

DUAS COLUNAS

NOTÍCIAS DO TEATRO
NACIONAL SÃO JOÃO
Nº 6 · SETEMBRO 2003
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

TNSJ

8/11

**FALADURA + CO-LAB: PALAVRAS
DITAS E MÚSICA EXPERIMENTAL**

14/15

**BOTHO STRAUSS EM ESTREIA
NACIONAL NO SÃO JOÃO**

16/22

**UM HAMLET COM INTELIGÊNCIA
ARTIFICIAL A MAIS**



O TEATRO CARLOS ALBERTO ESTÁ AQUI!

Onde está o Teatro Carlos Alberto? A partir do dia 15 de Setembro o TeCA está definitivamente aqui, na Rua das Oliveiras nº 43. Ricardo Pais e Nuno Cardoso abordam questões programáticas e de articulação entre o TNSJ e o TeCA. Nuno Lacerda Lopes, o arquitecto responsável pelo projecto de requalificação do edifício, esclarece pontos importantes deste longo processo de intervenção. E o também arquitecto Luís Soares Carneiro aceitou fazer para nós um breve historial do Carlos Alberto, desde a sua fundação, em 1897, até ao início das obras que agora se concluem. Percursos sobre memórias passadas, realidades presentes e perspectivas futuras. 4/7

Sumário


«E voltamos sempre e apenas à arte teatral», começaria por dizer Minetti do alto da sua lúcida e implacável auto-ironia. Depois de uma interrupção voluntária durante os meses incendiários de Julho e Agosto, o *Duas Colunas* está de volta irremediavelmente contaminado pelo vírus do “re-“, esse optimista elemento de formação de palavras que exprime ideias tão vitalistas como reencontro, reacção, reconstrução, reanimação, reprodução, reconstrução, reposição, redistribuição e por aí fora. Até reabertura – “acto ou efeito de reabrir” – segundo os dicionários correntes e lacónicos. Mas nestas andanças é sempre aconselhável voltar ao velhinho e indispensável *Dicionário do Teatro Português*, de Sousa Bastos, «obra profusamente ilustrada» e informada. Reza assim: «Quando um teatro, por qualquer motivo, esteve fechado durante um prazo maior ou menor, e que volta aos seus trabalhos regulares, dando representações, diz-se que fez a sua *reabertura*». Sinal inequívoco de que, até 1908, os teatros (com tê e agá) ainda fechavam e, acto contínuo, ainda reabriam. Um século depois, os teatros (sem agá) continuam a fechar por tempo mais ou menos indeterminado, dependendo de humores mais ou menos polémicos. Em Setembro regressamos «sempre e apenas à arte teatral». Retomamos a programação e reabrimos o TeCA, entidade anteriormente conhecida por Auditório Nacional Carlos Alberto. Momentos de louvor e exaltação. Celebremos. Mas...

Outra vez Minetti, a resmungona personagem da peça com o mesmo nome do não menos resmungão Thomas Bernhard: «Quando queremos alcançar os nossos objectivos temos de ir sempre na outra direcção», «contra», porque os «equivocos são cada vez

maiores». Com a reabertura do TeCA e, consequentemente, com a concretização mais visível e reconhecível da sua integração na estrutura do TNSJ, reabrem-se também as caixinhas de Pandora de onde saltam as vozes dos disciplinados guardiões das fronteiras do bem e do mal com o seu infundável cortejo de lamentações. Ele é a perda de identidade, da autonomia artística e independência de critérios, ele é o estigma da segunda sala como repositório dos restos da sala principal, o pavor neo-realista de pendor pequeno-burguês às infiltrações do teatro de Estado, independentes vs. dependentes, apocalípticos vs. integrados, experimentalistas vs. conformados, margem vs. centro, novas tendências vs. práticas cristalizadas.

Nas páginas deste jornal, Ricardo Pais e Nuno Cardoso tratarão de destruir alegremente todos estes maniqueísmos de supermercado cultural. O primeiro afirma peremptoriamente que é precisamente para tornar inoperantes alguns destes preconceitos que as duas salas se juntam. O segundo explica os rudimentos do funcionamento de uma plataforma comum, de uma placa giratória que privilegiará a mobilidade de conceitos, programas, conteúdos e processos de trabalho. E que não, não programaremos para todos, «mas ao contrário, para cada um de todos!». A articulação entre o TNSJ e o TeCA será sempre o resultado de uma continuada (e questionada) tensão produtiva entre singularidades de dois territórios permeáveis mas personalizados. Onde está o Teatro Carlos Alberto? Ele está aqui, na Rua das Oliveiras e na Praça da Batalha. Em trânsito. Agarrem-no, se puderem.

JOÃO LUÍS PEREIRA



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
PROGRAMA SET-DEZ'03



16 OUT-9 NOV
O BOBO E A SUA MULHER ESTA NOITE NA PANCOMÉDIA
de BOTHO STRAUSS
encenação JOÃO LOURENÇO
versão JOÃO LOURENÇO
e VERA SAN PAYO DE LEMOS
dramaturgia VERA SAN PAYO DE LEMOS
cenografia JOÃO MENDES RIBEIRO
música EURICO CARRAPATOSO
figurinos BERNARDO MONTEIRO
desenho de luz JOÃO LOURENÇO
e JOSÉ ÁLVARO CORREIA
coreografia NÉ BARROS
elenco ANA BRANDÃO, ANA MIRANDA, ANA PAULA ALMEIDA, ANDRÉ NUNES, ANTÓNIO CORDEIRO, CANTO E CASTRO, CARLA CHAMBEL, CARLOS PISCO, CÉLIA ALTURAS, FREDERICO SANTOS, JOANA FARTARIA, JOÃO REIS, KJERSTI KAASA, LUÍS ALBERTO, MIGUEL DAMIÃO, MIGUEL ROMEIRA, MIGUEL SÁ MONTEIRO, NÁDIA SANTOS, PATRÍCIA BULL, SARA CIPRIANO, SILVIA BALANCHO, SOFIA BORGES, TIAGO BARBOSA e VICTOR D'ANDRADE
co-produção NOVO GRUPO DE TEATRO e TNSJ
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)

5 DEZ-18 JAN'04
CASTRO
de ANTÓNIO FERREIRA
encenação RICARDO PAIS
cenografia e figurinos ANTÓNIO LAGARTO
música VÍTOR RUA
vídeo FÁBIO IAQUONE
coreografias NÉ BARROS
desenho de luz NUNO MEIRA
desenho de som FRANCISCO LEAL
apoio dramaturgico FREDERICO LOURENÇO e CARLOS MENDES DE SOUSA
voz JOÃO HENRIQUES
elenco MICAELA CARDOSO, ISABEL DE CASTRO, JOÃO PEDRO VAZ, EMÍLIA SILVESTRE, NICOLAU PAIS, ANTÓNIO DURÃES, JOÃO CARDOSO, IVO ALEXANDRE, PEDRO ALMENDRA e JOÃO REIS (voz off)
produção TNSJ
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)

O TNSJ EM LISBOA

MARIA MATOS TEATRO MUNICIPAL 26 SET-26 OUT
UMA PEÇA MAIS TARDE + O JOGO DE IALTA de BRIAN FRIEL
encenação NUNO CARINHAS
co-produção ESCOLA DE MULHERES e TNSJ
quarta-feira a sábado (21h30) domingo (18h00)

TEATRO ABERTO 16 DEZ-15 FEV'04
O BOBO E A SUA MULHER ESTA NOITE NA PANCOMÉDIA
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

TNSJ
Praça da Batalha 4000-102 Porto
T 22 340 19 10 (bilheteira) 22 340 19 00 (geral)
F 22 208 83 03
www.tnsj.pt



TEATRO CARLOS ALBERTO
PROGRAMA SET-DEZ'03

15 SET
REABERTURA DO TeCA
RUA! CENAS DE MÚSICA PARA TEATRO
direcção musical VÍTOR RUA
[20h00] Cerimónia + ou - oficial
[21h00] Gala TeCA (RUA!)
[23h00] Re-Gala TeCA (RUA! Entrada livre*)
[24h00] Disco TeCA (Festa)
* Até ao limite de lotação da sala e mediante levantamento de bilhete nas bilheteiras do TNSJ, nos dias 14 e 15, entre as 13h00 e as 19h00

19+21+25+26+27 SET
FALADURA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE PALAVRAS DITAS
comissários CARLA MIRANDA e DAVID PONTES
produção TNSJ

20+24+26+28 SET
CO-LAB
FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA EXPERIMENTAL/IMPROVISADA
comissário ALBERTO LOPES produção TNSJ

9-18 OUT
NO CAMPO
de MARTIN CRIMP encenação JOÃO CARDOSO
co-produção ASSÉDIO e TNSJ
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)

22-31 OUT
(A)TENTADOS
de MARTIN CRIMP
encenação JOÃO PEDRO VAZ
produção ASSÉDIO
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)

21-30 NOV
GRETCHEN
a partir de *URFAUST*, de GOETHE
encenação NUNO M CARDOSO
co-produção O CÃO DANADO E COMPANHIA e TNSJ
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)

11-21 DEZ
Espectáculo a confirmar
PIORAVANTE MARCHE
a partir de SAMUEL BECKETT
encenação JOANA PROVIDÊNCIA
co-produção JOANA PROVIDÊNCIA e ACE/TEATRO DO BOLHÃO
terça-feira a sábado (21h30) domingo (16h00)




TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO

TeCA
Rua das Oliveiras, 43 4050-449 Porto
T 22 339 50 50 (geral) 22 340 19 10 (bilheteira)
F 22 339 50 60
www.tnsj.pt

Informações úteis

TNSJ TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
Praça da Batalha · 4000-102 Porto

Geral
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03
geral@tnsj.pt
Relações Públicas
T 22 340 19 56 F 22 208 83 03

Gabinete de Imprensa
T 22 339 30 34 F 22 339 30 39
Edifício Alexandre Herculano
Rua Alexandre Herculano, 352 - 6º
Salas 61 a 66 · 4000-053 Porto

Bilheteira
T 22 340 19 10 F 22 208 83 03
bilheteira@tnsj.pt

TeCA TEATRO CARLOS ALBERTO
Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto

Geral
T 22 339 50 50 F 22 339 50 60

Bilheteira
T 22 340 19 10

www.tnsj.pt

Atendimento e Bilheteira

- De terça-feira a domingo, das 13h00 às 19h00 (ou até às 22h00, nos dias em que há espectáculos em exibição).
- Os bilhetes reservados deverão ser obrigatoriamente levantados num período máximo de cinco dias, após o qual serão automaticamente cancelados.
- Quaisquer reservas deverão ser efectuadas e levantadas até dois dias antes da data do espectáculo.
- Os bilhetes comprados pelo telefone, pagos através de cheque, podem ser levantados até à hora do espectáculo no posto de atendimento, ou enviados para o domicílio (acrescidos do valor dos portes de correio) até uma semana antes da data do espectáculo.

Preço dos bilhetes

TNSJ TEATRO NACIONAL S. JOÃO
Plateia e Tribuna € 15,00
1º Balcão e Frisas* € 12,00
2º Balcão e Camarotes 1º Ordem* € 10,00
3º Balcão e Camarotes 2º Ordem* € 7,00

* Frisas e Camarotes só são vendidos a grupos de duas pessoas

TeCA TEATRO CARLOS ALBERTO
Plateia € 15,00
Balcão € 10,00

Condições Especiais

Grupos (+20 pessoas) € 10,00
Escolas e Grupos de Teatro Amador € 5,00
Cartão Jovem e Estudante desconto 50%
Mais de 65 anos desconto 50%
Quinta-feira desconto 50%
Profissionais de Teatro desconto 50%
Preço Família (para agregados familiares compostos por três ou mais pessoas) desconto 50%

[B.I.] *Duas Colunas* Nº6 Setembro 2003 **director** José Luís Ferreira (jlf@tnsj.pt) **editor** João Luís Pereira (jlp@tnsj.pt)

design gráfico João Faria (jfaria@tnsj.pt) **editor fotográfico** João Tuna **redacção** João Luís Pereira, José Luís Ferreira, Cristina Carvalho (cc@tnsj.pt), Paula Braga (pbraga@tnsj.pt), Pedro Sobrado (psobrado@tnsj.pt), Susana Morais (smorais@tnsj.pt)

produção Francisca Pestana, Rita Nunes Pinto **secretariado** Joana Guimarães (jguimaraes@tnsj.pt)

colaboraram neste número Eugénia Vasques, Fernando Villas-Boas, Helena Vasconcelos, Jorge Louraço Figueira, José Sérgio, Luís Soares Carneiro, Mónica Guerreiro, Nuno Lacerda Lopes, Patrícia Carvalho, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Eduardo Paes, Vera San Payo de Lemos

edição Centro de Edições do TNSJ **impressão** LiderGraf – Artes Gráficas, S.A. **tiragem** 10.000 exemplares

MÚSICA PARA TEATROS

Grupo de instrumentistas com provas dadas na matéria, mais actores do elenco de **um Hamlet a mais**, mais música de Vítor Rua ao quadrado é igual a *Rua! Cenas de música para teatro* vezes dois. Vamos por partes, que isto de transformar o espectáculo de reabertura do renovado Teatro Carlos Alberto em equação serve o objectivo de síntese mas deixa muito por dizer. *Habitués* nas lides de composição e/ou interpretação da vulgarmente designada “música para cena”, Alexandre Soares, Jeff Cohen, Luís San Payo e Nuno Rebelo são os músicos de serviço de um espectáculo em que todos os cantores são actores.

Ao grupo que compôs o elenco do recente **um Hamlet a mais** junta-se João Henriques na tarefa de dar voz às canções do espectáculo, sendo que uns são estreadores na convocação para a condição de cantores, outros nem por isso – Luísa Cruz já se viu neste papel noutras ocasiões, João Reis e António Durães participaram em *Linha Curva*, *Linha Turva*, espectáculo produzido pelo TNSJ em 1999 com o esclarecedor subtítulo *Os actores cantam*. A música é, duplamente, de Vítor Rua: o maestro deste concerto com apontamentos cénicos foi recuperar músicas que concebeu para espectáculos encenados por Ricardo Pais, retrabalhou-as e moldou-as à medida da ocasião. Do arquivo saíram canções e composições que fizeram parte de *Arranha Céus*, *Noite de Reis*, *Lições*, *Castro* e **um Hamlet a mais**, e que agora conhecem uma nova versão que, contudo, deixa reconhecível o original.

Cenicamente, o espectáculo conta com uma instalação assinada por Pedro Tudela, que transportou para o palco um painel *outdoor* em que estão afixados cartazes que fazem parte da história recente do Teatro Carlos Alberto. A composição feita à base de cortes, colagens e sobreposições recorre aos materiais gráficos produzidos durante o período de encerrado-para-obras-mas-com-programação-a-circular-por-casa-emprestada que, sucessivamente, iam respondendo à pergunta “Onde é que está o Teatro Carlos Alberto?”. E porque nem só a música é ao vivo e em directo, nesta superfície serão projectados grafismos que Pedro Tudela produzirá no decorrer do espectáculo. Feitos em tempo real, portanto, e muito provavelmente com resultados distintos em cada uma das récitas de um espectáculo que se apresenta em dose dupla no programa de festas. • **SUSANA MORAIS**

TeCA
15 SETEMBRO 2003

Espectáculo de reabertura do TeCA

RUA! CENAS DE MÚSICA PARA TEATRO

com
ALEXANDRE SOARES
(guitarras)
ANTÓNIO DURÃES
(voz)
JEFF COHEN
(piano)
JOÃO HENRIQUES
(voz)
JOÃO REIS
(voz)
LUÍSA CRUZ
(voz)
LUÍS SAN PAYO
(bateria)
NICOLAU PAIS
(voz)
NUNO REBELO
(guitarra baixo)
PEDRO ALMENDRA
(voz)
PEDRO GIESTAS
(voz)
VÍTOR RUA
(guitarra e direcção musical)

luz
NUNO MEIRA
som
FRANCISCO LEAL
instalação cénica
PEDRO TUDELA

Pedro Lobo



PHOTOMATON



João Tuna

CÁTIA PINHEIRO

Auto-retrato de uma actriz no intervalo dos ensaios de *Gretchen**

Nasci em 1983, no Porto. Tenho 20 anos, sou ainda muito jovem. Quando era miúda imaginava que ia ser zoóloga. O meu pai é médico e parecia mais ou menos óbvio para todos que eu seguiria as suas pegadas, indo para a área de saúde, tirando o curso de Medicina. E de facto, no início eu não questionava essa opção, apesar do meu enorme gosto pela leitura, de um certo jeito para letras que me levou inclusivamente, como é vulgar em todos os adolescentes, a escrever. Nessa altura eu era também uma adepta do desporto, praticava andebol e natação. Mas acabei por ir para a área de saúde na mesma. Estava eu no 10º ano quando apanhei uma professora de Físico-Química, uma das disciplinas fundamentais para o meu curso, com quem me incompatibilizei e que, pelas notas que me atribuiu, retirou qualquer chance de eu vir a conseguir média para entrar em Medicina. Foi uma altura difícil porque, entretanto, os meus pais divorciaram-se, o que me levou a questionar toda a minha vida. Tinha o meu futuro por decidir, não tinha a mínima ideia do que fazer e tinha um namorado músico, com uma família toda ligada às artes.

O Teatro? Foi uma hipótese que me pareceu interessante até porque em miúda os meus pais levavam-me frequentemente a ver espectáculos. Mas não se tratou de uma vocação, foi mesmo uma decisão tomada no momento. Até aí a minha experiência de representação limitara-se a autos de Natal, na escola primária, e a uma peça de Gil Vicente, no secundário. Fui à lista telefónica e procurei escolas profissionais de teatro. Encontrei o Balletteatro e a Academia Contemporânea do Espectáculo. Fiz audições nas duas escolas e acabei por optar pela Academia. O meu percurso escolar revelou-se também algo turbulento. Sem me querer definir como irreverente, a verdade é que tenho imensa dificuldade em manter-me calada e o que é certo é que fui uma aluna difícil. Algumas disciplinas em atraso e depois um pequeno contencioso com a escola, fizeram com que depois da Prova de Aptidão Profissional (PAP) eu não voltasse à Academia. Isto teve que ver precisamente com a minha participação na produção do TNSJ, em 2001, *No Dia em que a C+S Fez*. Convidada pelo António Fonseca, o encenador da minha PAP, vim fazer audições para a C+S. Fui seleccionada e pedi à escola dispensa de uma disciplina durante um mês. Não aceitaram e eu terminei por aí o meu percurso escolar na Academia. Depois fiquei parada e preocupada. Fiz umas leituras encenadas com o António Fonseca, um trabalho para o Sindicato de Poesia, organizei juntamente com o meu amigo Ricardo Correia uns projectos para escolas, fiz produção para As Boas Raparigas...

E entretanto, inesperadamente porque nem sequer o conhecia pessoalmente, recebo um telefonema do Nuno Cardoso. Fomos tomar café e ele fez-me um convite para participar numa peça que queria encenar, mas para a qual esta-

va a ser difícil encontrar actrizes dispostas a desempenhar os papéis femininos. Tratava-se de *Purificados*, de Sarah Kane, texto difícil, intenso, visceral, que obriga a uma exposição considerável. Li o texto, assustei-me sobretudo porque pensei que ia fazer a Mulher e havia lá uma cena bastante *hard core* que me estava a deixar bastante atrapalhada, mas depois, nos 15 dias que estive à experiência, deu para me aperceber que a equipa era fantástica, que o tipo de estética e as afinidades artísticas entre todos anulavam qualquer inibição inicial da minha parte. Acabei por fazer a Grace, mas se fizesse a Mulher acho que também não me teria sentido mal. *Purificados* foi um projecto mágico, um dos trabalhos mais estimulantes que me foi dado fazer até agora pelo envolvimento que implicou.

Na estreia do espectáculo em Lisboa conheci o Marcos Barbosa e recebi um convite para participar no projecto *No Fundo No Fundo*, integrado numa iniciativa do Dramat, um trabalho completamente diferente daquele que eu acabara de fazer. Um texto do Jacinto Lucas Pires, mas ao mesmo tempo muito nosso, porque foi construído a partir de diálogos que eu e o Marcos mantínhamos nos intervalos dos ensaios que, nos primeiros dias, eram basicamente constituídos por movimentos minimalistas: coçar o nariz, colocar a mão na anca, observar um avião que passava. Uma autêntica reviravolta depois da experiência da Sarah Kane.

Entretanto faço *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, também uma encenação do Nuno Cardoso, participo na leitura encenada *Sónia & André*, com direcção cénica do Nuno Carinhas, e eis-me chegada ao *Gretchen*, a convite do Nuno M Cardoso. É um espectáculo diferente, baseado no *Fausto*, de Goethe, e é especificamente sobre a tragédia da Margarida. Eu faço o Espírito da Terra, o Espírito Mau e as amigas da Margarida, a Lisa e a Marta, para além de a determinada altura fazer também um desdobramento da Margarida. Pela opção dramaturgica, eu diria que neste espectáculo quase não há personagens, existe como que um jogo de espelhos que as torna indefiníveis.

Apesar do percurso ainda curto, o que posso definitivamente afirmar é que, neste momento, não me vejo a viver sem teatro, comecei inesperadamente e trepou por mim acima. É a minha ambição, fazer carreira no teatro, o que não invalida outros projectos pessoais que gostaria de cumprir como tirar um curso de Filosofia ou de Sociologia. E um curso de realização, uma intenção que gostaria particularmente de levar avante. Trata-se de um interesse pessoal, que não anularia jamais a carreira teatral. Para mim, o teatro tem uma magia muito especial. •

* a partir de uma conversa realizada no dia 2 de Agosto no átrio do TNSJ, editada por **CRISTINA CARVALHO**

Regresso ao futuro

NUNO CARDOSO

Teatro aberto

JOSÉ LUÍS FERREIRA O Teatro Carlos Alberto está aqui! Da ideia, do projecto, até à materialização, o que se perdeu, o que se ganhou?
NUNO CARDOSO Vista a obra do fim para o princípio, penso que é possível entrever a intenção de construir um teatro aberto, flexível. O processo de recuperação do TeCA foi um processo extenuante, cheio de avanços e de recuos. Desde os estudos iniciais, desde a aquisição do edifício, até agora, conhecemos quatro ministros da cultura, três directores do IPAE... Inevitavelmente, houve demasiadas interrupções, inflexões estratégicas. Exemplares, foram estes últimos meses de acompanhamento da obra pelo TNSJ. É do esforço imenso de pessoas como o Vítor Oliveira, o Salvador Santos, e da atenção muito especial do Ricardo Pais, que resulta um entendimento finalmente orgânico do projecto do Teatro e a possibilidade de se corrigir algumas das coisas que se tinham descaracterizado pelo processo longo e errático.

JLF O que vão encontrar as pessoas que agora visitarem o TeCA?

NC Apesar da manutenção da tipologia do Teatro, as pessoas vão encontrar uma sala completamente reformulada, seja ao nível estritamente técnico, seja nas condições de recepção do público. No primeiro destes pontos de vista, é uma sala média, razoavelmente flexível, que permite receber produções de teatro, dança, música, artes afins... É um teatro médio para produção de média e pequena escala, com um palco de 10x10 metros, uma plateia que variará entre os 290 e os 350 lugares. É uma sala simpática, com uma relação interessante, próxima, entre o palco e a plateia. É um Teatro onde podem ser feitos espectáculos na caixa de palco, mas onde será progressivamente possível encontrar soluções técnicas para outros formatos.

JLF Progressivamente?...

NC Digo progressivamente porque o TeCA não é, neste momento, um projecto acabado. Abri-

do as portas, neste 15 de Setembro, iniciamos uma grande experiência. Se quisermos usar uma metáfora biológica, dir-se-á que termina agora a gravidez, que esta reabertura é o parto e que a vida propriamente dita começa agora. O projecto de reformulação do TeCA, um projecto transversal, que atravessa toda a instituição TNSJ, estará estruturado e assente em um ano, ano e meio. Com as devidas condições de sustentabilidade, financeiras, artísticas, de recursos humanos. Para que, de facto, tenhamos uma instituição da cidade para a cidade, do país para o país.

Voltando à tua questão, e analisando-a sob a experiência directa que as pessoas vão ter ao frequentarem o novo TeCA, as diferenças serão muitas. Para além de uma natural deslocação de alguns serviços (o bar, por exemplo, encontra-se noutra sala), o Teatro foi concebido para acolher alguns serviços em partilha com o São João: em lugar de destaque, pela sua função eminente de serviço público, teremos uma pequena biblioteca, que permite tornar público o acervo que o TNSJ tem vindo a coligir desde a sua abertura. Vai receber o Centro de Edições do TNSJ. Tem também espaços que podem ser explorados como ponto de encontro, de consumo cultural, de outros relacionamentos com o público. É, portanto, um Teatro concebido como espaço aberto. É um sítio onde vamos ver espectáculos, a actividade central e mais nobre do Teatro, mas também consultar livros, revistas, pesquisar documentos... Esta ideia de abertura tem uma tradução arquitectónica, na transparência do novo edifício...

JLF Que novas variáveis introduz na natureza e nas práticas do TeCA a integração no Teatro Nacional São João?

NC A integração do Carlos Alberto numa estrutura mais complexa chamada Teatro Nacional São João não lhe muda os objectivos centrais. Os objectivos programáticos são os mesmos, mas encontram-se agora muito mais sustenta-

dos, o que conduz a mais abertura e maior aprofundamento. Uma das novas linhas de programação, a que chamamos projectos Rótula (uma peça móvel que permite a articulação de partes diferentes mas complementares), parece-me particularmente emblemática: se, por um lado, permite ao público da cidade conhecer e manter uma relação constante com algumas tendências e metodologias mais contemporâneas das artes do espectáculo, permite, por outro, criar um território de encontro, comunicação e também formação entre esses criadores (que, nestes primeiros projectos, são estrangeiros, mas não o serão sempre) e os criadores da cidade e do país. Estes projectos pontuam a programação com a proposta às estruturas de criação de um questionamento da acuidade dos seus processos de trabalho e dos conteúdos que exploram. É, acima de tudo, uma tônica no desafio. Um desafio para um passo em frente, para uma inquietação programada que toma o TeCA como o colaborador que permite a evolução, através da assunção do risco. No que toca à abertura aos criadores da cidade e do país, não há diferenças entre o Carlos Alberto de antes do encerramento e esta nova estrutura. Há, no entanto, uma diferença em termos de exigência, seja connosco próprios, seja com esses criadores. O não, uma das palavras mais difíceis de dizer em Teatro, tem que estar mais presente. Mas a esse não corresponde também um enorme *sim*: a aposta em projectos cuja singularidade, cuja necessidade se imponha, independentemente do risco. Não excluiremos os projectos que nos assustam. Antes pelo contrário, são esses que podem tornar-se mais estimulantes. O projecto *brrr*, por exemplo, sendo um projecto um pouco exógeno para nós, com uma construção *site-specific*, centrado em linguagens e formas de trabalho que estão distanciadas das formas de trabalho "normais" de um teatro, com uma componente de risco e inquietação muito grandes, levou-nos a dizer um *sim* muito grande.

A passagem pelo TeCA não pode ser um episódio. Não pode acontecer que as companhias, depois de terem podido trabalhar tranquilamente, com todas as condições técnicas, conheçam uma retracção. O que é importante é que a colaboração com o TeCA sirva como catalisador de algo mais que não o mero, pequeno, momento em que temos condições, para depois voltarmos atrás. Isso é muito importante. O que se quer, no fundo, é uma síntese entre o novo e o que de bom foi feito até agora, para potenciar uma terceira coisa: uma sala com uma programação, pontualmente de produção mas preferencialmente de acolhimento de médias produções, em que haja uma colaboração substantiva entre a instituição e a estrutura artística que origina os projectos. Por fim, e ainda voltando aos projectos Rótula, a exploração do modelo de co-produção internacional abre caminhos mais vastos à circulação de artistas e projectos portugueses, o que fecha, digamos, este círculo, ao constituir uma condição essencial ao crescimento e ao "refrescamento genético" do trabalho dos criadores.

JLF Disseste que a programação seria feita sobretudo de acolhimento e colaboração e, mais excepcionalmente, de produção própria. É essa uma das diferenças essenciais entre o São João da Praça da Batalha e o TeCA?
NC É, de alguma maneira, uma forma cristalina de evidenciar o carácter mais profundo de cada uma das salas. O TNSJ tem uma prática fortíssima em termos de criação (a que poderíamos já chamar tradição) e o TeCA, uma história sobretudo feita de programação em colaboração com companhias externas. Até as equipas de um e outro espaço reflectem essa condição, à partida, embora a junção das duas salas permita criar aí todo o tipo de cruzamentos. Dito isto, parece quase irresistível e interessante boicotar esse princípio. O que de mais interessante há nesta simbiose institucional é a possibilidade de, a partir desta clareza de missões, poder criar a mobilidade de conceitos, de programas, de conteúdos, de processos de trabalho. E aí que vamos encontrar a singularidade deste projecto: só aqui, com tudo o que vem de trás, é possível fazê-lo... Foi assim, com este objectivo, que a unificação dos Teatros sob um mesmo projecto foi concebida.

JLF Depois de oito meses de programação itinerante, o TeCA inicia a sua programação "residente" com dois festivais que se situam em nichos relativamente marginais àquilo que é a programação regular da cidade e do país: a música experimental/improvisada e as palavras ditas.

NC O Faladura e o Co-Lab são dois projectos em que apostamos há alguns anos. Passam às vezes por zonas que podem ser um pouco mais herméticas, mas contêm em igual medida uma vontade de intervenção e comentário social e cultural que as tornam particularmente actantes, contemporâneas. Segue-se a ASSÉDIO, que podemos imaginar em contraponto a esse tipo de trabalho. Em contraponto apenas no sentido de que investem numa linguagem especificamente teatral, com uma linha muito própria, com um trabalho contemporâneo que tem eco em públicos. Uma coisa que não existe no TeCA é um estabelecimento de gosto, uma estética oficial...

JLF Fazes, então, uma programação para todos...

NC Dentro do universo de criação com o qual nos relacionamos, o das companhias de pequena e média dimensão, o critério do risco na perseguição de uma linguagem é democrático. Reconhecemos tão depressa o risco a quem se propõe fazer um festival de *live art* como a quem se propõe cultivar uma linguagem tea-

JLF Fazes, então, uma programação para todos...

NC Dentro do universo de criação com o qual nos relacionamos, o das companhias de pequena e média dimensão, o critério do risco na perseguição de uma linguagem é democrático. Reconhecemos tão depressa o risco a quem se propõe fazer um festival de *live art* como a quem se propõe cultivar uma linguagem tea-



João Tuna

(*hélas!*), mas desfiguram-se mortalmente na ausência de outros saberes especializados. 15 de Setembro marca, em muitas cidades civilizadas deste mundo em crise, a abertura das novas temporadas. Comparam-se programações, planeiam-se dez meses de prazer antecipado, ou de inquietação premeditada, compram-se assinaturas. No Porto, Portugal, enquanto uns, os felizes, agonizam ao saberem agora o ridículo orçamento com que contam para uma programação que deve dar-se a ver daqui a pouco mais de três meses, muitos outros sabem já que não terão alguma possibilidade de trabalho. Os públicos, esses, aguardam e estiolam à míngua de alimento. À reabertura do TeCA, abertura da tem-

tral ascética, sem concessões. Poderão ter públicos diferentes e têm direito a desenvolver o seu trabalho. Nesse sentido, há um critério de programação para todos, mas ao contrário! Para cada um de todos!

JLF Falámos dos projectos Rótula como exemplo. Podes concretizar alguns, para que saibamos de que estamos a falar?

NC Os projectos Rótula serão quatro ao longo de 2004: um em cada trimestre do ano. Começando pelo fim, posso referir o projecto de co-produção e estreia de um espectáculo com a companhia Última Vez, dirigida pelo coreógrafo belga Wim Vandekybus, e com a Companhia Instável, grupo nascido no seio do Núcleo de Experimentação Coreográfica, do Porto. O TeCA torna-se, assim, o lugar de encontro de duas companhias, uma estrangeira e outra local, investindo claramente na sua formação: se os bailarinos e toda a estrutura da Companhia Instável podem beneficiar da experiência de um dos criadores importantes da dança contemporânea, também este conduzirá um processo de pesquisa pessoal que terá ecos necessários em trabalhos futuros. Mas esta será também, e muito especialmente, a ocasião para a criação de um espectáculo que deverá ter digressão nacional e internacional. É um processo delicado, paradigmático, no qual estamos a trabalhar já há algum tempo. Outro dos projectos Rótula é com Jérôme Bel, no segundo trimestre. De há alguns anos para cá, ele faz um trabalho que navega entre a *performance*, a dança e o teatro, do qual tivemos um exemplo no PoNTI 2001 com a apresentação de *The Show Must Go On*. Desta vez, poderemos ver *The Show Must Go On 2* ao mesmo tempo que Jérôme Bel dirige um *workshop* de dez dias dirigido a intérpretes e criadores profissionais, onde procede ao questionamento sistemático do que seja isso de convenção teatral, do que seja a *performance*, a dança, de quais sejam os seus pontos de contacto, quais os contrastes mais vinculados... É para já prematuro anunciar em concreto os outros dois projectos, mas é para nós claro que a sua natureza se encontra no cruzamento de uma dimensão formativa com um quadro de criação.

JLF Num momento de retracção generalizada, o TeCA é a tábuca de salvação dos grupos do Porto?

NC O trabalho conjunto com as companhias do Porto, até pelo que acabo de dizer, permanece como matriz e missão muito claras do trabalho do TeCA. Agora, devo dizer também que deriva da pura manipulação a vontade que parece haver nos sítios mais inesperados de transformar o Carlos Alberto numa espécie de campeão do teatro da cidade. É responsabilidade da cidade, ou do país, em última análise, gerar as condições de sustentação da criação teatral que aqui se faça. Tal como é responsabilidade dos criadores trabalharem tendo em conta a cidade e o país. Uma pirâmide com uma aresta só é um desastre: se não fosse por outras razões, de qualquer modo seria fisicamente impossível programar tudo, programar todos. O Porto atravessa um momento muito difícil. É absolutamente necessário reactivar todos os espaços da cidade. Temos boas salas e salas suficientes: há dois Teatros municipais, havia o Balletteatro, há os espaços das outras escolas que, apesar de terem outras missões, têm também uma responsabilidade nesse campo. Não pode recair sobre o TeCA e sobre o TNSJ a responsabilidade de servir de tapete de sustentação a toda a produção existente no Porto. O TNSJ é uma estrutura de criação e programação, não é uma estrutura de apoio. Não lhe cabe a ela a função de planejar a cidade ou o país, culturalmente. Cabe-lhe a função de acelerador de partículas, onde leituras e planeamentos podem ser potenciados nal-

guns dos seus vértices. O que se procura com a programação encontra-se algures entre a aposta no relacionamento com algumas das estruturas do Porto (o reconhecimento das suas singularidades, o repto para a sua maturação) e o acolhimento na nossa cidade de coisas que vêm de fora e que convém que conheçamos, sejam de origem nacional ou estrangeira. Uma cidade grande é uma cidade aberta.

JLF Em que lugar se inscreve o TeCA numa hipotética, mirífica, rede de salas do Porto?

NC Geograficamente, inscreve-se na Baixa, neste centro da cidade cada vez mais abandonado, enclausurado e despedido de lugares de cultura. O cinema, de repente, deixou a cidade. Temos outras instituições que estão quase paradas. A cidade está deserta. Uma cidade que está deserta à noite é uma cidade morta. É uma cidade onde não se discute, não se vive, onde não há seiva.

De qualquer forma, tenho como espectador um conjunto de experiências directas colhidas nos espaços onde o exercício e a difusão das artes são ou foram matéria essencial: o teatro no São João, a dança contemporânea no Rivoli, as artes visuais em Serralves. Aguardo com impaciência a Casa da Música... No meio de todo este trajecto, o TeCA inscreve-se pela sua flexibilidade. Pela capacidade de, na sua pluridisciplinaridade, poder arriscar de modo a que o público não seja o coeficiente tirânico da apresentação do espectáculo. Por poder pensar o público da margem, mas ao mesmo tempo pensar o público do centro, sem haver propriamente compartimentação. Mas inscreve-se também, e sobretudo, pela qualificação das suas práticas, por uma auto-exigência infernal, por uma vontade determinada de ser um sítio de coisas importantes...

JLF O cruzamento de projectos de criadores internacionais com companhias locais, a co-produção de projectos transnacionais, a própria programação não portuguesa, afirmam um lugar singular do Porto e do Carlos Alberto num universo de criação internacional?

NC Isso só o futuro dirá. O que acho importante é reclamar uma dimensão de abertura, europeia. Não porque sejamos ricos ou tenhamos de repente imensos recursos para desperdiçar. Mas porque apenas podemos afirmar a nossa singularidade e os pontos que temos em comum, se nos cruzarmos nesse grande projecto que é o projecto europeu. Pessoalmente, não acho que a singularidade, a autonomia, se façam pelo fechamento, mas antes pelo crescimento, pela abertura e pela maturidade. Não conheço ninguém tão ingénua que seja completamente autónomo. Tudo o que cheira a isolacionismo, a processos fechados, cheira a medo. Sou actor e tenho que lidar com o medo, quando subo para um palco. Portanto, sei que podemos usá-lo para nos abriremos e crescermos ou então sermos dominados por ele e estagnarmos, retrocedermos. Nesta pequena partícula que é o TNSJ, considerado o enorme tapete de Arraíolos que é a Europa, devemos abrir, comparar, justapor, emocionarmo-nos em diferentes línguas, criarmos por cima, copiarmos se for preciso, mostrar, ver, aprender. Eu gosto muito de aeroportos por causa disso, porque há um cruzamento de culturas, raças, linguagens, uma cafonha que eu acho muito estimulante. A programação do TeCA para 2004 faz-se da abertura ao que vem de fora, da abertura ao risco e, em contraponto, da criação de tempo e de continuidade, para que o público, os criadores, nós próprios, possamos fazer sínteses, possamos existir e pensar. •

porada 2003/2004 do Teatro Nacional São João, cabe então simbólica e solitariamente a responsabilidade de animar o outono das artes nesta nossa cidade. Disso e do longo caminho que, desde 97, trouxe o Carlos Alberto a este novo edifício, do desafio e da assunção madura do risco na “perseguição de uma linguagem” como deleite programático, e ainda de outras coisas com sentido, falam Nuno Cardoso, Director Artístico do Carlos Alberto desde 1997, e Ricardo Pais, Director do Teatro Nacional São João. Dois depoimentos a ler e a ver como o mundo não é feito de rosas, mas de obstáculos que se ultrapassam. Ou como o “prazer” dá tanto trabalho! JOSÉ LUÍS FERREIRA

RICARDO PAIS

Tempo de celebração

JOSÉ LUÍS FERREIRA O que há de mais marcante no projecto arquitectónico e na condução do processo de recuperação do TeCA? RICARDO PAIS À data em que publicamos estas palavras, estamos a celebrar a abertura de uma nova sala e também a laboriosa conclusão de um projecto mais da Porto 2001, com cuja administração mantivemos aliás uma relação exemplar. Neste momento, temos que nos deter sobre o edifício menos criticamente e mais celebratoriamente.

Vale porém a pena lembrar a nossa proposta, feita em 1997, de que o arq. Nuno Lacerda Lopes constituísse equipa com alguns responsáveis técnicos de topo do TNSJ para um estudo sério do Carlos Alberto, que pudesse servir ao IPAE como guia de uma possível aquisição e transformação do edifício. A ideia de que era impossível o Estado demitir-se do Carlos Alberto era partilhada muito afirmativamente por pessoas como a Manuela Melo, ou a Isabel Alves Costa, com quem dialogávamos diariamente. Vale a pena lembrar que esse estudo permitiu que se começasse a pensar a sério no ANCA como peça integrante de um circuito que começava na Praça da Batalha e terminava no Campo Alegre... É óbvio que entre esse estudo prévio, com os seus eventuais devaneios ou méritos práticos, e as sevícias várias a que o projecto do Nuno Lacerda foi sujeito vai a distância que é típica nas nossas historiazinhas locais. Falar hoje do projecto do Nuno é fazer-lhe pouca justiça. Deve falar-se da história do projecto do Nuno e não só do edifício que temos.

Porém, amanhã mesmo iniciamos a promoção de uma reflexão séria, estruturada e organizada – que esperamos poder passar a uma publicação autónoma – sobre o Teatro Carlos Alberto enquanto peça do que poderia ser, ou ter sido, uma política cultural integrada de espaços de espectáculos para a cidade do Porto; sobre o TeCA como parte do trânsito da memória, sempre tão equívoca, para o futuro. Que é como quem diz a vocação produtora do TeCA. Refiro-me, claro, a produção em sentido amplo, integrando a produção de ideias que conduz à programação, aos acolhimentos, co-produções e produções próprias. Dizer que passámos o último ano a tentar defender a nossa posição de cliente definitivo da obra, posição que na realidade nunca existia, nem nos tempos do IPAE, é levantar apenas a ponta de um véu que eu desejaria que se mantivesse sempre a cobrir o sacrifício horrível que foram estes últimos meses. A partir de agora, a vida é outra.

JLF Que novas variáveis introduz o Teatro Carlos Alberto, a integração dos dois Teatros e das suas programações, na natureza e nas práticas do TNSJ?

RP No momento em que conversamos, vivemos sobre a aceleração do processo de abertura do TeCA, para que possamos, entre outras coisas, ter ainda acesso a verbas importantes de programas europeus, no âmbito do programa de lançamento de novas salas... Estamos a acelerar para que não se perca parte desses fundos ao longo deste ano, um ano mais na longa história deste projecto que vem de 98. Este processo, em si mesmo, é um processo político-administrativo de tal forma vinculador que, se quiséssemos ser cínicos, nos deixaria apenas espaço para dizer aquela meia dúzia de banalidades que toda a gente diria para justificar plenamente a segunda sala. Ora, a segunda sala, uma sala de tipologia diferente, está já prevista como uma necessidade no próprio decreto-Lei que instituiu o TNSJ no Porto e a que vulgarmente se chama Lei Orgânica. Isto, para voltarmos muito atrás na história. De alguma maneira, o de-

siderato de Ana Marin, como presidente do IPAE, de que o TNSJ assumisse o ANCA como segunda sala, está finalmente cumprido. Ao cumprir-se, cumpre-se um dos preceitos da Lei Orgânica.

JLF É um factor clarificador da missão de cada um dos espaços, em termos de repertórios possíveis, interlocução com públicos possíveis? É um factor de complexificação, de aceleração, que potencia a diversidade de disciplinas e de formas de produção e exibição em cada um dos espaços? Ou é ambos?

RP Temos aí um programa para quatro páginas de *Duas Colunas*... Penso que muito disso estará respondido na entrevista que o Nuno Cardoso dá aqui ao lado e, de formas mais ou menos elaboradas, em outras afirmações nossas como as que publicámos no nº 1 de *Duas Colunas*. Porém, se quisermos florescer, podemos responder que sim à primeira parte da sua pergunta e que sim à segunda parte da sua pergunta. Isto é, o TeCA cumpre todas as possibilidades programáticas que a sua pergunta enuncia. Aliás, o ANCA cumpria boa parte desse trabalho enquanto “extensão artística” do IPAE. O TNSJ sempre co-produziu com companhias do Porto; o ANCA dos tempos do Nuno Cardoso, depois de ele ter assumido e transformado a herança de Cayolla, fazia-o também, de outra forma. Toda a vida experimentámos inter e transdisciplinaridades. O próprio Nuno Cardoso, enquanto enenador, foi protagonista de algumas na nossa casa. Elas foram, por assim dizer, uma espécie de emblema do ANCA e continuarão a ser do TeCA. Curiosamente, o TeCA reabre na Rua das Oliveiras depois de ter espalhado a sua programação por vários outros sítios e fá-lo precisamente com um festival de palavras ditas e um outro de música experimental improvisada, que são duas formas de radicalização do uso em cena da sonoridade, seja do texto seja da música, que foram sempre marca do Teatro Nacional do Porto.

Agora, temos que ter muito cuidado, porque por trás da sua pergunta está um preconceito generalizado de que as novas salas são salas das novas tendências, pressupondo que nas velhas salas não se possa fazer um exercício de tendência infinitamente mais radical. A ideia de que o TeCA possa ser o teatrinho moderno enquanto o TNSJ continua a ser o teatro *caretta* é não só risível como óptima matéria de trabalho. É precisamente contra esse preconceito que estas salas se juntam. E é contra esse preconceito que eu, o Nuno, as equipas do São João e do Carlos Alberto, nos cruzamos nesta coisa conjunta que é o TNSJ. E aqui há que saudar uma coisa muito salutar: pela primeira vez, duas salas completamente personalizadas, com uma auto-exigência tremenda, trabalham conjuntamente sob uma mesma unidade administrativa. Isto significa que, de alguma forma, o administrativo e o artístico conhecem em dobro uma responsabilização e um cruzamento absolutamente novos em Portugal. Ao criar uma nova sala sob a responsabilidade de um assessor da Direcção da unidade administrativa central que era já o seu Director Artístico, juntam-se duas salas cujo eixo de administração, gestão, organização técnico-artística, está na **direcção artística**, quando não mesmo no trabalho de encenador. E são duas sob uma só unidade administrativa de Estado. Nesse aspecto, acho que estamos num caminho completamente novo, que nunca ninguém trilhou até agora. Vamos ver o que dá. •

TEATRO CARLOS ALBERTO

Notas sobre um teatro do Porto



João Tuna

ARQ. LUÍS SOARES CARNEIRO*

1. Quando o primitivo Teatro de S. João ardeu, em Abril de 1908, depois de ter servido a burguesia portuense durante mais de um século, a cidade sentiu-se amputada. Não obstante a sua reedificação ter sido de imediato decidida, apenas 10 anos depois as obras se concluíram e mais dois passariam até à inauguração do actual teatro, em 1920. O interregno na existência de um “teatro de primeira ordem” constituiria uma grande oportunidade para os restantes.

Dos teatros em actividade destacavam-se o Príncipe Real (depois Sá da Bandeira), o Águia d’Ouro e o Carlos Alberto. A qualidade de todos eles era, contudo, lamentável. Na oportunidade foram realizadas obras de melhoramento, tentando preencher o vazio. Mas não foi suficiente para se estabelecer uma hierarquia, pois que até os espectáculos mais nobres, como a ópera, se repartiram pelos três, ao sabor de contratos e companhias.

Mais tarde, quando o S. João retoma a actividade, seria já o cinema o espectáculo dominante e uma outra época tinha efectivamente chegado. Então, a simplicidade da forma da sala, a sua maior capacidade e a informalidade do seu ambiente, seriam argumentos bastantes. Acrescidas – e isso não é secundário – do hábito e do prestígio granjeados durante o interregno de actividade do principal teatro.

2. Os três teatros pertenciam à mesma família de recintos. O Príncipe Real é mais antigo (a base do que subsiste é de 1874), sendo um teatro-circo, ou seja, um espaço que tanto podia funcionar para teatro, como para montar uma pista circular no local da plateia. Os outros dois são posteriores (de 1897 o Carlos Alberto, e de 1899 o Águia d’Ouro) e começaram também como “circos de cavalinhos”. Embora os três se aproximassem no conceito, os dois últimos tinham já uma forma diferente. Eram estruturas mais abertas, com menos pilares, aproveitando as inovações que a tecnologia do ferro tornara correntes, mas, e sobretudo, adoptavam uma forma de sala rectangular e não já circular. Isso significava a possibilidade de se poder aumentar o número de espectadores, sendo certo que era menos prática e menos regular tal disposição. Em contrapartida, esta forma, uma corruptela da forma circular dos verdadeiros teatros-circo, viria a revelar-se particularmente feliz por ser apropriada a uma rápida adaptação, face ao desenvolvimento do cinema enquanto principal espectáculo.

3. O Teatro Carlos Alberto foi empreendido por Manuel da Silva Reis, que alugou o espaço de um antigo jardim, situado nas traseiras do palacete do Barão de Vallado, com frente para a Rua das Oliveiras, hoje Mártires da Liberdade.

Existe no Arquivo Histórico Municipal do

Porto um conjunto de desenhos destinados a um “Theatro-Circo” na Rua das Oliveiras, datado de Março de 1897. Apesar de ser um projecto inusualmente detalhado, não foi com base nele que a construção foi realizada. O que foi, de facto, construído, era de inferior qualidade, ignorando a lei e o bom senso. A troca faz sentido no contexto do final do séc. XIX: com um público alvo popular, visavam-se os níveis mínimos.

Numa vistoria realizada ainda durante as obras, referia-se «o pouco esmero da construção» e que «difícilmente se poderão melhorar as actuais condições pois que o acanhadíssimo terreno destinado ao teatro e a sua disposição especial não comporta tal edificação...». Ainda assim a construção prosseguiu e, quatro meses mais tarde, uma outra vistoria confirmaria a primeira, dizendo que «a construção obedeceu a um projecto mal elaborado e a mão de obra é defeituosa», e que «a estabilidade [da construção] não se poderá manter por muito tempo».

Apesar de tudo isto, a inauguração aconteceria poucos dias depois, em 14 de Outubro de 1897. Foi sempre um teatro pobre. E, embora com diferenças, o mesmo que todos nós ainda conhecemos. Originalmente existia um café face à rua, onde depois, a partir de 1936, passaram a estar as bilheteiras. A entrada fazia-se pelo espaço ao lado do café, onde existiam as escadas em “T” para as ordens, e as saídas faziam-se para as passagens exteriores que rodeavam a

construção inicial, depois cobertas e sucessivamente ocupadas por funções diversas, como o bufete, novas instalações sanitárias, etc.

A sala era também diferente na distribuição dos lugares. A ordem superior tinha 22 Camarotes dos lados e 10 de frente, tendo sido estes substituídos por um Balcão. A Plateia, que ultimamente ocupava toda a largura da sala era, originalmente, muito mais estreita, existindo então, dos seus lados, uma grande Galeria sobrelevada, em bancada, com 500 lugares. A Plateia, propriamente dita, continha então 252 cadeiras e 299 Gerais, perfazendo 1183 lugares.

A sala era de forma rectangular e a Plateia plana, facilmente transformável, portanto, em “circo”. E tanto mais se privilegiava esta hipótese que a Geral existente nos dois lados era perfeitamente paralela entre si, isto é, não existia o mínimo privilégio da visão para o palco, sendo que praticamente 2/3 dos espectadores tinham visão privilegiada para a pista (no local da plateia) e que esta só existia em alternativa ao circo. Daqui resulta uma capacidade apenas nominal, pois muitos dos lugares seriam pouco menos que utilizáveis, porque com pouca ou má visão da cena e, em caso de circo, boa parte deles desapareciam com a redução da plateia. De qualquer modo, a crescente popularidade do cinema iria resolver o dilema, eliminando o circo e alterando definitivamente a distribuição.

As vistorias ocorridas após as Leis de 1927 eram bem mais rigorosas. E o teatro foi encerrado pela Comissão de Inspeção às Casas de Espectáculos, em 1929. Uma proposta de grande reconstrução, de autor desconhecido, propunha transformá-lo recorrendo a paredes interiores em betão, com decorações e baixos relevos.

Mais uma vez, certamente por razões financeiras, o projecto não se executaria, mas seriam feitas algumas reparações que viabilizariam a aprovação e a reabertura. Em 1932 dava-se o alargamento da Plateia (mantendo seis Frisas de boca), aparecimento de Balcões (ao fundo) e Frisas (dos lados) onde estava anteriormente a Galeria, com entrada pelo fundo da sala, criando-se assim uma espécie de 1ª Ordem, passando os Camarotes a constituir a 2ª Ordem. Em 1936 desapareciam as Frisas transformadas em Balcão, até que, mais tarde ainda, se deu a substituição dos Camarotes por Balcões.

4. O Carlos Alberto viveu de golpes de sorte. O desaparecimento do primitivo S. João ajudou a nobilitá-lo. O cinema como espectáculo de massas aproveitou a sua forma de sala e sustentou-o por décadas, tendo surgido no momento em que decaíam as Variedades e o pequeno Circo. A sua decadência como cinema tornou-o disponível para aí localizar actividades culturais de iniciativa pública enquanto ANCA. E o Porto 2001 surgiu num momento em que a sua remodelação era urgente...

5. Desconhecemos ainda, enquanto escrevemos, as novas formas deste teatro. Sabemos apenas que à excepção da fachada tudo o resto é novo. Conhecemos e frequentámos o velho Carlos Alberto, ganhando por ele a estima dos locais onde assistimos a espectáculos que nos deram prazer. Mas em verdade devemos dizer que nada do que desapareceu merecia mais do que simples registo e arquivamento. O resto são nostalgias pessoais... •

* Assistente FAUP

Nota Este texto baseia-se nos estudos conduzidos à elaboração da Tese de Doutoramento *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, apresentada à FAUP, cuja prova final ocorrerá em Setembro de 2003.

Do passado recente para uma memória futura

Neste início de vida, só a arquitectura deve nascer adulta.

ARQ. NUNO LACERDA LOPES

Setembro está aqui outra vez.

Como bandos de pássaros na Primavera, ao Porto chegam tão variadas cores e tantas vidas novas. Em Setembro abre este espaço, outrora Auditório e agora Teatro Carlos Alberto (TeCA), para uma nova vida que esta cidade muito desejou.

A remodelação do Auditório Nacional Carlos Alberto (ANCA) desenvolveu-se inicialmente com o intuito de dar resposta à crescente necessidade de espaços culturais destinados a actividades multidisciplinares no âmbito das novas expressões dramáticas e de representação, para um público mais alargado onde a matriz da sempre sonhada polivalência pudesse ser uma realidade.

Já muito condicionada por um apertado orçamento associado a uma sempre presente ideia de recuperação e de manutenção de alguma memória que este teatro impunha, a solução exigia, desde logo, alguma invenção. Neste sentido, importava reflectir sobre o significado que estava subjacente a esta exigência que orientava o desenho arquitectónico para a necessidade de manutenção, para uma evidente vontade de contenção, e para uma desejada e fundamental actualização do edifício no sentido de uma normal e “vulgar” actividade de criação e de sonho.

Desde cedo, a proposta procurou desenhar uma ideia de cultura/encontro/experimentação e, assim, tentar resolver uma série de necessidades que garantissem uma melhoria das condições espaciais e técnicas, de modo a permitir receber e criar expressões diversificadas que espelhassem os vários valores da comunicação e do saber que a actualidade vem produzindo. Pensávamos num lugar aberto e de confronto, num processo híbrido e talvez contraditório, onde o teatro, o cinema, a conferência, as leituras, as exposições e as instalações pudessem ser alguns dos aspectos de uma linguagem cultural heterogénea e de sabor mais universal que gostávamos de considerar como conceito para o projecto que se fez obra. Isto apesar das políticas, das conjunturas, das boas e más vontades, ou seja, das condicionantes que alguns projectos, e este em particular, atravessaram.

Da recuperação

O problema da recuperação ou adaptação de um edifício a novas necessidades tem sido, na actualidade, um campo de trabalho importante para os arquitectos e, como tal, tem sido agente eficaz no desenvolvimento conceptual da disciplina arquitectónica.

O problema da recuperação ou reutilização marca, por assim dizer, o conflito entre duas necessidades fundamentais que passam, por um lado, pela vontade de salvaguardar a herança arquitectónica que o passado nos revela e, por outro, pela imperiosa necessidade de desenvolver a arquitectura moderna, exigindo assim ao arquitecto uma consciencialização rigorosa em relação a estes dois conceitos subjacentes a uma intervenção de requalificação num edifício existente.

A atitude conceptual levou-nos a aceitar «que o presente deve falar uma linguagem viva sem que se perca quer a sua ideologia quer a sua filosofia, o que por si só resulta no “conjunto de todos os tempos que nós conhecemos”. À necessidade do novo não se devem perder as referências do passado, de forma que a criação não se manifeste numa estética do novo pelo novo que, em processo cíclico e no limite, se revela como moda, que de inovadora e efémera é a negação da própria modernidade. Importa, então, reutilizar as estruturas de modo realista, não cristalizá-las, inserindo-as no presente e englobando-as no novo desenho, de forma a que os elementos antigos sejam parte essencial do novo desenho, que na base da interpenetração ou permeabilidade sejam um conjunto de referências a nível conceptual ou formal em torno do qual se poderá fazer a nova arquitectura».

Como referência, na recuperação a realizar, procurava-se materializar as palavras de Alexandre Alves Costa que sugeria, em 1987: «Não

se quer no edifício uma só pedra que a inteligência não pese primeiro, cujo valor e utilidade não aquilate e aprove. Uma criação voluntária, consciente, deduzida não de pressupostos ou preconceitos, mas de um conhecimento profundo e rigoroso da realidade». Mas quantas vezes é a própria realidade portadora de preconceitos e pressupostos que dificultam o conhecimento e procuram afastar todo o rigor desejado. Será esta realidade, dinâmica e não linear, sem peso e sem valor, que a arquitectura deverá espelhar? Cremos que não e por isso não desistimos.

A proposta

A requalificação do ANCA, e a sua passagem a TeCA, insere-se de algum modo na qualidade de uma importante intervenção urbana, não só pela privilegiada localização central deste edifício, mas sobretudo pela forte presença como peça singular e querida da memória colectiva da cidade do Porto.

Como tal, procurou-se valorizar o edifício como um verdadeiro facto histórico, mantendo o valor simbólico e arquitectónico que corresponde à actualização da tradição do seu uso – um lugar de cultura, de fantasia e, por isso, de escala diversificada que o projecto procurou desenvolver, com espaços acentuadamente verticais em confronto com outros excepcionalmente horizontais, propondo corpos com materiais opacos e sólidos em oposição à transparência e à desmaterialização de outros, como os lugares do teatro, onde cena e plateia se pudessem (con)fundir, e os próprios espaços perdidos, agora conquistados como *foyer*, fossem a extensão de uma rua antiga e estreita que neste interior se transforma em praça, como o verdadeiro lugar da representação.

A proposta procura que, da recuperação e reutilização, resulte um edifício com carácter marcadamente público, com expressão e sobriedade, onde o respeito aos valores do passado se encontre visível mas em que a intervenção se assumia sem demagogias, com um carácter e expressão actual de desenho que lhe dá origem.

Assim, a introdução de novos elementos distingue-se funcionalmente pela utilização de matérias diferentes que – do corpo em madeira da administração, à caixa de vidro para a vivência pública e ao paralelepípedo de betão que assegura a circulação vertical pela caixa do elevador – não desprezam a estrutura base e provocam uma necessária imagem de encontro e de cruzamento de atitudes estéticas, num convite à intersecção entre a linguagem arquitectónica e a expressão cenográfica.

Objectivos programáticos

As características formais aconselhadas a desenvolver para o edifício resultaram das diversas reuniões tidas com diversas entidades e com as Direcções Artística e Técnica do ANCA, bem como da verificação da sua exequibilidade.

Os requisitos a que devia atender o Projecto de Remodelação do ANCA, previstos em programa preliminar, foram os seguintes:

- Remodelação do recinto de modo a produzir e acolher espectáculos, tendo em conta a polivalência de formatos dos mesmos, através da coexistência do espaço cénico tradicional, o palco à italiana, com o recinto em arena que permitirá o desenvolvimento de novas relações espaciais entre o público e a cena;
- Modernização técnica do palco, sub-palco, teia, camarins, etc., mantendo, no entanto, as suas características;
- Modernização dos restantes espaços, tendo em conta a criação e/ou aproveitamento de espaços para gabinetes de trabalho, átrio, recepção, bar, bengaleiro, livraria, arrumos, etc.;
- Remodelação das instalações sanitárias e/ou criação de novas, tendo em conta a funcionalidade e a capacidade do ANCA;
- Manutenção e revalorização da valia arquitectónica original, quer no interior como no exterior, tendo em especial atenção a melhoria da qualidade ambiental da sala de espectáculos e espaços públicos interiores;
- A capacidade do Teatro deverá ser ajustá-

vel às necessidades dos espectáculos clássicos e contemporâneos, exigindo, estes últimos, espaços de diversos formatos, mais ou menos intimistas;

- Adequabilidade da instalação eléctrica aos requisitos dos espectáculos actuais. A instalação eléctrica não permitia a montagem de equipamento necessário de luz e som, por falta de infra-estruturas e de capacidade das mesmas, carencia mais sentida nos espectáculos de alguma complexidade técnica;
- Um esquema de palco simples, incluindo renovação da teia, palco e sub-palco para responder às diferentes exigências de polivalência de acções: teatro, cinema e novas dramaturgias;
- Climatização eficiente da sala, incluindo o palco e, se possível, de todo o edifício;
- Tratamento luminotécnico e acústico da sala e palco;
- Estudo de detecção e combate a incêndio.

A modernização do ANCA passou, assim, pela componente conforto (qualidade do espaço sob todos os aspectos: estar, apropriação dos espectáculos, condições acústicas, etc.), pela funcionalidade e articulação dos espaços, na globalidade e por sectores, e pela melhoria das condições técnicas de realização dos espectáculos. O projecto recria e refaz o desenho das áreas destinadas à assistência (situações de plateia, por exemplo), e organiza as circulações horizontais e verticais de modo a estabelecer uma melhor articulação dos espaços e garantir a sua funcionalidade, nomeadamente na criação de um *foyer* aberto e iluminado, na criação de espaços de estar que não existiam e na optimização da circulação para o público. Os projectos de acústica, climatização e luminotecnica definiram para cada espaço as principais opções e medidas a implementar. No que se refere ao equipamento, a concretização global

destes projectos foi feita, no entanto, a médio/longo prazo, dados os custos em causa. No caso da climatização, o projecto contempla a sua total implementação, ou seja, para além da sala e do palco.

O projecto de reestruturação técnica das áreas de palco, sub-palco e teia definiu as condições técnicas a que aqueles elementos cénicos devem obedecer, tendo em vista a optimização do espaço disponível no edifício para uma diversificada utilização.

Em suma, a importância do ANCA como casa de espectáculos acolhedora de parte importante da actividade cultural da cidade do Porto e a sua identificação como “espaço de referência” cultural foram os factores determinantes do presente projecto.

O projecto geral de arquitectura tem como objectivo a reformulação e readaptação do edifício com vista à inovação, no sentido em que este permita oferecer um espaço aberto à experimentação de novas performances cénicas e de representação teatral.

Houve pois a preocupação de dotar o edifício de um conjunto de áreas que respondessem em especificidade e dimensão às mais diversas solicitações, reorganizando todas as zonas subaproveitadas, sem prejuízo da qualidade e conforto que os respectivos usos exigem.

A intervenção contempla, assim, um relativo aumento da volumetria do edificado, proporcionando a criação de melhores áreas de organização interna do edifício, para além de permitir o desenvolvimento de um programa funcional mais completo e abrangente. Deste modo, permitiu-se cumprir os objectivos iniciais da criação de um espaço aberto, fluido, “sem preconceitos” e, como reivindicava Thomas Bernhard em *Minetti*, com vontade de perturbar. Apesar dos evitáveis Cortes de permeio, só hoje parece termos conseguido chegar ao nosso Porto. •

João Tuna



ARMANDO TEIXEIRA

A palavra serve as contradições

Pela primeira vez, Armando Teixeira deixa as personagens em casa e enfrenta o palco para se mostrar a si próprio, «sem muletas», sem alter egos e quase sem maquinaria (o divórcio com a música nunca poderia ser absoluto). Para esta edição do Faladura, o compositor e mentor dos projectos Ik Mux, Boris Ex-Machina, Bizarra Locomotiva, Balla e Bullet agarra a palavra para a trabalhar com a minúcia e a acutilância do cirurgião electrónico em que se tornou por direito próprio. A *spoken word* já o havia seduzido: chegou a vez do ao vivo e em directo. *Claro, Escuro e o Outro Lado*, sem rede. **MÓNICA GUERREIRO**

Faladura #3

À terceira edição, o Faladura prossegue a tarefa de organizar uma mostra de espectáculos do universo da *spoken word* e abre caminho a outras formas. As propostas estrangeiras fazem-se do humor negro dos espanhóis Accidents Polipoéticos, do norte-americano Mike Doughty, fundador e vocalista dos Soul Coughing que agora se apresenta a solo, e da irreverência em palco de Eric Bogosian, actor de cinema e autor de peças como *Sex, Drugs, Rock & Roll*. O programa deste ano integra a *stand-up comedy* e convida Pedro Tochas a rumar a Norte depois das sucessivas e bem sucedidas apresentações em Lisboa. Como em 1999 e 2001, o Faladura desafia alguém que nunca o tenha feito a aventurar-se no registo da *spoken word*. Armando Teixeira, impulsor de projectos como Balla ou Bullet, é o convidado deste ano e, juntamente com o colectivo Caixa Geral de Despojos, completam as participações nacionais. Num ano em que a disseminação por vários espaços que tem caracterizado o Faladura dá lugar ao palco quase único do renovado Teatro Carlos Alberto, o festival inclui ainda a apresentação do resultado do Faladura nas Escolas, projecto que promoveu, entre Março e Junho, a aproximação de alunos da Escola Soares dos Reis ao universo da “palavra dita”. • **SUSANA MORAIS**

FALADURA FESTIVAL INTERNACIONAL DE PALAVRAS DITAS

comissários
CARLA MIRANDA
DAVID PONTES
produção
TNSJ

19 SET TeCa
PEDRO TOCHAS
(POR)
sexta-feira 21h30

21 SET TeCa
MIKE DOUGHTY
(EUA)
domingo 21h30

25 SET TeCa
ARMANDO TEIXEIRA
(POR)
quinta-feira 21h30

25 SET TeCa
ACCIDENTS POLIPOÈTICS
(ESP)
quinta-feira 22h30

26 SET TeCa
FALADURA NAS ESCOLAS
sexta-feira 19h00

27 SET CAFÉ AVIZ
CAIXA GERAL DE DESPOJOS
(POR)
sábado 19h00

27 SET TeCa
ERIC BOGOSIAN
(EUA)
sábado 21h30



Armando Teixeira não abranda: prepara a produção do álbum de uma banda cujo nome não quer revelar (a título de exemplo: produziu recentemente o álbum de estreia de Jel e misturou *Extravaganza*, dos Houdini Blues), está a colaborar com Carlos Martins na criação da banda-sonora original da peça *Cantiga para JA*, tributo a José Afonso a encenar por Sarrazac com a Companhia de Teatro de Braga (Coimbra 2003) e, no meio de tanta encomenda, encontra tempo para ultimar o próximo registo dos Bullet, quase pronto mas ainda sem título, para sair no início de 2004. Mantém-se o ritmo de alternância anual entre Balla e Bullet, os dois projectos que Armando Teixeira fundou e assina em nome próprio desde que a sua vida tomou outros rumos e deixou de estar constrangida pela participação em bandas com menos necessidade de experimentar. «Num projecto com balizas tão definidas é impossível não me sentir limitado. O que acontecia nos Da Weasel [em cujas fileiras alinhou até 2000] é que eu sabia o que eles queriam e fazia-o. Em vez de estar a lutar por uma coisa nova, para as músicas não serem recusadas pelo colectivo, fazia aquilo de que eles estavam à espera.»

A ruptura era inevitável; o grupo seguiu o seu caminho e Armando voltou-se para o seu estúdio, para as suas composições, para o seu teatro interior. E se, já nos Boris Ex-Machina («aventuras à volta do tango e das valsas») ou nos Bizarra Locomotiva (industrial «para o agressivo»; último registo *Homem-Máquina*, de 2002) era notória a procura de uma identidade alternativa, a partir do momento em que se viu como compositor em nome próprio não fazia já sentido assinar com esse nome. Foi meio caminho andado para a criação de narrativas alternativas: o subtil romantismo da pop, a canção açucarada, a herança da *chanson française* e do cinema erótico das décadas de 60 e 70, em Balla; a espionagem russa no tempo da Guerra Fria pela mão de Vladimir Orlov, um agente ucraniano e jazzier em *part-time*, em Bullet. Identidades quase dramáticas, em discos quase bandas-sonoras de filmes invisíveis.

«O que faço é criar uma personagem para desenvolver o meu trabalho. Tal como existia nos Boris, existe agora nos Balla e nos Bullet – ou no Bullet – uma personagem que rege de alguma maneira a minha intervenção nesse projecto. Por isso é que consigo fazer tanta coisa ao mesmo tempo: porque separo muito bem as personagens em cada um dos projectos. Sinto

me muitas vezes como um actor numa peça: a personagem é que dita as regras, que impõe um ambiente; a música é muitas vezes dirigida pela personagem que encarno. O processo é criar personagens para desenvolver uma ideia musical, embora isto no início possa não ser muito consciente.» Esta capacidade de assumir diversas identidades já lhe valeu mesmo comparações com o talento de Dan Nakamura, o músico e produtor que se desdobra em Dan The Automator ou Nathaniel Merriweather, em *Handsome Boy Modelling School*, em *Deltron 3030*, em Gorillaz, em *Lovage*. Paralelismos a que Armando Teixeira alude na capa do segundo álbum dos Balla, *Le Jeu*, decalcada da de *Music to Make Love to Your Old Lady By*, de Lovage (2001), por sua vez glosada da de *Nº 2*, de Serge Gainsbourg (1959). Demasiadas ligações? É de quem não esquece de onde vem.

Na génese de Balla e de Bullet está Armando Teixeira, que assina toda a composição instrumental: conta com colaboradores cúmplices para cantar, para escrever letras, para os concertos (poucos e selectos). «Bullet começou por ser uma outra versão, o projecto instrumental dos Balla, mas depois tomou consciência própria, e as coisas cresceram de uma maneira – principalmente no que diz respeito ao conceito – que já não poderia ficar dependente dos Balla. Para o segundo disco dos Balla [*Le Jeu*, 2003], que saiu depois do primeiro dos Bullet [o prémio *The Lost Tapes*, 2002], tive necessidade de seguir um caminho completamente diferente.» O mercado acolheu entretanto uma versão “cantada”, *The Lost Vocal Tapes*. E quem sabe o que virá a seguir?

Para já, mais palavra. Armando afirma que nada disto é assim tão inédito: já nos Bizarra, já nos Boris, até em Balla «sempre houve uma componente de *spoken word*, a palavra foi sempre importante». Mas concorda que «a canção às vezes é muito limitativa, tens de pensar na melodia e na métrica... Por essa razão, ou porque não tenho capacidade para isso, a palavra nem sempre tem o peso que deveria ter». Então, Faladura é o pretexto para desferrar verbo. «Vou procurar dar atenção aos textos, e dar ao espectáculo um ambiente instrumental, mas muito pouco preponderante. Vou “limpar” muito as coisas em que tenho trabalhado, para dar a importância à palavra. Aceitei isto porque era um grande desafio: é algo de novo e diferente, que me vai obrigar a uma disciplina de escrita que eu não tenho. Estou a tentar não começar

por trabalhar a música como elemento – que é sempre a minha tendência –, mas antes usar a música como acessória à palavra. Estas são regras que imponho a mim próprio, porque não é assim que me sinto naturalmente.» E que escrita esperar, que textos são esses? Falamos de Nunes da Rocha, o poeta surrealista cantado – ou, melhor posto, dito – pelos Bizarra; Armando pensa agora pegar em coisas suas, já escritas, «juntar-lhes outras coisas novas», e ainda textos de outros autores que o inspiraram, como Alexandre O’Neill ou Samuel Beckett, «que têm poemas bastante rítmicos». E remata: «No fundo o espectáculo será isto. Terei também a participação do Jorge Gonçalves – que já colabora comigo nos Bullet – a fazer desenho digital em tempo real».

E como convidar as pessoas a vir conhecer o Armando Teixeira *diseur*? «A ideia é que o espectáculo seja um pouco – mas também não sei se o vou conseguir – o espelho do que eu sou e daquilo que gosto. Na música que faço há grandes contradições, até em termos estilísticos, e eu estou lá entre essas contradições, isso estimula-me. Aquilo que hoje é uma verdade amanhã já não é, as coisas mudam muito na minha cabeça e dá-me gozo brincar com isso.» O que seja isso de espectáculo à Armando Teixeira parece difícil de determinar, dada a variedade de inflexões possíveis. «Por isso é que lhe chamei *Claro, Escuro e o Outro Lado*: quero privilegiar essa contradição, usar as possibilidades criativas que abre, procurar talvez aí uma coerência. Aqui vou estar completamente exposto, mesmo naquilo que é mais contraditório: sou eu, sozinho, a mostrar uma outra faceta de mim, a dizer textos. Nem sei muito bem como vou reagir a isso, estar em palco sem rede. Vivo tanto de personagens que crio, que são as minhas muletas, e agora chego a este espectáculo e perco-as. Estou cheio de ideias e vontade de o fazer, mas também tenho medo.» •

25 SET TeCa

Claro, Escuro e o Outro Lado

concepção e performance
ARMANDO TEIXEIRA
desenho digital
JORGE GONÇALVES
quinta-feira 21h30

ERIC BOGOSIAN

Tempo de Rock & Roll

Descreve-se como um escritor de monólogos, dramaturgo, actor e novelista, mas ao que não resiste mesmo é ao contacto que estabelece com o público quando está sozinho em palco. Eric Bogosian é o autor de *Sex, Drugs, Rock & Roll*, *subUrbia* ou *Wake Up and Smell the Coffee*, peças que atravessam o universo de uma certa geração americana e que cativaram público e crítica, valendo-lhe alguns prémios. Afastado dos palcos desde 2001, Eric Bogosian aceitou vir ao Porto para encerrar mais uma edição do Faladura. Uma oportunidade única de ver um histórico do teatro norte-americano. **PATRÍCIA CARVALHO**

PATRÍCIA CARVALHO Escreveu recentemente que depois do 11 de Setembro de 2001 decidiu afastar-se dos palcos, dedicando-se mais à escrita. O que o fez, então, aceitar o convite para actuar no Porto?

ERIC BOGOSIAN Ainda actuo de vez em quando, apesar de não o fazer muito, agora. Mas esta é uma ocasião especial para ir a Portugal, por isso aceitei. Estou a começar a escrever uma nova peça de teatro que, de alguma maneira, é uma resposta, não só ao 11 de Setembro, mas à guerra no Iraque. É um trabalho mais furioso. Contudo, ainda faço as coisas mais antigas e é esse material, dos últimos anos, que vou levar a Portugal.

PC Ainda escreve sobre as pessoas da sua geração, ou também isso mudou?

EB É a escrita, sobretudo, da minha voz. Eu vivo muito perto do Ground Zero, apenas à distância de alguns blocos. O 11 de Setembro foi uma experiência tão poderosa que exigiu que tirasse algum tempo para viver com isso. Quero estar de novo em frente ao público mas, ao mesmo tem-

po, estou a trabalhar num novo livro e isso absorve-me muito tempo, por isso estou contente por estar simplesmente a escrever. É apenas diferente, estes são tempos diferentes.

PC O que vamos, então, poder ver no Faladura?

EB Um trabalho a que chamo *The Worst of Eric Bogosian*. É o melhor de um conjunto de monólogos meus. A primeira parte são textos onde falo sobre mim, sobre o teatro, sobre o mundo, contando histórias, falando da Bíblia, de Deus, seja o que for. A outra metade é composta por personagens: um tipo numa mota a vender marijuana a um homem de negócios, um médico que está a passar receitas de um medicamento que prejudica mais do que cura, há um guru típico...

PC Todos eles são personagens dos seus trabalhos mais antigos?

EB São de três espectáculos. De *Sex, Drugs, Rock & Roll*, que fiz em 1990, de *Pounding Nails in the Floor With My Forehead*, e, finalmente, de *Wake*

Up and Smell the Coffee, o último espectáculo que fiz totalmente a solo, em 2000. Tinha muitas partes que eram sobre terrorismo e árabes e aviões a cair... Isto foi um ano e meio antes do 11 de Setembro, por isso foi muito difícil voltar a pegar nesse material.

PC Diz que escreve e representa para a sua "tribo". Acha que vai encontrar essa tribo no Porto?

EB É uma tribo relativa. Penso que a tribo do teatro europeu está relacionada com o que temos aqui, embora existam grandes diferenças. Para começar, o teatro não é, de todo, levado a sério nos Estados Unidos.

PC Acredita que na Europa é muito diferente?

EB Um exemplo: fui convidado para uma conferência de imprensa em Roma, porque algum do meu trabalho estava a ser exibido lá. O facto de alguém simplesmente aparecer e me entrevistar já me pareceu extraordinário – há outros factores, claro, eu tenho feito algumas coisas no cinema e o cinema parece tornar as pessoas muito mais importantes. Além disso, a Europa é mais naturalmente progressista. Nos Estados Unidos eu posso actuar em todo o país, mas nem sempre o público percebe onde eu quero chegar com o meu material. As pessoas não estão conscientes das questões políticas, podem nem sequer saber quem é o vice-presidente norte-americano.

PC E essa falta de consciência manifesta-se na forma como se relacionam com o teatro?

EB Embora não faça das questões políticas a parte central do meu trabalho – ele é mais sobre as pessoas e a forma como elas se comportam –, posso assumir que a audiência europeia tem consciência do que se passa. Aqui é perturbador. O americano médio não conhece o mundo, sabe apenas o que vê na televisão, por isso acredita que toda a gente está a morrer de fome ou a viver num canto de África com metralhadoras a disparar por todo o lado. O mundo é inimaginável para a maior parte dos americanos. O nosso presidente nunca esteve na Europa até ser eleito. É horrível. Está a tornar-se uma questão muito complexa e dolorosa para aqueles que estão conscientes do que se passa.

PC Estas preocupações estão patentes no material que tem escrito?

EB Não digo estas coisas de forma tão directa porque, honestamente, eu quero seduzir a minha audiência. Quero que eles apreciem e se sintam dentro daquilo que estou a fazer. Depois, quero que olhem para o modo como eu vejo as coisas, sobretudo aquelas que estão erradas, ou pelo menos, que se apresentam confusas para mim. Tenho que começar por mim próprio, porque não acredito que há um homem mau e que eu sou bom. Acho que também sou mau e quero olhar para o que estou a fazer enquanto pessoa que contribui para o problema, e lidar com isso, em vez de estar sempre a falar desse outro tipo.

PC É também sua política não recusar fazer algum trabalho mais comercial...

EB Não me posso dar a esse luxo...

PC É esse o único motivo?

EB Fingir que nunca se fez nada comercial ou que não se interage com este sistema enorme, não é honesto e eu tento ser totalmente honesto. No entanto, há escolhas que tenho que fazer em termos profissionais. Não faço um trabalho sobre algo que não posso apoiar, como um anúncio para o exército. Também não trabalho com coisas que não me interessam ou são estúpidas porque a vida é demasiado curta. Mas pode dizer-me agora – «Fez o *Under Siege 2* com o Steven Seagal...»

PC Era precisamente o que ia dizer...

EB Para ser honesto, fi-lo porque queria fazer o papel de um vilão num filme de acção. Talvez devesse estar mais familiarizado com o Steven

Seagal na altura, mas tudo o que fiz ali deixou-me perfeitamente satisfeito com o meu trabalho. Também recebi imenso dinheiro para o fazer. Fiquei doente com isso e usei esse dinheiro para apoiar o meu outro trabalho desde essa altura até agora. Foi há muito tempo, mas foi ridículo o que me pagaram.

PC O dinheiro é um aspecto importante e a pressão sobre os jovens actores para que optem pelo cinema e o estrelato deve ser muito forte. Como foi para si?

EB Há sempre dois caminhos. Quando comecei, havia muita gente que queria ir para Hollywood, mas eu não tinha nada a ver com eles. Passava o meu tempo com um grupo que estava muito mais interessado no teatro experimental, tinha 20 anos, eu não estava sequer a pensar numa carreira, só queria fazer as coisas mais interessantes que pudesse. Talvez fosse o luxo de ter 20 anos, mas era também uma questão económica. Era muito mais barato viver em Nova Iorque. Hoje, os jovens artistas que queiram fazer um trabalho artístico de nível mais elevado vão ter que fazer alguma coisa comercial porque, de outra forma, não podem sobreviver. De facto, foi isso que me aconteceu e eu sempre o encarei como uma coisa boa. Se fizesse um anúncio para a aspirina, isso dava-me dinheiro para eu trabalhar numa peça. Esse era o sonho. No meu caso funcionou, em parte por causa das minhas escolhas.

PC Por não ter escolhido ir para Hollywood?

EB Depois de ter feito o filme *Talk Radio* não me mudei para Los Angeles, não aceitei todos os trabalhos que me apareceram – e alguns eram mesmo muito estúpidos. O que aconteceu foi que, por tão consistentemente me negar a fazer esse tipo de filmes, as pessoas deixaram de me convidar. E isso foi bom para mim, porque pude passar muito tempo a fazer o meu trabalho no teatro, que era o que eu queria. Tinha dinheiro suficiente para continuar, e foi quando produzi o que, para mim, é o ponto mais alto do meu trabalho: *subUrbia*. Foi um êxtase, diverti-me imenso e nunca o teria feito se tivesse ido para esse outro mundo.

PC É actor, escritor, novelista... Em qual destas actividades se sente mais realizado?

EB O que me dá mais gozo é representar. É o que fui talhado para fazer, e sinto um grande prazer quando tenho um bom papel e posso actuar. Estou a criar dois filhos neste momento, por isso não posso estar no teatro todas as noites, não posso fazer oito espectáculos por semana. Mas fiz um filme no ano passado, com o Val Kilmer, chamado *Wonderland*, que vai estrear em Setembro, e estou muito orgulhoso do meu trabalho aí. É o meu amor. Fá-lo-ia a toda a hora se pudesse, mas não há papéis suficientes que eu queira fazer ou que queiram que eu faça.

PC E o que espera desta passagem por Portugal?

EB Não sei e isso é o melhor de tudo. Mal posso esperar para ver o que vai acontecer. Espero conseguir alguma interacção com as pessoas que seja estimulante, comer boa comida e que as pessoas gostem da minha actuação, para poder passar uns bons momentos em palco. Espero que a minha energia, se não mais nada, valha a pena ser vista. Se as pessoas não conseguirem apanhar todas as palavras que digo ou não conseguirem perceber tudo o que se está a passar, não faz mal. Quero passar um bom bocado em palco, é o que quero. E perceber o que se passa por aí. •

27 SET TeCA

The Worst of Eric Bogosian

escrito e interpretado por
ERIC BOGOSIAN
encenação
JO BONNEY
sábado 21h30



Música-espectáculo



Liamill

RUI EDUARDO PAES

Ao contrário de Eugene Chadbourne, que terá no Porto a sua estreia em Portugal [ver entrevista], os músicos que compõem o grupo de “quatro magníficos” que participarão este mês no quinto Co-Lab já passaram em diferentes ocasiões pelo festival de que o conhecido compositor de cena Albrecht Loops é o director artístico: Jon Rose, Phil Minton e Chris Cutler. Este triplo regresso faz-se, no entanto, com um sabor de novidade, dadas as combinações previstas pela organização do evento. Estes músicos tocarão em diversas formações que irão desde os duos àquela que será a actuação mais esperada, em quarteto – a primeiríssima destas figuras de proa que nunca tocaram a quatro antes, embora já tivessem colaborado separadamente.

Jon Rose é um dos expoentes de uma certa visão cénica e dramática da música que ganhou adeptos desde Mauricio Kagel, o pioneiro da chamada “música-teatro”. O seu muito pessoal projecto passa pela multiplicação de heterónimos – as várias gerações da imaginária família Rosenberg – e pela revisão ficcionada e satírica da história do violino, de que é um exímio executante. Inventor e construtor de violinóides, ou seja, violinos com características inéditas e surpreendentes (com dois braços, munidos de cordas “simpáticas”, geminados com violoncelos, eólicos, mecânicos, electrónicos, etc.), combina o virtuosismo instrumental, a improvisação e o experimentalismo com uma certa tradição do *vaudeville* e até do circo, com o músico a adoptar o papel de *clown*.

Uma das mais bem conseguidas criações que Rose destinou ao palco foi *The Virtual Violin*, para cordas, sistema MIDI de ultra-sons, computador, texto, vídeo e “teatro espontâneo”. O espectáculo passou, mas os procedimentos que

lhe deram forma são aplicados por este violinista de origem australiana nos seus concertos improvisados. A interacção com a electrónica é feita mediante a interpretação dos movimentos do arco pelos dispositivos digitais. O violino é o “agente provocador” e o “comentador” das “cenas” (actos?) que se vão sucedendo, com frequentes citações estilísticas que fazem uma recapitulação delirante da evolução deste instrumento. Outra componente fundamental da sua música tem sido representada pelas cercas da Austrália. Com as mãos ou utilizando objectos de características várias, Jon Rose tem feito soar o arame farpado das grandes propriedades de gado do seu país, invocando questões do foro político, social e económico.

Cada vez mais político tem sido também o trabalho desenvolvido pelo cantor e vocalista britânico Phil Minton nos últimos anos. Intérprete dos *lieder* de Schubert com a mesma seriedade com que investiga as virtualidades do canto gutural, o grupo 4 Walls tem-lhe permitido juntar os mundos da canção e da exploração vocal num repertório que vai da musicção com rítmica rock de poemas de Paul Haynes, e.e. cummings ou Ho Chi Mihn, à interpretação do hino anarquista de John Henry Mackay ou de *charges* ao Klu Klux Klan. Minton é um cultor da boa literatura (no seu *Mouthfull of Ecstasy* utilizou textos do *Finnegans Wake* de James Joyce), mas é quando ultrapassa a barreira da palavra que se sente mais à vontade e da sua garganta saem sons que julgaríamos impossíveis da parte de um ser humano. Vê-lo cantar é ainda uma experiência mais gratificante do que ouvi-lo, pois este gigante da voz contemporânea empenha-se de tal modo que parece ir morrer no momento seguinte.

O percussionista Chris Cutler, por sua vez, foi o ideólogo de uma corrente interior ao rock pro-

gressivo da década de 70 que ficou conhecida como “Rock in Opposition”, integrada por grupos que fizeram da militância um estilo, tocando para angariações de fundos a favor, por exemplo, dos mineiros em greve na Inglaterra de Margaret Thatcher. Fundador dos seminários Henry Cow ou, mais tarde, dos anglo-germânicos Cassiber, depressa este marxista de formação evoluiu para uma música abstracta, radical e totalmente improvisada. Colaborador frequente dos portugueses Telectu, tem a vantagem de juntar o melhor de dois mundos: o do *beat* e o da manipulação de intrincadas texturas sonoras.

Presentes no Co-Lab de 2003 estarão também o violinista/violista luso Ernesto Rodrigues com a trupe de *Assemblage* (Guilherme Rodrigues, Manuel Mota e José Oliveira) à qual se junta Margarida Garcia, autores de uma música que se declara como livre e decorre invariavelmente no limiar do silêncio, contida e miniatral nos elementos constituintes, estática na estruturação, mas que julgamos estar sempre na iminência de explodir. O igualmente português Paulo Raposo apresentar-se-á com o alemão Marc Behrens e o norte-americano Jeremy Bernstein (registre-se a particularidade de o instrumento deste ser... o vídeo), num contexto de electroacústica em tempo real, área de que provém ainda o francês Pierre Redon, elemento da organização de músicos e artistas *media* de Limoges que dá pelo nome de L'oreille électronique e que estará entre nós com Etsuko Chida (Japão), em koto e voz. Raposo e Behrens utilizam ambos o computador num trabalho de transfiguração sonora com *software* de sua própria autoria, enquanto o principal instrumento de Redon é a guitarra eléctrica (ou o bandolim em alternativa), que processa ao vivo com recurso aos mais variados *gadgets*. •

TeCA

CO-LAB

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE MÚSICA
EXPERIMENTAL/IMPROVISADA

comissário

ALBERTO LOPES

produção

TNSJ

20 SET

- PAULO RAPOSO + JEREMY BERNSTEIN + MARC BEHRENS
 - PIERRE REDON + ETSUKO CHIDA
- sábado 21h30

24 SET

- COLAB#1*
- (Chris Cutler, Eugene Chadbourne,
- COLAB#2*
- Jon Rose, Phil Minton)
- ERNESTO RODRIGUES + GUILHERME RODRIGUES + MANUEL MOTA + JOSÉ OLIVEIRA + MARGARIDA GARCIA
- quarta-feira 21h30

26 SET

- COLAB#3*
- (Chris Cutler, Eugene Chadbourne,
- COLAB#4*
- Jon Rose, Phil Minton)
- sexta-feira 21h30

25–28 SET

- Oficina de Voz “Feral Choir” orientada por PHIL MINTON
 - Oficina de Música Improvisada orientada por EUGENE CHADBOURNE
- quinta-feira a domingo 14h00/18h00

28 SET

- Apresentação em concerto do trabalho realizado nas oficinas de Voz e Música Improvisada
 - CHRIS CUTLER + EUGENE CHADBOURNE + JON ROSE + PHIL MINTON
- domingo 21h30

* Nos concertos COLAB#1 a COLAB#4 os músicos Chris Cutler, Eugene Chadbourne, Jon Rose e Phil Minton apresentam-se em formações variáveis – solo, duo ou trio. Os quatro encontram-se em palco no concerto que encerrará o festival.

EUGENE CHADBOURNE

Extravagante graças a Deus!

Guitarrista eléctrico e acústico que por vezes também se interessa pelo banjo e pelo dobro, instrumentos típicos da folk e do country norte-americanos, “Dr. Eugene”, como é carinhosamente chamado na Internet, mostrou que a música experimental não tem de ser séria e vetusta. Concerto em que participe é sempre mais do que uma exibição de virtuosismo instrumental, apesar de ele ser um dos grandes génios das cordas dedilhadas nos dias de hoje – é um espectáculo em que a gargalhada e a crítica política têm lugar de honra. Vamos ouvi-lo ao lado de músicos igualmente histriónicos como Jon Rose e Phil Minton (o baterista Chris Cutler é menos dado ao teatro), em arrebatamentos de improvisação pura e dura. Para este desvairado “trovador” (é ele quem assim se designa) que não reconhece fronteiras entre estilos e géneros, a música não é um emprego, mas uma festa. Eis a entrevista possível com um homem que não consegue parar quieto... RUI EDUARDO PAES

RUI EDUARDO PAES Na edição deste ano do festival Co-Lab vai ter a oportunidade de se reencontrar com Jon Rose e Chris Cutler, com quem tocou noutras ocasiões. Com Phil Minton é que suponho que nunca trabalhou ...

EUGENE CHADBOURNE Não é verdade. Toquei com ele em Julho passado na Noruega, no Festival de Kongsberg, num trio de que também fazia parte Jimmy Carl Black.¹

REP Pode contar-me como foram esses primeiros encontros e dizer-me que expectativas tem para esta reunião?

EC A primeira vez que toquei com Jon Rose foi quando ele me convidou para ir à Austrália em 1984. Fizemos várias digressões em duo depois disso, e ele formou um trio comigo e com Chris Cutler. Entretanto, actuei com Cutler em Londres, num concerto que correu bastante bem. Tínhamos um grupo chamado The Ultra Sonic Zone of Fear, mas não passou da primeira *tour-née*. Gosto muito de tocar com estes tipos e espero que o reencontro de Setembro seja divertido e tenha algumas surpresas, pois já se passaram alguns anos desde a última vez que estivemos juntos.

REP Também vai conduzir uma oficina no Co-Lab. Sei que este trabalho pedagógico tem bastante importância para si. Diz-me porquê?

EC Gosto de passar as minhas ideias a músicos mais jovens e aprecio muito o que acontece numa situação de oficina, a nível da experimentação e da energia trocada entre os participantes.

REP Tem desenvolvido actividade em diversas áreas da música: improvisação livre, country & western, rock, jazz. Prestou homenagem, em disco e em concerto, a nomes como Albert Ayler, Thelonious Monk, Ornette Coleman, Duke Ellington, Jimi Hendrix, Frank Zappa, Captain Beefheart, interpretou Bach em banjo e tem um longo percurso de colaborações com improvisadores europeus, mais, talvez, do que qualquer outro músico americano. Para além disso, colaborou com numerosas bandas pop, como Camper van Beethoven, Butthole Surfers, Violent Femmes, They Might Be Giants, Sun City Girls, etc. Há só um Chadbourne ou são vários consoante as ocasiões?

EC Para mim todas essas actividades são importantes e faço mesmo questão de estar envolvido em muitos estilos de música. A maior parte dos músicos não tem essa adaptabilidade e dirige-se a apenas um tipo de audiência. Alegro-me dizer que toco com músicos das mais variadas gerações, desde crianças de 7 anos a velhos de 77. Não só é interessante tocar esses diferentes estilos como permitir a um músico rock que aprenda a tocar jazz, ou um músico de jazz a tocar country.

REP Humor, sátira e teatralidade são componentes fundamentais da sua música. Estão na sua natureza ou é uma estratégia pensada com vista à sua aceitação pública?

EC Nunca pensei nas razões que pudessem haver para o humor e a sátira; contento-me com ser capaz de o fazer. E não, não há qualquer tipo de estratégia da minha parte, se houvesse teria de admitir que era muito mal concebida...

REP É um músico de culto, com um clube de fãs, uma chusma de colecionadores dos seus numerosíssimos discos e cassetes, e cibernautas que criaram vários *websites* sobre si, com discografias, notícias, diz-que-disse. Convenhamos que isto é muito invulgar nos domínios da chamada vanguarda. A que se deverá este fenómeno?

EC Não faço a mínima ideia, mas dou graças a Deus!

REP Já admitiu a sua tendência para ser “estranho” (*weird*) e “extravagante”. Para minha surpresa, a revista *Wire* publicou recentemente um artigo sobre a “New Weird America” em que o seu nome nunca é mencionado como um dos pioneiros do novo folk-jazz experimental...

EC Precisamente; é que eu não sou “novo”. Gravei discos desde os anos 70...

REP Para que se faça justiça, diga-me: qual pensa ser ou ter sido a sua contribuição para a actual cena americana que associa as raízes e a vanguarda, as canções e a improvisação?

EC Provavelmente o facto de ter mostrado algumas possibilidades, pelo menos para quem me ouviu. Mas na verdade o que faço é reproduzir os estilos musicais de que gosto, fazendo-o de uma maneira personalizada e que ninguém possa imitar. Que eu saiba, nada teve origem em mim.

REP Foi crítico e jornalista musical no passado e ainda hoje escreve para a imprensa especializada e a Internet. Acha que essa actividade influenciou a forma como a sua música se foi caracterizando?

EC Não me parece. O que penso é que tanto fazer música como escrever sobre ela pode ser influenciado pelo material que se estuda.

REP Ou seja, não acha que na sua música haja um lado conceptual...

EC Não é importante ser conceptual em muitos géneros musicais. O que é mais comum, e isso acontece também na minha música, é a emoção, a dinâmica, a inventividade.

REP As canções de protesto representam uma fatia importante da sua produção musical, mas mesmo quando não canta é muito político. Vamos ouvir um novo *The President He Is Insane*, disco inspirado em Ronald Reagan, desta vez sobre George W. Bush?

EC Esse disco já existe e intitula-se *I Support the Troops, And I Want My Money Back*.²

REP Qual pensa ser a função do músico nos Estados Unidos da actualidade?

EC Isso depende do músico, mas a verdade é que muitos deles são uns imbecis e uns caradecu.

REP Protestar tornou-se de novo imprescindível?

EC Tem um papel crucial num concerto, alivia as pessoas depois de terem ouvido coisas mais pesadas, e sobretudo se essas canções forem divertidas. Devo esta noção a Phil Ochs,³ cujas actuações me influenciaram muito.

REP A sua paixão pelo country & western ainda é mal aceite por aqueles que acusam

esta prática musical de ser “reacionária”. Também aqui, no entanto, parece sentir um prazer especial em virar as coisas do avesso. E não apenas para provocar, suponho eu, pois tornou-se mesmo num mestre da guitarra country. E ainda que tenha um discurso de esquerda, não hesita em criticar a inércia e os equívocos da esquerda e recordar que os «governos adoram cantigas antiguerra»... **EC** O country & western apenas parece “reacionário” à superfície, da mesma forma que alguém pode dizer que o punk soa sempre ao mesmo. Na realidade, contém uma tradição de protesto; reparei nisso pela primeira vez na década de 60, com Johnny Cash (“What is Truth”), Henson Cargill (“Skip a Rope”) e Joe South (“The Games People Play”), mas vai muito mais longe no tempo. O country dos anos 30 estava cheio de canções de protesto sobre as condições laborais, por exemplo. Assim sendo, não estou a virar o country & western do avesso e sim a se-

guir o caminho que é suposto um bom cantor country seguir. Apenas isso.

REP Para além de ser um dos mais relevantes guitarristas da actualidade (e não foi por acaso que já tocou com muitos dos maiores), também inventou e construiu alguns novos instrumentos, como o raker, feito a partir de um ancinho. São duas dimensões diferentes ou considera-se igualmente um “inventor” quando toca guitarra, banjo ou dobro?

EC Não. Até porque os instrumentos que criei são apenas brinquedos, nada de muito sério. •

¹ Antigo colaborador de Captain Beefheart e elemento dos Mothers of Invention de Frank Zappa com quem Chadbourne tem trabalhado com frequência nos últimos anos.
² Obra de especial acintosidade motivada pela invasão do Iraque pelas tropas americanas e britânicas.
³ Cantor folk.



MARTIN CRIMP

Inquietações dramáticas

PAULO EDUARDO CARVALHO

«Escuta: se tens de escrever uma peça, ajudava não só teres algo a dizer, mas também um modo de o dizer que nos cative, nos comprometa e desafie.»
Crimp/Molière, *The Misanthrope*

Tendo nascido em 1956, em Dartford, e completado a sua formação universitária em 1978 (em Literatura Inglesa, na Universidade de Cambridge), Martin Crimp estreia-se como dramaturgo no início da década de oitenta, com *Living Remains* (1982), no Orange Tree Theatre, de Richmond, nos arredores de Londres. Este teatro acolherá, até 1989, a estreia de todas as peças seguintes do dramaturgo: *Four Attempted Acts* (1984), *A Variety of Death-Defying Acts* (1985), *Definitively the Bahamas* (1987), *Dealing with Clair* (1988) e *Play with Repeats* (1989). Pelo meio, acrescenta-se a experiência premiada do teatro radiofónico, com *Three Attempted Acts* (1985) e *Definitively the Bahamas* (1987), o início da publicação das suas peças pela Nick Hern Books, com *Dealing with Clair*, e a sua primeira “residência” como dramaturgo, no Orange Tree, em 1988.

1990 fica marcado pelo início da sua colaboração com o mais prestigiado Royal Court Theatre, em Londres, estrutura que continuará a assegurar as primeiras produções das suas originais propostas dramáticas: *No One Sees the Video* (1990), *Getting Attention* (1991), *The Treatment* (1993), *Attempts on Her Life* (1997), *The*

Country (2000) e *Face to the Wall* (2002). Em 1990, o dramaturgo beneficia de uma bolsa de escrita para teatro atribuída pelo Arts Council; em 1991, faz uma residência artística em Nova Iorque, no âmbito de um programa de intercâmbio com o Royal Court, experiência da qual resultará a escrita de *The Treatment*; em 1997, é escritor residente naquele Teatro.

Definitivamente consagrado à escrita para cena, durante toda a década de noventa, Crimp completará a sua actividade com a tradução e/ou adaptação de um conjunto expressivo de peças francesas, em colaboração com diferentes companhias (Almeida Theatre, Royal Shakespeare Company, Théâtre de Complicité, Young Vic) e encenadores (James Macdonald, Katie Mitchell, Simon McBurney), assim melhor explicitando um muito particular território dramaturgico, que passa pelos clássicos (Molière, Marivaux) e por uma criteriosa selecção de contemporâneos (Ionesco, Koltès, Genet): *The Misanthrope* (1996), *The Triumph of Love* (1999), *The Chairs* (1997), *Roberto Zucco* (1997), *The Maids* (1999). Será ainda de acrescentar a esta paisagem *Old Times*, de Harold Pinter, cuja leitura encenada dirige, no Royal Court, em 1999. Editado pela Faber and Faber desde 1996, o dramaturgo viu publicado em 2000 o primeiro volume do seu teatro, reunindo *Dealing with Clair*, *Play with Repeats*, *Getting Attention* e *The Treatment*.

Compensando o seu moderado, mas sólido, sucesso em Inglaterra, Martin Crimp vem confirmando a sua crescente reputação de “verdadeiro escritor europeu”, sendo representado e

apreciado por toda a Europa. Merecem destaque a encenação de *Attempts on Her Life* por Katie Mitchell, para o mítico Piccolo de Milão, em 1999 (*Tracce di Anne*), e a mais recente encenação de *The Country* por Luc Bondy, numa co-produção do Teatro de Zurique e do Berliner Ensemble (*Auf dem land*), em 2001. Em Portugal, foi a ASSÉDIO que, entre 1999 e 2000, com razoável sucesso crítico, produziu duas das suas peças, encenadas, respectivamente, por António Durães e João Pedro Vaz – *Peça com Repetições* e *(A)tentados* (ambas publicadas, num só volume, pela Campo das Letras, em 2000) –, às quais acrescenta agora a produção de *No Campo*, encenada por João Cardoso.

Martin Crimp partilha com alguns dos “novos jovens irados” britânicos, revelados durante a década de noventa, e diversamente conhecidos entre nós, o recurso a uma imagética frequentemente brutal, uma certa tendência para a montagem simbólica de histórias fragmentárias e a rejeição da psicologia tradicional na concepção das personagens. Mas aquilo que mais solidamente aproxima Crimp desta geração será, sobretudo, um idêntico questionamento das normas morais e uma intensa revisão das estruturas dramáticas, face a uma fundamentada sentida falência dos modelos teatrais disponíveis. Contudo, o dramaturgo com o qual Crimp partilhará mais fundas convicções dramaturgicas será Harold Pinter, sobretudo se pensarmos no comum entendimento da linguagem como uma espécie de máscara ou em determinados mecanismos formais, como o

modo como a informação é gerida, numa cuidada orquestração musical dos diálogos, sujeitos a supressões, omissões e repetições várias. Tais considerações não devem, contudo, ofuscar a profunda originalidade da escrita e das ficções dramáticas criadas por Martin Crimp, um dramaturgo lucidamente consciente da necessidade de permanente invenção de novas estruturas dramáticas capazes de acompanhar e dar expressão a renovadas sensibilidades, problemas e preocupações.

Os dois textos que a ASSÉDIO agora apresenta ao público português – *(A)tentados*, numa remontagem que se pretende mais uma nova encenação do que uma simples reposição do espectáculo produzido em 2000, e *No Campo*, em estreia nacional – oferecem-se como eloquentes exemplos da variedade e da solidez dos caminhos que o dramaturgo vem trilhando.

Extremando jogos com a narrativa, previamente ensaiados em *Peça com Repetições*, e a exploração da condição identitária na nossa comum, mas problemática, pós-modernidade, *(A)tentados* permanecerá como um dos mais radicais textos (pós)dramáticos dos anos noventa, sobretudo pela deliberada desintegração de praticamente todas as categorias associadas ao género dramático, tais como a personagem, o diálogo, a acção, a história e o conflito. Os seus 17 “argumentos para teatro”, desprovidos de quaisquer didascálias e sem atribuição de réplicas, dão lugar a uma desenfreada alternância de registos discursivos – entre o diálogo, a narração, a descrição, o comentário, a citação, a canção, a tradução, etc. –, oferecendo-se como um gesto teatral radical «para um mundo no qual o próprio teatro morreu». Construída em torno de uma «ausência de personagem» – “Anne” –, a peça impõe-se como um interpelador reflexo da condição humana contemporânea, do estado da nossa sociedade e das próprias artes que a reproduzem, exprimem ou interpelam.

A estrutura quase clássica de *No Campo* não podia ser mais distinta da pública coralidade de *(A)tentados*: reduzida a três personagens e organizada em cinco *rounds*, opondo unicamente duas personagens de cada vez, esta peça parece, por um lado, assinalar o regresso do dramaturgo às «convenções ultrapassadas do diálogo» e às «chamadas personagens arrastando-se para os embaraçosos desenlaces do teatro», embora, por outro, prolongue não só a resistência a uma qualquer essencialização identitária, mas também a recusa de fechamento narrativo. Explorando pela primeira vez uma acção retrospectiva, esta mais recente experiência justifica a estratégia quase “policial” ou detectivesca utilizada na exposição da história vivida por estas personagens como condição para uma renovada investigação da intrigante complexidade das motivações do ser humano.

No Campo encerra, mais topicamente, uma crítica ao amor burguês pelo campo, historicamente associado ao ideal campestre – «A harmonia... a ordem das coisas, a cultura ordeira das coisas» – e ao estilo pastoral que o exprime. No entanto, esta espécie de *conversation piece* não fica a dever o seu principal fascínio à circunstância tematicamente organizadora da sua ficção, mas antes à peculiar articulação de uma cuidada e atmosférica demanda formal com um renovado interesse pelas pessoas e as relações pessoais: aquilo que mais parece interessar ao dramaturgo nesta inquietante desconstrução da moderna idealização campestre é explorar a ilusão de fuga à história pessoal. Resultado da sua extraordinária economia e minimalismo, tudo nesta peça contribui para tecer um *quadro* poderoso de desolação emocional, de seres irremediavelmente condenados a uma luta violenta e desesperada pela existência, presos numa teia muito frágil de relações.

O universo de Martin Crimp parece oscilar entre uma mais lírica pulsão metafísica, sensível à maldade e à perversidade que existem no mundo e à irremediável solidão humana, e a mais cínica frieza do analista social, capaz de elaborar ficções críticas do seu tempo histórico. O dramaturgo vem revelando um extraordinário sentido formal, traduzido num exigente esforço de articulação entre as perspectivas enunciadas e o conteúdo efectivo dessas ficções. A quase poética precisão dos seus textos constitui um estimulante desafio teatral justamente porque, ao mesmo tempo que desafia a rudeza e a trivialidade da prática teatral, faz depender dela uma mais funda e ambicionada ressonância. •



Não há duas sem três

Já há algum tempo que a terceira investida estava na mira. Depois de *Peça com Repetições*, em 1999, reincidiram no teatro de Martin Crimp com a encenação de *(A)tentados* e logo aí ficou claro o propósito de (re)regressar a um texto do dramaturgo inglês. A verdade é que o fizeram em força e em dose dupla. Na altura em que passam cinco anos de andanças no teatro, a ASSÉDIO prepara-se para repor *(A)tentados* em versão revista e alterada, e empreende esforços na transposição cénica de um texto sem precedentes de encenações em palco nacional. A um mês da estreia, fomos espreitar os ensaios de *No Campo* e tentar perceber os contornos da duradoura fidelidade que Crimp lhes merece.

João Tuna



SUSANA MORAIS

É o próprio autor do texto que vai avisando que este é um jogo de “onde está a verdade?»: «Nesta peça, os pensamentos das personagens avançam muito rapidamente, porque cada uma delas mente imenso (...) O “o quê” de que se servem incessantemente é um modo de ganharem tempo antes de responderem.» Ao contrário de Richard, Corinne e Rebecca – mentirosos compulsivos e exímios utilizadores da palavra para enredar o interlocutor –, Martin Crimp fala a verdade. Se não, veja-se uma pequeníssima amostra da abundância de diálogos em que as perguntas são constantemente devolvidas a quem as lançou, e a fuga às respostas é mais que evidente. «Porquê?», «O quê? Porquê o quê?», «Perguntou?», «Onde é que ele está?», «Sim.», «Porque é que eu perguntei onde é que o Richard está?».

O formato dos diálogos andarà próximo de um pingue-pongue de palavras jogado freneticamente, que não facilita em nada a vida dos actores de serviço. Acresce o facto de não existir qualquer espécie de dieta imposta ao texto, mas justamente o contrário: as palavras são para ser ditas uma por uma, no sítio certo e à hora exacta, respeitando as interrupções e sobreposições de diálogos que Crimp usa e abusa. Os ensaios não dão provas em contrário. A contracena entre Corinne (Rosa Quiroga) e Rebecca (Alexandra Gabriel) – respectivamente mulher de Richard (João Cardoso), com quem se muda de armas e bagagens de Londres para o campo, e jovem de vinte anos que o marido da primeira traz para a casa onde vive com a família – é interrompida a cada pedaço de texto que ficou por dizer, a cada *timing* errado de pausas, falas e interrupções. O diálogo é repetido exaustivamente e as actrizes trabalham em autêntico *loop* até a mecânica dar lugar à fluidez, ao mesmo tempo que vão construindo as personagens.

«Às vezes é como se estivéssemos apenas ocupados com exercícios de tempo, de ritmo, mas

ao mesmo tempo que tem que se ter esse domínio técnico, também é preciso ir colorindo o que estamos a fazer. É complicado porque a formalidade do texto é toda cheia de intenções», frisa Rosa Quiroga. Na dupla qualidade de actor/encenador – necessariamente por esta ordem, já que é peremptório quando afirma «neste momento estou a dirigir, mas sinto-me mais como actor porque não me posso colocar no papel do encenador que dirige de fora» –, João Cardoso corrobora e acrescenta: «A partitura formal de Crimp conduz-nos perfeitamente às intenções que tem. Se respeitarmos as pausas, as interrupções dos diálogos e experimentarmos isso de uma forma completamente mecânica, entendemos exactamente o que ele quer dizer. Às vezes parece apenas um jogo de palavras, mas é mais do que isso». Ou seja, é mais do que um qualquer exercício de virtuosismo estilístico do autor, mas antes uma característica que vale a Martin Crimp a comparação recorrente com Harold Pinter. A que a ASSÉDIO também não resiste: «As palavras no Pinter são muitas vezes mais enigmáticas do que o resto e é engraçado como Crimp consegue precisamente fazer passar as ideias nos interstícios das coisas», sublinha Rosa Quiroga.

A importância do que se diz nas entrelinhas é tão mais evidente quanto se pensar que as doses generosas de palavras de que é feito o texto não são garantia de comunicação entre as personagens. «Muito do que se diz no texto são trivialidades. Quando se espreme parece que não sai quase nada. Agora, é preciso estar atento a tudo o que está por de trás, essa é a comunicação essencial», adverte João Cardoso. E foi esse traço particular de *No Campo* que o seduziu a aventurar-se nesta encenação: «O que me atrai neste texto é a atmosfera que é possível criar para além daquelas palavras todas. O gozo que ele pode dar a um encenador é o da criação da atmosfera que o autor subrepticamente nos indica através das palavras».

Mas se a incomunicabilidade é válida para as

personagens que começam a ganhar forma no rés-do-chão de um prédio sito nos Arcos de Miragaia convertido em sala de ensaios, a ambição de comunicar está inscrita no código genético da companhia. Ao longo dos cinco anos em que fizeram teatro a partir de textos da dramaturgia contemporânea – a encenação de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, só é comportamento desviante por se tratar de um clássico, em tudo o resto a impressão digital, garantem, é ASSÉDIO –, foi sempre esse o objectivo primordial: comunicar com quem se senta na plateia para assistir aos espectáculos. «Quando falamos em comunicação é sobretudo da vontade que temos de poder falar de coisas que façam parte da vida das pessoas e que elas reconheçam», esclarece Rosa Quiroga. E o que são afinal cinco anos? Pretexto para celebrar, sabendo que as efemérides valem o que valem. «É um aniversário, mas também é um bocadinho uma brincadeira. É um momento em que resolvemos alegrar-nos por termos conseguido fazer este percurso e comemorar com duas estreias num mês, uma leitura encenada e uma exposição de fotografia.»

Programa de festas apresentado, falta dizer que os dois espectáculos sobem ao palco de um Teatro Carlos Alberto novinho em folha e que *(A)tentados* tem estreia marcada para 22 de Outubro, o mesmo dia em que, no ano de 1998, foi apresentado o seu primeiro espectáculo. Uma coincidência que se esforçaram para que acontecesse e a que se junta uma outra não menos curiosa: foi o Auditório Nacional Carlos Alberto que nessa altura acolheu o inaugural *O Falcão*, de Marie Laberge. *No Campo* é o espectáculo que se segue e mais um em que personagens colocadas num microcosmo intimista, mobilado com mesa e algumas cadeiras, falam sobre a vida que levam. «É recorrente isto acontecer no trabalho da ASSÉDIO, mas ao mesmo tempo que as coisas fervilham entre duas ou três pessoas, vai-se sentindo o mundo exterior também», sublinham. O ideal romantizado da vida no campo que, irónica e perversamente, Martin Crimp

desconstrói, permite concluir que, a existir moral da história, ela passa seguramente pela negação do mito da terapia geográfica. Os problemas são portáteis, e não há ambiente bucólico que valha às personagens do espectáculo, nem ar campestre que cure crises conjugais, dependências de drogas e outros afins que circulam *No Campo*. Não é da cidade que fogem as personagens, é delas próprias. •

TeCA
9-18 OUTUBRO 2003

NO CAMPO

de
MARTIN CRIMP
tradução
PAULO EDUARDO CARVALHO
encenação
JOÃO CARDOSO
cenografia
SISSA AFONSO
JOÃO CARDOSO
figurinos
BERNARDO MONTEIRO
desenho de luz
NUNO MEIRA
sonoplastia
FRANCISCO LEAL

elenco
ALEXANDRA GABRIEL
JOÃO CARDOSO
ROSA QUIROGA

co-produção
ASSÉDIO e TNSJ

terça-feira a sábado 21h30
domingo 16h00

BOTHO STRAUSS

Caras e Corações

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Retratado a partir da sua obra, no domínio do teatro e do ensaio, da prosa e da poesia, como um cronista sensível aos mais pequenos movimentos, ao que oscila e perturba, é fugaz e aparentemente irrisório, nos modos de estar, falar e agir da sociedade actual, o autor alemão Botho Strauss cultiva essa fina sensibilidade para o mundo à sua volta no afastamento deliberado das manifestações habitualmente associadas à vida pública de um escritor. É raro conceder entrevistas ou deixar-se fotografar (as poucas fotografias que existem mostram-no de preferência em passeios solitários ou salas despojadas, sentado ao fundo num sofá ou de pé, de costas, junto a uma janela), não assiste à estreia das suas peças, recusa convites para colóquios e, quando é distinguido com prémios importantes, como o Prémio de Mülheim em 1982, o Prémio Georg Büchner em 1989 e o Prémio Lessing em 2001, não comparece à cerimónia de entrega e incumbe o seu editor da leitura do discurso de agradecimento.

Nascido em 1944, Botho Strauss atravessa em jovem a agitação social, política e cultural despoletada pelo movimento estudantil no final dos anos 60. Deixando a meio o curso de Germanística, História do Teatro e Sociologia, frequentado nas universidades de Colónia e Munique, trabalha entre 1967 e 1970 como redactor e crítico da prestigiada revista de teatro *Theater heute*. As críticas e os textos ensaísticos escritos nesses anos, em que Foucault, Bachelard, Bloch, Benjamin e Adorno norteavam a sua reflexão sobre o papel da arte na sociedade, surgem reunidos num volume cujo título traz as marcas próprias da época: *Tentativa de Pensar em Conjunto Acontecimentos Estéticos e Políticos. Teatro Novo 1967-70*. A reflexão teórica sobre o teatro é complementada nos anos seguintes com a actividade prática no terreno. De 1970 a 1975, Botho Strauss colabora como dramaturgista com o encenador Peter Stein num novo grupo de teatro que de depressa se torna uma das maiores referências da cena alemã, a Schaubühne am

Halleschen Ufer em Berlim Ocidental. É nesse período, em que elabora versões e adaptações para espectáculos marcantes do grupo como *Peer Gynt* (1971), *O Sonho de Kleist do Príncipe Homburgo* (1972) e *Veraneantes Segundo Gorki* (1973), que Botho Strauss se estreia como autor de teatro e escreve as suas primeiras peças: *Os Hipocondríacos* (1972) e *Caras Conhecidas, Mistos Sentimentos* (1974).

Nestas primeiras peças desenha-se já aquilo que irá caracterizar o teatro de Botho Strauss: a mistura de realidade e sonho, crítica e fantasia, humor e melancolia, um realismo psicológico que capta pequenas idiosincrasias, expressões e formas de comportamento em situações da vida quotidiana e depois as torna um pouco estranhas, grotescas, levemente cómicas e trágicas, para melhor revelar os desejos e os medos no fundo da alma das personagens e retratar a sociedade e o espírito do tempo, mas também a ruptura desse realismo psicológico com momentos surreais, enigmáticos, incursões no mundo do sonho, do passado, da memória e da mitologia. A mistura de realidade e sonho, presente e passado, mundo exterior e interior, traduz-se na concepção do tempo como intermitente, na fragmentação da acção e no reconhecimento da dissolução do eu/sujeito/personagem.

Estas características da escrita dramática de Botho Strauss evidenciam-se de modo especialmente claro na sua peça *O Tempo e o Quarto* (1988). Na primeira parte, composta por uma cena longa, um olhar pela janela, de um par fechado no espaço interior de um quarto, ao abrigo do desconcerto do mundo exterior, um breve comentário sobre uma rapariga que vai a passar na rua esconjura de forma mágica o súbito aparecimento dessa rapariga, Marie Steuber, dentro do quarto. Com a entrada de Marie, o quarto transforma-se num espaço fluido, permeável às várias dimensões do tempo, aos sonhos diurnos e nocturnos tanto da própria Marie como do par que invocou a sua inesperada presença. Chamadas por uma lógica onírica vão assim aparecendo no quarto figuras enigmáticas como O Homem sem Relógio, A Impaciente, O

Homem de Casaco de Inverno e A Mulher Sono. Tempo e espaço fundem-se e confundem-se. Em vez de seguir a “linha” das relações de causa e efeito, Botho Strauss procura a “mancha”, ou seja, «tudo o que se refere à alma, não tem contornos que se possam traçar, evolui em formas de múltiplos sentidos», como afirma no seu livro de prosa *Sem Princípio. Reflexões sobre Mancha e Linha* (1992). Na segunda parte de *O Tempo e o Quarto*, constituída por oito cenas curtas sem ordem cronológica, surgem não só várias situações da vida de Marie, mas principalmente várias facetas do seu eu que não se deixam subsumir no conceito de personagem com identidade definida.

Antes de a presença dos *media* se estender à escala planetária e orquestrar um mundo cada vez mais globalizado, já Botho Strauss observava, no seu livro de prosa *Pares, Transeuntes* (1981), composto de fragmentos de histórias, observações e reflexões, a vulnerabilidade do sujeito e a dificuldade de este se auto-determinar num mundo cheio «de “uma pluralidade de opiniões” ligada ao sensorial e de um desmesurado quiproquó mediático». No romance *Rumor* (1989) pergunta-se que espaço restará para um eu, quando «estamos saturados de microtextos, códigos e alfabetos, linguagens por toda a parte e todo o género de domínio exercido pela lei e estranhas formas de ordem» e conclui-se que «O homem tem de saber que ocupa o seu lugar como um cigano na margem do universo e que o universo é surdo à sua música e indiferente às suas esperanças, sofrimentos ou crimes...».

O abandono metafísico do ser humano na margem do universo e a sua alienação numa sociedade cada vez mais fria surgem com particular força teatral em *Grande e Pequeno* (1978), uma peça em estações que traça o percurso de uma mulher, Lotte, por diversos sítios, das férias em Marrocos à visita de família no Norte da Alemanha, à procura de contacto e calor humano. Lotte observa e sente na pele a falta de sensibilidade e esperança daqueles que a rodeiam, o desentendimento e o medo que isolam cada

um em quartos fechados, mas quando se tenta aproximar para oferecer consolo e ajuda, os seus gestos não são compreendidos e resultam patéticos de tão desajustados. À porta de um prédio a falar pelo intercomunicador, em busca de uma amiga de quem perdeu o rasto, ou no isolamento de uma cabine telefónica sem conseguir estabelecer ligação, Lotte é a versão secularizada do *homo viator*, em trânsito pelo mundo como as muitas figuras de *Pares, Transeuntes* ou os hóspedes e visitantes ocasionais que se cruzam por momentos e dialogam sem compromisso no grande Hotel Confidence da peça *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia* (2001). «Onde morar? Só há quartos sem casa» – a imagem do longo poema *Esta Lembrança de Alguém que foi Hóspede de um só Dia* (1985) condensa este motivo fundamental na obra de Botho Strauss e relembra o valor simbólico que os limiars, as portas, as janelas e os quartos adquirem nas suas peças na encenação do desterro do homem num mundo frio e vazio.

Na escrita de Botho Strauss, as implicações deste olhar sobre a situação do ser humano no mundo revelam-se essencialmente de duas formas: na fuga para a frente, que se exprime na tentativa de acompanhar o compasso acelerado dos momentos fugazes dos tempos modernos e na elaboração do fragmento, do esboço e do instante de significados múltiplos, e na fuga para trás, que se reflecte na nostalgia por totalidades de sentido e na procura de uma “estética da restauração” que valoriza a memória, o peso do passado e a força dos mitos.

Tendo habituado o público e a crítica a um ritmo de escrita regular (até à data escreveu dezanove peças, estreadas sempre logo de seguida nos principais teatros alemães), Botho Strauss tornou-se um autor de culto nos anos 70 e 80. O ponto de viragem na apreciação predominantemente positiva da obra e do autor ocorre em 1993, quando Botho Strauss escolhe publicar um ensaio de crítica magoada às transformações da sociedade depois da queda do Muro de Berlim no semanário de grande divulgação *Der Spiegel*. Evocando o nascimento da tragédia no título *O Canto do Bode que se Avoluma* (1993), o ensaio ressoa como um lamento pela decadência do Ocidente. A denúncia da destruição de valores ancestrais como a língua, a crença, a autoridade e a dignidade humana nas sociedades modernas e liberais, regidas por padrões racionais e utilitaristas, suscita uma polémica que não se restringe apenas aos meios intelectuais e leva a que Botho Strauss seja apelidado de «fascista de salão» e associado aos círculos da direita conservadora. Quando os seus antigos colegas da *Theater heute* se sentem traídos e lhe pedem para suspender a inclusão de *O Canto do Bode* num volume de ensaios organizado por intelectuais conservadores, Botho Strauss reivindica para si o direito à transformação cultural de qualquer pessoa livre e justiça intelectual para com os pensadores conotados com a direita.

Entretanto passaram dez anos. Botho Strauss continuou a escrever, atento e sensível ao mundo à sua volta, ensaios, prosa, teatro, e as suas peças continuaram a ser representadas. Por considerar a literatura uma forma de interpretação metafísica do mundo e a arte uma esfera autónoma, que importa preservar da «ditadura dos discursos secundários» e aproximar do sagrado e do transcendente, como escreve em 1990 no pós-fácio à obra *Presenças Reais* de George Steiner, mas também por privilegiar a estética do fragmento, Botho Strauss tem sido igualmente retratado como um romântico e comparado a Novalis e Friedrich Schlegel. As duas últimas peças aí estão a confirmar tendências afinal sempre presentes em toda a sua obra, a visão ambivalente do mundo e os traços de uma escrita que procura mostrar o que nele existe de leve e profundo, novo e antigo: a grande comédia do mundo a pulsar nos breves e significativos momentos dos múltiplos pares e seres solitários que atravessam *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia* (2001) e o sentido da tragédia, condensado no destino e no acaso que une e separa dois homens e duas mulheres em *Regresso Inesperado* (2002).

No olhar duplo sobre o mundo, atrás da sua janela, Botho Strauss deixa-se surpreender pelo que nunca viu para depois se sentar à mesa, fixar os contornos dos instantes fugidios e procurar chegar àquilo que no fundo sempre se viu. •



Ruth Walz

Hotel Confidence

Pela primeira vez, o TNSJ associa-se em co-produção ao Novo Grupo de Teatro para a apresentação da peça inaugural da nova temporada: *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, do dramaturgo alemão Botho Strauss, para um elenco de 24 actores e quase uma centena de personagens. João Lourenço e Vera San Payo de Lemos (tradutores, ele encenador e ela dramaturgista) falam sobre o desafio de montar o espectáculo, actualmente em ensaios no Teatro Aberto, em Lisboa, e com estreia marcada para o Porto, em Outubro. É a segunda vez que as palavras de Strauss – de um sensível humor amargo – ecoam neste teatro: há nove anos, *O Tempo e o Quarto* esteve no São João pela mão... do Novo Grupo. Cumplicidades & coincidências, em conversa. **MÓNICA GUERREIRO**



José Sérgio

Satélites & convulsões lunares

De repente, uma leitura de apresentação de um romance ainda inédito é interrompida por uma voz incómoda e mordaz que chega da plateia. De repente, oferecem-se flores. De repente também, num lobby de um hotel passa a figura da morte e alguém suplica um adiamento. Muitos são os chamados; poucos os escolhidos. Na peça de Botho Strauss que o Teatro Aberto ora ensaia, há bobos, mulheres, um universo de personagens errantes (quase uma centena...) e também anjos, fadas, artistas de variedades, porteiros, modelos fotográficos, detectives, um editor e uma escritora que têm, mesmo assim, outras profissões ainda menos ortodoxas. O que é que a peça de Botho Strauss não tem?

«Esta noite todos nós na grande comédia do mundo», como poria João Lourenço, encenador desta grande aventura universal, alegórica, hiperbólica e impregnada de segundos sentidos. *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, que o dramaturgo alemão Botho Strauss escreveu em 2001, é a arrojada investida do Teatro Aberto em co-produção com o TNSJ, a segunda vez que ambos se deixam envolver pela escrita privilegiadamente trabalhada de Botho Strauss e pelos imaginários múltiplos por ele invocados. *O Tempo e o Quarto*, estreada em Lisboa no Inverno de 1993 (quem esquece Alexandra Lencastre, Virgílio Castelo, Diogo Infante, Canto e Castro, Teresa Roby, Sofia de Portugal, João Lagarto?), passou pelo Porto em Abril de 1994. Nove anos contados para a frente, o dramaturgo é o pretexto para a companhia se reencontrar com o TNSJ e juntos passarem uma noite no Hotel Confidence, «um hotel qualquer em qualquer capital europeia», um local de passagem, um fórum transitório de existências tão fugazes quanto familiares. «Naquele hotel há qualquer coisa de purgatório, ou de meio-inferno...», procura João Lourenço, que com João Mendes Ribeiro concebeu um cenário em tons de vermelho, não por coincidência. «Não sei se os quartos do 16º andar podem ser o céu, mas há ali um lado de se estar à espera de algo», de uma presença que de facto chega e leva consigo um menos aventurado. A morte passa por ali, mas passa também um anjo. Quando pediu a Botho Strauss que escrevesse uma peça para um grande elenco de gente jovem que tinha consigo, Peter Stein estava a encenar *Fausto* para a berlinense Schaubühne. Também não será coincidência.

Bolas de sabão

Penúltima peça de Botho Strauss, *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia* poderá resumir-se, como faz João Lourenço, a «um filme com dezenas de personagens, de tal modo que sentimos que está toda a vida lá dentro, estão todas as pessoas lá dentro»; ou, como faz Vera San Payo de Lemos, co-autora da tradução e drama-

turgista, a «uma história entre uma escritora e um editor que é constantemente interrompida por pequenas bolas de sabão, episódios que andam ali à volta e ilustram o lado casual das relações humanas». A pequena história que percorre a peça relata a relação entre Sílvia Kessel (Ana Brandão), uma escritora a braços com a difícil «segunda obra», a confirmação que assombra os artistas, e o editor Zacarias Werner (João Reis), um sedutor com intuítos pouco honestos e um amor pelos livros que não tem limites. A sua pequena editora, «constituída por uma só pessoa», ambiciona publicar o segundo romance de Sílvia, intitulado *A Trança de Rapunzel ou A República dos Velhos*. Mas os planos incluem aldrabar quem possa entrar com dinheiro para cumprir os seus objectivos: «é um herói de certa maneira "negativo", porque mesmo que os seus sonhos sejam louváveis, aquilo que faz para lá chegar é muito parecido com, por exemplo, o que vemos fazer os políticos», considera João; «é um adorável mentiroso», resume Vera.

O anjo com a sua grande orelha

Temos então «uma pequena história que corre e a propósito disso surgem pequenos satélites que estão no fundo a contar a verdadeira história da peça»: e esses episódios atravessam a peça, como salpicos de fantástico, de sonho, de alucinação, a penetrar uma história de contornos realistas. «A base das situações é realista, mas temos figuras mágicas, diálogos surreais, sempre um elemento de distorção», esclarece Vera San Payo de Lemos. Para o encenador, Botho Strauss não será um autor naturalista: «é preciso sempre atentar naquilo que está por detrás das palavras. Há um tratamento da linguagem, um jogo com as palavras, que eu acho extraordinário, e que o torna também muito difícil de traduzir. Exige sempre uma encenação também não naturalista, pede um determinado estilo de representação». Personagens-surpresa, figuras do maravilhoso, interrupções do quotidiano tal-como-ele-é? Pronto a servir: dois velhos artistas de variedades discutem em termos que Beckett não desdenharia; uma artista tenta iludir a morte que chega e a leva pelo braço; uma fada dos livros é invocada por Sílvia numa crise de inspiração; um anjo ouve as conversas no restaurante do hotel, com a sua grande orelha. Entre todos, uma escritora de sucesso, um editor falhado, uma mão-cheia de admiradores que desesperam por um autógrafa e o pessoal do hotel, omnipresente, solícito, discreto mas revelador.

Quase cem personagens, portanto; dezoito cenas (já descontando os cortes, essenciais para não deixar a peça chegar às mais de quatro horas de duração) e 24 actores para as interpretar, na sua maioria muito jovens (mas todos com formação; segundo João Lourenço, as pessoas com escola distinguiam-se claramente nas au-

dições), que «vão dar ao espectáculo a dinâmica de que precisa». O cenário faz-se de dois megablocos articuláveis que os próprios actores, num movimento incessante (desenhado por Né Barros), deslocam para configurar o espaço cénico (quem vir por vezes ali algo que se assemelhe a umas lombadas de livros não estará longe do efeito pretendido). À frente do elenco, o par principal Ana Brandão e João Reis; e mais António Cordeiro, Canto e Castro, Luís Alberto, Nádia Santos, Carla Chambel, Patrícia Bull, Vítor D'Andrade, mais uma dúzia de actores, e a música original de Eurico Carrapatoso. A um mês e meio da estreia, o comentário de João Lourenço sobre o ambiente de ensaios é prometedor: «Está a criar-se um espírito mesmo para a pancomédia...».

Personagens em perda

Para os tradutores, não há dúvida de que estamos na presença de uma peça eminentemente alegórica, povoada de «tipos» à boa maneira da farsa medieval, que podemos ser todos nós; e também com o seu humor, um humor amargo, «trágico: porque achamos graça ao que está a acontecer, mas se virmos o que é que se quer hiperbolizar com aquilo, são sempre coisas que custam», sintetiza João. «São sempre personagens em perda, com problemas que não são muito palpáveis; as pessoas passam, estamos ali no meio delas e não percebemos nada. São como bocados de vida apanhados à frente de um espelho deformador. Até podemos achar graça, mas é preciso pensar no que é que aquilo quer dizer». O que quer dizer e como se diz, nesta linguagem de metáforas, de simbolismos obscuros, de sentidos depurados. João Lourenço defende que «a peça não está escrita como as peças clássicas, "bem feita" ou "como deve ser": há um caótico no espectáculo que é exigido pela própria escrita, que torna a peça imprevisível. O Strauss sai de facto dos cânones normais do escritor de teatro. A própria relação entre uma escritora e um editor é estranha: tem havido poucas peças em que se fale de um par envolvido na publicação de livros. Acho muita graça ele ter chegado a este fio condutor: é coisa que não lembra ao diabo, só mesmo ao Botho Strauss». •

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
16 OUTUBRO–9 NOVEMBRO 2003

O BOBO E A SUA MULHER ESTA NOITE NA PANCOMÉDIA

de
BOTHO STRAUSS
encenação
JOÃO LOURENÇO
versão
JOÃO LOURENÇO
VERA SAN PAYO DE LEMOS
dramaturgia
VERA SAN PAYO DE LEMOS
cenografia
JOÃO MENDES RIBEIRO
música
EURICO CARRAPATOSO
figurinos
BERNARDO MONTEIRO
desenho de luz
JOÃO LOURENÇO
JOSÉ ÁLVARO CORREIA
coreografia
NÉ BARROS

elenco
ANA BRANDÃO
ANA MIRANDA
ANA PAULA ALMEIDA
ANDRÉ NUNES
ANTÓNIO CORDEIRO
CANTO E CASTRO
CARLA CHAMBEL
CARLOS PISCO
CÉLIA ALTURAS
FREDERICO SANTOS
JOANA FARTARIA
JOÃO REIS
KJERSTI KAASA
LUÍS ALBERTO
MIGUEL DAMIÃO
MIGUEL ROMEIRA
MIGUEL SÁ MONTEIRO
NÁDIA SANTOS
PATRÍCIA BULL
SARA CIPRIANO
SÍLVIA BALANCHO
SOFIA BORGES
TIAGO BARBOSA
VÍCTOR D'ANDRADE

co-produção
NOVO GRUPO DE TEATRO e TNSJ

terça-feira a sábado 21h30
domingo 16h00

João Tena



Escutar pelos olhos, ver pelas vozes: metamorfoses perceptivas em *um Hamlet a mais*

PAULO EDUARDO CARVALHO

«...e confundia // As próprias faculdades de ouvidos e olhos»

William Shakespeare, *Hamlet*

«O teatro que conheça, tanto sobre o palco como nos seus modos de criação, as tecnologias da imagem e do som (...) pode, assim, tornar-se hoje um espaço ao mesmo tempo experimental e lúdico, no qual é possível *pensar em conjunto* – espectadores e actores – as mutações em curso, com a caução tangível dos corpos “ordinários” e do seu diálogo “respiratório”, corpos dos actores e corpos dos espectadores –, perante os quais se desenrola toda a paleta dos seus duplos.»

Béatrice Picon-Vallin

«A partir do momento em que o teatro começou a reflectir sobre as potencialidades artísticas de expressão que em si existiam latentes, independentemente do texto a realizar, ele entregou-se – como aconteceu com outras formas artísticas – a essa liberdade difícil e arriscada da perpétua experimentação.»

Hans-Thies Lehmann

Correndo o risco de denunciar o evidente, não posso deixar de começar este apontamento sobre *um Hamlet a mais* com o reconhecimento de que qualquer esforço de articulação discursiva sobre um acontecimento teatral implica um efeito de textualização da representação. Embora tal textualização seja, precisamente, aquilo que nos permite reflectir sobre o funcionamento do objecto cénico, ela é também aquilo que, ao recuperar a experiência, mais facilmente a trai. Trai a surpresa e o deslumbramento, como trai também a eventual perplexidade, entre as várias atitudes que podem acompanhar a nossa compreensão pré-linguística das formas e das dinâmicas performativas. Tais considerações introdutórias tornam-se-me tão mais importantes quanto o objecto em causa surge “assinado” – “um espectáculo de Ricardo Pais” – por um dos criadores teatrais portugueses que mais tem pautado a sua carreira pela defesa, mais prática e concreta do que doutrinária, de um “teatro teatral”. Talvez que a melhor maneira de esclarecer o que quero dizer com tal caracterização seja sugerir o seu oposto: independentemente da sedutora variedade de experiências que integram a “obra” de Ricardo Pais, arriscaria que o seu labor criativo raro assentou num entendimento da prática teatral como um meio para aceder a textos de teatro. Mesmo em situações mais ortodoxas de “encenação”, o fascínio do criador pela eloquência articulada das múltiplas linguagens da cena traduziu-se sempre mais em operações de provocação dirigidas ao texto – ou, mais rigorosamente, na aplicação de práticas produtivas ao texto – do que em dar a ver e a ouvir aquilo que antes pudesse, embora colectivamente, ter “lido”.

Não penso que isto, por si só, faça de Ricardo Pais “melhor” ou “pior” do que muitos outros criadores teatrais, portugueses ou estrangeiros, mas tal reconhecimento parece-me indispensável não só para partilhar um discurso sobre *um Hamlet a mais*, mas também para uma recepção mais avisada dos seus espectáculos. Esses espectáculos constituem, as mais das vezes, desafiantes – alguns dirão “arrogantes” – convites à modificação dos nossos esquemas, modelos e hábitos perceptivos. Desde logo porque se oferecem menos como “representações” de um qualquer texto – aqueles que efectivamente partem de um texto, seja ele dramático ou não – e mais como “re-apresentações” desse texto numa variedade de discursos visuais, sonoros, físicos, cinéticos, etc., quando não mesmo como “pura apresentação”. O papel que o cria-

dor parece reclamar para si é menos o do “autorizado” mediador interpretativo e mais o do autónomo autor de objectos cénicos que, com o material textual de partida, mantém uma relação particular e de contornos nem sempre fáceis de definir, embora, no caso de Ricardo Pais, sobreviva sempre uma saudável, mas não menos tensa, «preocupação ética em manter a obra identificável». Cito de um dos textos incluídos no *Manual de Leitura* – título que, mesmo admitindo alguma ironia na escolha da designação, sugere algo desagradavelmente prescritivo para o conteúdo do programa de um espectáculo –, em que o criador, contrariando a sua convicção de que «se o espectáculo não evidencia os seus traços constituintes não cabe a qualquer discurso paralelo fazê-lo» (do programa de *A Salvação de Veneza*, 1997), se esforça em apontar algumas linhas capazes de, senão “facilitar” a “leitura”, pelo menos ajudar à criação de um “horizonte de expectativas” mais ajustado ao objecto cénico em causa e à própria prática criativa que o propicia.

Este regresso de Ricardo Pais a *Hamlet* reforça a atracção exercida por esta peça de Shakespeare sobre muitos criadores teatrais contemporâneos. (E estou a pensar sobretudo em recentes experiências mais “radicais” como *Qui est là*, de Peter Brook, *Elsinore*, de Robert Lepage, ou *Hamlet: A Monologue*, de Robert Wilson.) A metafórica e metamórfica “câmara de espelhos” que constitui o dominante espaço de representação deste espectáculo – e que parece ter surgido na continuação do mais literal “móvel de espelhos” que, na anterior encenação de *Hamlet*, acompanhava os monólogos do protagonista –, prolonga um compreensível interesse pela subjectividade profunda que marca este texto, pela disseminação de um discurso em torno dos conflitos e fracturas que fazem a identidade. Intimamente associadas a este veio compositivo surgem temas como a incerteza, estratégias como a recusa de fechamento e o gosto pelo jogo. Desta última dimensão resultam os abundantes motivos ligados à representação teatral que fazem de *Hamlet* uma das peças mais auto-reflexivas e metateatrais do património dramático ocidental. Se sublinho estes aspectos é por me parecer que – para além dos temas da “misoginia” de *Hamlet*, e do mundo que o cerca, e da “guerra”, amplamente entendida, anunciados pelo próprio criador deste *um Hamlet a mais* como motivos organizadores do seu projecto criativo – o texto “montado” para esta experiência cénica os privilegia de forma igualmente significativa. No guião, que resultou da extraordinária redução operada sobre o texto de Shakespeare (inspiradamente traduzido por António M. Feijó), os monólogos de *Hamlet* (e o de Cláudio) continuam a ocupar um espaço muito considerável, o mesmo se podendo dizer de muitas outras sequências que asseguram e prolongam a referida auto-reflexividade. Na sequência de abertura deste espectáculo, que desloca para o início as cenas finais da peça, é logo Fortinbras quem ordena: «Que quatro capitães // Ergam *Hamlet* como soldado *nesse palco*, // Que provável era, fora ele então requerido, // Bem real nisso se mostrar». A metáfora do teatro atravessa muitas das sequências, com *Hamlet* insistindo na oposição entre a aparência e a essência, encontrando mais evidente expressão durante a visita da companhia de actores à corte de *Elsinore* e com a representação da peça dentro-da-peça, com que o protagonista espera «enlaçar a consciência do Rei».

Por indisciplina, ou íntimo e pessoalíssimo desafio, proponho-me não tanto uma reflexão sistemática e abrangente sobre a globalidade do espectáculo, mas antes a colagem de provisorias considerações em torno daquelas dimensões que neste objecto cénico poderão resultar como mais evidentes: o particular diálogo de linguagens várias, entre as quais assumem os-

tensivo relevo aquelas de suporte tecnológico.

O uso das tecnologias no teatro é, senão uma das questões teoricamente mais debatidas, seguramente uma das dimensões que mais tem contribuído para a caracterização de determinados percursos criativos e, conseqüentemente, para o posicionamento do espectador de teatro face aos objectos propostos pelos diferentes criadores. Convenhamos que há, para referir um primeiro exemplo, quem – entre criadores e espectadores – simplesmente não goste da amplificação das vozes dos actores. Do mesmo modo que há quem reconheça noutro tipo mais sofisticado de recursos, como pode ser a utilização do vídeo, uma linguagem “fria”, por oposição àquela que seria a natureza mais “quente” de uma mitificada expressão teatral, despida de tais artificios e mediações. Do mesmo modo que para outros, ainda, o teatro corresponde a uma espécie de anacrónica manifestação, desfasada das diversas evoluções e expressões artísticas da nossa contemporaneidade, muitas delas, justamente, associadas a suportes tecnológicos. Poderíamos multiplicar os exemplos e as instâncias ilustrativas desta questão, mas bastará por enquanto recordar que o teatro moderno, aquele que é contemporâneo da emergência da figura do encenador, na viragem do século XIX para o século XX, surge historicamente marcado por diversos desenvolvimentos técnicos e mecânicos que, para os espectadores actuais, de já tão integrados na prática teatral, terão perdido por completo essa sua original condição. Talvez que a principal diferença das mais recentes aplicações tecnológicas no teatro, por oposição à iluminação eléctrica ou à utilização de ambientes sonoros e musicais gravados, se prenda com o facto de, muitas delas, resultarem de possibilidades abertas e exploradas noutros domínios artísticos e que alguns criadores querem ver experimentadas ao serviço da expressão teatral.

O percurso criativo de Ricardo Pais foi, desde muito cedo, marcado por um desejo de experimentação e de integração de muitas dessas “novidades”, e essa será uma das razões que estão na base da sua precoce reputação multidisciplinar ou transdisciplinar. Como ele próprio lucidamente esclarece num dos textos já citados, do *Manual de Leitura*, transdisciplinar é a própria natureza do teatro, uma vez que o seu princípio estrutural é justamente a relação múltipla entre diversas linguagens ou disciplinas. O que há quase trinta anos vem acontecendo na prática do criador é, simultaneamente, a integração de novas disciplinas e a exploração de outras, mais tradicionais, através do apoio renovado que os desenvolvimentos tecnológicos podem oferecer à sua eloquência e capacidade expressiva. Será óbvio para qualquer espectador de *um Hamlet a mais* a importância que foi confiada a diversas linguagens de suporte tecnológico, nomeadamente, e para além da luz, tudo aquilo que se prende com o ambiente sonoro (incluindo a espacialização do som, o tratamento da voz e a própria qualidade da matéria musical) e com a utilização do vídeo, desdobrado em projecções de imagens pré-gravadas e em imagens captadas em tempo real através de telecâmaras de vigilância. O próprio encenador se refere ao recurso a estas tecnologias como um «processo para activar imaginários paralelos». Impõe-se, assim, um esforço de “leitura” e de avaliação do modo como tal recurso consegue efectivamente contribuir para a abertura desses novos espaços no nosso imaginário, com a repetida consciência de que esta reflexão não poderá substituir a experiência concreta proporcionada pela “espessura” significativa deste espectáculo.

Ao povoar todo o espaço de representação – tanto aquele dentro da “gaiola” delimitada pelas quatro paredes-e-crãs como aquele que «excede toda a cena» – de microfones, obsessivamente procurados pelos intérpretes para se fazerem ouvir, o criador está imediatamente a

enunciar a recusa de um qualquer princípio de identificação e a abrir um número imprevisível de possibilidades interpretativas. É o próprio Ricardo Pais a denunciar a sua utopia do intérprete como «um agente de propostas meta-teatrais». Inibindo qualquer efeito de simulação interpretativa, desde os primeiros momentos do espectáculo que os seus actores se afirmam como portadores de enunciados textuais e polivalentes operadores responsáveis por muita da dinâmica de que vive o espectáculo. Tal efeito de despersonalização é intensificado pelo desdobramento de personagens que atinge a quase totalidade dos intérpretes, à excepção daquele que transporta consigo as palavras confiadas a *Hamlet*.

Para além da adopção de um modo de dizer que privilegia a clareza e o recorte dos enunciados em detrimento de qualquer pretensão psicolizante – cada fala é dita «escorregada na língua», sem «estardalhaço» e sem que as mãos serrem «demais o ar» –, a amplificação, ostensiva e mesmo cenograficamente assumida, a que ficam sujeitos esses enunciados, permite um trabalho expressivo sobre alguns segmentos textuais, submetidos a efeitos vários de distorção. Esse será o caso de algumas palavras que atravessam o espectáculo: o imperioso «*Silêncio*, deixai-me pensar» proferido por Cláudio, logo no início, encontra um pungente eco em «O resto é silêncio», de *Hamlet*, e, mais tarde, no também seu «*Silêncio*, vamos à minha mãe», repetido umas quatro ou cinco vezes, até ao grito, a caminho da cena com Gertrud no quarto e imediatamente antes de encontrar Cláudio a rezar; idêntico exemplo de destaque é a “acção” com que termina o discurso do «Ser ou não ser» de *Hamlet*, retomada, por interpolação, no final da representação que a companhia de actores faz na corte, mais precisamente no número musical que se segue ao «Dai-me luz. Saí da frente», de Cláudio, e ao «Luzes, luzes, luzes», de Polónio. Tais destaques assumem particular pertinência no contexto de uma ficção cujo protagonista expõe a sua interioridade com base na hesitação entre o agir e o não agir, mas revelam-se talvez ainda mais eloquentes na corroboração de alguns dos princípios que estruturam a construção desta particular representação, na qual diversas estratégias cinematográficas ultrapassam o valor da mera sugestão.

O trabalho sobre a voz dos actores é muito mais complexo do que aquele que me permitiu explicitar e surge acompanhado de uma multiplicidade de outros efeitos sonoros, de que são exemplo a artificiosa e distorcida amplificação do embate das armas durante os combates de esgrima, o som amplificado das lâminas a cortar o ar, bem como a extraordinária variedade de motivos musicais recorrentes que pontuam o espectáculo, entre a violência das cordas de uma guitarra eléctrica e a sugestão distanciada de um ambiente cortês. Particularmente marcante – e demonstrativo de como algumas soluções se revelam mais expressivas do que outras –, capaz mesmo de valer por mil palavras, é a sequência em que a corte se ocupa a mastigar maçãs. (Um gesto que me parece retomar, de forma mais feliz, porque talvez mais concentrado e original, a abertura de garrafas de champanhe que encontrávamos na encenação de *Hamlet*, em 2002.) O efeito mais memorável da amplificação do som produzido pelo gesto dos intérpretes nessa nítida mastigação consegue sugerir um perigoso e violento ócio cortês, por detrás do qual se escondem as mais perversas irresponsabilidades e ignomínias, políticas e pessoais.

Um outro efeito sonoro que adquire particular relevância no espectáculo é a utilização do theremin, o estranho aparelho trazido para cena e operado pelo 1º Actor, desde o discurso do anúncio da chegada dos actores por Polónio, e depois também operado por *Hamlet*. A estra-



João Tuna

nha capacidade de emissão sonora deste aparelho, aparentemente reactivo à simples aproximação das mãos dos intérpretes, coloca-nos num terreno de surpreendente eloquência expressiva, particularmente importante quando associado a esta companhia de actores. Trata-se de uma sequência que, no contexto da ficção proposta pelo espectáculo, é particularmente importante para a já referida dimensão auto-reflexiva e metateatral do texto e do espectáculo. Consideravelmente menos expressiva me pareceu a solução adoptada para o discurso do 1º Actor sobre o sofrimento de Hécuba, cujo efeito, seja ele qual for, deve impor-se como particularmente decisivo para a global compreensão do monólogo de Hamlet que imediatamente se lhe segue.

Este será talvez o momento para sublinhar a importância “dramatúrgica” de toda a dimensão sonora do espectáculo, particularmente se levarmos em conta que, depois das muitas operações de manipulação do texto de Shakespeare, o guião final encerra múltiplos e variados apelos à escuta, referências à audição e ao órgão por ela responsável, o ouvido, distribuídos por quase todas as personagens: [Horácio] «E deixai-me contar ao mundo que o não sabe // Como tais coisas se passaram»; [Fantasma] «Encosta grave o teu ouvido // àquilo que vou expor-te. (...) Ouve, ah, ouve, ouve! (...) Ouve-me Hamlet (...) e o ouvido todo da nação (...) e no átrio dos meus ouvidos deixa cair (...)»; [Hamlet] «(...) e confundia // As próprias faculdades de ouvidos e olhos (...) Fendia o ouvido geral de discursos horríveis»; [Cláudio] «E não lhe faltam bocas que o ouvido infectem (...) de ouvido em ouvido»; [Actor/Prólogo] «Rogamos nos oíçais com paciência». Embora tais instâncias devam ser interpretadas à luz das necessidades impostas pelas particularmente ruidosas condições de representação do teatro isabelino, elas adquirem, no contexto deste espectáculo, uma notável ressonância, ampliada e desdobrada pelas imagens vídeo.

Numa das mais bem conseguidas sequências de utilização das telecâmaras de vigilância, Hamlet percorre com uma delas o rosto dos intérpretes, demorando-se no ouvido de cada um deles, para a imagem surgir depois, em grande plano fixo, no ecrã do fundo da cena. Seja como ampliação de uma imagem central a uma história de corrupção, iniciada por um assassinio perpetrado através da colocação de veneno no ouvido de um rei, ou como explicitação das coordenadas em torno das quais se ergue o espectáculo e modo de sublinhar a particular intensidade da linguagem de Shakespeare, capaz de ferir os ouvidos como punhais, esta é uma daquelas instâncias claras de desenvolvimento de uma «visão plurissignificante do que se vê e ouve em cena». Tal consideração introduz-nos no território da complexa utilização das projecções vídeo. Recusando o pendur decorativo e o efeito de compensação ou extensão cenográfica, os vídeos (de Fábio Iaquone e Paulo Américo) e as projecções das telecâmaras de vigilância asseguram um repertório de imagens que

se desdobram em múltiplas e variadas funções, em produtiva articulação com a ficção dramatúrgica. Não deixará de ser particularmente desestabilizador para o público deste espectáculo acompanhar as oscilações funcionais de tais imagens, mais introspectivas e íntimas umas, mais especulares ou narcisistas outras, narrativamente indispensáveis ou simplesmente lúdicas. O princípio a que parece obedecer a utilização das tecnologias associadas ao som e à imagem é o da contaminação, resultado da livre, mas obsessivamente codificada, circulação imaginativa entre palavras, sons e imagens, em jogos de contrastes, ecos e prolongamentos imagéticos.

A recorrência e proliferação destas imagens animadas surge tão mais justificada e integrada no espectáculo, quanto ele assenta numa proposta cenográfica (de António Lagarto) que se oferece como suporte de imagens outras, de múltiplos efeitos de ampliação (num gesto, muitas vezes, paralelo ao do tratamento sonoro), de variação caleidoscópica e de distorção. Confessadamente inspirada pelas “caixas de vidro” utilizadas por Francis Bacon nos seus quadros – motivo formal que esteve na origem da exposição *Caged/UnCaged* apresentada recentemente pelo Museu de Serralves –, esta proposta cenográfica introduz no espaço ilusionista do palco uma estrutura geométrica que, à imagem daquela utilizada nos quadros do pintor, envolve as figuras e serve de base a outros elementos, contribuindo para uma concentração do olhar e, assim, funcionando como uma espécie de condensador visual. Pela própria natureza do seu formalizado minimalismo, esta estrutura abre-se a uma metaforização quase infinita. Apresentada inicialmente como sala de esgrima, esta gaiola serve também para reforçar a particular claustrofobia da corte dinamarquesa, prestando-se, sobretudo, a metamórficas delimitações do espaço, através das possibilidades várias de articulação das suas quatro paredes autónomas. Discretamente (desnecessariamente?) invadida por uma bela estrutura em madeira, o dispositivo permite níveis diferentes de distribuição dos intérpretes pelo espaço, enunciando um princípio de transformabilidade, prosseguido e maximizado pelas imagens projectadas nas suas paredes. Particularmente expressiva revela-se a utilização da “quarta parede”, seja como tela de limitada transparência, seja, quando erguida, como superfície de projecções monocromáticas, em obediência a um plano rigoroso de alternância. Ampliando as camadas visuais de que se faz o espectáculo, as projecções sobre o ecrã do fundo abrem-se tanto à ampliação do teatro mental das personagens (recordo as pequenas bailarinas associadas a Ofélia) como à duplicação do corpo dos intérpretes, em jogos complexos de escala e de tensão entre os corpos vivos e a sua imagem desnaturalizada, permitindo, inclusive, a multiplicação de perspectivas sobre a cena (caso dos picados permitidos pelas telecâmaras de vigilância).

Para recuperar uma expressão feliz sugerida por Béatrice Picon-Vallin, é na condição de “interactores” que as linguagens do vídeo, da música, do som e da própria luz (de Nuno Meira) são utilizadas neste espectáculo, em interacção, portanto, com um conjunto de intérpretes que, sem perderem a sua importância central, são convidados a “dialogar” com tais materiais.

Tal como já acontecera com a solução adoptada no anterior *Hamlet*, senti-me particularmente seduzido pela radical recriação dos momentos musicais previstos por Shakespeare para a expressão da loucura de Ofélia. Naquele que é talvez o mais demorado número musical de todo o espectáculo – afirmação que pode configurar uma quase aberração, dada a variedade de registos musicais propostos por Vítor Rua e exaustivamente descritos por João Lisboa na sua entrevista com o músico, incluída no *Manual de Leitura* –, encontramos não só mais uma demonstração da multivalência pedida aos intérpretes (neste caso, Luísa Cruz), mas também um daqueles momentos em que é menos a “memória do Teatro” a funcionar, e antes a memória da cultura e a das próprias experiências do criador que surgem activadas. O que é curiosamente sugestivo nesta sequência é a natureza longínqua da referência aos *lieder* de Strauss sobre as canções de Ofélia, como longínqua será a sugestão pré-rafaelita da sanguínea imagem aquática projectada em simultâneo. E é já “fora de cena” que a intérprete empresta a Ofélia uma oscilante e hesitante musicalidade, tal como é na sua condição de imminente “saída de cena” que ela pode dirigir a Vítor Rua o «Adeus, minha rolinha» final.

Ricardo Pais regressa, neste projecto, a um modelo criativo que marcou a sua carreira, reunindo, em cumplice intimidade, um conjunto de colaboradores, entre os mais antigos, como António Lagarto, e os mais diversamente recentes, como António M. Feijó, Vítor Rua, Fábio Iaquone e Paulo Américo, Francisco Leal (o “mago” responsável pelo desenho de som, já aqui tão referido) e Nuno Meira (sempre tão hábil na sensibilidade dramatúrgica: são particularmente memoráveis os momentos precisos em que a cena é invadida por uma ofuscante luz branca, num efeito de eficaz expressionismo), e Miguel Andrade Gomes (na orientação das lutas de esgrima). Seria injusto não incluir aqui uma explícita referência ao conjunto de intérpretes rigorosos que constituem o núcleo central deste espectáculo e aos quais é exigida a difícil tarefa de dialogar com a rival eloquência de outros recursos expressivos: João Reis, António Durães, Luísa Cruz, Nicolau Pais, Pedro Almendra e Pedro Giestas. Sem querer sugerir qualquer ruptura no equilibrado efeito de conjunto procurado pela direcção de actores, igualmente injusto seria não destacar o trabalho desenvolvido por João Reis, tanto pela controlada expressividade física demonstrada como, sobretudo, pelo modo como dá mostras de saber conciliar uma sensível compreensão do texto com as exigências colocadas pelas dinâmicas

transformadoras a que a sua poderosa elocução está condenada.

Permito-me, para terminar, a publicitação de algumas dúvidas, de grau e consequência muito variável, com a perigosa presunção de que poderão, também, produtivamente interpelar algumas das opções dos criadores deste espectáculo. Tenho dúvidas, de ínfimo pormenor – mas quando a proposta é tão formalizada, qualquer coisa sentida como “ruído” ganha, para o “ouvinte”, mais desagradável ressonância –, relativamente a algumas legítimas decisões do figurinista, nas soluções escolhidas para a coroa e cabelo de Gertrud e para os figurinos dos dois intérpretes da peça-dentro-da-peça. Tenho dúvidas da utilidade expressiva, já perto do final, da manutenção do monólogo de Cláudio, uma sequência em que a intensidade do que está ali em jogo não me parece ter atingido o mesmo nível alcançado pela austera solução adoptada para a *closet scene*, entre Hamlet e a mãe, no quarto. E tenho dúvidas da caracterização adoptada para Polónio, personagem por demais importante na determinação do destino político daquela corte e da “guerra” que aí se instala. Mas tenho, sobretudo, dúvidas sobre a eficácia – para o espectáculo, para o espectador – da opção em manter “verosímil” a narrativa original. Explico-me: terei, talvez, dúvidas sobre a conciliação do espaço reservado ao “teatro mental” de Hamlet, fortemente apoiado nos seus monólogos, com a evolução de uma história de tantos saltos, atropelos, demoras e precipitações. Inteiramente seduzido pela ideia de começar pelo fim e pelo papel confiado a Horácio de «tudo (...) em verdade contar», interrogo-me sobre as vantagens de se ter optado por confiar mais responsabilidades narrativas ao amigo de Hamlet no decurso do espectáculo – «E deixem-me contar ao mundo que o não sabe // Como tais coisas se passaram» –, ajudando o espectador a uma viagem mais segura (menos sedutora?) pela floresta de metáforas e caleidoscópicas metamorfoses perceptivas em que assenta o funcionamento de um espectáculo tão codificado, como são quase sempre os espectáculos de Ricardo Pais. Ou, então, algo radicalmente no sentido inverso: confessarei que no dia em que pela primeira vez vi o espectáculo, lamentei que ele não tivesse ouvido mais – delirado mais? – na sua ambição lírica, em ostensivo detrimento da narrativa de partida. Aliás, como li depois, é o próprio criador a falar em «poema cénico»: e é para isso que tende o espectáculo, é nessa respiração que ele existe. Essa é, nitidamente, para mim, a sua ambição. É esse o seu principal horizonte ético e estético. É, justamente, isso que ele traz dentro e que «excede toda a cena». •

Nota As considerações registadas neste texto tomam como material a minha experiência pessoal de espectador dos espectáculos dos dias 24 e 30 de Julho, um registo vídeo em câmara fixa, captado nesse mesmo dia 30, e a consulta do guião utilizado no espectáculo.



João Tuna

screens, screens, screens

EUGÉNIA VASQUES

«Craig: I should even like everything to be conveyed without words, by the movement of the actors illustrated by music.

Stanislavski: Yes, but that would not be Shakespeare's *Hamlet*. It would be a new art founded on the theme of Shakespeare's *Hamlet*.

Craig: Not even on the theme of Shakespeare's *Hamlet*, but on the theme of the original legend which served Shakespeare as the basis for his work.»

(Cit. in "The Craig-Stanislavski' *Hamlet* at the Moscow Art Theatre", apud Rosales pp.296-297)*

«Hamlet almost seemed to me to be myself.»
(Craig, *Index to the Story of My Days*, p. 162)**

1. O que mais me impressionou no segundo *Hamlet* de Ricardo Pais no Rivoli Teatro Municipal foi essa necessidade de "representar" *Hamlet* outra vez. O título do espectáculo é, aliás, indicativo: **um Hamlet a mais**. Passe a ironia que assinala o excesso, o título antecipa-se ao possível espanto ou incompreensão dos espectadores e quiçá dos eventuais críticos da programação. Porquê voltar a *Hamlet*?

Peter Brook parece ter-se colocado recentemente a mesma pergunta (ou tê-la suscitado aos seus espectadores). E antes dele, tantos e tantos

encenadores ou dramaturgos que iluminam a história do teatro. Constantin Stanislavski, por exemplo... Em 1908, instigado por Isadora Duncan, convida o contestatário cenógrafo inglês Edward Gordon Craig (o veterano encenador gostava indubitavelmente de lidar com jovens "alternativos") para vir *experimentar* praticamente, no Teatro de Arte de Moscovo, as suas ideias que mais nenhum teatro europeu parecia disposto a acolher. E a experimentação recaiu não por acaso sobre *Hamlet*, peça que o actor e futuro teorizador há muito estudava (e tinha representado) e que provocava a esse misógino e mimado filho de Ellen Terry uma paixão que ele próprio confessou ser quase uma **identificação**: «Hamlet almost seemed to me to be myself. *Hamlet* was not only a play to me nor a role to be played – I somehow or other lived Hamlet day by day. Since I was so much like Hamlet myself I had to...» (*Index*, p. 162).

Hamlet era a história do teatro, dizia Craig. Notoriamente também para Ricardo Pais *Hamlet* é um manifesto, é uma virtualidade, uma matriz. Se o anterior *Hamlet* deste encenador falava, de forma intimista, obsessiva, de si na primeira pessoa – «Hamlet c'est moi» –, lançando, embora com respeito pelo cânone dramático, as suas desilusões perante o teatro em Portugal, neste *Hamlet* "a mais" Ricardo Pais avança no processo de actualização da peça clássica reivindicando-a para suporte da sua própria mar-

ca como artista (e não só encenador).

O histórico *Hamlet* de 1912, do Teatro de Arte de Moscovo, que acabou por não ser nem sintético nem realista em virtude do choque de Stanislavski com Craig, marcou uma viragem na concepção da pesquisa plástica no teatro. Este espectáculo de Ricardo Pais fez-me lembrar o Craig dos *screens* como que reinterpretado por António Lagarto. (É verdade, a matéria é outra mas o modo é citacional: o percurso, a linguagem, ou, como diz o meu irmão, «o lugar do Ricardo Pais».)

E como curiosidade, também a misoginia, traço dominante de Craig, e possível traço do comportamento de Hamlet, é aqui material. Ricardo Pais sublinha bem esta visão do mundo: o seu é também um espectáculo essencialmente masculino.

2. É por estas razões implícitas, subjacentes, que o presente trabalho não me suscita uma análise textocrática, transpositiva. Este espectáculo a branco e preto, com *flashes* de sépia, de cores, talvez acrescente à obra e à linguagem de Ricardo Pais uma espécie, tentativa rascunhada, de "tratado" sobre enunciação teatral, sobre discursos, cuja materialização António Lagarto metaforizou num *plateau* de cinema (encontro com o cinema de Manoel de Oliveira?), lugar de onde parte a "caixa do teatro" constituída por *screens*, que, literalmente, serão os ecrãs que ora afastam e escondem corpos ora mostram imagens projectadas. O resultado é qualquer coisa como um teatro de imagens virtuais, um teatro significativamente de fantasmas que não são só, porém, os fantasmas convocados por Shakespeare. Como espectadora vi também rastos cinéfilos de Fellini, Visconti, Tarkovski, fantasmas de actores, de Jasmim, Margarida Vieira Mendes, farrapos da vida artística de Ricardo Pais. Piadas geracionais ("A Ratoeira"). O tema do duplo é parte dominante desta possibilidade de leitura que ganha se se foi testemunha da obra de Ricardo Pais.

3. O que me ia entusiasmando, por outro lado, no decurso do espectáculo, era, justamente, a consciência permanente que esta encenação suscitava de que estávamos perante uma constante "operação", uma "intervenção", driblando a expectativa mesmo dos conhecedores da peça e do jogo intertextual que constitui a prévia e já publicada tradução de António M. Feijó. Também aqui entra a surpresa: se a versão cénica é do encenador, o tradutor fez *zoom* sobre as palavras de Hamlet e fortaleceu-lhes a dimensão pop-rock.

O carácter de "operação", de manipulação permanente dos materiais, é, ainda que sem ousadias de ruptura, potencializado pela tecnologia. A música, por exemplo: o aparato musical sintetiza multiplamente. Que a música seja, muitas vezes, coincidente com a sonoplastia é uma operação que assinala os perigos, antropofágicos, da síntese das artes na cena do teatro. O cinema, claro, fornece a gramática da montagem.

4. À excepção de Hamlet, única "personagem" (literalmente, da literatura) a ser distribuída a um mesmo actor (João Reis), cujas árias e duetos evidenciam que o género poético considerado pela intervenção dramaturgical sobre a peça de Shakespeare é, no essencial, o **monodrama lírico**, as restantes figuras são apresentações-vozes (seria interessante analisar o uso que fazem do microfone) com um papel mais fático do que dramático e uma liberdade histriónica ilustrando modos de representar ligados ao universo teatral shakespeariano (*commedia dell'arte*, bonecos, sombras chinesas).

A questão do metadiscorso – o teatro dentro do teatro que aqui levanta também uma questão cara a alguns espectadores fiéis, decerto, e que é a questão, judicial, do **testemunho** – é tratada neste trabalho de um modo que sugere frequentemente a *mise en abîme* de carácter narrativo, épico. Trata-se de **contar**, «contar ao mundo que o não sabe/ Como tais coisas se passaram». O que levanta a questão do ponto de vista. Será que existe um ponto de vista? O de Horácio? Questão que não estudei... Mas o que sei é que não estou de acordo com a insistência e com a incorrecção do comentário que afirma que «a acção é representada do fim para o início!» Existe, isso sim, uma estrutura narrativa de contar o contado que tem um Prólogo, um desenvolvimento e um *finale* aberto, cuja abertura é, programaticamente, polissémica, e que, entre outras operações, sobrepõe, até, por momentos (o final, por exemplo), o *Hamlet* 1º e o *a mais*, como se de negativos se tratasse.

5. Terminou-se-me o espaço de escrever. Deixo, porém, a pergunta: porque dominará o tema do duelo? •

* Rosales, María Ángeles Grande, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá, Universidade de Alcalá, 1997.

** Craig, Edward Gordon, *Index to the Story of My Days – Some Memoirs of Edward Gordon Craig 1872-1907*, Cambridge, University Press, 1957.

«Ouçamos uma fala»

Algumas notas sobre o espectáculo *um Hamlet a mais*

FERNANDO VILLAS-BOAS

«A guerra em geral parece-me um efeito poético. As pessoas julgam-se obrigadas a bater-se por uma qualquer mesquinha posse e não reparam que o espírito romântico as excita a aniquilarem as inúteis maldades através de si próprias. Levantam as armas pela Poesia e ambos os exércitos seguem *uma* bandeira invisível.»

Esta passagem não versa directamente *Hamlet*, mas não me parece poder encontrar o seu sentido pleno nem essa precedência. O seu autor adivinhou a mesma razão interior à peça que esta encenação procura iluminar.

Pode chocar alguns, este resumo tão distanciado da guerra, com o seu veio aparente de *blague* mórbida fechada no efeito literário, mas os que amam *Hamlet* sentem-lhe melhor os limites entre o primeiro efeito desafiador e o propósito mais grave de articular um vasto campo de incerteza: o campo da morte e da purga política contra a morte e a purga individual, num choque de forças que transcende o cenário da batalha e o patamar da existência.

A noção muito abrangente da poesia como ilusório e brevíário universal que está ali em uso também respeita à peça de Shakespeare e ao seu privilégio dos momentos de dicção e seus dilemas contra o fluir dos acidentes do mundo e de toda a intriga. Este é o espírito e aquele um tema de *Hamlet*, os que esta segunda encenação hamletiana de Ricardo Pais quer seguir conjuntamente, num espectáculo sob o nome reflexo de *um Hamlet a mais*.

O espectáculo de Ricardo Pais toma este texto de Shakespeare do ponto de vista mais íntimo da sua evolução em vida, digamos, enquanto peça declaradamente escrita por cima de outra peça de vingança já muito conhecida do público, dando-lhe uma inflexão fortemente paródica da fonte, de todo o género e dos ditames da actividade teatral do momento, para depois se virar ainda mais sobre si mesma, forçando todas as costuras da peça antiga e confiando na memória de todos os habituados para agravar ao pormenor a traição das suas expectativas.

Estou a falar das duas versões sucessivas de apuramento de *Hamlet*, de 1600 e 1601, em que os melhores apostam o seu melhor juízo e conjectura, respondendo àquela tendência de muitos para se admirarem com os sinais de desprendimento do esqueleto da intriga e auto-suficiência que a massa poética de *Hamlet* revela, o mesmo que fez alguns duvidarem da disponibilidade de um público seiscentista de maiorana analfabeta e iletrada para seguir aquela enorme pirâmide de texto.

Mas eles lá estiveram. Uma anedota do tempo fala da oferta de muitos Hamlets, e curiosamente, contra o costume, não resume a peça por algum acto, mas por ter *cargas de discursos trágicos*.

«o mérito paciente»

Fui roubar a passagem sobre a guerra à edição que Rui Chafes fez das notas pessoais de Novalis, os seus *Fragments*, e aquela é já de si uma citação que o poeta faz de um seu par, Heine (devoto da peça e autor de um dos primeiros livros do século XIX sobre Shakespeare). Verso eu agora o tema hamletiano do amor do mérito paciente e agradeço àquele artista (por sua conta um cenógrafo) o caminho de cuidado que fez pela obra do poeta alemão, a qual me acompanhou ultimamente no entendimento e tentativa de ilustração de um espectáculo também solitário no seu esforço de criar, num domínio, a encenação de Shakespeare, onde é muito mais fácil obter-se o prémio no acto de redundar.

O romantismo alemão não foi um episódio de acolhimento de *Hamlet*, mas tem muito disso. A espantosa penetração do universo poético da peça adentro daquele idioma artístico, que transparece naquele conjunto de escrita, ajuda um céptico em coisas de poesia e prático em coisas de teatro a ver melhor esta encenação, como a peça, na sua natureza de máquina declamatória, de recital de assédio ao indizível, com o seu inaudito protagonista a falar para fora do tempo da acção e a sua intriga semeada de lacunas e meandros inoportunos.

Quando Novalis diz: «O rei e a rainha protegem mais a monarquia do que 200.000 homens», ou pergunta: «Não se pode dizer que os alimentos devoram, por sua vez, quem os devorou?...», ou pergunta ainda: «Tudo o que é Melhor não começa com uma doença?...», ou remata: «Afectos são simplesmente algo de fatal, como doenças. [...] Afectos são remédios – não é permitido brincar com eles», ou, por fim: «É estranho que só os verdadeiros órgãos, e quase unicamente os exteriores, estejam submetidos à vontade», de onde tinha vindo ele, senão desse mundo mental de anulação de opostos que é *Hamlet* desligado da sua pequena história?

escrever sobre

Uma mulher que estava num café à espera do filho, para lanchar (esse não apareceu, parece que por costume), mostrou curiosidade por um postal promocional de *um Hamlet a mais* com que eu marcava uma edição de *Hamlet*. Disse-me que não foi ver porque o marido não é dado a isso, mas que um casal amigo tinha ido, e tinham-lhe ambos contado com muito entusiasmo «tudo o que se passava». De tal maneira que ela «já estava a idealizar».

Este verbo *idealizar* trouxe-me não só a sugestão do que pode o comentário de teatro despertar, como fecho de um ciclo imaginativo, mas também a atitude que uma encenação de *Hamlet* deve motivar no espectador em relação à grande matriz literária e à iconografia tradicional, das quais se deve extrair criativamente (o moldar do todo impraticável do texto e a fuga à caracterização das personagens vinda do folclore popular, e do profissional, são apenas o primeiro passo).

Ou seja, neste último ponto, é ingénuo supor que este espectáculo está nalgum lugar extravagante quando monta as cenas no seu moto particular, ou mesmo propõe uma ou outra dupla, ou tripla, distribuição de papéis pelos actores, articula musicalmente ou faz a marcação estática de algum movimento que assim se desvia da contracena esperada. Não há uma encenação firme de *Hamlet*, eu diria *feita a partir de dentro*, que não suponha aquele acto de *idealizar* por parte do espectador, ou seja, de sentir variações, entre ocultações e desvios do mito, pela simples razão de que a peça de Shakespeare – que nos chegou como uma autêntica antologia de cenas, cuja apresentação, na época, tinha diferentes escolhas e era adaptada aos diferentes públicos e mesmo à sorte de cada noite – obriga a isso materialmente, e também já o fazia com a peça anterior do mesmo nome e até entre as suas próprias sucessivas versões.

peça de vingança

Hamlet é uma peça de vingança. Mas, curioso, há dois séculos que ninguém se dispõe a apresentá-la assim. Nebulosamente, concorda-se que a vingança se mantém no centro dos acontecimentos, mas ao mesmo tempo não se espera disso assunto, porque parece que a vingança nada justifica. Não há dúvida que um espectáculo assim promete.

William Empson (que para mim, em relação ao texto de Shakespeare, é como o tal casal amigo, a oferecer entusiasmo e experiência de percepção) chegou a dizer que a grande invenção da peça – que propunha o regresso a um assunto estafado e um género demasiadamente conhecido na sua estratégia de atrasar o desenlace da vingança – foi pôr *Hamlet* em cena a confessar ao público que também ele não suportava as razões da sua demora, oferecendo aos assistentes uma partilha desconcertante da mesma impaciência e sentido da inútil procura dos melhores fins que carregou o enredo mais ou menos esperado de abrupto mistério.

Neste sentido, todo *Hamlet* é uma peça dentro da peça. Shakespeare transferiu a inquietação do público com o género da peça de vingança – a sua troça e insatisfação com a vengida teatralidade – para o seu protagonista, que dedica ao seu mundo de intrigas, enfação retórica e fingimentos a mesma repulsa que o público já sentia pelo género.

Ao espectáculo, ou seja, aos actores e ao plano de encenação. Tentei guardar nestas notas a

disponibilidade do espectador, de acordo com o princípio de la Bruyère de que *o prazer de criticar nos rouba o prazer de nos comovermos com belas coisas*.

lugar nenhum

Não discuto a cenografia, de que se fez e faz habitualmente ponto de partida em comentário. Parece-me puramente evasivo esse passo, no caso deste espectáculo. Esta é uma estrutura levíssima, de autêntico material de digressão. Um palco vazio, com quatro telões alçáveis, cujo movimento só tem sentido contra o dos actores.

Uma proposta que é muito *isabelina* ou mais exactamente *jacobina* – de *Hamlet* para diante –, de máxima atenção sobre o actor, por contraste com a sobrecarga mecânica e construtiva trazida pela mudança que se seguiria na história do teatro: o trajecto entre os bastidores e a cena é descoberto, estão à vista os móveis roupeiros e os adereços, e o cenário é neutro, não é acessório da representação; a fala é que desenha o lugar, como dantes (e o vídeo completa, especularmente, esta utilidade da poesia, com metáforas visuais que são paisagem do verso, não da cena). O eclectismo dos figurinos tem exactamente o mesmo espírito, de submissão do conjunto, e nisso corresponde à antiga prática: vestes de lustro contido para todos, com alguns elementos vibrantes de diferença.

Esta cenografia ecoa, enfim, de forma absolutamente material, o primeiro juízo do Rei Cláudio na conjura com Laertes, da primeira cena: «Lugar nenhum deve servir de santuário à matança». Estamos sim em *lugar nenhum*, e quando a poesia parece afectar assim a matéria, como noutros pontos desta versão, produz-se em cena aquele efeito prático a que chamamos *o mistério*.

«Ouçamos uma fala. Vá, um discurso intenso.»

Hamlet o especulativo faz, desta vez, uma entrada formalíssima em cena, absolutamente dedicada ao silêncio e à acção, dois temas desta versão, acentuados em variadas deixas, repetidas como refrães, e na representação, com rompanes de movimento armado que cortam o recital, entre pausas vincadíssimas, de silêncio ou música, que agravam os momentos de fala.

É fútil supor que quando alguém vê *Hamlet* entrar em cena não antecipa quem seja, não espera, por exemplo, que fale como quem disso tira sempre algum gáudio, mesmo na cena do confronto com a corte, de dor e retraimento. Daí o choque de ver um *Hamlet* calado e contráctil, durante uma longa cena, até aos seus últimos instantes. *Hamlet* desce um passadiço que corta a cena com o olhar parado para diante, baixo, num grande capote negro, em pose de soldado agressor. Não nos vai dar esse conforto de ir comentando a violência com o seu espírito.

Mesmo no momento da estocada contra o Rei a encenação rouba a *Hamlet* toda a ênfase heróica, dando a deixa a Horácio, como repórter de toda a cena, até na voz de vingança: «À obra se ponha o veneno!». Arranca assim inescrutável, sem razões, este *Hamlet*, e por todo este objecto de encenação fica a dominar esse protagonista do acto V, distanciado, estóico, penetrado no seu fim: é ele quem abre e fecha os eventos, não é nada aquele *Hamlet* trabalhador emocional a quem o espectador procura mais facilmente. De um extremo ao outro do percurso, este está em armas, mesmo ao colo da mãe, como estivera ao colo do parceiro Horácio, à hora da morte, num de muitos encontros geométricos que fazem redundar e fechar ainda mais o tempo desta história.

«Sede bem-vindos, senhores»

Na cena de abertura, dois esgrimistas transformam-se em Laertes e Cláudio apenas no momento em que falam, depois de tirarem as máscaras. O espectáculo vai sublinhando assim o trabalho dos actores, como que funcionalmente, concedendo-lhes sempre mínimos de espaço e tempo para máximos de exercício de caracterização.

O uso dos microfones e do theremin, o órgão

electrónico que reage à expressão corporal, são instrumentos desse acento máximo posto em tempos mínimos de representação.

Mas a ferramenta minimal desta peça tem sempre um resultado que se diria *poético*, se o termo em si não estivesse tomado por uma enorme vacuidade. *Poético* no sentido de ser uma ferramenta que proporciona efeitos cumpridores do que há de mais subtil na pauta literária – em si o melhor uso de uma ferramenta em cena. Ou seja, nesta versão cénica, o microfone procurado pelo actor é o próprio instrumento fazedor da pausa, justifica logo a distorção do tempo antes e depois da fala, impõe um centro físico que deixa a personagem só consigo, atrai o corpo do actor para um ponto no espaço que lhe dá o contacto com o outro, mas ao mesmo tempo distorce a contracena e desfaz o encontro. O *poético* está em isto recuperar graficamente um aspecto vital do tipo de tensão dramática que *Hamlet* propõe, como a peça em que todos são, verdadeiramente, solistas, com *Hamlet* à procura do cúmulo da atitude. Assim há episódios de confronto que aparecem nesta encenação como episódios de exibição em dueto, ou episódios de declaração surgem desprendidos como desempenhos líricos, em intervalos musicais.

A respeito do trabalho dos actores, neste mínimo de espaço para um máximo de opinião, tenho de resistir ao impulso de fazer aquilo a que chamo em crítica *o distribuir dos rebuçados* – aqui bem merecidos –, ou seja, falar de um por um, numa lista de destaques, como fazem as revistas com as estrelas da fantasia popular. Falar do Horácio de Pedro Almendra, e da sua caracterização de uma personagem no modo e no tempo do andar, em poucos segundos. Falar do lamento de Laertes por Nicolau Pais, a buscar lágrimas num balde e a articular num tempo e numa voz radicalmente diferentes dos do exacto atleta do ódio que tinha existido até aí. Falar do Polónio de Pedro Giestas, uma espécie de corcunda da fala, entre caracoleta sardónica e truão obediente, e respectiva gargalhada, tão cavada quanto dupla.

Muitas histórias nos gestos de cada um.

Dou graças por não ser crítico de teatro – essa actividade de encenar com paleio –, mas acho que o comentário deve ter este aspecto de revisão de uma aprendizagem pessoal.

Como a que tirei do invulgar episódio de dicção da cena do Fantasma, por António Durães. Disse noutro texto que escrevi sobre a peça que teria dado bom trabalho a quem não o quis ter o comentar a evolução desta fala desde a produção anterior, em que António Durães dava corpo à figura, para esta, em que a declamação do actor é independente da figura em cena e a sustenta por inteiro (um dos aspectos que faz das duas encenações uma oficina conjunta). Belo episódio esse – diria o Rei na prosódia mais típica desta tradução. Sublinhei nesse artigo o sensível aperfeiçoamento, na diluição das pausas, de passagens tão simples como «Ouve, ah, ouve, ouve!», que bastariam a um comentário, e pedia aos leitores que a tentassem articular, «sem um eco de comboio-fantasma, sem que pareça que se descem degraus, antes de cair». Mas outras instâncias se podiam coleccionar, como a do arriscado compasso na tripla «Mas o cio, preso a um anjo brilhante,/ Depois de saçar-se numa cama celeste,/ Há-de refocilar no lixo», com os vários arranques curtos e o do fragilíssimo e consonântico último verso, que não podia cair átono ou em pausa no estreito «Há-de». O desempenho de estrita interpretação literária desta cena trouxe-me, também o disse, paz com a minha própria língua, em relação a um artigo de dicção de poesia e mesmo de teatro a que entre amigos chamo *o falsete estreme-cido*, que o leitor poderá intuir, e que me deixa muitas vezes de mal com a língua. Esse arremedo de oscilação do tom no fim da frase desapareceu, espantosamente, por inteiro. «Lembra-te de mim», fica Durães a vozejar aos aprendizes do dizer.

Luísa Cruz cobriu as duas personagens femininas mais ambíguas que se podem arranjar, e não cabe aqui dar milho a polémicas que se ba-

seiem em padrões românticos indeterminados de interpretação dessas figuras. Ofélia e Gertrud fundem-se naturalmente de acordo com o princípio funcional da matriz shakesperiana de que ambas, fora das cenas de confronto cruciais com Hamlet, estão presas a articular formalidades – porque assim foram esvaziadas. Só assim se torna profundamente arrepiante a cena da câmara da rainha, em que Hamlet contempla o desejo sexual incontrolado da mãe e no próprio momento ela lhe cede, lhe faz a vontade, apaziguando-lhe a ânsia presente de evitar «o suor de uma cama cevada», mas confirmando-lhe assim mesmo, mais uma vez, a verdade insuportável: «– Inconstância, o teu nome é mulher!». Já *Dame* Judy Dench dizia, num seu texto autobiográfico, que a personagem de Gertrud se lhe tornou a mais difícil porque nunca fala nos momentos que eram cruciais para definir a personagem. Sabe quem o diz. Longa história está no quanto isso corresponde a actos de rasura do segundo autor da peça (entenda-se William Shakespeare).

Luísa Cruz dá corpo a uma nova peça-dentro-da-peça, esta musical, a do recital da loucura de Ofélia, alcançando um dos registos mais patéticos de que me lembrarei, concentrado em passos como aquele em que diz ao Rei, com a mão leve: «Que dizeis? Não, ouvi, peço-vos», antes de retomar a sua canção «Senhora morto está e cerce,/ Cerce e morto está», com aquele prolongamento infantil do segundo *cerce*, uma das muitas invenções cénicas e musicais que não têm conta e cabiam àqueles cujo *saber nesta matéria excede o meu* (para não falar no outro lado, o da

matéria-prima, nas canções falsas-antigas que este tradutor criou).

Só contra esse acento extremo e contido daquela voz e economia determinada do gesto poderia ter juntado cómico e comoção à cena o coro involuntário dos cortesãos, quando ela, com uma voz estranhamente desanuviada, lhes exige que cantem, cena em que o corpo conjunto do público se agitou como é raro (aos cépticos exijo eu que cantem, e que meditem no que dizia um crítico nova-iorquino sobre os seus cuidados de imparcialidade, e como se protegia ele muito melhor do restante público do que das *frustrações de conseguir chegar ao teatro*, da *refeição apressada num restaurante inferior* ou da *ruidez da bilheteira*).

Por fim, o protagonista. Uma das maiores felicidades de um espectador de teatro é ter um grande Hamlet da sua criação – entenda-se geração. Mas se os críticos tendem a pensar que um bom Hamlet só é possível quando *eles* estão prontos, também não é o público que o fará nascer a pedido, porque o Hamlet amigo do pessoal é aquele purgante às costas de quem todos sonham atingir alturas – quando não se lhes junta o próprio actor –, aquele crucificado do amor e da hipocrisia que ouve na caveira o Infinito, como num búzio.

Hamlet corresponde geralmente ao fulcro de uma carreira, a um momento em que o actor, à roda dos quarenta, faz um recuo de vitalidade (Hamlet tem trinta) e reflexão estilística. Socialmente, corresponde a prova ao momento de *grande actor* a que o profissional se dá, mas em que não pode indulgenciar. Como se deve-

se tratar-se de uma espécie de primeiro grande exercício militar do oficial de carreira, e não da primeira parada. Parece indulgência minha, esta tirada, mas estou a pensar na realidade que isto traduz, evocada em sugestões como a de que, no *Hamlet* coordenado por Shakespeare, este se terá confrontado em cena com o primeiro-actor da peça-dentro-da-peça maquilhado de igual, de barba postiça idêntica.

Neste caso, Hamlet correspondeu a uma quádrupla prontidão, a do encenador e do actor, com a do autor da tradução e a do maestro. Neste meu pequeno desfile, falo do actor agora, e acentuo o percurso de contenção de João Reis para este seu segundo Hamlet, em quem endureceram, como minério de outros momentos mais obviamente calorosos, algumas silhuetas lentíssimas que ficam na memória, como a do monólogo «Ah, que esta carne tão, tão sólida se fundira», feito em contraste, à frente de um telão translúcido. Falei de reflexão estilística do actor, e penso nas diferentes soluções que a ambiguidade da personagem arrasta. João Reis cobre todo o arco desde o céptico ríspido até ao tenso articulador de medos, com muito pouco acento corporal (nisto este trabalho é muito distinto do anterior). No que talvez não seja um exagero de expressão, esse acento corporal vai aos mínimos de podermos ver, num instante decidido, a pessoa do actor, como se a encenação tivesse concentrado na cena final isto que o papel ocasionalmente pede. Assim mesmo vai ao excesso de vermos um Hamlet tão brusco e instintivo que só a sólida dicção poética lhe mantém a figura.

O papel é por natureza uma colecção de armadilhas à representação – pois, se está aí um tema da peça. Mas se o actor toma a pose do pentatlo está a personagem desfeita, e de nada serve que o público o acompanhe na corrida.

É porque não tomou a peça como o campeonato de dicção que alguns sempre pedem que João Reis cobre o grande espectro da figura, de acordo com a *mente* de combate verbal repressado e de lenta repercussão interior desta encenação.

O entalhe prosódico que a voz de João Reis deu a esta versão portuguesa é património. A certeza e a autoridade do encontro de voz e tradução só por si explicam as migalhas de comentário dúbio à personagem e a todo o conjunto que surgiram (a cenografia é de costume discutida como o papel de parede, mas os telões iluminados ganharam desta vez dimensão de milagre ou afronta tecnológica; Gordon Craig concebeu painéis móveis para o *Hamlet* de Stanislavski em 1912). S. Sebastião tem o seu plinto, um ou outro comentador terá em sonhos o seu Hamlet mais ou menos viril, conforme o gosto, com seu parágrafo de vago fundamento. De futuro, os nossos Hamlet que também não se cuidem em agressividade profissional verão mais que um Fantasma.

Este Hamlet não quer saber de nós. O que dele nos toca é aquela dureza de nos olhar através, e não já como seus parceiros na dor. Sei que estamos em tempo de heróis na plateia, mas eu sei que engoli em seco. •

João Tuna



um Hamlet a mais

HELENA VASCONCELOS

«I think it wise to confront both the play and the prince with awe and wonder, because they know more than we do.»

Harold Bloom, *Hamlet: Poem Unlimited*

Na altura em que *In Search of Shakespeare* (Michael Wood) é a nova produção da BBC* e em que *Hamlet* – a ópera de Ambrose Thomas – (Royal Opera House, Covent Garden, Maio 2003) continuam a causar controvérsia, surge este **um Hamlet a mais**. Com ironia inteligente, cortante como as espadas que se cruzam no palco, Ricardo Pais desenha mais um episódio da História hamletiana. É provável que alguns puristas como Frank Kermode, que estabeleceu a distinção entre o “bom” e o “mau” Shakespeare, e Harold Bloom, que se bateu contra o Novo Criticismo de Eliot* e contra o Desconstrucionismo dos intelectuais europeus de 70, torcessem o nariz a esta encenação mas, na realidade, a força e infinidade do poema tem permitido a “invenção” de Hamlets de todas as raças, hollywoodescamente rebeldes ou britanicamente sofisticados, românticos, revolucionários, modernos, pós-modernos, com mais ou menos ênfase na tragédia, no amor, na luxúria, na luta de classes, na psicanálise. Só falta um Hamlet/mulher que parece nunca ter sido tentado. (As feministas insurgiram-se contra as misoginias do jovem príncipe que trata as mulheres como todos sabemos – aqueles gritos a mandar Ofélia «para o convento!» e o desdenhoso «Wretched Queen, adieu» para a mãe morta não abonam a seu favor.)

Hamlet, literalmente um D. Quixote virado do avesso, é, normalmente, um veículo de catar-se para quem encena, interpreta e recupera. Na literatura, Dostoiévski, Camus, Sartre, James Joyce – que fez a sua própria interpretação do homem perdido no seu labirinto com Stephen Dedalus no célebre trecho passado na Biblioteca, e até Mary Shelley – Hamlet é um *freak* emocional – corroboram a tese de Nietzsche que, em *A Origem da Tragédia* (1873), diz que o homem dionisíaco é Hamlet... «alguém que, por uma vez, olha verdadeiramente para dentro da essência das coisas».

No que diz respeito à encenação, um “*Hamlet*

puro” é quase impossível – sem cortes tem cerca de 4000 versos –, a não ser que se façam “sessões contínuas”, como provavelmente acontecia no teatro isabelino. Ricardo Pais, com António M. Feijó, “torceu” e editou o texto de forma a concentrar-se em determinados passos, enfatizando-os num cenário simultaneamente claustrofóbico e flexível, juntando a música original de Vítor Rua e “comprimindo” as personagens para um máximo efeito com um mínimo de meios.

Desde logo a ambiguidade, uma das características da peça, é sublinhada pela subversão da sequência das cenas – o que faz sentido porque Elsinore é uma fantasmagoria, uma alucinação do próprio Hamlet – em ruptura com a contenção do espaço/gaiola do cenário delineado pelo rigor elegante de António Lagarto – um “frame” como o das pinturas de Francis Bacon mas que permite movimentação. Porque, embora a «Dinamarca seja uma prisão», não há personagem com mais liberdade do que Hamlet. Ele tem tempo, meios, inteligência e energia para fazer escolhas: pode destronar Cláudio ou voltar para Wittenberg e continuar os estudos até à morte do tio; pode casar com Ofélia; pode ir, efectivamente, para Inglaterra; pode ser um jovem entre jovens e deixar-se influenciar pelo bom senso de Horácio. E, se fosse hoje em dia, iria a um psicanalista para resolver o problema com a mãe.

Oscar Wilde escreveu que «O mundo, depois de Hamlet, ficou triste». É com o sorumbático príncipe – João Reis, trágico, lírico, feroz, terno, indeciso, volátil, torturado – que se instala o conceito de melancolia com a sua carga de ironia negativa. Até o “luto” de Hamlet não implica propriamente tristeza mas sim uma histeria feita de verbosidade torrencial e adrenalina pura. Curiosamente, Shakespeare fez o papel de Fantasma na versão final de *Hamlet*, pouco depois da morte do seu filho único Hamnet, que na altura teria 11 anos. O autor continuou a rever *Hamlet* ao longo da vida e Bloom está convencido que a primeira versão, o *Ur-Hamlet* (c. 1589), que há quem atribua a Thomas Kyd, o autor da *Spanish Tragedy*, teria sido escrito pelo próprio Shakespeare na juventude com um desfecho semelhante ao do conto escandinavo, o *Amleth* do folclore – um bufão (mais pare-

cido com o “Fool” cartomante de Eliot) que se faz passar por louco para sobreviver e recuperar o seu reino.

Mas o Hamlet de Shakespeare maduro é um homem com uma missão. Na instabilidade – nesse *shuffle* (agitação) da corte da Dinamarca, ele vai criar caos, tumulto. (Como observou Bloom, o termo “coil” – em «this mortal coil» – remete para a noção de ruído. A carapaça, o “contentor” onde o público e o privado perdem limites definidos, é onde se verifica a reverberação de um som ensurdecedor acentuado, aqui, pela música de Vítor Rua que provoca a vertigem sugerida pela peça.) Essa ressonância não permite que Hamlet se distraia com “trivialidades” como o Amor: tanto o amor filial e o que sentiu por Ofélia são obstáculos que ele afasta com brutalidade. As duas mulheres – Luísa Cruz, apaixonante, como Gertrud/Ofélia, uma mesma *persona* no antes e no depois – representam algo que ele rejeita: o amor como abandono e entrega, algo doce e traiçoeiro. Ofélia deixa-se seduzir (como resistir a um príncipe poeta, soldado, filósofo?), enlouquece e morre, Gertrud tenta conquistar o filho e é uma das suas vítimas.

Um outro conceito que perpassa o texto é o da espionagem permanente, vivido na desconfiança de um clima de *realpolitik*. Em **um Hamlet a mais**, os espectadores *voyeurs* assistem a tudo, graças ao engenho da encenação e à utilização de câmaras que filmam em *close-up*, invadindo a privacidade das emoções, nas expressões ampliadas dos actores.

Esse clima de intriga é consubstanciado pela máscara de loucura de um príncipe que veste de negro, lê Montaigne e poderia ser um político perfeito. Ao fim e ao cabo, o «povo ama-o» embora não se saiba o porquê desse amor. Hamlet não ama ninguém, nem mesmo o pai (chama ao fantasma qualquer coisa como «carcaça importuna») e debate-se entre o patético grito de «vingança!» do pai, o guerreiro de um mundo medieval, e a “podridão” de uma corte onde reina uma “ordem nova”, na qual a intriga substitui a acção no campo de batalha, as subtilezas da política cortesã disfarçam a rapina e a luxúria, e os prazeres se sobrepõem à árdua luta da ocupação. Hamlet quer impor uma outra ordem superior que transcenda a banalidade, o amor in-

fantil de Ofélia, a sensualidade de Gertrud, a hipocrisia de Cláudio, a patética de Polónio, a falta de “profundidade” dos seus amigos (com excepção, talvez, de Osric e Horácio). A encenação dentro da própria peça – essa “Ratoeira” que vai servir de “prova” do crime de Cláudio – funciona como teste psicológico e é através dessa ficção – e não pelas palavras do fantasma – que Hamlet legitima o banho de sangue. A resposta à célebre questão «Ser ou não ser» que, para além do seu contexto existencial refere o dilema “agir ou não agir”, isto é, actuar ou renunciar à luta e entregar-se ao destino, vai ser determinada neste *role play*. Hamlet é como um poderoso íman que arrasta consigo todos os que entram na gravitação da sua órbita e a sua indefinição quanto aos limites entre o Bem e o Mal coloca um problema ético pertinente. (Ele demora a agir e ruma incansavelmente as causas e consequências de cada acto e quando finalmente se decide fá-lo descontroladamente.)

Hamlet, ironicamente, destrói a conquista do pai e, ao aniquilar a sua própria “espécie”, repõe a legitimidade da sucessão, uma vez que o reino volta a cair sob a alçada do príncipe norueguês Fortinbras que surge apenas duas vezes na peça – quando quer atravessar a Dinamarca para atacar a Polónia e, no final, quando recupera o trono que lhe pertence por direito. Entre o seu pai, derrotado por Hamlet-pai, e ele, existe um hiato brutal: os dois Hamlets, Gertrud, Cláudio, Ofélia, os “loucos” raivosos, ternos, angustiados, eróticos, desdenhosos, patéticos, orgulhosos tornam-se cadáveres incómodos. Fortinbras representa a súplica do guerreiro e do homem civilizado, aquele que quebra o ciclo infernal de tragédia familiar.

Mas é Hamlet que permanece. Bloom diz que é ele «quem [nos] oferece a esperança de uma transcendência puramente secular».

É importante acabar com o ruído das palavras e voltar ao pensamento puro.

«O resto é silêncio.» •

* T.S. Eliot em *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1922, afirmou que o problema residia na peça em si e não em Hamlet. Prufrock, que diz ser “the Fool” e não o príncipe, é realmente um Hamlet nostálgico e “moderno”.



João Tuna



JORGE LOUREIRO FIGUEIRA

EL CORTÉ

INGLÉS

Ao fim de uma semana perdi o bloco de notas, em Hyde Park. Tinha lá tudo o que tinha acontecido até então, as sessões com o Harold Pinter, o Martin Crimp, o David Hare, o Peter Gill, as notas para a simulação de *script meeting* onde tínhamos de ler e comentar novas peças (o Royal Court Theatre produz vinte peças inéditas por ano), todo o material de pesquisa para a minha própria peça. Tentei contactar o gerente do parque, desesperado. Tive de lá voltar à noite, quando o senhor fica com um bocadinho de tempo livre e aproveita para pôr a papelada em ordem. Mostrou-me uma vista panorâmica do parque, primeiro da roda gigante, e depois numa maqueta onde se acendiam luzinhas quando algo não corria bem. Àquela hora, onze da noite, estava tudo calmo, à excepção de uns pequenos pontos verdes luminosos perto do Albert Hall Memorial. «Estas estão acesas. Já têm alguém a tratar do assunto?», perguntei, cada vez mais ingénuo à medida que os dias passavam. «Não, estão só a relaxar, não tem problema, o objectivo é produzir mais descontração – somos a maior central de descontração do país, o que também não é assim tão difícil, se descontraçarmos os *pubs* entre as seis e as onze horas. Agora começamos a receber uns grupos nocturnos, que gostamos que pensem que estão clandestinos». Aos domingos é mais difícil, entre os que dançam de patins, o *speaker's corner* e o concurso de máquinas voadoras. Perto passava um homem com um cartaz sanduíche que dizia «Descobri o segredo da juventude eterna». O bloco de notas tinha o meu endereço e número de telefone, além de anunciar uma recompensa de 100 euros, pelo que dias depois recebi um telefonema da gerência a dizer que alguém tinha encontrado o livrinho e teria todo o prazer em conhecer-me e entregar-me a tal coisa. Dirigi-me lá, a correr, com as folhas de papel onde entretanto começara a rabiscar tudo e mais alguma coisa. Tinham passado vários dias, não me lembro bem, o tempo parecia estar a comprimir-se, entre pequenos almoços *full english* e cerveja com batatas fritas ao fim da tarde. Nessa altura o bloco de notas era mesmo importante – ia começar os ensaios da peça na sexta-feira e, embora já me tivesse conformado e andasse a tentar

recuperar as notas directamente da memória, a possibilidade de reaver o livro e a corrida para Hyde Park deixou-me ofegante. Não entendi bem as horas, ou o que é que foi, mas cheguei e já não estava lá a pessoa que deixara recado – era de Brighton, tinha vindo a Londres nesses dias mas agora teve de se ir embora; se eu não me importasse encontrar-se-ia comigo noutro dia; trocar o livro pelo correio estava fora de questão, a pessoa queria o dinheiro da recompensa, mas sobretudo mostrava-se muito interessada em conhecer-me, saber quem eu era, o que fazia um dramaturgo português em Londres.

Não me apetecia ir a Brighton outra vez, já lá tinha estado, chovia e depois fez sol, bebemos brandies para curar da tosse – um volume de português suave em dez dias e depois deixei de fumar para sempre – e andámos de carrossel na areia, os cavalinhos de madeira todos molhados e a toalha de praia a fazer de sela. Mas a água do canal da mancha não é salgada que chegue, a areia é cascalho, é tudo insuficiente, nem sequer vou falar dos *fish and chips*, e a melhor coisa foram mesmo os cais: um porque é o mesmo onde filmaram a cena do filme do Neil Jordan, o outro porque desabou em Dezembro de 2002 e hoje é só uma imensa estrutura, um esqueleto de aço e ferro sobre as águas que faz lembrar uma plataforma desactivada. Combinei um encontro à saída do metro perto do Royal Court – tive de lhe pagar o bilhete de comboio –, comecei a ganhar medo perante a insistência dele em me conhecer; na conversa de circunstância menti, disse que estava em Camden Town, em casa de um amigo, e dei a morada do Che Walker, o *writer's writer*, o dramaturgo mentor designado para me acompanhar nestes dias e discutir a minha peça comigo, um tipo alto, ex-jogador de basquetebol na liga liceal norte-americana, fã de boxe, que me levou a uma cartomante irlandesa num dos sábados – e que até à data acertou em MUITA COISA. Pensei que com eles estava protegido. Às 9:30pm de terça-feira 05 estava à saída do metro. Lá em cima, na sala estúdio do Royal Court, a mesma onde estrearam *Flesh Wound*, do Che, e *Blasted*, da Sarah Kane, e onde, como nós faríamos no últi-

mo dia, ela também cantou no Karaoke, tinham sido apresentadas oito das quinze peças em laboração durante este mês, os meses que antecederam a residência e, provavelmente, os que se seguiriam. Nesse primeiro dia foram apresentadas partes das peças escritas em Havana, Gdansk, Liubliana, New Jersey, Moscovo, Belgrado, Fortaleza e no Porto, experimentadas aqui com os actores e os encenadores. Naquele momento já o livro tinha perdido sentido, já só interessavam as páginas em branco em que apetecia começar a escrever coisas novas, depois de ter vencido esta etapa em que de súbito, alto-mar, do cesto da gávea não sobravam metáforas marinheiras para descrever e descobrir a minha conquista de terras de sua majestade. Ainda estava meio zozno – a peça tinha sido traduzida para inglês: tivemos de escrever uma primeira versão de uma peça, e depois traduzi-la para que eles pudessem entendê-la, porque eles não entendem português, a não ser alguns, que cá estiveram ou no Brasil e por isso sabem algum português; esses traduzem; depois uns actores profissionais, com formação – desencantados por uma fada do *casting* – pegavam e liam aquilo e faziam as personagens e o director dirigia e eu retraduzia ou explicava melhor o sentido e o contexto das coisas... onde é que eu ia? Naquele momento não senti nada – era a minha peça no Royal Court, na verdade eram só dez minutos, correu bem, em inglês chama-se *Dial-a-Spliff*.

O tipo não apareceu. Mas o livro estava na recepção do Royal Court, só que todo escrito. Naqueles dias entre ter encontrado o livro e mo ter devolvido, o tipo escreveu, escreveu, compulsivamente. Passei os dias seguintes a tentar ler e traduzir o que ele tinha escrito – de uma lucidez fulminante: impressões avulso, diálogos apanhados na rua, citações de livros, poemas, esquemas de ruas e desenhos de objectos ou plantas, paisagens rabiscadas. Daí a uns dias tínhamos de fazer uma sessão chamada London Works, a partir das nossas impressões de Londres. Gravámos sons da rua, sirenes, pessoas, uma casa de apostas, um café, escrevemos a giz todas as frases que nos impressionavam na rua – «thieves operate in this area», «jesus is co-

ming – look busy» –, fizemos fotocópias ampliadas dos avisos dos maços de tabaco, substituindo “Smoking” por “London” – «London when pregnant harms you and your baby» – e depois dois actores leram pequenos diálogos que encontrámos no meu bloco de notas.

Esta viagem foi feita com o apoio do British Council, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Ministério da Cultura, através do IPAE, instituições onde fui recebido e encorajado por várias pessoas, entre as quais o então sub-director do IPAE, Dr. Mário Abreu. Dantes as pessoas apanhavam ramos de eucalipto para fazer chá, para pôr no topo dos armários ou, a minha preferida, para perfumar os carros. Chegava a ser enjoativo. Depois passaram a comprar-se umas coisas já feitas, algumas também em forma de árvore, que se penduravam nos espelhos retrovisores, e agora usam-se umas maquetinhas que libertam um perfume sintético. As viagens para Londres também são assim sensaboronas. Entra-se no avião e antes que se pense no assunto e no uniforme das hospedeiras já chegámos. É como as ligações telefónicas internacionais. Que saudades de uma ligação difícil, com ruídos, onde tínhamos de gritar ESTÁ TUDO BEM? e a expressão dos afectos implicava esforço físico. Depois queixamo-nos de ter desaprendido a amar e a armar. Por isso à vinda voei para faro, vi a ria formosa ao aterrar e a serra de monchique a arder, apanhei um comboio onde atravessei o estuário do sado e vi aves pernaltas e salinas brancas, transpirei e bebi no bar da CP, e comi um prego no pão no martinho da arca-da, praça do comércio, e dei-me tempo para regressar a esta grosseira itaca à beira douro. Cheguei numa terça; na quinta à noite encontrei o Mário Abreu, por acaso, a quem contei um bocadinho desta história, e foi a segunda e última vez que o vi.

Braga, Agosto de 2003

TeCA

TEATRO CARLOS ALBERTO
REABERTURA

15 SET'03

20h00 CERIMÓNIA + OU – OFICIAL
21h00 Gala TeCA [RUA!]

23h00 Re-Gala TeCA [RUA! / Entrada livre]
24h00 Disco TeCA [FESTA]

RUA!

CENAS DE MÚSICA
PARA TEATRO

COM ALEXANDRE SOARES (GUITARRAS) + ANTÓNIO DURÃES (VOZ) + JEFF COHEN (PIANO) +
JOÃO HENRIQUES (VOZ) + JOÃO REIS (VOZ) + LUÍSA CRUZ (VOZ) + LUÍS SAN PAYO (BATERIA) +
NICOLAU PAIS (VOZ) + NUNO REBELO (GUITARRA BAIXO) + PEDRO ALMENDRA (VOZ) +
PEDRO GIESTAS (VOZ) + VÍTOR RUA (GUITARRAS E DIRECÇÃO MUSICAL)

LUZ DE NUNO MEIRA, SOM DE FRANCISCO LEAL E INSTALAÇÃO CÉNICA DE PEDRO TUDELA

M|C
Ministério da Cultura

TNSJ
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO