nem regresso mais a essa dúvida Nem a essa alegria regressaria, Se possível me fosse; tenho o orgulho De ter chegado aqui onde ninguém Nem nas asas do doido pensamento Nem nas asas da louca fantasia Chegou. E assim me quedo. Consolado nesta perene desconsolação.</p>
ESTABELECIMENTO TEXTUAL	NOVA PROPOSTA
<p>Estrofes: uma ou duas?</p> <p>Fonte: normal ou em itálico (i. e. sublinhado pelo autor no manuscrito original)?</p> <p>v. 2: espaço deixado em branco pelo autor?</p> <p>v. 2: vírgula no fim do verso?</p> <p>v. 4: vírgula ou travessão?</p> <p>v. 5: «tornado» ou «turvado»?</p>	<p>E assim estou, pensando mais que todos, Braços cruzados além da fé, E raciocínio, e assim sem alegria Nem duvida – além d’ellas, da tristeza De quem aqui chegou, tornado apenas. Não tenho já dúvida ou alegria Mas nem regresso mais a essa dúvida Nem a essa alegria regressara, Se possível me fosse; tenho o orgulho</p>

15 Os versos em itálico foram assim publicados na edição de Colombini, a indicar material até então inédito.

ESTABELECIMENTO TEXTUAL	NOVA PROPOSTA
v. 6: «não» entre «tenho» e «já»? v. 8: «regressara» ou «regressaria»? v. 13: «aqui» ou «assim»? vv. 13/14: «consolidado» no v. 13 ou v. 14? v. 14: «desolação» ou «desconsolação»?	De ter chegado aqui onde ninguém Nem nas asas do doído pensamento Nem nas asas da louca phantasia Chegou. E aqui me quedo consolado N'esta perenne desconsolação.

Tendo em conta que este poema (ou fragmento de poema) apresenta versos decassilábicos, é possível decidir pelo menos duas dúvidas de transcrição: «regressara» ou «regressaria» no v. 8 e «desolação» ou «desconsolação» no v. 14. Apenas as opções «regressara» (oferecida por Cunha) e «desconsolação» (oferecida por Colombini) mantêm a métrica dos seus respectivos versos («regressaria» tornaria o v. 8 demasiado longo e «desolação», o v. 14 demasiado curto).

O PROBLEMA DA ORDENAÇÃO

Como ordenar uma constelação? As edições do *Fausto* até a presente data (Costa, 1952; Colombini, 1986; e Cunha, 1988) apresentam ordenações distintas do texto pessoano.

Como já mencionado, Costa não organizou a obra em atos, apresentando uma seleção de textos segundo temas. Já Colombini e Cunha tentaram, ambos, concretizar o plano esboçado por Pessoa no documento BNP/E3 29-5 & 6, chegando a seqüências textuais completamente distintas: para um exemplo, vejam-se as primeiras páginas das duas edições.

Nenhum dos editores apresenta argumentos críticos para justificar as suas ordenações; Colombini seleciona um texto de 1908 e Cunha um poema de 1933 para a abertura do drama – sendo essas datas diametralmente opostas no longo período de composição do *Fausto*. Note-se que abrir o drama com uma das passagens mais antigas do *Fausto* (i. e., 1908) não significa, porém, que tenha sido assumida uma ordenação cronológica – pois Colombini (ou qualquer outro editor) jamais realizou uma datação aproximada dos documentos sem indicação explícita de data (e a maioria absoluta dos documentos da obra não tem data explícita).

As tentativas de organização do *Fausto* num todo coerente e artificial geraram críticas, como a formulada por Souza:

Por que não publicar os fragmentos como eles existem, isto é, versos soltos, instantâneos da criação do poeta? (Souza, 1990: 88)

Desde 1988, edições da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, da Assírio & Alvim, da Nova Série da Ática e da Tinta-da-china exploraram novos territórios da obra pessoana até então inédita; além disso, todos os manuscritos pessoanos encontram-se hoje digitalizados e disponíveis em computadores da Biblioteca Nacional de Portugal. Esses dois importantes desenvolvimentos permitem pesquisar novos textos relacionados ao *Fausto* pessoano, fora dos núcleos já conhecidos.

Uma nova edição crítica esforçar-se-ia por datar todos os fragmentos do *Fausto*, ainda que aproximadamente, em busca de uma ordenação da peça alternativa àquela em temas ou atos. Lasch (2006: 24) comenta a dificuldade de datar os fragmentos, o que requer comparações de tipos de papéis e tintas usados no *Fausto* com os materiais já datados em outros nichos do espólio pessoano.

Dos poucos fragmentos com datação explícita (entre eles, um de 1908 e outro de 1933), infere-se que o *Fausto*, tal como o *Livro do Desasocego (LD)*, acompanhou Pessoa ao longo de sua vida – e, portanto, uma cronologia poderia permitir um estudo da transformação da poética pessoana ao longo de décadas.

EDITAR E REEDITAR...

É difícil medir o impacto de uma nova edição crítica no mundo dos estudos pessoanos. Como estudo de caso, a edição crítica do *LD* (por Pizarro, em 2010) alterou substancialmente o modo como lemos a obra-prima em prosa de Pessoa, ao retranscrever múltiplos fragmentos e ao reordená-los por completo. É provável que uma edição crítica do *Fausto* tenha um impacto comparável.

Dada a inerente incompletude do *LD* e do *Fausto* («dois textos fragmentários, não só inacabados mas também inacabáveis», nas palavras de Gusmão, 2003: 70), uma promissora possibilidade editorial é abordar o *Fausto* tal como o projeto Arquivo LdoD (da Universidade de Coimbra) tem abordado o *LD* – isto é, através de uma plataforma *online* interativa em que o leitor possa comparar as diversas edições publicadas do texto e, assim, reorganizar a leitura dos fragmentos de modos diversos. No início do projeto, seus objetivos foram assim descritos:

Os três principais objetivos da edição/arquivo digital são: (a) representar a dinâmica dos atos de escrita e de edição na produção do *LdoD*; (b)

explorar o potencial do meio digital para recriar a história dessa dinâmica; e (c) criar um espaço de virtualização do *LdoD* que favoreça novas dinâmicas de leitura, de edição e de investigação no confronto dos leitores com esse *corpus* material de fragmentos escritos. (Portela, 2013)

Num relatório dos trabalhos (Portela, 2015), esta iniciativa da Universidade de Coimbra recebeu o título mais extenso Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *LdoD*, e o projeto atualmente encontra-se em fase de teste, no endereço <http://ldod.uc.pt/>. Perante as novas possibilidades oferecidas por uma edição digital como a do Arquivo *LdoD*, convém resgatar a profunda pergunta proposta por Pizarro:

Toda a edição tem profundas e duradouras implicações críticas e contribui para formar a imagem de um autor. Porquê? O que significa editar? (Pizarro, 2012: 211)

Creio que esta pergunta deva ser proferida por qualquer investigador que deseje justificar um novo projeto editorial da obra pessoana. Trata-se de uma pergunta cuja resposta ideal seria a própria edição ou reedição da obra, explicitando-se os critérios empregados no estabelecimento do texto. Nesta defesa de uma nova edição do *Fausto* pessoano, à guisa de conclusão, urge uma resposta temporária para essa pergunta fundamental: ora, a meu ver, sem uma nova edição crítica que considerasse a fragmentação essencial da obra pessoana, é como se o *Fausto* de Fernando Pessoa ainda não existisse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENE, Orietta del (1970), «Elementos para uma tentativa de estudo do “Primeiro Fausto” de Fernando Pessoa», *Revista Ocidente*, LXXVIII, 382 (2), pp. 45-75.
- BLANCO, José (2008), *Pessoana*, 2 vols., Lisboa, Assírio & Alvim.
- BROWN, Susan (2015), «From Michael and Teca: two unpublished letters to Hubert Jennings», *Pessoa Plural*, n.º 8 (número especial Jennings), Providence / Warwick / Bogotá, Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Outono, pp. 249-64.
- CASTRO, Ivo (1990), *Editar Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ETHURENS, Pascal (1997), «Le Faust de Pessoa: poétique et dramaturgie», *Colloque de Cerisy. Pessoa. Unité, Diversité, Obliquité*, pp. 311-66.
- FERRARI, Patricio (2012), «Genetic Criticism and the Relevance of Metrics in Editing Pessoa’s Poetry», *Pessoa Plural*, n.º 2, Providence / Warwick / Bogotá, Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Outono, pp. 1-57.

- FERRO, António (1934), *Salazar: le Portugal et son Chef*, trad. Fernanda de Castro, «précédé d'une note sur l'idée de dictature par Paul Valéry», Paris, Bernard Grasset.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1909), *Goethe's Faust*, trad. John Anster, Londres, Cassel & Company.
- (1907), *Werther - Faust - Hermann & Dorothee*, Paris, Ernest Flammarion.
- (c. 1907), *Goethe: Lieds, Ballades, Odes, Poésies Diverses, Sonnets, Épigrammes, Élégies, Prométhée, Divan Oriental-Occidental*, ed. Alphonse Siché, Paris, Louis Michaud.
- (1867), *Faust by Goethe [translated] from the German*, trad. John Anster, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, Londres, Sampsonlow, Son & Marston, Paris, Reinwald.
- GUSMÃO, Manuel (2003), «O Fausto – um teatro em ruínas», *Românica*, Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas da FLUL, n.º 12, pp. 67-86.
- (1986), *O Poema Impossível. O «Fausto» de Pessoa*, Lisboa, Caminho.
- LASCH, Markus (2006), *Pessoas Faust: fragmente einer subjektiven Tragödie*, Berlim, Rombach Verlag.
- LIND, Georg Rudolf (1962), «Notas sobre o “Fausto” de Fernando Pessoa», *Colóquio - Revista de Artes & Letras*, 18 (5), pp. 155-62.
- MARLOWE, Christopher (1912), *The Tragical History of Doctor Faustus*, ed. Israel Gollancz, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd. / Aldine House.
- MOORHEAD, J. K. (1930), *Conversations of Goethe with Eckermann*, trad. John Oxenford, Londres, J. M. Dent & Sons; Nova Iorque, E. P. Dutton & Co.
- MUNNO, Amina di (1988), «Fernando Pessoa e il suo “patto con il diavolo”», *Quaderni*, 1524, Giardini Editori e Stampatori, 1984-1988, pp. 245-57.
- PERO, Cecilia (1997), «Proposta di contributo alla trascrizione del “Fausto” di Fernando Pessoa», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* (Università di Siena, XVIII), apresentação de Antonio Tabucchi, Siena, Edizioni Cadmo, 1997, pp. 277-343.
- PESSOA, Fernando (2010), *Livro do Desasocego*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1988), *Fausto: Tragédia Subjectiva (fragmentos)*, ed. Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Editorial Presença. [Reimpressão: Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2013.]
- (1986), *Primeiro Fausto*, ed. Duílio Colombini, São Paulo, Epopéia.
- (1952), «Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa», 1.º vol. *Obras Completas de Fernando Pessoa*, VI, ed. Eduardo Freitas da Costa, Lisboa, Ática.
- PIZARRO, Jerónimo, FERRARI, Patricio e CARDIELLO, Antonio (2010), *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library*, Alfragide, Publicações Dom Quixote.
- PIZARRO, Jerónimo (2012), *Pessoa Existe?* Lisboa, Ática.
- (2008), *La mediación editorial - sobre la vida póstuma de lo escrito* (tese de doutoramento), Cambridge, Harvard University.
- PORTELA, Manuel (2015), *No Problem Has a Solution: A Digital Archive of the Book of Disquiet*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/ldod, 12 de Novembro (acedido a 7 de Novembro de 2016).
- (2013), «Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego», *Projeto LDOD*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, <https://projetooldod.wordpress.com/2013/10/18/nenhum-problema-tem-solucao-um-arquivo-digital-do-ldod/>, 18 de Outubro (acedido a 7 de Novembro de 2016).
- QUILLIER, Patrick (1997), «La dramaturgie paradoxale de Faust: “tragédie du sujet” et tragédie de l'oreille», *Colloque de Cerisy. Pessoa. Unité, Diversité, Obliquité*, pp. 427-51.
- SANTOS, Maria L. N. dos, CRUZ, Alexandrina, MONTENEGRO, Rosa M. e PIMENTEL, Lúcia (1988), «A inventariação do espólio de Fernando Pessoa: tentativa de reconstituição», *Revista da Biblioteca Nacional*, série II, 3 (3), Setembro -Dezembro de 1988, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 199-213.
- SOUZA, Josiane Maria de (1990), «A Geração de Orpheu. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível», *Remate de Males*, 10, Campinas, Departamento de Teoria Literária da Linguagem, Unicamp, pp. 85-90.

- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1989), «La Waterloo di Pessoa», *Repubblica*, Roma, 13 de Dezembro de 1989. [Re-impreso sob o título «Faust: la Waterloo di Pessoa». *Nel Segno di Orfeo. Fernando Pessoa e L'Avanguardia Portoghese*, Gênova: Il Nuovo Melangolo, 2004, pp. 167-71.]
- VALÉRY, Paul (1932), *Discours en l'honneur de Goethe*, Paris, La Nouvelle Revue Française.

CARLOS PITTELLA

Carlos Pittella (Brown University, Department of Portuguese & Brazilian Studies / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro) – é poeta, investigador, educador e doutor em Letras com uma tese sobre os sonetos de Fernando Pessoa (PUC-Rio, 2012). É autor de *civilizações volume dois* (Palimage, 2005), co-autor de *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida* (Tinta-da-china Brasil, 2016) e editor de *People of the Archive* (Gávea-Brown, 2016). Foi professor titular do Global Citizenship Experience em Chicago, onde trabalhou de 2010 a 2014. Em 2015, afiliou-se ao Centro de Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa) para a edição digital do *Fausto* pessoano. Em 2016, organizou um colóquio sobre o arquivo de Hubert Jennings na Brown University, onde actualmente faz seu pós-doutoramento.

Estudos Aplicados

Essays

Luiz Francisco Rebello e a censura: diálogos com a História¹

MARIA HELENA SERÔDIO

Denouncing and exposing censorship procedures has been one of Luiz Francisco Rebello's (1924-2011) most visible lines of action, whether in his public interventions, his theatrical practice, his playwrighting or in his theatre historiography. In this essay, we remember and discuss some key moments of Rebello's resistance to censorship: his intervention as keynote speaker in the International Federation for Theatre Research (Lisbon, 2009); his controversial direction of the Companhia do Teatro Municipal, performing in the municipal venue Teatro São Luiz (1971); his participation in the organization of a conference cycle on German documentary-theatre (1972); and in the 2nd Republican Congress, where he discussed the situation of theatre in Portugal (Aveiro, 1969). We also look back on his play, *Portugal, anos 40*, directed by Carlos Avilez (at the Calouste Gulbenkian Foundation, 1982).

LUIZ FRANCISCO REBELLO / CENSORSHIP / ARTISTIC RESISTANCE / PORTUGUESE THEATRE / HISTORY

Em 2009, Luiz Francisco Rebello foi convidado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a proferir a conferência inaugural do Congresso Internacional da FIRT (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale), que nesse ano o nosso centro se responsabilizara por organizar e que se realizou em Julho. O tema geral escolhido por nós – e aceite com entusiasmo pela direcção da FIRT – tinha sido o da censura ao teatro, abrindo, necessariamente, para outras artes (como o cinema, a dança e a performance), bem como para múltiplas perspectivas teóricas, metodológicas e críticas na análise dessa temática tão abrangente.

Com o título genérico *Vozes silenciadas, Vidas proibidas: A censura e o teatro*, o congresso ouviu na sessão inaugural a conferência de Luiz

1 Texto originalmente apresentado no Congresso internacional «Censura ao Teatro e ao Cinema», organizado pelo Centro de Investigação Média e Jornalismo (CIMJ), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, a 14 de Novembro de 2013.

Francisco Rebello – apresentada na Aula Magna da Reitoria – e que tinha por título «Vozes silenciosas, vozes silenciadas»².

Numa visão geral mas expressiva, Rebello dava conta do que tinha sido a actuação da censura através de alguns indicadores – obsessivamente presentes ao longo da História de Portugal – e esclarecia que, no século XX, as motivações centrais obedeciam a «duas linhas de força dominantes [...]: a ideologia política e a moral católica». Se, porventura, não fosse claro para o censor o sentido de algum dos textos, a regra era, e cito *ipsis verbis*, «reprovar na dúvida e por prudência». À força da sua imposição em tudo quanto se escrevia, publicava, representava ou filmava, a imagem do país que se transmitia, como esclarecia Luiz Francisco Rebello, era:

[...] a de um país em que não havia suicídios, abortos, greves, fome, epidemias, analfabetismo, homossexualidade, consumo de droga, em que as eleições não eram falsificadas, os tribunais não condenavam inocentes, a polícia não torturava nem matava, os soldados não desertavam nem morriam na guerra colonial porque não havia guerra nem colónias nem províncias ultramarinas, e até – supremo paradoxo – não havia censura. (2009: 10)

Por essa razão de circunstâncias e conseqüências tão «ideais», Rebello considerava que a imagem que se transmitia era que «Portugal não era um país, mas uma sucursal do Paraíso».

Na sua autobiografia, *O Passado na Minha Frente*, Luiz Francisco Rebello revela cumulativamente o gosto (e a competência) em «fazer História», ao mesmo tempo que leva a convergir no lugar público – da actuação colectiva – episódios que, sendo embora da História do teatro português, o integram como protagonista de factos decisivos para avaliar as condições de «fazer teatro» em Portugal.

Nesse circuito entre a confissão privada e o relato de factos públicos, está um momento importante relativo ao convite que lhe tinha sido dirigido em Maio de 1971 pelo então presidente da Câmara Municipal de Lisboa (engenheiro Santos e Castro) para formar e dirigir a Companhia do Teatro Municipal que actuaria no Teatro São Luiz, adquirido recentemente pela câmara. A evocação de todo esse processo integra um debate

2 Foi posteriormente publicada, em conjunto com várias outras dos investigadores portugueses na revista *Sinais de Cena*, n.º 12, Dezembro de 2009.

público que – de forma mais acesa – avaliava as condições e as consequências de se aceitarem compromissos com o *statu quo*.

Luiz Francisco Rebello evoca o debate público, lastima alguma incompreensão por parte de um sector mais radical dos seus pares, e algumas das conversas privadas que a sua aceitação provocou e que não foram pacíficas.

Relembrando o ambicioso caderno de encargos que então elaborou (pp. 224 e 225), eram quatro as peças que propunha para uma primeira temporada: *A Salvação do Mundo*, de José Régio, *A Mãe*, de Witkiewicz, *Platonov*, de Tchékhev, e *Fígados de Tigre*, de Gomes de Amorim. Era, pois, uma pretensão que expunha desde logo um traço importante da sua política repertorial:

A planificação de cada temporada deveria prever a apresentação de quatro a cinco espectáculos teatrais, constituídos por duas peças clássicas, uma de autor português e outra de autor estrangeiro, e duas ou três de autores contemporâneos, igualmente nacionais e estrangeiros. (Rebello, 2004: 224)

É sabido que, em Novembro de 1971, logo a seguir à estreia do primeiro espectáculo da companhia – sobre o texto de Régio –, se verificou uma onda bem orquestrada de protestos, como refere nas suas memórias: «furiosa pateada na noite de estreia [...] críticas demolidoras e o desinteresse do público» (*ibidem*: 225). Mas a situação radicalizou-se logo a seguir: a peça prevista, a do dramaturgo polaco, incendiou as relações com a censura, que liminarmente a proibiu:

No que dizia respeito ao texto do dramaturgo polaco, entregue que fora a encenação de Artur Ramos – «depois de várias tergiversações e dois meses de ensaios» veio o veto da Comissão de Censura. As razões – imaginosas – invocadas pela censura mencionavam o facto de a peça «faz[er] a apologia da droga» (apesar de a Liga Portuguesa da Higiene Mental haver declarado que ela «manifestava uma atitude crítica ao uso de álcool e estupefacientes». (*ibidem*: 226)

Na carta que então Luiz Francisco Rebello endereçou ao presidente da câmara, declarava que «nunca poderia aceitar ser director de um teatro que fosse, de facto, dirigido pela Comissão de Censura» (*ibidem*: 227), denunciando ainda o «vício básico de que enferma[va] o exercício

da actividade teatral entre nós, e que radica[va] na incapacidade da Comissão de Exame e Classificação para julgar espectáculos que transcendem a mediocridade» (*ibidem*: 227). Uma breve, mas certamente encorajadora, alfinetada num espectáculo de revista comentava o facto dizendo que «o Teatro São Luiz passara a chamar-se Teatro sem Luiz» (*ibidem*: 228).

Logo no ano seguinte, em 1972, novo incidente com a censura irá interferir na iniciativa do Instituto Alemão, em Lisboa: a de organizar um ciclo sobre «O teatro-documento alemão», para o qual Luiz Francisco Rebello fora convidado para proferir o discurso introdutório.³ As referências circunstanciadas que faz no seu livro de memórias convergem com o que se lê no volume dos *Diários portugueses* recentemente publicados pelo então director do Instituto Alemão Curt Meyer-Clason (2013). O programa era ambicioso e implicava não apenas conferências e apresentação de filmes, mas também a representação de fragmentos de obras de Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Tankred Dorst, Peter Weiss, entre outros. Artur Ramos encenaria ainda uma dramatização do interrogatório a que Brecht fora submetido, em 1947, perante a Comissão das Actividades Antiamericanas presididas pelo senador Joseph McCarthy. Todos acreditando que, como apesar de tudo parcialmente ocorreu, no espaço do Instituto poder-se-ia ter alguma liberdade de actuação. Mas o director do Instituto tinha a noção do risco que se corria quando sugeriu ao encenador Artur Ramos para não radicalizar excessivamente uma das cenas que se ensaiava:

A sua ideia [era] a de criar um palco secundário para cenas chocantes e procura[va] nos primeiros ensaios acentuar os papéis, caricaturar a figura do Papa n' *O Vigário*, dramatizar o interrogatório [...] Tenho de o dissuadir dessa ideia. Uma provocação deliberada podia atingir todos como um bumerangue, ou mesmo levar à minha extradição. (*ibidem*: 179)

Revelando também ter aprendido com a astúcia que crescera entre nós, Portugueses, Meyer-Clason rodeou-se, entretanto, de algum cuidado na divulgação da iniciativa, mesmo admitindo que o espaço do Instituto bem poderia ser tido como «extraterritorial»:

3 Em *Combate por Um Teatro de Combate*, Rebello refundiu e desenvolveu a palestra que aí tinha apresentado (pp. 111-31).

O programa mensal, que é enviado a milhares de pessoas, universidades, associações de estudantes, clubes, grêmios, imprensa, rádio e televisão ajusta-se ao monstro da censura: é parafrástico e lacónico e ao mesmo tempo transparente para atrair a curiosidade de destinatários sensíveis. Do título deste acontecimento só o iniciado pode deduzir o que o espera. As palestras têm títulos como: «Panorama histórico do teatro-documento», «Piscator e o teatro político», «O teatro documento depois da segunda guerra mundial». (*ibidem*: 179-80)

Refere ainda Meyer-Clason que a peça *Canto do Fantoche Lusitano*, «por precaução, não pode figurar na bibliografia» do autor e cedo percebeu que em Portugal «quem escreve sobre Peter Weiss dá o nome através de uma paráfrase ou chama-lhe Pedro Branco» (*ibidem*).

Esta iniciativa do Instituto Alemão provou ser, sem dúvida alguma, uma iniciativa mobilizadora e acabou por ter um impacto muito importante. Mas continuavam as ameaças, os atropelos, a vontade de interromper, sem atender à argumentação sucessivamente invocada por Meyer-Clason na sua resposta à Comissão de Censura:

Parte desses filmes chegou tarde demais para poder ficar um mês na censura. [...] As peças não passaram pela Comissão de Censura [...] Trata-se de um ciclo pedagógico para participantes convidados [...] Não há encenações de peças completas, as representações de esboços ou fragmentos dramáticos servem apenas para ilustrar as conferências sobre o teatro alemão do pós-guerra. (*ibidem*: 181)

A certa altura, em conversa, o censor pareceu ficar menos intimidatório, e no final da conversa, aliviando o tom impositivo, deseja as melhoras ao director do Instituto – visivelmente engripado – e despede-se: «Desejo-lhe as melhoras, e espero conhecê-lo noutra ocasião. Mas o ciclo está definitivamente proibido» (*ibidem*).

Valeu na altura um jovem diplomata, o embaixador Dr. Vaz Pereira, que, respondendo ao apelo directo de Meyer-Clason, fez chegar ao Instituto Alemão uma autorização do Ministério dos Negócios Estrangeiros para se cumprir, afinal, o programa anunciado. Continuou o ciclo durante uma semana, mas algum cuidado ainda foi necessário, como recorda Meyer-Clason:

Aos críticos (da nossa confiança política) dos matutinos e vespertinos pediu-se que só comentassem o evento depois de terminado o ciclo. [...] As últimas representações têm sala cheia. No dia 30 acabou tudo. [...] Os oito jornais, matutinos e vespertinos, da capital (com uma tiragem total de 300 mil exemplares) comentam detalhadamente o ciclo, os autores, as cenas apresentadas, a encenação, a representação, as conferências, os debates. Num gesto de oposição colectiva, os nomes de Brecht, Piscator, Peter Weiss, Hochhuth são referidos repetidamente; a foto de Brecht proscrito ocupa largo espaço em quase todos os suplementos. (*ibidem*: 185-6)

Mas é evidente que a imprensa afecta ao regime não deixou de acusar a iniciativa, invocando que «[a] cultura não faz esquecer» a «infâmia», como escreveu José Manuel Pintassilgo, padre e chefe de redacção do jornal *Época*. Alinhando inflamados parágrafos sobre a nobre missão de Portugal ao responder ao apelo do seu chefe (Salazar), mobilizando-se para defender o país em terras «ultramarinas», o autor do artigo apostrofava quem se tinha atrevido a trazer a Portugal «esse nome infame» de Peter Weiss (*apud* Meyer-Clason, 2013: 184-5).

E Luiz Francisco Rebello recorda também nas suas memórias a proibição da entrada em Portugal de Alfonso Sastre e a referência pública a Peter Weiss (cf. Rebello, 2004: 231).

Já antes, em 1969, quando decorria em Aveiro o II Congresso Republicano, Luiz Francisco Rebello apresentara uma comunicação sobre a «Situação do Teatro em Portugal», justificando a pertinência de chamar a atenção sobre uma arte que, na sua opinião, era *res publica*, ou seja «a transposição de uma vivência ou de uma mitologia colectivas» e o palco «o lugar onde ressoam, serenas ou agitadas, as pulsações do coração da cidade» (1977: 9).

Insurgia-se Luiz Francisco Rebello não apenas pela questão política intolerável da censura prévia em si própria, mas por todas as consequências que daí decorriam: não apenas a proibição de peças e espectáculos, mas também a consequência de uma crescente incapacidade dramaturgica de autores, que não tinham, por essa razão, acesso à experimentação dos seus textos em palco. Daí resultava, como seria inevitável, um divórcio que se criava entre a realidade vivida e a criação teatral, como argumentou:

Enquanto os dramaturgos portugueses não puderem assumir, nas suas criações, a realidade nacional e dar testemunho verdadeiro do seu tempo,

dos seus sonhos, das suas derrotas, das suas frustrações e das suas esperanças, como poderá estabelecer-se esse diálogo entre o homem da sala e o homem da cena, sem o qual o teatro não cumpre a sua missão? (Rebello, 1977: 19-20)

Nas suas memórias Luiz Francisco Rebello dá-nos, de facto, uma circunstanciada descrição do que ao longo dos anos 60 foi a permanente e insidiosa actuação da censura: não apenas a perseguição movida ao Centro Português do Instituto Internacional do Teatro (pp. 179 e ss.), mas também ao Grande Prémio de Teatro que a Sociedade Portuguesa de Escritores atribuiu a partir de 1962. O texto premiado, de Sttau Monteiro, em 1962 - *Felizmente Há Luar* -, foi proibido de ser representado pelas «suas evidentes tendências políticas [e] nítidos fins especulativos, como é costume do seu autor» (Rebello, 2004: 183).

O mesmo ocorreu com a peça vencedora da segunda edição do Prémio em 1964⁴, em que o júri foi constituído por Paulo Quintela, Eduardo Scarlatti, Urbano Tavares Rodrigues, Rogério Paulo e José Régio. A peça premiada foi *Condenados à Vida*, de Luiz Francisco Rebello. Nestas circunstâncias - de uma obstinada asfixia -, não admira que o Prémio tenha acabado por ser descontinuado. A justificação dada por um dos censores para vetar a representação desta peça foi: «excedia, em intenção político-social de muitas das suas passagens, o que se podia e costumava ser autorizado» (*apud* Rebello, 2004: 186).

Não diminuíram as interferências da censura - até 1974 -, assim como não diminuiu a vontade de Luiz Francisco Rebello continuar a traduzir outros e a inventar o seu próprio universo teatral, que, como observou correctamente António Braz Teixeira (na introdução ao 2.º volume de *Todo o Teatro*, de Luiz Francisco Rebello, em 2006), integra e cruza duas linhas fundamentais: «uma predominante meditação sobre a condição e destino do homem numa perspectiva de cariz marcadamente existencial e centrada no universo familiar e [...] preocupações de ordem político-social», mantendo ambas, como acrescenta, «uma atitude ou um ponto de vista decididamente moral» (2006: 9-10). Avança ainda Braz Teixeira, nesse «Prefácio Breve e Talvez Inútil», o que ele considera ser a avaliação geral unânime que intelectuais dos mais diversos quadrantes - estéticos e políticos - fazem da obra de Rebello:

4 O Prémio de Teatro instituído pela Sociedade Portuguesa de Escritores em conjunto com o da Poesia alternava com o da Novelística e do Ensaio.

[...] a sólida modernidade do teatro de Luiz Francisco Rebello, a sobriedade e a naturalidade da linguagem das suas peças, a densidade e a verdade humana e psicológica das suas personagens, o seu profundo sentido teatral e a sua habilidade na condução da acção dramática, bem como a lucidez e a coragem de denunciar as cobardias, falsidades e traições que hoje e em qualquer tempo, o ser humano comete, deixando-nos, contudo, vislumbrar uma réstia de esperança na possibilidade de uma regeneração moral [...]. (Teixeira, 2006: 15)

Não é este, obviamente, o momento para proceder a uma análise das características do seu universo dramático, ou para sublinhar a amplitude das temáticas que foi podendo abordar já depois de abolida a censura, mas gostaria de tomar uma das suas peças como o outro modo que ele quis – e soube – usar para falar das condições de asfixia política que a censura impunha antes de 1974.

Foi no contexto de uma iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian em 1982, quando se preparava uma exposição evocativa da arte portuguesa na década de 1940, que Carlos Wallenstein sugeriu a Luiz Francisco Rebello a escrita de uma peça que funcionasse como uma espécie de crónica sobre a vida portuguesa nesse período. Para um historiador que conhecia bem o teatro que então se fazia e o contexto político que marcou toda essa década, não seria difícil. Além do mais, como lembra na sua autobiografia, era nessa década um jovem entrado nos seus vinte anos, pelo que essa viagem no tempo e nos afectos era um aliciamento irresistível.

Todavia, evitando a solução fácil da simples colagem das coisas que então se faziam em palco, Luiz Francisco Rebello usou uma mais ampla panóplia de possibilidades técnicas e artísticas: misturou vivência pessoal e história de outros, texto a dizer e soluções audiovisuais, notícias dos meios de comunicação social e ficção, compondo um imenso fresco social e político em que não faltou a recordação de alguns dos espectáculos, sobretudo de teatro de revista, que então tinham sido grandes êxitos. Houve, porém, nessa altura um pequeno exagero por parte do encenador – Carlos Avilez –, que, entusiasticamente, terá, na opinião de Luiz Francisco Rebello, exagerado a vertente festiva com um excessivo uso desse teatro mais vistoso, o que diminuía a crítica à ditadura que o espectáculo também visava mostrar. Um maior equilíbrio e uma mais apurada visão de como era a vida nessa altura marcarão a reposição do espectáculo em Cascais em 1996 ainda sob a direcção de Avilez (e essa foi a versão que vi).

O que me parece mais interessante nesta sua peça é a competência com que soube entretecer cenas no espaço privado e na rua, ou no emprego e em lugares de diversão, mas sobretudo a segurança com que desenha um microcosmo credível ao mesmo tempo que se sinalizam pontos fundamentais de caracterização de uma época. Como espectadora, recordo dois momentos de uma força teatral extraordinária: a cena em que se recordava um acontecimento que tinha efectivamente ocorrido num cinema em Lisboa, no final da projecção do filme *Casablanca*, quando o público depois da última cena se levantou entusiasmado e cantou a *Marselhesa*. Outro momento importante foi a sexta sequência, quando, depois da notícia da derrota de Hitler, se passa à alegria na rua, mas que rapidamente fica ensombrada com novas proibições e recrudescimento da repressão em Portugal. No silêncio total, começa em surdina uma das canções heróicas de Lopes-Graça sobre texto de José Gomes Ferreira: *Acordai*. Foi um momento de uma intensa vibração, que dava a medida exacta de como o teatro é «lugar de assombração», podendo, afinal, reencenar a vida.

Estas são também as linhas com que Luiz Francisco Rebello coseu, na sua escrita ensaística, uma História do teatro, que não deixa de ser também um capítulo importante da História que ele ajudou a fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MEYER-CLASON, Curt (2013), *Diários Portugueses (1969-1976)*, pref. e notas de João Barrento, Lisboa, Sistema Solar (Documenta).
- REBELLO, Luiz Francisco (1977), *Combate por Um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova.
- (2004), *O Passado na Minha Frente: Memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- (2006), «É verdade. Mas ... Duas proposições sobre a censura», *Sinais de Cena*, n.º 7, Junho de 2007, pp. 47-52.
- (2009), «Vozes silenciadas, Vidas proibidas: A censura e o teatro», *Sinais de Cena*, n.º 12, Dezembro, pp. 9-10.
- TEIXEIRA, António Braz (2006), «Prefácio Breve e Talvez Inútil», in REBELLO, Luiz Francisco, *Todo o Teatro, Vol. II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses.

MARIA HELENA SERÔDIO

Maria Helena Serôdio é professora catedrática aposentada e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Publicou diversos artigos, colaborando com revistas, enciclopédias e outras publicações nacionais e internacionais. É autora de, entre outros títulos, *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luis Miguel Cintra* (Cotovia, 2001), *Joaquim Benite Desafiou Próspero... e Inscreveu o Mundo no Seu Teatro* (Companhia de Teatro de Almada, 2013) e *Financiar o Teatro em Portugal: A actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)* (Fundação Calouste Gulbenkian/Bond Books, 2013). É co-fundadora e presidente honorária da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e *Honorary Secretary General* da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT).

Revisitação à orgânica conceptual trabalhada por António Damásio em *O Livro da Consciência* com aplicação ao comportamento humano em artes performativas¹

ANABELA MENDES

We know that the relationship between body and brain is established by neurons and their extensions: axons and dendrites. We also know that the complexity of our behaviour is due to this main system of the mind's functioning. The possibility of looking at the relationship between the structure of the brain and that of the mind and the rest of the body has not always been taken for granted. "Neurons refer to the body", says Damásio. The emotional manifestations of each of us and the ability to plan and organize tasks coexist in the same brain space, although their actions and effects occur in different areas of the brain mass and, therefore, also maintain a relationship inside this spaciality as a functional difference. The above findings are thus as valid for those who produce artistic performances as for anyone who expects this activity. What does the performer (actor /actress) think and feel while waiting for the performance to begin? What exactly will those who wait for the very beginning of that exact action feel and expect? Do they feel awaited as well? How does one combine and articulate the memory of the creation and construction of a performance? Where can their fears and rejoicing fit, precisely those emotions the other party does not experience in the same way?

INTERACTION BODY-BRAIN / MIND / PERFORMER / SPECTATOR / CARTOGRAPHY CABINET

1. Sabemos que a relação entre corpo e cérebro é estabelecida pelos neurónios e suas extensões: os axónios e os dendritos. Sabemos também que a complexificação dos nossos comportamentos se deve a este sistema principal de funcionamento da mente. A possibilidade de encararmos

1 Este ensaio dá sequência a um outro texto anterior: «Notas para uma Sociologia das Artes do Espectáculo: Reflexão sobre a utilização de parâmetros cognitivos aplicados a públicos de teatro e outras artes», publicado no n.º 17 da primeira série da revista *Sinais de Cena* (Junho de 2012, pp. 60-79), no qual a autora arriscou as primeiras ideias sobre o estudo humanístico da neurociência.

o relacionamento entre a estrutura do cérebro e a da mente e o restante corpo nem sempre foi um dado adquirido.

As manifestações emotivas de cada um de nós e a capacidade de planificar e organizar tarefas convivem num mesmo espaço cerebral, ainda que a sua acção e o seu efeito ocorram em zonas distintas da massa do cérebro e, por isso, mantenham entre si também uma relação de diferença funcional espaço-operativa. Isto não impede que consideremos como verdadeira a afirmação de Damásio de que «os neurónios *referem-se ao corpo*» (Damásio, 2010: 69-70).

A constatação do acima exposto torna-se assim tão válida para quem desenvolve actividade performativa artística como para quem especta essa actividade. À partida, ambos os intervenientes (quem representa/apresenta e quem assiste à representação/apresentação) possuem as mesmas características orgânicas gerais e podem desenvolvê-las plenamente, tanto no âmbito da experiência artística como em qualquer outra situação de vida quotidiana. No entanto, os que espectam dependem do início da intenção, estimulação e acção de quem executa o acto performativo. Esta dependência, justificada pela lógica do próprio processo artístico em questão (início e prossecução do espectáculo até ao seu final), transforma um plano de *igualdade* das partes em relação ao funcionamento entre corpo e cérebro numa sucessiva hierarquização de acções em que uma parte depende obviamente da outra.

Acresce dizer que a convencionalidade da relação entre quem representa/apresenta e quem observa se baseia também na existência de tempos próprios, durante os quais os espectadores manifestam individual e colectivamente, com maior efusividade ou não, os efeitos neles causados pelo espectáculo. Essas manifestações contemplam em regra um leque visível e audível relativamente restrito de expressão de movimento facial e corporal que se traduz no bater de palmas, aplauso vocal, assobio, apupo, pateada, lágrimas, suspiros, sorrisos e gargalhadas que em geral acontecem no fim de cada espectáculo, embora possam surgir em momentos de elevada qualidade artística ou de comoção, menos quando o espectáculo não corresponde às expectativas aguardadas.

Esta é a matriz geral de comportamento que herdámos da cultura ocidental, reforçada ao longo do século XVIII, a partir do momento em que as salas de espectáculos se foram reconfigurando para receberem espectadores sentados num espaço de plateia, onde antes eles se amontoavam de pé.

2. Só se começa a ser espectador no momento em que o espectáculo se inicia e, mesmo assim, nem sempre a consecutividade do processo espaçotemporal tem em todo o espectador o mesmo impacto. Um *pontapé de partida* pode desencadear um ilimitado conjunto de reacções. Esta dependência, cuja lógica todos compreendemos e aceitamos, condiciona de forma natural a relação entre quem representa/apresenta e quem assiste.

Os processos mentais, sobretudo do foro emocional dos potenciais espectadores, antes do início do espectáculo, geram-se segundo o *mapeamento* que o cérebro de cada um vai fazendo, seleccionando e montando o que deverá acompanhar o horizonte de expectativa, a prevalência do gosto estético, a interacção da memória, o significado cultural do objecto artístico escolhido, o estado corporal na ocasião, fenómenos como o cansaço ou a ausência dele, o estar em grupo ou só. De como funciona este *mapeamento*, não temos qualquer consciência.

Este *mapeamento* é uma realidade que outros estudam por nós e em nós. Mesmo que entre espectadores de arte performativa esteja um neurocirurgião, um neuroinvestigador, um especialista em mapeamento cerebral, nenhum deles se comportará enquanto espectador de modo distinto de nós. Acresce dizer, porém, que o objecto de investigação destes particulares espectadores não começou historicamente por ser o cérebro, um qualquer cérebro, mas o cérebro doente. E o cérebro doente talvez não possua a disponibilidade para se concentrar na fruição e recepção de um espectáculo, seja ele de que natureza for.

O que da investigação destes espectadores especializados aproveita a todos – um melhor e mais profundo conhecimento do cérebro – não nos faculta, apesar de tudo, a olho nu e em tempo real, o acesso ao *gabinete da cartografia* (expressão afectiva para a acção do cérebro). Aquilo de que nos consciencializamos é, por exemplo, de um movimento de cruzar ou des-cruzar de pernas quando estamos sentados no lugar que corresponde ao nosso bilhete para o espectáculo e que resulta da acção do cérebro *mapeador* que esteve entretido a criar «informação para si próprio» (Damásio, 2010: 90). Mas mesmo este movimento automatizado acontece normalmente ao mesmo tempo que estamos a fixar o olhar no cenário, se este estiver à vista, a observar outros espectadores que vão entrando na sala em busca dos seus assentos e que captam a nossa atenção pelo modo como se apresentam, ou pelo tom de voz com que dialogam uns com os outros.

Se por momentos tínhamos tido consciência, ou talvez não, de que as nossas pernas procuravam conforto no espaço, depois de nos termos

concentrado numa série sequencial de acções observadas, e em que participámos como organismo vivo e completo, era agora possível acontecer, por mera casualidade, que o nosso olhar encontrasse na sala alguém conhecido que também nos reconhecia. Nessa circunstância, todo o processo de observação e contemplação anteriores que resultara de um número para nós indeterminado de mapas e imagens executados dentro do nosso cérebro potenciaria uma «interacção» decorrente do cruzamento de olhares a culminar no mútuo reconhecimento entre duas pessoas – nós como sujeito e aquele outro sujeito que identificámos e que nos identificou.

Desta vez, o *gabinete da cartografia* teria estado em actividade ao produzir mapas e imagens que contextualizavam acções (todas as anteriores ao reconhecimento da presença no teatro de alguém de quem nos lembrávamos e que parecia lembrar-se de nós), acrescidas agora de novos *mapeamentos* que nos devolviam informação anteriormente armazenada como memória e cujos padrões recuperávamos no estabelecimento de contacto visual com esse alguém. A três dimensões e como realidade apreendida momentaneamente, era-nos mostrado aquilo que neurónios e ínfimos circuitos, a actividade de sinapses e de «imagens perceptuais em vários domínios sensoriais» nos tinham devolvido como presentificação operada de «certo modo» e «algures» enquanto aguardávamos o início do espectáculo (Damásio, 2010: 167-9).

A descrição desta experiência individual, que poderia ser a de qualquer um de nós, multiplicar-se-á indefinidamente e em variantes próprias no que respeita ao comportamento de grande parte dos espectadores presentes numa sala de espectáculos antes do início da função.

3. Enquanto aparentemente *nada* acontece ainda em cena, muita coisa está a acontecer no espaço preparado para nos receber. Todos nós, os espectadores, estamos a criar e a servir-nos de memória, a interagir através dela, mantendo em moldes aceitáveis e em gestão saudável o nosso corpo e o nosso cérebro. Se estivermos muito embriagados ou com uma valente pedrada de sono, faremos parte de um ínfimo grupo de espectadores que ali se encontram corporalmente, mas cujos cérebro e mente são alvo de disfuncionalidade pontual para o que ali vai acontecer.

Por seu turno, quem representa/apresenta, e apesar de ser responsável por dar o primeiro passo, abrindo assim o espectáculo, é justamente nessa condição que aceita o compromisso de vir a ser sujeito em interacção, através de um processo de construção de presença, expressão,

movimento e relacionamento consigo próprio e com outros, tarefas essas que são produto de actividade cerebral e corporal similares às dos espectadores. Aos actores, porém, aguarda-os um exercício de mostração para o qual se prepararam com brio e afincio. Nisso, distinguem-se dos espectadores. Apesar da diferenciação de propósitos e acções entre actores e espectadores, justifica-se que se saliente a existência de uma identidade de espécie que caracteriza o comum funcionamento corporal e mental tanto nuns como noutros.

Assim, poderemos afirmar com Damásio que actores e espectadores partilham uma matriz comum no funcionamento cerebral:

Quando os neurónios «disparam», a corrente eléctrica conhecida como potencial de acção propaga-se a partir do corpo celular e ao longo do axónio. O processo é muito rápido, demorando apenas alguns milissegundos, o que dará uma ideia das escalas temporais extraordinariamente diferentes entre processos cerebrais e mentais. Precisamos de *centenas* de milissegundos para nos tornarmos conscientes de um padrão que seja apresentado aos nossos olhos. Vivemos os sentimentos numa escala de *segundos*, ou seja, *milhares* de milissegundos, e de *minutos*. (Damásio, 2010: 369-70)

Provavelmente, esse *mapeamento* e a correspondente criação de *imagens*, que se desenrolam a uma velocidade completamente inacessível à nossa consciência, produzem em cada um dos indivíduos presentes na sala o mesmo tipo de fenómenos e actividade mental. Apesar disso, são distintos os planos sequenciais da acção performativa da participação daqueles que se organizam para a acção de spectar. Sendo ambos, em si, processos de representação estrutural de tudo o que se encontra dentro e fora do cérebro e que o activa, estruturam igualmente o corpo próprio, mas também tudo o resto que nos afirma como seres individuais e colectivos.

Será que nos podemos questionar sobre se os *mapas* e *imagens* que estabelecem os contornos do funcionamento do cérebro de um performer/actor evidenciam a mesma estimulação que ocorre no cérebro de cada espectador? Em relação aos fenómenos neurais, poderemos inferir de forma positiva que a actividade química e eléctrica será a mesma. Deste pressuposto, teríamos de excluir os espectadores embriagados e ensonados que exemplificaram (ponto 2) características de disfuncionalidade episódica.

Porém, o que pensará e sentirá o performer/actor enquanto espera pelo início do espectáculo? Em que medida os que o aguardam se sentirão aguardados por ele? Como conjuga e articula ele a memória de criação e construção do espectáculo? Onde cabem os seus medos de que não sofre a outra parte? (Damásio, 2010: 89-90; 92-5)

4. Recordo-me de um exercício que executei em diversas alturas como pré-preparação para a construção de uma personagem e que tinha a função de me fornecer, e aos outros actores presentes naquela oficina na Covilhã, maior consciencialização do corpo, da mente e da realidade circundante. As indicações de Konrad Zschiedrich, o professor e encenador alemão com quem trabalhávamos no início da década de 1980, pediam aos formandos que seguissem com o maior pormenor possível todas as acções que realizassem desde que se levantavam até se deitarem.

O que acontecia quando faziam a barba, como se processava a escolha da roupa para vestir nesse dia, em que talher pegavam primeiro antes de começarem a comer, quantos goles de água ou de vinho bebiam quando tinham sede? Que pé punham primeiro à frente quando começavam a andar, o que fixavam com o olhar quando observavam alguém ou alguma coisa?

A experiência com este exercício de auto-análise e consciencialização de acções que executamos todos os dias sem que delas nos apercebamos deveria no fim de cada dia ser descrita como acontecera.

Os resultados foram catastróficos, e a maior parte dos protagonistas desistiu ao fim das primeiras horas. Ninguém parecia suportar o excesso de consciência, sobretudo quanto a acções e situações que tinham automatizado ao longo dos anos. No entanto, o exercício sempre me pareceu fabuloso, porque criava em nós uma autodisciplina e um autodomínio a que não estávamos habituados, ensinava-nos a estabelecer uma outra relação com o espaço e com o tempo, treinava a nossa capacidade de observação, fazia-nos aprender processos de selecção, ajudava-nos a dar atenção àquilo que normalmente não consideramos importante. Através deste exercício, nós poderíamos transformar-nos, ou pelo menos adquirirmos uma nova consciência essencial para um actor.

A rejeição manifestada pela maior parte dos formandos pareceu-me que tinha que ver com resistência mais mental do que corporal ao exercício. Ao princípio, todos achavam engraçada a ideia de seguir com pormenor acções do quotidiano que deveriam relatar posteriormente.

Aconteceu até em alguns casos, naqueles que levaram mais a sério o exercício, que a dificuldade surgia quando tinham de contar o que acontecera. Mais do que descrever as acções e as situações em que tinham estado envolvidos, os actores ocupavam-se em exprimir o que para eles resultava em sofrimento e mal-estar por terem de mudar os seus hábitos comportamentais sem alcançarem claramente os objectivos a que se tinham proposto.

Na altura, ninguém pensava ainda na relação corpo-cérebro como hoje já o podemos fazer. O exercício proposto então por Konrad Zschiedrich tinha inúmeras vantagens aplicáveis à construção de qualquer espectáculo, mas era principalmente um exercício que procurava desconstruir hábitos e rotinas, tornando o cérebro mais plástico e dinâmico e, por consequência, a totalidade do corpo do actor.

A resistência oferecida pelos participantes nesta experiência à inovação e à transformação tem de ser entendida à luz do próprio funcionamento do cérebro humano.

Em primeiro lugar, «[o] cérebro que se preocupa com o corpo é, na verdade, um prisioneiro do corpo e das suas informações» (Damásio, 2010: 155). Nessa medida, a resistência verificada justifica-se porque, independentemente da infinidade de padrões que se estejam sempre a criar no nosso cérebro, é preciso que haja um tempo de ajuste entre o que era e o que está para ser. Fazer a barba a pensar no filme que se viu ontem ou no passeio à beira-mar que se vai dar hoje é muito diferente de dirigir exclusivamente a atenção para um processo que consiste em: molhar o rosto para pôr a *mousse* ou o gel, reparar na quantidade de produto que se vai espalhar, espalhar o produto, confirmar se a lâmina está em condições, começar a fazer a barba, verificar que não escapam pêlos, seguir o movimento das mãos e dos braços enquanto a barba é feita, enxaguar o rosto depois de feita a barba, secá-lo um pouco e pôr *aftershave* ou água-de-colónia no fim. Quantos golpes faciais terão acontecido desta vez? Em primeiro lugar, o tempo de execução, o tempo de observação e o tempo de captação desta sequência de acções triplica ou quadruplica em relação ao tempo normal de fazer a barba, e não se tem o prazer ou a preocupação de ao mesmo tempo ir pensando em outras coisas.

Em segundo lugar, «os cérebros inteligentes são profundamente preguiçosos. Sempre que possível fazem menos em vez de mais, uma filosofia minimalista que seguem religiosamente» (Damásio, 2010: 156). Assim sendo, podemos melhor compreender a reacção dos jovens actores ao exercício pedido.

O exemplo do exercício aqui narrado, que é também minimalista, não só pelas razões que Damásio invoca mas também pela natureza de execução do próprio exercício, pode ajudar-nos a entender e a sentir que as preocupações do actor antes do início do espectáculo são basicamente incoincidentes com as do espectador. Ambos mantêm um nível e uma intensidade de expectativa em relação ao espectáculo, mas o facto de cada um desempenhar um *papel* distinto na função justifica que o funcionamento do cérebro, sendo idêntico e selectivo nos dois, produza resultados diferentes. A haver trocas comportamentais específicas entre cena e sala, isso poderá verificar-se se entre os espectadores houver actores. Nesse caso, a experiência e o conhecimento estimulados na memória destes particulares espectadores antecipará uma relação *sim-pática* com o que vier a acontecer em cena.

Se bem que seja importante que o espectador tenha consciência do seu corpo no espaço, enquanto assiste a um espectáculo, essa consciência será muito mais aguda em quem se expõe física, emocional e mentalmente, como é o caso dos actores durante a representação ou apresentação de uma performance. Esta diferenciação de grau de exposição não invalida que ambas as partes reajam, em termos gerais, biológica e neuronalmente do mesmo modo.

5. Os estudos em neurociência têm vindo a tornar-se cada vez mais próximos de todos aqueles que encontram, nesta área específica do conhecimento, interesse e curiosidade intelectual. Quem não sente vontade de se conhecer melhor? Quem não deseja perceber com mais profundidade os comportamentos dos outros? Quantas vezes nos desentendemos e conflituamos uns com os outros sem nos darmos o tempo mental e físico necessário para nos apercebermos de que esses estados de corpo e de espírito, melhor dizendo, de mente, nos convocam como um todo e têm a sua origem e arquitectura no *gabinete da cartografia* de cada um de nós? Desentendimentos e conflitos acontecem muitas vezes porque a nossa ignorância – um ponto de partida que nem sempre se transforma em ponto de chegada verdadeiro – e a nossa distração em relação a nós e aos outros são superiores ao sentido de tolerância emocional e à compreensão que poderíamos desencadear, activar e manter em relação aos outros. Se formos capazes de intuir que os estados mentais podem equivaler aos estados e comportamentos físicos, estaremos em consonância com o que Damásio nos diz:

A perspectiva pessoal deve ser usada e desfrutada em relação àquilo que nos transmite directamente: experiência que pode ser tornada consciente e que pode ajudar-nos a orientar a vida, desde que uma extensa análise reflexiva ulterior – o que inclui o escrutínio científico – valide o seu parecer. (Damásio, 2010: 384)

Não basta que protejamos a cabeça com um capacete num gesto automático quando andamos de mota, apesar de essa protecção poder minimizar estragos e até salvar-nos a vida em situação de acidente. É fundamental que saibamos o que estamos a proteger. E o que estamos a proteger é um lugar a que não temos acesso directo e que, apesar disso, nos mantém vivos.

Enquanto metemos com cuidado os cabelos dentro do capacete para que eles e o vento não impeçam a nossa visão da estrada, dentro do nosso cérebro essas acções estão a ser mapeadas, criando uma *correlação* entre mente e cérebro e obviamente com o todo orgânico, ao mesmo tempo que a consciência desta sequência de acções, se a houver, não despertará provavelmente em nós qualquer reflexão mais elaborada sobre vida e morte. Se antes tivermos tido um acidente de mota, talvez a memória dele nos ocorra uma vez ou outra, mas o mais certo é tendermos a relativizar essa experiência mesmo que o resultado dela seja termos ficado vivos.

Quem se dedica às artes do espectáculo saberá melhor do que ninguém como é sensível este território de relacionamento e entendimento emocional, como são problemáticas e complexas as ligações entre os seus protagonistas. Não me refiro apenas a quem se expõe mais, os actores, mas também a quem se mantém oculto nos bastidores, na escuridão da mesa de *régie*, entre agulhas e linhas na confecção de um figurino. Todos sem excepção contribuem para a exequibilidade de uma ideia, de um projecto, que se consuma em acto artístico e que será dado a ver a outros.

Arte em presença e como acontecimento em tempo real configura uma infinita sucessão de *mapeamentos* e *criação de imagens* no cérebro/mente, extensíveis ao corpo de cada um, correlacionáveis entre si, e nesta particular circunstância tendo em conta as correspondentes versões *cartográficas* que os *gabinetes* de outros estão a produzir ao mesmo tempo com uma finalidade comum.

Todos os intervenientes sabem que a construção do espectáculo se apoia no cometimento individual e colectivo, independentemente da especificidade colaborativa e das expectativas desencadeadas ao longo do processo em curso. É um bem inestimável que tomemos consciência

de que esta realidade se produz pela competência, se encontra inexoravelmente ligada à criatividade e ao poder inventivo, é apoiada por várias técnicas inerentes às diferentes artes em jogo, se socorre de capacidades e meios tecnológicos cuja função consiste em melhor fazer desabrochar o que a cena mostra.

Em todo este processo, estão activas regiões cerebrais, nem sempre as mesmas e nem sempre ao mesmo tempo, de um determinado número de colaboradores a quem são atribuídas e pedidas tarefas específicas, em nome das quais se desencadeiam em permanência mapeamentos e acontecimentos mentais que, por exemplo, invocam a memória autobiográfica, ajudam a antecipar o futuro, conduzem à formulação de juízos morais (Damásio, 2010: 283-4).

Mas, se é verdade que tudo isto acontece dentro do nosso cérebro/mente, os resultados desse trabalho «privado» e «resguardado» dão origem a percepções, sensações, sentimentos, gestos, movimentos, tonalidades vocais que se manifestam na nossa massa corpórea, que passa assim a ser permeável ao nosso comportamento.

O que nos está oculto e que Damásio estima como sendo «possivelmente [d]os fenómenos mais complexos da natureza» (2010: 384-5) não se nos oferece à contemplação nem temos capacidade para o avaliar a olho nu. A única coisa que podemos fazer é observar os mapeamentos e imagens cerebrais, feitos através de aparelhos manipulados por técnicos e cientistas com preparação e formação adequadas. Também com estes *actores*, podemos partilhar o que eles nos quiserem dar a conhecer numa linguagem que possamos compreender e à qual queiramos dar interpretação.

Talvez devamos aceitar com humildade e maravilhamento que a Natureza, ao dar-nos um cérebro, uma mente e um corpo, enformando-os como os conhecemos e vivenciamos, o fez em nome da preservação da nossa espécie independentemente das evoluções a que ela esteja sujeita, tal como acontece com a maioria das espécies animais vertebradas.

6. Quando Hamlet suspende entre mãos o crânio de Yorick (V, 1), o bobo da corte lembrado como companheiro de jogos e brincadeiras de infância do príncipe, fá-lo para se referir aos efeitos da morte sobre o corpo. O que ele, porém, segura com as mãos, e ao mesmo tempo, é ainda uma invocação de vida. E essa invocação, que é feita no calor emocional de agarrar o que sempre estivera oculto em vida e cuja interioridade lhe era uma incógnita, abre-se agora como espaço de correspondências, ao articular distintas temporalidades num mesmo espaço. Aquele crânio específico

torna-se um objecto que, tendo preservado vida, volta momentaneamente à sua funcionalidade no memorável discurso de Hamlet.

A rememoração autobiográfica do príncipe da Dinamarca acontece como o reavivar de um tempo passado referenciado como feliz. O crânio que o primeiro *Clown*/coveiro diz ter pertencido a Yorick, devolvendo-lhe assim identidade, não passa de um oco invólucro. Esse objecto transporta simultaneamente vida e morte. Já não possui massa encefálica, já não mantém em actividade neurónios nem células, nem constrói padrões de referência que façam activar o organismo. Apesar disso, é criada pela interpretação do actor, qualquer actor, que fez ou venha a fazer de Hamlet, uma ineludível correspondência entre esse objecto esvaziado de vida interina, tão simbólico e premonitório, e as físicas e mentais mãos do próprio Hamlet. Movimento, suspensão dele, voz e expressão facial darão conta do que não se vê e não se apalpa. Em boa verdade, sem a estimulação do crânio vazio, não teria existido aquele momento tão singular na personagem de Hamlet. Bendito Shakespeare!

BREVE EPÍLOGO

No fecho desta deambulação damasiana sobre corpo-cérebro, ocorreu-me referir um curto vídeo que vi recentemente. Trata-se de uma pequena parcela de um espectáculo maior do coreógrafo grego Dimitris Papaioannou.² A obra de Papaioannou chama-se *Nowhere* e foi realizada em 2009 para inaugurar o palco principal renovado do Teatro Nacional em Atenas. A acompanhar os 3 min 46 s visíveis no YouTube, há a indicação de que a referida coreografia nasceu em lembrança de Pina Bausch. Cheguei a *Nowhere* pela mão do bailarino e coreógrafo Mário Afonso. Posteriormente descobri outros pequenos vídeos feitos a partir da obra do coreógrafo grego, que enunciam e mostram a constante conflitualidade das relações humanas através de narrativas mitológicas e da história da Grécia (*Medea* e coreografia para os Jogos Olímpicos de 2004), mas também em episódios quotidianos que se ocupam da fragilidade dos comportamentos e da precariedade das relações.³

Dimitris Papaioannou parece ser um homem com grande poder de observação, sensível, culto e de um extremo rigor nas suas composições.

2 Disponível em <http://vimeo.com/100021239>.

3 Cf. <http://vimeo.com/100021239>; <https://www.youtube.com/watch?v=pWRIn2iDwDs>; <https://www.youtube.com/watch?v=Yj9cuCEfZeY>

O bailarino e coreógrafo demonstra possuir uma enorme capacidade inventiva que aplica na criação de imagens e no movimento detalhado que as suporta. O corpo é fragmento e totalidade, recorrendo-se muitas vezes à focalização no inesperado pormenor e, a partir dele, na progressão de um desenho colectivo apoiado na organização de pares e grupos, como acontece em *Nowhere*.

O que nos é dado ver nesta coreografia, nos tais 3 min 46 s, tem um efeito surpreendente que resulta de uma imaginação poderosa e de uma meticulosidade respirada à flor da pele. Cada bailarino vale primeiramente pelo seu braço e pela sua mão, as partes com maior visibilidade de todo um corpo, que alternam em sequência à esquerda e à direita de cena, a que se pode juntar o rosto iluminado e no qual nada parece mexer-se porque ele reflecte apenas e tão-só concentração. Cada bailarino é parte e todo de um movimento que ondula e se desenha a si próprio. A corrente de braços e mãos, sob poderosa luz, organizada no espaço como um contínuo ininterrupto, fonte de aturada aprendizagem, permite que recortemos em abstracto as partes de cada corpo em acção e que referenciam o lado direito e o lado esquerdo da própria cena. A confluência de ambos projecta-se sobre o par que constitui em termos visuais o ponto de fuga e ao mesmo tempo o ponto de chegada da dinâmica de movimento. Eis um bom exemplo de demonstração do exercício simultâneo e coordenado do individual e do colectivo. Eis um bom exemplo de articulação e correspondência entre cérebro e corpo sem que nos tenhamos de ocupar do que vai sendo *desenhado, gravado e desgravado* no interior do cérebro de cada um daqueles bailarinos (Damásio, 2010: 386).

A nós, ter-nos-ia interessado a fruição do espectáculo. Através do pequeno vídeo, só poderemos muito vagamente imaginar o que foi *Nowhere* e talvez não consigamos também ter um grande alcance sobre aquilo que terá fundamentado a lembrança a Pina Bausch. Desejamos encontrar através desta, apesar de tudo, poderosa sequência de imagens a ligação que nos conduz à interpretação. Se estivermos condicionados por um determinado assunto, enquanto vemos a sequência de *Nowhere*, como é o caso do nexa corpo-cérebro, muitas das ligações que viermos a estabelecer se centrarão na possibilidade de podermos demonstrar aquele que foi o nosso ponto de partida e como lhe poderemos dar resposta. Mas o nosso imaginário (cérebro/mente-corpo) possui uma plasticidade muito maior e uma capacidade de estabelecer interacção para lá daquilo que conscientemente somos capazes de incorporar durante a visualização. Cada um de nós saberá como reagir perante outras

possibilidades relacionadas com experiências e vivências próprias. É neste plano que se apresentam as diferenças entre cada um de nós, entre os caminhos específicos de cada um de nós.

Haverá aqueles que serão particularmente sensíveis à evolução do movimento do par em cena e ao que acontece a esses bailarinos no contexto da coreografia. Outros haverá que se concentrarão na mostraçõ e acção das ligações entre braços e mãos, uma espécie de *coralidade* da dança, sem dúvida, o novo, o inesperado.

Todos chegaremos ao fim dos 3 min 46 s já diferentes do que éramos antes de termos visto um pedaço de *Nowhere*. A circuitaçõ das nossas células em todo o nosso ser terá registo dessa experiência, do que sobre ela pensámos, daquilo que nos emocionou e do que vier a ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAMÁSIO, António (2010), *O Livro da Consciência : A construção do cérebro consciente*, Lisboa, Temas e Debates / Círculo de Leitores.

—

ANABELA MENDES

—

Anabela Mendes (1951) é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora sénior do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Desenvolve a sua actividade profissional e ensaística nas áreas seguintes: Literatura de Expressão Alemã, Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Literatura de Viagens, Ciência e Arte, Modernidade e Vanguardas, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo, Estudos sobre o Espectador de Artes Performativas, e Teoria e Dramaturgia Radiofónica. Desenvolve actualmente um projecto dedicado a teatro e tribunal.

Cavaleiros, amantes e mambembes

FÁTIMA SAADI

La pièce *Götz von Berlichingen*, le roman épistolaire *Les souffrances du jeune Werther* et le Bildungsroman *La mission théâtrale de Wilhelm Meister*, écrits par le jeune Goethe pendant sa période d'affinité avec le mouvement *Sturm und Drang*, sont discutés dans cet article comme des instruments de lutte de la culture germanique contre l'hégémonie de la culture française, qui se perpétue depuis le classicisme du XVII^e siècle comme le seul modèle admis en matière artistique en Allemagne. Harmonie, symétrie, concision, abstraction, unité d'action laissent la place, dans les oeuvres citées, au difforme, au grotesque, à l'exagération, à l'observation du réel, à la prolifération des incidents et à la supériorité du personnage par rapport à la trame des faits. L'affinité des textes analysés avec l'oeuvre dramatique du jeune Lenz est signalée. Dans la pièce *Götz*, sont soulignés les aspects structuraux qui la rendent emblématique de la rupture avec la poétique dramatique française. Dans *Les souffrances...*, ressortissent de l'analyse le sentimentalisme et l'individualisme, tandis que dans le *Bildungsroman*, c'est le modèle shakespearien qui est discuté, considéré par les *Stürmer* comme plus proche des traditions allemandes que la poétique française.

GOETHE / STURM UND DRANG / GÖTZ VON BERLICHINGEN / ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE / HISTOIRE DU THÉÂTRE

Em 1770, o jovem Goethe (1749-1832) está em Estrasburgo, cidade limite entre o domínio germânico e a França, estudando direito, ciências políticas e história, e assistindo a aulas de anatomia, cirurgia e química, expediente por meio do qual tentava satisfazer à sua infinita curiosidade a respeito das ciências humanas, sociais e naturais, e também ao desejo de seu pai de vê-lo transformado em advogado.

No último terço do século XVIII, a Alemanha vivia uma situação de transição. Dividida em inumeráveis unidades políticas, a maioria governada de forma absoluta por aristocratas sem o menor interesse pela coisa pública, esse conglomerado de principados, ducados, condados e algumas cidades livres assiste à ascensão militar da Prússia, administrada com mão de ferro por Frederico II. No âmbito social, a burguesia ainda não faz ouvir a sua voz no domínio público, mas em

breve seus valores, em particular o individualismo, vão marcar a arte de modo definitivo.

A vitória militar de Frederico II sobre a França na Guerra dos Sete Anos (1756-1763) não altera em nada o desdém do imperador em relação à arte alemã, como demonstra Norbert Elias em *O Processo Civilizador* (1980). Educado na tradição francesa, Frederico II partilha da tese, muito difundida naquela época, de que a inclinação dos Alemães pela mistura entre extremos, como o sério e o cômico, o baixo e o sublime, redundava em irremediável mau gosto e que a cultura francesa, em sua busca pela «harmonia do todo e pela pureza da forma» (Goethe, 1987: 21) seria a detentora do modo mais eficaz e, por isso canônico, de se obter o belo.

Em 1770, fazia pouco mais de cem anos que Estrasburgo tinha sido anexada à França por Luís XIV, mas a cidade ostentava as marcas evidentes de seu passado germânico, a maior delas a catedral, que encantou o jovem Goethe desde sua chegada à cidade. Mal deixou suas coisas na estalagem Espírito, correu até à catedral e subiu ao alto da torre (Goethe, 1971: 277).

Daquele posto privilegiado de observação entre dois países e duas culturas, era possível pôr em perspectiva a mediocridade da vida pública alemã; as dificuldades dos artistas num país em que a classe média ainda não havia se constituído como mercado consumidor de obras criadas à sua imagem, desejando se igualar à aristocracia pelo consumo dos bens culturais que distinguiam a nobreza.

Educado, como os jovens bem-nascidos de sua época, segundo o modelo francês de bom gosto, que preconizava a harmonia do todo e a pureza da forma, a primeira sensação de Goethe diante da Catedral de Estrasburgo foi muito confusa. Por um lado, ele estava habituado a ver reunido sob o termo *gótico* tudo o que era «indefinido, imoderado, artificial, improvisado, enfeitado ou supérfluo» (Goethe, 1987: 22), mas, por outro lado, a apreciação detalhada da catedral lhe abriu os olhos para outro tipo de unidade, a unidade de milhares de detalhes que produziam uma expressão de grandiosidade que se identificava com o espírito germânico.

Nova postura diante da arte e da vida: valorização da natureza e do gênio criador, recuperação da tradição nacional e de objetos artísticos até então desdenhados. Esse foi o ideário do movimento que, *a posteriori*, ficou conhecido como *Sturm und Drang*, Tempestade e Ímpeto, e que trouxe ao centro da cena o sentimento, as emoções, a óptica individual na análise da vida, a independência em relação às regras poéticas,

à etiqueta aristocrática, à rígida separação entre os estamentos sociais. O jovem Goethe ficou conhecido como o mais destacado dos *Stürmer*, especialmente graças a suas primeiras obras: a peça *Götz von Berlichingen* (1772) e o romance epistolar *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774). No entanto, o movimento, cujo auge se deu entre 1770 e 1780, contou com vários outros integrantes, entre os quais se destacou o igualmente jovem Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). A amizade entre os dois escritores era tão próxima que alguns chegaram a acreditar que Goethe fosse o autor do manifesto teatral do *Sturm und Drang*, *Notas sobre o Teatro*, escrito por Lenz em 1771 e publicado em 1774, e também da peça *O Preceptor* (primeiro esboço em 1772).

As *Notas sobre o Teatro* são a introdução à tradução/adaptação que Lenz fez da peça de Shakespeare *Trabalhos de Amor Perdidos*, cujo título ele alterou para *Amor vincit omnia* (O Amor tudo Vence). O manifesto reflete o interesse de Lenz por Shakespeare e pela novíssima literatura de seu tempo, sendo tributário também dos cursos de Kant, a que assistira na Universidade de Königsberg. Como Lessing, Lenz também utiliza Shakespeare como modelo dramático e, em consequência, como argumento desqualificador da tragédia clássica francesa.

Para Lenz, os caracteres são mais importantes que a trama dos fatos. A contraposição a Aristóteles é flagrante, mas o jovem *Stürmer* procura compreender o filósofo pondo-o em perspectiva histórica: o filósofo raciocinava em consonância com o seu tempo, e, por isso, atribuía aos deuses e ao destino as causas primordiais das ações dos homens (Aristóteles, 1994: 448; Lenz, 2006: 36). Mas o espectador do fim do século XVIII não pode se contentar com isso:

Nós odiamos ações cuja razão não compreendemos, e delas não participamos. É por isso que os aristotélicos de hoje, que se contentam em pintar as paixões sem os caracteres (cujo valor, no entanto, eu reconheço, apesar de deles divergir), se veem constrangidos a empregar *uma* única psicologia para todos os personagens, a partir da qual podem deduzir de forma hábil e com total liberdade os fenômenos de suas ações e que, no fundo – com a devida vênias desses senhores – nada mais é do que a psicologia *deles*. Onde fica então o poeta, leitor cristão? Onde fica o espelho? Esses senhores podem até ser grandes filósofos, ter grande conhecimento do homem em geral e das leis da alma humana, mas onde fica o conhecimento do *individual*? Onde o conhecimento que não se afasta enojado, que conserva sempre o mesmo brilho e a mesma capacidade de mostrar a

imagem, quer ela tenha sido buscada no peito do coqueiro ou sob a crinolina da rainha? (Lenz, 2006: 36-37)

É importante ressaltar também que a crise que se instala entre a poética normativa de viés francês/aristotélico e a estética teatral que começa a se esboçar por obra dos artistas da segunda metade do século XVIII é tributária de um novo paradigma que tem as ciências naturais como referencial e que vem substituir o paradigma vigente ao longo do século XVII e até, digamos, o primeiro terço do século XVIII e que tinha as ciências exatas, especialmente a matemática, como modelo.

Em que afeta isto a arte? Na mudança de método: o método dedutivo, que parte de um modelo (no caso da arte, a ideia de bela natureza) para criar as obras individuais, é substituído gradualmente pelo modelo indutivo, no qual a obra é construída a partir da observação dos seres individuais. E, dada a importância atribuída à observação por esse paradigma, novos campos temáticos passam a ser abordados pelas artes: além dos tradicionais assuntos religiosos ou mitológicos, juntam-se outros de interesse específico para a burguesia em ascensão (o trabalho, as falências, as relações familiares, etc.).

Também a postura do espectador muda e ele passa a desejar obras que ele possa decodificar por identificação direta, o que é muito diferente da complexa operação que Aristóteles pressupunha para a catarse e que consistia em uma identificação com um «esquema» de ação (uma abstração) que, por meio da inteligência sensível (o horror e a compaixão causados pelos fatos terríveis que eram apresentados), levava a uma ampliação do conhecimento. A nova postura diante do teatro é ambígua porque solicita uma ampliação do espectro da realidade que se considera digna de figurar em cena (o que alarga o campo temático), mas, na verdade, conduz a uma redução do campo propriamente estético, porque prega a decodificação por semelhança entre o que é mostrado e a realidade. A tarefa passa a ser prioritariamente de reconhecimento, reafirmando o que o espectador já sabe e, na maioria dos casos, sublinhando basicamente as emoções que o novo arranjo ficcional dos dados suscita.

Vejamos o que estas ideias têm de singular. Em primeiro lugar, a noção de que o indivíduo é o centro de interesse da obra, tanto no palco quanto na plateia. Vale lembrar que o termo *theatron*, que na antiga Grécia se referia ao público e significava «lugar aonde se vai para ver», passa, a partir do Renascimento, a designar também o palco, sendo que no século XVIII a palavra já se refere ao edifício

teatral como um todo. Como, naquela época, o espetáculo teatral era a mais pública das diversões, o teatro passa a ser o lugar aonde se vai para ser visto (e não me deixam mentir os camarotes de prosa e, sobretudo, as banquetas de palco, nas quais se instalavam os espectadores que se dispunham a pagar pelo privilégio. As banquetas só foram eliminadas em 1759 na Comédie-Française e persistiram ainda por bastante tempo em outros teatros).

Em segundo lugar, no caso específico da Alemanha, a partir de 1750, registra-se o interesse por temas relativos à história, à sensibilidade e aos ambientes alemães.

Em terceiro lugar, afirma-se a revalorização de Shakespeare, que apresenta um modo mais épico de codificação do mundo do que o modelo dramático francês. Shakespeare trabalha com a amplitude temporal das tramas e é sempre muito atento ao ambiente social em que elas se desenrolam, enquanto o modelo francês trabalha por concentração da ação e abstração das personagens.

Em quarto lugar, o indivíduo passa a ser não apenas o centro de interesse temático da cena, trazendo a primeiro plano sua psicologia e suas emoções, mas se reafirma de modo decidido na noção de gênio: aquele que cria sem as limitações impostas pelas poéticas normativas porque está em contato direto com as forças da natureza, que consegue expressar de forma absolutamente livre em suas obras.

Esses elementos – individualismo, gênio, natureza, interesse pelo passado nacional – podem nos ajudar a compreender a obra dramática do jovem Goethe, em especial o drama histórico *Götz von Berlichingen* (escrito em 1772 e depois remanejado em 1773), que, segundo o próprio Goethe, foi criado em seis semanas, sem plano prévio e praticamente sem rasuras (Goethe, 1988b: 559-60; Carlson, 1978: 14), por um autor «totalmente identificado com seu tema, que foi avante sem se desviar, sem olhar para trás, nem à direita nem à esquerda» (Goethe, 1971: 439), num processo de criação típico dos gênios.

Foi em Estrasburgo, provavelmente em 1771, que Goethe tomou conhecimento da existência do cavaleiro medieval Götz von Berlichingen, que nasceu em 1480 na Francônia e morreu em 1562, tendo sido, portanto, contemporâneo de Lutero (1483-1546). O próprio cavaleiro, que havia perdido uma das mãos em combate, ditou ao seu capelão as memórias intituladas *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, mit der eisernen*

Hand (História de Götz de Berlichingen, com a mão de ferro), que Goethe seguiu bastante de perto para a criação de sua peça.¹

Provavelmente o que o atraiu na história do cavaleiro foi, mais que tudo, sua liberdade de senhor feudal. Só o prendia o juramento prestado ao imperador, que estava longe o suficiente para que Götz se sentisse totalmente autônomo em seus domínios e em suas ações. Livres assim deveriam também ser os poetas alemães que precisavam sacudir o jugo dos Franceses, recorrendo a Shakespeare como modelo. E Götz servia à maravilha como tema de uma peça em que o interesse não estaria na unidade de ação, no encadeamento necessário dos fatos, mas nas múltiplas aventuras do protagonista. Além disso, o panorama cultural alemão no medievo parecia a Goethe rico e original. Daí sua admiração por Erwin, o arquiteto que, no século XIV, trabalhou na construção da Catedral de Estrasburgo, considerada por Goethe um eloquente testemunho da originalidade do espírito alemão «enquanto os italianos não podem se jactar de qualquer estilo distintamente nacional e, muito menos, os franceses» (Goethe, 1987: 23).

Seguindo o que Goethe imaginava ser o modelo shakespeariano, *Götz* inaugura um gênero, o drama de cavalaria, que conheceu enorme sucesso na Alemanha. O texto foi publicado em 1773, em edição do autor: Goethe pagou o papel e seu amigo Merck a impressão. Ambos empacotaram os exemplares do texto e os enviaram aos principais livreiros alemães. Logo, no entanto, surgiu uma edição pirata, e Goethe e Merck tiveram de arcar com o prejuízo total do empreendimento (Goethe, 1971: 440-1).

A peça, considerada «impertinente» (Grappin, 1988: 1537) pela crítica conservadora, foi recebida pelos jovens com grande entusiasmo. Goethe tinha então 24 anos. Em seguida, escreveria *Werther*, tornando-se famoso não só na Alemanha, mas na Europa inteira.

Götz apresenta a si mesmo em suas memórias como um «cavaleiro sem medo e sem mácula, em meio a inimigos astutos e traiçoeiros» (*idem*: 1538), no entanto, a verdade histórica é que, além das guerras feudais em que esteve envolvido, Götz promoveu uma série de incursões que poderiam ser qualificadas simplesmente de pilhagens. O imperador Maximiliano I havia proibido as guerras privadas no intuito de centralizar a autoridade e o exercício da força nos domínios germânicos, mas a situação turbulenta, com a eclosão da Reforma, das guerras religiosas

1 Muitas das informações a respeito da gênese da peça se baseiam na «Introdução» feita por Pierre Grappin para a tradução francesa de *Götz von Berlichingen* publicada pela Pléiade (Grappin, 1988: 1533-45) e em Brufford (1975).

e das revoltas camponesas que se seguiram, tornou impossível a pretendida centralização do poder.

Goethe pautou sua peça pela visão heroica que o cavaleiro tinha de si mesmo, contrapondo-o à mesquinha e ao artificialismo de seus inimigos, ocupados com intrigas de corte e ardis desleais. O pessimismo de Goethe quanto à situação de seu país foi reforçado por seu estágio, em 1772, como advogado no Tribunal Imperial em Wetzlar, onde se acumulavam, naquele momento, vinte mil processos, cujo tempo de tramitação era, em média, de dez anos. O tribunal havia sido fundado pelo imperador Maximiliano e jamais havia funcionado de forma satisfatória (*idem*: 1536). Ao voltar dessa viagem, e espicaçado pela crítica de Herder, que lhe disse simplesmente que Shakespeare o tinha «desencaminhado», Goethe rescreve seu texto, dando ainda mais ênfase à figura do protagonista, que reúne as virtudes individuais do perfeito cavaleiro – coragem, lealdade, sinceridade, honestidade, generosidade –, mas não está absolutamente aparelhado para lidar com os meandros da política absolutista que está se instalando e, no seu entender, substituindo o valor pessoal pela retórica e pela astúcia. A morte do imperador e a de Götz no quinto ato simbolizam exatamente o fim de uma era. E o horror dos tempos que se iniciarão é prenunciado, desde o começo desse ato, por uma série de fenômenos naturais, como a passagem apavorante de um cometa, chuvas torrenciais e incêndios que desenham estranhas figuras no céu. Evidentemente o público contemporâneo de Goethe estabelecia uma clara analogia entre a fraqueza do imperador medieval e o estilhaçamento do domínio germânico, enredado em conflitos administrativos e de classes, entregue à mania de admirar os franceses, acima de tudo, e sofrendo com a venalidade das cortes (Brufford, 1975: 206).

O desejo do jovem Goethe por um futuro baseado nas virtudes individuais se junta a seu interesse pelos movimentos de revalorização do sentimento, na esteira do pensamento de Rousseau, e, sobretudo, revela a falta de horizonte político dos Alemães naquele momento. Não deixa de ser reacionária, do ponto de vista político, essa exaltação do feudalismo e do sistema patriarcal, mas, num país ainda tão dependente desse sistema como a Alemanha do século XVIII, é compreensível que se queira, ao menos, que os homens que têm influência sobre a vida pública tenham fibra e caráter. A alternativa apresentada por Goethe opõe o valor individual sem capacidade de articulação política à astúcia política sem preocupação alguma com o bem comum.

Götz, senhor do Castelo de Jagsthausen, nos é mostrado em diferentes circunstâncias de sua vida ao longo de dez anos. A peça, dividida em cinco atos e quase sessenta cenas, acompanha as escaramuças entre Götz e o bispo de Bamberg; o assalto que Götz leva a cabo contra os comerciantes de Nuremberga, que voltam para casa depois de uma feira; a prisão de Götz em Heilbronn e sua libertação por um aliado; a liderança da revolta camponesa que Götz é forçado a assumir e que sela seu destino.

Goethe acreditava que um autor de teatro deve ter o que dizer, claro, mas o mais importante é dizê-lo em termos acessíveis e de modo vivo, por meio de quadros, de imagens (Grappin, 1988: xxxviii). E sua técnica dramática procura sempre criar uma ambiência pulsante, na qual circulam personagens que ajudam a explicitar o conflito (a presença maciça de camponeses como móvel da ação é mais uma das novidades que a peça apresenta).

A peça se abre com uma conversa, na taverna, a respeito da querela entre Götz e o bispo de Bamberg. Alguns camponeses descrevem, em linhas gerais, a situação: louvam Götz, que, podendo tirar vantagem em relação ao bispo, foi generoso, selando um acordo de paz com ele. Pouco depois, no entanto, o bispo sequestrou um dos vassallos de Götz, que, por sua vez, armou uma emboscada para apanhar o bispo. Mas alguém traiu o plano e o golpe falhou. Os camponeses partidários de Götz acabam por provocar a ira de dois homens de armas do bispo, que também estão bebendo no albergue. Chegam às vias de fato. O taberneiro os separa, e os homens do bispo saem no momento mesmo em que dois cavaleiros de Berlichingen chegam. A partir da informação fornecida pelos camponeses de que Weislingen, braço-direito do bispo, está no castelo senhorial da região, os dois cavaleiros poderão armar com Götz uma estratégia para forçar a libertação do vassallo sequestrado pelo bispo. Antes, porém, de a cena terminar, os camponeses pedem aos dois cavaleiros que os ajudem a se vingar dos homens de armas do bispo, com quem acabaram de brigar. O pedido é recusado e os cavaleiros saem. Os dois camponeses, aborrecidos, reclamam que os cavaleiros não fazem mesmo nada por eles, a menos que se lhes molhe a mão, e vão no encalço dos dois homens que querem surrar, como desejam um dia surrar os príncipes que os esfolam. São esses mesmos camponeses que, no último ato, atearão fogo às cidades e forçarão Götz a figurar como líder de sua revolta.

Muitas outras cenas apresentarão o mesmo padrão: uma situação se arma e segue seu curso até que, de um detalhe, se desdobrará a próxima ação. No caso da cena referida acima, os dois cavaleiros de Berlichingen

vão dar a Götz, que há cinco dias está à espreita num albergue no bosque, a notícia de que Weislingen está num castelo próximo. Götz, então, efetuará o ataque que resultará na captura desse cavaleiro. Tendo-o como refém, Götz negociará a libertação de seu vassalo, que está em mãos do bispo de Bamberg.

Há também cenas montadas a partir de digressões ou de diálogos reflexivos que iluminam algum aspecto da realidade da trama, em geral expressando a opinião de Goethe sobre o tema ou a época.

É o que acontece com a cena imediatamente posterior à dos cavaleiros que deixam a taverna e vão à procura de Götz no albergue, onde ele espera a melhor oportunidade de capturar Weislingen. No início da cena, o menino Georg, que, ao longo da peça se tornará o mais fiel ajudante de armas de Götz, aparece vestido numa armadura de adulto e pede para ser integrado aos homens de Berlichingen. Em seguida, chega um monge, significativamente chamado Martinho, que se queixa da vida monacal e das restrições impostas aos sacerdotes: o desejo de prosperar é contido pelo voto de pobreza, o desejo de constituir família e se perpetuar nos filhos é refreado pelo voto de castidade; a liberdade, que impulsiona aos grandes feitos, é minada pelo voto da obediência e até o vinho, que exalta o cavaleiro, amolece o sacerdote. A conversa tem o claro propósito de elogiar a vida livre dos cavaleiros e, por antonomásia, criticar todos os que se opõem a ela, não só a Igreja Católica, mas também as cortes, que jogam o jogo da obediência em relação ao imperador para melhor servir aos próprios interesses. Enquanto a conversa se desenrola, Götz manda Georg colar o ouvido ao solo para antecipar a chegada dos cavaleiros e com isso dar prosseguimento a seu plano de capturar Weislingen. O passado também é apresentado: quando o frade descobre que está diante de Götz, faz questão de recordar o combate em que o cavaleiro perdeu a mão, elogiando sua coragem e determinação. Ainda durante o relato do frade, chegam os dois cavaleiros e, a partir das informações que eles trazem, Götz arma sua estratégia. Portanto, a digressão sobre a Igreja Católica não apenas veicula as ideias de Goethe a respeito dela, mas insere o tema num painel social mais amplo, no qual se contrapõem a espontaneidade, a naturalidade da conduta humana e a artificialidade da vida nas cortes ou nos mosteiros, além de antecipar o futuro: o frade dá a Georg um santinho de São Jorge, o guerreiro em quem o menino vai, a partir de então, se mirar.

A história de Georg é um dos marcadores temporais mais evidentes da peça: no primeiro ato o menino ganha uma pequena estampa

de São Jorge, no segundo ato está entre os homens de confiança de Götz e é por ele enviado a Bamberg em missão secreta, da qual retorna com a notícia da traição de Weislingen; a partir do terceiro ato Georg acompanha todos os combates de Götz, até ser morto pelas tropas imperiais que reprimiam a revolta dos camponeses aos quais Götz é praticamente obrigado a se aliar. Saber da morte de Georg foi o golpe final para Götz, que o estimava como a um filho e sucessor. Clamando por liberdade e vaticinando tempos de perfídia, Götz morre diante de sua mulher, Elizabeth, de sua irmã, Marie, e de Lerse, um de seus mais fiéis cavaleiros:

GÖTZ – Deus seja louvado! Georg era o melhor rapaz do mundo e o mais valente! Senhor, libertai, agora, a minha alma. Pobre mulher: deixo-te em um mundo corrompido. Lerse, não a abandones. Trancai os corações com mais cuidado do que as portas: os tempos de perfídia se avizinham; o caminho está aberto para eles. Reinarão pela astúcia, os miseráveis! O coração nobre se enredará em suas tramas. – Marie, que Deus te devolva teu esposo! Que ele não tombe das alturas às quais se elevou!... Selbitz morreu, e o bom imperador, e meu Georg!... Um copo d'água... Ar celeste... Liberdade! Liberdade!...

Morre.

ELISABETH – Só lá no alto, lá no alto, estarás em casa; o mundo é uma prisão.

MARIE – Homem nobre! Homem generoso! Infeliz do século que te rejeitou!

LERSE – Infeliz da posteridade que te desconhece!

(ato v, cena final; tradução minha)

A morte de Georg, mais do que a morte de Götz, significa o fim de uma era: com ele morre qualquer possibilidade de futuro para a liberdade dos cavaleiros. Quem quiser sobreviver, terá de se curvar ao jugo das cortes e dos príncipes. E os tempos se entrelaçam na cena final da peça: o passado medieval lança um grito em direção ao século XVIII alemão, que ignora sua história e sua tradição. Se, aos olhos do jovem Goethe, os dois séculos que o separam do Cavaleiro de Berlichingen foram, para a Alemanha, tempos de esquecimento de si mesma e de seus valores fundamentais, o medievo só lhe poderia parecer uma idade de ouro.

A contraposição entre a liberdade individual do cavaleiro e a artificialidade, a astúcia e o servilismo que imperam nas cortes aparece não só nas muitas cenas em que Götz é louvado por seu sentido de justiça, sua

generosidade, sua disposição para defender os oprimidos, mas também nas cenas que se passam na corte do bispo de Bamberg. Lá, a maquiagem impera e quem conduz as tramoias é Adelaide, mulher-demônio (personagem do agrado dos *Stürmer*) que seduz Weislingen; este, por causa dela, trai Götz, seu amigo de infância, e rompe o noivado com Marie. Adelaide seduz também o ajudante de ordens de Weislingen, que acaba por envenenar o patrão. Weislingen intriga Götz junto ao imperador e se revela extremamente cruel ao ser nomeado interventor oficial na guerra dos camponeses, torturando e matando os prisioneiros e condenando Götz à morte.

No entanto, a grosseria dos camponeses e a violência a que se entregam, uma vez iniciada a revolta, não nos faz supor que a razão esteja do lado deles. Eles também traem a confiança de Götz, que, forçado a se tornar líder das revoltas, «aceita» a tarefa por quatro semanas, desde que cessem as violências, as pilhagens e os incêndios. Nesse meio tempo, ele tentaria apresentar ao imperador a causa dos camponeses contra os nobres que os escorchavam. Contudo, quando fizeram o trato com Götz, os camponeses já estavam divididos a respeito da cessação dos ataques e sabiam que não seria possível cumprir o prometido. Era tudo o que os inimigos de Götz desejavam: uma acusação concreta contra ele para o fazer cair em desgraça e obter a sua condenação à morte.

Apesar de propor para sua peça de estreia uma estrutura bem mais flexível do que aquela que caracterizava o teatro trágico francês, Goethe constrói uma unidade de interesse em torno da trajetória de seu protagonista. É como se ele o observasse por um prisma que refrata em várias direções a luz que dele emana. Há, efetivamente, novidades na estruturação do tempo e do espaço em *Götz*. Walter Stewart (1978) aponta, por exemplo, o trabalho com a simultaneidade: duas cenas apresentadas em sequência na peça poderiam ter sua ordem invertida, visto que ambas se passam ao mesmo tempo. No entanto, apesar do estilçamento do espaço e do alongamento do tempo, Götz se singulariza em relação a outras peças do mesmo período pela organização interna e pela necessidade que liga todas as ações. A linguagem é bem articulada e, apesar de a História ser apenas um pano de fundo, a percepção de seu fluxo fica bem estabelecida, o que não ocorre, por exemplo, com a peça de Klinger, *Sturm und Drang*, que acabou por dar título ao movimento.

A estreia do espetáculo se deu em Berlim, em 1773, pela companhia de Koch. Em 1774 o espetáculo é montado em Hamburgo, em adaptação de Schröder. O fato de alguns atores terem de desempenhar dois

ou mais papéis tornou a decodificação do espetáculo muito confusa. O público ficou fascinado com a fidelidade dos figurinos de época (a partir de então, passou a criar-se figurinos adequados, em vez de apenas acrescentar adereços a um vago traje de corte francês que servia para qualquer tipo de peça). Também os numerosíssimos ambientes apresentados na peça acabaram por forçar a ampliação dos palcos, que deveriam ser capazes de acolher todos os figurantes e a maquinaria requerida, e engendrou um novo padrão de mudança de cenário: a cortina se fechava entre um ato e outro e as mudanças dentro dos atos se faziam à vista do público, utilizando a alternância entre a cena profunda e a cena rasa.

Aos poucos, as plateias, habituadas às apresentações do drama burguês, que oferecia um mínimo de realismo, passaram a admirar o grande espetáculo, e *Götz* foi muito montado e muito imitado no século seguinte, gerando uma espécie de drama de cavalaria que poderia ser definido como um drama doméstico em ambiente exótico. É preciso dizer também que, à força de atuarem em personagens guerreiras e violentas, os atores acabaram por tornar seu trabalho mais grosseiro e sem nuance (Brufford, 1975: 229).

Em 1804, quando Napoleão estava a ponto de esmagar os alemães, Goethe decide retomar *Götz* para montar no Teatro de Weimar, que dirigia. Com a ajuda de Schiller, tenta fazer uma adaptação, que foi um malogro. Apesar de ter reduzido o número de mudanças de cena a vinte e quatro apenas, o espetáculo durou seis horas, e as personagens perderam em sutileza e definição, fazendo que o interesse da peça se diluísse devido à sua extensão. Outras estratégias foram tentadas: numa sessão (29 de setembro de 1804), foram apresentados os atos 1 e 2, e duas semanas depois os atos 3, 4, e 5 (a 13 de outubro de 1804). A crítica foi bastante desfavorável, e Goethe retrucou:

Esses bobos cismaram que o mais adequado seria copiar a forma do antigo *Götz*, com sua falta de regras, como se eu tivesse conscientemente escolhido escrever daquele jeito. Naquela época, eu não conhecia nada melhor e escrevi o que me deu na telha. (*apud* Carlson, 1978: 221)

Goethe era muito cético em relação à influência real que a peça exerceu em sua época, comentando, não sem ironia, que não conseguiu despertar o interesse de seus contemporâneos pela visada histórica e que as peças de sucesso escritas e representadas com êxito se voltaram novamente para a vida privada, como *Agnes Bernauerin* e *Othon de Wittelsbach* (Goethe, 1988b: 398).

A vida privada foi o tema de sua obra seguinte, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, romance epistolar escrito em um mês, que obteve sucesso estrondoso e no qual transpareciam os anseios dos jovens *Stürmer* e o tédio e a falta de perspectiva da mocidade alemã daquela época, como assinala Goethe em suas memórias (Goethe, 1971: 443-55). Vemos, nas palavras do próprio Werther, «uma ladainha de antíteses» (Goethe, 1988c: 105): a natureza se opõe ao formalismo, na arte e na convivência social; o sentimento e a imaginação se opõem ao frio raciocínio e às conveniências; o gênio romântico se opõe ao bom senso burguês, e assim sucessivamente. A visada sentimental é claramente tributária dos poetas ingleses de sua época, de Diderot, de Rousseau, enfim, de todos aqueles que, em maior ou menor grau, pretendiam explorar os recônditos ou o reverso da razão e a forma epistolar se prestava à perfeição aos derramamentos do coração. Anos depois, já na maturidade, a avaliação de Goethe a respeito desse período era que o sucesso lhe tomou tempo demais (Goethe, 1971: 524) e que o livro, que releu uma única vez, dez anos depois da publicação, foi «alimentado com o sangue de seu coração», tendo brotado de uma iluminação, um ímpeto criativo próprio da juventude, embora se tenha mantido não porque falava à juventude de sua época, mas porque há tantas incompreensões e tantos não-ditos entre os seres humanos de qualquer tempo (Goethe, 1988b: 453-4, 551).

Para concluir este sobrevoos dos valores do *Sturm und Drang*, gostaria de lembrar brevemente que todos esses embates entre a poética de viés francês e a necessidade imperiosa de criar uma obra que correspondesse ao gênio alemão aparecem no romance de juventude *A Missão Teatral de Wilhelm Meister*, que depois serviu de base para *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

O romance *A Missão Teatral* foi começado em 1775 e o trabalho prosseguiu até 1786, quando Goethe partiu para a Itália, deixando-o de lado. A «missão teatral» de Wilhelm é polir o trabalho de uma trupe de atores ambulantes que encontra por acaso num albergue durante uma viagem pela Alemanha. Filho de burgueses, Wilhelm sempre se havia mostrado avesso ao comércio. Apesar dessa indisposição, a família decide, depois que o jovem se recupera de uma longa enfermidade, mandá-lo cobrar algumas dívidas do negócio e ver o mundo. Wilhelm estava se saindo bem até que, apiedado da indigência artística e financeira da trupe, resolve ajudá-los, oferecendo-lhes novos figurinos, certo de que conseguiria reaver o dinheiro na próxima cidade em que se apresentassem. A paixão pelo teatro é mostrada quase como um vício: o jogador não

consegue parar e acaba juntando seu destino ao dos miseráveis atores. O panorama artístico-teatral da época é descrito sem complacência: trupes mambembes vão de cidade em cidade, preocupadas com o pão de cada dia, dobrando-se às exigências do público; passando fome, sendo recebidas pelos nobres com desprezo, mas servindo para abrihntar suas festas e satisfazer a sua luxúria. As discussões entre os partidários de um teatro à francesa e os de Shakespeare são talvez o eixo do romance, e a grande viagem tem um norte: a cidade de H^{***}, provavelmente Hamburgo (evocação da experiência de Lessing com o Teatro Nacional?), onde Wilhelm acredita poder agregar os atores à companhia de seu amigo Serlo, que, num primeiro momento, os descarta, porque os acha muito ruins. Depois, para poder reter Wilhelm, Serlo promete aproveitar os atores em papéis secundários, nos quais não comprometeriam o nível geral da companhia. Muitas vezes, como diretor do teatro de Weimar, Goethe se viu na situação de Serlo, tendo de empregar famílias inteiras de atores apenas porque um dos membros da família seria uma aquisição positiva para sua equipe.

O interesse por Shakespeare pode ser considerado o fio condutor do romance, na medida em que a missão de Wilhelm é levar o grupo a representar *Hamlet*. Por fim, Wilhelm consente em deixar a posição de mecenas e representar ele mesmo o Príncipe da Dinamarca. O jogo entre o real e o ficcional se instala de forma instigante: o teatro de Shakespeare, é, em meio à matéria ficcional do romance, o que há de mais real, e conseguir torná-lo real, na ficção, encenando-o, assemelha-se à empresa à qual Goethe se propõe na Alemanha, despertando-a do torpor em que vivia e repetindo, em escala maior, o impacto que a leitura do bardo inglês teve sobre ele, curando-o subitamente da cegueira (cultural) em que vivia.

Cavaleiros, amantes e mambembes: várias épocas, várias ópticas, variadas relações entre o real e o ficcional: uma peça baseada num livro de memórias do medievo; um romance epistolar inspirado num *fait divers* (o suicídio do jovem Jerusalém que se havia apaixonado pela esposa de um amigo) e um romance de formação ou de evolução em que uma trupe corta a Alemanha em busca da segurança de um teatro permanente. E, sobretudo, a certeza de que, num país em que a literatura começou pela crítica e pela teoria, como bem observou Mme. de Staël (1968: 183), a criação estética recebeu dos jovens integrantes do *Sturm und Drang* um poderoso estímulo para seu florescimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1994), *Poética*, trad. Eudoro de Souza, 4.^a ed. [s.l.], Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BRUFFORD, W. H (1975), *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, Westport/Connecticut, Greenwood Press.
- CARLSON, Marvin (1978), *Goethe at the Weimar Theatre*, Ithaca, Cornell University Press.
- ELIAS, Norbert (1990), *O Processo Civilizador: Uma história dos costumes*, trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GOETHE (1971), *Poesia e Verdade*, trad. Leonel Vallandro, Porto Alegre, Editora Globo.
- (1987), «Sobre a arquitetura alemã», in LOBO, Luiza (trad., seleção e notas), *Teorias Poéticas do Romantismo*, Porto Alegre, Mercado Aberto, pp. 21-24.
- (1988a), *Théâtre complet*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade.
- (1988b), *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1988.
- (1988c), *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, trad. Erlon José Paschoal, São Paulo, Editora Clube do Livro.
- GRAPPIN, Pierre, «Notice» (1988), in GOETHE, *Théâtre complet*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 1533-45.
- LENZ (2006), «Notas sobre o teatro», in *Lenz e Goethe*, trad. Fátima Saadi, Rio de Janeiro, 7letras, pp. 27-61.
- STAËL, Mme. de (1968), *De l'Allemagne*, vol. I, Paris, Flammarion.
- STEWART, Walter K. (1978), *Time Structure in Drama: Goethe's Sturm und Drang plays*, Amsterdão, Rodopi.

—

FÁTIMA SAADI

—

Fátima Saadi é dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto (Rio/Rio de Janeiro), editora da revista *Folhetim* e da coleção *Folhetim/Ensaio* e tradutora. Formada em Teoria do Teatro, é doutorada em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea

ANTONIO GUEDES

Prenant comme point de départ la réflexion d'Antonin Artaud sur le langage, j'essaierai de rendre évidente la rupture qu'il propose en ce qui concerne la structure narrative traditionnelle. Inversant l'ancienne conception de l'art comme copie du monde, nous partirons de l'hypothèse d'un langage dont la force expressive est tellement forte qu'elle dépasse la simple description des faits ou des idées. Considérant l'oeuvre comme une création autonome qui n'envoie à quoique ce soit en dehors d'elle-même, je chercherai une compréhension de la parole comme pouvoir d'instauration, comme geste artistique, comme action. Au théâtre contemporain, le langage exige que nous le comprenions non comme instrument de communication, mais comme force d'instauration. En refusant le débat sur les formes narratives, cet essai affirme que, au-delà du jeu entre forme et contenu, le théâtre se tourne exclusivement vers la réalisation d'une expérience entre la scène et le public. Cette question va être thématifiée à partir de mes mises en scène de textes de Koltès, Beckett et, en particulier, de la structure narrative des oeuvres de Valère Novarina, afin de comprendre, dans la dramaturgie contemporaine, dans quelle mesure le sujet est vidé pour favoriser l'émergence du langage lui-même comme matière de construction et de l'homme et du monde.

THÉÂTRE / COMMUNICATION / LANGAGE / NOVARINA / ARTAUD

O século XX revolveu, de muitas maneiras diferentes, a concepção de linguagem construída como instrumento de comunicação desde o Renascimento. Entretanto, por considerar Artaud, dentre outros pensadores preocupados com a construção de uma outra perspectiva de linguagem, aquele com cuja obra dialogo sempre que possível, recorro a um trecho de uma carta escrita ao seu psiquiatra e que me serviu de mote para emprender esta narrativa sobre a palavra na cena contemporânea:

Je suis un ignorant. Je me suis cru longtemps sûr du sens des mots, je me suis cru aussi jusqu'à un certain point leur maître. Mais maintenant que je les ai quelque peu expérimentés, il m'échappe.

Pourquoi?

Les mots valaient ce que je leur faisais dire, c'est-à-dire ce que je mettais dedans. Mais je n'ai jamais pu savoir au juste jusqu'à quel point j'avais raison. (Artaud, 1977: 64)

A questão da linguagem está presente em toda a obra de Artaud; ela está no centro das suas preocupações desde o princípio. Para ele, era necessário abandonar a «sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento» (Artaud, 1984: 94). Essa questão não exigia uma mera mudança de forma narrativa, ou seja, não era apenas contra a tradição dramática que ele se voltava, mas contra a hegemonia do texto sobre a experiência. A transformação que ele exigia passava inevitavelmente por uma outra concepção da linguagem que, em vez de ter uma função descritiva, comunicadora de conteúdos, seria responsável por instaurar uma *relação* cujo sentido só poderia brotar da experiência, do jogo. A importância do teatro, para Artaud, não estava no relato de fábulas, mas na possibilidade de promover a experiência de uma dimensão *outra* da vida, um lugar que está fora do cotidiano.

Ele despertou para essa questão a partir da sua incapacidade de utilizar a linguagem articulada de forma natural, não pensada. É que seu pensamento se recusava a ser descrito e, por isso, não encontrava a palavra adequada para expressá-lo. Mas ele nunca deixou, não sem sofrimento, de buscar a forma mais precisa para expressar o que se passava em sua cabeça e, na angústia do esforço, ao longo de sua obra – seja nas cartas, nas poesias, nas peças ou nos manifestos –, Artaud revelava a palavra como um corpo estranho. Seu discurso tinha o aspecto da fala de um estrangeiro que se esforça por se expressar em uma língua que conhece mal. Nessas circunstâncias, costumamos ouvir as palavras que dizemos; pensamos na construção da frase.

Quando utilizamos a linguagem como um instrumento de comunicação de conteúdos, temos como foco não as palavras, mas o que queremos dizer. Entretanto, a narrativa de Artaud parece desenvolver-se sem a naturalidade que faz a linguagem passar despercebida. A palavra para Artaud é, principalmente, forma sonora, intensidade, ritmo, volume; a palavra, antes de querer dizer, afirma sua presença enquanto *possibilidade* de dizer. Ela se abre para a percepção daquele que a ouve; ela assume sua antiga (mas sempre presente) força poética. A palavra, nessa perspectiva, é trágica, porque não é aquilo que nos possibilita o *domínio* do sentido, mas, justamente, a *perda*; não é o meio de apreendermos



NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO, DE BERNARD-MARIE KOLTÈS, ENC. ANTONIO GUEDES,
COMPANHIA DO ATOR NU, 2012 (TAY LOPEZ E EDJALMA FREITAS), [F] JORGE CLESIO

o pensamento, mas a garantia de que este, pela palavra, pode ser lançado e voar, livremente. E Artaud tinha total consciência da necessidade de recuperar essa estranheza da linguagem, de recuperar essa tragicidade.

Ou somos capazes de voltar por meios modernos e atuais a essa ideia superior de poesia e de poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos narrados pelos grandes trágicos antigos [...] ou, então, nada nos resta senão nos entregarmos imediatamente e sem reação, reconhecendo que só servimos para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias. (Artaud, 1983: 73)

Artaud desejava retomar uma ideia, segundo ele «superior», contida na tragédia grega. Não apenas buscar repeti-la, mas retomá-la «por meios modernos», ou seja, sob uma perspectiva atual. Porque ele via, na tragédia, o princípio da crueldade, tão caro ao seu projeto teatral. Ele via na tragédia uma função social voltada à revelação dos desejos mais primitivos. Via o homem ser devorado por sua palavra, via uma certa ideia de poesia que estaria por trás do relato dos mitos e de sua relação com o tempo presente. Percebia um certo uso da linguagem bem diferente daquele a que estamos habituados, mas que precisaríamos redescobrir e não apenas «desvendar a fórmula» e repetir. Artaud queria retomar algo que havia se perdido na tragédia ao longo do tempo e que teria sido enterrado decididamente quando os teatrólogos do século XVII, ao revisitarem a Antiguidade

e interpretarem a *Poética* de Aristóteles, passaram a considerar o teatro como sinônimo de texto. Considerava a mera fruição de uma história uma traição ao princípio daquele acontecimento cênico grego no qual o destino do homem se punha em questão pela linguagem. Mas não uma linguagem domesticada, subserviente; Artaud se referia a uma linguagem cruel, surpreendente, trágica que, à revelia do homem que pronunciava as palavras, voltava-se contra ele obrigando-o a reconhecer sua arrogância, sua fragilidade e a impossibilidade de conhecer-se.

Artaud não realizou seu projeto. Entretanto, na tentativa de descrever sua necessidade de expressão, na busca pelo caminho que tornasse o acontecimento teatral uma experiência real, mesmo sem consegui-lo plenamente, ele possibilitou que seus contemporâneos inquietos e seus sucessores inconformados com o aspecto seguro da linguagem, uma linguagem entendida como um *domínio* do homem, pudessem buscar a retomada da compreensão da linguagem como uma experiência e não como um meio.

Em um ensaio sobre van Gogh, Artaud fala da sua pintura como um espaço de criação e não como cópia do mundo. E exalta a concretude de suas imagens, que, em vez de buscarem a descrição visual de temas, edificam realidades picturais, invertendo o modelo e instituindo a ideia de pintura como uma realidade à qual deveríamos retornar para entender a natureza:

Exclusivamente pintor, van Gogh, e nada mais,
 nada de filosofia, nada de mística, nada de rito, nada de psicurgia nem de liturgia,
 nada de história, nada de literatura nem de poesia,
 esses girassóis de ouro bronzeados são pintados; estão pintados como girassóis e nada mais, mas para entender agora um girassol natural, é obrigatório passar por van Gogh, assim como para entender uma tempestade natural, um céu tempestuoso,
 uma planície da natureza,
 de agora em diante é impossível não voltar a van Gogh. (*Idem*: 142)

É desse jogo que trata a concepção de linguagem descolada de uma função instrumental. De uma expressão que não descreve um modelo, é realidade. Artaud, seus contemporâneos e todos os criadores depois deles puderam dialogar com o classicismo e com o simbolismo a partir de uma confortabilíssima distância. Um espaço preenchido de experiências fundamentais no que diz respeito à questão da narrativa poética,

da tensão entre realidade e ficção e da retomada de uma linguagem entendida como potência. Uma palavra compreendida não mais como uma ferramenta, mas como matéria. Como os girassóis de van Gogh.

UM DEBATE CONTEMPORÂNEO

No debate sobre as formas narrativas na contemporaneidade, alguns estudiosos consideram que há, na produção atual, um diálogo com a tradição teatral e que, portanto, a dramaturgia não estabeleceu uma ruptura com a forma tradicional. Pelo contrário, ela é hoje, um híbrido no qual a forma dramática dialoga com a forma narrativa (ou épica). Sarrazac escreve que «a forma dramática moderna e contemporânea é um terreno extremamente movediço de mutações e de experimentações permanentes» (2011: 46). Há outra corrente que considera que a forma épica resultou numa superação da forma dramática, criando uma ruptura com a tradição dramatúrgica. Entretanto, os defensores de ambas as posições concordam que a reflexão de Peter Szondi sobre a dramaturgia sinaliza de forma clara que, no final do século XIX, o drama clássico, que encontra sua plenitude com o naturalismo, entra em crise.

É sobre essa crise que me debruço ao pensar sobre a palavra no teatro contemporâneo. Meu objetivo é confrontar a linguagem com o que se convencionou afirmar que seria a sua finalidade última: a *comunicação*. Se a forma dramática procura descrever a ação por meio do diálogo e a forma épica descreve a ação de forma narrativa, há em ambas as formas o objetivo de *comunicar* alguma coisa. Conta-se uma história, descreve-se uma ideia *utilizando* a linguagem – sob diferentes formas. Mas, ao questionar o princípio da linguagem entendida como instrumento da comunicação, uma outra janela se abre para a reflexão sobre a palavra no teatro. Considero que está aí o fundamento da ruptura empreendida pelo simbolismo. Porque não se trata de trabalhar a linguagem como uma ferramenta de difusão de pensamentos, como meio, como veículo de informações. Trata-se de buscar, *a partir* da linguagem, instaurar, na relação entre a cena e o público, um espaço real que não se preocupa com uma lógica externa àquela experiência; trata-se de criar um espaço com uma lógica própria e que, portanto, não tenha preocupações com a ambiguidade ou com a convivência entre dimensões compreendidas como opostas entre si, como o real e o ficcional, o passado e o presente, a vida e a morte. Portanto, não há interesse em pensar a linguagem a partir de



NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO, DE BERNARD-MARIE KOLTÈS, ENC. ANTONIO GUEDES,
COMPANHIA DO ATOR NU, 2012 (EDJALMA FREITAS E TAY LOPEZ), [F] JORGE CLESIO

uma perspectiva formal – dramática ou épica – porque esse debate não chega a tocar no fundo da questão sobre a instrumentalização da linguagem. O foco está na reflexão sobre a potência poética¹ da palavra.

Procurando fazer a leitura da escrita contemporânea a partir de uma perspectiva da linguagem que passe ao largo do debate sobre as formas narrativas, retomo trabalhos que realizei recentemente buscando explicitar o conceito que levou à definição de suas estruturas cênicas. Quando encenei *Primeiro Amor*, de Beckett, e *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Koltès, dois textos que sinalizam um rompimento com a narrativa tradicional, vi a oportunidade de abordar a *palavra* compreendida como protagonista do espetáculo. Isso significou empreender uma leitura desses textos recusando uma interpretação psicológica para as personagens, encarando as palavras ditas não como o resultado de uma motivação interior de «certos indivíduos», mas exatamente como o que são: palavras que integram um discurso. Sem subtexto, porque o sentido não está dentro do texto. Está no exterior, na superfície.

1 Uso a palavra poética como uma derivação da palavra grega *poiesis* (ποίησις), que significa produção, criação, não necessariamente ligada à criação artística.

A personagem, nessa perspectiva, é a própria fala. O ator não interpreta: é a voz que lança as palavras na direção da plateia. Não há um «alguém» que fala. Há a fala.

O DISCURSO

Bernard-Marie Koltès construiu seu texto com 36 falas, 18 para cada personagem. A peça tem uma estrutura que lembra um debate formal: dois opositores se encontram, um *dealer*, personagem cuja descrição constitui a única didascália da peça, e um cliente. As primeiras falas são discursos retóricos, construídos à maneira clássica, que buscam o convencimento. Pretendem ser articulações de uma verdade inquestionável que será rebatida pelo outro em uma réplica que constituirá um novo discurso defendendo o contrário do primeiro. Uma verdadeira disputa sofisticada na qual o que importa é a persuasão; uma luta renhida com palavras organizadas com o objetivo de vencer o outro a partir de uma construção lógica. Na medida em que o embate avança, as falas vão abandonando este caráter retórico e se tornando cada vez mais agressivas e mais próximas de um diálogo (ou um embate físico) convencional.

Se uma visada superficial poderia sugerir uma construção maniqueísta do conflito no qual as personagens funcionariam como lados opostos de uma questão, ao longo da peça fica nítido que ambos fazem parte de uma unidade representada pelo jogo – um jogo constituído pela linguagem.

O mote da situação é o comércio, mas a questão é: o que comerciam? A maior parte das encenações desse texto optou por situar as personagens num beco escuro ou num galpão abandonado, enfim, num lugar propício às negociações proibidas. Tráfico de drogas? Prostituição? As falas são ambíguas e resvalam tanto nos desejos como nos vícios.

A tentação, para o encenador, é sempre a de revelar *quem seriam esses homens*, é ilustrar o espaço de forma a esclarecer as personagens e, conseqüentemente, a situação. É uma tentação tornar claro o que é obscuro, «resolver» aquilo que parece enigmático, preencher as lacunas. Entretanto, esse seria o caminho que tornaria os diálogos – que, na verdade, são justamente o que nos atrai neste texto – falas plausíveis de personagens fictícias. Ora, é justamente na ambiguidade que repousa a proposta de Koltès.

Minha encenação situava as personagens em um lugar limpo, quase branco. Porque as personagens não são indivíduos por princípio, visto que seus nomes – *Dealer* e Cliente – e a maneira como se dá o embate

entre eles faz que se assemelhem a peças de um jogo. Seria um equívoco considerar essas personagens sem nome como indivíduos. São ideias em tensão, são forças que experimentam sua potência, são instrumentos que têm como objetivo mostrar que a verdade é uma construção retórica. Portanto, se o mundo no qual estão imersas existe porque eles falam, estamos diante de um mundo retórico. Um mundo que só se constitui pelo discurso, pelo jogo no qual a tese e a antítese, longe de significarem lados que se opõem, constituem uma unidade indissociável na construção de um mundo. O espaço branco da minha encenação, qual papel branco à espera da escrita, funcionava como uma tela sobre a qual o sentido da cena seria impresso.

O espetáculo repousava fundamentalmente sobre o texto e sobre o trabalho dos atores. Um preciso exercício de elocução se fez necessário, especialmente por causa da construção retórica das falas. Frases de vinte, trinta linhas, muitas vezes com apostrofo dentro de apostrofo. Os corpos dos atores estavam em cena preparados para um combate, prontos para se esquivar ou efetuar um golpe a qualquer momento. Mas não havia contato: as palavras eram lançadas e os golpes estavam na argumentação que tentava derrubar o discurso do adversário. O espetáculo, dividido em *rounds*, era pontuado por instantes em que cada ator retornava ao seu banco no canto do ringue onde descansavam, concentrados, enquanto um vídeo projetava suas imagens no chão branco do cenário, situando-os em locações que poderíamos imaginar como ambientes propícios a um encontro como aquele: um galpão abandonado, uma rua de periferia, um elevador que os levaria a algum pavimento suspeito ou até mesmo num fundo branco saturado situando-os exatamente onde estavam. Em seguida, retomavam o combate.

O público, muito próximo, se punha à parte, mas dentro do ringue, podendo dimensionar a si próprios naquele embate que substituía violentos golpes físicos por argumentações violentamente lógicas.

Ao final, depois de intensa troca de argumentos na qual as palavras eram lançadas de um lado para outro sem uma pausa sequer, o cliente lança, finalmente, uma pergunta: «Então, qual é a arma?» Um silêncio. Nesse momento percebemos que não fomos levados a lugar nenhum. Justamente, a conclusão do diálogo, o sentido daquele combate é a inexistência de armas... pois, se parecia haver uma luta, no fim percebemos que não há diferenças entre *Dealer* e Cliente. Cada um representa uma ideia que é concretizada em cena a partir de diferentes retóricas, entretanto, aquelas falas, construídas como discursos clássicos,

PRIMEIRO
AMOR, DE
SAMUEL
BECKETT,
ENC. ANTONIO
GUEDES,
COMPANHIA
TEATRAL DO
MOVIMENTO,
2012 (ANA
KFOURI),
[F] DALTON
VALÉRIO



proferidas como se fossem verdades indiscutíveis, são, enfim, circunstanciais. Koltès esvazia o discurso utilizando-se da profusão de palavras. No fim, no fundo, não sobra nada. Não há nada.

Podemos dizer que, em *Na Solidão dos Campos de Algodão*, o discurso é o protagonista.

O RELATO: PRIMEIRO AMOR, DE SAMUEL BECKETT

Novela escrita em 1945, em primeira pessoa, trabalha uma fábula, uma história de amor que apresenta uma personagem absolutamente marginal: um mendigo que, ao se apaixonar por uma prostituta, fica incomodado com esse sentimento, pois a paz que a solidão sempre lhe proporcionou chega ao fim. Quando ela não está, a angústia por sua ausência desvia sua atenção do prazer do isolamento; quando ela aparece, ele se sente livre da angústia produzida pelo amor, mas se vê na desagradável obrigação de se relacionar com ela. A desconstrução romântica fica óbvia quando ele se pega, distraidamente, escrevendo «Lulu», o nome dela, em esterco velho e seco.

Tendo decidido morar com ela, precisa conviver com os ganidos emitidos pelos clientes que ela recebe em casa. Quando ela engravida,

a situação se torna intolerável. O mito materno, a expectativa pelo bebê, seus movimentos na barriga, a esperança pelo futuro, tudo é motivo para uma felicidade verbalizada e isso é infinitamente desagradável. Mas, quando a criança nasce, os gritos do parto e o choro do bebê... então já não é mais possível: ele a abandona e escolhe a solidão, que passa agora a estar preenchida pelo horrível incômodo do sentimento do amor. E vive, para sempre inadequado para a vida. Essa novela de Beckett, ainda longe das narrativas curtas e fragmentadas que caracterizam sua obra a partir da década de 1970, desconstrói completamente a ideia de uma personagem com sentimentos nobres, apresentando uma figura que, feliz ao não sentir nada, percebe o amor como um sentimento torturante.

A encenação de *Primeiro Amor* foi um processo de construção negativo: em vez de inserirmos elementos na cena, excluímos. Até chegarmos ao mínimo: a atriz, sentada num banco, num canto da sala, falando, falando. O movimento de cena se limitou aos gestos dos braços e à lenta variação da iluminação que projetava a sombra da atriz nas paredes, como se multiplicássemos seus gestos. À frente dela, no chão, um vídeo construído a partir de letras que não chegavam a formar palavras era projetado. Como um moto contínuo na cabeça da personagem, sem discurso, sem sentido. Do relato da atriz, depreende-se que o amor, na perspectiva do desejo de solidão, é puro sofrimento.

A solidão é um mote que acompanha a obra de Beckett, uma solidão preenchida por histórias, cuja veracidade não é importante. Ele constrói histórias para que personagens existam, mas não que elas tenham importância... são apenas nomes ou rostos. O que importa é que sua existência se baseia na narrativa. Não no conteúdo do que se fala, mas na própria fala. Ao ouvirmos uma voz, temos a *impressão* de que alguém fala. Mas não podemos afirmar que há alguém... mas há a fala, portanto, talvez haja alguém.

Maurice Blanchot, em «Agora onde? Agora quem?» (1984: 221-7), nos fala sobre a dissolução da personagem ao refletir sobre a trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, romances escritos em primeira pessoa. E a pergunta que ele se faz é: «Quem fala nos livros de Samuel Beckett?» No primeiro romance, Molloy é um homem que, mesmo desestruturado, desenvolve ainda uma história e revela, em sua fala, referências do seu passado de maneira a identificarmos, ali, traços de individualidade. Já Malone é um moribundo sobre uma cama. Não se desloca mais, e suas histórias são invenções que nunca aconteceram. Portanto, não sabemos nada sobre ele. Há um nome e um rosto, mas

não há qualquer sinal de identificação nas suas falas. No terceiro e último... bem, o título já nos sugere: é um *eu* sem nome. Não há sequer um rosto. Resta apenas a possibilidade de falar.

O sujeito em Beckett é sempre menos do que sua fala. Suas personagens são destroços humanos – quando não são partes de corpos – que dependem da narrativa para existir. Não são homens idealizados com um passado que justifique o presente; são figuras precárias, inúteis. Também no amor, suas personagens são incompetentes. Tudo o que elas querem é mergulhar na sua condição última: a solidão. Condição que só pode ser superada pela possibilidade de, talvez, haver uma história na qual eles, talvez, se encontrem. Talvez.

Entretanto, como fala a personagem d’*O Inominável*:

[...] é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (Beckett, 2002: 189)

Beckett poderia continuar o romance infinitamente... porque sua narrativa não tem lugar para chegar. Mas ele põe um ponto final obrigando o leitor a fechar o livro. Com Beckett, a linguagem não tem mais nenhum objetivo, nenhum fim. Ele fala sobre a fala.

Diz-se que o amor preenche o corpo, antes vazio. Mas o *Primeiro Amor* de Beckett não tem futuro... se houver futuro, é vazio. Um vazio povoado de palavras.

Não há sujeito... ou melhor, a fala é o protagonista.

VALÈRE NOVARINA – UMA PRIMEIRA EXPERIÊNCIA

A atmosfera predominante, tanto em Beckett quanto em Koltès, era carregada de angústia e falta de sentido. Entretanto, ao experimentar a encenação de um texto de Novarina, no qual eu entendia que a palavra também era protagonista, chamou-me a atenção uma novidade que

considero particularmente fundamental nessa visada sobre o diálogo com o teatro tradicional: o sorriso, o gozo, o prazer pelo jogo. Mas essa não é uma conclusão evidente. Dada a particularidade da narrativa, é preciso contextualizar a estranheza da fala novariana.

Em meu primeiro contato com Novarina, a impressão foi que sua narrativa não me trazia nenhuma novidade. Nada que eu já não conhecesse a partir das falas angustiadas de Artaud ou dos elípticos ensaios de Blanchot. Claro que havia em Novarina inteligência e poesia, mas eu não via nada além de uma espécie de afogamento contemporâneo pelo excesso de sentidos e de conteúdos.

Convidado para dirigir *O Animal do Tempo* (Novarina, 2007: 7-31), depois de ler e reler o texto, não sabia dizer qual era o núcleo da narrativa. Só ao *ouvir* uma primeira leitura com a atriz percebi que, no lugar de um fio narrativo – expressão impossível de utilizar em relação a esse texto –, encontrava-se uma *potência narrativa* que mais se assemelhava a um mergulho em um labirinto.

Nesse primeiro contato real com a narrativa de Novarina, percebi que o poder embriagador do texto estava em sua elocução. Eu acabava de *experimentar as palavras*. Não o significado, mas sua potência de produzir sentidos a partir da forma, da sonoridade, do ritmo. A chave do prazer deste texto não estava numa compreensão intelectual.

Uma das coisas que sempre me interessaram na cena desejada por Artaud era a exigência de precisão e o rigor da ordenação dos sons, imagens e palavras que deveriam ser definidas no espetáculo imaginário do teatro da crueldade. Era a busca por uma dimensão onírica que prescindiria do relato ou da organização lógica dos acontecimentos. Não se tratava de «suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos» (Artaud, 1984: 120).

Artaud foi buscar essa sonoridade em línguas primitivas, em sons guturais, na expectativa por uma palavra encantatória que havia perdido sua potência ao longo da história do Ocidente. Ele estava atrás de uma linguagem para a cena que recuperasse, para o acontecimento teatral, uma experiência originária a partir da configuração e da perfeita ligação entre palavras, sonoridades e imagens simbólicas. Para Artaud, a experiência teatral não estava na fábula, mas nas imagens e lembranças que a experiência com a linguagem poderia evocar.

Essa busca por uma dimensão da linguagem que funda o sentido não na compreensão lógica, mas na experiência teatral – ou seja, na ação simultânea do sentido das palavras, da sonoridade da fala e a presença

do ator – parecia ter se concretizado ao fim da primeira leitura em voz alta d’*O Animal do Tempo*. Pude afirmar que via sentido naquele texto, mas não podia, a partir daí, constituir uma história única. Era uma oportunidade de trabalhar uma narrativa cujo sentido se revelava ao ser soprada, ao ser lançada no espaço. Como uma partitura musical, o texto, ao ser «entoadado», produzia e tocava os sentidos. Como as sinfonias.

NOVARINA E A LÍNGUA DESCONHECIDA

Ouvir *O Animal do Tempo* pela primeira vez me levou a um lugar que eu não conhecia. Os neologismos, associados à construção de frases que pareciam ser feitas por alguém que não domina a língua que está falando, davam a impressão de que a atriz que falava era um sujeito inadequado, que fala sem perceber. Isso me fez lembrar de um trecho d’*O Teatro da Morte*, no qual Tadeusz Kantor procura relatar a sensação causada pelo surgimento do primeiro ator:

Um homem havia se erguido diante daqueles que ficaram do lado de cá, exatamente igual a cada um deles e, no entanto, (por uma «operação» misteriosa e admirável) infinitamente distante, terrivelmente estrangeiro, como que habitado pela morte, separado deles por uma barreira não menos apavorante e inconcebível por ser invisível, como o verdadeiro sentido da honra, que só pode ser revelado pelo sonho.

Assim, à luz cegante de um raio, eles perceberam de repente a Imagem do homem, gritante, tragicamente clownesca, como se a vissem pela primeira vez, como se acabassem de ver a si próprios. Essa foi, seguramente, uma percepção que se poderia qualificar de metafísica. (Kantor, 2008: 202)

O sentimento de estranheza ao ver a si próprios como se fosse a primeira vez é uma experiência originária. É o reconhecimento, a identificação com um outro que sou eu. A esse encontro, Beckett chama «o espanto». E ouvir o texto de Novarina me fez pensar sobre essa reação. O espanto como um reconhecimento e, ao mesmo tempo, como algo incompreensível.

Como Kantor, Novarina busca produzir, em sua narrativa, justamente essa distância, esse afastamento que faz que vejamos a nós próprios, como se pudéssemos ver-nos fora de nós:



O ANIMAL DO TEMPO, DE VALÈRE NOVARINA, ENC. ANTONIO GUEDES, COMPANHIA TEATRAL DO MOVIMENTO, 2007 (ANA KFOURI), [F] DALTON VALÉRIO

À l'âge de dix-huit ans, j'ai eu une sorte de bizarre illumination en feuilletant dans tous les sens une grosse thèse très mystérieuse, écrit sur *Un coup de dés* de Mallarmé. [...] je me suis cru placé à la croisée du drame du corps et de la parole. Au croisement des contraires: la page plate du livre et la page charnelle du théâtre, en volume. Dans la croix des contraires, une unité incompréhensible était à saisir. Ce que je cherche aujourd'hui du côté du corps vide de l'acteur, c'est l'homme hors de lui. (Novarina, 2002: 166)

O drama do cruzamento dos opostos: o corpo e a palavra; a página plana do livro e a espacialização do teatro. Entre a página e o palco, no cruzamento, a palavra. A palavra que se encontra nessa encruzilhada não pode ser objetiva, precisa, porque ela é ambígua por princípio, ela pertence a dois lugares distintos, a duas dimensões. Neste ponto de encontro, há conflito, há nebulosidade ou excesso de luz; há confusão. Esse é o lugar do ator, aquele que vai soprar e espacializar a palavra escrita. E é o ator quem irá encarnar o homem fora de si, o corpo que se revela outro «exatamente igual a cada um deles e, no entanto, [...] infinitamente

distante, terrivelmente estrangeiro, como que habitado pela morte» (Kantor, 2008: 202).

No encontro da superfície plana do papel com o volume do espaço, há estranhamento. Nesse espanto beckettiano, as palavras se tornam também estranhas e, portanto, visíveis. Perdem a naturalidade e saltam aos olhos, mostram-se independentes do seu significado, revelam-se como gesto e não como a descrição de uma ação. É essa palavra estranha, desconhecida, que revela o homem fora de si a falar uma língua incompreensível.

Em *Une langue inconnue* (Novarina, 2012), Novarina conta que, em criança, sua mãe tocava ao piano e cantava para ele e para seu irmão. Quando o pai não estava em casa, ela encerrava a sessão com a canção que um namorado húngaro tinha composto para ela há muito tempo. Sua mãe não sabia húngaro, não percebia nada do que cantava, mas punha uma tal emoção nessa canção que tornava esse o momento mais intenso das sessões musicais. Novarina chamou essa língua de «língua materna incompreensível». E afirma que as línguas são também algo que não se compreende. Há qualquer coisa escondida na língua que nos revela ou nos faz lembrar da infância ou de alguém que já fomos.

É preciso também se espantar com sua própria língua, se surpreender pelo fato de sermos animais que falam. A gente vai ao teatro para se surpreender vendo animais falando de novo, se espantar de novo com a palavra. Mas é verdade que passei talvez mais tempo ouvindo música do que lendo ou lendo tratados de musicologia sem entender nada, e comprando partituras sem saber lê-las. Da mesma forma, tenho bíblias em hebraico. E assim livros impenetráveis agem sobre nós. (Novarina, 2011: 20)

NOVARINA E A PERDA DE SI: A RENÚNCIA

Há uma beleza e uma coragem na narrativa de Novarina: ele abraça a tarefa de produzir sentido, mas sem ter domínio, sem escolher o que será percebido. Ele lança a palavra sem mirar um alvo. Se o discurso tradicional, aquele que tem suas raízes no projeto renascentista deve eliminar ruídos para tornar preciso o objetivo, restringindo a possibilidade de percepção do sentido, a fala de Novarina, ao contrário, absorve os ruídos, integra sonoridades, agrupa e reinventa palavras, abre espaço, não o delimita. A palavra é lançada para que o espectador a articule:

é uma janela que se abre para uma paisagem cujo ponto de fuga será definido pelo ouvinte. Nesse jogo, Novarina não diz. Ele se apaga para deixar reverberar a linguagem enquanto potência; renuncia «a qualquer ideia de expressão, de troca, comunicação, mestria, aprendizado. Ele teria querido desaprender, não falar mais uma língua que dita, que nos foi ditada» (Novarina, 2011: 19-20). Ele rejeita aquela língua que descreve o que se pensa para reencontrar uma língua muda, uma língua negativa. Sua escrita está fora da estruturação do discurso que tem seu objetivo na comunicação; ele abre mão do conteúdo, renuncia a ter uma mensagem a ser transmitida. Porque para Novarina, «a língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito [...]. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua» (*ibidem*: 39-40).

Segundo Levinas, «a essência da linguagem é a relação com Outrem» (Levinas, 2014: 202). Ou seja: o jogo só se torna possível num gesto de generosidade. Para falar e para ouvir, o jogo está numa relação com o outro, onde não cabem nem imposição de individualidades, nem papéis sociais ou hierárquicos. Nada mais político!

Beckett já trabalhava um sujeito desfeito, cujo conceito está acabado, falido. Mas, um discurso que aponta para a ausência, para a falta de algo ou alguém que talvez já tenha estado ali. Novarina propõe um homem fora de si, o sujeito esvaziado, «sem ninguém dentro» (Novarina, 2011: 31) que fala, que lança a palavra no espaço. Não para dizer algo, mas para afirmar que a fala está ali. Se a fala em Beckett vem carregada de uma atmosfera vazia angustiante, em Novarina, a fala é a feliz constatação de que o sentido é algo construído pelo outro e não há melhor brinquedo para preencher o vazio do que construir sentidos, muitos, mas sem que eles se enrijeçam e adquiram o aspecto de uma fala verdadeira.

Não há novidade na proposta de Novarina. Craig, Artaud e mais tarde Grotowski buscaram esse ator esvaziado, destituído de um «sujeito social» construído ao longo de sua vida, para se apresentar como uma ligação entre a palavra e o público. Mas, sem dúvida, sua proposta é de uma generosidade quase impossível, na medida em que ele abre mão de ser dono do discurso. É uma fala «sem ninguém dentro»².

2 No original, *sans personne dedans*. Segundo nota da tradutora Ângela Leite Lopes, «*personne* pode significar tanto pessoa, alguém, quanto ninguém».

Quando a *perda* deixa de ter um sentido negativo, quando passa a se ligar ao sentido de liberdade, compreender a linguagem como instrumento de comunicação torna-se uma redução extrema. Porque, da mesma forma que fomos feitos pela língua, com a língua, o mundo também foi feito pela língua. E é refeito a cada nova elocução. A realidade está na perspectiva a partir da qual percebemos o mundo. Nesse sentido, pensar o mundo e inventar o mundo são construções semelhantes.

Como os girassóis de van Gogh.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1977), *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Éditions Gallimard.
- (1983), «Acabar com as obra-primas», *Escritos de Antonin Artaud*, trad. Cláudio Willer, Rio Grande do Sul, L&PM Editores.
- (1984), *O Teatro e Seu Duplo*, trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Max Limonad.
- BECKETT, Samuel (2002), *O Inominável*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Assirio & Alvim.
- BLANCHOT, Maurice (1984), *O Livro por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- KANTOR, Tadeusz (2008), *O Teatro da Morte*, trad. Jacó Guinsburg *et al.*, São Paulo, Perspectiva.
- LEVINAS, Emmanuel (2014), *Totalidade e Infinito*, trad. José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70.
- NOVARINA, Valère (2002), «L'homme hors de lui», *Europe* n.º 880-881, Paris, Europe, agosto-setembro, pp. 162-75.
- (2007), *Discurso aos Animais*, trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro, 7Letras.
- (2011), *Teatro dos Ouvidos*, trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro, 7Letras.
- (2012), *Une Langue Inconnue*, Carouge-Genève, Éditions Zoé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2011), *O Outro Diálogo*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne.

—

ANTONIO GUEDES

—

Antonio Guedes é professor na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil e doutorando do curso de Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa. É encenador e diretor artístico da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto.

«La crisis de los titiriteros»: censura e metaficção no teatro espanhol contemporâneo

CLAUDIO CASTRO FILHO

En febrero de 2016, durante los carnavales de Madrid, la obra *La bruja y don Cristóbal*, de la compañía granadina Títeres desde Abajo, tuvo su función interrumpida por las policías local y nacional tras la denuncia por los espectadores de que el espectáculo enaltecía el terrorismo al echar mano de una pancarta con vivas a Al Qaeda y ETA. El incidente, tratado como tema de seguridad del Estado, resultó en la detención de los artistas y conformó, en las páginas de periódicos como *El País* o *ABC*, un debate público que en pocas ocasiones suele incluir el teatro entre sus protagonistas. El presente artículo, partiendo de la comparación entre los reportajes vehiculados por los dos principales periódicos españoles durante los cinco días en que los titiriteros estuvieron en la cárcel, propone reflexionar sobre las estrategias discursivas de los textos periodísticos analizados, para observar algunos de los dispositivos de metaficción empleados en dicho debate público. Por último, el artículo propone reflexionar sobre algunos de los temas que motivaron el incidente en torno a la obra teatral: el lugar social del teatro de títeres, muchas veces involucrado con lo subversivo, y la construcción histórica de tabúes con respecto a los conceptos de crisis e identidad nacional.

METAFICCIÓN / CENSURA / TEATRO DE TÍTERES / DISCURSO PERIODÍSTICO / IMAGINARIO SOCIAL

La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos.
CERVANTES, *Don Quijote de La Mancha, Segunda Parte*

Seria no mínimo surpreendente, para não dizer insólito, que um espetáculo teatral – mais, um espetáculo de teatro de bonifrates – merecesse, num período de tempo de tão-só cinco dias, mais de uma dezena de reportagens num mesmo jornal de grande circulação. *La bruja y don Cristóbal*, criação da companhia granadina Títeres desde Abajo, mereceu-o: entre a data da reposição da obra em Madrid, a 5 de fevereiro de 2016, e os cinco

dias a seguir, as edições digitais dos dois jornais de informação mais lidos em Espanha, *ABC* e *El País*, somaram cerca de trinta matérias a respeito daquela função, que repetia a estreia absoluta da obra em Granada, realizada, na semana anterior, na Biblioteca Social Libre Albedrío.

A razão do destaque dado ao espetáculo andaluz na comunicação social espanhola não se deveria, no entanto, a qualquer interesse estético suscitado pela obra, pelo menos não estritamente. *La bruja y don Cristóbal*, no contexto mediático que aqui referimos, produz em Madrid um escândalo de dimensões tão ostensivas que nem mesmo os espetáculos mais demolidores ou anárquicos de Angélica Liddell ou Fernando Arrabal sonhariam alcançar. Passados poucos minutos desde o início da função vespertina no Parque Isabel II, no bairro de Tetuán, o espetáculo de bonecos do grupo granadino é interrompido pela polícia local (Unidade do Distrito de Tetuán), a cuja intervenção se somou a da polícia nacional (Brigada Provincial de Segurança Cidadã e Informação, dedicada às questões antiterroristas). O motivo da dupla intervenção: a denúncia, por parte dos espectadores, de que o espetáculo incitava à violência e ao discurso de ódio, sobretudo por supostamente elogiar o terrorismo da ETA.

E pouco mais se pode dizer sobre «a verdade dos factos». Consagrados, por tradição, como veículos de informação ideologicamente opostos, *ABC* e *El País* acentuaram diferenças de abordagem no que diz respeito ao episódio da intervenção policial e, na sequência, judicial em que estiveram envolvidos os artistas da Títeres desde Abajo, sobretudo no que concerne aos dados objetivos do acontecimento. Segundo o *El País*, a companhia iria receber mil euros por duas funções do espetáculo: ao fim e ao cabo não recebeu, já que o delito que levou à prisão dos dois integrantes do grupo representou a conseguinte quebra do contrato (Barroso, 2016a). Para o *ABC*, o grupo não só recebeu pelo espetáculo interrompido, como recebeu um montante, mais de 23 mil euros (Anon., 2016a), extraordinariamente superior à fasquia mileurista mencionada pelo *El País*.

A hiperbólica discrepância entre os dois diários dá-nos, portanto, o objeto de análise do presente artigo, que pretende desenvolver, nas linhas a seguir, uma reflexão comparativa sobre a cobertura jornalística dos dois veículos em questão, no sentido de perceber alguns dos mecanismos retóricos empregados pelos textos jornalísticos na construção das suas identidades discursivas. A ostensividade mediática do «caso» (segundo o *El País*) ou «crise» (segundo o *ABC*) dos marionetistas – narrativa que terá chegado a termo, talvez, no último dia 28 de junho, com

o arquivamento do processo pela Audiência Nacional espanhola – torna hercúlea a tarefa de uma análise global do conjunto de reportagens e artigos de opinião que, desde o início, o episódio espoletou.

Nosso enfoque recairá, assim, sobre os textos divulgados pelos dois jornais nas suas edições digitais durante o período mais crítico dos acontecimentos, situado entre os dias 6, quando se noticia a detenção de Raúl García e Alfonso Lázaro, e 10 de fevereiro, quando se divulga a liberação dos dois.

Embora uma primeira comparação entre as ênfases e estilos de abordagem dos dois jornais revele, como acabámos de referir, uma importante discrepância de conteúdos, é interessante perceber que essa mesma discrepância é o que confere um cariz marcadamente fictício à cobertura jornalística realizada durante os cinco dias em que os marionetistas estiveram encarcerados. A falta de consenso no que respeita aos dados mais objetivos dos acontecimentos, como no caso da já supracitada remuneração do grupo teatral, afasta-nos portanto de qualquer tentação de reconstituição dos factos: interessa, aqui, perceber os mecanismos de ficção postos em cena pela comunicação social para, depois, aferir em que medida o espetáculo dos Títeres desde Abajo sustenta, esteticamente, o protagonismo a ele atribuído na esfera de um debate público onde parecem colidir, por um lado, as responsabilidades jurídicas da criação teatral e, por outro, os limites da liberdade de expressão.

Ao que parece, o primeiro ponto a considerar-se, no que diz respeito à matéria-prima das narrativas conseguidas pelo *ABC* e *El País* durante a semana que aqui analisamos, é a suspensão da «ilusão» que caracteriza tanto o drama, género literário, como o dramático, tradicionalmente entendido enquanto condição de possibilidade de instauração do teatral, também no que ao espetáculo respeita. Segundo Carlos Reis (1997: 274-5), «objecto de atenção de incontáveis reflexões acerca do drama e dos géneros dramáticos, a ilusão dramática conexas-se com questões tão diversas como a catarse e a teoria da imitação, a verosimilhança e a função ideológico-social do teatro».

Ora bem, o episódio objeto da presente análise nasce justamente de uma suspensão ou quiçá ruptura com o código ficcional da ilusão dramática, já que o público teria acionado as forças policiais madrilenas no momento em que uma das personagens da sátira guinholesca ergue um cartaz onde se lia o lema (ou palavra de ordem) «Gora ALKA-ETA» (em basco, «Viva ALKA-ETA»). O neologismo ALKA-ETA é lido pelo público como uma fusão entre Alcaida e ETA, bandas terroristas

irremediavelmente ligadas a alguns dos episódios mais traumáticos da recente história espanhola, talvez por isso tornadas temas tabu, blindados à ilusão teatral. O ponto de vista da personagem de ficção é tomado, por automática metonímia, como o ponto de vista ou tese sociológica defendida pelo conjunto da obra, daí a necessidade de intervenção da força. Retenhamos, além disso, que se trata de uma personagem encarnada por um boneco, e não por um ator, o que (é de supor-se) acentuaria os códigos de artificialidade que instauram o teatral.

A suspensão ficcional que parece motivar a censura ao espetáculo contrastará, pois, com uma espécie de acento ficcional empregado pelos dois jornais na cobertura do escândalo. No caso do *El País*, como veremos a seguir, a estratégia de ficcionalização recairá sobre uma espécie de hiperficcionalidade atribuída à notícia, já que o jornal se centrará, nos dias que seguem à prisão dos marionetistas, em noticiar as reverberações do caso um pouco por todo o país, ressaltando certas aporias jurídicas desencadeadas pelo cariz inesperado do acontecimento: a censura teatral é, assim, lida como facto insólito no contexto de um país europeu e democrático em pleno século XXI. No caso do *ABC*, por sua vez, a componente ficcional do espetáculo de teatro em questão é diminuta se comparada àquilo que a mesma obra significa enquanto acontecimento oficial, na medida em que se trata de uma contratação pública: a encomenda, pela Autarquia de Madrid, de um serviço de entretenimento oferecido, além disso, no espaço público da cidade. Não há, portanto, distanciamento estético a considerar-se, mas há, sim, toda uma estratégia de linguagem levada a cabo pela redação do *ABC* no sentido de ficcionalizar o *quid pro quo* político desencadeado ao redor dos factos. Vejamos, então, como os dois veículos desenvolvem, cada qual à sua maneira, as ditas estratégias discursivas.

A considerar a velocidade com que se passa a noticiar o caso desde a prisão dos dois criadores teatrais no dia 6 de fevereiro, não seria exagero dizer que o *El País* tarda em manifestar uma posição editorial da sua cobertura jornalística, algo que ocorrerá a partir do final do dia 8, com a crónica do jornalista Rubén Amón, à qual se seguiu, no dia 9, a de Marc Carrillo, catedrático de Direito Constitucional da Universidade Pompeu Fabra. O artigo de Amón começa por denunciar «la desproporción con que han sido tratados los sátiros del escándalo municipal», acentuando o cariz ficcional que contextualiza o emprego do cartaz pró-terrorista: «la pancarta era un recurso narrativo que incriminaba a un poli corrupto». Na ação dramática de *La bruja y don Cristóbal*, portanto, o Policial (vilão) tenta

incriminar a Bruxa (heroína) ao esconder entre os pertences dela o tal cartaz com a mensagem de apologia ao terror e também uma almôndega-bomba. A despeito de um certo esforço de compreensão sobre a natureza artificial do drama de bonecos – aspecto reiteradamente desconsiderado, num primeiro momento, pelos dispositivos legais postos em ação desde a interrupção do espetáculo (as polícias municipal e nacional, a procuradoria e o juiz do caso), Amón escusa-se de uma defesa aberta da liberdade de expressão dos marionetistas. Passados já dois dias de um irrefreável debate público, qualquer posição firme, seja ela a defesa ou a acusação, está visivelmente conotada como uma posição partidária. Assumir a defesa dos marionetistas já seria, portanto, colaborar com a «estrategia victimista de Podemos». Segundo Amón, os podemistas «han convertido a los titiriteros en mártires de la libertad de expresión al arbitrio de una justicia *ancien régime*» (Amón, 2016).

No artigo do dia seguinte, Carrillo repete o argumento de Amón no que se refere à condição ficcional da obra, mas consegue demarcar-se das suas implicações com o debate partidário então a decorrer, quiçá porque o seu lugar como académico da área jurídica confira suficiente autoridade ao seu discurso, amparado pelo conhecimento profissional da Lei. No entanto, se é verdade que o catedrático lança mão de antecedentes jurídicos que possam justificar uma defesa dos marionetistas, também é verdade que o fundamento principal da sua argumentação a favor da liberdade de expressão dos granadinos é de foro prioritariamente estético. Carrillo começa por rememorar uma sentença ditada em 2013 pelo Tribunal de Estrasburgo para um caso similar ao episódio de Madrid. Surge, na sentença europeia, uma definição jurídica do conceito de sátira: «forma de expresión artística y de comentario social, que a partir de la exageración y la deformación de la realidad, tiene por objeto provocar y excitar las conciencias». Carrillo, a seguir, põe uma nova camada ficcional sobre o jogo discursivo, e é aqui que excederá, de certo modo, o debate jurídico. Além de não se poder ignorar o caráter naturalmente satírico da obra teatral em causa, há que considerar que a função cénica decorria no contexto da programação carnavalesca de Madrid. O Carnaval, como festa pagã marcada pela irreverência e pela inversão da norma, acrescenta uma dupla camada ficcional a *La bruja y don Cristóbal*, que passa a estar duas vezes autorizada (por ser teatro e por ser Carnaval) ao discurso dito anárquico:

[...] en ningún caso se puede pasar por alto que la comedia de títeres no se producía en abstrato sino en el marco de las fiestas de carnaval. Un contexto en el que el exceso, la exageración verbal y estética, forman parte del ADN de esta manifestación lúdica de la libertad de los humanos. (Carrillo, 2016)

A desconsideração da dupla camada ficcional que caracteriza o espetáculo (a sua natureza teatral e satírica) e o contexto (as festas de Carnaval) parece criar uma aporia no debate público que o *El País* somente a partir do artigo de opinião de Marc Carrillo passará a evidenciar. O mais explícito exemplo será a reportagem de Cristina Huete publicada no dia 10 e que relata a intervenção policial, em Ourense, na Galiza, contra um jovem fantasiado de marionetista que portava um cartaz com a mesma mensagem que protagonizou os episódios de Madrid poucos dias antes. O novo episódio, esteticamente marcado pela multiplicidade de camadas satíricas que espoleta (estamos diante da representação de uma representação), cria, segundo a repórter, um verdadeiro paradoxo da realidade, onde verdade e ficção se tornam categorias absolutamente instáveis e provisórias:

Cuando en pleno bullicio de la fiesta del carnaval el joven vio que se acercaban a él media docena de agentes para interpellarlo pensó que se trataba de una parodia propia del festejo, pero inmediatamente uno de los agentes lo trasladó hasta el furgón policial en donde fue identificado. (Huete, 2016)

O relato tem como foco a suspensão dos códigos de verosimilhança que caracterizam o festejo: é próprio do Carnaval inverter a ordem do quotidiano e dos papéis sociais, daí que o jovem interpretasse os agentes policiais como paródia da própria polícia, e não como o que de facto eram. No estudo de Marlene Fortuna (2005: 83) sobre a perenidade dos ritos dionisíacos nas culturas contemporâneas, lemos que «as inversões carnavalescas de Dioniso são permeadas de todas as características típicas da carnavalização: o grosseiro, o cômico, os valores contrários, o riso, a sátira». Na estratégia editorial do *El País*, a notícia chegada desde Ourense funciona como uma espécie de espelho dos factos que geraram, naquela semana, toda a polémica em redor dos marionetistas. Em Ourense, os policiais reais foram confundidos com tipos satíricos, ao passo que, no espetáculo dos granadinos, o policial de trapo que ostentou

a mensagem pró-terrorismo foi tomado ao pé da letra, isto é, como consciência real, em posse de um discurso político por cuja responsabilidade jurídica o autor deve responder criminalmente. De certo modo, a notícia de Ourense servirá como reforço à argumentação de Carrillo dois dias antes e auxiliará o jornal numa defesa pública da liberdade de expressão dos marionetistas apartada do debate partidário, isto é, daquilo que Amón chamou de estratégia podemista de converter os criadores da Títeres desde Abajo em «mártires de la libertad de expresión.»

A acareação do episódio de Ourense com o seu referente, o episódio de Madrid, caracteriza-se, sob diversos aspectos, como relato metaficcional, uma vez que é próprio da metaficção desbordar os limites entre realidade e ficcionalidade, submetendo tanto a obra como o real à desconfiança cética. Na medida em que a obra dos Títeres desde Abajo teve o seu estatuto ficcional forçosamente suspenso pela Lei, também a Lei, representada pelos policiais de Ourense, é submetida ao crivo da dúvida: são policiais ou são sátiros? A estratégia do *El País* é, portanto, um dispositivo literário, que faz recordar o episódio evocado por Stendhal em *Racine et Shakespeare*:

O ano passado (Agosto de 1822), o soldado que estava de serviço no interior do teatro de Baltimore, ao ver Otelo que, no quinto acto da tragédia com esse nome, ia matar Desdémona, exclamou: «Nunca se dirá que na minha presença um maldito negro matou uma mulher branca.» Nesse momento, o soldado dispara a espingarda e parte um braço do ator que fazia de Otelo. (*apud* Reis, 1997: 275)

A estratégia de metaficcionalização do episódio transplantado para as páginas jornalísticas também será utilizada pelo *ABC*, apesar de que com outros contornos. Neste caso, o jornal conservador – que repetirá, em muitas das reportagens, o adjetivo «anarquistas» sempre que alude aos dois criadores da companhia andaluza – optará pela retórica irónica, utilizando a imagem da marioneta e do universo teatral ao seu redor como metonímia para se referir às personagens «reais» que protagonizarão a crise política desencadeada desde a prisão dos integrantes da Títeres desde Abajo. Como veremos, são diversos os momentos nos quais o léxico próprio do universo dos bonifrates é empregado para caracterizar o desenlace político ou jurídico do episódio.

O *ABC* concordará com o *El País* no tratamento da defesa dos marionetistas como sinónimo de vinculação ao Podemos. Esta relação de

similitude ficará clara, nos dois jornais, com a ênfase atribuída às opiniões, favoráveis à libertação de Raúl e Alfonso, emitidas nas declarações públicas de Pablo Iglesias, secretário-geral do Podemos, e Ada Colau, autarca de Barcelona e máximo expoente do braço catalão do partido. Neste contexto, no dia 7 de fevereiro, o *ABC* destaca, em matéria não assinada (como a maioria das matérias do *ABC*), a resposta de Alberto Fernández Díaz, líder do Partido Popular Catalão na autarquia barcelonesa, às declarações de Colau, que, segundo Fernández Díaz, «actúa más cual títere de los antisistema que como alcaldesa» (Anon., 2016b). Reitera-se a ideia de que a defesa dos granadinos põe em causa a idoneidade institucional da justiça espanhola, caracterizando, por conseguinte, uma postura antissistema típica de uma estratégia partidária. A metáfora da autarca como marioneta cumpre a função de demonstrar um silogismo segundo o qual qualquer um que se pronuncie publicamente a favor da libertação dos marionetistas detidos está a pronunciar-se, também, a favor de uma legenda partidária.

Três dias depois, duas matérias do mesmo *ABC* lançarão mão do vocabulário do universo dos bonifrates para comentar a saída de Raúl e Alfonso da prisão. A primeira delas é publicada passadas duas horas da libertação dos marionetistas e comenta que o grupo de cerca de vinte amigos que os acompanhavam à porta do estabelecimento prisional de Soto del Real empurraram os repórteres presentes e os acusavam de «manipulación» (Anon., 2016c). Duas horas mais tarde, sobe à plataforma digital do *ABC* uma nova reportagem, desta vez com a assinatura da jornalista Tatiana G. Rivas, cuja primeira frase consiste em: «La gestión de la crisis de los titiriteros está tensando los hilos que unen al Gobierno de Ahora Madrid con sus votantes» (Rivas, 2016). O recurso à imagem de uma «tensão nos fios» concorda portanto com o léxico que o jornal já empregara desde os dias anteriores.

Numa analogia à estratégia discursiva do *El País*, centrada na inversão metaficcional, ao *ABC* parece interessar uma franca politização do espetáculo celebrado no Parque Isabel II, como se por metonímia o conteúdo anárquico de *La bruja y don Cristóbal* representasse a própria «anarquia» com que se governa a capital espanhola. Vale a pena destacar, no entanto, que o *ABC* divulga, com maiores detalhes que o *El País*, o conteúdo do recurso apresentado pela defesa dos marionetistas na tentativa de reverter o quadro de prisão preventiva. Também no que diz respeito à publicação do recurso, que consta da reportagem veiculada no dia 8 de fevereiro, o jornal utilizará o artifício discursivo da marionetização das personagens reais:

Además, el recurso precisa que uno de los actores encarcelados padece un síndrome polimalformativo que le provoca que una parte de su cuerpo esté más desarrollada que la otra. «Derivar a una persona con una embriopatía congénita tan severa a prisión supone un riesgo excesivo e inaceptable» (Anon., 2016d)

Ou seja, há qualquer coisa de estranho no corpo do marionetista, certo hibridismo ou assimetria fisionómica, proveniente de uma síndrome, que equivale fisicamente à dissimetria do corpo artificial da marioneta. Esta ambivalência ou ambiguidade entre o extraordinário e o verosímil, que no decorrer dos dias traça um mapa narrativo de múltiplas direções ficcionais, conduz-nos à indagação sobre que mecanismos ou características do espetáculo dos Títeres desde Abajo – ou, mais, da festa em que se insere o mesmo – justificam ou fundamentam a propósito da sua cobertura mediática. Isto é, que requisitos apresenta aquele espetáculo de bonecos de trapo para espoletar o que os jornais qualificam como crise política?

Já tratámos, aqui, do carácter de exceção da festa de Carnaval, na qual se insere a função interrompida da qual nos ocupamos. Autores como Georges Minois (2003), ao indagarem sobre o sentido antropológico do riso sem entraves no contexto dos carnavais, observam o engano como traço típico das celebrações dionisiacas: «esse deus [Dioniso] é perigoso, ambíguo, ambivalente, perturbador, misterioso, inquietante» (Minois, 2003: 109). No âmbito do teatro clássico, também ele enquadrado no culto a Dioniso, o engano parece expressar-se no efeito, cómico ou catártico, da ironia, figura de linguagem à qual recorrem tanto a tragédia como a comédia: «esse mundo de cabeça para baixo não é [...] gratuito em Dioniso, tem um sentido religioso profundo, ou seja, através de tantas perversões deve-se ler, como metáfora, o triunfante esforço da humanidade para divinizar-se» (Fortuna, 2005: 83).

A despeito do enorme abismo temporal que nos separa dos antigos, interessa perceber a matriz sociológica que cimenta o recurso ao teatro no contexto da suspensão da norma evocado pelas festas do Carnaval, no sentido de especularmos a respeito de uma possível predisposição do coletivo social para que o impacto estético produzisse, em avalanche, um efeito também político. Seria exagero dizer que o espetáculo granadino desencadeou por si mesmo uma crise política em Madrid, mas antes que serviu de estopim para crises internas num contexto de governação complexo, posto que a autarquia da capital é gerida por uma coligação

mista entre partidos de centro-esquerda (PSOE), esquerda (IU, Podemos) e plataformas civis sem filiação partidária (das quais provém a autarca Manuela Carmena). O diálogo político no contexto de um tecido partidário plural será naturalmente marcado pela negociação entre forças que nem sempre se põem, à partida, de acordo. No contexto da polémica ou crise dos marionetistas, surge então uma brecha – isto é, um pretexto – para trazer a público (ou melhor, ao público) algumas das dessintonias que atravessam as conversas internas do Palácio de Cibele.

Mas, afinal, o que caracterizou a crise política espoletada pelo espetáculo de bonifrates? De certo modo, a mesma ambiguidade sintática que se expressou na confusão entre o real e o ficcional nos episódios carnavalescos de Madrid e Ourense. Embora, no processo que decorreu na Audiência Nacional, Raúl García e Alfonso Lázaro sejam de facto os acusados, surge na narrativa uma terceira personagem, cujo papel aparece pouco definido no guião: Celia Mayer, a responsável pela pasta da Cultura na autarquia madrilenha. Mayer é réu e é, também e contraditoriamente, acusação. O ponto de vista depende, já se percebeu, do jornal em que se lê a notícia. É acusada, através de uma querela apresentada à mesma Audiência Nacional onde corre o processo contra os marionetistas, pela Associação de Vítimas do Terrorismo (AVT) de ser colaboradora num crime de enaltecimento do terrorismo. O PP (e, no rescaldo, o Ciudadanos) – que terá como porta-voz, durante a crise, a presidente da Comunidade Autónoma de Madrid, Cristina Cifuentes – exige a sua demissão. Enquanto réu, Mayer protagonizará reportagens do ABC, como a veiculada no dia 8 de Fevereiro (Anon., 2016e). Só que há outra Mayer, a do *El País*, que desta vez não é réu, antes acusação. Nesta outra faceta, a conselheira de cultura (em representação da Madrid Destino, empresa pública responsável pela contratação da Títeres desde Abajo) também apresenta uma querela contra os marionetistas, não por enaltecimento do terrorismo, mas relativamente «a la posibilidad de que se cometieran actos ofensivos o lesivos para la sensibilidad del público, especialmente el infantil, durante la obra» (Barroso, 2016b).

Motiva a censura ao espetáculo dos Títeres desde Abajo o recurso de *La bruja y don Cristóbal* a um tema tabu, de difícil digestão no debate público, como é o caso do terrorismo da ETA. Surpreende, na cobertura jornalística, que passe praticamente despercebida a menção à Alcaida que a mesma mensagem encerrava. No caso do *El País*, o conjunto de reportagens no mais das vezes menciona a dupla «filiação» do neologismo

que compõe as palavras de ordem do cartaz que espoletou a polémica, «cuando una marioneta sacó una pancarta con el lema “Gora Alka-ETA”, en relación al grupo terrorista islámico Al Qaeda y a la banda vasca» (*ibidem*). No entanto, na cobertura dos protestos favoráveis à libertação dos artistas (reportagem de Álvaro Sánchez publicada no dia 10), também se nota que a tónica recai sobre o tema tabu: «Entre los asistentes a la protesta en Madrid había [...] carteles con frases que incluían la palabra ETA como Gora mi tromp-eta o Gora mi servill-eta» (Sánchez, 2016). Ilustra a mesma reportagem uma fotografia da agência EFE na qual se reconhece uma manifestante cujo cartaz expressa «Gora mi chaq-eta, mi camis-eta, mis tetas». No caso do *ABC*, a ênfase no tema fraturante ocorre de forma ainda mais explícita: no dia 7 de fevereiro lemos que os marionetistas foram detidos «por ensalzar a ETA» (Anon., 2016f) no dia 8 que «mostraron carteles con vivas a ETA» (Anon., 2016g) única ocorrência, no conjunto de textos consultados, onde a palavra «cartel» (cartaz) aparece no plural.

O que se nota, então, é que o espetáculo mediático montado ao redor da censura a *La bruja y don Cristóbal* é qualificado como crise porque traz à baila temas que, historicamente, estão conotados com a noção de crise nacional. O Carnaval de 2016 coincide, em Espanha, com a agudização da impossibilidade de acordo entre as diversas forças políticas que, ao cabo da última legislatura do PP, integram o parlamento espanhol, com a condicionante de que nenhuma delas detém uma maioria absoluta e de que a única hipótese de governação passa a ser o acordo entre legendas raras vezes perfeitamente alinhadas. Neste contexto, no qual o estatuto jurídico das diversas nacionalidades que compõem o mapa de Espanha ocupa quase sempre a ordem do dia, os temas relacionados à ETA e aos separatismos basco ou catalão são conotados como fraturantes.

No dia 10 de fevereiro, o *ABC* dedica toda uma reportagem às declarações do ministro do interior, Jorge Fernández Díaz, sobre a questão dos marionetistas («Fernández Díaz comparte “plenamente” la decisión del juez con los titiriteros»). Nas declarações que o *ABC* alude e cita, o ministro afirma que «existe una “agenda oculta” en las negociaciones entre los tres partidos [PSOE, Podemos e PNV] que contempla medidas de acercamiento de presos de ETA al País Vasco» (Anon., 2016h). As declarações do ministro integram, assim, mais um indício da espécie de teoria da conspiração na qual se insere o espetáculo granadino e que tem a Autarquia de Madrid como base de operações. A conspiração denunciada pelo *ABC* vai no sentido contrário do que expressava o *El País* um

dia antes, 9 de fevereiro, na reportagem de Fran Serrato, que destaca que Manuela Carmena, a autarca de Madrid, na direção da qual começam a convergir as responsabilidades políticas pelo elogio à ETA, é «una jueza de profesión que estuvo amenazada por ETA» (Serrato, 2016). Embora se deva considerar que o tema fraturante em questão surge historicamente agravado pela experiência, coletiva e traumática, do terrorismo, a tensão entre o forjar uma identidade nacional espanhola agregadora e a expressão de identidades regionais centrífugas à realidade castelhana comparece na esfera social em diversos momentos históricos de Espanha. Não seria exagero afirmar que a ideia de crise está de certo modo imbricada com a própria ideia de modernidade e é sob tal perspectiva que o pensamento da chamada *Edad de Plata* espanhola, numa espécie de contrarresposta ao Desastre de 1898, se debruçará sobre o imaginário das identidades da nação. No célebre ensaio *En torno al casticismo*, Miguel de Unamuno denuncia o regionalismo e o cosmopolitismo como dois sintomas do problema espanhol, na medida em que o primeiro teria como porta-vozes os «más apegados a doctrinas tradicionales de vieja cepa castellana» e o segundo, por sua vez, os «otros que, dejándose penetrar de cultura extraña, apenas piensan en castellano» (1966: 783-4). Ou seja, a insistência numa unidade cultural da nação expressa-se, para o filósofo, como sintoma da crise tanto quanto a recusa de um marco identitário comum. Alguns anos depois, Ortega y Gasset responderá às elucubrações do reitor de Salamanca, mas chamará de «particularismo» o que Unamuno designou «regionalismo» e de «nacionalismo» o que antes fora «cosmopolitismo». Para Ortega, no entanto, essa dinâmica entre o regional e o nacional não constitui propriamente um sintoma ou um problema, antes representa uma dialética intrínseca à própria ideia de nação, que tem o jogo ou tensão entre o centro e as periferias como condição de possibilidade: «la energía unificadora, central, de *totalización* —llámese como se quiera—, necesita para no debilitarse de la fuerza contraria, de la dispersión, del impulso centrífugo perviviente en los grupos» (Ortega y Gasset, 2014: 40).

As diversas reflexões sobre identidade da nação oriundas do pensamento canónico da *Edad de Plata* servem-nos, portanto, como analogia à crise identitária que parece costurar o pano de fundo da polémica gerada a partir do espetáculo granadino, cuja censura está diretamente ligada ao tema fraturante do terrorismo separatista. Sobretudo no que diz respeito à ideia de fratura da nação alinhavada por Ortega no seu clássico ensaio, o conceito de nação invertebrada segue vigente em reflexões

contemporâneas sobre a dimensão histórica da noção de crise nacional. Philippe Nourry (2015) analisa o peso da história na condição invertida da Espanha atual, apontando o caminho federativo como possibilidade de conciliação entre as diversas nacionalidades que integram o complexo mapa cultural espanhol. Pedro Ibarra (2016), por sua vez, observa que, no período de implementação da atual democracia espanhola, as decisões da classe política relativamente ao bem-estar social e às ilusões políticas herdadas das décadas anteriores constituíram um fenómeno que se expressou numa desestruturação social que os anos 70 não permitiam pressagiar. O argumento do investigador basco servirá de base para, entre outras, as teses de John Sullivan (1988) e Antoni Batista (2012).

Do ponto de vista estético, já que a pedra de toque da «crise» foi um espetáculo de teatro, é interessante perceber igualmente algumas especificidades do universo do *guignol* que tradicionalmente lhe conferem um cariz subversivo. A personagem de don Cristóbal que protagoniza o espetáculo dos Títeres desde Abajo em questão corresponde ao estereótipo de uma personagem fortemente vinculada à tradição popular andaluza, nomeadamente no que se refere ao género dos *títeres de cachiporra*, cuja génese histórica se perde nas teias da literatura oral, mas que os seus estudiosos parecem vincular, também, à figura do Polichinela da *commedia dell'arte* italiana.

O recurso da defesa de Raúl García e Alfonso Lázaro, ao fim e ao cabo, expressa justamente o carácter subversivo dessa figura do teatro popular e apresentava alguns antecedentes, na moderna literatura dramática espanhola, no que se refere à presença de don Cristóbal e dos seus traços de carácter derrisório ou anárquico, segundo noticia o *ABC* no dia 8 de fevereiro (Anon., 2016i). Entre os autores mencionados, aparecem, portanto, dramaturgos canónicos, nomeadamente Jacinto Benavente e Federico García Lorca. Os nomes não são citados ao acaso: o primeiro fora de certo modo marginalizado pela intelectualidade engajada espanhola em razão da sua conivência com a ditadura de Miguel Primo de Rivera nos anos 20, colaboração a que se soma a forte aceitação da sua obra nos primeiros anos do franquismo – regime interessado em capitalizar para as suas filas intelectuais a fama daquele que recebeu o Nobel de Literatura em 1922; o segundo, muito pelo contrário, enfrentou ainda em vida episódios de censura justamente à sua obra de acento guinholesco, como foi o caso da montagem de *Amor de don Perlimplín* que o grupo Caracol tentou emplacar em Madrid em 1929 (cf. Plaza Chillón,

1998: 205-16) – episódio de rechaço que parecia antecipar o seu futuro fuzilamento pela Falange franquista, em 1936. Ao fim e ao cabo, o que o argumento da defesa dos artistas andaluzes sustenta é que, independentemente da orientação ideológica do autor que manuseie o aparato farsesco das marionetas, há toda uma tradição, literária e cénica, que respalda o conteúdo dito heterodoxo do espetáculo em questão. No que a Benavente e Lorca respeita, são incontáveis os estudos sobre o processo de canonização das suas dramaturgias para bonecos, mas, entre os que se destacam nas últimas décadas, podemos referir as investigações de Mario Hernández (1992: 227-39) e Luis T. González del Valle (1992: 275-84).

Na medida em que o espetáculo mediático ao redor de *La bruja y don Cristóbal* teve pauta sobretudo nos artifícios discursivos em redor de um esmaecimento da fronteira entre o real e a ficção, é interessante observar como o universo dos bonifrates está, também ele, pautado no jogo metaficcional. E aqui valeria a pena mencionarmos uma cena de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, de Lorca, onde o jogo metalinguístico sobre a natureza corpórea da personagem nos dá algumas chaves de leitura da problematização estética que o universo dos bonecos desperta:

FÍGARO. ¡Esto es admirable! Ya me figuraba yo. ¡Pero qué cosa más estupenda! Don Cristobita tiene la cabeza de madera. ¡De madera de chopo! ¡Ja, ja, ja! (*La Niña se acerca más.*) Y mirad, mirad cuánta pintura... ¡cuánta pintura! ¡Ja, ja, ja!

CANSA-ALMAS. (*Que sale.*) Se va a despertar.

FÍGARO. En la frente tiene dos nudos. Por aquí, sudará la resina. ¡Ésta era la novedad! ¡La gran novedad! (García Lorca, 1997, II: 67)

A cena em que o barbeiro afinal descobre a natureza corpórea de don Cristóbal – isto é, descobre que se trata de um boneco, de um corpo artificial – coaduna-se com a particularidade do cariz vanguardista da dramaturgia lorquiana. Por um lado, o recurso metateatral, expresso na reiterada denúncia da teatralidade e na explicitação dos artifícios cénicos, alinha a sua dramaturgia de bonifrates aos experimentos de vanguarda de começos do século XX. Por outro, esse mesmo cariz vanguardista configura-se com cor local, fincado na tradição popular e no retorno aos clássicos dos *Siglos de Oro*; Lorca repete, aqui, o recurso à ruptura das ilusões que o próprio Cervantes pôs em ação no capítulo XXVI da Segunda Parte do *Quixote*, no célebre episódio do «Retablo de Maese Pedro», com cuja

versão operista o próprio poeta granadino colaborou, nos anos 20, junto com Manuel de Falla e Hermenegildo Lanz. No episódio em questão, dom Quixote não reconhece a natureza artificial dos bonecos que se apresentam no retábulo e toma a história encenada por realidade nua e crua, daí que «con acelerada y nunca vista fúria», comece a «llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél...», a despeito da advertência de Maese Pedro de que «estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figuras de pasta» (Cervantes, 2004: 755). Trata-se, justamente, do episódio quixotesco que serviu de título ao já mencionado artigo de opinião de Rubén Amón no *El País*, «No dejar títere con cabeza».

Parece ser este, portanto, o imaginário que se reapresenta no episódio da criminalização dos bonecos no espetáculo de Madrid. Não por acaso, Fernando Matos Oliveira (2010: 118) lê o célebre ensaio de Kleist *Sobre o Teatro de Marionetas* como um texto elucidativo da crise modernista, naquilo que revela sobre a potência da marioneta enquanto «busca dramática de um sentido para a experiência» ou como tentativa agônica de «corrigir a divergência entre o sujeito e o mundo». Para Arnaud Rykner (2004: 319-323), a marioneta forma parte do conjunto de «forças rebeldes» contra a centralidade da palavra no teatro ocidental, na medida em que potencializa o discurso corpóreo, a expressão do indizível e do que não se pode traduzir em palavras.

Nota-se, na mobilização espoletada pelo espetáculo dos Títeres desde Abajo, que somos incapazes de perdoar às marionetas aquilo que perdoamos aos homens. A despeito da inegável prerrogativa autoral e experimental assumida pelo teatro de formas animadas no contexto contemporâneo, o que o episódio vivido pelos Títeres desde Abajo demonstra é que, em alguma medida, segue vigente um certo imaginário social, de raízes históricas, que vê o teatro de bonecos como algo naturalmente subversivo. Ana Vidal Egea (2010: 21), ao analisar o cariz marginal dos primeiros passos dramaturgícos de Angélica Liddell, associa a construção discursiva da artista espanhola à sua experiência inicial com o teatro de bonecos. Daniela Rosante Gomes (2011: 23) observa que a incorporação da dramaturgia de bonecos no teatro de Lorca obedece justamente a um projeto do autor de recuperar uma cultura andaluza marginalizada. O que, do ponto de vista antropológico, é de difícil compreensão (mas que parece manifestar-se como fenómeno), é uma espécie de hiper-realidade que a extrema

artificialidade do corpo do boneco põe em movimento: suspendem-se, como vimos, os códigos da ilusão dramática.

No caso de *La bruja y don Cristóbal*, a esta dimensão antropológica do teatro (nomeadamente a do teatro de bonifrates), soma-se o contexto do Carnaval, que, como festa derrisiva e esteticamente ligada à inversão da ordem, ocupa desde sempre uma geografia necessariamente política. De qualquer forma, a forte repercussão mediática da censura ao espetáculo granadino indicia o cariz excepcional dos dispositivos de cerceamento à expressão teatral no contexto europeu atual. Os avatares da censura estão aí e podem manifestar-se a diversos níveis (desde logo nas políticas públicas para a área cultural, nas condicionantes económicas que envolvem a produção/circulação de artefactos culturais, etc.). No entanto, não se torna fácil explicitá-los ou defendê-los no espaço público, daí o arquivamento do processo contra Raúl García e Alfonso Lázaro em 28 de junho de 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÓN, Rubén (2016), «No dejar títere con cabeza», *El País*, 8 de Fevereiro.
- ANON. (2016a), «Fernández Díaz comparte “plenamente” la decisión del juez con los titiriteros», *ABC*, 10 de Fevereiro.
- ANON. (2016b), «Ada Colau pide la libertad para los titiriteros», *ABC*, 7 de Fevereiro.
- ANON. (2016c), «Colau culpa al PP “corrupto” del encarcelamiento de titiriteros», *ABC*, 10 de Fevereiro.
- ANON. (2016d), «Los abogados de los titiriteros comparan su obra con *Pesadilla en Elm Street*», *ABC*, 8 de Fevereiro.
- ANON. (2016e), «Cifuentes pide la dimisión de la concejala de cultura», *ABC*, 8 de Fevereiro.
- ANON. (2016f), «Ada Colau pide la libertad para los titiriteros», *ABC*, 7 de Fevereiro.
- ANON. (2016g), «Catalá respeta la prisión para los titiriteros», *ABC*, 8 de Fevereiro.
- ANON. (2016h), «Fernández Díaz comparte “plenamente” la decisión del juez con los titiriteros», *ABC*, 10 de Fevereiro.
- ANON. (2016i), «Los abogados de los titiriteros comparan su obra con *Pesadilla en Elm Street*», *ABC*, 8 de Fevereiro.
- BARROSO, F. Javier (2016a), «Ahora Madrid rechaza que los titiriteros hicieran apología del terrorismo», *El País*, 7 de Fevereiro.
- (2016b), «Ahora Madrid rechaza que los titiriteros hicieran apología del terrorismo», *El País*, 8 de Fevereiro.
- BATISTA, Antoni (2012), *Adiós a las armas: Una crónica del final de ETA*, Londres, Penguin Random House.
- CARRILLO, Marc (2016), «Sátira y titiriteros», *El País*, 9 de Fevereiro.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de La Mancha*, ed. e notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- FORTUNA, Marlene (2005), *Dioniso e a Comunicação na Hélade: O mito, o riso e a ribalta*, São Paulo, Annablume.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997), *Obras Completas*, 4 vols., ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GOMES, Daniela Rosante (2011), *Do Idílio ao Porrete: A dramaturgia para títeres de Federico García Lorca*, Uberlândia, UFU.

- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (1992), «La recepción literaria-teatral y la definición del canon: el caso de Jacinto Benavente», in DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca (coords.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, pp. 275-84.
- HERNÁNDEZ, Mario (1992), «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres», in DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca (coords.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, pp. 227-39.
- HUERTE, Cristina (2016), «La policía identifica a un joven disfrazado de titiritero en Ourense», *El País*, 10 de Fevereiro.
- IBARRA, Pedro (2016), *Memoria del antifranquismo en el País Vasco*, Arre (Navarra), Pamiela.
- MINOIS, Georges (2003), *História do Riso e do Escárnio*, trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção, São Paulo, UNESP.
- NOURRY, Philippe (2015), *Histoire de l'Espagne: Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2010), «A ensaística teatral: texto, espaço e utopia», in GOULART, Rosa Maria (coord.), *Poéticas do Ensaio*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa / Universidade dos Açores, pp. 117-30.
- ORTEGA Y GASSET, José (2014) [1914], *España invertebrada y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (1998), *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada.
- REIS, Carlos (1997), *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários*, 2.ª ed., Coimbra, Almedina.
- RIVAS, Tatiana G. (2016), «Rebelión interna contra Carmena», *ABC*, 10 de Fevereiro.
- RYKNER, Arnaud (2004), *O Reverso do Teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SÁNCHEZ, Álvaro (2016), «Centenares de manifestantes piden retirar los cargos contra los titiriteros», *El País*, 10 de Fevereiro.
- SERRATO, Fran (2016), «Carmena investigará el caso de los títeres...», *El País*, 9 de Fevereiro.
- SULLIVAN, John (1988), *ETA and Basque Nationalism: The Fight for Euskadi*, Londres, Routledge.
- UNAMUNO, Miguel de (1966), *Obras completas*, vol. I, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer.
- VIDAL EGEA, Ana (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, Madrid, UNED.

CLAUDIO CASTRO FILHO

Claudio Castro Filho é doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), onde também se licenciou em História da Arte (2005) e foi professor de Estética e Teoria da Arte (2007-2012). Mestre pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, no campo do teatro, trabalha nas áreas da encenação, dramaturgia e tradução. Assinou diversos títulos, entre os quais o mais recente *Eu Mesma Matei Meu Filho: Poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016). Investigador integrado no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, enquadrado no grupo de investigação Semântica e Pragmática da Arte. É desde 2013 bolseiro de pós-doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e neste contexto leva a cabo uma investigação, repartida entre as universidades de Coimbra e Granada, sobre a fase vanguardista de Federico García Lorca.

Portefólio

Portfolio

Teatro Aberto, quarenta anos de imagens

PAULA MAGALHÃES | FILIPE FIGUEIREDO

Reviver um passado de quatro décadas através da fotografia foi o desafio lançado ao encenador e fotógrafo João Lourenço, numa altura em que o Teatro Aberto assinala a importante efeméride. Quarenta anos passados sobre a estreia d'*O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, espectáculo emblemático do então designado Grupo 4 (só em 1982 seria fundado o Novo Grupo), são as memórias afectivas das imagens, captadas pela câmara de quem também encena e dirige a companhia, que conduzem esta viagem no tempo.

Ao lado de fotografias do espectáculo inaugural de Brecht, autor recorrente na história do Grupo 4 e do Novo Grupo, tanto encontramos imagens de produções incontornáveis da companhia, cuja escolha foi determinada pela afectividade – *Oiçam como Eu Respiro*, de Dario Fo e Franca Rame (1982), *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, de Bertolt Brecht (1986), *Loucos por Amor*, de Sam Shepard (1990), *O Tempo e o Quarto*, de Botho Strauss (1993), *Peer Gynt*, de Ibsen (2002), *A Ópera de Três Vinténs* (2005) ou *O Senhor Puntilla e o Seu Criado Mati* (2010), de Brecht, entre outras –, como fotografias que se destacam pela sua potencial discursividade visual.

A imagem fotográfica apresentou-se desde sempre, para João Lourenço, como um objecto de grande fascínio, cuja prática desenvolveu desde a década de 1970. A memória desse tempo é ainda hoje capaz de evocar as relações de proximidade e o convívio com alguns dos principais agentes da fotografia, como os que giravam como satélites em torno da casa fotográfica Filmarte, dirigida por António Paixão, em cujas tertúlias se discutiam as novidades da fotografia. Em casa, conserva ainda as câmaras fotográficas desse tempo, como a *Mamiya* de película de médio formato e o ampliador *Durst*, que lhe abriam as portas aos mistérios da revelação fotográfica.

Assim, foi com naturalidade que o encenador passou a assumir também a figura do fotógrafo sempre presente e que em melhor posição se encontrava para captar a essência do espectáculo, satisfazendo as necessidades de produção e divulgação.

A par desta utilização das imagens, a fotografia sempre se apresentou para o encenador João Lourenço como um elemento do processo criativo,

participando na construção do espectáculo. A sua passagem pelo Berliner Ensemble, em 1978, terá certamente inspirado um conjunto de práticas, nomeadamente o recurso à fotografia como instrumento de análise e de autoscopia do trabalho de criação durante os ensaios. Já na década de 1930, Brecht solicitava a presença do fotógrafo nos ensaios para captar imagens que seriam imediatamente reveladas e serviriam de instrumento de análise no ensaio seguinte. É ainda relevante a forma como Brecht utiliza a fotografia na fixação de modelos de encenação nos *Modelbücher*, de que o mais conhecido é o de *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, em que a fotografia assume um estatuto de documento. É também essa dimensão documental da imagem fotográfica que João Lourenço põe em prática na constituição de uma memória visual e documental dos espectáculos do Teatro Aberto, privilegiando um olhar abrangente sobre a cena.

Dimensão igualmente presente nas imagens é o olhar sobre o trabalho do actor, que se manifesta na captação de movimentos e expressões importantes não só para o processo de criação da personagem, como também para o lugar que ocupa na cena.

Para lá do carácter eminentemente documental, a utilização da imagem técnica no espectáculo, através de projecções estáticas ou em movimento (fotografias, excertos de filmes, vídeo em directo, croma, etc.), assume-se desde cedo como uma forma de materializar as imagens mentais criadas pelo encenador a partir do texto. A utilização da imagem como estratégia de construção de uma poética de cena, se bem que já presente nos primeiros trabalhos como encenador, assume particular relevo em produções mais recentes como *Hannah e Martin* (2009), *O Senhor Puntila e o Seu Criado Mati* (2010), *Purga* (2011) ou *Há Muitas Razões para Uma Pessoa Querer Ser Bonita* (2012), evidenciando o lugar privilegiado da imagem no universo criativo do Teatro Aberto.













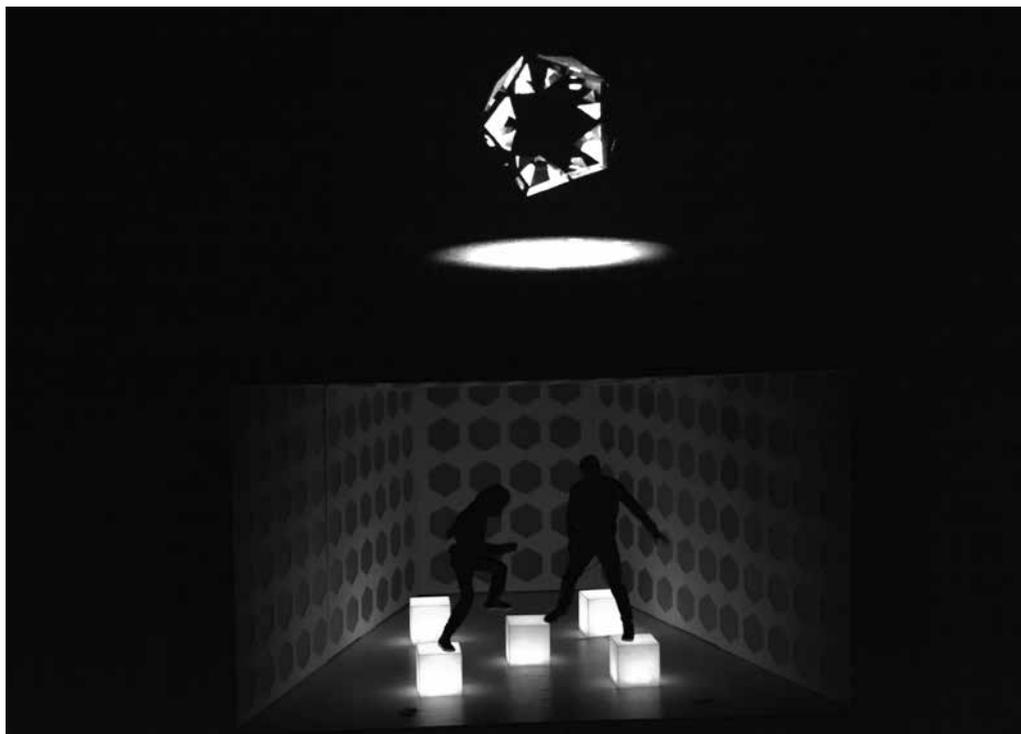










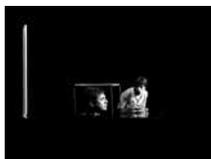




O Círculo de Giz Caucasiano, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Grupo 4, 1976 (Irene Cruz), [F] João Lourenço



Oiçam como Eu Respiro, de Dario Fo e Franca Rame, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1982 (Irene Cruz), [F] João Lourenço



Tu e Eu, de Friedrich Karl Waechter, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1985 (João Perry e Miguel Guilherme), [F] João Lourenço



Mãe Coragem e os Seus Filhos, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1986 (Francisco Pestana, Irene Cruz, Eunice Muñoz), [F] João Lourenço



O Círculo de Giz Caucasiano, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Grupo 4, 1976 (Irene Cruz), [F] João Lourenço



Happy End, de Bertolt Brecht / Dorothy Lane, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1989 (Isabel Ribas, Melim Teixeira, Paulo Oom, Cristina Carvalhal, Francisco Pestana, Fernando Luís), [F] João Lourenço



Loucos por Amor, de Sam Shepard, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1990 (Luísa Salgueiro, Virgílio Castelo), [F] João Lourenço



O Tempo e o Quarto, de Botho Strauss, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1993 (Alexandra Lencastre e Canto e Castro), [F] João Lourenço



Alguém Olhará por Mim, de Frank McGuinness, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1994 (Orlando Sérgio, João Perry e Diogo Infante), [F] João Lourenço



Água Salgada, de Conon McPherson, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1997 (José Jorge Duarte, Paulo Oom, Tobias Monteiro), [F] João Lourenço



O Mar É Azul, Azul, de João Lourenço, José Fanha e Vera San Payo de Lemos, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1998 (Irene Cruz e José Jorge Duarte), [F] João Lourenço



Quase, de Patrick Marber, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1999 (Catarina Furtado e Virgílio Castelo), [F] João Lourenço



Socos, de Neil LaBute, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2001 (Pedro Lima, Anabela Brigida, Philippe Leroux e Sofia de Portugal), [F] João Lourenço



Hannah e Martin, de Kate Fodor, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2009 (Rui Mendes e Ana Padrão), [F] João Lourenço



Purga, de Sofi Oksanen, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2011 (Patrícia André, Irene Cruz), [F] João Lourenço



Amor e Informação, de Caryl Churchill, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2014 (João Vicente e Cristóvão Campos), [F] João Lourenço



Peer Gynt, de Henrik Ibsen, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2002 (João Pedro Vaz), [F] João Lourenço



O Deus da Matança, de Yasmina Reza, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2009 (Sérgio Praia, Joana Seixas, Paulo Pires e Sofia de Portugal), [F] João Lourenço



Há Muitas Razões para Uma Pessoa Querer Ser Bonita, de Neil Labute, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2012 (Ana Guiomar e Jorge Corruêla), [F] João Lourenço



Constelações, de Nick Payne, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2016 (Joana Brandão e Pedro Laginha), [F] João Lourenço



A Ópera de Três Vinténs, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2005 (Mário Redondo e Adriana Aboim, Ana Sofia Santos, Vanda Elias, Joana Silva, Jennifer Veiga), [F] João Lourenço



O Senhor Puntila e o Seu Criado Mati, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2010 (Miguel Guilherme, Carlos Malvarez, Sérgio Praia, Cátia Ribeiro), [F] João Lourenço



Vermelho, de John Logan, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 2011 (António Fonseca e João Vicente), [F] João Lourenço

Na Primeira Pessoa

Interview

Jorge Silva Melo: um percurso traçado entre linhagens e heranças

MARIA JOÃO BRILHANTE, EUNICE TUDELA DE AZEVEDO, ANA CAMPOS E TERESA FARIA

Jorge Silva Melo conta já com quase cinco décadas de actividade entre o teatro, o cinema e a escrita. Aos dezoito anos, já escrevia para o *Diário de Lisboa*. Foi, entre tantas outras coisas, conselheiro cinematográfico de figuras maiores da cultura portuguesa contemporânea, assistente de realização de cineastas de referência, fundador da Cornucópia, estagiário de Peter Stein e Giorgio Strehler, actor de Jean Jourdheuil e motor de uma das mais importantes renovações do teatro português: os Artistas Unidos (AU). Passou pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pela London School of Film Technique, mas a sua formação cultural e artística foi feita na cidade de Lisboa – que o viu nascer, crescer e partir para depois regressar –, nos cafés, nas livrarias, nos cinemas e nos teatros. Foi nos bastidores do Teatro da Politécnica, que agora ocupa com a companhia por ele fundada, que evocámos as memórias desse percurso pelo universo cultural que o formou e no qual participou activamente tanto na cena teatral como na cinematográfica. Mas não ficou de fora desta conversa a importância da escrita, que iniciou cedo como crítico, mais tarde como argumentista e como autor de textos levados à cena, nem a situação actual de quem faz teatro fora das instituições do Estado. Tudo isto com a cidade como pano de fundo, a cidade que se transforma e onde é cada vez mais difícil viver.

Comecemos pela formação: a formação informal, digamos assim; a da infância nas Amoreiras, do contexto de diversidade cultural proporcionado pela tua irmã e os seus amigos, a das pessoas com quem te cruzaste na juventude.

Até aos quinze anos, a minha formação foi, sobretudo, não escolar. Andei num colégio horrível, atroz, onde o professor de francês não sabia francês. Punha o linguafone. Era o Externato Marista de Lisboa. Toda a minha formação foi contra a escola e fora da escola. Ia ao teatro a que a minha irmã me levava. O primeiro espectáculo que me lembro de ter visto foi, no Tivoli, o *Pega Fogo*, de Jules Renard, com Cacilda Becker, espectáculo dirigido por Zelimsky que assinala o início do teatro moderno brasileiro.

Ia aos concertos de música clássica com a minha irmã. Não ia tanto ao cinema, os filmes eram para dezassete anos, mas a minha irmã, que era sócia do CCC [Cineclube Católico], trazia-me os programas para casa, que eu devorava. Foi toda uma educação fora do âmbito escolar, onde nada disto existia, que aconteceu através da minha irmã e do grupo de católicos que frequentavam a minha casa. A minha irmã é doze anos mais velha e, quando ela entrou para a faculdade, eu entrei para a escola primária, mas foi como se tivesse feito a faculdade com ela, porque quem ia lá a casa eram os seus amigos. Através dela comecei a frequentar algumas sessões estranhas de iniciação ao cinema, organizadas pelo Bénard [da Costa], pelo Duarte Nuno Simões, pelo Alberto Vaz da Silva, pelos católicos. O resto era leitura, muito à imitação da minha irmã, muita literatura social. Ela estava muito empenhada nas causas da libertação das colónias, o que me fez escrever, quando tinha dezoito anos ou coisa parecida, um artigo sobre a poesia africana de expressão portuguesa, que foi proibido pela censura. Mas ganhei um prémio com esse artigo, que me permitiu ir a Paris. Eu escrevia para o suplemento juvenil do *Diário de Lisboa* do [Mário] Castrim.

O Colégio Marista era mesmo muito fechado. Pedi aos meus pais: «Estou farto deste colégio, quero ir para o Liceu Camões», porque ouvia falar dos grandes professores que lá havia: Mário Dionísio, Bénard, Fernando Belo... E tive-os como professores e, inclusivamente, tive a minha irmã. As aulas de Mário Dionísio foram centrais para tudo. Pela capacidade de análise, de explicação, de clareza de raciocínio. Foi como se tivesse vivido em França durante aquelas manhãs em que tinha aulas, quatro vezes por semana, de Português. Foi uma espécie de iniciação à literatura portuguesa absolutamente genial, como nunca mais tive. Através dos livros de Mário Dionísio, que eu lia fora das aulas, continuei com o ensinamento fora do contexto escolar. Através deles, começo a interessar-me pela pintura – lendo *A Paleta e o Mundo* e outros ensaios dele – e por alguma literatura socialmente empenhada, digamos.

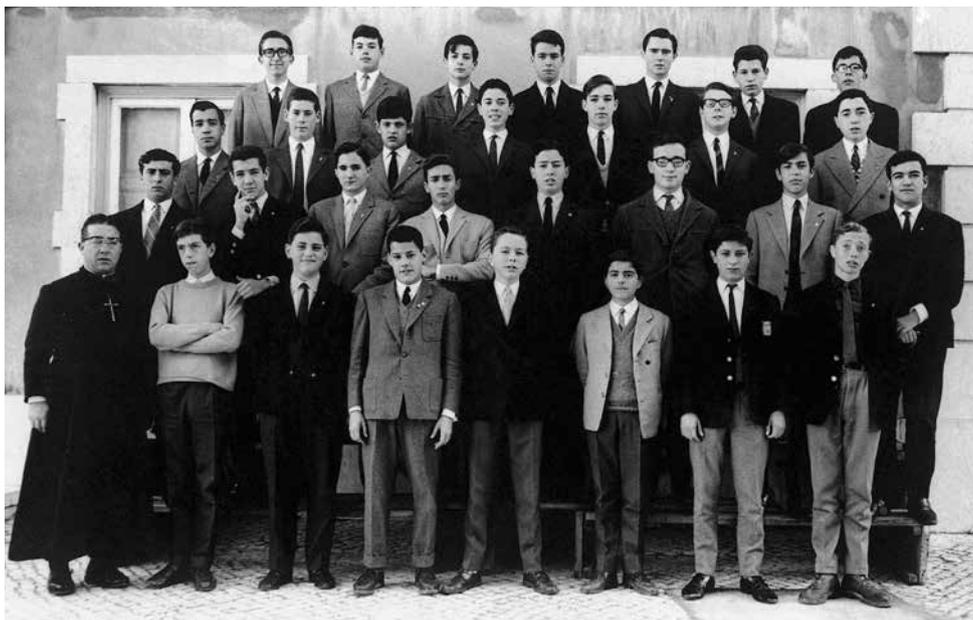
O cinema, que o meu pai me ensinava – ele tinha sido um grande cinéfilo em novo, tinha mesmo chegado a acompanhar filmes mudos ao piano, creio que no cinema actualmente chamado Ideal –, continuou a ser a formação principal. Uma herança do meu pai, com quem falava; mas, para aí aos oito ou nove anos, fui eu que comecei a escolher os filmes que os meus pais viam ao domingo. Eu é que lhes dizia o que é que tinham de ir ver e só me enganei num, de que eles não gostaram. Não gostaram do *Quanto mais Quente melhor*, de Billy Wilder! Eu não podia ver, porque

aquilo era mais que para adultos. Gostavam mais de dramas. O cinema vem daí, dos programas do CCC e do João Bénard, então professor no Liceu Camões. O teatro continuava a existir, mas não o teatro normal. O que eu ia ver era quando o TEP [Teatro Experimental do Porto] vinha a Lisboa ou quando havia os festivais internacionais de teatro da Casa da Imprensa, no Império. Era o teatro, digamos... da oposição.

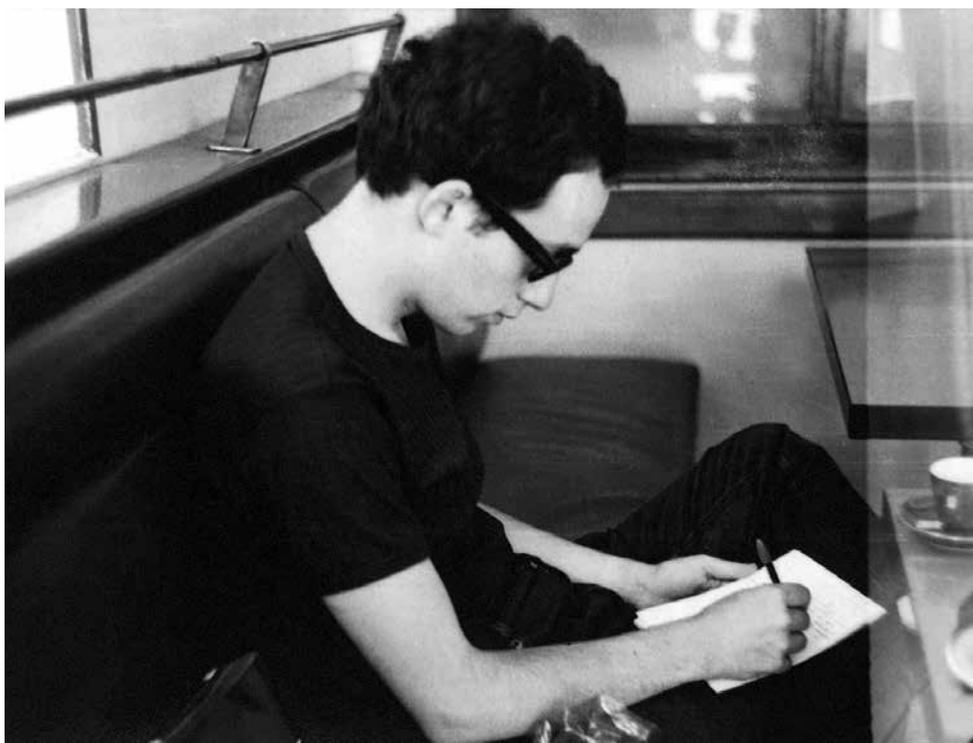
Mas porque tu sabias, de alguma maneira, que isso é que merecia ser visto?

Era o teatro que a minha irmã frequentava. Vi muito pouco as companhias «normais». Ao Trindade, nunca ia, a minha irmã dizia que era mau. A companhia da Amélia, vi para aí duas vezes quando era adolescente. Até porque a maior parte dos espectáculos eram para maiores de dezassete anos, e eu tinha doze, treze, catorze. Vi os grandes espectáculos, o *Diálogo das Carmelitas* [1959], o *Processo de Jesus* [1958], da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, mas aquilo não me atraía particularmente. Em contrapartida, não podia perder as vindas do TEP a Lisboa, assim como algum teatro estrangeiro. O *Annonce faite à Marie*, de Claudel, com a Daniele Delorme, no São Luiz. Ou o Ralph Richardson nos espectáculos de Shakespeare [*O Mercador de Veneza* e *Sonho de Uma Noite de Verão*, 1964], que vieram ao Tivoli.

Depois, quando entro para a faculdade, as aulas interessam-me muito pouco, excepto as de um professor absolutamente genial, o padre Manuel Antunes, que foi, com Mário Dionísio, um grande formador do pensamento. Ajudou-me a pensar não tanto a matéria que tinha de dar (que dava maravilhosamente), como a maneira de expor a matéria, como o Mário Dionísio. A forma de atacar a aula e de a organizar era absolutamente fascinante; era o reino da composição, qualquer que fosse o assunto. O padre Manuel Antunes era genial nisso. O resto interessou-me muito pouco. Mas interessaram-me os colegas. Eu tinha saído duma escola católica e no Liceu Camões só estive dois anos, criei poucos amigos, embora alguns até agora, como o Miguel Lobo Antunes ou o José Mariano Gago. Na faculdade: olha que bom! Aqui há rapazes e raparigas. Vamos lá criar o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras! Aí comecei a ter interesse nos cineclubes, a participar no ABC, depois no CCUL [Cineclube Universitário de Lisboa] e sobretudo no teatro, onde começámos em 1969, creio eu, com o *Anfitrião*. Antes tinha feito umas coisas, como o *Avejão*, de Raul Brandão. Mas foi sobretudo o *Anfitrião*.



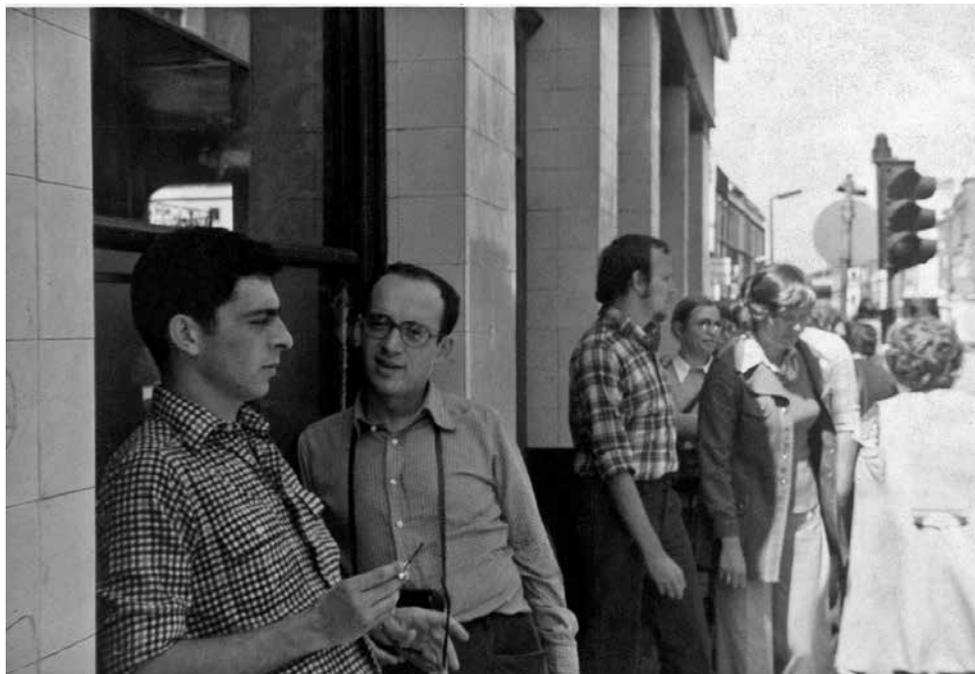
FOTOGRAFIA DE TURMA NO EXTERNATO MARISTA DE LISBOA (JORGE SILVA MELO, 2.ª FILA, 6.º A PARTIR DA ESQUERDA), 1960



JORGE SILVA MELO, AVIGNON, 1968, [F] LUÍS FILIPE SALGADO MATOS



JORGE SILVA MELO, DE VIAGEM ENTRE ANTIBES E NICE, 1968, [F] DESCONHECIDO



LUIS MIGUEL CINTRA E JORGE SILVA MELO, C. 1970, LONDRES, [F] DESCONHECIDO

Eu tinha vinte anos, o Luís tinha dezanove. Tentámos continuar a seguir à faculdade com um grupo de teatro amador [Grupo de Teatro do Ateneu Cooperativo], onde criámos os *Três Entremezes de Cervantes* [1970], que foi feito na Sociedade Nacional de Belas-Artes, mas que já não foi tão bem acolhido, acharam que era mais do mesmo, embora eu gostasse bastante do espectáculo.

Havia teatro na Faculdade de Letras, havia professores que o faziam, mas criar um grupo de teatro em Letras... O que é que acontecia do ponto de vista das actividades culturais num tempo em que tudo era proibido e feito um bocadinho à margem dessa faculdade, que já retrataste como sendo pouco interessante? Que actividades é que havia? Onde é que entra Gastão Cruz e outros? É depois? É antes? Havia outras coisas?

Comecei a escrever para o *Diário de Lisboa*, fui criando amigos e inimigos. Imagina: havia nessa altura um prémio (dado pela Fosforo Ferrero, uns comprimidos que ajudavam a memória, muito usados em época de exames)... Os três premiados, quem foram? O José Mariano Gago, o José Pacheco Pereira e eu. [risos] Que monotonia, ainda agora são sempre os mesmos. Tínhamos dezoito anos. Digamos que a elite à volta do *Diário de Lisboa Juvenil* foi muito forte e manteve-se durante anos. O Luís Filipe Castro Mendes foi meu antagonista numa polémica que demorou quase um ano, quando eu tinha para aí dezoito anos e ele quinze ou dezasseis, sobre o *Zorba, o Grego*. Eu disse muito mal do filme e ele respondeu a dizer que o livro era muito bom, ao que se seguiu uma polémica com ele a dizer que o livro era muito bom e eu a dizer que o filme era mau e que não tinha uma coisa a ver com a outra, e que maus romances podiam dar bons filmes, etc. A certa altura, recebo uma carta: «Eu sou aquele que te insulta às terças-feiras, mas gostava muito de ser teu amigo.» Era o Luís Filipe Castro Mendes, que já era assinante dos *Temps Modernes*, já tinha lido *O Ser e o Nada*, de Sartre, em Chaves! [risos] Filho do juiz...

Bem, parecia um país extraordinário.

Mas como é que ele percebeu alguma coisa? [risos] Fui passar férias com ele e com um amigo dele. Por escrever no *Diário de Lisboa Juvenil*, dei nas vistas por uma certa heterodoxia. Atacava filmes muito louvados, dizia

bem de filmes que eram malvistas, como os de Jerry Lewis, por exemplo, acabei por congregiar muita gente que vinha de fora de Lisboa a quem eu acabei por apresentar Lisboa. Servi, de certo modo, de introdução à vida lisboeta... [risos]

Na FLUL, o Gastão... a Fiama [Hasse Pais Brandão] ainda era aluna, creio que o Gastão já não, mas o Gastão começa a dirigir um grupo de poesia paralelo ao grupo de teatro... O Gastão fazia umas leituras de poesia que eram muito concorridas, na Livraria 111, com a Maria Barroso e o Luis Miguel [Cintra]. Eu não tinha muito jeito para ler, portanto, fui atirado para fora. Mas eram, também, a Ana Maria Teodósio, a Helena Domingos. Um parêntese: a Livraria 111 não era só livraria, era também galeria, onde expunham artistas que eu ia descobrindo, o Álvaro Lapa, o [Joaquim] Bravo, o António Sena, a Lurdes Castro. Estas leituras de poesia que o Gastão organizava eram uma actividade paralela ao grupo de teatro da Faculdade de Letras e que acho que só começa, mas não tenho a certeza, depois d'O *Avejão*, de Raúl Brandão, que a Carmen Gonzalez dirigiu em 1968, com cenários do Manuel Baptista. Era aquele grupo que se juntava muito num café que já não existe, chamado Monte Branco, uma gelateria no Saldanha, onde agora é um banco ou uma coisa qualquer. Mesmo no Saldanha, quase no prédio onde viveu o Carlos de Oliveira. Havia muita gente que ia traduzir para lá, o [António] Ramos Rosa estava lá desde manhã, a Alice Gomes, que morava ao lado, a Carmen Gonzalez, que também estive no Grupo de Teatro de Letras, traduzia Malcolm Lowry. Cada um na sua mesa a fazê-las à mão. Não era ao computador. Eram os poetas, que iam para lá de manhã, porque não tinham outro emprego, a não ser as traduções. Esses fui conhecendo, também, o Ramos Rosa, a Luiza [Neto Jorge], o Herberto Helder, que não era dos tradutores, mas aparecia lá pelas quatro da tarde. Estavam nesse café, que tinha para aí seis mesas. Não tinha mais, depois tinha uma esplanada no verão. Esse era o grupo dos escritores. Aí, também me dei muito com o Gastão e com a Fiama. Mais até com a Fiama, a meu ver. A Fiama fazia crítica teatral, numa revista [do Cineclub] do Porto, chamada *Plano*, uma revista de cinema e de teatro, dirigida pelo Egito Gonçalves.

E vocês eram convidados para escrever porque vos conheciam ou enviavam os textos e diziam que queriam escrever sobre cinema?

Quando comecei a escrever no *Juvenil*, foi porque mandei um texto para lá e o Castrim aceitou. A partir daí, comecei a receber convites. O João



JORGE SILVA MELO, MARGARDA SOROMENHO, LUIS MIGUEL CINTRA, EDUARDA DIONÍSIO E LUÍS SALGADO MATOS, 1970, ÉVORA-MONTE

POESIA HOUVE MAIS TARDE

No dia seguinte. Na Galeria 111. No Brito, 111 também. Começei por admirar um quadro de Karel Appel, de quem vai ser a próxima exposição. Admirei dois quadros espantosos do Falato e quatro originais de Vieira da Silva. Vi a esponsão do Espiga Preto, de que gostei. E quando já toda a gente estava sentada no chão, esperando por completo a lotação da cave da 111, comecei o recital.

Sei qualquer intuito comercial, o Brito manda comprar. A cave encheu-se de gente jovem e não jovem, que gosta de ouvir poesia. Disseram-se poemas de Anténio Torrado, De Armando da Silva Carvalho, De Flávia Havel, Páls Brandão, De Gestão Cruz, De Luísa Neto Jorge, De Maria Terena Horta, De Rui Belo.

O crítico Rui Belo sa sentava no chão. A fama chegou arrebatada, mas com um ar tranquilo e seguro que me deixou invejoso. Quanto a poesia, não posso deixar de dizer que a sinto todas as vezes que vejo o Gestão. Sei que é novo. Mas de dia para dia rejuvenesce. É impressionante.

Reclamaram Ana Maria Teófilo, Dama Cintra-Helena Domingos e Luís Miguel Cintra. Aqui, para Luís Miguel Cintra tem um olhar, uma expressão, uma solenidade extraordinária. Nem um gesto. Apenas os olhos e a voz nos dão o poema.

Houve, de facto, poesia naquela tarde de 111. E houve um grande declamador, Luís Miguel Cintra.



NOTÍCIA DO DIÁRIO POPULAR DE 5 DE JUNHO DE 1969 E MONTRA DA LIVRARIA 111, PELA MESMA DATA [MONTAGEM A PARTIR DE FOTOS CEDIDAS PELA LIVRARIA 111]



O MISANTROPO OU O ATRABILHÁRIO APAIXONADO, DE MOLIÈRE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1973 (JORGE SILVA MELO), [F] PAULO CINTRA GOMES



O TERROR E A MISÉRIA NO TERCEIRO REICH, DE BERTOLT BRECHT, ENC. JORGE SILVA MELO E LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1974 (LUIS LIMA BARRETO, CARLOS FERNANDO, RAQUEL MARIA, ORLANDO COSTA, JORGE SILVA MELO, GLÓRIA DE MATOS, PEDRO PENILO, AUGUSTO FIGUEIREDO, LUIS MIGUEL CINTRA, GLICÍNIA MARTIN), TEATRO DA TRINDADE, [F] PAULO CINTRA GOMES



AH QI, DE JEAN JOURDHEUIL E BERNARD CHARTREAU, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1976, (GLICÍNIA MARTIN, LUÍS LIMA BARRETO, JORGE SILVA MELO), [F] PAULO CINTRA GOMES

Bénard convida-me para escrever n' *O Tempo e o Modo* sobre cinema. O António-Pedro Vasconcelos, quando dirige a segunda fase do *Letras e Artes*, convida-me para escrever sobre teatro. Eram convites que vinham porque já tinha criado uma certa polémica, com a minha passagem pelo *Diário de Lisboa Juvenil*. Aquele *Juvenil*, que saía às terças-feiras, era um suplemento que os adultos também consultavam para saber quem é que estava aí a aparecer. E que era muito lido pelos jovens de fora de Lisboa e da oposição, era a única coisa que tínhamos...

Essa formação informal fazia-se muito assim: escrevendo, estando, falando, encontrando-se, discutindo, acompanhando as publicações...

Era uma época de mudanças profundas – como provavelmente todas... Por exemplo, havia uma coisa que era muito engraçada: o Artur Ramos e o Lauro António, próximos do PC [Partido Comunista] ou dentro do PC ainda os dois na altura, sentiram que se aproximava o fim dos cineclubes (associações) e começaram a fazer, no Monumental, sessões para toda a gente, como já havia no Tivoli e no Império há uns bons anos. «Sessões clássicas» que se chamavam «Quinzenas do bom cinema». Às segundas, quartas e sextas, às seis e meia, num cinema de mil e tal lugares, íamos todos ver filmes escolhidos por esta dupla. Sem se ser sócio, podíamos ir ver filmes muito bem escolhidos. Isto acabou por ser um ataque involuntário aos cineclubes, que começam a definhar, também atacados pelo regime. Como estávamos todos ali perto no Saldanha, íamo-nos orientando, íamos trocando informações. Acabei por ser o conselheiro, por exemplo, do Ruy Belo, que me vinha perguntar quais eram os filmes que devia ver naquela quinzena. E falávamos, falávamos sem fim... Lembro-me de que no meu terceiro ano de faculdade... Deve ser o terceiro – foi o cinquentenário do *Húmus*, de Raul Brandão. O livro já quase não se encontrava, estava quase esgotado e não foi reeditado na altura, mas houve um suplemento literário do *Diário de Lisboa* que prestou atenção a esse cinquentenário. O Jacinto Prado Coelho, meu professor, que só dava literatura até Camilo, deu Raul Brandão nesse ano. Houve uma abertura inesperada na FLUL. E eu tive-o a dar Raul Brandão; e saiu-me no exame («Será *Húmus* um anti-romance?»), foi a pergunta). E o Carlos de Oliveira havia de escrever o *Finisterra*, assim como o Herberto também iria escrever o *Húmus*, pegando em frases de Raul Brandão e fazendo um poema a partir disso. Eram acontecimentos que explodiam naquele pequeno grupo

de pessoas inesquecíveis. Desde o Carlos de Oliveira, que tinha mais trinta anos do que eu, ou o Gastão, que tinha mais dez, ou o Herberto, que tinha mais vinte. Íamos congregando informações. Assim como os filmes. O Herberto passava a vida a falar de um filme do Joseph Losey, *Dois Vultos na Paisagem* [1970], que era o seu filme favorito. Lembro-me perfeitamente de ter ido ao Monumental ver esse filme e de ele lá estar no segundo balcão. Assim como me lembro de ter visto pela primeira vez o *Esplendor na Relva* nessa altura. O filme é de 1961, mas eu vi-o em 1967, para aí... a sala inteira riu à gargalhada. Inclusive o Ruy Belo, que estava ao meu lado, e depois veio a escrever aquele poema maravilhoso sobre a Deanie. Foi uma risota. Fazia-se troça da Natalie Wood, que nessa altura era considerada a pior actriz do mundo e todos os anos recebia o Turkey, o Óscar para a pior interpretação. E agora olhamos e é maravilhosa. Já o era, nós é que não víamos [risos]. «Como é possível um filme tão piroso?» Passado para aí três meses fomos ver, cada um por si, e chorámos às escondidas. Afinal era uma obra-prima. Não se podia era ver com mil e tal pessoas a rir [risos].

Mas o grande sonho era Paris. Eu tinha o mapa de Paris no quarto, tudo o que fosse Paris, as idas e os regressos de Paris, queríamos saber tudo, que filmes estavam em exibição, que peças de teatro... que livros... era a sede absoluta de informação. Os livros, os filmes que viam e que nós não víamos. O que é que já tinha estreado. Muitas vezes, sentíamos que os jornais ou as revistas – que eram muito importantes – não tinham chegado à tabacaria do Monte Carlo, a censura tinha-os apreendido. Alguma coisa se passara... E íamos lê-las na Alliance Française, que as recebia oficialmente. «Ah! O quê? O *L'Express* não chegou esta quinta-feira? Não. Nem o *Nouvel Observateur*? Amanhã passo pela Alliance para saber o que é que eles proibiram.» E ia um, que depois contava aos outros, não ia toda a gente ler o *L'Express*.

E, agora que falaste da censura, como era viver politicamente esse tempo, das agitações estudantis? Disseste em algum sítio que até tinhas sido preso antes do 25 de Abril.

Acho que foi o meu espectáculo com maior êxito, para dizer a verdade. Ainda no outro dia, houve um senhor da minha idade que me disse: «Ai, eu assisti à tua prisão e fiquei impressionadíssimo.» Não sei quantos anos depois... Partiram-me a cabeça, fiquei cheio de sangue... Nunca tinha pensado vir a ser um herói *gore*. Fui protagonista de um filme de

terror. O João Soares também assistiu, do outro lado da rua. Não se esqueceram. Esse é que foi um bom espectáculo.

Mas isso aconteceu em que contexto?

Foi no dia da manifestação internacional contra a guerra do Vietname, que coincidia com o regresso do Américo Tomás de uma colónia qualquer. Cá ganhava um triplo significado... E eu estava com a Maria Andersen, filha da Sophia, íamos lado a lado... Os pides queriam prendê-la a ela, não era a mim. Andaram atrás de nós, consegui defendê-la, mas fiquei um bocadinho para trás e fui apanhado. O que é muito engraçado, visto agora, é que, vivendo sob uma ditadura, tudo o que não era uma ditadura, para nós era de esquerda. Só muito mais tarde é que descobri que o De Gaulle era de direita [risos]. Porque tudo o que não fosse Portugal ou Espanha era liberdade, era tudo maravilhoso. Nunca pensei que houvesse fascistas em França. Não me passava pela cabeça. Ou que mesmo alguns dos autores de que eu muito gostava tivessem tido tendências fascistas, como o [Georges] Bernanos, que muito admirava e admiro. Espanha, nesses anos 60, era diferente, tinha uma censura mais liberal do que a nossa, saíam muitos livros, filmes e peças de teatro que cá eram proibidos, como a *Mãe Coragem*; o Brecht era representado em Espanha e cá não.

E Londres?

Vou para Londres em 1970, ou seja, tinha vinte anos em 1968, quando fui preso. Quando pedi a bolsa à Gulbenkian, queria ir para Paris, mas nessa altura não valia a pena ir estudar o que quer que fosse para França. Ir estudar para lá era não ir a aula nenhuma, e a Gulbenkian não me dava bolsa para ir para lá fumar charros [risos] durante dois anos. Fui para Londres. A escola era muito má, contrariamente ao que se dizia. Tinha sido uma muito boa escola técnica, The London School of Film Technique. Naquele ano, por acaso, e suponho que por causa do Maio de 1968 em França, o British Film Institute [BFI] estava a criar uma escola própria e tinha retirado da nossa escola todos os bons professores. Mas essa escola do BFI ainda não estava a funcionar; estavam a preparar o currículo da nova escola. A nossa ficou desfalcada. Quem frequentava a nossa escola, que era privada, eram filhos de milionários, muitos eram americanos. Aquilo era caríssimo. Eu não pagava, era bolseiro da Gulbenkian, que financiava a própria escola. Mas o meu colega, de quem fiquei amigo desde

o primeiro dia até ao último e com quem ainda, de vez em quando, troco *e-mails*... Imaginem quem é. Chama-se Nicholas... Pritzker. É o homem que dá os prémios de arquitectura, filho do milionário de Chicago, judeu. Abandonou o cinema, mas dá os prémios de arquitectura. Isso era a frequência daquela escola. E eram os meus amigos, o Nicky Pritzker, o Eric Young, que se casou com uma sobrinha e herdeira do Graham Greene, gente com muito, mas mesmo muito dinheiro, com casas em Chelsea ou Hampstead Heath... O que é que me interessou em Londres? O teatro. A minha cultura cinéfila era francesa e não inglesa. Em Londres, só havia os êxitos americanos, mais nada. Não havia cineclubes, nem cinemas de arte e ensaio, eu queria era ir para Paris tomar cafés (em Londres não havia) e ver filmes autênticos... Mas o teatro interessou-me muito. Vi o trabalho de grandes directores: John Barton, Dexter, Bergman, Wajda e sobretudo William Gaskill (que soube que morreu agora e a quem, há um ano ou dois, tive a oportunidade de agradecer todo o prazer que me deu...). Entre 1969 e 1971, vi todo o teatro possível e todas as alterações de teatro que existiram naquela cidade. Ia para as aulas de cinema, mas depois, ao fim da tarde, ia para o teatro. E a Ingrid Bergman estava a representar num teatro cuja porta dos artistas dava para a minha escola... Estava em Londres, coisa absolutamente extraordinária.

Quando voltas, voltas para o cinema?

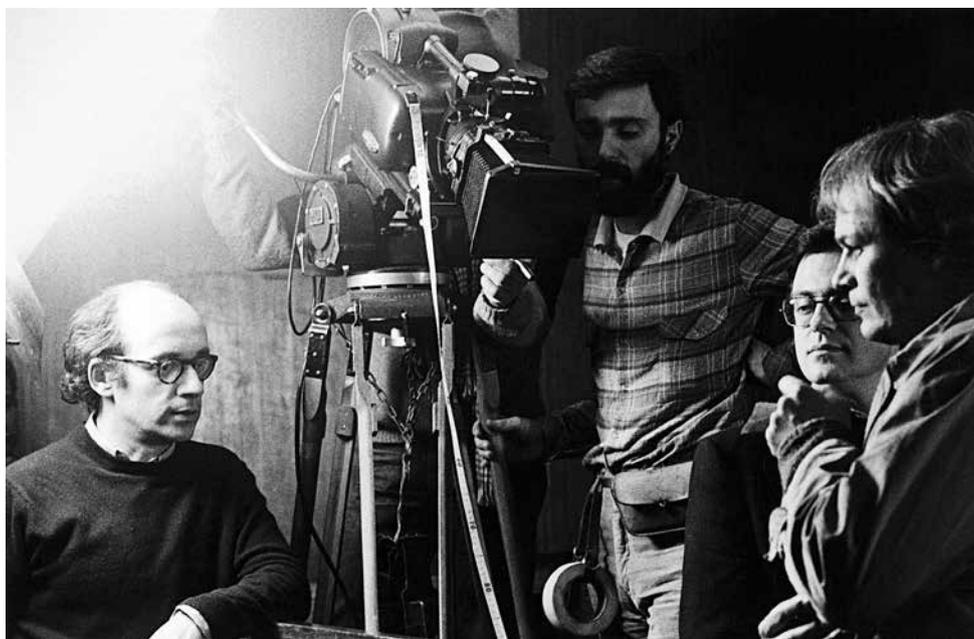
Quando volto, volto para o cinema. Volto para trabalhar imediatamente, como assistente de realização do António-Pedro Vasconcelos. Já tinha sido assistente de realização do Paulo Rocha e do João César [Monteiro]. Na semana seguinte ao meu regresso, já era assistente de realização do António-Pedro, no primeiro filme dele, *Perdido por Cem* [1972]. Foi tão rápido... Umas semanas depois de ter acabado o curso, um meu amigo de escola, que me veio visitar, imaginem, chegou ao aeroporto e lá estávamos a filmar. Ficou impressionadíssimo: «Já tens trabalho!? Já estás a filmar uma cena de morte no aeroporto?!» E eu, todo megafone a dar ordens de primeiro-assistente.

Isso corresponde ao momento do cinema apoiado pela Gulbenkian?

Sim, era o fim do programa de apoio ao cinema da Gulbenkian, em que fui assistente do António-Pedro, no *Perdido por Cem*, e logo a seguir, do Alberto Seixas Santos, no *Brandos Costumes* [1975], ou seja, fiz os dois



JORGE SILVA MELO E PAULO ROCHA, C. 1980



JORGE SILVA MELO, ACÁCIO DE ALMEIDA, JOSÉ ANTÓNIO LOUREIRO, MICHAEL KÖNIG, NA RODAGEM DE NINGUÉM DUAS VEZES, 1983, [F] JOÃO PINTO NOGUEIRA

últimos filmes do programa Gulbenkian e depois aquilo acabou. Fiquei sem trabalho. Mas os anos de 1971 e 1972 foram como assistente de realização no cinema. Nós, no cinema, sentíamos que estava a acabar aquela pequena renovação que a Gulbenkian tinha proporcionado, mas o que estava a acontecer no teatro estava muito vivo. Primeiro *Os Bonecreiros*, onde houve uma cisão grande que deu a Comuna. Uma série de pessoas que eu admirava, como a Glicínia Quartin, o Mário Jacques, estavam a sair das companhias normais para criar as suas estruturas e isso deu uma grande esperança. Aliás, o elenco dos *Brandos Costumes* é um elenco que fui eu a escolher, à excepção da Isabel de Castro, que já era amiga do Alberto. Porque o Alberto Seixas Santos não conhecia os actores. Quem é que eu recomendei? A Dalila Rocha, actriz que vinha do TEP, ou seja, das tais marginalidades de oposição anterior. O Luís Santos, que era um actor republicano, que vinha da grande escola anarquista (aluno do Araújo Pereira, amigo da Manuela Porto) e que trabalhou aqui mesmo, dentro da Politécnica. Fez os *Limões da Sicília* [1950], do Pirandello, com o grupo da Manuela Porto [Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense] e depois fez algumas coisas, mas sempre olhado de soslaio, porque era da oposição. Tinha trabalhado um bocadinho com a Luzia [Maria Martins], mas tinham sido os à margem do teatro oficial. E o elenco, achei que tinha resultado muito bem. Também por serem pessoas que estavam disponíveis para aquilo. Nem fazíamos plano de trabalho. Os actores todos iam para as filmagens, entrassem nesse dia ou não. Depois vinham todos almoçar, ficavam ali a conversar.

A ideia é essa: tu vens para fazer cinema, apesar de tudo, e de repente...

O cinema em Lisboa estava a morrer nessa altura e o que estava a nascer era algum teatro. Ainda trabalhei n'Os Bonecreiros um bocadinho, num espectáculo, mais ou menos como dramaturgista, juntei os textos de teatro de cordel. Trabalhei com umas editoras, ganhava a vida como tradutor. Com a Estampa e a Seara Nova, lancei uma colecção de teatro, com o Luis Miguel e com o José Alberto Osório Mateus, onde publicávamos os textos que eu gostaria de vir a fazer numa companhia que eu tivesse. Essa colecção é anterior à formação da Cornucópia. Com a Cornucópia, justamente, essa colecção morre; não havia tempo para estar a organizar a colecção e fazer os espectáculos, mas foi uma espécie de repertório para uma companhia.

E portanto a Cornucópia nasce precisamente no meio dessa instabilidade relativamente ao cinema...

Sim, o cinema estava completamente morto quando a Cornucópia nasceu, já estavam prontos todos os filmes dessa segunda geração, não havia mais trabalho. Ainda trabalhei numa revista que fundei com os meus amigos, a Eduarda Dionísio, o Luís Salgado de Matos, chamada *Crítica*, durou um ano intenso e gosto muito do que conseguimos fazer, polémicos.

E também nasceu de um certo desafio das pessoas que conheceste e que eram os teus colegas e do Luis Miguel Cintra, não é?

Exacto, e também a possibilidade de alguns actores profissionais muito reconhecidos, como a Glicínia, a Dalila, quererem vir trabalhar com miúdos. Agora seria impensável uma companhia com os dois chefes, o Luis Miguel e eu, com vinte e três anos, convidar a Alexandra Lencastre para vir trabalhar connosco... Era impensável. Não só os miúdos não se lembravam, como ela não aceitava. Mas a Glicínia aceitou, toda contente, e a Dalila e o Filipe La Féria, que estava muito na moda como jovem galã. Vieram todos trabalhar connosco porque sentia-se que eram coisas novas. A Lia Gama estava em Angola e disse numa entrevista que o nascimento da companhia era o grande acontecimento que havia em Portugal. Portanto, estava no ar do tempo.

Entretanto, deu-se o 25 de Abril, e a Cornucópia também se envolveu naquilo que acontecia na altura. Foram com o *Terror e Miséria no Terceiro Reich* para as campanhas de dinamização. Como foi essa experiência?

Foi um momento muito crítico em que eu estava em grande oposição à ideologia do teatro que era praticada. Que era muito «temos de fazer espectáculos exortativos, em que se diga às pessoas o que devem fazer para serem bem-comportadas!», e eu achava que o importante seria meditar sobre as contradições da pequena burguesia. A partir do *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht, que fizemos em 1974 e que já é sobre isso, houve uma série de peças – *Os Pequenos Burgueses*, do Gorki, *Os Tambores na Noite* [Brecht], o *Casimiro e Carolina* [Horváth] – na Cornucópia sobre a pequena burguesia, que são os porteiros do



E NÃO SE PODE EXTERMINÁ-LO?, DE KARL VALENTIN, ENC. JORGE SILVA MELO, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1979 (JORGE SILVA MELO), [F] CRISTINA REIS



SEIS RAPAZES, TRÊS RAPARIGAS, DE JORGE SILVA MELO, TEXTO E ENC. JORGE SILVA MELO, CENDREV, 1993 (RITA TOMÉ), [F] ÁLVARO CORTE REAL



LES SONNETS DE SHAKESPEARE, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. JEAN JOURDHEUIL E JEAN-FRANÇOIS PEYRET, THÉÂTRE DE LA BASTILLE, 1990 (ANDRÉ WILMS, JORGE SILVA MELO), [F] BRIGITTE ENGUERAND

poder. A que se juntavam algumas peças contemporâneas, Kroetz, Deutsh, daquela corrente a que se chamou teatro do quotidiano. Isso foi o centro da minha actividade na Cornucópia: encontrar repertório sobre a pequena burguesia, tudo à imagem, é evidente, do Théâtre de l'Ésperance, dirigido por Jean-Pierre Vincent e Jean Jourdeuil, e, através deles, do Schaubühne de Peter Stein. Quando saio da Cornucópia [1979], vou como bolseiro para Berlim ser assistente de Peter Stein na *Oresteia*, um espectáculo genial. Já não era nada sobre a pequena burguesia, mas sim sobre a derrota das revoluções. A *Oresteia*, a transformação das Erínias em Euménides era, no espectáculo do Peter, a morte do Exército Vermelho, o grupo dos Baader-Meinhof, a morte mesmo. A prisão dos Baader-Meinhof tinha sido uns anos antes. Era o fim de todo o ímpeto revolucionário. A domesticação, a entrada na democracia ditada pelos deuses. Aí já não estávamos nada a pensar nas fracturas da pequena burguesia, mas no fim do momento revolucionário. Isto já em 1980. Estou lá em Berlim em 1979-1980, com a *Oresteia*, e a seguir com *Woyzeck*, encenado por Michael König. Fui estagiário num *Woyzeck*, peça que eu já tinha traduzido e dirigido cá. Era muito engraçado ver os actores à procura do texto, que eu sabia de cor, sendo eu o estagiário estrangeiro. Tinha sido um espectáculo que me tinha dado muito gosto fazer. Foi uma experiência muito engraçada, estar todos os dias a ver um espectáculo que eu conhecia de cor feito por outras pessoas. Não era só ir ver o espectáculo. Era estar lá dois meses a assistir aos ensaios, a ver os problemas deles, «ah!, que engraçado, este problema não tive», «olha este, não me lembrava disto». Depois fui para Milão ser assistente de Giorgio Strehler, o pai de toda esta gente e tive sorte. Primeiro fui assistente num espectáculo que não era muito bom: *A Boa Alma de Sé-Chuão*, do Brecht, muito decorativo e muito à moda milanesa. Mas depois fui assistente na mais bonita encenação de ópera que alguma vez existiu, *As Bodas de Fígaro*, do Mozart, encenado pelo Strehler, no La Scala de Milão. Era impressionante a capacidade de energia e a rapidez da decisão. Na ópera, é como no cinema, as decisões têm de ser tomadas num instante. Ao filmar também. «Ai é? Está chuva? Temos de filmar o dia com sol, vamos filmar lá para dentro.» Ou filmamos ao contrário. Há o instante sublime da decisão. No teatro não, porque há sempre três meses de ensaio ou dois ou um, podemos sempre adiar para o dia seguinte. Mas o Strehler, nas óperas, tinha três semanas de ensaios. Para uma ópera! E com tempos mais que cortados com os cantores. Em três semanas, os cantores só fazem três horas de prova de guarda-roupa, a orquestra só

ensaia quarenta minutos de seguida e depois é continuada pelo repetidor, os cantores cantam cinquenta minutos. As decisões sobre guarda-roupa e sobre encenação têm de ser tomadas ali. Até provas de guarda-roupa eram feitas durante o ensaio, com a orquestra a tocar, os músicos a cantar, os agentes a negociar cá na plateia, o Strehler aos gritos a dizer: «Questo teatro di merda!», e era o La Scala de Milão. Eu adorava isso, mas era... A energia, a visão, a capacidade de decidir. Isto é assim. Este avental é assim e acabou-se e já não há mais dúvidas... É atirar a farpa no momento absolutamente certo. Aliás, todos eles, o Stein, o Chéreau, o Klaus Grüber, vêm do Strehler e dessa fulgurante capacidade de decisão que ele tinha. E tinha de ter, porque em três semanas como é que se faz *As Bodas de Fígaro* com vedetas, que, ainda por cima, queriam disputar o lugar no palco? Se estão à boca de cena, se estão lá atrás... E os agentes todos a negociar isso.

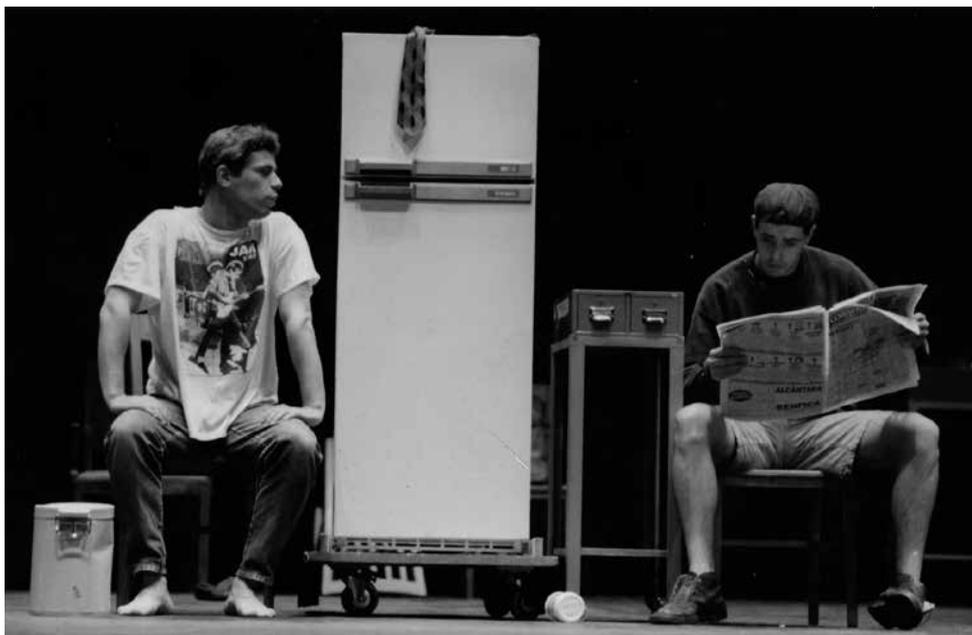
Um aspecto que ficou um pouco para trás, e com ele fechamos o tema Cornucópia, tem que ver com a colecção de peças e com o que estavas a dizer sobre o *Woyzeck*. O que é que gostarias de ter feito de diferente durante o tempo da Cornucópia? Era um trabalho conjunto, um trabalho com as outras pessoas onde havia uma determinada dinâmica, mas houve coisas que vieram contigo? Que gostavas de ter feito ali e não fizeste e ficaram sempre no teu bolso para voltares a fazer?

Sim, há várias peças que eu gostaria imenso de ter feito e que nunca virei a fazer, mas que eram peças que sonhei desde miúdo, como *A Vida É Sonho* [de Calderón de la Barca], de certeza, *Um Homem É Um Homem* do Brecht e *As Bodas de Fígaro*, que cheguei a traduzir para o Grupo de Teatro de Letras. Coisas que o Luis Miguel acabou por fazer e que eu não farei, perdi o comboio. Tive cuidado, ao fundar os AU, de não entrar em competição com o programa da Cornucópia. Mas eu, dentro da Cornucópia, não fui um adepto dos clássicos, não fiz nenhum Shakespeare nem nenhum Corneille, que adoro. Não fiz nada dessas coisas. Fiz um Marivaux antes do 25 de Abril, mas o que fiz foi Gorki, Horváth, o jovem Brecht, Valentin e muitos contemporâneos, nessa altura, como o Kroetz. E convidámos escritores a escrever, o Almeida Faria, a Maria Velho da Costa, projectos que ficaram por fazer. Ah, mas fiz Büchner, claro. Com os AU quis fazer contemporâneos, inventar contemporâneos (o Vieira Mendes, eu...) e as origens do teatro

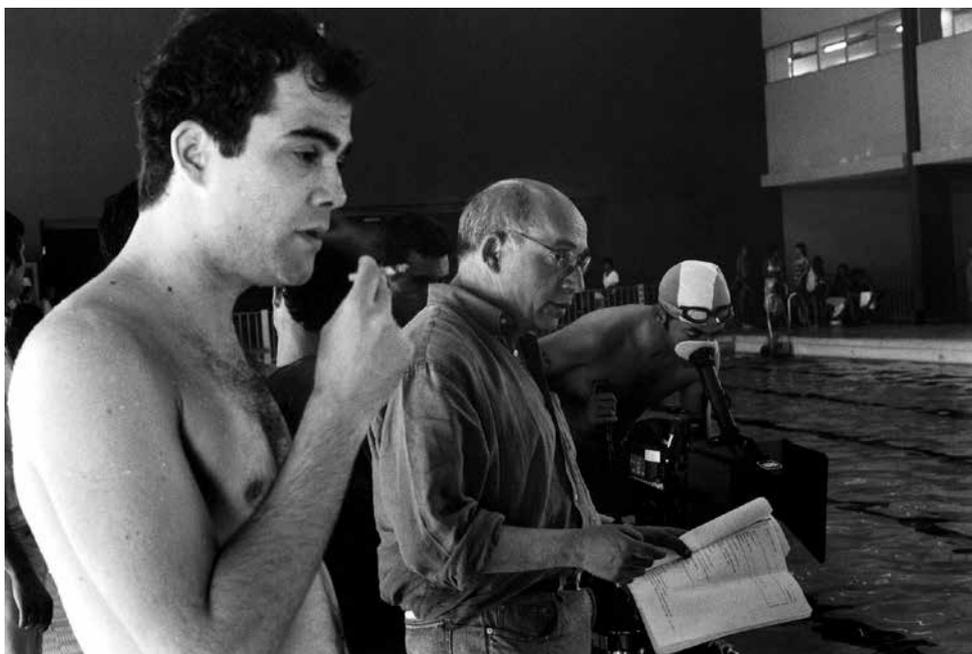
contemporâneo. Pirandello, Brecht jovem, Büchner, Pinter, os que marcam toda a escrita deste século, os antepassados directos. Acabei o jovem Brecht, fiz o *Baal* e a *Selva das Aidades*. São as coisas que trouxe. E uma coisa que a mim me interessa, e que talvez tenha que ver com cinema e com a educação cinematográfica, que é um grande respeito pelo realismo. Não tenho imaginação e não quero ter. Gosto de móveis, de ver pessoas sentarem-se em móveis e não em cubos. Se têm mesa, quero uma mesa e não um candeeiro. Isso são coisas que, se calhar, por a minha educação vir do cinema, me interessam, assim como a escrita contemporânea. Trabalhei alguns anos como argumentista de cinema, gosto de escrever para outros fazerem. Também tive o prazer de escrever peças para serem dirigidas por mim ou não, mas o prazer de estar a escrever é uma coisa que não quero perder. Gosto disso. Interessou-me menos, nos AU, também por vários acidentes pessoais, ir fazer os clássicos. Só mais recentemente é que tenho feito o grande repertório, mas aquele repertório que desde 1971 me interessa fazer, ou seja, as origens do teatro realista. *A Estalajadeira*, do Goldoni, é uma coisa que sempre me interessou e que traduzi para a tal colecção da Estampa/Seara Nova anterior à *Cornucópia* e que me interessa, exactamente por ser a origem do realismo. Gosto de ver uma pessoa pôr a mesa [risos].

E, antes do regresso definitivo a Portugal, há uma ligação de amizade e um trabalho com Jean Jourdheuil. O que foi ser actor em França?

Eu nunca tinha sido propriamente actor, porque só tinha entrado em espectáculos também dirigidos por mim, o que é diferente. Se não me apetecia ensaiar, não ensaiava. Ficava na mesa do encenador e punha outro a dizer as palavras, ou seja, nunca estive sujeito ao olhar do outro, o essencial da profissão do actor. Eu era patrão, encenador, actor, também podia ser frente de sala, como fui, mas nunca estive sujeito. Fiz alguns papéis. Bem ou mal, não interessa. No cinema, também não gostei. Não gostei nada de ser olhado. Só gostei num filme, em que também era sujeito, *A Ilha dos Amores*, do Paulo Rocha, filme que vi crescer e que era tão meu, que eu tinha de lá estar como actor. Só gostei de estar nos filmes quando também era autor. A certa altura, em 1984, creio eu, o Jean, com quem mantive uma amizade muito grande desde que ele trabalhou cá num espectáculo chamado *Ah Q*, em 1975, convida-me para ir fazer uma peça. Foi o nosso modelo na *Cornucópia*. Ficámos muito amigos e convidou-me para ir fazer uma peça em que eu faria de Espinosa.



ANTÓNIO, UM RAPOZ DE LISBOA, DE JORGE SILVA MELO, TEXTO E ENC. JORGE SILVA MELO, ACARTE, 1995 (MANUEL WIBORG, PAULO CLARO), [F] JOSÉ MANUEL



MARCO DELGADO, JORGE SILVA MELO E RUI POÇAS NA RODAGEM DE ANTÓNIO, UM RAPOZ DE LISBOA, 1999, [F] JOÃO ABEL ABOIM



NUM PAÍS ONDE NÃO QUEREM DEFENDER OS MEUS DIREITOS, EU NÃO QUERO VIVER, DE JORGE SILVA MELO (A PARTIR DE MICHAEL KOHLHAAS, O REBELDE, DE HEINRICH VON KLEIST), ENC. JORGE SILVA MELO E PAULO CLARO, ARTISTAS UNIDOS, 1997 (PAULO CLARO), [F] SUSANA PAIVA



AOS QUE NASCEREM DEPOIS DE NÓS - CANÇÕES DO POBRE B. B., DE BERTOLT BRECHT, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS/COMPANHIA DE TEATRO DE BRAGA, 1998 (BRUNO BRAVO, MANUEL WIBORG, MIGUEL BORGES, JOÃO MEIRELES, PEDRO ASSIS), [F] JORGE GONÇALVES

Suponho que por causa do meu nariz de judeu e das origens portuguesas do Espinosa. Ele não tinha pensado em mim. O autor da peça, que era um pintor chamado Gilles Aillaud, que já morreu, disse que queria escrever a peça se eu fosse lá representar o papel. Fui e adorei fazer. Aquilo correu muito bem, teve muito boas críticas e público e era um espectáculo muito bonito. Depois, houve mais cinco espectáculos que fiz com o Jourdheuil e com o Jean-François Peyret, que trabalhava com ele. O Jourdheuil gosta muito de discutir depois do ensaio até às tantas da manhã. E eu pertencia a essa família, porque ficava em casa dele. Quando vinha do ensaio, ouvia as discussões entre ele e o Jean François. Também não era apenas actor, estava na parte da autoria, do gesto inicial. Partilhava esse gesto inicial. Pouco a pouco comecei a ser só actor nesses espectáculos, arranjei casa própria, não ficava lá as noites. Fiquei muito amigo de um outro actor, André Wilms, e da sua mulher, Évelyne Didi, e ficava em casa deles, adoro-os. Mas comecei a aborrecer-me de ser actor. Não só a vida é uma estupidez, às quatro da tarde já não conseguia fazer mais nada a não ser pensar no espectáculo e ter de ir para o teatro. Chegava ao teatro às cinco da tarde, o espectáculo era às oito e meia da noite. Não tinha nada que fazer. O Wilms é outro angustiado como eu, portanto, saíamos de casa. Não ia ao cinema, não lia livros. A partir do meio-dia era incapaz de ler. Depois, a seguir ao espectáculo tínhamos de ir jantar, comer e beber bem. Achei que era uma vida completamente estúpida. E fui recusando convites de alguns outros encenadores. Só me interessava trabalhar com o Jourdheuil, porque era autor dos espectáculos também. A certa altura, o Jean e o Jean-François separaram-se e eu achei que já não queria participar naquilo e foi na altura em que decidi voltar para Lisboa.

Mas trazes alguma coisa dessa experiência?

Sim, a experiência foi maravilhosa, percebi finalmente o que é ser actor e foram seis ou sete anos em que fizemos espectáculos em Paris, em Genebra, em Lyon, em Berlim. Representar noutra língua é uma coisa muito... Embora fale muito bem francês, não é a minha língua, se me esqueço de uma coisa não sou capaz de a substituir. Enquanto em português, em vez de dizer «minha senhora» posso dizer «olá», em francês é diferente... embora o espectador não reparasse que eu não era francês, mas não é a mesma coisa. Assim como não sei o sentido da entoação. Sei que em português dizer «hum... talvez» é uma coisa. E dizer «talvez!» é outra. Mas em francês não sei e não posso saber,

só a vivência... a vida é que permite o sentido da entoação. Ora, é disso que é feito o trabalho do actor. Mas eu ali tinha de me abandonar. Olhe, seja o que Deus quiser. Seja a entoação que for. Aprendi a não *maîtriser*. Perdi o gosto em dominar o sentido como actor. Enquanto em Portugal queria que as pessoas percebessem exactamente o que eu tinha pensado, em francês... sei lá o que é que eles vão pensar do que eu estou a dizer. O problema é deles. Eu cá estou a pensar que é isto, mas não podia dominar. Esse prazer, que é o prazer, a meu ver, de quem vai dançar a um salão de baile, que é entregar-se à valsa. Quem toca a música são os outros, e eu vou lá entregar-me à valsa dos outros. É o prazer de representar em língua estrangeira. Não vou dominar, não vou ser o patrão do sentido, o maestro da orquestra. Correu bem, tive êxito, fui bem pago, mas achei que já chegava. A última experiência, que foi num Lucrécio muito bonito, *A Natureza das Coisas*, já foi muito dura. Esta não é a minha vida, vou mas é voltar para Portugal, onde queria fazer filmes e fiz. Só voltei a fazer mais um espectáculo com o Jean, na Alemanha, em Estugarda, e em alemão... um Heiner Müller.

Começaste pelo cinema quando chegaste. Mas fizeste um espectáculo na Malaposta, depois na Gulbenkian...

Isso já foi mais tarde. Fiz cinema quando voltei, dei aulas, escrevi argumentos. E a certa altura, encontrei dois actores que me fascinaram, o Manuel Wiborg e a Joana Bárcia, que tinham vinte ou vinte e um anos. Deu-me vontade de trabalhar com eles e aí nasceu a vontade de fazer mais um espectáculo, como esse da Malaposta, em 1994, um Joyce Carol Oates em que entrava o Manuel Wiborg. Houve também umas aulas que dei em Évora, onde conheci o Paulo Claro. Eu em Paris tinha acompanhado de perto a ideia do André Wilms, esse actor de quem gosto imenso, de fazer uma companhia só de actores, que não era companhia, era gente que se reunia uma vez por ano para fazer os projectos que quisesse e que se chamava Actores Produtores Associados. Tinham o apoio do Théâtre de l'Athénée, um teatro importante em Paris, e durante dois meses podiam apresentar lá os espectáculos que quisessem. Peças escritas por uns ou por outros. E eram para aí uns trinta actores. Eu achei que essa experiência dos Actores Produtores Associados podia ser útil para nós e, como fazia cinema e teatro, podia fazê-los numa equipa a que se chamou AU. Foi isso que nasceu em 1995, creio eu. Formalmente em 1996.

A nossa curiosidade tem que ver justamente com esse momento de transição e de regresso. É sempre difícil sair de um espaço onde se teve o seu lugar...

Paga-se caro!

Então, como foi isso? Como foi voltar a esse território?

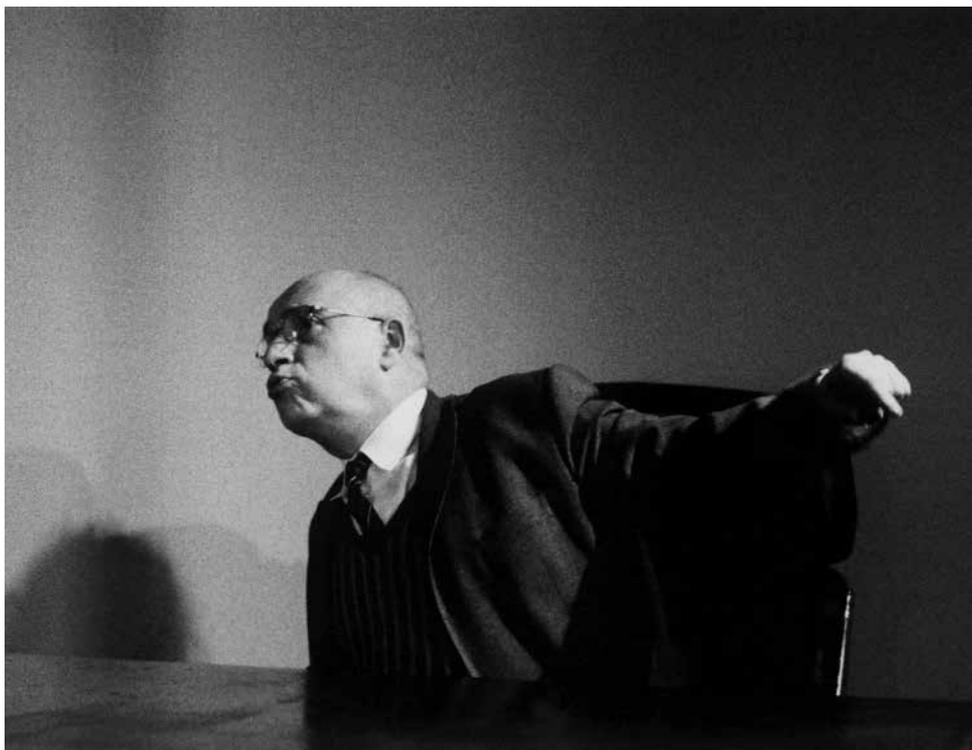
Estive dois anos no total desemprego. Correspondeu a uma Secretária de Estado de Santana Lopes. Dois anos e meio, na altura do *Passa por Mim no Rossio*, no Nacional. Nem um artigo para jornal, nem uma tradução, nada. Nada, nada, nada, nada. Até que consegui – eu já tinha escrito o *António, Um Rapaz de Lisboa*, para televisão, a convite da RTP, mas depois não quiseram fazer – que a Yvette Centeno, que estava no ACARTE, aceitasse a realização de um seminário sobre esses episódios de *António, Um Rapaz de Lisboa*. Fez-se um seminário em que se escreveu a peça, que resultou num espectáculo produzido pela Yvette. Mas repara, o espectáculo principal desse ano dos encontros ACARTE tinha trinta mil contos de orçamento, o nosso tinha sete mil. Foi mesmo considerado a última das produções. Mas eu tinha de aceitar. O meu valor no tal «mercado» que ainda não existia era de sete mil contos, não era de trinta mil. Mas correu muito bem no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian e depois foi reposto no Tivoli graças ao Carlos Avilez, que dirigia o Teatro Nacional e que decidiu integrar essa produção na temporada. Não tinha ninguém que me desse trabalho, porque os meus colegas da minha idade estavam convencidos de que eu estava em Paris. Era o que diziam, e eu estava aqui, na rua da Artilharia 1, que não era Paris, mas pronto. À Glória de Matos, aconteceu-lhe o mesmo quando veio de Inglaterra. Eu interrompi a minha vida, fui ao mar, perdi o lugar... e é por isso que não tenho teatro. Se vocês pensarem: todas as pessoas da minha idade, cada qual tem o seu sepulcro. Eu não tenho sepulcro nenhum, tenho esta casita arrendada... [risos]

Tiveste de conquistar novamente um espaço. E essa conquista do espaço também se fez através desse novo modelo de estrutura e de trabalho. Se viesses para fazer uma companhia como o Novo Grupo, o Meridional ou a Garagem, seria muito mais complicado. Foi isso que pensaste?, que havia outra maneira?

Pensei que havia outra maneira de produzir, de fazer os espectáculos com os actores, também muito inspirado naquilo que me pareceu criativamente mais interessante, naquela década de 1990 em Portugal, que foi a dança. O facto de a dança se produzir irregularmente, não ter carreira normal, poder estrear no ACARTE e depois vir a fazer outra coisa. Basear-se em estruturas muito leves. Foi o que me interessou e era o nosso modelo até chegarmos, em 1999, à Capital. Fizemos três ou quatro espectáculos até lá, e quando lá chegámos foi uma outra mudança. Neste primeiro modelo confiávamos muito nas grandes instituições, Gulbenkian, Teatro Nacional, Culturgest, CCB [Centro Cultural de Belém]. Eram os nossos parceiros, mas era para apresentar espectáculos de três dias, quatro dias. Com *O Fim*, que foi o segundo espectáculo, fizemos uma *tournee* extraordinária: num mês fomos a dezasseis cidades. Montar, desmontar com uma equipa mínima. Isto era possível nesses anos, havia uma grande vontade de ver coisas novas. Agora, conseguimos ir a quatro locais durante um ano. E não existiam tantos teatros como agora há. Só que a nossa precariedade tinha um fim à vista. Depois da Expo, já não tivemos produções com as grandes instituições, já tínhamos colaborado com todas. Não havia razão para o CCB querer mais uma coisa minha ou de a Culturgest querer outra. Pensámos: se não arranjaríamos um espaço, morremos. Éramos na mesma AU, mas temos de encontrar um espaço para fazer coisas diferentes. Na primeira época dos AU, fizemos duas peças minhas. Três!, três peças minhas. *António*, *O Fim*, *o Prometeu* e *o Fatzer*. *O Fatzer* não era meu, era do Heiner Müller e do Brecht, mas são as quatro peças que fiz antes de precisar de um local. Encontrámos aquela fábrica [A Capital], que um dia estava aberta quando por lá passámos e entrámos. O Balsemão era o proprietário, mas estava em curso uma passagem do edifício para a Câmara Municipal de Lisboa. E cedeu-nos aquele espaço enquanto foi dele. A partir do momento em que passou a pertencer à Câmara, foi-nos tirado.

E começaram a pensar n’A Capital como um centro de artes. Queres explicar em que consistia o projecto?

Era um edifício abandonado que já conhecia por ter trabalhado no jornal *A Capital*. No dia em que fui preso, a 21 de Fevereiro de 1968, saiu o primeiro número da segunda fase do jornal. Aquilo agora estava tudo abandonado, muito sujo e achei fascinante. Não para fazer os clássicos, nem peças minhas, mas para fazer aquele teatro que estava a nascer no



UM PARA O CAMINHO, DE HAROLD PINTER, ENC. PEDRO MARQUES, ARTISTAS UNIDOS, 2002 (JORGE SILVA MELO), [F] JORGE GONÇALVES



TERRORISMO, DOS IRMÃOS PRESNIAKOV, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2004 (CECÍLIA GUIMARÃES, GLICÍNIA QUARTIN), [F] JORGE GONÇALVES



JORGE SILVA MELO LENDO HEINER MÜLLER N'A CAPITAL, LISBOA, 2002, [F] JORGE GONÇALVES

mundo e algum do teatro que tinha sido pai deste. Eu já tinha lido Sarah Kane. A primeira impressão que tive ao chegar lá foi que *À Espera de Godot* tinha de ser feito naquela sala, mas não me apetecia ser eu a fazê-lo. Perguntei ao João Fiadeiro se o queria fazer, e ele aceitou. Durante o primeiro ano, não fiz lá nada. Só organizei os trabalhos. Funcionei como produtor e tinha um espectáculo de grande elenco na Culturgest, *O Navio dos Negros* [2000]. Era o último projecto que eu tinha dessa primeira época e que veio a ser feito também n'A Capital. A Capital era a conjugação entre muitos espectáculos pequeninos, de elenco bastante reduzido, que ora ficavam muito tempo em cena, ora ficavam pouco tempo. Havia três sessões simultâneas, mas havia também projectos dirigidos por outras pessoas, como a Madalena Victorino, os actores, a Solveig Nordlund. Várias pessoas dirigiam projectos desafiados por mim, como a Madalena Victorino, que convidei para dirigir *Dias Felizes*. Ela é coreógrafa e em *Dias Felizes* a actriz não se mexe. Era um desafio, uma coreógrafa a dirigir um espectáculo em que a actriz não se mexe [risos]. E até consegui que ela se mexesse!

Quem é que também veio do cinema, além da Solveig?

O [Alberto] Seixas [Santos], mais tarde, já no [Teatro] Taborda. N'A Capital estavam lá pessoas do cinema a trabalhar, até o João Pedro Rodrigues andou por lá a escrever o seu primeiro filme. E, claro, a Rita Lopes Alves...

Foi também n'A Capital que se formou uma espécie de núcleo duro de colaboradores que te acompanham ainda hoje. Alguns actores, mas sobretudo criadores de outras artes: Rita Lopes Alves, Pedro Domingos... Como se formou esse núcleo que resistiu até hoje?

A Rita Lopes Alves vem de antes, do meu filme *Agosto*, que filmámos em 1985. Ela fazia os figurinos – e a partir desse filme fiquei fascinado com o seu saber, a sua sensibilidade, a inteligência. É uma daquelas mulheres práticas e decididas que aprendemos a admirar nos filmes de Howard Hawks, o meu mestre de moral. Sabe tudo, encontra tudo, resolve tudo e tem um enorme sentido da cena. Sem ela, não sei fazer nada. Depois do *Agosto*, continuámos nos filmes. Mas o seu primeiro cenário foi para a tal peça da Joyce Carol Oates, *Greensleeves*, que fiz na Malaposta [1994]. E foi aí que encontrei o Pedro Domingos, outro *cowboy* que tal. Quando digo *cowboy*, é porque aprendi nos filmes a admirar aqueles homens de poucas

palavras que sabem qual é o alvo e disparam antes de o adversário atacar. Vem no Ford e sobretudo no Hawks. Não é preciso falar, olhamos em frente e decidimos a mesma coisa. Mas pel'A Capital andavam também o José Maria Vieira Mendes, o Francisco Frazão, o Pedro Marques trabalhando comigo na escolha dos textos... Foram anos grandiosos – e pobres.

A Câmara Municipal de Lisboa inviabilizou o projecto. O que pensas que poderia ter sido A Capital no contexto actual?

A Capital teria sido uma coisa absolutamente fantástica. Eu estaria à frente do projecto e da congregação de esforços daquela gente toda, que eram mais de cem pessoas por dia. Nós estaríamos à frente durante os primeiros cinco anos: dois para as obras mínimas e três de direcção. A partir desse primeiro triénio, haveria concursos para quem quisesse assumir a direcção. Podia ser eu com os AU ou podia ser o João Fiadeiro ou outras pessoas, que concorreriam para um caderno de encargos constituído anteriormente e aprovado pela Câmara e pelo Ministério. Não gostaram da ideia de não ser eu a ficar com aquilo, e de ficar também não gostaram. Mas eu não ficar, acharam todos muito mal. Queriam que ali fosse o meu túmulo. Não passava pela cabeça de nenhum dos poderes da altura – João Soares e Manuel Maria Carrilho – que não fosse o meu teatro. E isso é que era a minha novidade: eu dirigiria aquilo sete anos, se fosse necessário, para instalar o projecto e coordenar as obras, mas o que eu queria é que viesse a servir para outras pessoas. Mas não foi o que inviabilizou aquilo, foi o Manuel Salgado, que não quis que aquilo fosse um teatro. Queria fazer um parque de automóveis, que acho uma coisa muito útil! Mesmo quando as obras foram semiaprovadas pela Maria Manuel Pinto Barbosa, havia dois andares que eram um parque de automóveis e que tinha de ser rentabilizado, que era para... como é que se diz? Para viabilizar o edifício! E com a Câmara do PS [Partido Socialista], continuou o desinteresse. No parque de automóveis entravam seis automóveis; só se pagassem muito dinheiro é que viabilizavam um edifício de cinco mil metros quadrados. Mas enfim... Foi doloroso. Foi muito doloroso.

Quando estávamos a preparar esta conversa, vimos que se entrava no sítio dos AU e há um antes d'A Capital, n'A Capital e depois d'A Capital. De facto, era um projecto agregador, que transcendia os AU.

A intenção era transcender os AU e existir. Os poderes políticos não o quiseram e a partir daí começou uma certa decadência nossa, fomos

para sítios que detestei, como o Teatro Taborda, onde pagávamos uma renda cara e onde nem sequer a chave tínhamos! Qualquer inquilino costuma ter a chave do prédio. Fomos maltratados. Depois fomos para vários sítios: Convento das Mónicas, etc... Sempre com grande dificuldade em criar relações com os espectadores. Sabiam lá onde é que a gente estava. Foi um tempo muito difícil. Fomos, por vezes, amparados por grandes estruturas, como o São Luiz, e o Jorge Salavisa foi sempre dando a mão a vários projectos nossos. Tínhamos criado um espectáculo chamado *O Meu Blackie* [2001], n'A Capital, e refizemo-lo no São Luiz. O *Stabat Mater* [2006], fizemo-lo n'As Mónicas e também o refizemos no São Luiz. O Jorge Salavisa foi sempre apoiando a nossa existência, mas pouco a pouco já não tínhamos sítio onde produzir. Onde é que criávamos as estreias?

Já tinham o espaço da Estrela?

Não. O espaço da Estrela surgiu quando descobrimos a Politécnica. É o antigo Estrela 60, que foi da Cinequipa e do Bando até à Expo. Não podemos apresentar lá espectáculos, podemos ensaiar. Não tínhamos sítio. Andávamos desesperados. Às vezes arrendávamos uns sítios fantásticos, outras arranjávamos através de uns ministérios, mas passados seis meses punham-nos na rua. Até que, com o José António Pinto Ribeiro [ministro da Cultura], isto [Teatro da Politécnica] foi encontrado. Naquela altura estava semiarrendado pela Universidade de Lisboa ao Teatro Nacional D. Maria II [TNDMII], num contrato estranhíssimo [risos]. Esteve semiarrendado primeiro ao Inatel e depois ao TNDMII, por inerência de cargo do então director. O José António Pinto Ribeiro conseguiu a reunião de várias vontades, como o Ministério da Ciência de José Mariano Gago e a Câmara, para fazerem obras aqui e para nos fazerem um contrato, que na altura nos pareceu possível e que se revelou absolutamente atroz. Atroz, porque numa das discussões, até foi, acho eu, o José Mariano que disse que a renda teria de ser 9 % do que receberíamos da Direcção-Geral das Artes. Eu não percebia o que queria dizer nem 9 %, nem 10 % ou 8 %, mas ele é que era de Matemática e do Técnico: 9 %. Ficou assim acordada a renda que pagaríamos à Reitoria da Universidade de Lisboa, mas, no contrato, o valor não ficou indexado ao apoio. Ficou fixada a renda num determinado valor. No ano imediatamente a seguir, cortaram-nos o subsídio em 50 %. Não nos baixaram a renda, porque não consta no contrato a indexação que fora apenas

falada, embora quase todos os intervenientes se lembrassem desta história dos 9 %, mas não tinha ficado escrita. Tivemos de assinar o contrato, porque estávamos, creio eu, em Guimarães com o espectáculo do [Alfred de] Musset [*Não Se Brinca com o Amor*, 2011] e o contrato ainda não estava assinado e a estreia aqui era para aí uma semana depois. Se não viéssemos para aqui com o contrato assinado...

E foi estreado aqui ou foi em Almada?

O Musset? Foi o espectáculo que inaugurou o nosso Teatro da Politécnica. Com uma exposição de escultura do Ângelo de Sousa. Fizemos uma digressão bastante grande com o Musset e depois veio inaugurar a sala. Na semana anterior, ainda não tínhamos a certeza de poder vir. Estão a ver o que é a organização económica de uma empresa assim?

Como é que vês, por um lado, essas condições de produção e, por outro, a relação disso com o que nós, espectadores, associamos ao trabalho do Jorge Silva Melo e dos AU: um certo gosto pelo fragmento, pelo inacabado, por uma certa cena suja? Que implicações tem, a determinado momento, a mudança de espaço? Como é que reconstróis aquilo que é o teu foco artístico, o teu modo de trabalhar e de criar as condições de produção para isso?

No momento d'A Capital, é nítido que foram as características muito fortes do edifício que me inspiraram na procura daquelas peças. Quando vou para as Mónicas, é natural que, tratando-se de uma igreja, me inspire a fazer *A Paixão segundo São João* ou o *Stabat Mater*, do Antonio Tarantino. O próprio eco da igreja me impelia para estes textos heterodoxos, mas, de certa maneira, religiosos. Quando não tenho sítio nenhum, é como se não tivesse sítio nenhum, portanto estou numa terra de ninguém. Quando venho para aqui [Teatro da Politécnica], tenho grande dificuldade em encontrar um repertório que seja adequado a esta sala, a este bairro e a este público. Este bairro descaracterizou-se como a cidade, e de uma maneira muito rápida. Está numa mutação permanente. A loja mesmo ao nosso lado, desde que aqui estou, já teve seis destinos. São coisas que não chegam a pousar. Enquanto, por exemplo, no início, tínhamos uma grande ligação com as pessoas do bairro, que vinham cá e deixavam a ficha para receber informações, agora desapareceram, tal como os estudantes universitários. Nós temos, para

as associações de estudantes, um contacto mensal a dizer qual é o nosso calendário, a dar informações e os bilhetes são gratuitos. Mas o contacto perdeu-se e não sei que fazer. Os espectáculos que tiveram mais público são os espectáculos relacionados com escolas, *O Rapaz da Última Fila* [2012] e o *Punk Rock* [2014]. Serão os melhores? Ou serão os temas que atraíram uma população constituída por pais, educadores e alunos? Se calhar os professores só querem pensar na escola, não querem pensar em mais nada. Eu pensava que não, eu julgava que queriam pensar em tudo menos na escola. E os estudantes....

Devem querer pensar nas questões problemáticas que se vivem nas escolas...

É muito estranho porque foram os dois espectáculos que encheram. Outros tiveram pouquíssimos espectadores e não sei porquê, outros têm a média normal... Será que as pessoas pensam que isto é um teatro juvenil?... Uma vez escrevi uma peça para um jovem de quem gosto muito, o Pedro Gil, dirigir e na qual tinha depositado grande esperança. Chamava-se *Sala VIP* [2013]. Na altura pensei que era bom um velho a escrever para um novo... Não! Nem os velhos vieram ver, nem os novos. Os velhos não vieram ver porque era um novo a dirigir, não era coisa séria. Os novos não vieram ver porque acharam que ele estava vendido aos velhos. Foi o espectáculo que teve menos gente e é estranhíssimo, nem sequer foi notícia. Foi totalmente ignorado. Temos aqui um grave problema de comunicação com o público! Também corresponde a um momento em que os teatros nacionais e municipais começam a trabalhar com aquilo que poderíamos considerar a nossa esperança de público. Quando os teatros nacionais começam a fazer como produção própria o *off*, o que é que o *off* pode fazer? E, neste momento, o Teatro Nacional faz como seu repertório aquele que em qualquer cidade do mundo seria *off off*...

Faz aquilo que já existia no Maria Matos e na Culturgest...

Mas são as grandes instituições que estão a fazer o *off*, portanto, o que é que nós, pequeníssima instituição, podemos fazer? Que repertório? Porque é que o Pedro Gil não atrai aqui e pode atrair no Teatro Nacional? Porque os lugares são melhores! E porque há uma garantia...

Talvez porque existe uma máquina de comunicação que é capaz de atrair mais espectadores?

É uma garantia.

Sim, é seguro.

É assim, uma pessoa que vai ver um jovem no Teatro Nacional joga pelo seguro, é bom de certeza... Perdeu-se o risco de descobrir...

Sim, senão não o teriam convidado.

Para ir ver um jovem num barracãozinho que está para ali... «Ah, eu daqui a pouco vejo-o no Teatro Nacional.» Já é bom! É uma mudança. A consagração passou a ser o motor. «Ah, isto é bom! Isto aqui tem qualidade. É de primeira classe!» Não vão ver as coisas de terceira categoria porque as pessoas têm de contar o dinheiro que gastam.

As questões do público são muito complicadas. Parece que se criou um circuito obrigatório e ou se está dentro dele ou não.

Sim, mas são trezentas pessoas. Enquanto o Teatro Nacional foi dirigido pelo Diogo [Infante], houve uma abertura. Chegaram a fazer espectáculos aos quais chamaria comerciais, tentando cumprir o que acho ser obrigação de um Teatro Nacional: difundir. Agora é ao contrário. O que existe é reduzir o espectáculo a um público de profissionais do meio. Se fazem um espectáculo para duas ou três representações, está-se a dizer que aqui só podem vir as pessoas que fazem este espectáculo ou os que querem vir a fazer. É o contrário da missão, a meu ver, de um Teatro Nacional. Neste momento o teatro que está a ser feito é para colegas ou aspirantes a colegas. Neste momento é festivo, tudo é festivo. É muito triste que o destino do dinheiro público seja para satisfazer as festas de anos de duzentas pessoas. O regime artístico do evento. A cultura do evento. E é a estética da festa de anos, ou seja, um bocadinho de disparate, um bocadinho de sentimentalismo, que já nos conhecemos há muitos anos, uns beijinhos, mas, sobretudo, umas palhaçadas a fazer troça, que é o que nós fazemos nas festas de anos. Ou nos antigos «assaltos de Carnaval»...



ONDE VAMOS MORAR, DE JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2008 (SÉRGIO GODINHO), [F] JORGE GONÇALVES



STABAT MATER, DE ANTONIO TARANTINO, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2006 (MARIA JOÃO LUÍS), [F] JORGE GONÇALVES



ESTA NOITE IMPROVISA-SE, DE LUIGI PIRANDELLO, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2009
(LIA GAMA), [F] JORGE GONÇALVES



NÃO SE BRINCA COM O AMOR, DE ALFRED MUSSET, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2011
(ELMANO SANCHO, CATARINA WALLENSTEIN), [F] JORGE GONÇALVES

Voltando aos AU. Agora neste espaço continuam com um foco na contemporaneidade, embora encenando também os clássicos da modernidade do teatro. Nós pensamos que há essencialmente três pilares que os AU comunicam a quem acompanha o vosso trabalho. Três pilares que têm uma tradução em três aspectos importantes na organização do vosso trabalho. Os textos: temos os livrinhos de teatro, que são, por um lado, registo do que é feito e a tal proposta...

... para que outros façam.

Os actores... Quando aparece o cartaz e os materiais de divulgação, são os actores em primeiro plano.

Sim, é um ponto de honra!

E talvez o terceiro pilar seja a organização do trabalho, a forma como se trabalha aqui e que é provavelmente diferente dos outros teatros...

O facto de eu ter sido actor, privilegiado, em França e na Alemanha, faz-me pensar: que pena este actor de quem gosto não ter tido o desafio que eu tive. Interessa-me imenso dar aos actores de quem gosto – e acredito que a arte do actor é uma arte superior – papéis que eles podem fazer e não sabiam que podiam. Interessa-me imenso dizer: «Rúben, tens aqui este papel para ti», «Maria João Luís, tu detestas esta peça, mas este papel é para ti. Sem ti, não faço», «Nunca li essa peça, nem quero ler!», «Está bem, mas fazes!» Interessa-me que os actores possam ter o seu momento de esplendor comigo e sei organizar o trabalho para que isso aconteça. Tenho a honra de ter tido junto a mim actores fantásticos que estão já noutros sítios e noutras paragens, com quem volto ou não a trabalhar, mas honro-me de ter marcado o trabalho deles, dando-lhes papéis que provavelmente ninguém lhes daria nem eles, se pensassem, iriam escolher. Isso condiciona a minha escolha do repertório. Quando escolho peças, penso sempre: «Isto é para que actor? Tenho actores para isso ou não?» Por exemplo, agora estou com um problema económico. Para o ano há uma peça que eu gostaria muito de fazer e que tenho adiado. O elenco que tenho agora disponível está mais velho do que seria ideal para essa peça. Estou a adiá-la para aí há oito anos. Neste momento têm quarenta e cinco anos

as pessoas que tinham trinta e cinco ou trinta e sete. Posso contar com eles? Ou é melhor chamar outros? Não tenho dinheiro para chamar outros, mas estes não estarão já velhos demais para este momento? É um dos dilemas que tenho de resolver amanhã. Esta peça tem nove actores. Não sei se cabem nesta salinha. E também tenho razões económicas para ponderar. Ao mesmo tempo é uma peça tão experimental que não há nenhum teatro em Lisboa onde eu a possa colocar. Nem o São Luiz, nem o D. Maria a aceitavam. O que é que eu faço? Desisto de fazer a peça por ter actores velhos demais? Não a faço aqui porque é um desperdício económico? E como esta há várias... Neste momento, os teatros importantes, como eu sou velho, querem que eu faça clássicos ou comemorações, como os duzentos anos de não sei quantos... Estou com este problema e essa peça, se calhar, perdi-a para sempre. Não vou ter dinheiro para fazer outra companhia enquanto estes ficam a chupar no dedo. Em princípio, não abandono actores de quem gosto e gosto de lhes dar trabalhos cada vez mais difíceis.

Desafiá-los...

Prefiro fazer uma peça para um actor certo, do que fazer uma peça de que goste muito. Prefiro ter o actor certo e dar prazer ao actor do que estar a fazer uma peça com alguém que não conheço. Isso não me interessa quase nada.

Mas vais buscar actores de quem gostas muito para se juntarem aos jovens... a Mariema... a Lia Gama...

A Joan Littlewood, que foi a maior encenadora que existiu no mundo, dizia (ela tinha uma companhia): «Tenho sempre de chamar um para cada novo espectáculo, senão isto fica uma família e eu detesto famílias! Já tenho a minha e não gosto dela.» Trata-se de haver um novo equilíbrio com a chegada de uma pessoa nova. Diz-se adeus a um, mas aparece outro. Ainda agora, no *Jardim Zoológico de Vidro* [2016], apareceu à última hora um actor de quem gostei imenso, o José Mata, eu tinha-o visto numa peça do Oscar Wilde.

Sabemos que foste professor na Escola de Cinema.

Sim, fui durante bastante tempo e gostei muito de o ser.

E então? Não é compatível com fazer teatro ou filmes?

Não! Na Escola de Teatro nunca fui convidado. Na Escola de Cinema fui professor. Mas gostava demasiado dos meus alunos e odiava despedir-me deles. Alguns dos meus alunos foram o Manuel Mozos, o Edgar Pêra, o João Pedro Rodrigues, com quem vim a trabalhar profissionalmente. Escrevi argumentos para o Manuel, trabalhei com o Edgar em várias coisas, e o João Pedro Rodrigues foi meu assistente de realização e sócio dos AU desde o início. Criei relações extracurriculares com os meus alunos. Ora, isso não pode ser! Acaba o último ano lectivo e «adeusinho, vão lá à vossa vida!». Mas eu não, fui «mamã» daqueles alunos. A minha vontade de ser vampiro, de sugar o sangue dos mais jovens, é isso. Gostei de trabalhar com eles e de juntá-los. O meu ideal provavelmente é até a oficina do pintor renascentista, que tem lá vários aprendizes. Há um que sabe fazer passarinhos, outro que sabe fazer nuvens. «Façam lá as nuvens, que eu agora vou namorar e tenho de escrever seis sonetos!» Era esse o meu interesse na vida, que o teatro fornece, porque tem a vantagem de ser uma actividade que reúne pessoas de muitas profissões diferentes, com saberes diferentes, e que os congrega todos: às nove da noite sobe o pano para todos nós, bilheteiros e autores.

O cinema funciona de outra maneira...

O cinema é uma arte de grande isolamento para o realizador. O teatro é uma arte de convívio total. Quando ando mais solitário gosto de fazer cinema, quando me sinto mais sozinho quero fazer teatro para ter mais pessoas à minha volta. No cinema escreves o argumento com uma pessoa, depois vais negociar esse argumento com o produtor e vais trair a pessoa com quem escreveste o argumento, porque vais deitar fora as cenas que aquela queria e que o produtor diz que são muito caras. Depois conversas com o produtor e comesças a trabalhar com os actores e com o director de fotografia. Chegas à montagem e vais trair os actores, porque vais estar só com o montador. «Ai que feio que aqui está!», «Aqui pôs a língua de fora. Que coisa horrível! Vamos cá substituí-lo. Em vez deste plano que tivemos tanto esforço a fazer, vamos fazer com outro...» Mas tu estás sozinho com o montador. Já não estás nem com o escritor do argumento, nem com o produtor. Estás sempre sozinho até à estreia, onde já não há nem actores, nem director de fotografia, porque estão todos já a fazer outra coisa. É uma espécie de teimosia, uma obstinação insensata



A CASA DE RAMALLAH, DE ANTÓNIO TARANTINO, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2014
(ANDREIA BENTO, ANTÓNIO SIMÃO), [F] JORGE GONÇALVES



A CASA DE RAMALLAH, DE ANTÓNIO TARANTINO, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2014
(ANDREIA BENTO, ANTÓNIO SIMÃO), [F] JORGE GONÇALVES

de levar até ao fim o projecto, e aí o [Manoel de] Oliveira era genial. O teatro não é isso. O teatro é toda a gente ao molho e fé em Deus e chega-se à meia-noite do último dia e acabou.

Tudo começou com a paixão pelo cinema. Falavas, logo no início, da herança do teu pai, que não se apagou. Continuas a fazê-lo, mas de outra maneira, na ligação com as artes plásticas e com os artistas de que gostas muito... Mas o cinema não estará no teu olhar sobre o teatro?

Sim. No cinema, a primeira coisa que me atraiu, como a qualquer pessoa, foram os actores. Sei que um dos primeiros filmes que vi foi com a Anna Magnani chamado *A Zaragateira*, do Luigi Zampa, quando tinha cinco anos ou coisa parecida... Foram os actores, aquelas pessoas lindíssimas, que me fascinaram. Aquela presença maior que a vida. Da minha experiência como realizador, ficará sempre uma espécie de capacidade de decisão. Faço os ensaios mais curtos da maior parte dos encenadores que conheço. Duas, duas horas e meia e acabou-se, porque adoro decidir no momento e não arrastar. Agora parei os ensaios durante uma semana, porque os actores estavam a fazer bem, mas não havia estímulos de fora. Para mim, cada ensaio tem de ser, não um ramerrame ou uma rotina, mas um acontecimento novo, e eu, por obrigação, tenho de dar aos actores condições para que eles cheguem à estreia descansados. Acho que consigo fazer isso. O meu objectivo é que os actores cheguem à estreia confiantes de que o trabalho está bem feito e que agora estão capazes de desenvolver o que fizeram. Nunca vejo os espectáculos depois do ensaio geral. A partir daí é da responsabilidade dos actores responderem ou não ao contrato que foram estabelecendo durante os largos meses de ensaio, ainda que os ensaios sejam curtos; duas horas e meia, três. Por exemplo, esta peça que estou a fazer, *O Rio*, tem uma hora e meia e eu raramente ultrapassei as duas horas e meia, três, de ensaio. Não gosto de estar ali a enganhar, gosto de tomar as decisões e gosto que os actores tomem as decisões como o toureiro. Vem aí o touro, tenho de resolver o assunto.

Tínhamos falado na questão da linhagem, uma expressão muito engraçada que usaste uma vez, numas palestras para que te convidaram, na Culturgest, não sei se te lembrás... Estavas a falar da [Marie] Hélène Dasté e do [Jacques] Copeau e deste muito relevo

a esta questão, que para ti era muito importante, de haver uma espécie de linhagem, de famílias no teatro.

Sim.

E depois, noutra conversa na Faculdade de Letras [da Universidade de Lisboa], a propósito das imagens que ficam de um espectáculo, disseste que a História é uma história e não diz o que foi o teatro. Como é que tu pensas essa questão de linhagem - se é que a pensas - no que vais fazendo com os actores que vão passando por aqui? E há pouco estavas a dizer que ficas contente por tê-los encamiñado e eles depois fazem os seus grupos, os seus trabalhos. É essa ideia de linhagem que está presente no que tu queres que fique daquilo que fazes?

É! Gosto imenso! Houve duas coisas que me orgulharam muito. Uma é, em Setembro [de 2017], irmos ler para a rádio - que é uma coisa que fazemos também - *Os Dias Inteiros nas Árvores*, de [Marguerite] Duras, na tradução que foi feita pelo José Lima, para Almada. Com a participação de Cecília Guimarães, uma actriz de oitenta anos que adoro e que criou o papel em Almada. O João Meireles dirige, a Cecília Guimarães faz a Mãe, a Vânia Rodrigues, o João Pedro Mamede e o Nuno Gonçalves fazem os mais novos, muito mais novos do que as personagens, mas na rádio não se nota. Gosto imenso que uma actriz de oitenta e tal anos possa estar a contracenar e a ter medo, ao mesmo tempo que actores de vinte e poucos que nunca tinham ouvido falar dela, porque ela é uma actriz, infelizmente, muito esquecida... E é uma grande actriz! Claro que esta troca se consegue mais na conversa de camarins do que nas aulas. Se estou a maquilhar-me, se sou velho e estou ao lado de um actor novo, conto muito mais histórias do teatro do que outras pessoas. Gosto de contar isso e gosto de contar as histórias do Strehler, do Peter Stein ou do Jean Jourdhueil ou as minhas próprias velhas histórias. Infelizmente esta sala não permite isso. Gostava de ter um teatro onde pudesse chamar a Cecília Guimarães ou a Lia Gama para virem fazer uma peça e ter um jovem actor misturado com elas. Há repertório para isso, mas esta sala não permite essa presença. É uma coisa que o Arthur Miller conta com imensa graça na autobiografia dele, *Timebends*, um livro maravilhoso. Quando começa a escrever peças, pensa em personagens mais velhas do que ele, como *A Morte de Um Caixeiro Viajante* [1949],

cujos protagonistas eram bem mais velhos do que ele na altura. Mas, quando ele tinha sessenta anos, não havia nenhum actor na Broadway com aquela idade que aceitasse dois anos de contrato. Estavam todos a ir para Hollywood.... O Lee J. Cobb, quando fez *A Morte do Caixeiro Viajante*, era mais velho que o Miller e aceitava. O Miller tinha de escrever peças para jovens actores, que, ainda por cima, nunca estariam dois anos em cena, porque, por serem novos, eram pouco conhecidos e nunca teriam público suficiente para ficar em cena como as grandes vedetas. O Lee J. Cobb ficava dois anos em cena, com espectáculo todas as noites. E o Miller, no fim da vida, dizia «Não consigo pôr em cena uma personagem que tenha a minha experiência de vida. Só consigo imaginar o que um jovem estará a sentir neste momento.» E é verdade. Se eu agora escrever uma peça para contar a minha experiência de vida, quem é que a vai representar? Com a minha idade ainda conseguem decorar um texto?

Ainda há pouco falavas do que é ser contemporâneo, do que está a acontecer agora. Vais buscar um clássico que queres que fale de hoje, de coisas que para ti são importantes, mas para os jovens também. Nessa criação de linhagem, o que estás a dizer, se bem entendido, é que fazes a ligação. Constróis o discurso que liga a tua experiência à deles.

Claro! Mas não posso escrever uma peça para um actor de setenta anos. Já somos poucos e estamos cansados. Quando muito, posso escrever uma peça para um actor de quarenta anos, mas não sei o que é que uma pessoa de quarenta anos neste momento pensa da vida, vai ser imaginado. A condicionante do teatro é ter de escrever para agora. Não posso escrever para daqui a duzentos anos, não é? Enquanto no cinema posso escrever um papel para um homem de setenta anos, porque talvez consiga encontrar, mesmo com muito cuidado, um actor; no teatro já pouquíssimos actores dessa idade conseguem aguentar o ritmo. É demasiado duro. E há muito poucos. Três ou quatro, mas são muito poucos.

Notas nos teus actores um grande desfasamento na formação? A formação cultural, que é esta cultura urbana de hoje, dificulta estar e fazer teatro com eles, entusiasmá-los para as escolhas de repertório que fazes? Eles próprios trazem-te textos que acham interessantes?

Cada vez menos. Cada vez é maior a distância de idades entre mim e os actores mais novos. Reparem, quando estava n'A Capital, tinha quarenta e cinco anos e os actores com quem trabalhava tinham trinta. São quinze anos de diferença. Agora tenho sessenta e oito e trabalho com actores de vinte. Sou avô! É muito difícil um actor de vinte dizer-me a mim: «Ah, essa peça não presta e eu não quero fazer.» Mesmo que não gostem, coçam a cabeça para perceber porque quero essa peça. Há uma atitude de reverência que já não é a mesma atitude de quando estava n'A Capital. Essa desapareceu para sempre e desaparece com a idade. Trazerem-me peças, sim! O João Pedro Mamede vai-me trazendo propostas e eu vou fazendo. Aquilo que me entristece é que aquelas que eu trago vencem... E é por causa da idade, de eu ser mestre, de ser autoridade. As propostas que eu faço acabam por ser mais realistas, mais adequadas à experiência da companhia. É todo um novo caminho...

Outra questão é o teu gosto pela tradução...

Gosto imenso de traduzir, é uma coisa que me encanta. É uma primeira arte de actor. Eu fiz muitas. Escrevi argumentos para cinema e também essa interpretação do desejo de outro é uma arte de actor. Estava ali o dia todo a escrever e vinha o realizador ao fim da tarde: «Que tal?» Era como se estivesse a ensaiar e eu só queria que ele dissesse bem de mim. Tal como o actor. É a mesma arte de sedução e de trabalho interior que tinha de fazer para o tal olhar do outro. Traduzir para o teatro é brincar com a língua; um jogar com a língua de uma maneira inventiva e é bom quando consigo libertar-me do original. Quase consigo escrever «à maneira de». É quando fico mais contente, quando já não sei o que é que ele escreveu e escrevo por mim próprio. Gosto muito de encontrar algumas soluções. *O Novo Dancing Eléctrico* [de Enda Walsh] tinha alguns problemas que eu não conseguia perceber. Estava muito bem traduzido pela Joana Frazão, mas, ao ver os actores a representar, deixava de perceber a peça e consegui encontrar soluções para os três momentos mais difíceis, porque uma palavra tinha acento na primeira sílaba e era importante que tivesse na última para poder ser uma palavra bem ouvida. Era «quebra», e «quebra» ouve-se *qué-*. Ai que grande *qué-*... e eu não percebia o que era. Era uma palavra muito importante para a acção e repetida várias vezes. Gosto muito de encontrar no texto as soluções, porque há um lado técnico no teatro, no cinema e na pintura que me encanta, uma peça é um problema que tem de ser resolvido, tal como numa canalização. Tem de ser



JOGADORES, DE PAU MIRÓ, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2015 (PEDRO CARRACA), [F] JORGE GONÇALVES



JARDIM ZOOLOGÍCO DE VIDRO, DE TENNESSEE WILLIAMS, ENC. JORGE SILVA MELO, ARTISTAS UNIDOS, 2016 (JOÃO PEDRO MAMEDE, ISABEL MUÑOZ CARDOSO), [F] JORGE GONÇALVES

resolvido este problema, e a própria peça é que nos vai dando ordens. Houve uma de que me orgulhei imenso... Em *O Quarto* [1957], há uma personagem que se chama Mr. Kidd e há outra personagem que está sempre a dizer: «Yes, Mr. Kidd! Yes, Mr. Kidd!». Quando se diz Mr. Kidd em inglês e em voz alta, ninguém repara que tem dois dd. Pensa-se que é o Sr. Novo, mas, quando se diz em português, como está na edição, «O Sr. Kidd, o Sr. Kidd»... E eu ouvia a Lia [Gama] dizer «o Sr. Kidd, o Sr. Kidd» e pensei que não podia ser. Temos de perceber que este homem é um bocadinho infantil ou que ela o vê um bocadinho infantilizado, mas com o «Sr. Kidd» não vamos lá. Numa noite, descobri, «Sr. Júnior»! Não é a mesma coisa, nem Júnior pode ser um nome de família, mas fiquei absolutamente radiante e contei à viúva do Pinter, a escritora Antonia Fraser: «Olhe, fiz uma traição, mas acho que consegui apreender a ideia.» Porque na tradução no teatro, e em determinados autores de que gosto, o duplo sentido é fundamental. Mesmo que não seja o duplo sentido original, não quero perdê-lo.

Portanto é, na verdade, o prazer do trabalho com as palavras...

É o prazer do trabalho do intérprete. O tradutor é um intérprete, tal como o actor.

Também foste crítico. Como encaras a crítica hoje?

Fui e gostei muito de ser. É uma pena a crítica ter desaparecido do dia-a-dia. Neste momento só existe como espaço de classificação por estrelas. Não existe reflexão crítica nem imprensa que a deseje. É uma pena: o espectador normal deixou de ter informação, deixou de ter convite a pensar. O convite a pensar de outra maneira. É pena! E é curioso, por exemplo, na ópera há crítica. Ora, a ópera tem menos sessões do que um espectáculo de teatro. Mas porque é que na ópera há crítica?

Porque os jornais ainda criam espaço para ela...

Porque os jornais precisam de subir socialmente. «Estivemos na mesma noite dos banqueiros. Na ópera. Que bom! E ela cantou maravilhosamente!» Os jornais precisam dessa ascensão social, que o teatro não permite. É classe média baixa...

É muito complicado. Agora existe só na Internet, que é outra coisa...

Pois, agora há na Internet, mas perdi o rasto.

Porque é que abandonaste as crónicas? Porque também já não há espaço nos jornais?

Porque não quiseram. Escrevia crónicas para o *Público*, e a certa altura o suplemento em que escrevia acabou e pronto.

Portanto, é novamente uma questão de estrangulamento de espaço de discussão...

Não querem mais.

Mas ainda faz sentido para ti escrevê-las?

É uma coisa de que gosto imenso de fazer. Uso o Facebook para fazer o que ainda me resta de gosto pela escrita. Gosto de reflectir sobre a actualidade e de misturar coisas. Mas não quiseram mais. Aliás, nem me disseram nada! Que é a boa educação do costume.

Sobre Portugal no pós-25 de Abril, escreveste numa das crónicas, se não estou em erro: «Nada disto é o que quis que fosse.» O que querias que fosse?

Sim, não gosto do Portugal depois do 25 de Novembro. Depois do 25 de Novembro não gosto nada.

O que era para ser foi muito curto.

Foi muito curto e não chegou a ser... Não chegou a ser a partilha, a discussão, a oposição. Durante a Revolução opus-me aos preceitos estéticos do Partido Comunista Português (PCP) (e, já agora, também da UDP e do PS). O PCP queria as grandes instituições, o Teatro Nacional, os grandes centros dramáticos e eu era contra. Queria um teatro independente, que acabei por fazer, mas opunha-me a essa estatização pindé-rica e infeliz do teatro que acabou por acontecer. No outro dia escrevi isso no Facebook... Havia aquelas récitas de teatro francês que vinham

ao São Luiz quando eu era adolescente. Eram *tournées* de espectáculos comerciais que faziam em França, depois havia um empresário que os comprava. Eles iam para Marrocos e na passagem para Casablanca paravam em Lisboa. Faziam dez espectáculos por ano e era um público ridículo de senhoras que nem sabiam francês, mas que tinham casacos de peles para estar lá sentadas. Agora o teatro é isso. Só que as senhoras já não falam francês de todo. Já só falam inglês e já não usam casacos de peles, só sapatos compensados. Mas é aquele grupo de oitocentas pessoas, muito fechado, semiprofissional e que está em todas as representações, uma espécie de festival permanente. A ideologia é a da festa. «Ai que grande festa! Baile depois da estreia!» Parece que estamos no século XIX. No século XIX de uma sociedade muito reduzida. A Lisboa queirosiana. Não sei se com adultérios sequer.... Mas incestuosa de certeza.

Essa transformação que viste acontecer, essencialmente nos anos 80, primeiro com a estatização, a normatização, a democratização do teatro, depois começa a ter o Estado, que...

... que incentiva...

... que incentiva, mas, na verdade, é um paradoxo porque continua a subscrever essa missão de permitir o acesso à cultura, mas diminuindo os meios para que isso aconteça. O modelo existe para servir a mesma ideia que vem de Garrett. O Estado tem de continuar a incentivar, a vigiar o teatro que se faz, a educar...

Claro! Claro!

Como vêes o que entretanto foi acontecendo? Não faz sentido que exista um teatro nacional, e ao mesmo tempo o Estado queira que ele continue e que não lhe custe nada. Define a sua missão, regulamentação e aquelas coisas todas pedidas pelos concursos...

Mas sem gastar dinheiro... Agora os modos de financiamento são muito engraçados. Há uma associação, a GDA [Gestão dos Direitos dos Artistas], dos direitos de autor, que faz um concurso de apoio a projectos de jovens. Quem é o júri? Soube hoje. É extraordinário! Todos ou quase todos os directores de teatros oficiais. Estão ali a ver se gastam menos

dinheiro do seu orçamento a acolher alguns espectáculos. Então, para que é que é um concurso? Para os artistas? Ou para as instituições? E só não estavam lá representantes da Culturgest, honra lhes seja feita, ao Miguel Lobo Antunes e ao Francisco Frazão. É muito ambígua agora a relação com as instituições que acabam por beneficiar da miséria em que vivem os «independentes»... Uma co-produção do Teatro D. Maria com uma empresa como a nossa é subsidiada de duas maneiras. É subsidiada, porque os AU levam dinheiro da Direcção-Geral das Artes (DGA) e é subsidiada porque os AU vão trabalhar mais barato ou vão oferecer mão-de-obra barata ao Teatro Nacional. Ganho mil euros por mês. Se fosse contratado pelo Teatro Nacional ganhava mais, mas, como vou ao Teatro Nacional fazer uma peça enquanto estou a fazer outra aqui, ganho mil euros pela peça de lá e nada pela peça daqui. Isto significa que a DGA, cujo objectivo é apoiar a iniciativa não estatal, está realmente a apoiar directa e indirectamente a iniciativa estatal. É um caso turvo.

Apesar da política liberal, parece continuar a ser o Estado e as suas instituições a intervirem, na própria configuração do sistema teatral...

Pois, mas, por exemplo, para a GDA é importante que os espectáculos apoiados por eles sejam reconhecidos pelas entidades estatais, e sejam feitos em salas nobres e não num barracão qualquer. É um negócio que interessa a toda a gente. Mas é um negócio! E silencioso.

A cidade, como já tens escrito, não tem evoluído propriamente no sentido de fazer que as pessoas estejam confortáveis nela e queiram ir ao teatro.

A cidade está muito difícil...

Os cinemas vão para as periferias...

Estão todos nas auto-estradas. No fundo, a grande cidade burguesa do século XIX desapareceu. O Grandella e o Chiado já não são grandes armazéns. Tudo aquilo que fazia a nossa ideia da grande cidade, que vem do Balzac ou do Zola, já não existe, pelo contrário, voltámos àquilo que existia antes da grande cidade, que são as aldeias aglomeradas. Noutro dia estive em Alcântara. «Ah, que encanto! Que cidade maravilhosa que está ali!», mas é Alcântara, às portas da cidade. Parece que em Chelas

também está uma atmosfera engraçada, enquanto aqui no centro é um deserto lindinho e horroroso...

Um sítio onde não se pode habitar e assim voltamos aos públicos. Onde estão os públicos aqui na cidade e no país?

Há teatros onde não há pessoas. E agora construíram imensas salas onde não existe público. Os autarcas acharam necessário ter um teatro ou um cineteatro enorme! Mas gigantesco! Maiores que as cidades. O que é que eles querem pôr lá? O de Caldas da Rainha tem um palco maior do que o do CCB. É fantástico! Só que devia era estar em Lisboa!

Mas não conseguem gerir os espaços porque não têm população sequer para encher...

Não, não existe.

A não ser através das digressões. Como vocês fazem, não é?

Vamos a muitos sítios e as salas enchem mais ou menos...

Mas é por um dia...

Sim, é por um dia. Mas, se, por acaso, nesse dia há outra coisa, como futebol, o Tony Carreira, está vazio, porque quase não há trabalho com o público. Se for o acontecimento da semana, OK! Uma vez fomos a um teatro fora de Lisboa num dia 3 ou 4 e a sala estava fraca. Porquê? Porque a *Agenda Cultural* local ainda não tinha saído.

O que gostarias muito de fazer que não fizeste ainda? Há coisas que já não são oportunas ou que não vêm a tempo? Como é que relacionas isto com o teu filme *Ainda não Acabámos* e o paradoxo que parece existir nele: uma visão nostálgica e ao mesmo tempo o desafio do título e da figura do jovem actor na cidade?

Aquilo que gostaria de fazer, nestes últimos quatro, cinco anos de vida activa que tenho pela frente, era ter um teatro. Não é esta salinha. Ter um teatro com programação regular, com peças e não só com performances. Um espaço onde os vários actores que fui encontrando na minha vida – o João Pedro Mamede, o Miguel Borges, o Manuel Wiborg... – pudessem ter um lugar e a autonomia de criação. Queria voltar, não a um hangar sujo como era A Capital, mas a um teatro onde pudesse dar-lhes voz e futuro. A coisa que mais me encanita é que, e ainda não acabámos, não

deixei futuro a ninguém. Não há herança possível, nem há instrumentos que eu esteja a deixar a outras pessoas. Estou só a deixar a minha tristeza por ir-me embora, mas não instrumentos de trabalho reais, que era aquilo que pensei que poderia fazer ao criar os AU. Neste momento estou a desfazer-me de quase todos os livros que tenho. Dá-los a sítios certos. É um grande alívio. «Olha, os meus livros de cinema estão todos na Cinemateca. Eh pá! Que bom!» Servem para outra coisa que não estarem aqui a encherem-se de pó. Os meus livros de política estão na Fundação [Mário] Soares. Servem para coisas. Com o teatro isso não acontece. Não sei quem é que pode pegar naquilo que aprendi fazendo e gostava que isto servisse para alguma coisa, mas não tenho a certeza de que sirva.

Mas... na verdade foi o que fizeste nestes últimos vinte, vinte e cinco anos...

Não sei, não sei...

Compreendo que é totalmente diferente ter um espaço, porque o espaço é o que possibilita fazer muitas coisas – e não apenas espectáculos –, conviver, trocar ideias e projectos, discutir. Era esse o espaço da cidade que tu conhecias em jovem, o espaço do centro de artes n'A Capital e que poderia ser o teu espaço, mas, ao mesmo tempo, existe o fazer, o estar a fazer, o saber fazer e o encontrar maneiras de fazer e de desafiar as dificuldades. Isso, conseguiste passar-lhes?

Cada vez menos. Se tenho peças com três actores e depois a próxima é com outros três... A quem estou realmente a passar, que encontros se estabelecem? Nos primeiros espectáculos dos AU, entravam como actores – e são só alguns – o Bruno Bravo, o Jorge Andrade, a Sílvia Filipe, a Joana Bárcia, o Joaquim Horta, o Miguel Pereira, o João Meireles, o Tiago Rodrigues, o Miguel Borges, o António Simão... Num elenco de vinte, ou vinte e cinco, é natural que haja quem queira pegar naquilo que foi ali feito. Muitos destes vieram a construir espectáculos próprios ou a dirigir estruturas. Num elenco de três, a que se segue outra peça com outro elenco de três... O que é que fica? Percebi que há pessoas que estão interessadas em levarem o que puderem da experiência comigo, mas é um contacto muitíssimo mais reduzido do que aquilo que eu teria gostado.

Não está na tua ideia uma companhia, ou está? O espaço está associado a uma companhia mais regular que permita uma continuidade mais estável?

Está! Aquilo que ambiciono e não conseguimos ter são contratos de trabalho com 60 % das pessoas que aqui estão. Temos só com 40 % e não conseguimos ter com mais. Também não se justifica ter com mais. Contratos de três meses não valem muito a pena. E desejava ter as pessoas a trabalhar cada vez em mais coisas, mas cada vez tenho menos pessoas que estão interessadas em trabalhar além do seu trabalho como actor. Isso significa que esta casa não está a inspirar. A nossa vida quotidiana não está a inspirar as pessoas, que não se agregam a nós suficientemente para eles quererem... «Olha, eu hoje fico a cortar bilhetes...» Coisa que fiz desde que nasci. A nossa vida, agora, não permite isso. Os actores querem ser actores, os encenadores querem ser encenadores. Aquilo de que gosto é a tal coisa do 25 de Abril, mas o 25 de Novembro está sempre a ganhar.

Passos em Volta

Performance Reviews

Shakespeare em Xangai: a propósito de um *Hamlet* da Garagem

FRANCISCO LUÍS PARREIRA¹

Título: Hamlet. Texto: William Shakespeare. Tradução: José Blanc de Portugal, revista por José Henrique Neto. Encenação, concepção plástica e dramaturgia: Carlos J. Pessoa. Interpretação: Ana Palma, Beatriz Godinho, Emanuel Arada, José Henrique Neto, Maria João Vicente, Miguel Mendes, Nuno Nolasco e Nuno Pinheiro. Cenografia e figurinos: Sérgio Loureiro. Música, desenho e operação de som: Daniel Cervantes. Desenho e operação de luz: Nuno Samora. Produção: Teatro da Garagem. Direcção de produção: Maria João Vicente. Produção e comunicação: Carolina Mano. Local e data de estreia: Teatro Duanjun, Xangai, 14 de Setembro de 2016.

[...] *for the eye sees not itself*

But by reflection, by some other things.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Julius Caesar*

A Huashan Lu, onde se situa a Academia de Teatro de Xangai, é uma das vias pelas quais, idealmente, poderíamos delimitar a ocidente aquela zona da cidade conhecida como Concessão Francesa, aberta em meados do século XIX para evitar (como as suas congéneres norte-americana e japonesa) que os abismos da miséria chinesa permanecessem monopólio exclusivo dos canhões britânicos. Sobre o fundamento da administração «extraterritorial», em breve o outrora insignificante entreposto costeiro se modificaria em metrópole inundada por banqueiros, soldados da fortuna, missionários, expatriados e, acima de tudo, do *lumpen* nativo fugido ao despotismo manchú – caldo projectado no romantismo colonial, assíduo da infâmia, sob o eufemismo de «cidade internacional». Já bem entrado o século XX, foi no inferno da Concessão Francesa que prosperou a mitologia apocalíptica de Xangai: a corrupção, o gangsterismo, os bordéis *de la beauté exotique*, as carretas matinais recordadas por J. G. Ballard, daqui nativo, que recolhiam das ruas, às dezenas, os chineses mortos durante a noite pela fome ou o ópio colonial. Não por acaso, foi também, pela mesma altura, o berço intelectual do marxismo

1 Este artigo resulta de uma estadia apoiada pela Fundação Oriente.

chinês – mas até isso, agora, parece inconcebível. A Concessão é uma vasta extensão de tranquilas alamedas, alpendradas, na maior parte, de plátanos frondosos e estranhamente exoneradas do peso humano que se anteciparia na cidade mais populosa do mundo. Calam os jardins exuberantes, no recesso dos quais pontificam as *villas* modernistas, agora como hotéis ou edifícios públicos; no vislumbre das passagens e serventias secundárias, insinuam-se apertadas malhas de compactos habitacionais, ali, onde outrora pejavam os *chikumen*, os tugúrios do proletariado chinês, cujas relíquias foram agora cometidas à restauração e ao lazer sumptuário. Por vezes, nos cruzamentos, a vida fugidia é restituída aos seus direitos; sobressaltam-nos as motocicletas apinhadas, a oficina sombria, os escaparates da fruta. Em relvados largos, mãos idosas testam a dura brisa da reforma e disciplinam, nas grandes alturas, os papagaios de papel. Mais além, um estaleiro recente administra a cratera de um quarteirão dizimado, ou surte de repente o alto viaduto do trânsito congestionado; enfim, abrem-se as amplas perspectivas e, no longe empedernido, a todo o redor, perfilam-se esses cambiantes estandartes da vida populosa e antigravitacional, os arranha-céus de Xangai.

Em nenhum ponto se reconhece a China antecipada e antiquíssima; e, porém, em toda a parte, subsiste uma validação profética do Oriente: tudo é ilusão, nada é permanente. É possível que nem os arranha-céus de anteontem estejam cá amanhã. Xangai absolveu-se dos deveres da História, tudo foi entregue à caducidade. Em nenhuma outra cidade do mundo será o desgaste e o refazer das formas tão voraz, tão entregue às ideias condutoras que, ainda vagas e insondáveis, parecem extraídas ao futuro para virem comprazer um desejo de irreconhecimento que aturde em cada esquina. A revogação final do passado, outrora procurada pela Revolução Cultural, é hoje prosseguida pelos meios infinitamente mais subtis do capital; a vida da cidade mede-se na rarefação crescente da propriedade e dos seus direitos, nos planos de realojamento massivo, nas remodelações pensadas à escala do quarteirão, e a isso corresponde a abstracção crescente do algoritmo urbano. A continuidade intuitiva da experiência urbana foi suspensa: o espaço não é já a sua condição formal, mas o seu único obstáculo; o tempo foi dissipado na absoluta autonomia do Evento. Todas as representações se entrecruzam e colidem, e nenhuma parece apta a domesticar este mundo heteróclito sobre cujos fundamentos nenhum mistério, senão o da tranquilidade das ruas, tem ocasião em que repousar ou História em que se plasmar. Este esforço imenso de libertação não tem paralelo na experiência da cidade

européia, para a qual, desde a Idade Média, a tensão entre um universalismo nacional (ou romano, no caso italiano) e a particularidade cultural representou a linha agregadora na dispersão da sua experiência, a sua distinção e a sua vaidade. A vaidade de Xangai, como a de Tóquio ou do Cairo, é outra: funda-se no colapso dos universalismos e das divisões duradouras que eles inscreveram no chão da História: a nação e o mundo, o socialismo e o capitalismo, o local e o global. Trata-se de cidades já sem nação e sem local, puras unidades informacionais de um código que já não diz respeito à História da Terra, que já só aponta à sinlização do espaço extraterrestre e se constitui como arrogante perturbação da entrópica noite exterior. Porém, a falência dos universalismos é a oportunidade para a universalidade autêntica. «Universalidade» não significa aqui o «c'est partout comme ici» leibniziano, mas a máxima aglomeração das diferenças, de outro modo invisíveis a não ser pela lógica mesma da sua coexistência, saindo a campo para o jogo livre e horizontal da sua afirmação, chamando a si o carácter excessivo das coisas que vivem o momento da sua primeira irrupção e não recusam veicular aquelas forças que não aproveitarão, que não poderão ser contidas em nenhuma forma.

Que assim seja apenas traz à luz o sistema de correspondências que ampara uma singularidade de Xangai: a de aspirar ser a nova pátria de Shakespeare (ou, para sermos exactos, 莎士比亚, *Shashibiya*). Está já atestada a aptidão de Shakespeare à transumância, e não será necessário recordar de que modo a idolatria alemã, depois de Herder e de Goethe, quase remeteu ao plano da conspiração histórica o facto de Shakespeare não ter nascido alemão. Atracção semelhante exerce agora o Bardo sobre o espírito chinês, permeando a sua vida cultural com os prestígios que só outro ocidental, ainda hoje e por razões bem conhecidas, pôde reclamar: Karl Marx. Nas escolas e universidades chinesas, proliferam os centros de pesquisa shakespeariana; o Bardo culmina os currículos e é estímulo de uma competição intra-universitária anual; é foco de uma revista especializada, a *Shashibiya Yanjiu* (*Estudos Shakespearianos*), objecto de uma sociedade nacional com várias réplicas provinciais, motivo de festivais dramáticos e conferências internacionais. Uma consulta da *Chinese National Knowledge Infrastructure* (em linha) mostra que, entre 2009 e 2015, Shashibiya originou mais de duzentas e cinquenta dissertações de mestrado ou doutoramento, e uma busca comparativa de «Hamlet» na *World Shakespeare Bibliography Online* atesta que, na última década, entre literatura académica e produções teatrais, se escreveu mais sobre



HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. CARLOS J. PESSOA, TEATRO DA GARAGEM, 2016 (NUNO NOLASCO, ANA PALMA, EMANUEL ARADA, BEATRIZ GODINHO, NUNO PINHEIRO, JOSÉ HENRIQUE NETO, MIGUEL MENDES, MARIA JOÃO VICENTE), [F] ACADEMIA DE TEATRO DE XANGAI

o príncipe da Dinamarca em mandarim do que em qualquer outra língua, a inglesa incluída. Que dizer? Xangai parece decerto pátria mais apropriada que Stratford-upon-Avon, na qual (para nos exprimirmos de modo piedoso) estamos sempre condenados ao desânimo daquele bardólatra americano que, no conto de Henry James «The Birthplace», depois de visitar a casa presumível do deus da arte e se confrontar com os traços fugidios da Sua existência, desoladamente exclama: «I'll be hanged if He's here!» Stratford é um bom símbolo da irredimível caricatura em que se tornou a situação cultural e a vida museificada da Europa, e já não alcança mais do que servir de poderoso incitamento à tentação velha de nos refugiarmos no texto para, com ele, nos vedarmos a toda a exterioridade, geográfica ou dramática. Talvez este padecimento solicite uma boa dose de medicina chinesa.

Em Xangai, o nome do Bardo terá sido ouvido pela primeira vez nas instituições educativas «extraterritoriais» em que os filhos dos chineses abastados absorveram a língua e a cultura inglesas. O incipiente modernismo nativo, incubado nesse ambiente, consagrou-lhe esforços pontuais, sobretudo na tradução, mas estes não excederam os limites da casuística cénica ou académica. Só com o advento da República Popular,

em 1949, se reuniu Shashibiya ao seu destino chinês. As razões terão sido puramente miméticas: Marx e Engels veneravam o Bardo, e o *Timão de Atenas*, por exemplo, inspirara admiráveis páginas de Marx sobre a natureza do dinheiro. Aquela veneração fora comunicada à grande tradição teatral soviética e, nos primeiros anos da China Popular, a emulação do «irmão mais velho» determinou também os princípios condutores da política cultural. Importou-se a literatura crítica soviética e o estudo do Bardo foi incentivado, sobretudo do ponto de vista da história que o produzira. Na década de 1950, um número de escolas de artes dramáticas foi encorajado a seguir o modelo stanislavskiano e encenadores soviéticos foram convidados a trabalhar nelas como professores. Para a Academia de Teatro de Xangai, uma dessas instituições pioneiras, veio Yevgeniya Lipkovskaya. Shashibiya foi o mediador que permitiu familiarizar os actores chineses com o método stanislavskiano e ilustrar as audiências locais sobre o que poderia ser percebido como autêntico realismo teatral.

Os mesmos ventos da mudança política que tinham favorecido as receptivas velas do shakespeareianismo começaram então a soprar adversamente. Após a ruptura com a URSS e a radicalização do maoísmo, Shashibiya foi devolvido à percepção que já inibira o modernismo nativo: a de colosso cultural de um Ocidente corrupto e imperial. Em vésperas da Revolução Cultural, em 1964, o *Libertação*, publicação governamental de Xangai, dava sinal das nuvens que se aglomeravam: «aqueles que se prosternam no templo de Shakespeare [...] são culpados de favorecer o capitalismo moribundo»². Entretanto, a iminente e longamente preparada publicação das obras completas em mandarim era suspensa. Até à morte de Mao, em 1976, o «feudalista» ou «revisionista» Shashibiya era banido; filmes, encenações e traduções foram interditados, e os intelectuais comprometidos com o Bardo e o seu ensino, humilhados, purgados ou remetidos a campos de reeducação.

Os ventos que impulsionam a fortuna actual de Shashibiya exprimem as aspirações da nova China. Até a transição ideológica ocasionada na morte de Mao, que levaria à redefinição do socialismo e à adopção da economia de mercado, foi buscar ao céu shakespeareiano os seus signos premonitórios. Terá sido, com efeito, investido do significado que lhe era conferido pela nova «política das portas abertas» de Deng Xiao Ping, que o directo da última noite da digressão chinesa do Old Vic, com

2 Apud R. Guillain, *When China Wakes*, Nova Iorque, Walker, 1965: 237.

Derek Jacobi no papel de Hamlet, prendeu, em 1979, milhões de chineses aos seus televisores. Embora tenha exercido um efeito potenciador, esta digressão correspondia já a um retorno nativo do shakespearianismo. Com a explosão de produções dos anos 80 e 90, o Bardo foi chamado a conformar o ponto de vista de uma China moderna envolvida com a sua história recente, e mesmo a proporcionar-lhe ritos de passagem adequados. Um exemplo é fornecido pelo *Much Ado About Nothing* apresentado em 1995 no Parque do Huangpo, em Xangai, tendo em fundo, portanto, o mutante *skyline* do Pudong, já conquistado o estatuto de centro financeiro mundial. A acção, ampliando a notação *site-specific*, decorria junto do monumento aos heróis da revolução, transmudado, com os seus oitenta degraus, no pátio de Leonato, em Messina³. Na memória cultural de Xangai, o valor referencial do *Much Ado...* era-lhe conferido pela encenação paradigmática de Lipovskaya, em 1959, várias vezes reposta na década de 1980. O início do espectáculo era fiel à convenção historicista do *huaju*, adoptada por Lipovskaya, com os actores montados em cavalos e involucrados em figurinos italianizantes, próteses nasais e cabeleiras loiras, destinadas a assegurar-lhes aparência caucasiana (o *huaju* é o drama falado chinês, género herdado do modernismo local e modelado no drama naturalista ocidental). Ao longo da representação, os figurinos evoluíam segundo uma linha de continuidade histórica: perto do fim, eram chineses e actuais. Borachio fugia numa característica bicicleta nativa, mas carregado de dólares norte-americanos. Benedick e Beatrice, em trajes ocidentais, celebravam as suas bodas ao ritmo do *disco sound*, após o que, junto ao monumento, estacionava o *Ferrari* que os levaria.

Foi, em suma, junto de um escritor estrangeiro que a China encontrou os recursos com que promover o reencontro ideológico consigo mesma (mais, talvez, do que um encontro *com ele*). Mais: é o caso prototípico da apropriação da alteridade shakespeariana como modo de construção ou de reforma cultural. Um sintoma revelador é o efeito exercido por Shashibiya na revitalização da tradição *xiqu* (nome genérico para as mais de trezentas variações regionais do teatro estilizado conhecido fora da China como «ópera chinesa»). Desde a década de 1980 proliferam as adaptações shakespearianas nos subgéneros maiores do *xiqu*, como o *kunju* (originário de Suzhou), o *chaoxing* (de Xangai) e o *jingju* (de Pequim), o que sem dúvida concorreu para uma expansão das possibilidades

3 Esta produção do Teatro de Arte Popular de Xangai está documentada em Huang (2009: 161-4.)



HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. CARLOS J. PESSOA, TEATRO DA GARAGEM, 2016 (CAROLINA MANO), [F] ACADEMIA DE TEATRO DE XANGAI

shakesperianas, embora, por exemplo, os solilóquios tenham de ser adaptados aos padrões textuais do drama cantado e a estrutura dramática, ao número convencional de cenas (nove). Mas a administração da medicina alterou radicalmente o médico: Iago ou Hamlet, por exemplo, revelaram-se inapreensíveis na distribuição convencional em caracteres tipo, e a dramaturgia tradicional, por inconformidade do paciente, sofreu modificações de código e de estética. Mas o legado do *xiqu* shakespeariano é consistente: a condensação metafórica e a estilização «pictórica» dos motivos, uma relação distanciada que, em vez de enraizar a textualidade, parece convidar a sua visualização, uma desidentificação activa de Shakespeare – formas de remediação dramática que, no Ocidente, costumam comparecer com o nome de performance, mas que são imanentes à intuição chinesa do teatro como referido a um tempo único: o presente. É certo que Shakespeare é um veículo de percepção global, e plasmar essa mercadoria fetichizada em formas tradicionais refere-se menos a um confronto local de identidades estéticas autóctones do que à tentativa de as tornar legíveis junto de audiências transnacionais, transformando-as, se possível, em idiomas globais. Cumpriria apurar, em todo o caso, de que modo essa apropriação tem retorno sobre as amplas conotações de um significativo («Shakespeare») já de si instável, ou de que modo conjura

ela possibilidades já *in nuce* na cosmografia shakespeariana. Sem dúvida, parte do seu interesse provém do modo como, contra a ilusão essencialista de um texto «indivisível», podem revelá-lo comprometido num eterno processo de tradução interna, apto, assim, a todas as solicitações de um encontro genuíno.

Foi no eco destas questões que decorreu, entre 10 e 18 de Setembro últimos, o 9.º Festival Internacional de Teatro Experimental de Xangai, formato em vigor na tradição de festivais shakespearianos iniciada na década de 1980, organizado, entre outras instituições, pela Academia de Teatro de Xangai, cujo *campus* acolheu a maioria das apresentações. Suspeitamos que o qualificativo «experimental» no nome da iniciativa quis exprimir tão-só a extracção diaspórica das produções seleccionadas e a mestiçagem do Bardo em modos performativos percebidas como de «exílio», quer tenham «localidade» cultural ou notifiquem «states unborn and accents yet unknown», como se diz em *Julius Caesar* (acto III, cena 1). Dezoito produções de catorze países foram convidadas após submissão de projectos em *open call* (juntando-se a quatro produções chinesas mostradas em programa paralelo). De Portugal, foi o Teatro da Garagem que, à distinção, aliou a coragem: o *Hamlet* encenado por Carlos Pessoa, exceptuando-se da regra do festival, constituiu uma estreia absoluta, mantendo apenas uma relação arqueológica com a versão apresentada em Lisboa, em 2012 (embora lhe retenha parte do elenco). O tempo costuma avivar a generosidade dos materiais: é por isso mais amável este *Hamlet* chinês, e mais esclarecido.

Acompanhámos a primeira de duas apresentações. Um público composto sobretudo por estudantes – que asseguraram a organização prática do festival e, divididos em pequenas equipas, contribuíram para a montagem dos espectáculos – lotou os duzentos lugares da Sala Duanjun; muitos professores também, e o público indiferenciado da nova elite cosmopolita de Xangai. Para o mais desprevenido, o comportamento deste público seria alarmante: entradas e saídas da sala, mudanças de lugar, os *iPhones* obstinados na captação da cena. Tratava-se, porém, dos expansivos hábitos de fruição comuns no Oriente; o elenco compreendeu a medicina e soube, por cima da quarta parede, dar-lhe retorno no seu trabalho; esconjurando as apertadas calamidades de duas vésperas de montagem, pôde então celebrar no lugar adequado a feliz circunstância de se achar na China.

O que desde logo se recomendou às objectivas digitais foi a solução cenográfica do espectáculo. A cena está ericada de balões ligados a tubos e contrapesos que, uma vez manipulados, permitem reordenar os valores cénicos em modo mimético (os espaços palacianos) ou alegórico (um balão

sobressai na quietude dos restantes: é o Espectro). Assumem também valor expressivo: por vezes rebentam, ou os fios que os prendem são, nas contracenias, tangidos e arrebatados; às vezes, têm peso e deixam-se arrastar pelo chão como brinquedos de corda. Confidencia-nos o encenador a alusão a essa terceira forma que, no Oriente, é a estrutura de todas as dualidades: o vazio. De acordo – e reconhecemos a sua notação irónica quando Fortinbras, diminuído pelo enorme balão que traz preso ao capuz, e sugestivo de um *teletubbie*, aparece para tomar conta de um reino de espectros. Mas somos igualmente sensíveis às circunstâncias imediatas das imagens, e vemos nos balões a esplêndida alegoria das limitações de bagagem, não só nas viagens aéreas, mas também na chamada performance intercultural, quando escolhe meter no bolso balões disponíveis para o ar noutros mundos armazenado. Por causa dos balões, todas as personagens parecem aspirar a deixar-se conduzir pela mão, como crianças, e nisso se denuncia uma certa intuição dramática. Com efeito, embora a terrível magnitude das palavras nesta peça pareça apontar-se à execração da ternura, todas as personagens são crianças desvalidas. É essa condição que está contextualizada, em particular, no gracejo que Hamlet dirige a Claudius, afirmando-se «too much i' in the Sun» (I, 2). A homofonia de «Sun» e «son» situa Hamlet na «posição do filho»; e é também neste «too much», nesta «insolação» de ser filho, que a peça se situa, e disso fala sem cessar. Os filhos falam muito da morte dos pais, e o carácter obsessivo do motivo exprime o modo como essas mortes constituem um fardo catastroficamente precipitado sobre a descendência. O que faz o filho falar é o modo como foge ou não do que é comunicado nessa catástrofe, o modo como se cumpre o que ela põe em jogo, como se prolongam ou extinguem os seus efeitos. Os órfãos, a contos com o que os desvalida, procuram vingar-se ou enlouquecem, mas apenas para consumarem o mesmo destino dos pais. Declara Claudius, no início, que os pais morrem sem consequências, «and it is as common as any the most vulgar thing to sense» (I, 2). Não é verdade: correm em Elsinore torrentes de sangue, e só para refutá-lo.

Usou-se a tradução de José Blanc de Portugal, aqui e ali rescrita pela equipa para servir transições necessitadas nos cortes de texto: é funcional e, às vezes, elegante. A este respeito, limitamo-nos a observar, sem mais adesões, que a tradução do *Hamlet* – demasiadas vezes regida por musas menores e quase sempre imprestável para o palco – permanece ainda hoje uma questão em aberto no panorama português. Já os cortes expurgam o texto de Guildenstern e Rosencrantz, e abreviam cenas e solilóquios: exprimem, naturalmente, um foco dramático e uma identidade

performativa. Na peça, o único acto de Hamlet é a contínua inverificação – tematizada sem cessar – do acto a que se propõe. Esta moratória do acto contamina-se a todas as personagens, tal como as mortes que lhes cabem (sempre com o endereço errado) são a epidemia de uma morte original. A opção dramática instala esta consciência «em negativo», ao reter quase só as acções, tão condenadas ao esvaziamento como os balões, e rarefazendo as palavras (ou mostrando-as, literalmente, como balões).

A questão da forma da acção em Shakespeare suscita-nos algumas observações genéricas sobre o trabalho do actor. Shakespeare participa de um fundo essencial de experiência que escapa, por exemplo, ao sistema de autorias que funda a história literária e que só o qualificativo «mítico» pode devolver na sua ligação primária a uma realidade comungada. Como mito elementar, o texto é, em Shakespeare, a forma da acção (no caso de *Hamlet*, é a acção que sintetiza a desafecção de toda a acção). E tal como a acção, a cada passo, excede os princípios com que tentamos governá-la, assim excede o texto o processo de controlo do elocutor. As personagens de Shakespeare estão em permanente escuta de si mesmas e, portanto, em decifração do que dizem, porque o que dizem não é produto da introspecção: é antes o modo como a si mesmas se criam e em si mesmas se tornam presentes enquanto criação (razão por que mais depressa nos disporíamos a rever o *Hamlet* de Mel Gibson, apesar do intolerável filme que protagoniza, do que Laurence Olivier e os seus perniciosos duzentos anos de controlo crítico incorporados como linguagem protocolar do actor). Só assim é possível restituir o trabalho do actor à dimensão de mito elementar que lhe assiste. Nesta dimensão, só é actor aquele que é reconstruído pela sucessiva reiteração do acto. Ao longo dos anos, com afinidade, temos lido no trabalho da Garagem a segura indicação da primazia do acto sobre o actor, de que depende, em última análise, a redenção deste último.

Sentada a nosso lado, na sala da Huashan Lu, uma senhora de Xangai, inteirada, em inquérito prévio, da nossa nacionalidade, e particularmente emocionada com a aparição de Fortinbras, fez-nos mediador de agradecimentos que retribuía, segundo declarava, uma bela homenagem à China.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUANG, A. C. Y. (2009), *Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchanges*, Nova Iorque, Columbia University Press.

O embalar da morte

EMÍLIA COSTA

Título: Dramaticulos 2. Autor: Samuel Beckett. Encenação: Fernando Mora Ramos. Tradução e dramaturgia: Isabel Lopes. Design sonoro: Carlos Alberto Augusto. Desenho de luz: Carina Galante. Cenografia e figurinos: Teatro da Rainha. Interpretação: Isabel Lopes e Fábio Costa. Produção: Teatro da Rainha. Local e data de estreia: Sala Estúdio do Teatro da Rainha, Caldas da Rainha, 31 de Março de 2016.

Fecha-lhe os olhos

Que se lixe a vida

Fecha-lhe os olhos

Embala-a daqui

Embala-a daqui.

SAMUEL BECKETT, *Cadeira de Embalar*

No longo percurso do Teatro da Rainha, fundado, em 1985, por Fernando Mora Ramos (actor e encenador) e José Carlos Faria (cenógrafo), esta é a quarta incursão em Samuel Beckett, após *Krapp - A Última Gravação* em 1987, *A Última Bobina* em 2002 e *Dramaticulos 1* em 2015. Tal circunstância, associada à extensa experiência como encenador de Fernando Mora Ramos, sempre permitiria ao espectador confiar no sucesso do difícil desafio que encenar Beckett – génio da dramaturgia mundial, nascido na Irlanda em 1906 – continua a representar. Na realidade, depois de Shakespeare, Beckett é um dos dramaturgos mais encenados em Portugal, ainda que nem sempre com o rigor e talento que a sua obra reivindica.

A simplicidade aparente das peças de Beckett, sem a complexidade psicológica das personagens de Henrik Ibsen ou de August Strindberg, quase sem acção e com pouco ou mesmo sem movimento, cria por vezes a ilusão da facilidade, levando encenadores e actores a abordarem-nas superficialmente. Porém, se há teatro que exige um acentuado rigor de encenação e de interpretação, obrigando cada pormenor do texto, da voz, do som, da luz, do movimento, do cenário, dos figurinos e da maquiagem a participar numa harmoniosa e cronometrada partitura cénica, é o de Beckett.



DRAMATÍCULOS 2, DE BECKETT, ENC. FERNANDO MORA RAMOS, TEATRO DA RAINHA, 2016 (FÁBIO COSTA),
[F] PAULO NUNO SILVA



DRAMATÍCULOS 2, DE BECKETT, ENC. FERNANDO MORA RAMOS, TEATRO DA RAINHA, 2016 (FÁBIO COSTA),
[F] PAULO NUNO SILVA



DRAMÁTICULOS 2, DE BECKETT, ENC. FERNANDO MORA RAMOS, TEATRO DA RAINHA, 2016 (ISABEL LOPES), [F] PAULO NUNO SILVA



DRAMÁTICULOS 2, DE BECKETT, ENC. FERNANDO MORA RAMOS, TEATRO DA RAINHA, 2016 (ISABEL LOPES), [F] PAULO NUNO SILVA

Em *Dramaticulos 2*, foram seleccionadas três peças de curta duração: *Eu não*, *Acto sem Palavras I* e *Cadeira de Embalar*, escritas respectivamente em 1972, 1956 e 1981. A eleição destas peças não é arbitrária, representando todas elas, à sua maneira, um manifesto sobre o absurdo da vida humana. E se é verdade que esta é uma temática beckettiana, existe nesta inteligente escolha um acentuar mais compungido desse lamento pela incompreensibilidade do sentido da vida, ao eleger como arautos do sofrimento meros fragmentos do corpo humano, mais concretamente, a boca, as mãos e os olhos.

Efectivamente, em *Eu não*, sendo a boca, na versão cénica apresentada, o único elemento humano em palco, é esta que nos relata a vida de sofrimento e solidão de uma mulher de quase setenta anos; em *Acto sem Palavras I*, apesar de se encontrar em palco todo o corpo de um actor, são as suas mãos que nos revelam o percurso da evolução humana, bem como dos obstáculos e arbitrariedades com que incessantemente nos confrontamos; e, em *Cadeira de Embalar*, apesar de estarmos perante o corpo de uma actriz sentada na cadeira de embalar, são os olhos, enormes e trágicos, que, num desespero congelado, se destacam e nos falam.

No primeiro dramático, *Eu não*, Fernando Mora Ramos, partindo da versão inglesa e original da peça, onde constava a figura do Auditor – personagem muda, praticamente imóvel (pois apenas lhe estavam destinados quatro pequenos gestos) e coberta por uma jilaba, que se limitava a ouvir a Voz –, optou por prescindir dessa personagem, no seguimento do que o próprio Beckett veio a fazer em versão posterior (na versão francesa), em 1975.

Assim, em palco, num fundo totalmente preto, apenas existe, à direita e em cima, um buraco, de onde surge uma boca, mais concretamente dois lábios pintados de vermelho, para onde converte toda a iluminação, e, dessa boca, em tom baixo que começa a subir até se tornar claustrofóbico, jorra uma torrente de palavras, de uma mulher, uma mulher de quase sessenta anos, afinal não, quase setenta?, que fala de si própria como se fosse de outra, em frases rápidas, vertiginosas, repetitivas, numa subtileza de sentimentos, em tom quase alegre, que até poderíamos achar que estava alegre, não fora a história de crueldade, sofrimento e solidão que nos narra, o grito que lança a meio do espectáculo e que nos arrepiá, ou as súbitas e inesperadas interrupções que faz e que nos lançam num angustiante silêncio.

Isabel Lopes, actriz de eleição do Teatro da Rainha, tem em Voz um desempenho imaculado, demonstrando um ímpar virtuosismo vocal e

intensidade emocional, reveladores não só do seu talento como atriz como da sua sensibilidade artística. A quantidade de texto que, enquanto atriz, Isabel Lopes teve de decorar, a velocidade com que teve de transmiti-lo e as múltiplas inflexões de voz que teve de conseguir invocar, dando, em simultâneo, ao seu desempenho, uma certa sensação de leveza, reveladores da sua pródiga maturidade artística, camuflam as exigências e complexidades desta personagem, razão por que Billie Whitelaw, atriz elegida para a sua representação, na estreia londrina em 1973, relatou mais tarde momentos de verdadeira tortura durante o período em que decorou o texto, bem como situações de privação sensorial já em cena. Essa será igualmente a razão pela qual esta peça tem sido tão poucas vezes representada em Portugal, depois da sua estreia, em 1983, pela Companhia de Teatro de Lisboa, através da lendária criação da atriz Graça Lobo.

Em *Acto sem Palavras 1*, o jovem actor Fábio Costa, em estágio no Teatro da Rainha, num sólido desempenho, revela-nos a fisicalidade e a violência constantes dos processos de aprendizagem humana. Num cenário inicialmente despojado, mas onde vão surgindo, anunciados por um apito, e vindo de cima (do céu?) vários objectos (uma árvore, uma tesoura, uma pequena garrafa de água, três cubos de diferentes dimensões e uma corda com nós), o Homem, inocente e ingénuo, através do tacto e da contínua experimentação, num ziguezaguear de avanços e recuos, procura compreender o que o rodeia, na busca incessante de um sentido, até que, por fim, depois de repetidas quedas, resultantes da ilogicidade despótica e prepotente de quem (Deus?) lhe determina a imponderabilidade do destino, impedindo-o inclusive do suicídio, simplesmente desiste, numa desconcertante apatia. Numa breve peça sem palavras, Beckett elabora uma complexa e perturbante metáfora da existência humana desde o nascimento até à morte.

A iluminação branca e intensa que rodeia o Homem no espaço confinado do palco, bem como o apuro técnico e sonoro com que lhe são apresentados os vários objectos, numa espécie de jogo sádico, acentuam o seu enclausuramento e transformam-no em mero joguete de entretenimento ou de cobaia laboratorial.

Em *Cadeira de Embalar*, último dramaticulo desta selecção, a Mulher, numa criação modelar de Isabel Lopes, já velha ou precocemente envelhecida, toda vestida de preto, em posição estática, sentada numa cadeira de embalar, agarrada com as mãos às extremidades dos braços da cadeira, com grandes olhos destacados pela perfeição da maquilhagem,

contracena com a sua voz gravada, num belo e longo poema fúnebre. Esta Mulher, tal como as duas personagens anteriores, aguarda pela morte, único e verdadeiro alívio contra o desconsolo da solidão, mas, desta vez, essa espera é embalada, quer pelo cadenciar do baloiçar da cadeira, quer pelo recital monótono e compassado de um poema, transportando personagem e espectadores ao entorpecimento, à aceitação conformada da morte. A luz, ao acentuar os olhos da Mulher, esses olhos de uma tristeza petrificada, intensifica a crueza da desesperança humana, que apenas sossegará quando, no final, os olhos se fecharem e o espectro dessa vivência moribunda se transformar em nada.

A orquestração perfeita do desenho sonoro por Carlos Alberto Augusto, o desenho de luz por Carina Galant e as interpretações exemplares de Isabel Lopes e Fábio Costa, irrepreensivelmente dirigidas pelo maestro Fernando Mora Ramos, proporcionou-nos a delicadeza sensível de um espectáculo poético e musical memorável.

A peça *Dramáticos 2* estreou-se na Sala Estúdio do Teatro da Rainha, nas Caldas da Rainha, a 31 de Março de 2016, deslocando-se, posteriormente, em Maio, ao O' Culto da Ajuda, em Lisboa, e, em Novembro, ao Mosteiro de São Bento da Vitória, no Porto, levando aos grandes centros o teatro que se faz por este país fora, numa demonstração de qualidade e rigor, em defesa da essencial e indispensável descentralização da actividade teatral.

Fernando Mora Ramos, num acerto cénico de elevada qualidade, numa época em que se valoriza a originalidade em detrimento da qualidade, assumindo o risco de respeitar, no essencial, as didascálias minuciosas e precisas de Beckett, criou um espectáculo intenso, dramático e sensorial, num registo interpretativo de grande mestria, contribuindo para a dignificação da actividade teatral na sua incontornável vertente artística.

A fecundidade do inesperado

CATARINA NEVES

Título: Uma menina está perdida no seu século à procura do pai. Texto: a partir de um texto de Gonçalo M. Tavares. Encenação: Marco Paiva. Dramaturgia: Gonçalo M. Tavares, Marco Paiva. Interpretação: Ana Rosa Mendes, Andreia Farinha, António Coutinho, Carlos Jorge, Carolina Sousa Mendes, Filipe Madeira, Hugo Fernandes, Joana Honório, João Leon, João Pedro Conceição, Manuel Coelho, Nelson Moniz, Paula Mora, Ricardo Peres, Rui Fonseca, Tomás Almeida. Telões de cena: José Capela, António MV. Espaço sonoro: Hugo Franco. Desenho de luz e vídeo: Nuno Samora. Fotografia: Paulo Pimenta. Assistência de encenação: Maria de Lurdes Neto, Tiago Gonçalves, Júlia Luís. Produção: Crinabel Teatro. Co-produção: Teatro Nacional D. Maria II. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II, 20 de Outubro de 2016.

*Percebera que estávamos à procura
e esse estado em trânsito, essa posição flutuante
que é o estar à procura, produzia uma curiosidade
e uma disponibilidade que o velho Terezin detectara em nós.
Percebera que o meu estado geral, o meu tónus,
era o da expectativa – estava disponível para ver e ouvir.*

GONÇALO M. TAVARES,

Uma menina está perdida no seu século à procura do pai

Impossível não reparar naqueles rostos, naqueles corpos. Alguns têm olhos rasgados, bochechas muito grandes, mãos muito pequenas, braços que parecem querer saltar do tronco numa dança sem coreografia. Sentados no sofá branco, de frente para o público, mostram-se na deficiência que não os arruma no ficheiro dos incapacitados. Têm o hábito mental de rejeitar a acção que remete para o *não*. Têm de o ter, para os encontrarmos, no seu século, à procura de trabalhar conceitos teatrais fora de formato, órfãos da palavra que nasce, para o mundo dos ouvintes, com a obrigação de ser bem dita. E chegam à Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, o grande palco da cidade de Lisboa, perto do final do ano em que celebram trinta de paixão.

Ainda Portugal celebrava a força revolucionária dos cravos vermelhos e vivos e já um grupo de pais se barricava contra a ausência de



UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SÉCULO À PROCURA DO SEU PAI, DE GONÇALO M. TAVARES, ENC. MARCO PAIVA, CRINABEL/TNDMII, 2016, [F] FILIPE FERREIRA

respostas para a inquietante pergunta: como caminhar com um filho que parece desencontrado, no tempo e no espaço?

Criar a Crinabel em 1975 foi como abrir uma janela de par em par. Onze anos depois, a cooperativa sem fins lucrativos ousou escancarar a porta, franqueando a entrada a quem diz com verdade a mentira imaginada. Hoje a Crinabel dá apoio a oitenta crianças e jovens com atraso no desenvolvimento. Tem sessenta e quatro funcionários e, desde 2005, acolhe no lar residencial dez pessoas com deficiência intelectual. E se o grupo de teatro da cooperativa começou, com o actor Francisco Braz, por levar à cena textos ligados ao programa de ensino, nos últimos dezasseis anos foi descobrindo outras construções estéticas, numa espécie de suave corte epistemológico. Era essa a vontade do actor Marco Paiva ao começar a dirigir o grupo de actores da Crinabel.

Uma menina está perdida no seu século à procura do pai é um título que faz o sumário da obra construída em volta da peregrinação de uma rapariga, com trissomia 21, numa Berlim trágica, numa contemporaneidade histórica, sem ano definido. A identificação óbvia e imediata – rapariga com trissomia 21 – entre a personagem e a actriz Carolina Sousa Mendes

é apenas a excepção que confirma a regra, sendo aqui a regra o inverso de si mesma. O autor Gonçalo M. Tavares criou Hanna, 14 anos. Olhos: pretos. Cabelo: castanho. Embora perdida, Hanna encontra Marius. Procuram juntos. Na demanda do pai, cruzam-se com personagens insólitas numa viagem singular, na qual interessa mais o percurso que o ponto de chegada.

A peça de teatro parte do livro de Gonçalo M. Tavares para lhe dar outra forma. O autor confessou que essa transformação lhe traz alegria. O encenador garantiu, ainda durante o processo de criação do espectáculo, que, através do teatro, o livro passaria a ser outro objecto qualquer e que talvez a menina só andasse à procura de comunicar com alguém. Hanna apresenta-se: «Hanna, catorze anos, 12 de Outubro, olhos pretos, cabelo castanho.» Um dos actores anuncia o começo do espectáculo. Fala o fotógrafo/torturador de animais, admira os que antecipam catástrofes como as ratazanas e os que se reproduzem aos milhares enquanto os homens fazem as guerras, como o escaravelho. Ocupa-se ainda de fotografar deficientes. Não num cartaz, mas numa projecção, a frase «a vibração da paisagem não impedirá a vida» desperta as mentes para a luta que acabará por se fazer e lança-nos na cena seguinte.

A família que cola cartazes pelo mundo anuncia, através de um dos irmãos, Fried Stamm, interpretado pela actriz do TNDMII Paula Mora, que pretende «instalar alguma confusão», «avisar as pessoas», embora não queira «provocar uma revolução». Vestida com um macacão de ganga, Paula Mora assume um tom expressivo, por vezes mime-tizando a criança que alegremente conta a traquinice que gosta de fazer com os amigos. Será a personificação da utopia numa unidade universal de ideias e acção?

Nesta história que a História vai engolindo, há um hotel onde cada quarto tem o nome de um campo de concentração. E aqui aparecem caixas. Pela primeira vez faz sentido, neste espectáculo, a imagem da caixa onde se enfiam pessoas e medos. São tantas quantos os campos de concentração e desenham um percurso num telão, que, ao descer, parece esmagar as personagens, como se as agrilhoasse.

Marius quer ajuda para decifrar mais uma pista sobre o paradeiro do pai de Hanna: um colar antigo. Tenta a sorte junto de um antiquário fascinado com um relógio cujo mecanismo funciona, mas os ponteiros estão estragados. Marius e Hanna terão de esperar. Talvez daí a uns dias se consiga chegar a alguma certeza. O assunto requer investigação.



UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SÉCULO À PROCURA DO SEU PAI, DE GONÇALO M. TAVARES, ENC. MARCO PAIVA, CRINABEL/TNDMII, 2016 (NELSON MONIZ), [F] FILIPE FERREIRA

Mesmo quando o homem é forçado a não contar as horas, o tempo vai cavando o buraco de onde só sairá se e quando alguém disser não. Diz o antiquário: «isto é uma corrida de resistência. Trata-se de resistir.» Como o fez o dono do hotel. Mesmo quando ficam as marcas.

Num dos momentos mais fortes do espectáculo, apesar de o volume da música poder perturbar a percepção da acção verbal, Manuel Coelho, um dos dois actores da companhia do TNDMII que participa neste trabalho, despe a camisa e vira-se. A palavra *judeu* é projectada nas costas do actor. Em português e em várias outras línguas. «Nem depois de morrer isto vai sair...», diz o dono do hotel. Por cima, durante toda a cena, como se fosse uma legenda, a frase: «mudar os hábitos mentais».

O segundo momento retumbante vem logo a seguir. O Velho Terezin entra. Vai à boca de cena. Está sozinho. Faz contas ao peso das coisas. Conclui: «o peso das minhas coisas deve ser menos de metade do peso do

meu corpo. Quanto menos peso tivermos à volta do corpo, mais rápido fugiremos, mais forte será o nosso instinto de sobrevivência.» O actor Nelson Moniz terá sempre dificuldades físicas para fugir rapidamente. O corpo será, por vezes, um peso que o impede até de se pôr de pé sem ajuda. Com os instrumentos básicos de representação limitados, Nelson Moniz usa com perícia o corpo rebelde, com ritmo a voz codificada e com inquietação o movimento domesticado à força. Se o teatro existe também para criar ressonâncias, aqui cumpre o papel, sem espaço para condolências. Damos por nós, que estamos sentados na plateia, do bem possível incómodo inicial ao estado encantado do deslumbramento.

A plácida correria de personagens carregadas de aberrações chega à meta quando Marius e Hanna têm de fugir. Marius envolveu-se numa zanga demasiado violenta com o fotógrafo. Agora, Marius e Hanna são como aqueles atletas que correm distâncias curtas e por milésimos de segundos celebram ou frustram. O amigo de Marius que lhes dá guarida coleciona horas e horas de gravações de corridas de cem metros.

Apesar das dificuldades técnicas, no dia da estreia, na projecção dessas imagens acompanhadas do som dos comentadores, fica claro o efeito pretendido: sublinhar a repetição da procura na certeza de que, como escreveu o filósofo francês Pierre-Joseph Proudhon, «nascemos perfectíveis, mas nunca seremos perfeitos».

Assistir a um espectáculo da Crinabel Teatro é como ver um conjunto de músicos a improvisar a partir do que está estudado e apreendido. Sabemos que cada representação é irrepetível não apenas porque essa é a condição do teatro, mas porque estes actores, ao serem mais sangue e nervos do que intelecto, obrigam o espectador a descobrir outras formas de ver e ouvir. Eles estão na vida com uma liberdade invejável. E nós?

Habitado a trabalhar com actores não profissionais, sem-abrigo e deficientes, o actor, encenador, dramaturgo e realizador italiano Pippo Delbono afirmou há pouco tempo, em declarações a um jornal: «A verdade não é o naturalismo. É de lucidez que precisamos, não de naturalismo. Porque é a arte que revela a verdade.»

A verdade em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* encontra-se na intuição dos actores, no cuidado posto nas luzes criadoras de uma atmosfera por vezes intimista, outras asfixiante, e encontra-se no espaço sonoro que quase sempre existe além da história, mas em sintonia com ela.

Amanhã, a cortina de tule que separa o palco da plateia vai voltar a embaciar a vista, mesmo, mesmo antes de começar apesar de já ter

começado. A luz amarela vai aquecer o sofá branco que preenche o palco quase nu da Sala Garrett do TNDMII. Os actores vão ter um copo na mão e vão estar sentados no sofá branco. Vão voltar a olhar-nos de frente. São os mesmos que eu vi, num dos primeiros ensaios de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, à procura, no chão e sem esforço, do encaixe perfeito uns nos outros e deles com o público. Conseguiram. Fica a vontade de descobrir mais peças de um *puzzle* tão novo quanto velhos são os nossos preconceitos. Sem eles, é mais fácil perceber e aceitar a «fecundidade do inesperado».

Lisboa-Porto, ida e volta. Diário de bordo sobre marionetas em dois festivais (FIMFA e FIMP 2016)

CATARINA FIRMO

LISBOA. 5 A 23 DE MAIO. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS.
MARIONETAS ENTRE CIRCO E GUERRA

La marionnette est une parole qui agit.

PAUL CLAUDEL

Alargar as fronteiras da marioneta e reconhecê-la «cada vez mais permeável a outros campos artísticos»¹ tem sido a missão do FIMFA ao longo dos últimos dezasseis anos. Nesta edição, manteve-se como divisa a versatilidade das formas animadas convocadas em cena sob diferentes perspectivas, como a dança, o vídeo, o circo e as instalações plásticas.

No FIMFA de 2016, começámos no circo, com um convite para enfrentar o medo do disforme, do excêntrico e do insólito. Palhaços e marionetas têm andado juntos ao longo dos tempos, em rotas de mascarados e saltimbancos, cúmplices nas suas missões de encantamento e transgressão popular. O FIMFA não se esqueceu dessa cumplicidade, logo com o espectáculo de abertura *Les encombrants font leur cirque* do Théâtre de la Licorne e em seguida com a dupla de palhaços em *Clourophobia*, pela companhia britânica Pickled Image. Marionetas e palhaços desafiam-nos a rir e a transgredir as regras.

Les encombrants font leur cirque é um espectáculo que dá continuidade ao trabalho desenvolvido em *Le bestiaire forain*, criado há doze anos. Animais, máquinas animadas e figuras fantásticas partilham a arena de um circo ambulante com uma família de velhos artistas. As marionetas à escala humana são incorporadas pelos intérpretes dissimulados e vestidos de negro, funcionando como sombras, ao serviço da forma animada que manipulam. São verdadeiras esculturas que nos transportam para universos de fantasia, onde se cruzam ecos de Júlio Verne, Leonardo Da Vinci e as máquinas dos Royal de Luxe. Latas de sardinha fazem trapézio, um louva-a-deus é equilibrista; caracóis, pririlampos e rinocerontes

1 Programa FIMFA 2016.



SMOOTH LIFE, ENC. HUSAM ABED, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2016, [F] IRENA VODÁKOVÁ

são algumas das criaturas que povoam o palco, onde a escrita cénica é feita «de carne, papel e ferro velho», de acordo com a marca estilística de Claire Dancoisne.

Em *Clourophobia*, dois palhaços (Dik e Adam) acordam capturados num mundo de cartão, onde todo o cenário e objetos em palco estão forrados com caixotes. Explorados pelo palhaço Poco, improvisam situações num compasso de espera, recorrendo à participação dos espectadores, também eles capturados neste universo insólito. Uma espectadora é chamada ao palco para cortar o cabelo, depois é a vez de um grupo de pessoas a quem são servidos *cocktails* e instrumentos musicais de cartão, compondo uma banda de espectadores apanhados de surpresa. Se o público



COUNT TO ONE, ENC. YASE TAMAM, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2016, [F] MANI LOTFIZADEH



CABARET BERLINN, ENC. PETER WASCHINSKY, MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA VITÓRIA, 2016, [F] SUSANA NEVES



HOUSE BY THE LAKE, ENC. Yael RASOOLY, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2016, [F] ALÍPIO PADILHA

é recorrentemente chamado ao palco, também os palhaços invadem a plateia em ímpetos repentinos que nos deslocam do papel de espectadores passivos, desafiando-nos com *spray* serpentina fluorescente.

Sáímos do circo e passamos aos objectos do quotidiano, arquivados, tirados das gavetas e dos bolsos da memória, brinquedos esquecidos, secções de perdidos e achados, objectos resgatados dos esconderijos, dos armários, das coisas guardadas, umas vezes com zelo e outras por acaso. Em *Objecto Encontrado Perdido* do Teatro de Ferro, reflectimos sobre o modo como as coisas ocupam o espaço, o tempo, o corpo e a memória. Num espectáculo que explora as diferentes possibilidades de hibridismos da marioneta, a partir do teatro físico e visual, mantém-se um questionamento da ideia de manipulação subjacente. Experimentam-se diferentes possibilidades para expressar o envolvimento corporal do manipulador e o modo como a matéria transforma o corpo, ele próprio matéria em movimento e produtor de imagens. É também a matéria agregada ao corpo do intérprete que se explora em *Les intimités de l'homme orchestre*. Santiago Moreno apresenta-nos uma mão orquestra que, com os seus apetrechos metálicos, é simultaneamente um instrumento musical e uma insólita personagem, produtora de som, movimento e ressonância com copos, lâmpadas e outros objectos frágeis e cristalinos. O Homem-Orquestra surge ainda na festa de encerramento do festival, com mais de doze instrumentos ligados a diferentes partes do corpo, através de sistemas de fios e roldanas, despedindo-se de Lisboa com boleros, cumbias e bossa nova. Em *Singpspiele*, mantém-se o desafio de transformar o corpo através da matéria. A coreógrafa Maguy Marin, que associamos inevitavelmente à criação *May B* de 1981, afasta-se neste espectáculo dos corpos espectros de Samuel Beckett, continuando a explorar as metamorfoses do corpo e do rosto, a partir do trabalho de máscara do bailarino-actor David Mambouch, que desfila com um *flip book* uma panóplia de rostos conhecidos e desconhecidos, experimentando diferentes identidades.

As marionetas convidam-nos ainda a viajar no tempo, em espectáculos como *Tutu*, onde percorremos momentos da História da dança nas décadas de 1930 e 1940, com lanternas mágicas e um par de sapatos vermelhos que nos conduz entre as duas guerras mundiais, a dançar sapateado, tango, *vaudeville*, *ballet* clássico e *ballet bauhaus*. Pares complementares de marionetas e actores incitam-nos ainda a rescrever histórias do passado com mais humor, onirismo e finais felizes, como é o caso das Marionetas do Porto, que contam às crianças uma versão divertida de *Barba Azul*.

Os mesmos palcos que acolheram marionetas de escala humana, de sombra, objectos quotidianos e utilitários dão também lugar às formas animadas em miniatura, capazes de percorrer as obras completas de Shakespeare em *Muito Barulho por Nada*, de David Espinosa, e de demonstrações científicas com *The Assembly of Animals*, de Tim Spooner. Nestas criações assumem-se as formas de espectáculo-instalação, com a exposição de esculturas performativas, ambos criados por artistas plásticos que cederam ao fascínio das formas animadas.

Depois de irmos ao circo, de revirmos os baús do passado e viajarmos no tempo, despertamos em palcos de guerra, onde ainda é possível sentarmo-nos juntos para jantar, criar pássaros e bailarinas de barro, cantar, fazer *ballet* e brincar com bonecas. Com *Smooth Life*, somos convidados para jantar e ouvir a história de Husam Abed, um palestino nascido e criado no campo de refugiados de Baqaa, na Jordânia. Nos almoços de família de Husam, eram sempre nove à mesa e às vezes havia *makloba*, prato típico da Palestina com arroz, beringela e galinha. Neste espectáculo intimista, Husam cozinha *makloba* para oito espectadores, enquanto conta histórias da sua vida, da sua família e das suas memórias, que têm como pano de fundo os acontecimentos políticos do seu país, através de marionetas, objectos, fotografias, vídeos, mapas e grãos de arroz que indicam o caminho. Em *Count to One*, a iraniana Zahra Khyali Sabri, inspirada nos versos do poeta persa Omar Khayam, apresenta outro espectáculo que se assume como declaração contra a guerra, onde três soldados decidem deixar de combater, passando a comunicar através de esculturas de barro. No espectáculo de encerramento *House of the Lake*, é a vez da israelita Yael Roosoly se insurgir contra a devastação do Holocausto, pelo contraste com o onirismo e fantasia de três crianças que, apesar de confinadas à clausura de um esconderijo, projectam os seus sonhos e fantasias, brincando, fazendo *ballet*, dando vida às suas bonecas, últimos vestígios de um passado de paz e inocência. Arroz, barro e bonecas são matérias-primas de fantasia em palcos de utopia que permitem resgatar a vida e os seus rituais, manter a esperança e continuar a sonhar.

PORTO. 13 A 23 DE OUTUBRO. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DO PORTO
ENCONTROS DE MATÉRIAS, OBJECTOS, VENTRÍLOQUOS E DUPLOS

*Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac.
Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le
devenir de chacun des objets que vous en retirez.
Questionnez vos petites cuillères.*

GEORGES PEREC

O teatro de marionetas tem cada vez menos bonecos, e os que surgem em cena habituaram-se a partilhar o palco com os actores, os materiais e até os elementos da cenografia e os objectos mais improváveis vindos dos bastidores e zonas técnicas, como cabos, fios eléctricos, caixotes do lixo e microfones que se cansaram de estar fora de cena. O FIMP mantém-se atento a esta tendência do teatro de marionetas cada vez mais híbrido, num esforço de ampliar as suas fronteiras, com criações que convocam as matérias e a sua habitação no espaço cénico, confrontando-as com as «extensões concretas e imaginadas do corpo – dos objectos de utilização quotidiana ou outros que alguém decidiu coleccionar, dos mistérios da voz humana à estranheza-familiar das próteses mecânicas, passando pelo registo ou o rasto de determinado gesto ou acção», lemos no programa.

O jogo de espelhos de Fernando Pessoa e os seus heterónimos inaugurou esta edição do FIMP, com a criação *Não Sei o Que o Amanhã Trará*, da Limite Zero. A trama identitária do poeta desdobrado nas suas *personas* encontra nas marionetas um solo fértil e cúmplice ao seu anseio de transformação e metamorfose. Pessoa é recriado como um espelho partido, e as marionetas de diferentes dimensões, escalas e matérias (miniatura, luva, vara, sombra e vídeo) reflectem os seus fragmentos e estilhaços. Sem deixarmos este jogo de espelhos, somos conduzidos num labirinto de duplos e reflexos com o espectáculo *A Procura de Lem*, do Teatro de Ferro. Uma cientista entrega a cada espectador uma máscara e leva-nos por corredores sombrios até ao laboratório do escritor Stanisław Lem, procurado por terrorismo intelectual e substituído por um robô. Partilhando o espaço cénico com os actores, somos estimulados a reinventar modos de resistência e a viver um movimento colectivo. Somos cúmplices e reféns de Lem neste espectáculo, mas também parceiros activos do acto de criação. E é ainda num jogo de espelhos que entramos na criação de Raquel André *O Segredo de Simónides – Colecção*



KITSUNE, ENC. RUI QUEIRÓS DE MATOS, TEATRO RIVOLI, 2016, [F] SUSANA NEVES

de Coleccionadores, projecto vencedor da segunda edição da Bolsa de Criação Isabel Alves Costa. Depois de coleccionar retalhos de vida das pessoas com quem se cruzou no Vale do Minho, Raquel André senta-se connosco na plateia e mostra-nos o vídeo que testemunha esses encontros. Ficamos a conhecer alguns dos segredos que partilharam e somos também apresentados aos objectos que cada um lhe quis oferecer. Uma moeda de franco antiga, um vaso com um pé de camélia, uma colecção de cromos de futebol, um livro e um vinil do *FMI*, de José Mário Branco, são algumas das oferendas, objectos portadores de memórias, identidades, símbolos de rituais e modos de partilha.

Com os alemães Eva Meyer-Keller e Peter Waschinsky, reinventam-se modos de manipular objectos, materiais, marionetas e não-marionetas, pensando ainda em novas formas de começar o espectáculo e como sair de cena. *Pulling Strings*, de Eva Meyer-Keller, apresenta-nos uma coreografia de fios amarelos e cabos em teia que se ligam a objectos normalmente ocultos ou dissimulados no cenário, bastidores e áreas técnicas pelas suas funções utilitárias. Puxam-se os fios e accionam-se os objectos ou ligações técnicas, produzindo efeitos visuais e sonoros: acendem-se e apagam-se as luzes; um extintor é arrastado no chão, dando piruetas e soltando uma nuvem de fumo; fita *Tesa* preta descola-se do chão do palco, animando-se como uma serpentina e acabando por se colar ao caixote do lixo; os microfones ganham vida produzindo ruído e movimento, primeiro soltos e desengonçados, depois em pose nos tripés; os holofotes parecem interagir entre si, como se preparassem de novo o palco para o espectáculo. Os intérpretes vão desmontando o palco, acedendo por vezes ao apelo da matéria animada. Seguimos os fios e o movimento, e ruídos da matéria desvendam-nos uma outra percepção do espaço. Convidam-nos a reparar nas coisas.

Com *Cabaret Berlinn*, Peter Waschinsky propõe-nos um espectáculo com mãos nuas e objectos que ele nomeia «não marionetas»: uma bailarina feita de jornais amarrotados é Anna Pavlova, um pedaço de cartão é a Porta de Brandenburgo, uma galinha de borracha é Ginger Rogers. A ideia de manipulação é explorada através da paródia e num ambiente informal e intimista que recria os antigos cabarés. Quando entra em cena, avisa-nos de que um espectáculo de marionetas começa com uma pessoa viva escondida a manipular uma marioneta que dá as boas-vindas. Lembra-nos a diferença entre o actor vivo e a marioneta, confessando em alguns momentos que nem sempre as suas marionetas reagem ao seu pedido, como é o caso de dois macacos de corda que surgem como

animais amestrados. Um toca tambor e é obediente; o outro toca pratos e precisa de pancadas no palco para reagir. Depois é a vez de um palhaço feito de tecido com lantejoulas que precisa de instruções para executar os movimentos: «up, up, up», repete, enquanto puxa os fios da sua marioneta irreverente. Se em *Pulling Strings* tínhamos intérpretes e matérias sem conseguirem sair de cena, em *Cabaret Berlinn* Peter Waschinsky experimenta várias formas de começar o espectáculo, interrogando o público para decidir as próximas etapas: «Did something happened? Can I do something else?»

Virada para Oriente, chega a mais recente criação das Marionetas do Porto. *Kitsune*, que significa «raposa» em japonês, desafia-nos a uma reflexão sobre a morte, que é acima de tudo um elogio da vida e um convite para restaurar rituais. Um espectáculo de contemplação, onde se evoca o culto da natureza, o despojamento e o desapego do eu inerente às filosofias zen orientais, que insistem na libertação da angústia da morte. «Olhar a morte nos olhos, servir-lhe uma sopa quente e dar-lhe a mão», é a divisa proposta. Uma paisagem de Inverno com árvores nuas, uma casa rodeada de neve e uma pedra negra oval. Três intérpretes vestidos de kimonos escuros entram em cena, criando figuras zoomórficas: uma ave e um animal felino surgem a partir de uma dança de movimentos lentos, fluidos e harmoniosos. São corpos ligados à terra, como no teatro tradicional japonês: joelhos flectidos, ancas e ombros recuados e mãos que indicam o caminho, num equilíbrio do gesto minimalista e controlado. Manipulam fios invisíveis, que anunciam o próximo objecto a ocupar a cena: um pássaro branco preso a um fio vermelho, movido pelos três intérpretes. Corta-se o fio do pássaro e as mãos continuam a manipular as matérias ausentes.

Uma convenção de ventríloquos, também eles marionetas peculiares, encerrou este festival empenhado em esgaçar os limites da marioneta. A última criação de Gisèle Vienne, *A Convenção dos Ventríloquos*, retoma o tema escolhido em *Jerk*, onde o ventríloquismo lhe permitiu experimentar as relações de associação e dissociação da voz e do corpo. Inspirada na Convenção Internacional de Ventríloquos do Kentucky, Gisèle Vienne recriou este evento em palco, com nove personagens que se multiplicam em vinte e sete vozes. As vozes dos bonecos confundem-se forçosamente com as vozes dos ventríloquos, sendo ainda emaranhadas pelas vozes interiores, que pairam como fantasmas, num labirinto de memórias e abismos emocionais. Arte da dissimulação e da alteridade, o ventríloquismo move-se como o teatro de marionetas num universo de duplos,



A CONVENÇÃO DOS VENTRÍLOQUOS, ENC. GISELE VIENNE, TEATRO RIVOLI, 2016, [F] SUSANA NEVES

onde a matéria partilha o corpo e a voz com o intérprete, lugar propício para expandir a força, a vulnerabilidade e a excentricidade das personagens de Gisèle Vienne e o seu questionamento identitário.

Reparar nas coisas e sentir os corpos que são forçosamente matéria foram alguns dos desafios destes festivais de marionetas e formas animadas, despertando-nos para o modo como os objectos são portadores de inquietações humanas, veículos para resgatar memórias, rituais e histórias de vida. A marioneta representa a perda, a ausência. Os mortos que perdemos, os deuses que evocamos para incarnar a sua ausência, o membro amputado que se torna prótese, o objecto a que a criança se agarra quando a mãe se ausenta (Winnicott). Nos festivais de marionetas, vários são os exemplos de espectáculos onde animar objectos já não é apenas representar a vida, mas manifestar a presença da matéria que, independentemente do intérprete ou movida por ele, nos estimula percepções novas. A forma animada deixou de se limitar ao corpo ficcional, ampliando-se ao palco inteiro, encontrando a sua vitalidade nos materiais, nos elementos de cenografia, nos objectos esquecidos, na sucata, nos *souvenirs*, no quotidiano, mantendo-se ainda um veículo de memórias, portador de uma dimensão sagrada, mediador entre o mundo dos vivos e dos mortos.

A vênus aberta de Angélica Liddell: uma abordagem do espetáculo *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)*

DANIELE ÁVILA SMALL

Título: *¿Qué haré yo con esta espada?* (Aproximación a la ley y al problema de la belleza). Texto, direção, cenografia e figurinos: Angélica Liddell. Interpretação: Victoria Aime, Louise Arcangioli, Paola Cabello Schoenmakers, Sarah Cabello Schoenmakers, Lola Córdón, Marie Delgado Trujillo, Greta García, Masanori Kikuzawa, Angélica Liddell, Gumersindo Puche, Estíbaliz Racionero Balsera, Ichiro Sugae, Kazan Tachimoto, Irie Taira e Lucía Yenes. Desenho de luz: Carlos Marquerie. Desenho de som: Antonio Navarro. Local e data de apresentação: Teatro Sesc Santos, Brasil, Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cénicas de Santos, 12 de Setembro de 2016.

Las mujeres desnudas somos como los muertos: nadie puede dejar de mirarnos.

ANGÉLICA LIDDELL

Escrever sobre a obra mais recente de Angélica Liddell é um exercício crítico no sentido amplo. O título, *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)* é um convite ao pensamento. Depois de assistir duas vezes ao espetáculo, no Mirada – Festival Ibero-Americano de Teatro de Santos e no Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo, Brasil, em setembro de 2016, parece que a abordagem crítica mais possível para esta peça é a que dá continuidade à reflexão sobre as suas questões filosóficas.

A peça pode ser analisada de diversos pontos de partida, pois, em cerca de quatro horas de duração, oferece abordagens diversas para os assuntos propostos, como cenas de dança, monólogos proferidos frontalmente, narrativas simbólicas que dariam um prato cheio para os semióticos, narrativas do real e projeção de imagens factuais. Uma abordagem totalizante, no entanto, deixaria de fora o gesto crítico do corte.

O espetáculo parte de dois fatos terríveis que se deram na cidade de Paris. Em 1981, o estudante japonês Issei Sagawa – que hoje está vivo, livre e dando entrevistas – matou, estuprou, desmembroou e comeu a carne de sua



¿QUÉ HARÉ YO CON ESTA ESPADA? (APROXIMACIÓN A LA LEY AL PROBLEMA DE LA BELLEZA),
DE ANGELICA LIDDELL, 2016, [F] LUCA DEL PIA

colega holandesa Renée Hartevelt, abandonando o corpo em duas malas no Bois de Bologne. Em 2015, um ataque terrorista deixou mortos e feridos em diferentes pontos da cidade, em maior número no Bataclan, casa de *shows* que recebia, naquela noite, a banda norte-americana Eagles of Death Metal – e a abordagem desse episódio no espetáculo merece um texto à parte. Na lida com essas duas situações, o espetáculo me apresentou um redesenho de Paris, colocando a cidade no meu mapa de afetos e experiências de modo incomum.

O ponto de partida da obra é o impacto desses dois acontecimentos sobre Liddell, o processo de assimilação da violência dos fatos tendo em vista a imagem ideal de Paris, um símbolo da beleza, da arte (das Belas-Artes, sobretudo), da alta cultura e da civilização ocidental. Nesses acontecimentos, a beleza e a arte são alvos de violência em diferentes instâncias. Há o ataque à beleza clássica do corpo feminino e à beleza da cidade, além do ataque à arte – representada pela agressão aos espectadores de um *show* de *rock*, uma forma de arte associada à ideia de liberdade da juventude ocidental.

A linguagem do espetáculo, que oscila entre registros narrativos, líricos, míticos, cerimoniais e ritualísticos, revela o caráter obsessivo do pensamento quando se propõe a enfrentar um problema, lançando



DETALHE DE UMA DAS ESTÁTUAS DE CLEMENT SUSINI

mão de repetições, excessos, movimentos contínuos em longa duração, descontinuações, processos endógenos e momentos catárticos. Liddell concentra no próprio corpo os momentos mais discursivos, fazendo acontecer seu embate intelectual no espaço e no tempo do corpo, saturando a fala com a energia da respiração e do movimento, do trabalho concreto sobre a materialidade do seu elemento cênico mais contundente, o cerne da sua obra.

Mas foi uma narrativa do real que conduziu a minha relação com a obra. Uma narrativa do real e uma referência externa ao espetáculo, unidas pela forma como essa narrativa é posta em cena, com o acúmulo das imagens da peça. A predileção de Issei Sagawa por moças europeias, brancas e delicadas, de cabelos e olhos claros, a presença no espetáculo de meninas nesse perfil, como se fossem figuras de Botticelli, a narrativa minuciosa dos cortes perpetrados contra o corpo da vítima e as imagens desse corpo aberto em uma mesa de autópsia, projetadas na cena, conduziram a minha reflexão a uma relação inevitável com *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, de Georges Didi-Huberman.

Ele estuda o nu feminino em quadros de Botticelli, como *O Nascimento de Vênus* e os painéis de *História de Nastagio degli Onesti*, a partir de uma operação anacrônica, olhando para o humanismo renascentista do pintor

italiano a partir de artistas modernos como Marquês de Sade e Georges Bataille. Com Nietzsche, Warburg e Freud, e partindo da relação dialética entre a forma clássica e o disforme, a forma amorfa que aparece em Sade e Bataille, ele conclui suas ideias com as estátuas de cera de Clement Susini, expostas em um gabinete de anatomia no La Specola – Museu de História Natural em Florença. Ele analisa o processo psíquico do ser humano diante do nu, bem como a relação intrínseca entre violência, beleza e arte, chamando atenção para o fato de que o processo psíquico mesmo, com seus contrastes intrínsecos, é o objeto central da mimese artística.

Os painéis que compõem *História de Nastagio degli Onesti* apresentam uma «ficção moralizante», que pretende ensinar as mulheres que a atitude dura e insensível diante do desejo masculino pode não acabar bem para elas. Um homem convence uma moça a se casar com ele contando a história de uma visão, na qual um cavaleiro persegue uma mulher nua em um bosque, rasga a sua carne com uma espada, abre o seu corpo, retira parte de seus órgãos e dá de comer a um cão. Em Botticelli, portanto, a arte é um meio de instrumentalização moral e afirmação de culpa da mulher por toda violência sofrida.

Sobre as esculturas de cera de Susini, Didi-Huberman chama atenção para a beleza das estátuas, tendo em vista a descrição feita por Sade em seu *Viagens à Itália*. Ele repara no seu ilusionismo perverso, nos olhos de vidro, cabelos naturais, pelos pubianos, bem como na pose lânguida e sensual das estátuas. Tudo nessa Vênus da medicina é apelo ao toque. Ela «pede para ser tocada» e «pede para ser aberta». Ele vê nessas estátuas uma tensão inconciliável, a convivência do horror e da beleza, a revelação do desejo humano de abertura do envelope corporal, uma curiosidade violenta de rasgar e desfigurar a beleza, de explodir a harmonia.

A encenação do relato de Sagawa, amparada por uma atmosfera cerimonial, desloca a narrativa do mundo dos homens para uma esfera mítica. A musicalidade da fala do ator em língua japonesa alcança uma sonoridade ritualística – para o público ocidental. Não é só a descrição do desmembramento de Hartevelt que nos dá imagens do disforme, mas também o conteúdo mesmo da fala do assassino, a exposição do seu desejo, da sua curiosidade, na primeira pessoa. Essas imagens do disforme, tão intensas em uma fala tão deslocada de uma ideia humanista de humanidade, entram em uma categoria de arte e beleza que escapam à moral e à lei dos homens. Em contraste com a pintura de Botticelli, o espetáculo aciona uma chave de anulação da perspectiva moralizante.

Essa anulação oscila na medida do nosso distanciamento e da nossa adesão à curiosidade, sobretudo diante das projeções das imagens reais do cadáver desmembrado. Não sem um grave mal-estar.

O desejo canibal é a ânsia da carne. Sagawa não deseja a superfície, nem a penetração temporária: sua obsessão não é simplesmente sexual. Seu canibalismo também não é só uma espécie exótica de apetite. Sua fala é rascante porque nos dá o negativo da beleza do humano, sua matéria amorfa. Saber da sua história – e ter tido uma experiência no teatro com ela – não nos permite olhar a nudez botticelliana sem a imagem do seu negativo, corroborando a tese de Didi-Huberman (1999) de que não há imagem do corpo sem a visualização de sua abertura.

A nudez da Vênus de Botticelli pode parecer impenetrável, uma nudez de arte, desencarnada, um conceito: o que se toma como a beleza da nudez feminina é a imagem de uma superfície lacrada e sem carne. A nudez feminina na arte clássica é sempre fechada. Sua representação só é considerada bela quando não há mucosa ou orifício aparentes. O sexo feminino aberto é um escândalo, uma afronta. Representá-lo é uma desmedida. Logo no início do espetáculo, Liddell oferece sua nudez aberta, como uma carta de intenções. Sua arte tem carne, sangue, orifícios, muco. É, portanto, penetrável. Para tratar da beleza, a obra quer o negativo da beleza, o canibalismo, a necrofilia, a violência. A carne da sua arte não é lisa e pura. Ao abrir o sexo e falar na primeira pessoa, ela expõe a sua carne, a sua violência, a sua necrofilia, o seu canibalismo.

Com esse gesto, a peça tangencia um ponto crucial do debate sobre a violência contra a mulher – a cultura cotidiana de depreciação do órgão sexual feminino. A cultura burguesa e a noção geral de arte têm pavor das aberturas. E o sexo feminino é, acima de tudo, abertura. Ele contém a beleza apolínea e a violência dionisíaca ao mesmo tempo, a dialética entre a forma e o disforme. Não se trata de uma imagem simples.

Didi-Huberman apresenta a ideia de que para Bataille a nudez é um traço ontológico fundamental porque *abre o nosso mundo*. A nudez não seria uma imagem definitiva, mas sempre um processo, um deslizamento, que se furta à representação porque põe o ser em movimento:

Elle fait du glissement lui-même une dynamique d'exubérance ontologique, une dynamique d'ouverture que la représentation échouera généralement à « distinguer. » La nudité est la chose du monde la moins définie pour la raison essentielle qu'elle *ouvre notre monde*. (Didi-Huberman, 1999: 95)

Essa dialética da beleza pressupõe tanto a crueldade do desejo de abrir, a vontade da transgressão da integridade da carne, quanto o desejo de permanência, de fazer durar. Na narrativa de Sagawa, o momento em que ele se depara com o útero no cadáver desmembrado de Hartevelt e por um instante lamenta é exemplar desse movimento. O modo como o espetáculo põe em cena tamanho horror, sem julgamento, é desconcertante.

Se considerarmos, com Didi-Huberman e Bataille, que a nudez é um traço ontológico fundamental, talvez faça sentido dizer que a nudez nas peças de Liddell é um traço ontológico fundamental da sua noção de arte, que trabalha sobre a beleza, mas a entrelaça de crueldade e horror. A integridade da arte enquanto organismo social estabelecido, enquanto corpo burguês de alta cultura, é trespassada com essa abertura para o disforme. Essa operação é renunciada no seu corpo, mas se expande de maneira hiperbólica para os corpos das jovens do coro botticelliano, que se transfiguram em uma impressionante coreografia de erotismo, força e crueldade. Acontece um deslizamento da arte para dentro de si, para uma noção de arte que sempre precisa ser reaberta, na qual irrompem os sintomas do humano a que comumente nos referimos como inumanos.

Com essas operações de abertura, não são apenas as ideias de arte e beleza que se problematizam. A Paris que aparece em *¿Que haré yo con esta espada?* não é a do Louvre, não é uma Paris de paisagem e mármore esculpido. É uma Paris depois da queda, de carne e ossos à mostra, com sangue escorrendo pelas ruas. Mas, afinal, não foi sempre sangrenta a imagem de Paris? A palavra *terror* não esteve sempre marcada na sua história, com sua grande revolução e sua famosa guilhotina? Não ouvimos no hino da França o clamor «Qu'un sang impur abreuve nos sillons»?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORNAGO, Óscar, «Atra Bilis o el rito de la perversión». In *Archivo virtual de Artes Escénicas*. Disponível em <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25><http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25>.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1999), *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Éditions Gallimard.

Phantasms of Africa: Teatro Praga's *Zululuzu* and Mala Voadora's *Moçambique*

FRANCESCA RAYNER

Título: *Zululuzu*. Texto e direcção: Pedro Zegre Penim, José Maria Vieira Mendes e André e. Teodósio. Interpretação: André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Jenny Larrue, Joana Barrios, Maryne Lanaro, Gonçalo Pereira Valves, Pedro Zegre Penim. Cenografia: João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira. Figurinos: Joana Barrios. Mestre costureira: Rosário Balbi. Música original: Xinobi. Luz: Daniel Worm d'Assumpção. Som: Sérgio Henriques. Produção: Teatro Praga e Bruno Reis. Produção executiva: Sara Garrinhas. Comunicação: Teatro Praga e Clara Antunes. Local e data de estreia: São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 15 de Setembro de 2016.

Título: *Moçambique*. Texto e direcção: Jorge Andrade com Bruno Huca, Isabél Zuaa, Jani Zhao, Jorge Andrade, Matamba Joaquim, Tânia Alves, Welket Bungué. Cenografia: José Capela. Figurinos: José Capela com execução de Aldina Jesus. Vídeo: ANIMA e Bruno Canas. Banda sonora: Rui Lima e Sérgio Martins. Luz: Rui Monteiro. Coreografia: Bruno Huca. Fotografias de cena: Bruno Simão e José Carlos Duarte. Imagem de divulgação: António MV. Vídeo de divulgação: Jorge Jácome e Marta Simões. Assistência: Francisco Campos Lima. Direcção de produção: Joana Costa Santos. Apoio à produção e comunicação: Jonathan da Costa. Gestão e programação: Vânia Rodrigues. Local e data de estreia: Teatro Rivoli, Porto, 16 de Setembro de 2016.

When both Teatro Praga and mala voadora occupy Lisbon theatres at roughly the same time, it's already like having to choose between rival sound systems on the same street. When both shows have titles referencing the lusophone, the simultaneity becomes uncanny but also productive. Why have arguably the two most important theatre companies of the moment both chosen to construct performances around the Portuguese-speaking diaspora and what phantasms of this diaspora are being staged? Neither of the performances were directly about the lusophone, despite their titles. Neither were interested in examining what the different Portuguese-speaking nations might have in common. Teatro Praga explored a love-hate relationship with the hegemonic



ZULULUZU, DE PEDRO ZEGRE PENIM, JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES E ANDRÉ E. TEODÓSIO, TEATRO PRAGA, 2016 (CLÁUDIA JARDIM), 2016, [F] ESTELLE VALENTE



ZULULUZU, DE PEDRO ZEGRE PENIM, JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES E ANDRÉ E. TEODÓSIO, TEATRO PRAGA, 2016 (DIOGO BENTO), 2016, [F] ESTELLE VALENTE



MOÇAMBIQUE, DIR. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2016 (BRUNO HUCA, MATAMBA JOAQUIM, JORGE ANDRADE, JANI ZHAO, ISABEL ZUAA E WELKET BUNGUÉ), [F] JOSÉ CARLOS DUARTE

theatrical black box, while *mala voadora* deconstructed the claims of history to truth and accuracy and focused on the fallibility of documentary sources. Both, however, explored the difficulties of representing the lusophone onstage in a way that avoided cultural clichés and, in the process, commented on the exclusion of black actors and actresses from contemporary Portuguese stages.

Near the beginning of *Zululuzu*, the surtitles announced that no theatre would enter this performance. This coincided with an actress addressing a romantic break-up speech to the black wall at the back of the stage. Like other Teatro Praga performances, *Zululuzu* interrogated the conventions of theatre and their continuing relevance in the present day and asked whether the modernist black box and its claim to give greater emphasis to the work of the performer still held true. When the black performer Jenny Larrue came onstage, the darkness foregrounded her invisibility rather than her visibility and this simple but effective stage device was used to illustrate how the black box obscures as much as it



MOÇAMBIQUE, DIR. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2016 (WELKET BUNGUÉ, JORGE ANDRADE, BRUNO HUCA, MATAMBA JOAQUIM, ISABEL ZUAA, TÂNIA ALVES [SENTADA], JANI ZHAO), [F] JOSÉ CARLOS DUARTE

makes present. Throughout the rest of the performance, several invectives were addressed to the black box and its normative pretensions and it was suggested towards the end of the performance that the days of the black box might be over. In a parodic sequence involving a well-known real estate company, they even tried to sell it off to the highest bidder. In its place, Teatro Praga placed the Pessoaan idea of a “performance in people rather than acts”¹ and the need for creative invention implicit in the term “Zululuzu”.

The neologism “ZuluLuzu” covered a wide territory here. It ranged from Rosa Luxemburg to three-legged cats to Donna Haraway. All were summoned to reinvent the stage space and to question both notions of “Portugueseness” and “Africannness”. Brazil was evoked through the conventions of romantic song, but the focus was more often on Portugal and the Portuguese presence in Africa. The performance’s connection

1 “É um drama em gente, em vez de actos”. Quoted in the production programme.



MOÇAMBIQUE, DIR. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2016 (WELKET BUNGUÉ, JORGE ANDRADE, BRUNO HUCA, MATAMBA JOAQUIM, ISABEL ZUAA, TÂNIA ALVES [SENTADA], JANI ZHAO), [F] JOSÉ CARLOS DUARTE

with Fernando Pessoa and his short time in Durban was deliberately tenuous. In a virtuoso sequence, André e. Teodósio provided a potted biography while Jenny Larrue lip-synched an accompaniment. One of the personalities convened under the banner of Zululuzu was the Internet, but its significance as a source of information about Pessoa was dismissed and the audience was told to go and look up a poem by Pessoa themselves. What the performance did take from Pessoa was a black female heteronym, illustrating both the implicit racism of such a creation and its possibilities for contemporary resignification. Along with the stage presence of a black Fernanda, such mechanisms pointed to the history of exclusions of such figures or their exoticisation, rendering any attempt to know Africa and the African impossible. However, Teatro Praga, like mala voadora, pointed also to the limitations of identity politics in challenging such marginalization by invoking more complex intersectional identities such as black and transsexual, Portuguese and queer or Portuguese and Turkish-speaking. Indeed, queer identities were as central to this performance as black identities, both in the lavish, camp costumes worn onstage, the voguing and dancing and the centrality of the slogan “Queer Indigenization” on a banner that was unfurled during the performance. At the end, a large white inflatable was blown up and colours were projected



MOÇAMBIQUE, DIR. JORGE ANDRADE, MALA VOADORA, 2016 (BRUNO HUCA, TÂNIA ALVES, ISABÉL ZUAA, WELKET BUNGUÉ, JORGE ANDRADE E JANI ZHAO), [F] JOSÉ CARLOS DUARTE

onto it, referencing both the queer nation and the rainbow nation of South Africa, as well as the colour that the black box dogmatically bans from the stage. It was a fitting final image in a period of cultural and political redefinition as Europe falls apart over questions of basic human rights and the economic and political bankruptcy of Angola creates a new generation of political prisoners and a neo-liberal wave of Portuguese returnees.

The Angolan is referenced explicitly in *Moçambique*, as one of the black actors onstage says he is of Angolan descent, but such ethnic certainties are disrupted by the performers' own self-definitions which include a white woman who identifies herself as Indian and two performers, one black and the other Chinese, who both identify themselves as primarily Portuguese. The multicultural cast is the great strength of *Moçambique* and their physical energy carries the many sequences when the passing of time is suggested ingeniously by energetic collective dance routines. Such sequences were particularly effective in showing the to-and-fro movements of the peace process in Mozambique when, year after year, the process broke down and started again, with the dancers continuing to dance, increasingly exhaustedly, until peace finally came. There was also an excellent sequence where the exportation of canned tomatoes to first Western and then Eastern bloc nations gave rise to a series of perfectly-executed sung advertising slogans

in a variety of different languages and styles, illustrating the various foreign presences in post-colonial *Moçambique* that tore the country apart.

The central conceit of *Moçambique* poked fun at the current vogue for documentary theatre and accused it of a certain modernist naivety. Linking the personal history of Jorge Andrade (or maybe not?) and the chequered history of Mozambique, Andrade began the performance with the story of a family connection with a tomato processing plant in the country and the offer made to him to take over the plant by his aunt and uncle. Nothing guaranteed that any of this was “true” or “real” and indeed later in the performance, Andrade indicated that the fallibility of memory had interfered with even his most treasured “personal” memory. The performers collectively imagined what might have happened if Andrade had in fact chosen to stay in Angola and made use of this conceit to focus on the difficulties of documenting the collective history of Mozambique and its relationship with Portugal from the perspective of the present. Black and white screen images were used to tell this story in stops and starts rather than in linear fashion, although the images of the civil war dead thrown into mass graves or simply left lying on the ground was a reminder that a focus on the fragmentation of history-making and the difficulties of using realist forms, such as film to tell such a story, did not lessen the impact of real and harrowing historical events such as these. The performance was built around the recurring national and political disasters and sordid political games that blighted the progress of Mozambique in the post-colonial period with a consistent emphasis on the ways in which such events might have been cast differently. The onstage performers worked together to create a story of what might have been, illustrating in this way the particular contribution that performance can make to the prismatic understanding of personal and collective histories. They showed how strongly-held beliefs and the desire for happy endings, for instance, or individual qualities and defects, influence the development of the stories we tell ourselves about history; as well as the centrality of imagination and creativity in negotiating a collective version of events among very different individuals with different backgrounds and desires. Such differences made the construction of historical narrative a complex but energising experience that was constantly open to being reconstructed.

As with Teatro Praga’s *Zululuzu*, the costumes in *Moçambique* were a delight, working with contemporary redefinitions of the use of traditional materials and patterns. The area of costume design and confec-tion is an area that is often the subject of post-performance discussions

among members of the audience but rarely makes its way into critical reviews of performance. Yet in both these performances, costume played a central role in the invocation and then deconstruction of the narratives of Africa the performances created.

In both these performances “Africa” and the “Africans” were a tool for the companies to experiment with stage languages other than the textual – whether music, dance or the visual arts. In *Zululuzu*, there was a sequence where the performers used a flipchart to illustrate the various clichés used when talking about Africa, such as starving children, zebras or Nelson Mandela, but neither performance tackled the question of the representation of Africa directly. Instead, they used the “African” as a counterpoint to the “Portuguese”, a way of denaturalizing what is taken for granted as the DNA of the Portuguese experience and of Portuguese theatre. *Zululuzu* was perhaps more ambitious in its scope, although sometimes repetitive and uncoordinated, while *Moçambique* was tighter and more coherent as a performance. *Zululuzu* was primarily for theatre people (I saw some confused-looking Portuguese teachers who had obviously come expecting to see something about Fernando Pessoa), while *Moçambique*, because of its focus on recent history and historiography, appealed to a wider audience. Both performances were a good night out – bright and colourful with lots of humour. Both performances involved extensive research which they nevertheless wore lightly. Both performances are to be welcomed for pointing to new directions for Portuguese theatre in the wake of growing European disenchantment, but in order for such performances not merely to invoke and deconstruct the ghosts of Africa and their relationship with Portugal, it is necessary to reinforce the central message of including more black actors and actresses, as well as writers and directors, on Portuguese stages. Increased visibility does not equal increased power. As Peggy Phelan (1993: 10) once commented ironically, if increased visibility did lead to increased power, “then almost-naked young white women should be running Western culture”. However, as these performances suggest, a self-conscious exploration of questions of absence and presence can promote greater diversity onstage and thus encourage a wider understanding of the contemporary in contemporary theatre.

REFERENCE

PHELAN, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York, Routledge.

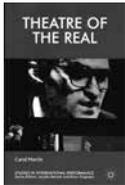
Leituras

Book Reviews

História, memória e criação: questionamentos e inquietações do teatro do real

MARIA JOÃO BRILHANTE

Carol Martin, *Theatre of the Real*, Londres e Nova Iorque, Palgrave Macmillan, colecção Studies in International Performance, 2015 (2.ª ed.), 218 pp.



Publicada inicialmente em 2013 e reeditada em 2015, a obra *Theatre of the Real*, de Carol Martin, constitui um incontornável contributo para pensar as fronteiras esbatidas entre representação, simulação e vida real que parecem caracterizar as práticas performativas contemporâneas. Isso mesmo afirma a autora, no prefácio à edição de 2015, ao procurar situar o seu estudo no âmbito da profunda transformação cultural que questionou os conceitos de cultura de elite e cultura popular, mas também a separação entre arte e vida, subjectivo e objectivo ou entre formalismo e utilitarismo. Ao confundirem as fronteiras entre o real e o teatral, diversas práticas artísticas e formas de entretenimento revelam a estreita ligação entre representações ao vivo e real, mostrando a pertinência para o seu estudo das metodologias de pesquisa que assentam simultaneamente no arquivo e na abordagem empírica, expondo o contributo ideológico de uma apreciação crítica dessas representações.

Entre análise detalhada de espectáculos seleccionados, contextualização histórica, política e sociocultural das práticas performativas – sobretudo de uma perspectiva anglo-saxónica ou nela filiada – e reflexão acerca das possibilidades de relação do espectador com as representações do real propostas pela cena, esta obra constrói um ponto de vista ele próprio radicado numa atitude engajada face ao mundo em que vivemos e somos espectadores-actores. Isso está patente não apenas na selecção de alguns dos casos analisados, originando um olhar atento e crítico perante, por exemplo, o tratamento do Holocausto, mas também na explicitação do lugar de onde os espectáculos ou performances são observados, bem evidenciada na forma como a experiência do 11 de Setembro, vivido «em directo» pela autora, é incorporada na análise da produção de *History of the World-Part Eleven* (Hotel Modern, 2004), uma animação ao vivo simulando o ataque às Torres Gémeas.

Assunto e objectivos são claramente enunciados desde as primeiras páginas: sobreposição e interacção entre teatro e realidade ou mundo e

palco; discussão a partir de performances internacionais que afirmam a sua relação com acontecimentos no mundo real; identificação da mudança de padrão na representação do real do *verbatim* e uso de fontes documentais para a assunção explícita de uma perspectiva ou tema e desenvolvimento das metodologias apropriadas; análise das significações produzidas por criações ao vivo no palco. Para os abordar, Martin concebe cinco capítulos, antecedidos por uma apresentação panorâmica na qual problematiza a ideia da performatividade comum à vida, ao palco e aos rituais, propõe uma história das mutações da relação entre teatro e representação do real, chamando a atenção para a complexa relação entre teatro do real e historiografia. Assim, discute-se a obsessiva preocupação deste teatro dito do real com eventos sociais e pessoais levados para a cena através do trabalho de recolha, selecção, reciclagem e produção de dados; mostra-se ao mesmo tempo como ele decorre da mudança radical nos modos de arquivar que a Internet e a digitalização trouxeram. O teatro que molda os dados do real participa no modo como nos relacionamos com a história (p. 6), intervindo na sua reconfiguração através da intervenção pessoal na crítica, interpretação e agenciamento desses dados, partilhando gestos (incluindo o exercício da imaginação) com o fazer da história. «Theatre of the real poses questions relevant to both theatre makers and historians. What does it mean to be an instrument of memory and history?» (pp. 10-11) Esta é seguramente uma das questões mais interessantes da obra, já que sugere integrar o teatro na discussão que vem sendo realizada pela ciência histórica acerca da transformação da escrita da história e do papel do historiador. Um teatro que reivindica ter um papel na construção do discurso histórico («an embodied kinesthetic historiography», p. 11) ao reatualizar temporariamente em cena um assunto, um acontecimento, uma perspectiva, fazendo-o através do exercício crítico e da reciclagem de discursos preexistentes ou produzidos no momento, misturando a realidade com a ficção, está em sintonia com o seu tempo, um tempo de desconfiança em relação à possibilidade de uma verdade única ou da autenticidade das representações do mundo, na arte como na vida (pp. 9-10). Um tempo em que também se privilegia a realidade empírica e em que se aceita a manipulação da informação só poderia gerar um teatro cujos métodos e processos de selecção, recomposição e produção de real se assemelham aos dos *media* e suas finalidades.

No entanto, os muito diversos espectáculos que a autora descreve, cujo sentido social e político analisa, têm em comum uma ligação ao

real e/ou um poder de o gerar do qual resulta a sua própria legitimidade. Nesta caracterização do teatro do real através da negociação permanente entre ficção, autenticidade e verdade do que acontece em cena, surge ainda uma incursão no estatuto do actor, que concentra a dupla valência da sua presença como pessoa e como personagem, mas que é aqui uma pessoa real tomando o lugar de uma outra pessoa igualmente real, se bem que ausente. E, naturalmente, não fica de fora desta discussão a figura do espectador, que se tornou protagonista deste teatro assente na comunicação e na evocação das memórias pessoais.

Para a autora, contudo, os variados tipos de teatro que reivindicam essa ligação ao real – mesmo os mais próximos da mimese realista – não entram em contradição com a aspiração a constituírem-se como experiências reais ao convocarem ao mesmo tempo a vida, através dos documentos ou das acções físicas, e a ficção, através da recriação de eventos do passado por actores. Nesse sentido, podemos, talvez, afirmar que as construções do real propostas pelos criadores destes espectáculos são as que foram seleccionadas e moldadas segundo as suas convicções e imaginação – ainda que a sua recepção não seja controlada totalmente –, e existem como momentos de exercício de argumentação, de pensamento crítico em acção, ou seja, de questionamento mais do que como proposições de uma reconfiguração verdadeira do mundo. Aliás, ao longo do texto, lemos contínuas chamadas de atenção da autora quanto ao predomínio do acto crítico neste teatro do real e aos riscos que acarreta quando não sujeito a um efectivo escrutínio no interior da própria criação (veja-se a análise de *My Name Is Rachel Corrie*, uma performance de 2005, no capítulo v).

A inscrição das performances contemporâneas numa linhagem de modificações do teatro ao longo do século xx traz à colação conceitos que evidenciaram a dimensão cultural do teatro. A relação entre performance e memória, em que esta surge criada e reforçada pela repetição de acções que praticamos na vida ou são simuladas no palco, merece da parte da autora uma revisitação dos conceitos de «restored behaviour» (Schechner) e «surrogation» (Blau). Da mesma forma, Martin recupera dois antecedentes notáveis de um teatro que põe em cena acontecimentos da vida real: Piscator e Brecht.

Em suma, o teatro do real será, portanto, um dos actuais lugares de produção e reprodução da memória e através dela da cultura de uma sociedade. A densa introdução abre caminho à compreensão das questões fulcrais das práticas performativas das últimas décadas nas quais

a herança realista e o conceito de representação tomam configurações pelas quais a comunidade procura resolver a sua relação com a história e a memória pessoal e colectiva. Fazem-no, como mostrará Martin, investindo em acções de revisitação, recriação e construção de acontecimentos através de meios, formas e métodos que atenuam as fronteiras entre ficção e real. Reivindicam um legítimo papel na construção dessa memória através da necessidade política, cultural ou teatral de exprimir uma ideia ou um sentido.

Cada um dos cinco capítulos seguintes retoma estas questões através de um conjunto de espectáculos aos quais a autora assistiu e que descreve com o intuito de neles reconhecer o que explica esse apagamento das fronteiras entre realidade e ficção, os processos de produção de real e de teatralização dos dados e materiais reais.

Não tendo por base uma ordenação cronológica, o capítulo 2 aborda a teatralização da vida pública e privada e o momento, a partir dos anos 60, em que todos os aspectos da criação teatral nos Estados Unidos foram postos em causa, sob a influência de Brecht e Grotowski, questionando verdade e autenticidade do acto teatral. Novas formas de escrita para cena a partir de documentos, novos modos de criar pela improvisação, e novas formas de conceber o papel do actor como co-criador a partir da sua própria vida surgem num contexto de intervenção e mudança social que faz do teatro um fórum de crítica política e social. Espectáculos como *The Serpent* (1966), de Jean-Claude van Itallie e do Open Theatre, *Coming Out!: A Documentary Play About Gay Life and Liberation* (1975), do historiador Jonathan Ned Katz, *Southern Exposure* (1979), de Joanne Akalaitis, e *Rumstick Road* (1977), de Spalding Gray, permitem compreender um estágio de aproximação do teatro à realidade em que se acreditava na possibilidade de desmascarar a sociedade de consumo e a injustiça social tornando o teatro o lugar da democracia participativa através de uma forma estética: o *happening*.

No capítulo 3 e através da análise de dois espectáculos dos Hotel Modern – *History of The World – Part Eleven* e *Kamp* –, discute-se a relação entre teatro e memória, mais precisamente de que modo o teatro do real põe em cena a história e a memória, operando uma transformação estética dos materiais e dos dados e dessa forma criando versões estéticas da experiência humana (pp. 66-67). Essas novas versões, nascidas da imaginação criativa operando sobre a memória e os dados históricos, constituem simulacros através dos quais se constroem memórias, se expandem as possibilidades de conceber o real, convidando à acção e à crítica. Neste

capítulo existe, todavia, uma questão que mereceria uma abordagem mais extensa. Apesar de aludir à dimensão de jogo presente na construção dos dois espectáculos, e sobretudo de Kamp («a toy theatre»), através da manipulação à vista de miniaturas de objectos e bonecos figurando humanos, a autora não explora as consequências do gesto de mostrar o faz-de-conta para a discussão acerca da relação entre real e ficção.

A representação do Holocausto e a identidade judaica ocupam o capítulo 4. Partindo da referência à peça *The Investigation* (1965), de Peter Weiss, é discutida a questão da autoridade da história e o carácter pretensamente genuíno da memória colectiva ou da experiência pessoal postas em cena. Cinco obras cobrindo um longo período são a base da reflexão: *Annulla (An Autobiography)* (1977), de Emily Mann; *The Survivor and The Translator: A Solo Theatre Work about Not Having Experienced the Holocaust, by a Daughter of Concentration Camp Survivors* (1980), de Leeny Sack; *Fires in the Mirror* (1993), de Anna Deavere Smith; *Via Dolorosa*, de David Hare; e *The Human Scale* (2010), de Lawrence Wright. A autora pretende mostrar de que modo espectáculos diferentes, partilhando o mesmo processo de exposição da experiência pessoal de ser judeu e do Holocausto, parecem ilustrar e reforçar uma memória mais válida e absoluta porque trans-histórica.

O poder que o teatro tem de criar uma nova realidade e de levar o real a manifestar ideias e sentidos através de imagens e sensações é a questão abordada no capítulo 5. Mas ressalto um aspecto que não fora explicitado até ao momento e que consiste nas possibilidades e limitações do teatro do real. Ele pode «make a generative and critical intervention in people's prejudices and limitations of public understanding» (p. 120), mas o facto de estar dependente da opinião pode levá-lo a simplificar e a tomar uma perspectiva unilateral sobre um assunto ou um acontecimento. O espectáculo *My Name is Rachel Corrie* é o caso estudado a este respeito. Por outro lado, interroga-se como lidar com a imensa massa de informação decorrente do aumento e disponibilidade da documentação, da tecnologia e das redes sociais. Qual o poder da memória perante a velocidade da actualização e manipulação de tanta informação produzida? Que acontecerá a este teatro do real ao tomar posição numa esfera pública saturada de agendas políticas e de reivindicações de verdade para continuar a interrogar o discurso público? São algumas das questões analisadas.

O espectador participativo, um simulacro de um ambiente real e uma conferência-manifesto são três modalidades que estão na origem dos

espectáculos analisados no último capítulo: *Surrender* (2008), de Josh Fox e Jason Christopher Hartley, produção acerca da guerra no Iraque em que a autora-espectadora participou; *House / Divided* (2011), uma produção da Builders Association, dirigida por Marianne Weems, que usa, entre outros materiais (documentos oficiais, entrevistas e excertos do romance *As Vinhas da Ira*), restos de casas que foram alvo da crise imobiliária nos Estados Unidos; e *The Pixelated Revolution* (2011), uma análise a partir do YouTube dos protestos sírios por Rabi Mroué. Qualquer dos casos suscita interrogações acerca da frágil relação entre teatro e realidade, acerca do papel do espectador como testemunha e/ou participante, acerca do carácter de divertimento ou mesmo da dimensão teatral destes espectáculos. No final, como reconhecer a tensão entre autenticidade estética e validade documental em espectáculos que reivindicam a não separação entre factos e ficção ou entre invenção estética e ideias políticas (p. 154)?

Estas páginas são manifestamente insuficientes para dar conta da teia de conexões e da densidade de proposições que Carol Martin nos oferece. A leitura da obra transmite a todos os que pretendem aprofundar o estudo do teatro uma sistematização crítica das modificações que a criação teatral sofreu através do seu confronto permanente com o mundo real. Leva-nos a interrogar concepções rígidas de realismo e põe-nos perante o desafio de pensar o que entendemos por real num tempo em que o mundo virtual invadiu com os seus modelos a nossa experiência quotidiana. Constitui igualmente, todavia, um desafio a lugares-comuns ou a discursos simplistas acerca de espectáculos que há décadas põem em cena assuntos do quotidiano ou da história, a partir da selecção e manipulação de materiais documentais, reactivando ou produzindo a nossa memória colectiva. Por outro lado, ao analisar com rigor e exaustividade um conjunto de casos seleccionados, a autora permite-nos descobrir uma metodologia de análise daquilo a que chama teatro do real, o qual, pela sua diversidade e liberdade face às categorias do teatro dramático, requer instrumentos muito variados e «feitos à medida» para uma abordagem interpretativa.

A difícil arte de pensar com o corpo em público

JORGE PALINHOS

Carlos Costa, *Vens Ver ou Vens Viver? Estética e política da participação*, Paris, Nota de Rodapé, 2015, 262 pp.



Visualize-se um restaurante de fado do Bairro Alto, semelhante a qualquer outro restaurante turístico de Lisboa com noite de fados. Nele, um grupo de mulheres estrangeiras, de meia-idade, conversa e ri-se em volta da mesa de jantar. O motivo do riso é um telemóvel que passa de mão em mão, com que tiram *selfies* e discutem fotografias de si próprias. Um dos fadistas de serviço do restaurante começa a cantar. As mulheres baixam o tom de voz, nitidamente contrariadas, e esforçam-se por controlar as gargalhadas, que voltam mal a melancólica canção termina. Na mesa ao lado sentam-se outros turistas, de idade mais jovem, de ambos os sexos. Antes da ementa, pedem a senha de *Wi-Fi* ao empregado de mesa. Cada um tecla no telemóvel, enviando mensagens, provavelmente sobre as maravilhas de estar em Lisboa, enquanto ignoram a comida e o fado. Já voltaremos a eles.

Vens Ver ou Vens Viver? Estética e Política da Participação é um livro de Carlos Costa onde este destila a sua tese de doutoramento, na área dos Estudos Teatrais e Performativos, apresentada à Universidade de Coimbra. O autor é docente em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra, cofundador e codiretor da companhia Visões Úteis, e presidente da direção da Associação Plateia. Este livro organiza-se em três áreas principais. No primeiro capítulo, Carlos Costa mapeia práticas e ideias sobre o teatro e as artes performativas, desde a Antiguidade até aos nossos dias, e identifica vários desvios que marcariam a contemporaneidade: o presentismo, a política, a presença, a neurologia, a relação e prática social. Segue-se uma segunda parte sobre o papel da narrativa, performance e espaço público na ideia de participação, onde se sugere uma desconfiança pelo papel comercial que pode ser desempenhado pelas narrativas, e aponta a performance enquanto estratégia de conquista do espaço público. Na terceira parte são elencados casos pessoais que cruzam as ideias de participação, espaço público e narrativa, tentando destringer as suas diferenças e especificidades.

É um livro de fôlego, que toca um grande número de áreas, evitando deliberadamente centrar-se em teorias específicas, embora tenha como

bússolas evidentes as obras de Nicholas Ridout, Erika Fischer-Lichte e Hans-Thies Lehmann. É por isso, antes de tudo, uma visão panorâmica, e não vertical, da relação entre as artes performativas, a participação e o espaço público. Há, no entanto, várias singularidades no conteúdo que vale a pena discutir: por um lado, é um trabalho acadêmico que se apresenta como vivido e não como visto. Ou seja, não é fruto somente de uma contemplação e pesquisa intelectuais, mas também resultado assumido de circunstâncias que rodearam o autor durante a elaboração da tese. Tal surge de forma vincada nas passagens em que ele menciona que enquanto redigia certas linhas tal evento estava a decorrer, pelo uso de testemunhos pessoais, trocas de *e-mails*, eventos presenciados ou casos anedóticos a que são atribuídos sentidos dentro do âmbito da tese, e que podem ir desde o estilo retórico de Barack Obama até à razão de o Salão Nobre do Teatro Nacional São João ter cortinados.

Outra singularidade são os casos práticos analisados. Carlos Costa elenca um grande número de casos que ponderou inicialmente investigar e acabou por deixar de lado. Estes iam dos artigos sobre teatro do jornal *Público* até à comunidade da Igreja Universal do Reino de Deus ou de um clube de *striptease*. Costa afirma que os rejeitou a todos por não serem específicos da sua própria vivência pessoal. Ou seja, estamos perante um trabalho acadêmico que, tal como faz em relação às artes performativas, levanta também a interrogação se os trabalhos académicos não deverão ser necessariamente documentais e autobiográficos, sob o risco de não transmitirem o conhecimento «do corpo», que está subjacente ao argumento sobre a importância da participação.

Apesar da amplitude temática que mencionei, há também ideias que persistem ao longo do livro. Uma delas é a rejeição do teatro mimético, «enganador» e intelectual, de quarta parede, que teria sido denunciado pela performance arte, nomeadamente pela «obra e figura tutelar de Marina Abramović» (pp. 61-62). Todavia foi a própria artista quem, num artigo de 2010 para a revista *The New Yorker*, marcou as distâncias da irrepetibilidade e total identificação com o real, datadas dos «anos 70», e se ocupa hoje a criar um espaço onde as suas performances possam ser apresentadas através de técnicas de teatro convencional.

Outra inquietação que perpassa o livro é a comercialização da imersão/participação. Se originalmente esta era vista como algo que ultrapassava o teatro de quarta parede, e se erguia como desafio aos valores capitalistas, sendo por isso relevante enquanto prática artística e pública, Carlos Costa reconhece que hoje as ideias de imersão

e participação se tornaram convencionais e até apetecíveis comercialmente, com a ideia de «experiência» não só a tornar-se um conceito de *marketing*, como até um *pack* à venda em estabelecimentos comerciais ou mesmo roteiros turísticos. É por isso que um dos casos contemplados na obra é o Festival do Sudoeste 2010, cujo lema era justamente «Vens ver ou vens viver?». Esse problema leva Costa a insistir na importância de distinguir verdadeiras experiências de participação em comunidade das experiências comerciais, embora no meu entender tal distinção não chegue a ser concretizada.

Volto agora ao cenário que eu próprio presenciei e partilhei no início deste texto. Mesmo numa experiência de participação tão comercial e artificial quanto um restaurante de fado, para turistas no Bairro Alto, os seus participantes parecem menos interessados em distinguir a autenticidade da experiência, e mais em darem-se a «ver» enquanto «vivem» a experiência, ou seja, representam de forma enganadora a sua própria vida. E aí não se distinguem muito do teatro de quarta parede do século XVIII, cujo público se importava antes de tudo em ver-se e dar-se a ver no teatro – com binóculos, nos camarotes ou nos intervalos. E este é um terceiro e importante vetor no conceito de participação e espaço público que me parece insuficientemente explorado neste livro: a importância e papel do dar-se a ver enquanto se participa.

Vens Ver ou Vens Viver? é uma obra desafiadora e cativante, cujo entendimento não pode ser desligado do singular percurso artístico da companhia Visões Úteis, que o autor dirige, e traça um panorama abrangente e perspicaz das visões e vivências do teatro, do pensamento teatral e da sociedade portuguesa do virar da primeira década do século XXI.

A arte não se ensina

EMÍLIA COSTA

Luis Miguel Cintra, *Cinco Conversas em Almada*, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2015, 124 pp.

Peter Stein, *A Palavra e a Cena / World and Scene*, 32.º Festival de Almada / O Sentido dos Mestres, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2016, 184 pp.

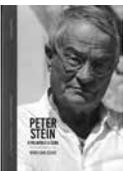
E se alguma coisa eu gostava que restasse do nosso trabalho na Cornucópia não é o prazer de ver os espectáculos: é a atitude. Se tivermos ajudado alguém a viver de uma maneira diferente daquela que está prevista, para mim isso justifica tudo aquilo que fizemos.

LUIS MIGUEL CINTRA

Se acompanharmos a argumentação desenvolvida pela tragédia grega, segundo a qual o pior que nos pode acontecer é nascer, é inevitável concluir que o melhor é não nascer. [...]

De maneira que, se continuarmos a viver, somos uns heróis.

PETER STEIN



O ciclo *O Sentido dos Mestres*, organizado pelo Festival de Almada, em colaboração com a Share Foundation, e que se iniciou em 2014, deu-nos a oportunidade de tomar conhecimento, através de *workshops* realizados em jeito de conversa ou de minicurso, com o pensamento mais profundo e pessoal de personalidades consagradas do mundo teatral sobre a actividade que exercem.

Desse modo, Luis Miguel Cintra, actor e encenador com mais de quarenta anos de carreira, co-fundador, em 1973, com Jorge Silva Melo, do Teatro da Cornucópia, em Lisboa, inaugurou merecidamente este ciclo. No ano seguinte, Peter Stein, encenador alemão, com mais de cinquenta anos de actividade, que fez do teatro Schaubühne, em Berlim, desde 1970 e durante quinze anos, um espaço único e de excelência no

universo teatral europeu, prosseguiu este desígnio. E, apesar da efemeridade que caracteriza toda a actividade teatral, os organizadores deste evento, com clarividência quanto à necessidade de lhe dar continuidade e alargar a audiência, forçosamente escassa em virtude do número limitado de inscrições, decidiram converter as conversas e conferências dos «mestres» em livros, pois, se é verdade, como Cintra profusamente assevera e Stein confirma, que não se ensina a ser actor ou encenador, é igualmente proclamado por ambos que toda a contribuição para o desenvolvimento intelectual e artístico de quem almeja essa forma de vida é fundamental nesse processo de aprendizagem que nunca termina. E não duvidamos de que as ideias transmitidas, nestes pequenos ciclos, por estas duas figuras icónicas do teatro europeu, contribuirão para a reflexão crítica sobre a actividade teatral nos dias de hoje.

Cinco Conversas em Almada divide-se em cinco capítulos – correspondendo cada um à conversa diária havida com o criador – e um epílogo. No primeiro capítulo, Cintra aborda a sua concepção pessoal sobre o ensino das actividades artísticas, e especificamente do teatro, esclarecendo por que razão não aceitou ministrar um curso, tendo apenas aceitado conversar. Na realidade, para Cintra não existem regras, receitas ou comportamentos que possam ensinar alguém a tornar-se actor ou encenador, criticando o ensino actual que se baseia exclusivamente em técnicas, pretendendo transformar a arte teatral numa profissão. Toda a arte, desafia Cintra, baseia-se na invenção e não na repetição do já feito, pelo que cada pessoa tem de aprender por si as suas próprias formas e regras criativas, servindo o passado apenas para dar a conhecer toda a imensidão de possibilidades já inventadas. Daí que o mais importante para o artista seja o desenvolvimento do seu pensamento crítico e da sua imaginação, num permanente aperfeiçoamento da sua personalidade, e não a mera memorização e reprodução das normas já testadas.

Na segunda conversa, Cintra discorre sobre as várias estruturas teatrais, bem como a sua relação com os espectadores. Desafia todos aqueles que se queiram dedicar à actividade a criar a sua própria estrutura (mais ou menos colectiva ou hierarquizada), a qual deverá corresponder verdadeiramente às relações de trabalho que se pretendam estabelecer e presta o seu testemunho, esclarecendo que a Cornucópia foi constituída, antes do 25 de Abril de 1974, como uma sociedade por quotas, com dois sócios, sendo todos os restantes elementos da companhia contratados. Nessa altura, apesar de Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo não se sentirem confortáveis na posição de «patrões» e de estabelecerem com

todos os elementos da companhia uma relação de proximidade, à data, pouco habitual, não existiam dúvidas sobre quem efectivamente tomava as decisões. Após o 25 de Abril, a Cornucópia passou a funcionar como uma cooperativa, e todas as decisões eram tomadas em colectivo. O insólito desta nova forma de gestão consistia na circunstância de a alteração da forma não bastar para alterar o conteúdo. Na realidade, e como realisticamente descreve Cintra, aquelas pessoas que estavam habituadas a vê-los como o centro decisório, ao apurarem qual o sentido de voto dos «donos» da companhia, votavam sempre nesse sentido, pelo que nunca perderam uma votação. Apenas aqueles que se juntaram posteriormente à companhia e que tinham uma percepção mais consciente da decisão democrática é que, por vezes, se opunham, mas, infelizmente, eram sempre minoritários. Este episódio caricato transmite a dimensão exacta das dificuldades efectivas do exercício do poder democrático.

Por sua vez, na relação com o espectador, Cintra advoga a necessidade de o respeitar como a um igual, alguém a quem possa tratar por «tu» e que se dispõe à entrega que todo o espectáculo deve exigir, competindo ao projecto artístico apresentado estabelecer com o espectador um diálogo que o surpreenda permanentemente. Cintra rejeita a comunicação rotineira ou de mera veneração com o espectador, por tal desvirtuar o fim último a que, em seu entender, todo o espectáculo se propõe: provocar o espectador, levando-o ao questionamento e à liberdade de percepção. Para obter tal intento, é fundamental que os actores estabeleçam uma relação leal e verdadeira com o público, a qual passará necessariamente por uma idêntica relação consigo próprios.

Na terceira conversa, Cintra versa sobre a importância que para si e para o seu teatro tem o texto teatral. Numa atmosfera teatral de irrelevância do texto, como é a contemporânea, entendido, muitas vezes, como mero adereço, defende a necessidade de que todos os ensaios se iniciem pela análise e compreensão do mesmo, sendo fundamental para os actores aprenderem tecnicamente a ler os diferentes textos, bem como a apreenderem o seu sentido e a sua função no espectáculo a criar. Exemplo disso são os diferentes matizes e desafios postos aos intérpretes na composição das personagens de Gil Vicente (personagens tipificadas, sem emoção), de Shakespeare (personagens retóricas que exprimem sentimentos através da linguagem) ou de Tchékhov (personagens em que, na maioria das vezes, o discurso contradiz os sentimentos que revelam). Por fim, alerta para a relevância da adequação do texto ao grupo que o vai transformar em acção (a existência de relação

afectiva entre o texto e os intervenientes no espectáculo) e da adequação desse texto à atmosfera política que se vivencia (a importância do texto como fazendo parte de uma missão pública, contribuindo para o desenvolvimento intelectual do espectador).

Na quarta conversa, as questões ligadas ao espaço e à sua ocupação dominam as reflexões de Cintra, em diálogo partilhado com Cristina Reis, cenógrafa e figurinista do Teatro da Cornucópia desde 1975. Ambos propugnam pela importância de todos os criativos trabalharem para o mesmo projecto artístico, na procura de um sentido global, sendo essencial que o cenógrafo tenha uma concepção dramaturgica da peça, em vez de aplicar em todos os espectáculos a mesma receita, baseada meramente nos conhecimentos técnicos adquiridos na escola. Cintra confessou ainda que o que sempre procuram na cenografia que criam é a sensibilidade artística de Cristina Reis e não o seu saber técnico. Aliás, todos os cenógrafos deveriam começar por analisar a peça, assistir aos ensaios, ver, perceber e pensar naquilo que querem fazer e só depois preocuparem-se com as técnicas a utilizar.

Na última conversa, Cintra aborda o seu trabalho com os actores e afirma que procede a escolhas afectivas e não especificamente técnicas, preponderando a curiosidade que possui em conhecer determinada pessoa. Perante tal curiosidade, escolhe aquela pessoa para estabelecer com ela e com os restantes elementos do grupo uma cumplicidade comum, que constrói no processo de leitura do texto e de convívio, onde cada um se dá a conhecer e participa no projecto colectivo que é a criação de um espectáculo. Na opinião de Cintra, não é o actor que deve encarnar a personagem, é a personagem que deve ser apropriada pela personalidade e pensamento do actor, pois representar é pôr a descoberto a natureza mais profunda de quem se expõe perante os outros, numa relação que será sempre de sedução entre quem se mostra e quem observa.

O livro termina num belíssimo epílogo de Cintra, onde, quase em forma de balanço sobre o seu labor, o mesmo poeticamente conclui: «vivi mais porque fiz teatro» (p. 121).

Já *A Palavra e a Cena* é um livro em edição bilingue e reporta-se a um curso de três dias, ministrado por Stein, encontrando-se dividido em quatro partes: as três primeiras relativas a cada dia do curso e a quarta relativa à entrevista que Stein deu a Augusto M. Seabra. No primeiro dia, Stein disserta, de maneira informal e intercalada com pequenos apontamentos relativos à sua experiência teatral, sobre o nascimento do teatro. A este respeito, o encenador estabelece o vínculo indissolúvel entre

a democracia ateniense e o advento do teatro, entre o questionamento da política e do modo de governação da pólis que a democracia proporcionou ao povo grego e o surgimento do conflito emergente através das personagens dos textos mitológicos, que passam a interrogar-se sobre a sua relação com os deuses. Detém-se com maior pormenor nessa obra-prima que é *Oresteia*, de Ésquilo, a única trilogia que chegou aos nossos dias, dando particular ênfase à última peça – *Euménides* –, onde surgem, pela primeira vez, as bases do direito europeu (assente na medida da culpa do arguido e no respeito pelo princípio do *in dubio pro reo*) em oposição à antiga lei de talião (olho por olho, dente por dente).

No segundo dia, Stein centraliza o seu discurso naquilo que considera ser o elemento mais importante na criação teatral e que define o teatro europeu: o texto. Este é não só a sua base, como a única possibilidade alcançada para conhecer o teatro que se tem vindo a fazer há 2500 anos. Por isso, com tristeza reconhece o desinteresse actual dos encenadores pelo texto, focalizando-se essencialmente nos efeitos cénicos dos espectáculos, e incentiva os actores a serem os seus próprios encenadores, procurando compreender o texto teatral e o pensamento do seu autor, para só posteriormente decorarem as suas falas, às quais deverão ter a preocupação de dar a ênfase adequada.

No último dia, é o espaço teatral o cerne da palestra, sendo Stein um mestre na matéria. Efectivamente, conforme o mesmo mencionou, já criou vinte e dois teatros, todos eles muito diferentes entre si, sendo o espaço um elemento decisivo no relacionamento entre os actores e os espectadores, assumindo como seu objectivo a criação de lugares de proximidade entre aqueles e estes. Stein aconselhou os actores, uma vez mais, a não dependerem do encenador e a criarem eles próprios um sentimento pessoal do espaço. Por fim, descreve o desafio que constituiu a construção de um teatro semelhante aos teatros gregos, em Atenas, para *Oresteia*, no ano de 1985, numa antiga pedreira, onde a última cena era iluminada pelas luzes da própria Acrópole. Este capítulo mostra-se enriquecido pelos desenhos elaborados por Stein, representativos das orquestras grega e romana, como também dos diversos tipos do teatro isabelino.

Por fim, na entrevista, Stein reforça algumas das suas ideias centrais, precisando com maior detalhe o funcionamento do teatro de Schaubühne, que durante quinze anos funcionou como um colectivo onde todas as decisões eram tomadas em grupo, vencendo a maioria. Ele, enquanto director, era frequentemente derrotado, sem que isso o impedisse de continuar a trabalhar nesse projecto comum.

Da leitura atenta destes aliciantes livros, sobressai, em particular, a similitude de pensamento e até de experiências teatrais entre Luis Miguel Cintra e Peter Stein, apesar da diferença geracional (Stein nasceu em 1937 e Cintra em 1949), da distância geográfica e da diversa projecção profissional. Na realidade, além do diferente grau de consciencialização democrática existente entre as experiências de colectivos teatrais portugueses e alemães, há pontos de comunhão impressionantes: a mesma percepção sobre a importância fulcral do texto e a necessidade da sua profunda aprendizagem por parte dos actores; a mesma necessidade de aproximação entre os actores e os espectadores; a idêntica noção do papel do encenador como alguém que se limita a ajudar os actores no seu processo criativo; a análoga função do teatro, como sendo uma forma particular e pessoal de contar histórias aos outros; e o entendimento da formação, intervenção e prática teatral como uma contínua aprendizagem e questionamento crítico, numa visão holística do conhecimento.

De leitura obrigatória não só para quem se dedique à actividade teatral, como também para todos aqueles que percepcionem a vida como um processo permanente e infindável do saber.

Que dramaturgias para uma sociedade líquida?

SEBASTIANA FADDA

Pedro Eiras, *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.

Mickaël de Oliveira, *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.



Uma das mais recentes panorâmicas sobre a dramaturgia portuguesa do século XX, de autoria de Maria Helena Serôdio (2004), dá conta das diversas vicissitudes artísticas e instâncias criativas que, num contexto de mudanças políticas e sociais, têm animado a vida teatral portuguesa. Entre os efeitos mais visíveis, considere-se, por exemplo, o prolongamento excessivo do drama romântico, na sua vertente historicista, não raro utilizada como metáfora para denunciar o presente obscurantista, questionando certas mitificações e estereótipos explorados pela propaganda do regime salazarista, e mais tarde, já em democracia, para analisar criticamente um passado cujas repercussões perduravam no pensamento e na escrita para o palco. Particularmente persistente foi também o uso prolongado da estética naturalista, e da sua urgência em trazer a realidade da vida para o palco, em coexistência com a ebulição das ideias inovadoras propostas pelas vanguardas finisseculares e novecentistas. É, porém, visível que – cruzando questões estéticas e artísticas, optando pela vertente realista ou recorrendo às modulações do trágico potenciadas pelos mitos e utilizando registos que vão do sério ao cómico, sem desdenhar o revisteiro –, as vozes de uma dramaturgia empenhada em defender a função crítica e participativa do teatro vieram marcar a cena pós-revolucionária.

Tal como para o historiador, em geral, a precisão do olhar necessita e beneficia de uma saudável distanciação, de modo a proceder-se a uma análise mais informada e fundamentada, em relação ao teatro, nesta

segunda década do século XXI, será igualmente prematuro fazer afirmações definitivas sobre a contemporaneidade. No entanto, os dois volumes de *Teatro*, de Pedro Eiras, e o *Teatro Completo*, de Mickaël de Oliveira, ajudam a dar visibilidade e a trazer para o palco algumas das muitas declinações da dramaturgia deste nosso tempo. Ou seja, um tempo que o neoliberalismo económico, as novas tecnologias e a globalização têm acelerado, uniformizando na escala global a desvalorização do humano e do colectivo, na constante obliteração da actualidade e da diferença, tão flagrante e frustrantemente evidentes na «sociedade líquida» – segundo a eficaz expressão de Zygmunt Bauman (2014; Bauman / Lyon, 2013) – em que vivemos, que ocorreria repensar com instrumentos mais adequados para fins de devolução da cidade aos cidadãos.

É neste sentido que o teatro de Pedro Eiras propõe espaços de conforto enraizados na tradição humanista ocidental, acolhendo essa herança com uma clara exigência formal e com um coerente espírito crítico, assumindo a responsabilidade de tomar posição enquanto criador e intelectual comprometido com e neste tempo.

As razões do humano e da cultura prevalecem sobre as do imediato e dos *media*, ficando nítidas as distâncias de modas e modelos, por mais canonizados ou disruptivos que sejam. Ainda que sobressaíam certas marcas ou traços distintivos inscritos em conceitos tão debatidos e pouco consensuais como «moderno», «pós-moderno» ou «pós-dramático»¹, as valências artísticas e éticas impõem-se pela reconfiguração do seu significado na complexa estrutura de possibilidades, contextos, relações e finalidades que asseguram ou inviabilizam a produção dos espectáculos. Dito por outras palavras, e recorrendo às de Didier Plassard (2014), será perceptível uma procura genuína, que permita o diálogo entre passado e presente, bem como entre convenção e experimentação, através de novas articulações, e não apenas a partir da desconstrução, de aspectos inerentes às artes cénicas – tais como «dimensão narrativa, dupla actor / personagem, pacto ficcional» –, sem rejeitar certos «procedimentos de dissociação típicos do teatro pós-dramático dos anos 1970-1990, mas recuperando algumas das questões maiores ligadas à narração, à figuração e à representação» (*ibid.*, 18).

No prefácio «Em vez de uma arte poética» (vol. I) Pedro Eiras confessa-se e, de modo alusivo, sugere a sua procura de Dionísio, do mito e do rito, da origem e da celebração colectiva, da rejeição de subserviências

1 Sobre a matéria, vejam-se os estimulantes argumentos de Plassard (2012).

normativas, da mimese e da técnica, em busca da cintilação criadora. Se, para ele, «o teatro é o buraco da fechadura» (vol. 1, 9) de onde se pode espreitar tentando ser espectador, actor e agente com efeito envolvido na (re)criação, é com um respeito quase sagrado que reconhece ser esse o lugar para interpelar e criativamente partilhar o património cultural adquirido e as modalidades com que se pretende interagir com o presente. Fá-lo recorrendo ao diálogo ou ao monólogo, a personagens ou a vozes narradoras, tematizando problemáticas de amplas repercussões, e embora o autor declare desprezar intenções moralizadoras, é num pano de fundo de comprometimento ético que se movimentam protagonistas e figurantes do seu palco. Assim, por exemplo, em *Bela Dona* e *Um Punhado de Terra*, sobressai uma condoída atenção prestada à exclusão: no primeiro caso, em questões de igualdade de género, focando o tema da validação da mulher pela via do casamento, já que não era ou é ainda pessoa inteira mas costela do homem; no segundo, no âmbito de um colonialismo e exploração predadoras, cuja memória e consequências estão longe de serem definitivamente erradicadas, ou que perduram na multiplicação do seu alcance e disfarces.

Alguns dos tópicos que se encontram disseminados, mais ou menos desenvolvidos e reequacionados nesta dramaturgia, incidem nas intrincadas contradições actuais, as novas declinações dos preconceitos e dos interesses de casta, e da violência que deles resulta, sem serem óbvios ou ficarem banalizados. O mesmo acontece com os reenvios entre passado e presente, com a convocação da mitologia pagã (*Uma Carta a Cassandra*), dos textos fundadores do cristianismo (*Um Forte Cheiro a Maçã*), da história lendária nacional (*Pedro e Inês*) ou das contendas entre criacionismo e darwinismo (*Antes dos Lagartos*), também com o exílio do real, esvaçado pelos simulacros virtuais (*Todos os Direitos Reservados*), que tão bem assentam à sociedade do controlo.

Desconhecemos a lógica da organização dos dois volumes e da sequência com que são apresentadas as peças, mas, pelo que conhecemos através de espectáculos e edições anteriores, emerge o amadurecimento do escritor, perseguido pelo desejo de se alimentar naquela fonte subversiva da ordem, propiciando novas oportunidades de encontros cerimoniais regeneradores (inclusive noutros géneros literários, como a poesia, a narrativa e o ensaio). Deles resulta uma apuração na escrita e a afirmação da sua voz original, dramaturgicamente densa, de tons crus ou líricos, de acordo com a lógica e coerência interna de cada peça.

Um outro livro suscita alguns breves apontamentos. A colectânea *Obra Completa: 2006-2014*, de Mickaël de Oliveira, já no título escolhido causa alguma perplexidade, apesar de o autor invocar o argumento da ironia, com base no paradoxo do forçoso estado de incompletude de todo o texto dramático. No importante e esclarecido prefácio de Fernando Matos de Oliveira, recorda-se a «retórica celebrativa» com que esse tipo de publicações se impôs no mercado editorial do século XVIII – a *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (1562) poderá ser considerada entre as suas precursoras –, para chegar triunfalmente até ao presente. No entanto, além da eventual jocosidade, a perplexidade permanece pelo facto de aquela opção insinuar a presença de alguma componente autocelebrativa, talvez também auto-irónica, mas que não deixa de causar certo desconforto, vinda de um autor tão jovem... Ficarà, porém, amenizado por o livro ser anunciado como primeiro tomo, comunicando intenções e compromissos para uma futura continuidade.

Para os leitores que não tiveram a oportunidade de assistir aos espectáculos criados a partir dos textos reunidos neste volume, o roteiro crítico facultado pelo prefaciador é especialmente útil para a compreensão deste teatro. Dir-se-ia, em síntese e correndo-se o risco de simplificação excessiva ou de avaliação injusta, que esta é matéria bastante «líquida», em que afloram sinais pós-dramáticos, citações rápidas e superficiais, alienação e demissão do colectivo. A veia provocadora limita-se a explorar e mostrar personagens ou figuras apáticas e apolíticas, ancilosas numa inércia obstinada, por vezes obtusa ou até soberba, de universos pobres e egotistas, falas condimentadas com abundante turpilóquio e constante verborreia escatológica. Através destes representantes duma humanidade disforme, pretender-se-á denunciar o perigo de a humanidade se tornar naquilo? Condenada, sem resgate, sem vontade de transformação por parte dos actores, sem hipóteses de catarse redentora para os espectadores? Não querem ser reparos ditados por pruridos preciosistas ou moralizadores, já que, desde o choque desencadeado pela famosa «Mordre» de *Roi Ubu* (1897), de Alfred Jarry, passando pelos trocadihos «Vaucluse/Merdecluse» de *En attendant Godot* (1952) e «fourmi/formication» de *Oh, les beaux jours!* (1963), de Samuel Beckett, até a *Sul concetto di volto del figlio di Dio* (2010), de Romeo Castellucci, temos amplas demonstrações de quão sólidos, oportunos e pertinentes podem ser todos os recursos linguísticos, em associação com ideias burlescas, conceitos filosóficos de grande profundidade e imagens duma beleza

pungente. Até uma certa linha abjeccionista da segunda metade do século XX ostentava traços contraculturais bem pouco produtivos, mas sem abdicar da sua posição no debate da pólis. E o mais recente *in-yer-face theatre* britânico, inovador e contestatário, confrontava o público com toda a violência duma sociedade consumista e opressiva com a qual, inequivocamente, não chegaria a compromissos nem aceitaria ser cúmplice. Infelizmente, o suicídio de Sarah Kane foi talvez o grito mais lancinante, e o gesto mais extremo, que o comprova. No entanto, e independentemente do seu *background* e condições, caberá aos dramaturgos continuar a desafiar a realidade, explorando alternativas que concertem razões artísticas e humanas. Porventura, valerá a pena insistir em fazer perguntas, pôr em causa a tirania das certezas populistas e a estratégia da incerteza sistémica, para que o teatro afirme uma das suas muitas vocações: ser lugar onde acontece uma comunicação fecunda e se tecem relações autênticas.

Se neste livro Mickaël de Oliveira expõe a sua abordagem exploratória das possibilidades da cena, aguardam-se os próximos tomos para verificação da eventual confirmação destas escolhas, duma maior problematização, do desenvolvimento de afinações críticas ou da aposta em rumos mais férteis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt (2014), *La solitudine del cittadino globale*, Milão, Universale Economica Feltrinelli, Saggi.
- BAUMAN, Zygmunt e LYON, David (2013), *Sesto potere: La sorveglianza nella modernità liquida*, Bari / Roma, Editori Laterza.
- PLASSARD, Didier (2012), «O pós-dramático, ou seja, a abstracção», *Sinais de Cena*, n.º 18, APCT/CET, pp. 14-20.
- SERÓDIO, Maria Helena (2004), «Dramaturgia», in MARTINHO, Fernando J. B. (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões, pp. 95-141.

Leituras em torno da cenografia

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO

António Lagarto, *De Matrix a Bela Adormecida...* [catálogo], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, 260 pp.

José Manuel Castanheira, *Castanheira: Cenografia*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013, 493 pp.

--, *O Tempo das Cerejas: Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, 2.º volume. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2016, 285 pp.

Eric Fielding & Peter Mckinnon (ed.), *World Scenography: 1990-2005*, Taipei, Taiwan, OISTAT (Organisation Internationale des Scénographes Techniciens et Architectes de Théâtre), 2014, 432 pp.



De Matrix a Bela Adormecida... é a materialização em livro da exposição com o mesmo nome, uma retrospectiva da carreira de mais de três décadas do cenógrafo e figurinista António Lagarto (n. 1948), patente no MUDE (Museu do Design e da Moda), entre Dezembro de 2014 e Maio de 2015. A dicotomia característica do trabalho de Lagarto enquanto figurinista é sintetizada pelo título deste completo catálogo, que permite ao leitor não apenas ter uma ideia clara do que foi a exposição, mas também embarcar numa viagem pelo seu longo percurso marcado por colaborações com estruturas como a Companhia Nacional de Bailado, o Ballet Gulbenkian, o Teatro Nacional de São Carlos, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional São João, entre outras. Sob a forma de um colorido volume de grandes dimensões, repleto de imagens com boa definição, o livro dá-nos a possibilidade de reconstituição de uma exposição com cerca de 250 peças representativas do seu trabalho de figurinista, apresentadas ao público de uma forma muito distinta daquela para que foram criadas. A ausência de um palco e de intérpretes que vestissem as suas criações traduziu-se numa inusitada proximidade do espectador e fez incidir sobre os figurinos uma nova luz, possibilitando ao visitante adoptar um olhar diferente e apreciar de perto a construção, os materiais e o nível de detalhe e cuidado da confecção das peças.

Além do próprio António Lagarto, o volume contou com a colaboração de outros autores, como Bárbara Coutinho, directora do MUDE, e Catarina Vaz Pinto, vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, cujas contribuições compõem a primeira parte do livro, reservada aos responsáveis pela exposição. A segunda parte, de cariz mais

académico, explora o percurso e a estética do cenógrafo/figurinista, para a qual escreveram Eugénia Vasques, João Carneiro, Manuela Bronze, Anabela Becho e Paulo Morais-Alexandre. Mariana Sá Nogueira fecha esta secção da obra, com a transcrição de um diálogo informal com António Lagarto, a que se segue uma terceira parte inteiramente dedicada aos testemunhos de bailarinos e actores que trabalharam com Lagarto, entre os quais se destacam Beatriz Batarda, Eunice Muñoz, João Pedro Vaz, Lia Gama e Manuela de Freitas. O catálogo, bem estruturado, é complementado por uma cronologia da carreira do criador, uma planta da exposição e descrição muito pormenorizada da mesma.

Catarina Vaz Pinto abre o volume cumprindo o seu papel institucional ao fazer as devidas introduções à exposição e ao artista, mas é Bárbara Coutinho quem oferece ao leitor uma análise da iniciativa, bem como informação sobre as intenções de Lagarto quando da montagem, ao mesmo tempo que abre uma janela de observação e compreensão da obra do artista. Da segunda parte deste volume, destaca-se a excelente contribuição de Eugénia Vasques, que, mesmo centrando as suas atenções num espectáculo em particular (*Ninguém*, 1978), apresenta uma importante síntese do percurso de Lagarto enquanto cenógrafo, figurinista, artista plástico e performer, assim como uma caracterização da sua obra, revelando o lugar de proeminência por si ocupado na autonomização da cenografia no final da década de 1970 em Portugal. Também Manuela Bronze ajuda o leitor a pensar a dupla obra de António Lagarto quer enquanto cenógrafo, quer enquanto figurinista. Outros autores debruçam-se mais especificamente sobre esta última vertente de actuação: Anabela Becho, apesar da excessiva remissão à história da moda do século xx, é a única colaboradora a abordar a interessante questão do método de criação; Paulo Morais-Alexandre apresenta uma importante contribuição para a compreensão das suas coordenadas estéticas. Apesar de aqui destacarmos só algumas das colaborações, importa realçar que todas possibilitam a descoberta da vasta obra de António Lagarto. Para o efeito contribuíram, também, os testemunhos dos profissionais de espectáculo, que dão a conhecer pontos de vista invulgares, revelando, por exemplo, que Lagarto domina as necessidades de movimento (ou restrição dele, no caso do testemunho de Batarda) de cada intérprete e que o seu trabalho assenta num minucioso planeamento das peças e na consciência do fim a que se destina cada uma delas.

O catálogo, publicado em edição bilingue, apresenta uma componente iconográfica muito forte, composta por fotografias de cena e da

exposição, reproduções de desenhos para figurinos e imagens de estúdio de determinadas peças expostas que dão especial atenção aos pormenores, havendo imagens que tentam até capturar o movimento das peças e que revelam a fluidez e delicadeza das mesmas, como é o caso de um dos figurinos para *A Bela Adormecida* (Companhia Nacional de Bailado, 1998). São imagens que registam a beleza e a perfeição de construção das suas criações e que permitem reconhecer aspectos transversais à obra de Lagarto: a importância da utilização da cor, a androginia, a textura dada pela conjugação de diferentes materiais, a volumetria escultórica, a manipulação das dimensões das figuras, a oscilação entre a graciosidade e uma dureza austera, um diálogo permanente entre o nosso tempo e o tempo histórico dos textos e uma minúcia na construção que lhes confere uma aura de *haute couture*. Todavia, nem sempre as imagens acompanham as referências que os artigos fazem a determinados espectáculos, o que torna um tanto ou quanto desconexa a ligação entre texto e imagens.

De Matrix a Bela Adormecida..., além de ser um objecto agradável, apresenta-se como um recurso imprescindível para qualquer investigador que queira explorar a obra de António Lagarto. Servirá, também, para satisfazer a curiosidade do leitor comum ou para refrescar a memória dos muitos visitantes da exposição, bem como dos espectadores que assistiram às representações evocadas. Apesar do papel que este tipo de livros tem na conservação e difusão da obra de profissionais como Lagarto, infelizmente ainda constituem um esforço pouco comum. Contudo, têm surgido recentemente alguns livros desta natureza, o que pode significar um reconhecimento maior da área e uma consciencialização crescente em torno da necessidade de criação de registos que dêem conta da produção de cenógrafos e figurinistas. Veja-se o exemplo de José Manuel Castanheira, sobre quem foram lançados nos últimos anos dois volumes: um de grande dimensão, que nos oferece uma viagem pelas três décadas de trabalho do cenógrafo, e outro, mais recente, composto pelas suas memórias.

Castanheira: Cenografia apresenta um elenco de autores reduzido mas luxuoso: George Banu, Michel Freydefont e João Carneiro. Todos deram o seu contributo para a compreensão do trabalho apresentado neste volume, mas é João Carneiro o autor do capítulo mais elucidativo. Ao recordar o sonho de Alice de Carroll como metáfora para a cenografia no geral e para o trabalho de Castanheira em particular, Carneiro aborda, em linhas gerais, a obra do cenógrafo com conhecimento de causa desde

os seus primeiros passos em 1973 – com *Os Pequenos Burgueses*, de Gorki, pelo Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (GITT) –, recorrendo à memória de alguns espectáculos para destacar os elementos mais singulares do universo deste cenógrafo. Ainda que Banu nos ofereça uma prosa encantadora e uma visão lúcida sobre alguns aspectos estéticos da obra em questão, e Freydefont nos lembre a importância da cultura europeia em tempos de crise social e política, é João Carneiro quem nos fala do lugar do crítico, que encarna o espectador regular, atento e questionador. As páginas que seguem estes três textos (que se encontram em inglês, francês e castelhano no fim do livro), e que constituem parte substancial do volume, apresentam documentação iconográfica – fotografias de cena, estudos, esboços, maquetes, fotografias de montagem e execução, etc. – relativa a uma selecção dos espectáculos mais significativos dum percurso sólido, compreendidos cronologicamente entre 1973 e 2013, aos quais foi dada maior relevância do que aos compilados na última parte da edição, dedicada aos restantes espectáculos com cenografia da sua autoria. É um volume, à semelhança de *De Matrix a Bela Adormecida...*, de importância fulcral para o estudo da obra do cenógrafo, pelo que se estranha a reduzida dimensão de um número significativo de imagens numa obra onde são absolutamente centrais. Compreende-se, no entanto, dada a dimensão do volume, que optar sempre por imagens de grandes formatos não seria uma escolha viável. No entanto, teria sido proveitoso, especialmente em relação a alguns espectáculos, sacrificar a quantidade em prol da qualidade ou, talvez, reduzir o número de retratos, abrindo mais espaço à documentação da obra.

Se a forte ligação ao universo tchekhoviano transparece já em *Castanheira: Cenografia*, é outra recente publicação, cuja estrutura e imagética foram declaradamente inspiradas no último texto do dramaturgo russo, *O Ginjal*, que permite ao leitor ter uma ideia do impacto de Tchekhov no percurso de Castanheira. Este volume, de dimensões bastante mais reduzidas que o anteriormente referido, é fruto de um pensamento organizado e articulado com a preocupação de produzir um objecto esteticamente bonito, embora peque, no geral, por um excesso de motivos decorativos nas suas páginas. Um pouco mais de sobriedade na execução gráfica teria tornado o livro menos cansativo ao olhar. Quem procura neste *O Tempo das Cerejas: Manual de sobrevivência de um cenógrafo* um verdadeiro manual do *métier* ficará, certamente, desiludido, já que este é um livro feito de memórias da infância, da carreira e das viagens, escrito numa prosa de leitura fácil e num tom

de saudosismo nostálgico – dado, logo à partida, pelo excerto do texto de Eduardo Lourenço e da referência que o acompanha, que nos remete para a canção ligada à Comuna de Paris – *Le Temps des Cerises* – e que nos lembra, também, a atmosfera do texto de Tchékhov.

A Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre (OISTAT) editou, em 2014, o segundo da série *World Scenography*, que cobre, superficialmente, a produção cenográfica internacional no período 1990-2005. Tínhamos já assistido à publicação do primeiro volume em 2012, que abarcou um intervalo mais vasto (1975-1990). A estrutura e estética mantêm-se nesta nova edição, seguindo uma organização cronológica, onde cada capítulo corresponde a um ano. Antes de mais, lamenta-se o elevado custo de um livro que, apesar de interessante e relevante, se esgota rapidamente e não participa daquela categoria de obras com um potencial transformador a cada leitura, sendo antes um registo – de grande qualidade de imagem, é importante dizê-lo – de algumas produções internacionais cujos critérios de escolha rasam o duvidoso: não se compreende, por exemplo, a inclusão de cerimónias de aberturas de Jogos Olímpicos, por mais espectaculares que possam ter sido.

Ao lermos a introdução deste livro, percebemos que o objectivo na base da sua criação é o da documentação de cenografia e figurinos para teatro que tenham tido um carácter significativo e marcante entre 1990 e 2005. A selecção aparentemente equilibrada, que supostamente não atribuiria grande monta à nacionalidade de cenógrafos e figurinistas, como declarado no texto introdutório, cai um pouco por terra quando empreendemos uma análise estatística básica e comparamos os resultados da mesma com o país de origem dos editores de *World Scenography*. Sem contar com as co-produções, os cinco países mais representados são a China (30 espectáculos), o Reino Unido (25 espectáculos), os Estados Unidos (22 espectáculos), a Austrália (21 espectáculos) e o Japão (19 espectáculos). Em 408 espectáculos documentados, 117 pertencem a este grupo privilegiado. Com pouco mais de cinquenta países representados, a grande maioria não chega sequer aos dois dígitos no que toca ao número de espectáculos documentados. Importante será também dizer que o Canadá surge em sétimo lugar, com 17 espectáculos. Pasmamo-nos com a presença de uma expressão significativa das produções nigerianas (são seis) – único representante da África Subsariana fora do sistema das co-produções com países anglo-saxónicos –, até percebermos que Osita Okagbue integra (felizmente) o painel de editores.

É certo que, logo na introdução, os responsáveis pelo volume se resguardam de eventuais falhas na selecção admitindo que *World Scenography* não poderá ser muito mais do que um «livro de omissões», sem nunca conseguir atingir o estatuto de enciclopédia. Responsabilizam, em parte, os colaboradores de cada país pelas escolhas e justificam certas ausências alegando falta de qualidade das imagens enviadas e recusa de cedência ou impossibilidade de pagamento de direitos de autor. A amostra portuguesa, composta por apenas três espectáculos, apresenta o trabalho de António Lagarto (*The Merry Widow*, Ópera Nacional de Paris, 1997), João Mendes Ribeiro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, Teatro Nacional São João, 1998) e de Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, Teatro Carlos Alberto, 2005).

Ainda que seja possível levantar uma série de questões sobre a organização deste volume, não podemos deixar de salientar o seu valor e a sua utilidade. *World Scenography* é, sobretudo, um primeiro passo no caminho da descoberta de cenógrafos e figurinistas de todo o mundo, que de outro modo nos seriam pouco acessíveis, bem como uma janela com vista para a criação teatral contemporânea.

Publicações de teatro em 2016

LISTA COMPILADA POR SEBASTIANA FADDA

PEÇAS ORIGINAIS (OU VOLUMES DE PEÇAS) EM PRIMEIRA EDIÇÃO



AA. VV., *Laboratório de Escrita para Teatro: Textos 2015/16 (Europa, de Daniel Gamito Marques; Portugal: Manifestação em um acto, de Eduardo Molina; Como Um Quarto sem Telhado ou A Alegria, de Marta Rema; Privado, de Sofia Santos Silva; Civilização, de Lígia Soares; Pensão Glória, de Mía Tomé; Terás a Promessa de Voltar ao Lugar de Partida, de Ricardo Vaz Trindade; O Quarto Minguante, de Joana Bértholo)*, coord. Rui Pina Coelho, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2016.



BARBOSA, Miguel, *A Morte do Autor ou A Vingança dos Heterónimos e outras peças inéditas de teatro*, Lisboa, Nova Vega, 2016.

BERNARDES, Marta, *Ícaro*, Lisboa, Mariposa Azul, 2016.

BILOU, João, *O Centenário da Colectividade* seguido de *Abril...*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, Teatro, n.º 17, 2016.

BOGGIO, Nelson, *Um Vórtice*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, Teatro, n.º 14, 2016.



CABAÇA, Ricardo, *Stop Motion para Eadweard*, fot. Rita Delille, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2016.

CALDAS, Miguel Castro, *Se Eu Vivesse Tu Morrias*, Lisboa, s/n, 2016.

CALPI, António, *Ósímil*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, Teatro, n.º 13, 2016.

CATALÃO, Rui, *Judite*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2016.

FIGUEIREDO, Marta, *Tentativas para Matar o Amor / Intentos para Matar el Amor*, Grande Prémio de Teatro Português SPA / Teatro Aberto 2015, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

FONSECA, Mariana, *112: O Jantar Está quase Pronto*, Lisboa, Edição Flybooks, 2016.



GATO, Vasco, *Daqui ninguém Entra*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, Teatro, n.º 15, 2016.

GOMES, Gabriel, *Éramos Nós, Uma Arma e Nós*, Lisboa, Chiado Editora, 2016.

JORGE, Lídia, *Instruções para Voar: Teatro*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2016.

MARCELINO, Manuel, *Retratos Teatrais (A Mosca / Ocupação e Ocupações / 2012)*, Lisboa, Poética Edições, 2016.



MENDES, José Maria Vieira, *É Uma Coisa (Paixão segundo Max / Padam Padam / Terceira Idade / Um Mais Um / Bilingue)*, Lisboa, Livros Cotovia, Coleção Teatro, 2016.

MONGE, João, *A Abetarda e Ermelinda do Rio (nocturno para uma voz e concertina)*, Galveias, Teatro da Terra, 2016.

MONTEIRO, Luísa / ROMÃO, Valério / COELHO, Rui Pina, *Irina / Macha / Olga / Olya* (Luísa Monteiro: *Irina*, Valério Romão: *Macha*, Rui Pina Coelho: *Olga*), Lisboa, não (edições), Coleção Cénica, n.º 1, 2016.

NEVES-NEVES, Ricardo, *Um Conto de Natal (de Charles Dickens)*, Galveias, Teatro da Terra, 2016.

NOGUEIRA, Joaquim Paulo, *Evaporação dos Pássaros*, Lisboa, s/n, Teatro, 2016.

OLIVEIRA, Filomena / REAL, Miguel, *Europa, Europa!* (Teatro), Lisboa, Nova Vega, 2016.

OLIVEIRA, Mickaël de, *A Constituição ou A Nova República*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2016.



PEIXOTO, José Luís, *Estrangeiras*, Lisboa, Rosa de Porcelana Editora, 2016.

PORTAS, Renata, *Câmara-Inferno / Interlúdio*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Coleção Azulcobalto, Teatro, n.º 16, 2016.

RODRIGUES, Tiago, *By Heart e outras peças curtas* (*Entrelinhas / Natalie Wood / A Partir de Amanhã / Carta Duma Empregada do Hotel Lutécia à sua Filha / 22 de Agosto / A Última Peça de Tiago Rodrigues*), posfácio de Luís Mestre, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coleção Dramaturgia, 2016.

ROSA, Armando Nascimento, *A Mãe Biológica de Marilyn Monroe: Thriller cénico*, Setúbal, Edições Fénix, 2016.

SILVA, João, *Os Vigilantes*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2016.

TÊ, Carlos, *Três Peças em Volta de Canções e Um Monólogo sobre Futebol com Uma Canção*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

TORRES, Alexandre Roma, *César e Cícero*, Porto, Edições Afrontamento, 2016.

VITORINO, Ana / COSTA, Carlos, *Biodegradáveis / Ficheiros Secretos*, posf. Jorge Palinhos, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coleção Dramaturgia, 2016.

WADDINGTON, Gonçalo, *O Nosso Desporto Preferido - Presente / Our Favourite Sport - Now*, Lisboa, Abysmo, 2016.



PEÇAS ORIGINAIS (OU VOLUMES DE PEÇAS) EM REEDIÇÃO

SANTARENO, Bernardo, *Inferno*, Silveira, E-primatur, [1.ª ed.: Lisboa, Ática, s. d. (1967)] 2016.

PEÇAS EM TRADUÇÃO

BUTTERWORTH, Jez, *O Rio*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 99, 2016.

CRIMP, Martin, *No Campo*, versão de Pedro Mexia, Lisboa, Edições tinta-da-china, 2016.

DURAS, Marguerite, *La Musica / Cinema Éden*, trad. Ana Campos e Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 95, 2016.

GARCIA, Rodrigo, *A História de Ronald, o Palhaço da McDonald's e outras peças*, trad. John Romão e Tiago Rodrigues, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 98, 2016.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Nathan o Sábio: Um poema dramático em cinco actos*, pref. Manuela Nunes, trad. Yvette Centeno, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

LYGRE, Arne, *Eu Desapareço / Nada de Mim / Depois o Silêncio*, trad. Pedro Porto Fernandes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 97, 2016.

HORVÁTH, Ödön von, *Noite da Liberdade*, trad. Elena Probst e Rodrigo Francisco, Almada, Companhia de Teatro de Almada / Livros de Areia, 2016.

MILLER, Arthur, *Morte de Um Caixeiro Viajante / Do alto da Ponte*, trad. Rui Pina Coelho e Ana Raquel Fernandes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 100, 2016.

MOLIÈRE, *O Impromptu de Versalhes*, trad. João Paulo Esteves da Silva, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2016.

MÜLLER, Heiner, *Anatomia Tito / Máquina Hamlet*, trad. João Barrento (*Anatomia Tito*), Maria Adélia Silva Melo e Jorge Silva Melo (*Máquina Hamlet*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 96, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo, *A Nebulosa*, trad. Manuela Gomes, introd. Alberto Piccinni, Lisboa, Antígona, 2016.

RAMBERT, Pascal, *Final do Amor*, trad. Victor de Oliveira, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 94, 2016.





SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. José Miguel Silva, posf. William Hazlitt, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2016.

--, *Rei Lear*, pref. e trad. Fernando Villas-Boas, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2016.

--, *Tanto Amor Desperdiçado*, trad. Nuno Júdice, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2016.

STEPHANIE DER JÜNGERE, Johann Gottlieb, *O Empresário / Der Schauspieldirektor*, versão de Virgílio de Melo, prefácio de Sousa Dias, música de Wolfgang Amadeus Mozart, adaptação para orquestra de câmara de Pedro Junqueira Maia, Porto, Editora Exclamação, 2016.



VARGAS LLOSA, Mario, *Os Contos da Peste*, trad. Maria do Carmo Abreu, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2016.

TRADUÇÕES EM REEDIÇÃO

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. Manuel Bandeira, pref. Tiago Rodrigues, nota de Ruben A. à ed. portuguesa de 1964, nota do tradutor, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2016, [1.ª ed. Presença, novo pref. de 2016].



ESTUDOS / DOCUMENTOS

AA. VV., *Teatro da Cornucópia: Espectáculos de 2002 a 2016*, Lisboa, Teatro da Cornucópia, 2016.

--, *Teatro em Cartaz: A coleção do Teatro Nacional D. Maria II (1853-2015)*, ed. bilingue português / inglês, pref. Miguel Honrado, textos de Lizá Ramalho & Artur Rebelo e Helena Barbosa, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2016.

ÁNGEL LIVRAGA, Jorge, *A Tragédia Grega*, trad. da editora, Lisboa, Nova Acrópole, 2016.

BARTOLOMEU COSTA, Tiago, *O Cego Que Atravessou Montanhas: Conversas com Luís Miguel Cintra*, Lisboa, Orfeu Negro, 2016.

CAMÕES, José / SOUSA, José Pedro (orgs.), *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: Lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016.

CASTANHEIRA, José Manuel, *O Tempo das Cerejas: Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, 2.º vol., Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2016.

COELHO, Rui Pina, *A Hora do Crime: A violência na dramaturgia britânica do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)*, Bruxelas, Peter Lang, 2016.

FARIA, Cristina (coord.), *O Nacional Está a Arder! O incêndio de 1964 e o fim de uma época*, textos de António Morgado, Cristina Faria, Isabel Vidal, Luís Soares Carneiro, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

FARIA, Cristina / COSTA, Jorge da (coord.), *Graça Morais: Cenários e figurinos*, Bragança, Câmara Municipal / Teatro Nacional D. Maria II, 2016.

GALLASCH-HALL DE BEUVINK, Aline, *Ressuscitar a Ópera do Tejo: O desvendar do mito*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2016.

--, *O Real Teatro de Salvaterra de Magos: A reconstrução de uma memória*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2016.

GARCIA, Andreia, *O Theatro e a Memória: 100 Anos do Theatro Circo de Braga*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2016.

GONÇALVES, Yolanda, *Luzia quê?*, Lisboa, Chiado Editora, 2016.

LEAL, Joana d'Eça, *Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro*, Coleção Biografias do Teatro Português, coord. científica Maria João Brilhante e Ana Isabel Vasconcelos, Centro de Estudos de Teatro-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Nacional São João / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.





MENDES, José Maria Vieira, *Uma Coisa não É Outra Coisa: Teatro e literatura*, Lisboa, Livros Cotovia, Coleção Ensaio, 2016.

MONEREO, Cármen Zita, *A Empresa na Cultura: O teatro amador e a criação de novos públicos da cultura*, Lisboa / Porto, Media XXI / Formal Press, 2016.

OLIVEIRA, Filomena / REAL, Miguel, *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Nova Vega, 2016.

PEDROSA, Inês (org.), *As Lições de Vida de William Shakespeare / William Shakespeare's Life Lessons*, org. e trad. de / org. and transl. by Inês Pedrosa, ilustrações de Gilson Lopes, Lisboa, Publicações Dom Quixote.



REIS, Luciano, *Teatro Ádóque (1974-1982): História dum sonho teatral*, pref. Francisco Nicholson, Setúbal, Edições Fénix, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Vou ao Teatro Ver o Mundo*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

STEIN, Peter, *A Palavra e a Cena / World and Scene*, 32.º Festival de Almada / O Sentido dos Mestres, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2016.

TRIGO, Jorge, *Hélder Freire Costa: A sua paixão pelo teatro e pelo Maria Vitória*, Setúbal, Fénix, 2016.

VALENTE, Mário (coord.), *Nenhuma Entrada Entrem / No Way In Go In* (caixa com gaveta, contendo os livros: *Nenhuma Entrada Entrem*, pelo Projecto Teatral, e *Limiar do Teatro*, por Tomás Maia), ed. bilingue português / inglês, Lisboa, Projecto Teatral / Maria Matos Teatro Municipal / Culturgest, 2016.



VARGAS, Carlos / MASCARENHAS-MATEUS, João (eds.), *TNDM II - Arquitetura e Património*, textos de José Augusto-França, José Monterroso Teixeira, Milton Pacheco, Erico da Costa, Rui Dâmaso, Pedro Costa, Sérgio Henriques, Manuel Alexandre, Paulo Prata Ramos, Pedro Fidalgo e Carlos Vargas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.



ESTUDOS / DOCUMENTOS EM REEDIÇÃO

REIS, Luciano, *Teatro Ádóque (1974-1982): História dum sonho teatral*, pref. Francisco Nicholson, Setúbal, Edições Fénix, [2016] 2016, 2.ª ed.

BRYSON, Bill, *Shakespeare: O Mundo, Um Palco*, Lisboa, Bertrand Editora, [2008] 2016, 2.ª ed.



PERIÓDICOS

Sinais de Cena, série II, n.º 1, dir. Rui Pina Coelho, revista do Centro de Estudos de Teatro em colaboração com a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Lisboa, Orfeu Negro, 2016.

Alicerces, n.º 6, «Ensaio sobre Prática e Pedagogia nas Artes Performativas», coord. Eugénia Vasques, ano VI, Julho, Lisboa, Imprensa Instituto Politécnico de Lisboa, 2016.



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA II SÉRIE - N.º 1 (2015)

AA. VV., *De Matrix a Bela Adormecida...*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. [Estudo / documento]

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 90, 2015. [Tradução - Errata: leia-se n.º 90 em vez de n.º 89]

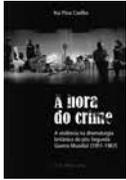
—, *A Cabra, ou Quem É Sylvia / Casamento em Jogo*, trad. Luís Fonseca e Graça P. Corrêa, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 93, 2015. [Tradução]



BARBOSA, Miguel, *A Sopa das Ratazanas, A Opa da Palha e Outras Peças de Teatro (Bondoso ao Extremo / O Piquenique dos Monstros / A Morte de Um Santo)*, Lisboa, Nova Vega, 2015. [Peças em reedição revista e actualizada]

BECKETT, Samuel, *À Espera de Godot*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Livros Cotovia, [2001] 2015, 6.ª ed. [Tradução em reedição]

BERNHARDT, Thomas, *Praça dos Heróis*, trad. e nota de Francisco Luís Parreira, com uma ilustração de Marco Mendes, Teatro Nacional São João / Colecção Leituras no Mosteiro – 2, 2015. [Tradução]



BEZELGA, Isabel, *Altas Vozes. Brincas de Évora: Práticas contemporâneas*, Lisboa, Arranha-Céus, 2015. [Estudo / documento]

CABRAL, Filomena, *As Suicidas*, Porto, Edições Afrontamento, 2015. [Peça original]

CALDERÓN, Guillermo, *Neva*, trad. Joana Frazão, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Colecção Teatro Nacional São João, 2015. [Tradução]

CRANMER, David, *Música no D. Maria II: Catálogo da coleção de partituras*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2015. [Estudo / documento]

CRAVEIRO, Joana, *Eu até Comprava o Teu Amor mas não Sei em Que Moeda Se Faz Essa Transacção*, s. l., Teatro do Vestido, 2015. [Peça original]



GONZALEZ, Maria Teresa Maia, *Os Herdeiros da Lua de Joana*, Lisboa, Verbo, [1.ª ed.: Lisboa, Babel, 2003] 2015, 10.ª ed. [Peça original em reedição]

LOPES, Raimundo José, *Os Fundamentos das Brincas de Évora*, recolha de Luís Matos, separata de *Altas Vozes. Brincas de Évora: Práticas contemporâneas*, caderno n.º 1, pref. Isabel Bezelga, Lisboa, Arranha-Céus, 2015. [Estudo / documento. Comercializado com o livro de Isabel Bezelga]

MARINHO, Cristina / RIBEIRO, Nuno Pinto / CRUZ, Tiago Daniel Lamolinaire de Campos (eds.), *Teatro do Mundo 10: Direito e representação / Law and Performance*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2015. [Estudo / documento]



MARQUES, Raul Malaquias, *Ao Vivo e em Direto*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. [Peça original. Informação suplementar: Grande Prémio de Teatro Português SPA / Teatro Aberto 2014]

MOLIÈRE, *O Doente Imaginário*, pref. e trad. Alexandra Moreira da Silva, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Colecção Teatro Nacional São João, 2015. [Tradução]

PALLA, Maria José (coord. e org.), *Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Chiado Editora, 2015. [Estudo / documento]



REIS, Luciano, *Parque Mayer no Coração de Lisboa*, Setúbal, Edições Fénix, 2015. [Estudo / documento]

—, *As Grandes Divas do Século XX*, Lisboa, Parsifal, 2015. [Estudo / documento]

RIBEIRO, Artur, *Onde Estavas Quando Criei o Mundo?*, Lisboa, Guerra e Paz, 2015. [Peça original]

TAVARES, António, *Redondo Júnior e o Teatro*, Casal de Cambra, Caleidoscópio / Academia Internacional de Cenografia, 2015. [Estudo / documento]

THORPE, Chris, *3 Peças de Chris Thorpe para a Mala Voadora / 3 Plays by Chris Thorpe for Mala Voadora*, ed. bilingue português / inglês, trad. Francisco Frazão, Porto, Mala Voadora, 2015. [Peças originais]



THORPE, Chris & Mala Voadora, *Your Best Guess por / by Mala Voadora + Chris Thorpe*, ed. bilingue português / inglês, trad. Francisco Frazão, Porto, Mala Voadora, 2015. [Peça original]

VIEIRA, António, *O Oráculo*, Lisboa, &etc, 2015. [Peça original]

VICHNIEVSKI, Vsevolod, *A Tragédia Optimista*, trad. António Pescada, Almada, Companhia de Teatro de Almada / Livros de Areia, 2015. [Tradução]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA, SÉRIE II, N.º 1 (2016)

AA. VV., *São Carlos: Um teatro de ópera para Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014. [Estudo / documento]

ANDRESEN, Sophia de Mello Bryner, *O Colar*, ilustrações de João Catarino, Porto, Porto Editora, [1.ª ed.: Lisboa, Editorial Caminho, 2001] 2014, 11.ª ed. [Peça original em reedição]

CASTANHEIRA, José Manuel, *Desenhar Nuvens: Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, 1.º vol., Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2014. [Estudo / documento]

FERREIRA, Cecília, *A Acompanhante*, Grande Prémio de Teatro Português SPA / Teatro Aberto 2013, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014. [Peça original]

MARINHO, Cristina / RIBEIRO, Nuno Pinto / GUIMARÃES, Clayton Santos (orgs.), *Teatro do Mundo 9: Law and Compassion, Drama and Pity: The Search for a Common Ground*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2014. [Estudo / documento]

MÜLLER, Heiner, *Margem ao Abandono Medeia-Material Paisagem com Argonautas*, trad. e nota Regina Guimarães, com uma ilustração de Isabel Carvalho, Teatro Nacional São João / Coleção Leituras no Mosteiro - 2, 2014. [Tradução]

OTERO, Rui (dir. ed.), *Pogo: Um Ajuste de Contas com o Futuro*, Lisboa / Caldas da Rainha, Pogo Teatro, 2014. [Estudo / documento]

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, 2014. [Estudo / documento]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 21 (2013)

CAPELA, José, *Modos de não Fazer Nada / Ways of Doing Nothing*, catálogo de cenografias, trad. Fernando Guerra e Paz, Porto, Mala Voadora, 2013. [Estudo / documento]

CORREIA, Hélia, *A Teia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores, 2013. [Peça original. Errata: por lapso, foi dada informação de ter sido galardoada com o Grande Prémio de Teatro Português SPA / Teatro Aberto 2013]

MARINHO, Cristina / RIBEIRO, Nuno Pinto / TOPA, Francisco (orgs.), *Teatro do Mundo 8: Teatro e censura*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2013. [Estudo / documento]

MARINHO, Cristina / RIBEIRO, Nuno Pinto (orgs.), *Teatro do Mundo 7: Da página à cena da cena à página*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2013. [Estudo / documento]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 19 (2012)

CASTIAJO, Isabel, *O Teatro Grego em Contexto de Representação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press, 2012. [Estudo / Documento]

CRUZ, Duarte Ivo, *Os Políticos e os Teatros: Governantes-dramaturgos e dramaturgos governantes de Garrett aos nossos dias*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. [Estudo / documento]

MARINHO, Cristina / RIBEIRO, Nuno Pinto (orgs.), *Teatro do Mundo 6: A reescrita de mitos no teatro*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2012. [Estudo / documento]

RODRIGUES, Urbano Tavares, *Noites de Teatro*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 2012, 2.ª ed. muito aumentada. [Estudo / documento em reedição muito aumentada]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 17 (2011)

MARINHO, Cristina / RIBEIRO, Nuno Pinto (orgs.), *Teatro do Mundo 5: Tradição e vanguardas: Cenas de uma conversa inacabada*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2011. [Estudo / documento]



ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 15 (2010)

TORRADO, António, *O Recepcionista e outras peças curtas para café-teatro*, Porto, Fronteira do Caos, Porto, Calendário de Letras, 2010. [Peça original. Errata: o local de edição é Porto]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 13 (2009)

AA. VV., *Teatro do Mundo 4: Teatro e justiça: Afinidades electivas*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009. [Estudo / documento]

CRUZ, Duarte Ivo, *De Volta aos Teatros*, Porto, Civilização Editora, 2009. [Estudo / documento]

FREIRE, Pedro Bandeira, *G.A.M.E. (Genesis / Amor / Morte / Epílogo)*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Teatro, 2009. [Peça original]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 11 (2008)

AA. VV., *Teatro do Mundo 3: «What's Our Life? A Play of Passion»: lugares do palco, espaços da cidade*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2008. [Estudo / documento]

CRUZ, Duarte Ivo, *Teatros de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, 2008. [Estudo / documento]

—, *Teatros em Portugal: Espaços e arquitectura*, Lisboa, Mediatexto, 2008. [Estudo / documento]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 9 (2007)

AA. VV., *Teatro do Mundo 2: Linguagens barrocas do teatro europeu*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007. [Estudo / documento]

AA. VV., *Teatro do Mundo 1: O teatro na universidade: Ensaio e projecto*, Actas do Colóquio, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007. [Estudo / documento]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 1 (2003)

AA. VV., *Natália Correia, 10 Anos depois...*, Actas do Colóquio, Porto, Secção de Estudos Franceses do DEPER da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. [Estudo / documento]

Performance na Esfera Pública

ENSAIOS & PÁGINAS DE ARTISTAS

ORFEU
NEGRO

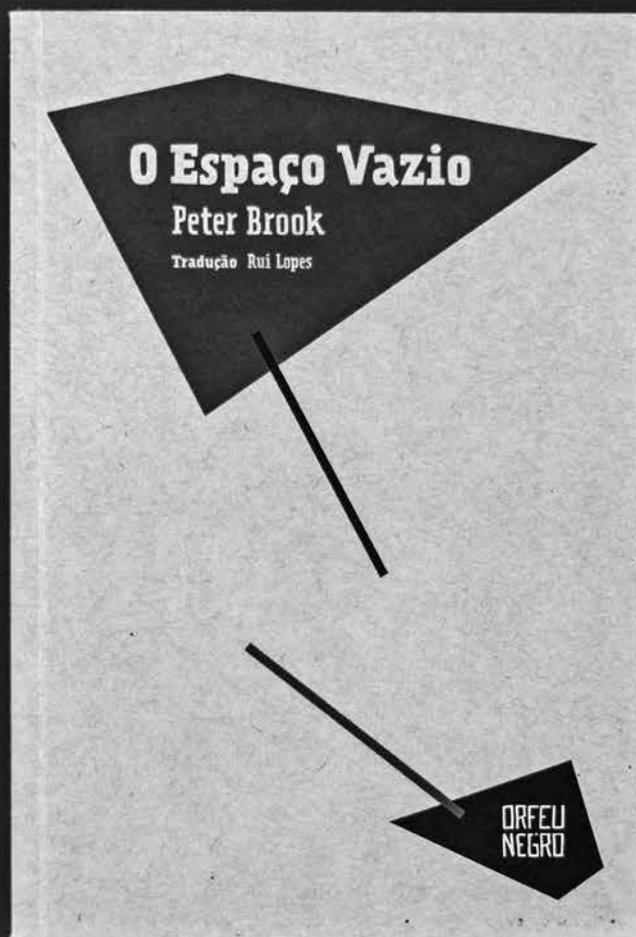
TEATRO E MEMÓRIA

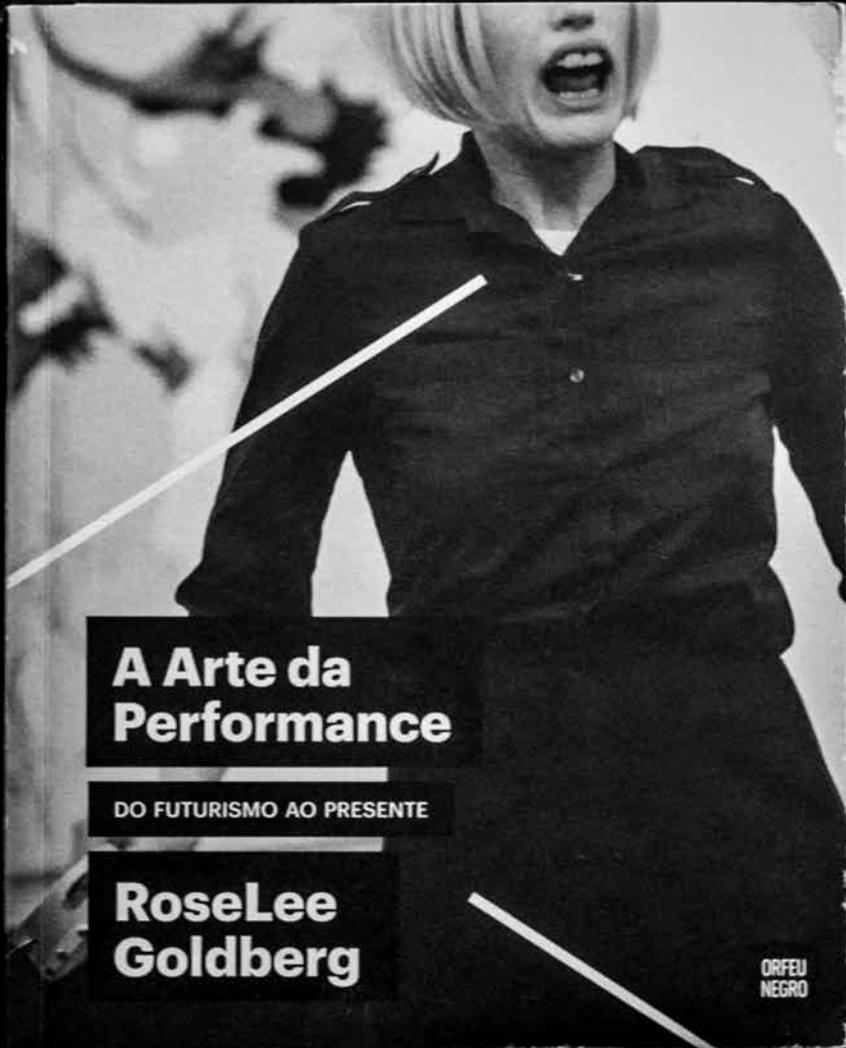
Sinais de Cena



ORFEU
NEGRO

REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL





**A Arte da
Performance**

DO FUTURISMO AO PRESENTE

**RoseLee
Goldberg**

ORFEU
NEGRO

Esta revista foi composta
com caracteres

Lyon Text (Kai Bernau, 2009)

+

Aperçu (The Entente, 2010).

Impressa em

Cyclus print 90 gramas.