

DUAS COLUNAS

NOTÍCIAS DO TEATRO
NACIONAL SÃO JOÃO
Nº8 · JANEIRO 2004
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

TNSJ

4/8

CASTRO
REMASTERIZADA

10/12

OLGA RORIZ
5 PEÇAS, 1 ENTREVISTA

16

TNSJ NA
UNIÃO DOS TEATROS DA EUROPA

1 casa, 2 teatros. abertos todo o ano. 

JAN → Castro → Companhia Olga Roriz, Cinco
Peças → Vaga → Spectrum – TNSJ ImprovMu-
sicChamber → Materiais Diversos + One Wo-
man Show → Ilhas → O Despertar da Prima-
vera → um Hamlet a mais → PortoGoPhone
→ Porto.Bando → Cross-Talk → Sondai-me
→ Ensaio Sobre a Cegueira → Giroflé → The
Show Must Go On 2 → Adélia Z + O Signi-
ficado da Móbia → Portugofonia → Regres-
sos → Romeu e Julieta + Don Quixote →
Dancem!04 → Othello → Regressos → JUL'04

Sumário

A brincar, a brincar, já estamos quase a meio desta década de anos zero. Para trás, ficaram as ficções catastrofistas ou miríficas de todos os milenarismos, como a explicar-nos que a realidade que enfrentamos é aquela que construímos ao estarmos juntos. Curiosamente, este ano terminado em quatro é aquele em que a Europa – curioso animal de tantas cabeças – acolhe dez novos países. Da Polónia, gigante demográfico e industrial, não vale a pena falar. Falemos de outros países, equivalentes ao nosso em dimensão, como a Hungria, ou bastante mais pequenos, como a Eslováquia. Com um produto interno bruto que não ultrapassa dois terços do português (e um défice seguramente abaixo dos três por cento, porque não se brinca com negociações de adesão), a Hungria dá-se ao “luxo” de dispor de um orçamento para a cultura que duplica o nosso, em termos absolutos. De ultrapassar largamente a meta desejável apontada por André Malraux, um por cento do PIB. A Eslováquia, a parte mais desamparada da antiga Checoslováquia, tem que recuperar da sua dupla perifericidade, nos planos social e económico, mas beneficia do investimento desde sempre feito pelo estado na cultura e da sua vizinhança com Viena para alimentar uma vida artística completamente surpreendente para nós. Falo apenas dos investimentos directos na cultura. Porque se falasse de educação, provavelmente a comparação seria mais dolorosa. Basta falar com um húngaro médio para perceber.

Estes anos zero, para lá de todas as ilusões, são mesmo os anos irremediáveis da afirmação ou do esquecimento. Dito isto, basta enumerar o que deverá estar rapidamente adquirido para que a *afirmação* seja possível, no plano cultural, para ficarmos cansados com o que há para fazer: a educação para as artes, a formação artística, uma estabilização mínima das condições de amadurecimento e responsabilização dos criadores, uma relação suficientemente continuada e com cobertura nacional com todos os públicos.

O Teatro Nacional São João, agora uma casa com dois teatros, uma plataforma comum com muitos mais caminhos abertos – maior flexibilidade na relação com os parceiros artísticos; mais caminhos de comunicação com diferentes públicos; a possibilidade de exercer um raciocínio de gestão integrada que desenvolva o pleno potencial de cada um dos equipamentos; mais responsabilidades, enfim –, enfrenta este desafio (desculpem-me a palavra!) de uma maneira problematizada e consciente.

No plano interno, a nossa missão trilha-se em dois caminhos às vezes tão entrecruzados que mal se distinguem: o prazer no exercício da criação e o respeito pelo seu espaço próprio, esse lugar muito especial onde tudo acontece; a auto-exigência e, de novo, o prazer na relação com o conjunto de companhias e criadores que protagonizam o universo das artes per-

mativas em Portugal. Ou seja, no exigente exercício artístico (irredutivelmente artístico) de um repertório capaz de nos devolver a memória e propor visões e caminhos novos. E na partilha desta máquina criativa com todos os parceiros com a mesma infernal vontade de auto-exigência e a mesma curiosidade intelectual e lúdica.

No plano externo, ancorados à mesma num projecto artístico com rosto e reconhecível singularidade, continuamos pouco mais ou menos a trilhar o caminho de sempre – aquele em que somos parceiros interrogativos e determinados no plano artístico, conscientes da necessidade vital de alargar os territórios de respiração do teatro português, mas também agentes da presença de uma voz portuguesa nos territórios de organização (da política, da cultura) que cada vez mais transcendem as fronteiras nacionais –, mas fá-lo-emos de uma maneira mais fácil, mais sistemática, a partir da adesão à União dos Teatros da Europa. Muito para lá do que esta adesão significa enquanto reconhecimento da “excepção São João” (uma coisa que aparentemente se vê melhor ao longe), é no exercício de todas as potencialidades de relação que aqui nascem que reside o estímulo. Por isso, sentimos como crucial activar de imediato a nossa condição de membros desta rede europeia ao mais alto nível de intensidade. Por isso, organizamos em 2004 o festival anual da UTE. Curiosamente, o que não é nada negligenciável, esta é uma oportunidade para os públicos do TNSJ, para os criadores da cidade e do país, para nós próprios, podermos partilhar do excelente teatro que se faz um pouco por toda a Europa, e partilharmos também dos saberes de alguns assinaláveis mestres do Teatro contemporâneo, tudo isto com custos marginais para nós e, por extensão, para o Estado português. A demonstrar que, também no financiamento da cultura, há caminhos para andar por essa Europa fora.

Bem, como toda esta conversa se transforma em coisas palpáveis, tangíveis à vontade de todos – e são muitos – quantos gostam de vir ao Teatro, é o que começamos a revelar neste número do *Duas Colunas*. Para já, a primeira parte do ano, até Julho.

Imagine percursos, antecipe prazeres, mas não esqueça: o futuro começa hoje.

Em cena, *Castro*, um espectáculo belíssimo cuja remontagem parece ter tido um curioso efeito de clarificação, de depuração, estende-se até ao dia 18. Entretanto, há para ver cinco criações, uma escolha entre os trabalhos de Olga Roriz, coreógrafa cujo percurso invulgarmente consistente ajudou a mudar o panorama da dança em Portugal nos últimos vinte anos.

Uma casa, dois teatros. Abertos todo o ano! ■

JOSÉ LUÍS FERREIRA

Informações úteis

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

Geral

T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

TeCA TEATRO CARLOS ALBERTO

Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto

Geral

T 22 340 19 00 F 22 340 19 07

geral@tnsj.pt · www.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

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 1ª Ordem* € 10,00
3º Balcão e Camarotes 2ª 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%

Museu do Carro Eléctrico

Alameda Basílio Teles, 51 · 4150-127 Porto

O TNSJ É MEMBRO DA

UNIAO DOS TEATROS DA EUROPA

MECENAS PARA O TNSJ

ren
Rede Eléctrica Nacional, S.A.



João Tuna

PERCURSO DE UM ESPECTÁCULO

Entre 24 e 26 de Novembro, na quinta onde é gerado o teatro da companhia liderada por João Brites, em Vale de Barris/Palmela, decorreu o segundo estágio de preparação para *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, uma co-produção Teatro O Bando e TNSJ. Já em Maio, elenco e direcção artística reuniram-se no velho Hospital de Viseu, agora desactivado e suficientemente degradado para reproduzir o ambiente da obra

de Saramago. No primeiro estágio, o trabalho constou de uma aproximação ao universo dos invisuais. Este segundo momento foi direccionado para a relação do actor com a dramaturgia e o espaço cénico. Etapas de um processo criativo que antecedem o início oficial dos ensaios, marcado para 15 de Março, de um espectáculo que estreará no TNSJ a 6 de Maio de 2004.

■ **CRISTINA CARVALHO**

PROTÓCOLOS PREMIER + CP

TNSJ + Grupo Premier

Foi assinado, no passado dia 15 de Outubro, um protocolo entre o Teatro Nacional São João e o Grupo Premier. A parceria inclui benefícios para os portadores do Cartão Premier na compra de bilhetes para espectáculos do TNSJ, e estabelece condições especiais na adesão ao Cartão Premier para actores e criativos que estejam no Porto a trabalhar na preparação de espectáculos apresentados no TNSJ, bem como para os funcionários da instituição.

TNSJ + CP

O TNSJ e a CP estabeleceram uma parceria que se traduz em descontos para funcionários da CP e passageiros de Alfa Pendular e Intercidades ao adquirirem bilhetes para récitas do TNSJ, igualmente válidos para quem viaja nesses comboios mediante apresentação de bilhetes de espectáculos da programação do Teatro. Para além de benefícios na aquisição de bilhetes de 1ª classe em Alfa Pendular e Intercidades para funcionários, actores e criativos que colaborem com o TNSJ, o acordo prevê ainda a disponibilização de material promocional de iniciativas culturais da CP nos *foyers* das duas salas do TNSJ (Teatro São João + Teatro Carlos Alberto), bem como a distribuição de material de divulgação das iniciativas do Teatro e do jornal *Duas Colunas* aos passageiros que viajam em Alfa Pendular e Intercidades. ■



PHOTOMATON

JOSÉ ÁLVARO CORREIA

Auto-retrato de um jovem desenhador de luz nos intervalos de *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia**

João Tuna

Nasci... quando? Em 76, em Lisboa, Mártires da Pátria. Até aos 16 anos andei a fazer o que toda a gente faz. Depois, quando precisei de decidir para que área ia, fui para Contabilidade, mas não resultou, mudei de escola e voltei outra vez para o 10º ano para Economia Social. Nessa escola havia então o Quarto Período – O do Prazer, um grupo de teatro dirigido pelo António Fonseca. Ali toda a gente fazia tudo, apesar de haver pessoas que tinham claramente feito uma opção de teatro para seguir representação, muitas estavam lá pelos amigos e para terem alguma coisa para fazer. Era o meu caso. Estive em contacto com o teatro desde que nasci porque a minha mãe é actriz, portanto sabia que não tinha “bichinho” nenhum. Entrei em quase todas as peças do Quarto Período, mas fazia-o porque me sentia bem com as pessoas com quem estava em cena e fora de cena, não por uma qualquer necessidade de representar. Depois havia a parte técnica dos espectáculos – cenário, figurinos, luz – e, para mim, era o mais interessante.

No final do 12º ano tinha que fazer uma opção e andava muito perdido. Entretanto, a minha mãe veio viver para o Porto e falou-me da ESMAE, que tinha um curso de iluminação. Vim cá assistir a um espectáculo, *Romeu e Julieta* – curiosamente, o primeiro espectáculo que fiz com o Quarto Período –, e falei com o Francisco Beja, o director da escola. Foi uma feliz coincidência: já conhecia o espectáculo e a conversa fez-me sentir que podia ser interessante tirar lá o curso. Antes ainda de entrar na escola, fui a Braga fazer a operação de luz de *O Arquitecto e o Imperador da Assíria*, encenado pelo António Durães.

Durante a ESMAE, fiz o Erasmus na Noruega. A experiência foi muito boa porque, para além das aulas, fiz um estágio no Teatro Nacional em Bergen. Foi a primeira vez que vi um ritmo de trabalho tão acelerado, de que só tinha noção de ler e ouvir falar. O Teatro tinha três salas – uma sala estúdio em que faziam sobretudo coisas contemporâneas, outra para grupos pequenos, e uma sala grande que tinha três espectáculos por dia: um de manhã para miúdos, outro à tarde, e à noite a grande produção. Fiquei muito bem impressionado e foi também um contacto com um país de que gostei muito.

O primeiro trabalho que fiz fora da ESMAE foi com o Teatro Bruto: *Abraça-me*, encenado pelo João Garcia Miguel. Depois acabei por fazer mais alguns espectáculos seguidos com eles, no princípio a trabalhar na montagem e operação, e depois ao nível do desenho de luz no *Ar* (enc. José Carretas/1999), em colaboração com o José Carlos Coelho, e no *Caleidoscópio* (enc. Ana Luena e Paulo Freixinho/2000).

Quando termino o curso, fico na ESMAE mais um ano. Coincide com 2001 e com o Núcleo de Criação Teatral. A ideia era ter um grupo de pessoas, entre actores, cenógrafos, figurinistas, luminotécnicos, que fosse uma espécie de companhia que, durante um ano, faria três produções, com três encenadores diferentes. Foi a primeira vez que trabalhei numa sala bem equi-

pada – o Teatro Helena Sá e Costa – e com tempo. Apesar de já ter tido contacto com o ritmo profissional, esta foi a primeira vez que houve tempo para pensar, experimentar. Começámos por fazer *A Princesa Malene*, encenado por Pierre Voltz, depois a *Antígona*, encenação do Nuno Cardoso, e depois *Cepervejo*, a partir de textos de Maiakovski.

Depois do Núcleo, começo a viver do teatro. Coincide com arranjar uma casa para mim e ter que pagá-la. Tanto a ESMAE como o Núcleo foram muito importantes na medida em que me permitiram criar um método próprio. Fazia desenho, operação, montagem. Foi um tempo de maturação muito bom, que não seria possível noutros sítios em que não há tempo para experimentar nem espaço para o erro. Durante esta experiência, criei uma cumplicidade com o Nuno Cardoso e depois da *Antígona* já trabalhámos juntos nuns quantos espectáculos: *Antes dos Lagartos* (2001), *Purificados* (2002), *Valparaíso* (2002) e *Parasitas* (2003). É uma maneira de trabalhar que funciona e dá espaço à criação, faz-me sentir que aquilo que lá está também é meu. Há um outro percurso paralelo a este, com o Jilástico. Trabalhei com eles pela primeira vez no *Escrever, Falar* (2002), depois veio *No Fundo, No Fundo* (2002), as coisas continuaram a correr bem, fizemos *Os Dias de Hoje* (2003) e estreámos recentemente *Coimbra B* (2003). Outra cumplicidade é com o Teatro Universitário do Minho. Durante toda a ESMAE andei cá e lá, entre o Porto e Braga, a participar em várias produções.

O meu trabalho faz-se muito da cumplicidade que crio com as pessoas, o que não é a mesma coisa que amizade – pode ser, mas não obrigatoriamente. Há momentos em que as coisas não correm tão bem, mas há qualquer coisa que prende, e cumplicidade também tem muito a ver com as coisas que não se dizem, mas se percebem.

Outras colaborações: com o Teatro da Cornucópia – um dos espectáculos do Quarto Período, *O Dia de Marte*, de Edward Bond, foi feito lá e depois disso fiz operações e montagens de luz em *História do Soldado* e *O Novo Menozza ou História do Príncipe Tandê de Cumba*. Mais recentemente, há a participação em *O Bobo...*, fruto de um convite para fazer o desenho de luz em parceria com João Lourenço. Em paralelo com isto tudo, dei aulas na ESMAE e vou dando formação em Guimarães, Braga e Aveiro.

Desejos e sonhos: gostava muito de fazer luz para cinema e televisão, que foi uma coisa que não tive na escola porque o ensino está só direccionado para teatro, ou seja, para o olho humano, não para o olho mecânico. Penso em ir lá para fora estudar. Mas já não me estou a ver a tirar um curso de quatro anos, a não ser que ganhe a lotaria e dê para estar esse tempo sem trabalhar. ■

*a partir de uma conversa realizada no dia 5 de Novembro, editada por **SUSANA MORAIS**

Adormecida, Inês espera por Pedro

Volto a inês para lhe dizer que não há morte,
nunca, no fim do amor, quando ele revive de cada
vez que o pensamento restitui ao ser a imagem amada,
com a cor do seu rosto, a respiração que o desejo
apressa, os dedos que se entreabrem para deixar passar
outros dedos, e esta dor imensa que a envolve,
quando a vida perde o seu sentido só porque na sua vida
o sentido se encontrava. Então, amor, tenho-te comigo,
tão viva como essa inês que esperava pedro,
e é em ti que revivo o que os amantes deixaram
para outros, e outros nos deixaram, neste caminho
de rosas e espinhos que desbravamos,
em busca da comum madrugada. Como sei de ti
o que os teus lábios me ensinaram! E como
descobrimos, num fundo de espelho,
esse fogo, esse riso,
por onde passam os limites que passámos! Até
entrar no descampado do sono, vendo
correr as águas e as aves sob as tuas pálpebras
fechadas. Deixa-me acordar-te: e dizer-te,
como a Inês, que este tempo
não tem fim quando é pelo amor
que o contamos.

NUNO JÚDICE
(Inédito)

Castro remasterizada

Das lógicas que determinaram a reposição de *Castro* à desmontagem de alguns equívocos da sua recepção crítica. Da relação com os públicos à desmistificação do (pre)conceito de Teatro Nacional. *Castro* regressa. E com ela, a mesma vontade de a pensar e problematizar. Excertos de uma conversa entre António M. Feijó e Ricardo Pais, publicada na íntegra no Manual de Leitura de um espectáculo que ainda pode ser visto até ao dia 18 de Janeiro.

Reposição & itinerância

ANTÓNIO M. FEIJÓ Esta segunda versão regista uma diferença no elenco, bem como no trabalho de encenação. Que lógica é que presidiu a esta reposição?

RICARDO PAIS Poderia começar por dizer que é uma lógica de repertório, que nós só não praticamos porque não temos companhia residente. Estes actores, que poderíamos dizer que são os “nossos”, na realidade não estão connosco durante um longo período de tempo, pelo menos o suficiente para nos permitir alternar e retomar produções. Olhando para a temporada passada, facilmente constatamos que os grandes êxitos foram *Castro* e *um Hamlet a mais*, e esse facto justificava a reposição, uma prática já testada em produções anteriores, como *Dom Duardos* (1996/1997) e *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997/1999). Neste caso concreto, fizemos um trabalho de reinscrição da peça numa espécie de repertório do TNSJ. O que também corresponde à necessidade de mantermos o espectáculo vivo para as saídas internacionais que estão previstas.

AMF Relativamente às saídas internacionais, há uma afirmação de Gábor Zsámbéki, o presidente da Union des Théâtres de l'Europe (UTE), numa entrevista que concedeu ao *Diário de Notícias*, que tem que ver com uma diferença específica deste espectáculo que justifica a sua itinerância internacional.

RP Ele considera este espectáculo como uma criação que nenhum outro encenador europeu faria, partindo do princípio que esse trabalho está à altura dos outros produzidos no quadro das estruturas que integram a UTE. Quando aqui esteve com Elie Malka, o director executivo da UTE, ele afirmou à saída do espectáculo, sem ter percebido o texto, porque ele não estava legendado, que se tratava de um dos melhores trabalhos que tinha visto feitos a partir da palavra. Mas voltando um bocadinho atrás, as propostas de circulação internacional deste espectáculo não têm que ver com a nossa adesão à UTE. Havia propostas do Luxemburgo e de Roma que já estavam a ser estudadas. Quando eu pensei em repor *Castro*, a Maria de Medeiros e a Isabel de Castro ainda cá estavam e foi-lhes feita a proposta para uma reposição nestas datas. Na altura pensei: terminámos a carreira do espectáculo com lotações praticamente esgotadas, a peça continua no programa das escolas. Na altura tivemos que limitar o acesso de estudantes, porque poderíamos ter a casa cheia só com eles. Foram factores que também determinaram esta reposição.

AMF Há aqui um aspecto funcional e de gestão de públicos. Mas para além desses factores, e pensando agora na economia interna da peça, da primeira para a segunda versão não há apenas uma alteração de elenco, embora essa alteração por si só produzisse efeitos...

RP Os maiores efeitos! Se se pudesse falar em alguma alteração na encenação era precisamente o facto de estar a dirigir pessoas completamente diferentes nos papéis principais, nomeadamente no papel titular, no da Ama, que apesar de ser pequeno é tremendamente importante, e curiosamente até na substituição do Mensageiro que, não sendo aparentemente muito decisivo, acaba por condicionar o trabalho de todo o V Acto.

Recepções & confusões

AMF Em várias apreciações da peça os críticos enfatizaram a natureza elocutória...

RP Isto porque o texto lhes chega de uma forma rara e, acima de tudo, chega-lhes como texto teatral, o que é absolutamente decisivo!

AMF A ênfase no elocutório, na dicção, é também um modo de algumas pessoas tentarem encontrar a virtude num espectáculo que, por

outro lado, lhes escapa. Ou seja, a natureza do drama lírico e a natureza do estatismo da peça, e da corporização do conflito na palavra, nos afrontamentos retóricos das personagens, que a certas pessoas pode parecer um défice no que há de excitante no drama, permite-lhes valorizar a extraordinária capacidade elocutória.

RP Eu acho que não deveríamos perder tempo com os necrófilos profissionais dos meios de comunicação social. Devemos, isso sim, debruçarmo-nos sobre a reacção que os públicos tiveram massivamente a este espectáculo. E a reacção deles à primeira versão foi de empatia total com algo que lhes entrava pelos ouvidos dentro como extremamente belo e completamente pertinente à acção. Eles assistem à produção de um texto que, sendo quieto, como é natural numa tragédia, lhes transmite um conflito completamente resolvido, abrindo-lhes provavelmente a porta para perceber como é que a resolução desse conflito acaba por criar futuro à personalidade portuguesa. E isso não se consegue porque se diz apenas um texto muito bem durante uma hora e meia.

AMF Na recepção deste tipo de objecto, um dos modos de alguns observadores tentarem domesticá-lo é invocar aquilo a que chamam uma estética pós-moderna. Não percebo, de facto, como pode ser aplicável a um espectáculo como *Castro*, em que existe uma unidade que é completamente incompatível com qualquer tipo de indistinção ou indiferenciação de elementos.

RP Se estamos a falar de um eclectismo mais ou menos formal, eu francamente não me consigo rever em nada disso. Quem escreve gosta de ter para si a noção de que está a distribuir poder aos espectáculos, porque receia que criem poder eles mesmos. Esse poder associam-no depois ao acesso a meios que eu consegui em determinados momentos da minha carreira e que supostamente mais ninguém conseguiria, provavelmente porque não trabalharam nesse sentido. Acontece que o bom uso dos meios resulta na qualidade intrínseca do objecto. Se ela é óbvia, então o susto é tremendo, e a tendência é fazer aquilo a que eu chamo necrofilia: colocar o objecto domado e classificado numa espécie de prateleira *pré-post mortem*. Mas são as prateleiras de quem escreve, não são as prateleiras da nação cultural.

Clássicos & contemporâneos

RP A Prof. Maria Helena da Rocha Pereira, que veio cá ver o espectáculo, escreveu-me uma carta maravilhosa na qual me dizia que nem sempre se consegue sintetizar em linguagem de hoje as propostas do teatro clássico. E que este espectáculo faz um uso exemplar de todos os recursos da modernidade para justamente se encontrar com o classicismo, com a transparência da obra. Quando queremos definir “estilo”, ele parece ser sempre o conjunto de premissas que consegue dar resposta cabal à interpretação de uma obra. Isto é, que serve a obra, e aqui falo essencialmente do ponto de vista do encenador, como se ela não tivesse hoje outra resposta possível. E é isso que faz um sucesso tridimensional, porque os sucessos de público não são tudo! O que torna uma obra qualitativamente incontornável, para utilizar a expressão mais em moda actualmente em Portugal, é o facto de ela parecer ter resolvido a peça para sempre. É evidente que no futuro surgirão outras versões mais interessantes e eventualmente mais ousadas do que a minha.

Públicos & Nacionais

RP A grande dificuldade está em estabilizar os pactos com os públicos, nomeadamente quando se trabalha para audiências tão grandes como as nossas, agora que temos dois teatros.

É mais fácil quando se tem uma sala com uma lotação de 80 lugares e se diz que está sempre esgotada. São sempre 80 pessoas da tribo, por muitas noites que sejam. Aqui, nem as noites de estreia são noites para a tribo. De facto, nós trabalhamos para uma comunidade urbana alargada, não trabalhamos para um público-alvo que, eventualmente, vai alinhar pelas mesmas premissas estético-ideológicas que são as nossas, que não vem aqui para ser domado, nem sequer vem aqui para avaliar com o nosso trabalho o seu eventual défice estético-ideológico. Trabalhamos para uma comunidade urbana aberta a quem lançamos desafios. Na verdade, não se trata de graduar alfabetizações, nem de tão pouco nos arvorarmos em educadores do povo. A ideia dos Teatros Nacionais populares é uma ideia completamente ultrapassada pela história.

AMF É uma ideia ultrapassada mas que está na base de um perpétuo equívoco. Entre o objecto que o Ricardo cria e a sua recepção crítica, existe uma sistemática invocação do “factor” Teatro Nacional. Há qualquer coisa associada a esta expressão que, de algum modo, suscita em alguns o apelo a lentes particulares de leitura do seu trabalho enquanto encenador.

RP Poderá dar muito jeito em determinados contextos o facto de eu ter provado, com as equipas maravilhosas do São João, que é possível que uma coisa que se chama Teatro Nacional funcione. Eu passei toda a minha vida a defender que estas eram as condições que os artistas precisavam para fazer um trabalho a sério, e é seguramente a esta escala que eu sempre quis trabalhar. Sabe-se disto desde 1977...

AMF Que sempre viu como uma auto-exigência técnico-artística, uma ética de acolhimento...

RP Exactamente, é um dos traços que fazem a diferença desta casa. Vem muito a propósito termos aderido à UTE, que estatutariamente se define como uma federação de estruturas de teatros de arte. Isto é, organismos que potenciem em todas as suas frentes a melhor rentabilidade artística possível das práticas teatrais. Isso é o que se pretende com este Teatro. Que ele tenha, por imperativo e obrigação, que ser do Estado, ou que só possa sê-lo por razões de escala, já é outra questão.

AMF Há algo de curioso em algumas das pessoas que sistematicamente invocam essa *mantra* do Teatro Nacional, do peso e consequências de uma figura institucional obsoleta, garretiana: o facto de uma tal invectiva, explícita ou dissimulada, não ser acompanhada por qualquer corolário que aparentemente pareceria impor-se, o de uma apologia das privatizações, por exemplo.

RP Mas esta já seria uma discussão gigantesca, mas é justamente uma discussão que o Ministério da Cultura teria obrigação de suscitar. E era precisamente nesses termos que ela deveria ser discutida. Aqui no TNSJ as condições de produção que tenho são as mesmas que oferecemos às outras pessoas. Pouco importa que os orçamentos das minhas encenações sejam os mais baixos, que eu realmente não os exaure, ou que aconteçam serem os meus espectáculos os que geram mais receitas. A hiperbolização que se faz das conquistas do pequeno teatro não-estatal, por vezes fantásticas do ponto de vista artístico, assenta num equívoco: o de que os Teatros Nacionais têm que fazer bem porque têm meios – mas não é o que se espera de todo o teatro? Quando se está a criticar o que se faz aqui, nunca se pensa que se está a questionar o investimento do contribuinte numa forma de produção teatral honestamente alternativa ao investimento do contribuinte numa outra que é a subsidiada. Pensa-se sempre que este dinheiro é o poder e o outro dinheiro não o é. E este raciocínio inquina tudo. Na realidade, não é por acaso que *Hamlet*, produzido independentemente em 2002, teve a primeira página do jornal *Públi-*

co quando estreou, e que nenhum dos meus espectáculos estreados posteriormente no TNSJ o teve. Só falo disto porque ontem quando nos sentámos a assistir ao ensaio, ouvi o João Henriques a congratular-se por tudo estar a funcionar, e isso levou-me a pensar que ainda podemos fazer melhor, que está tudo pronto para se fazer melhor. Num dos ensaios de *O Jogo de Ialta* (enc. Nuno Carinhas, co-produção Escola de Mulheres e TNSJ, 2003) dei por mim comovido perante o retrato transparente da evidência de um bom investimento do Estado no teatro. Sobe-se a fasquia dos meios para que a criatividade cresça na mesma proporção. ■

Excertos de “*Castro remasterizada*”, transcrição de uma conversa entre **ANTÓNIO M. FEIJÓ** e **RICARDO PAIS** [Teatro Nacional São João, 22 de Novembro de 2003], editada por **JOÃO LUÍS PEREIRA** e publicada em *Manual de Leitura – Castro*. Porto: TNSJ, 2003.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
05 DEZ'03 – 18 JAN'04

CASTRO

de
ANTÓNIO FERREIRA
encenação
RICARDO PAIS
cenografia e figurinos
ANTÓNIO LAGARTO
música
VÍTOR RUA
vídeo
FABIO IAQUONE
coreografias
NÉ BARROS
desenho de luz
NUNO MEIRA
desenho de som
FRANCISCO LEAL
apoio dramaturgico
FREDERICO LOURENÇO
CARLOS MENDES DE SOUSA
voz
JOÃO HENRIQUES

elenco
MICAELA CARDOSO
LUÍSA CRUZ
JOÃO PEDRO VAZ
EMÍLIA SILVESTRE
NICOLAU PAIS
ANTÓNIO DURÃES
JOÃO CARDOSO
IVO ALEXANDRE
PEDRO ALMENDRA
JOÃO REIS (voz off)
produção
TNSJ

terça-feira a sábado [21h30]
domingo [16h00]

Cenografia &

A reposição natalícia da tragédia de António Ferreira deu-nos o pretexto para reunir António Lagarto, responsável pelos créditos de cenografia e figurinos de *Castro*, e o arquitecto Alexandre

ALEXANDRE ALVES COSTA *Castro* e cenografia em geral: um arquitecto nunca faria isto. Eu pensei bastante sobre esta questão da cenografia e acho que me apercebi de algumas questões interessantes à volta do assunto. O terreno não é, de facto, o da arquitectura.

ANTÓNIO LAGARTO É uma pseudo-arquitectura...
AAC Não deixa de ser também um espaço protagonista da arquitectura. Mas não sei se queres começar por aí ou por falar da *Castro*.

AL Podemos começar por aí.

AAC Em tempos escrevi um texto sobre o João Mendes Ribeiro, analisando a forma como a sua actividade como cenógrafo veio a marcar e a condicionar a sua actividade como arquitecto. De facto, o terreno disciplinar da cenografia coincide em certos aspectos com o da arquitectura – no sentido em que se trata de uma modelação do espaço através de elementos variados –, mas as questões que se colocam são diferentes: para um cenógrafo não há nada que imponha limites à beleza, à “artisticidade”, enquanto que para o arquitecto há claríssimos limites – quando não os há, a arquitectura transforma-se numa coisa abstracta, desfasada do real. A questão que se coloca aqui é saber para que real é que trabalha o cenógrafo e o arquitecto, e aí reside a diferença fundamental. O espaço cénico é uma construção que não tem contingências, as acções dos actores repetem-se, e repetem-se perante pessoas que aceitaram suspender por algum tempo a sua relação com o real e se relacionam naquele momento com uma espécie de real-ficcionado, que é fixo, pré-determinado, e que tem os seus limites no fim do espectáculo. Digamos que o trabalho do cenógrafo tem fronteiras espaciais e temporais muito mais estabilizadas do que a obra de arquitectura, que tem que ter um significado que ultrapassa largamente aquilo que nós imaginamos que é o real.

AL O que diferencia a arquitectura da cenografia é, então, o aspecto funcional. Há determinadas funções que têm de ser preenchidas porque a arquitectura destina-se a ser utilizada. Hoje já não existe o príncipe que manda construir o seu palácio só pela questão do prazer, para deleite dos sentidos. A funcionalidade não era uma prioridade: não tinham que comer lá, não tinham que dormir, não tinham que ir à casa de banho. Agora, quando se pensa em teatro ou em cenografia, esse funcionalismo é de uma outra ordem e está ao serviço de um outro objecto que, no teatro, será um texto – isto em relação ao teatro de texto, porque também existem outros conceitos de teatro.

Eu acho que a cenografia estará entre a arquitectura e a escultura. Em teatro falamos do espectador, nas artes plásticas falamos do observador, do visitante no sentido de viagem, da mesma maneira que o teatro implica uma viagem, que é por vezes não só física mas também mental. Na arquitectura, essa viagem é determinada porque temos de percorrer um determinado espaço.

AAC Eu não considero que a cenografia esteja propriamente entre a arquitectura e a escultura. A utilidade é uma questão importante para a arquitectura, que transforma o útil em belo, mas levando em consideração funções claras, pragmáticas, directas. Evidentemente que o conceito de funcionalismo hoje já não é o do movimento moderno, no qual as funções eram pré-determinadas: o usufruto moral e psicológico ou simbólico é tão importante como as funções da mobilidade, de comer, de dormir, de ir à casa de banho...

Na cenografia trabalha-se com um texto que é fixo. Feita a encenação, as movimentações das personagens são pré-determinadas, o que significa que eu sei quais são as necessidades funcionais daquela encenação, isto é, como é que as personagens se vão movimentar de um lado para o outro, quais são os seus percursos. Depois há também outras questões importantes: a construção é efémera, o que tem algum peso porque está liberta de condicionalismos climá-

ticos, da relação com a natureza, de todos os aspectos, não quereria dizer chatos mas é um bocado isso, que a arquitectura tem que levar em conta.

AL Limitadores, se calhar...

AAC Limitadores. O que significa que eu aproximo a cenografia muito mais das artes plásticas do que da arquitectura. Nós passamos a vida a dizer que a arquitectura é uma actividade artística porque queremos valorizar os aspectos que para o cenógrafo são o seu fundamento, e para nós são apenas mais um a que temos de responder. Enquanto o arquitecto tem limites para a beleza, o cenógrafo não tem, e é isto que transforma os arquitectos em potenciais invejosos dos cenógrafos. Porque eles trabalham com tudo aquilo com que nós trabalhamos sem as contingências desagradáveis com que nós temos de lidar. Acho que gosto mais de cenógrafos quando eles não são arquitectos, isto é, quando não estão tão marcados pela contingência do real, porque usufruem de uma liberdade absoluta de manuseamento dos seus próprios instrumentos, sem nenhum atavismo em relação aos que os arquitectos são obrigados a utilizar. Isto não retira nenhuma qualidade nem à arquitectura nem à cenografia, são coisas diferentes. Agora, que a cenografia joga num terreno de uma certa ambiguidade disciplinar, joga. O cenógrafo entra numa espécie de ficção, que se aproxima de uma convenção em que o espectador aceita sentar-se e assistir a um espectáculo.

AL Aceita ser passivo. Enquanto na arquitectura nunca se é passivo.

AAC Na arquitectura não há espectadores, há utentes, que é uma coisa um pouco diferente. No teatro, é tão cenário o actor e a forma como ele está vestido, como ele se mexe, quanto o espaço onde ele se movimenta. Portanto, é tudo ficção, é tudo falso, é tudo uma convenção... Por mais realista que seja o espectáculo ou o cenário. E eu gosto muito do cenário da *Castro* porque ele não é nada realista e funciona. Embora sejam troncos de árvore e uns bancos onde as pessoas se sentam, não faz nenhuma cedência ao naturalismo, mesmo quando isso contraria um pouco o texto. Às vezes fala-se em mil cheiros, mil cheirosas flores, no burburinho da água, e nada disso se vê ou ouve. O que surge é uma espécie de paisagem, que não se transforma em função da tragédia, ela já é a tragédia em si, é o cenário da tragédia, e portanto não faz nenhuma cedência ao naturalismo nem acompanha o texto de uma forma directa. A primeira intervenção da *Castro* é uma intervenção esperançosa, ela ouve pássaros, vê flores, só a Ama é que já sabe que não é verdade e o cenário está como ela a dizer-nos que não é assim, que o que vai acontecer é algo muito mais dramático. Ou seja, há certos valores simbólicos e de conteúdo que a cenografia pode utilizar e que, às vezes, a arquitectura não pode, há um artifício que permite que o cenógrafo se aproxime da liberdade criativa absoluta. É por isso que sou muito exigente com os cenógrafos, porque eles têm tudo o que eu não tenho, ou têm uma parte substancial daquilo que eu também tenho, mas sem o contrapeso que eu sinto.

É por isso que eu dizia que gosto dos cenógrafos que não são arquitectos, porque os que o são têm tendência a fazer as portas de maneira a que as pessoas lá caibam, isto é, têm tendência para usar as escalas da realidade. Ao passo que, na cenografia, a escolha da escala de um objecto vai servir o exercício de uma determinada função, só aquela, e portanto é possível criá-la de acordo com o significado que se lhe quer conferir.

AL Na cenografia e no teatro, o que é fundamental é a questão da leitura, que em geral se denomina dramaturgia, ou seja, qual é o sentido dramático que cada objecto e cada acção transportam. Pegando no que estavas a dizer a propósito do cenário da *Castro*, não há as flores e os riachos que a personagem refere, o que há é uma floresta, um chão que é metálico e as ár-

vores cruas e nuas, com uma espécie de textura como se fossem veias sanguíneas. Cada objecto que é criado para um espectáculo de teatro tem que desempenhar a função que sirva à leitura feita pelo encenador. Eu acho que é importantíssima a forma como a aproximação do encenador ao texto passa por nós, criadores do espaço.

AAC Cujo trabalho é também uma interpretação do texto.

AL Por isso é que a porta que está num cenário não tem o mesmo sentido utilitário que na arquitectura.

AAC É uma porta por onde vai entrar um assassino, ou uma fada.

AL Sim, ou pode ser a passagem para um covil, para um esconderijo...

AAC Ou seja, para cada personagem ou para cada situação, a porta pode ser completamente diferente.

AL Se eu fizer uma viagem pelas portas que já desenhei para diferentes espectáculos, posso referir uma porta de 30 cm, que obrigava a entrar de gatas, uma de 3 m, descomunal, e até uma que simplesmente não era visível. E cada uma das opções tem um significado, como se se tratasse de sugestões. De certa maneira, nós cenógrafos muitas vezes fazemos coisas que se parecem e se confundem com elementos reais da arquitectura, e isso tem que ver com aquilo que mencionaste sobre os efeitos a que o teatro recorre para criar ilusões, uma manipulação do espaço. Depois há todo um prazer sensorial que se quer provocar. Basta pensar na utilização dos jardins como efeito cenográfico que era feita na Renascença e também no século XVIII.

AAC Apesar de tudo, eu considero que os jardins renascentistas são mais estáticos e, só a partir de determinada altura, é que ganham uma componente lúdica e menos cenográfica. É interessante referir esse aspecto. Mas voltando à *Castro*, um dos factores impressionantes na cenografia do espectáculo, e que vai de encontro àquilo que eu digo constantemente aos meus alunos, por ser indispensável na formação de um arquitecto, é a capacidade de manuseamento da escala. E aí, vocês são absolutamente mestres. Tem que ver com a dimensão dos objectos, o facto de por vezes a opção ser muito mais expressionista do que naturalista, e isso reflecte-se concretamente nas árvores, que são simplesmente terríveis, porque são dramáticas. Nem sequer têm a parte mais comunicativa da árvore que são as folhas, os ramos que se abrem para o céu.

AL A parte mais dócil...

AAC O elemento mais doce não existe. Os troncos são tratados de uma forma muito agressiva do ponto de vista da sua expressividade, mas é sobretudo a escala que, para mim, tem um significado muito forte na *Castro*. Aquelas árvores são uma espécie de premonição da tragédia, as personagens já estão liquidadas, condenadas a viver subjugadas por uma tragédia que transforma a sua vida numa inutilidade. A condenação está à vista. A tragédia no teatro está sempre marcada desde o princípio, não há suspense, sabemos sempre que vai acontecer, mesmo que tudo pareça estar a correr bem, e na *Castro*, quando abre o pano, por mais que ela ouça riachos e que mil flores lhe cheirem, não tenho dúvidas nenhuma que está tudo dito. E é o cenário que o revela. O cenário não faz nenhuma cedência, não nos dá nenhuma esperança e, nesse sentido, acho que funciona muito bem. Uma das coisas de que eu gosto muito na *Castro* é a mobilidade do espaço. Quais são os elementos que o António Lagarto usa? Uma base metálica, troncos, bancos, uma cortina que é absolutamente fundamental, e está implícita uma circulação periférica. Todos estes elementos são depois compostos e conjugados de maneiras diferentes, resultando e reflectindo ou um espaço marcadamente exterior, quando tem árvores, ou um espaço interior, seja uma sala de trono, um quarto. Quanto aos bancos, funcionam

exactamente para hierarquizar o espaço: quando é o Rei que está sentado posiciona-se a eixo, quando D. Pedro está a dormir, está de lado, o banco é uma cama. A cortina funciona muito bem para criar uma espécie de espaço de introspecção, de relação mais metafísica, cria um momento de solidão em que o Rei está em comunicação com Deus. E por fim, temos a circulação periférica, que é muito bonita porque a actriz que a utiliza não é personagem, não faz parte da história, é o Coro que anda à volta e que, de vez em quando, vem ao espaço real.

AL Aquele espaço, quando vazio, funciona quase como um claustro.

AAC Podia ser claustro se não fosse a localização. O claustro não é utilizado no centro, mas sim numa galeria. Eu gosto muito do cenário porque acho que existe uma enorme coerência entre ele e o texto, não há nada no cenário que seja gratuito, que seja accidental. Eu acho este cenário quase perfeito, e gostava de saber se também achas isso.

AL É sempre difícil pronunciar-me sobre isso, porque quem faz nunca acha. Posso dizer que é muito conciso quer na vertente sem árvores, quer com árvores.

AAC Já viste o que é esta maravilha de poder utilizar interior e exterior no mesmo espaço, sem limites físicos? É uma coisa única, só um mágico é que faz isto.

AL O arquitecto também pode...

AAC Pode, nós tentamos. Com processos às vezes discutíveis, mas tentamos. Nós também estamos a aprender com a cenografia, e hoje utilizamo-la muito pela sua capacidade comunicativa.

AL O que eu acho interessante é que hoje se utiliza mais do que se fazia há 50 anos, por exemplo.

AAC Não sei porquê.

AL Por exemplo, o que se convencionou chamar racionalismo em arquitectura.

AAC É uma questão de ultrapassagem da funcionalidade estrita.

AL A arquitectura racionalista tornou-se cenográfica.

AAC Tornou-se sim, é uma questão de gosto. Actualmente, queremos encontrar significados diferentes e variá-los e, por outro lado, queremos cada vez mais apostar na arquitectura como *mass media*, como comunicação. Nesse sentido, a questão do significado relacionado com a forma tem muita importância hoje em dia. A arquitectura perdeu, de alguma forma, o carácter abstracto que tinha e passou a ser uma coisa diferente. Sendo que o cenário também pode ser completamente abstracto...

AL Absolutamente.

AAC Pode ser uma cortina preta, sem mais nada.

AL E quantas vezes isso acontece! Mas, no tipo de cenografia que eu faço, há quase sempre vestígios próximos da arquitectura, ao passo que há outros cenógrafos que têm uma outra via de trabalho. Pode parecer presunção da minha parte, mas eu preocupo-me em estruturar ideias do modo como, provavelmente, os arquitectos fazem, enquanto que há cenógrafos mais “impressionistas”.

AAC Aproximas-te da arquitectura porque há uma interpretação da realidade que, no caso, é o texto. Eu acho que tu fazes sempre uma cenografia que não é abstracta, que é uma cenografia para aquele texto, aquele significado, aquele momento, aquele movimento, aquelas personagens. Podia ser uma coisa completamente abstracta, podiam não existir nem árvores, nem bancos e ser uma caixa preta onde as personagens se movessem.

AL Mas há sempre uma estrutura.

AAC Eu acho que te aproximamos também de um certo desejo de comunicação mais agudo do que aqueles que consideram que o gesto estético é mais abstracto. Tu não és um artista abstracto, és profundamente figurativo e concreto. Existem cenários que funcionam como um receptá-

Arquitectura

Alves Costa. Uma conversa em que o cenário do espectáculo foi o ponto de partida para identificar convergências e divergências entre Cenografia e Arquitectura.

culo neutro onde circulam as personagens. Ora, os teus nunca são neutros, interferem no sentido da peça, são uma interpretação da peça e, de alguma maneira, transformam-se em actores tão importantes quanto as personagens.

AL Para mim é sempre muito importante a delimitação do território.

AAC Isso é muito arquitectónico. Mas sabes o que significa isso na arquitectura? A marcação do território é a base de toda a arquitectura ocidental, os romanos faziam sempre um quadrado distinguindo o interior do exterior, a ordem do caos, o artificial do natural, e eu acho que quando tu delimitas o teu território é isso que estás a fazer: a distinguir o espaço da ficção do espaço do mundo. Isso tem que ver com a essência da arquitectura ocidental, que é a tal distinção clara entre o espaço artificial em oposição ao espaço da natureza. A arquitectura como criação de um mundo dentro do mundo. Claro que o teatro é um mundo dentro do mundo.

AL É isso que é mais aliciante. Pensando noutros trabalhos com o Ricardo Pais, lembro-me perfeitamente de determinados momentos em que ele dizia “eu quero menos cenografia, menos presença de qualquer coisa, o palco todo aberto”. Mas eu tenho que marcar o espaço de qualquer maneira. Lembro-me de um espectáculo que fiz em Paris em que havia muito pouco dinheiro, e o que tive necessidade de fazer foi demarcar – delimitei, a giz, um quadrado no chão, e todas as noites tinha que se voltar a fazer.

Há ainda algo mais, também muito importante para além do espaço, que é a definição do lugar onde a pessoa se senta. Coloco sempre uma cadeira, um banco, aquele lugar onde eu me po-

siciono para me relacionar com tudo o que me circunda e assim definir o espaço a partir desse centro.

AAC Tu então consideras-te um cenógrafo do teatro mais convencional e não daquele que tenta encontrar outras formas de expressão, mais performativas, mais flexíveis. Esta atitude de clarificar os limites do espaço é muito clássica, tem muito que ver com a própria relação com a sala de espectáculos.

AL Mas o meu trajecto começou precisamente na *performance art* – e daí evoluiu para a cenografia a partir das minhas instalações. Mas tu não achas que também é uma acção ritualizante?

AAC Eu acho que não há rituais sem uma limitação de espaço. Os romanos, quando tinham necessidade de construir muralhas, abriam um sulco no chão com um arado. Isso para eles era fundamental, saberem o que era dentro e o que era fora, criando-lhes uma ilusão de interioridade.

AL Gosto da forma como colocas essa questão, a partir da noção de interioridade.

AAC Em qualquer sala funcionas da mesma maneira? Ou a sala tem alguma influência em ti?

AL A sala tem sempre influência.

AAC Os teus cenários não são itinerantes?

AL São, podem ir para outra sala. No caso de teatros à italiana, como são todos parecidos, existe um enquadramento constante. Um espaço como o do *Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica* (1985-87), de que te deves lembrar, era exactamente o inverso, um espaço aberto, centrado sobre si mesmo. Voltando à questão das escalas: por exemplo, a dimensão da porta no *Dom Duardos* (1996) parecia ain-

da mais pequena do que já era, porque a parede era descomunal, mas no *Teatro de Enormidades*, onde existia uma casa como se fosse do Portugal dos Pequeninos, a mesma porta parecia maior, mas afinal talvez tivesse a mesma dimensão da porta no *Dom Duardos*.

AAC Isso obriga ao exercício da escala que é fundamental na nossa formação comum.

AL E faz-nos voltar àquela primeira questão – onde é que arquitectura e cenografia se tocam?

AAC Em muitas coisas.

AL Mas de uma maneira estruturante, não formalista.

AAC Provavelmente temos que manusear alguns instrumentos comuns, mas com objectivos diferentes. Temos que ter um entendimento sobre a escala, a perspectiva, a modelação do espaço, o movimento, o tempo. Se procurássemos, se calhar também se encontravam relações com outras artes, com o cinema, com as artes plásticas. Há algum teatro de improvisação?

AL Sim...

AAC Mas não existe improvisação em teatro, como no jazz?

AL Talvez não com o mesmo princípio.

AAC Como é que seria esse cenário? Como é que seria para ti, sem texto? Como é que criarias uma cena que se adaptasse a qualquer espectáculo?

AL Nunca se me pôs esse problema. Isso já é o palco em si, um trabalho do arquitecto, determinar aquele espaço associado a uma sala, onde se vão passar diferentes acontecimentos.

AAC Nós temos que fazer casas que dêem para qualquer pessoa, temos funções pré-determinadas.

AL Onde mais me aproximei da arquitectura foi no desenho de lojas ou exposições, mas parece-me que continuo a estar no terreno da cenografia.

AAC O circo, por exemplo, não tem cenário.

AL Tem. Tem um outro tipo de cenário que é composto também pelas pessoas que estão à volta e pelo próprio chapitô.

AAC O que é o chapitô?

AL É a tenda.

AAC Mas não é um cenário porque a cena é múltipla.

AL Mas há as jaulas e, para além disso, cada um constrói o seu cenário: o palhaço traz a cadeira, o ilusionista traz a mesa, os objectos entram e saem e vão definindo o seu próprio território. É uma cenografia mais móvel, e o espaço circundante também faz parte dela. Há toda a efervescência do público que é muito importante, porque se vêem as reacções das pessoas quando se riem, quando sentem pânico, quando se assustam a observar os trapezistas.

AAC Estou a lembrar-me de uma coisa muito bonita que vi há anos em Marrocos: contadores de histórias, que em cada uma mudavam o cenário, nem que fosse pegar numa jarra que estava num lado e pô-la no outro, ou marcar um risco no chão. Era uma coisa mínima. Isto tudo para saber se existe uma cenografia abstracta.

AL Eu acho que existe, mas a minha nunca é, mesmo nas suas vertentes mais depuradas e minimalistas. Existe um gesto muito determinante e controlador. No teatro de improvisação, não sei se a minha intervenção não iria num sentido de controlar.

AAC Isso tem que ver contigo e com a tua própria forma de estar no mundo.

AL De participante. Não estou apático, tenho que fazer parte.

AAC E achas que isso tem alguma coisa que ver com o barroco, com uma certa sensualidade... Por alguma razão, o teu trabalho é sempre muito expressivo, chegamos ao significado dos teus cenários primeiro pelos sentidos, a inteligência vem depois. A primeira vez que vi *Castro*, não pensei em nada no cenário, tive uma adesão puramente sensitiva. Mas numa segunda vez foi completamente diferente porque olhei para o cenário a tentar perceber como é que tinhas, e porque é que tinhas feito aquilo. A tua aborda-

gem é pelo lado sensorial em primeiro lugar, e depois pode vir ou não a inteligência, porque percebendo pelo lado sensorial, já se percebeu tudo, não vale a pena cansar muito a cabeça.

AL Tenho também a preocupação de ordenar, de estabelecer uma ordem dentro daquele universo que está ali criado, e que varia em cada espectáculo.

AAC Tu entras na lógica, eu diria, formal, compositiva do próprio texto.

AL Então eu pergunto, achas que esta *Castro* é um objecto não modernista?

AAC Acho. Tive a sensação que estava a ver teatro clássico. A forma como os actores funcionam, declamam, como tudo é formal, senti-a clássica, senti-a no tempo em que a peça foi escrita. Mesmo quem viu *Castro* com cenários diferentes, não deve ter tido uma sensação muito diferente da minha: uma certa distância em relação ao que se vai passar, não nos emocionamos.

AL Mas esse tipo de emoção está ausente deste texto logo à partida.

AAC O único momento verdadeiramente emocionante é, no final, o desespero de D. Pedro, quando ele faz uma espécie de bailado com as mãos. Aí é realmente desesperante, é trágico mesmo do ponto de vista dos sentidos, porque tudo o resto é estático, distanciado. Por isso, se calhar, o cenário no caso do jardim podia ser menos expressionista. O cenário é mais directo, aproxima-nos mais da tragédia do que a própria peça.

AL Mas isso tem que ver com aquela escrita, não é naturalista, é quase como um Auto.

AAC Mas as árvores podiam não ser realistas, e são, são até expressionistas.

AL São, de facto.

AAC São supra-realistas, mas esse hiperrealismo ou expressionismo não existe na peça.

AL Por isso é que eu te perguntava se achavas que a peça não era modernista.

AAC Aí és tu a “interferir”...

AL Sim, mas estamos a fazer a peça hoje.

AAC Mas o Ricardo não faz uma encenação expressionista, faz uma encenação muito serena, muito estática. Os movimentos são escassos, muito lentos. Por isso, de alguma maneira, eu acho que a encenação se aproxima mais do texto do que a cenografia. Talvez a cenografia seja mais emocionante do que o texto.

AL Não foi um texto escrito para se ter emoções como as concebemos hoje.

AAC O que mais me impressiona na cenografia são aquelas árvores, que são inesquecíveis e muito marcantes.

AL São como que seres virados do avesso...

AAC Mas é uma tragédia mais de sangue, de tirar os cabelos...

AL Mas não foi escrita assim.

AAC Pois não. Então porque é que puseste as árvores assim?

AL Para transportar aquele conflito que está dentro daquelas personagens – um modo de expressar. Desde o início, quando pensei no espaço cénico, pensei numa floresta. Aliás, o Ricardo também disse que gostaria da presença de uma floresta. Agora, há muitos géneros de florestas e a que criei foi a pensar nela como um esconderijo. Vi a *Castro* como alguém que vive a vagarear no meio da floresta, num labirinto onde tanto se pode encontrar o prazer como o perigo.

AAC Não pensaste pôr laranjeiras?

AL Nunca! Pensei sempre numa floresta de um conto de crianças, mas em que nos pudéssemos sentir aterrorizados, um lugar mágico por onde nos quiséssemos perder. ■

Transcrição de uma conversa entre **ANTÓNIO LAGARTO** e **ALEXANDRE ALVES COSTA** editada por **CRISTINA CARVALHO** e **SUSANA MORAIS**

Teatro Nacional São João, 18 Nov’03.



Deixarmo-nos levar

MIGUEL ESTEVES CARDOSO

O Manual de Leitura que este Teatro publicou sobre a última encenação de *Castro* é de longe a melhor – e mais bonita – colecção de textos que já li sobre a peça de António Ferreira que agora é reposta. Tenho assim como prioridade absoluta recomendar que ele seja, a todo o custo, obtido e devidamente apreciado. Tanto mais que não sei, muito sinceramente, se podemos sequer fingir que conseguimos aproximar-nos do texto e da encenação sem primeiro ler, no mínimo, o artigo de Frederico Lourenço (sobretudo os sobrecarregados e sublimes parágrafos finais) e a conversa que António M. Feijó logrou conduzir com Ricardo Pais.

Tudo isto me deixa, felizmente, numa posição de banalidade e de excrecência. Talvez seja a primeira vez na minha vida – por maior que seja a minha vaidade expressiva – em que a primeira e única pergunta que me possa pôr é, deprimidamente, “Que posso eu acrescentar?”

Resolvi, por isso, ser declaradamente banal e excrecente. A minha primeira queixa, vinda dos tempos de menino, é simples: nunca compreendi a resistência que existe à apreciação do texto desta peça. É uma peça que, por virtude vocabular e poética, fácil mas malfadadamente se reduz a um texto para ser lido.

Não é. Como em Lope de Vega – ou Racine – é verdade que as palavras parecem bastar-se até ao que poderíamos chamar, passe o grosseiro galicismo, “à outrança”. Lembrando-nos de Lévinas e da essência do próprio Judaísmo: quem sabe se outro não é Deus; não é o anjo Elias? Aquela cadeira que se mantém desocupada – e aqui são permitidos todos os delírios acerca de Dom Sebastião – e aquela porta de casa à qual se espera sempre que alguém bata na noite de sexta-feira, de “Shabbat”, não serão lembranças do que desejámos mas nunca conseguimos sozinhos?

A tragédia de António Ferreira não é jamais a pouca sorte de D. Pedro e de Inês de Castro.

É uma coisa que escreveu. É linda. São as palavras postas em prática que nos movem e comovem para além do próprio entendimento, para mais bem nos impressionarem. Há em tudo isto uma gastronomia gulosa do texto; da encenação; como se pudéssemos comer com os olhos e a alma aquilo que, a bem comer, nos deveria faltar.

Para os portugueses, a tragédia é uma desculpa para ler ou ouvir coisas bonitas; uma oportunidade para distribuir sentimentos extremos que a partilha pública, se for fingida, redime, justifica e faz, sendo bem partilhada, celebrar e, logo a seguir, esquecer.

Entre nós, a tragédia é quotidianamente dividida pelos dias, de maneira a apresentar-se nas nossas vidas como uma sucessão encantadora e inconfundível de azares. Dir-se-ia, segundo aquela máxima pétreia de “distribuir o mal pelas aldeias”, que a tristeza é dividida em pequenas porções, para que a mágoa seja menos solidária e mais sofrível.

Castro é o cúmulo de amor pelas palavras; pelos benefícios líricos da tragédia; pela irrelevância gloriosa a que votamos a História, sacrificada em nome da poesia e do entendimento dela que quase não tolera mais nada.

Facilmente chegamos à conclusão que, quando nos deliciamos a ver a *Castro* de Ricardo Pais, nada mais nos é exigido como contrapartida. O nosso engano; a nossa paixão doentia; é mútua, é familiar, é bem-vinda.

Não é uma simples tragédia. É uma tragédia complicada. Se é que outra existe. Só resta distinguir o mais difícil: entre chegar ao Teatro e chegar a casa, qual é a massa de ecos e espelhos que mais bem nos descreve e desculpa?

É nessa sublime confusão que somos capazes de apreciar as angústias mais terríveis que pode haver – a cujo gozo só o verdadeiro teatro nos pode levar – que *Castro* nos grita ao ouvido.

São duas palavras, que parecem (e são) muito mais: deixemo-nos levar. ■



João Tuna

Amor e outros equívocos

PEDRO MEXIA

O aspecto mais insólito dos nossos mitos amorosos não parte tanto da sua duvidosa base factual mas prende-se, sobretudo, com a leitura algo inocente de que são geralmente objecto. Que os mitos, na medida em que se apresentam como tal, dispensem a certeza dos eventos e da historicidade, eis o que não surpreende e até consola; mas que, séculos passados, esses mitos continuem em grande medida a remeter quase exclusivamente para uma noção mais ou menos transparente de “amor”, isso parece sem dúvida o bizarro. Sememos nos dois casos centrais do nosso cânone literário e do nosso imaginário.

Corre o ano de 1664. A Guerra da Restauração envolve exércitos estrangeiros. Algumas dessas tropas estão estacionadas em Beja. Mariana Alcoforado, freira no Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, apaixonou-se por um oficial francês, o Marquês de Chamilly. Seguem-se os romancescos amores conventuais, provavelmente com algum astuto contrabando carnal. Chamilly, possivelmente um *dandy* amoroso como muitos outros, abandona Mariana e regressa a França. A freira de Beja torna-se, daí em diante, uma viúva perpétua, escrava da fidelidade dolorosa a um caso passageiro, numa exasperação do “amor pelo amor” com laivos de arrebatamento místico. As cinco cartas que Mariana escreve a Chamilly, exemplares desse amor exasperado e absoluto, são supostamente traduzidas para francês, em 1669, e alcançam grande sucesso nessa Europa de galanteria com ânsias precoces de romantismo. Mais tarde, ganham estatuto canónico pela mão de Stendhal e sobretudo de Rilke, que faz de Mariana modelo da amoro-

sa trágica. O que se passa, claro, é que a Mariana histórica foi provavelmente um mero pretexto para a personagem “Mariana”, que o “tradutor” era, de facto, o autor (Guilleragues), e que, portanto, tudo não passa de obra de homem (um francês) fazendo literatura com “tema português” (que funcionou como a “Espanha” em certas óperas). Ou seja: as *Lettres Portugaises* são um prodigioso exercício sentimental no género epistolar (então bastante popular), mas vogam entre várias mistificações. Mistificações que não são apenas factuais e autorais, mas também de conteúdo: “Mariana” será uma “trágica do amor” ou apenas uma pobre provinciana, reclusa, frustrada, masoquista, neurótica, alienada? Ou será precisamente *isso* o “amor”? As *Cartas*, canonizadas como “mito amoroso português” em incontáveis variações literárias e no imaginário nacional, são certamente textos emocionantes e inesquecíveis, capazes de construir uma poderosa mitologia, sobretudo se lidas na década propícia. Mas, para os inocentes curiosos, acabam por redundar num logro: nem “cartas”, nem “portuguesas”, nem “Mariana”, e talvez nem sequer “amor”.

Com “Pedro e Inês”, o mesmo logro, ou quase. Aí, é certo, a historicidade dos intervenientes na tragédia é comprovável, desde logo no testemunho histórico e literário de Fernão Lopes, que empresta ao futuro mito essa dupla legitimidade. Mas mito de quê? Se “Mariana” representa (*prime facie*) a entrega total, o dilaceramento da ruptura e uma estranha forma de vida face à memória do amor, “Pedro e Inês” (as aspas referem-se às figuras literárias, não às pessoas históricas) encarnam um duplo desafio: o amor contra as razões “mesquinhas” (a políti-

ca, por exemplo) e o “amor para além da morte”. Podemos começar pelas razões políticas. Os historiadores dizem-nos que a castelhana Inês de Castro foi assassinada (em 1355) porque os seus amores ilícitos com D. Pedro complicavam a nossa convivência com Castela, por essa altura atolada em conspirações e possíveis imbróglios dinásticos. Solução do problema: eliminar D. Pedro da equação, eliminando os seus laços a Castela. Em resumo: Inês foi vítima da famosa razão de Estado. Isso mesmo fica bastante claro na peça de António Ferreira, centrada menos no par amoroso do que no *pathos* criado pelo confronto entre o Rei, que cumpre, implacável, desígnios “patrióticos”, e a donzela que pede piedade não tanto por causa do amor mas sobretudo num registo de súplica filial. Também a versão teatral de António Patrício – *Pedro, o Cru* – não anda muito longe deste esquema, embora com um lirismo mais cruel e perturbado, o que faz todo o sentido, tendo em conta o evidente freudismo do autor.

Inês, então, morta por razões políticas. Como, aliás, sucede (indirectamente) com o Romeu e Julieta de Shakespeare. De uma forma ou de outra, o amor é sempre *socializado*, e por vezes torna-se vítima de considerações que nada devem ao coração mas à mais impiedosa razão prática (sobretudo quando os amantes pertencem a classes dirigentes, em épocas em que casamentos eram questões eminentemente políticas). E Pedro? Ao Infante cabe não o *pathos* (que podemos imaginar com algum fundo de realismo) mas o exagero “isabelino” que, de modo estranho, usa a *vingança* como alavanca de um mito *sentimental*. É certo que aqui temos um mito dentro do mito: quão “cru” foi

Pedro depois de saber da morte de Inês é matéria de conjectura. Entre matar os matadores e o lendário ritual sádico com os seus corações vai uma distância entre o furor destrutivo do apaixonado e a demência de um desequilibrado. E depois, é claro, o mito dos mitos, “a Rainha morta” que Montherlant imortalizou para outros públicos. Inês desenterrada, entronizada, a mão de cadáver estendida aos horrorizados cortesãos. Em suma: um mito *amoroso* transformado numa história sanguinolenta e tétrica, da qual, aliás, o nosso “carácter nacional” supostamente seria incapaz. Um amor contrariado? Certamente, como convém a amores literários. Um amor “para além da morte”? Se aceitarmos os contornos lendários que assumiu, um amor essencialmente *mórbido*, ou com uma faceta mórbida que canibalizou todo e qualquer vestígio do amor.

Não vale certamente a pena levar a “era da suspeita” ao ponto de deixar todas as narrativas amorosas destroçadas por outras condicionantes meramente prosaicas ou alucinadamente psicóticas. António Ferreira e António Patrício, Ruy Belo e Eugénio de Andrade, mas também Rilke e Montherlant (entre tantos) são razões de sobra para que um mito se faça mito, ultrapassando os factos (o que menos importa) e sentimentalizando o demencial e o cruel (aliás, situações que o amor facilmente comporta). Mas não deixa de ser curioso que a nossa “mitologia do amor” resida em dois mitos tão equívocos.

O amor português? Cada um terá a sua narrativa. Na minha existe também uma outra “Mariana”, esta completamente fictícia, e que por amor se atira ao mar em Março de 1807, num barco que vai para a Índia. ■

Dar a palavra

No contexto do percurso artístico de uma coreógrafa marcado por regulares aproximações à palavra, a mais recente criação de Joana Providência poderia não ser nada de novo. Mas é. As palavras não são elementos estranhos aos projectos que tem desenvolvido, mas esta é a primeira vez que se aventura na construção de um espectáculo a partir de *um* texto. O que faz toda a diferença. *Pioravante Marche* (texto), de Samuel Beckett, foi o ponto de partida para *Pioravante Marche* (spectáculo), e motivo para depurações em que a componente física cedeu, muitas vezes, em favor da palavra. Afinal, foi ela que Joana Providência quis fazer chegar a quem se sentou na plateia. **SUSANA MORAIS**

A primeira leitura do texto de Beckett foi de tal forma marcante que já seria motivo suficiente para querer fazer dele um espectáculo. Mas acabou por ser um projecto que desenvolveu na qualidade de professora com os alunos da Academia Contemporânea do Espectáculo que acabou por funcionar como impulso para a criação que, até há duas semanas atrás, ocupou o palco do Teatro Carlos Alberto. “Foi a primeira vez que trabalhei o texto e, pela forma como decorreu a experiência, fiquei sempre com uma grande vontade de um dia fazer um espectáculo a partir dele”, esclarece Joana Providência. Não só fez, como introduziu um dado novo no currículo: “Esta é uma situação completamente diferente. Normalmente a palavra aparece, ou porque resulta da improvisação dos intérpretes e depois é sistematizada para ser integrada no espectáculo, ou porque uso frases soltas e pequenos blocos de texto. Utilizar um texto é, de facto, a primeira vez”.

Vale a pena deixar claro o que significa exactamente “utilizar o texto”. Criação de uma coreógrafa, não espanta que tenha pensado o projecto com uma dose generosa de movimento. Mas o certo é que as sequências com maior componente física que foram surgindo ao longo do processo criativo não resistiram e, pura e simplesmente, foram eliminadas – na verdade, enviadas para a reciclagem, Joana Providência garante que eram suficientemente interessantes para um dia haver de recuperá-las. “Senti que

eram um desvio neste trabalho. O movimento tornava-se demasiado forte e sobrepunha-se à palavra. Daí a necessidade de deitar esse material todo fora e voltar ao texto para me fixar mais na palavra.”

Joana Providência apropriou-se do texto e desenvolveu um trabalho que procura devolvê-lo de forma particular. Ou seja, quando a coreógrafa afirma que o texto de Beckett foi, simultaneamente, ponto de partida e de chegada para a criação de *Pioravante Marche*, é para levar à letra. “Porque foi isso mesmo que fizemos: partimos dele para fazê-lo chegar, de modo a que ele seja efectivamente o importante neste projecto. O desafio foi perceber como é que era possível que o espectáculo fosse quase a relação de intimidade que uma pessoa estabelece quando está a ler um texto.” Por isso mesmo, passar a palavra foi desde o início o objectivo que tinha em mente, e foi nesse sentido que trabalhou com os intérpretes. “O que propus aos actores foi tentar encontrar várias formas de comunicar a palavra, sendo o gesto uma delas.” Apenas uma delas, dir-se-ia, explicação que antecipa desde logo a resposta a uma outra questão: porquê com actores e não com bailarinos? Resposta esclarecedora: “Um actor com disponibilidade física é o intérprete ideal para os projectos que tenho vindo a desenvolver”.

As particularidades do texto de Beckett faziam adivinhar complicações, sobretudo o aparente “um passo para a frente, dois para trás”

em que as palavras indecididamente parecem vagar. “Os actores estavam convencidos de que iria ser muito difícil decorar o texto, mas é engraçado que eles não sentiram essa dificuldade à medida que fomos construindo o projecto. À primeira vista parece que o texto não avança, mas depois percebemos que ele nos conduz mesmo a algum lado. Faz-nos construir imagens que desaparecem, de vez em quando quase se definem para depois voltarem a esfumar-se.” Vultos e imagens difusas que circulam no texto e que lhe sugeriram a utilização de jogos de sombras, porque “são bidimensionais, não se conseguem agarrar”, porque escapam à mesma velocidade com que se pretendem tocar.

“Este texto é muito sobre o fim e, quando termina, Beckett reduz tudo a três alfinetes, um buraco de alfinete. Sinto isso como um *zoom* que se afasta da Terra que, de repente, é aquela coisa minúscula lá ao fundo.” *Zoom out*, portanto, que a coreógrafa transpôs para o palco colocando os intérpretes a desafiar as leis da gravidade. Opção que, como todas as outras, Joana Providência não conseguia analisar com a necessária distância quando, a três dias da estreia, falava de *Pioravante Marche*. “Neste momento gostava de não ter tanta informação para poder ver o que é que passa para o espectador. Talvez daqui a algum tempo consiga limpar a cabeça das coisas que não me dão a possibilidade de agora ter uma leitura mais clara.” O que já deve ter acontecido por estes dias. ■

TeCA
13-21 DEZEMBRO 2003

PIORAVANTE MARCHE

de
SAMUEL BECKETT
tradução
MIGUEL ESTEVES CARDOSO
criação e espaço cénico
JOANA PROVIDÊNCIA
figurinos
ANA TERESA CASTELO
adereços
PAULO OLIVEIRA
FREDERICO GODINHO
desenho de luz
JOSÉ CARLOS GOMES
sonoplastia
LUÍS ALY
vídeo
JOSÉ CARLOS GOMES
PAULO VEIGA
voz
TERESA LIMA

com
ANABELA SOUSA
ANTÓNIO JÚLIO
ODETE MÓSSO
PEDRO FIUZA
SANDRA SALOMÉ

co-produção
ACE/TEATRO DO BOLHÃO + TNSJ

Hugo Calçada



OLGA RORIZ

Cinco tratados das

Não é uma integral, porque se apresentam cinco peças entre cinquenta possíveis, nem tão pouco uma retrospectiva, porque a selecção obedeceu mais a critérios pessoais, temáticos e afectivos. Mas a mostra **Companhia Olga Roriz, Cinco Peças**, com que o TeCA abre a temporada 2004, promete oferecer ao

Quase um quarto de século depois da primeira experiência coreográfica, no seio do Ballet Gulbenkian, companhia que a viu crescer e tornar-se um dos expoentes máximos da dança portuguesa, Olga Roriz preserva ainda uma capacidade criativa tal que permite a reunião das suas últimas quatro peças, nunca antes apresentadas no Porto (a última presença da Companhia Olga Roriz na cidade data de 1997, altura em que *Stop and Start Again* foi apresentada no Rivoli Teatro Municipal), e a recuperação/recriação de um solo de 1989 que muitos não deixam de reter na memória. Apenas isso, essa vitalidade rara e constante na reinvenção de códigos, que em muitos facilmente se denunciariam esgotados, chegaria para justificar esta entrevista, ocasionada pela oportuna programação de uma mostra que certamente assinalará da melhor forma a respiração do novo ano. *Jardim de Inverno* (1989) encena uma Olga Roriz intérprete das suas próprias inquietações, coreógrafa para o seu próprio corpo, num movimento de introspecção raro. Um solo onde se adivinharão, como revela em seguida a criadora, inusitados vínculos simbólicos com o outro solo inserido nesta mostra, *Os Olhos de Gulay Cabbar* (2000), onde revisita acontecimentos marcantes, descarna-os do seu contexto histórico e encara com profundo humanismo o testemunho angustiante de uma mulher que se sente renascer ao sobreviver incólume a uma catástrofe de dimensões indescritíveis. São momentos de solidão, coreografados para fazer perpassar a intensidade que vive nas histórias da realidade e cuja improbabilidade as transforma quase em mitos. E porque falamos de mitos – e de narrativas, e de alegorias –, urge aqui situar as restantes três

peças incluídas nesta mostra. O secretismo e a intimidade latentes em *Código MD8* (2001), celebração hedonista e quase enigmática de seres cujas identidades se confundem com as dos bailarinos que as encarnam, impondo sobre a mesa todas as cartas (mesmo as mais ridículas, mesmo as de amor) e assumindo desejos ocultos, fantasias inconfessáveis, planos por revelar. Não se sabe o que “MD8” significa. Os segredos são mesmo para não contar.

Não Destruam os Mal-me-querer (2002) poderia ser um título pelo menos tão imperscrutável, não fosse este um trabalho cujas premissas – “uma peça em cinco actos, cinco factos e cinco pactos” – desde logo se nos apresentam claramente: uma obra sobre as paixões estruturada em cinco actos, como uma peça de teatro, cada qual abordando um facto em redor dos significados do corpo humano; e cinco pactos, firmados numa espécie de compromisso que ajudou a que a cumplicidade sentida em *Código MD8* se não diluísse pela razão de este não ser um trabalho ancorado em práticas de improvisação. E como fazer tudo isto acontecer – tudo isto que é tão intrinsecamente dependente das partes que o constituem, que é como quem diz as pessoas que o fazem acontecer – se houve necessidade de alterar ligeiramente os elencos? Olga Roriz explica que a solução exigiu assumir isso desde o início e contar (e trabalhar) com as irredutíveis transformações por que as peças passaram. E diz também que, no caso da derradeira obra em mostra, *Jump-up-and-kiss-me* (2003), o problema não se colocou. Estreada em Fevereiro de 2003, a peça mantém para estas apresentações o mesmo grupo de pessoas que a fez nascer. E que precisou de jogar com todos os dados que tinha em mãos – histórias de amor em roleta russa,

paixões que o seu tempo proibiu e que a história imortalizou, como as de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Hamlet e Ofélia, Afrodite e Apolo, ou Pedro e Inês. Amores feitos tragédia. Para que não se diga que não há coincidências, *Pedro e Inês* é o título da última, a 50.ª, obra concebida por Olga Roriz, uma encomenda da Companhia Nacional de Bailado. Que pode ser vista no Porto, no Rivoli, a 29, 30 e 31 de Janeiro. E é sempre o amor – um amor erótico, sobredimensionado, experimentado até ao âmago – que habita o sentido destes corpos em movimento incessante, lascivo, sensível e visceral.

MÓNICA GUERREIRO Consegue resumir-se a sensação de chegar aqui, olhar para trás e perceber que se construiu um repertório tão profícuo, tão rico e, ao mesmo tempo, tão significativo no contexto da dança no nosso país?

OLGA RORIZ O que eu sinto, como privilégio enquanto criadora e, por outro lado, como constatação, é o facto de estar a coreografar realmente há tantos anos. Comecei muito cedo, com 24 ou 25 anos (já tenho 48), e nunca parei. Todos os anos faço sempre qualquer coisa nova. É óbvio que ao longo do tempo esta minha relação se foi modificando e evoluindo. E não fiquei sempre no mesmo sítio. Podia ainda estar na Gulbenkian, podia ter aceite o convite que surgiu na altura para ser coreógrafa residente. Não aconteceu, e inevitavelmente isso alterou o rumo das coisas, deu outro estímulo ao meu percurso. Mas as coisas não se alteram de fora para dentro, alteram-se de dentro para fora, se não tinha lá ficado. Sinto que era uma necessidade minha, de busca, de pesquisa. Não gostei muito da palavra “pesquisa”, era mais uma

necessidade de uma continuação diferente, de algo que não estava a preencher-me e que eu precisava de procurar noutra sítio. O que faz com que a obra seja muito vasta e muito diversa, não cristalizada, digamos. Eu não saí da Gulbenkian para vir fazer cá fora as coisas que fazia lá. E isso vê-se quando regresso à Gulbenkian, em 2000, para fazer o *F.I.M.* (*Fragments.Inscrições.Memórias*.) e faço uma peça completamente diferente da última que lá tinha feito [*Passagens*, em 1991], completamente alterada pelo espaço de tempo em que fui criando com a Companhia de Dança de Lisboa [entre 1992 e 1994] e com a minha companhia [fundada em 1995]. O que é interessante para mim é que este trabalho ainda continua longe. Porque, ainda que eu não queira chegar a nenhum sítio específico, nunca aconteceu eu perceber que “era isto” que queria fazer, ou que era “daquela maneira”. É uma linha no infinito, é uma continuação, algo que vou continuar a fazer enquanto estiver viva.

Mas então o que é que a move a continuar a criar? A insatisfação?

Não, porque eu sinto-me satisfeita. É mesmo uma necessidade. Ou já um hábito, no bom sentido da palavra, de pensar que já não consigo viver sem isso. Parece uma coisa muito poética (*risos*), dizer que é como comer, como respirar, etc., mas é uma realidade. Mais do que sentir que alimento a alma e o espírito do público, alimento-me a mim primeiro. É óbvio. Estar a criar diariamente dá-me um equilíbrio na minha vida. Mesmo que não esteja no estúdio, estou em casa, a escrever coisas, a observar, estou em constante criação, mutação, pensamento, procura. Porque já não sei fazer de outra maneira, já não sei viver de outra maneira. Não sei nem quero. Mas se me perguntar o que procuro, não sei muito bem. Procuo segundo a segundo, não tenho um objectivo específico. Claro que falando de uma maneira mais técnica, há coisas que se vislumbram no meu trabalho com os bailarinos, coisas que me aparecem à frente, que de repente são “aquilo”, são quase “aquilo”, coisas que me tocam, que me mexem, que me arrepiam, que me põem os pêlos no ar. E depois penso que tenho de voltar outra vez àquele sítio. Voltar ao prazer de encontrar qualquer coisa que ainda mexe comigo, que não é uma repetição – para mim, não estou a falar para fora – e que me agrada ver uma e outra vez. Porque quando chegamos à estreia do espectáculo, eu já o vi quinhentas vezes em ensaios no estúdio. Se me continua a dar prazer, se continuo a arrepiar-me, a rir-me, a assustar-me, se continuo a ficar incomodada aqui ou ali, é porque tudo isso ainda vibra. Se procuro alguma coisa, é essa vibração.

Esse processo de criação constante, que passa pela inspiração que pode tornar-se possível em cada momento, só se lhe afigura como matéria de trabalho para moldar o movimento? Esse podia ser o mesmo discurso para uma Olga Roriz escultora, cineasta, fotógrafa, compositora...

Acho que há um denominador comum nas pessoas que criam coisas. Não é por acaso que não trabalho só com bailarinos: trabalho com actores, cantores... Trabalho com matéria humana. E é evidente que um bailarino não é só massa muscular, é uma pessoa, uma cultura, uma educação, um curso de vida. E já há muito tempo que deixei de pesquisar em movimento, isso ficou a metade do percurso da Gulbenkian. Não procuro novos movimentos. Procuo outras

Jump-up-and-kiss-me [Fotografia Alceu Bett]



paixões da alma

público do Porto, há uns anos apartado do trabalho da coreógrafa, a possibilidade de reencontrar uma linguagem do corpo eminentemente tecida de emoções, vertigens, mitologias, paixões e sensualidade à flor da pele. Bailarinos febris de tanto amar. **MÓNICA GUERREIRO**

coisas. O movimento vem porque é num estúdio de dança que estamos, porque eu sou uma coreógrafa. Mas penso muito pouco em movimento. Ou penso sempre em movimento, sim, mas não do ponto de vista coreográfico, abstracto, da dança pela dança. Não trabalho o movimento abstracto, trabalho sempre com uma ideia, e é ela que me surge primeiro. Às vezes, a resolução de uma ideia surge-me a partir de uma luz, uma música, uma pessoa específica, um objecto, às vezes também um movimento. Mas o processo é principalmente o inverso. E depois há as coisas que já têm que ver com um lado mais individual, porque sou uma pessoa muito emocional, cheia de paixões, pouco racional, embora tenha vindo a racionalizar-me, porque cada vez mais tenho de pôr em palavras aquilo que sinto. Mesmo em relação à dança.

Em que sentido?

Houve um percurso na dança, como coreógrafa, em que eu sentia, mexia-me e passava esse movimento para o bailarino, sem ser necessário explicar. Quando começo a afastar-me dessa passagem do meu corpo para o do bailarino, começo a ter de fazer com que o corpo do bailarino me diga alguma coisa por si só, sem eu lhe passar essa minha informação física. Começo então a ter de racionalizar tudo, intelectualizar tudo, explicar tudo, para eles perceberem. Claro que trabalho com pessoas que se questionam mais e com outras que se questionam menos. Mas há sempre alguém que se questiona tanto até me aborrecer de morte (*risos*). Porque as minhas interferências naquilo que se está a passar, mesmo em momentos de improvisação, ou as modificações radicais que às vezes faço dentro de um espectáculo, fazem com que o intérprete tenha de perceber onde é que está. Depois, na forma, posso modificar aquilo quase minuto a minuto, mas a base, o subtexto, tem de estar muito claro para ele, se não perde-se. Já tive inúmeros momentos em que, passados três ou quatro meses de trabalho, os intérpretes não percebem absolutamente nada do que é aquele espectáculo – caso do *Start and Stop Again* [1997], por exemplo. As pessoas trabalhavam individualmente, completamente perdidas no espectáculo. Depois chega o dia em que digo como é que as coisas se organizam e então percebem que existe uma mão do outro lado, que faz com que aquilo adquira um sentido global. É como esta coisa da improvisação: toda a gente pensa que é muito simples, mas é a coisa mais difícil que há. É muito mais fácil para um bailarino repetir aquilo que o coreógrafo lhe está a dizer, do que dar-lhe uma ideia, o tal subtexto, e lançá-lo às feras, lançá-lo num estúdio vazio. E depois ficar ali, dias e dias, até chegar a uma forma que é orgânica e compreensível para o bailarino e que é completa para mim, que me satisfaz. Isto demora um tempo infinito. Mas chega-se a um momento de união intérprete/coreógrafo. Eu peço aos meus bailarinos que sejam intérpretes totais. As pessoas têm cabeça e sabem que não vão para ali obedecer a uma criadora. Às vezes também me levanto e digo que é assim e é assim. Mesmo agora, numa destas reposições, estou a fazer isso, e tem sido um problema. Há alguns bailarinos que foram substituídos e existem grandes tensões, porque as coisas foram criadas com outros bailarinos, para outros bailarinos, e é difícil meter outra personalidade, outro corpo, outra cabeça, outra maneira de estar, e tudo ficar com a mesma harmonia que tinha no início. Se eu ditasse os movimentos, bastava pôr os bailarinos em frente ao vídeo e dizia-lhes: é assim. Tal-

vez fosse mais fácil repor tudo. Mas não é assim que trabalho. É complicado, porque é uma forma de trabalhar que tem de ser sempre muito justificada.

Quando se afastou da Gulbenkian foi porque sentiu necessidade de abraçar outros métodos de trabalho? A constituição da Companhia Olga Roriz foi para si uma espécie de “grito de Ipiranga”, movida pela certeza de que a continuação do percurso autoral só seria bem servida por um grupo reunido em torno de si, que falasse a sua linguagem?

O percurso foi mais natural do que parece. Quando saí do Ballet Gulbenkian muita gente me disse que era preciso ter coragem, sair de um local onde já tinha uma série de coisas asseguradas, onde seria mais fácil e tranquilo continuar a trabalhar. Lembro-me de ter respondido exactamente o contrário: precisava, isso sim, de ter coragem para ficar, para me deixar cristalizar e morrer ali. Não precisei de grande coragem para sair, foram 18 anos, um percurso fantástico e muito produtivo. Nunca ficarei a saber se se esgotou ou não, mas ainda bem que não fiquei para saber. O percurso dos solos, que começou em 1988 [com 1988], é que talvez tenha sido o meu “grito de Ipiranga”. Foi aí que me libertei, que me emancipei do Ballet Gulbenkian. É uma instituição que nos trata bem, que nos leva ao colo, apesar de nem tudo ser assim tão fácil. Cá fora tenho quatro ou cinco meses para fazer uma peça e lá tinha um mês – o que também acontece na Companhia Nacional de Bailado, onde fiz *Pedro e Inês* em três semanas e meia. Até 1992, altura em que fiz os solos [*Jardim de Inverno*, 1989; *In-frações e Situações Goldberg*, 1990; *Casta Diva*, 1992], senti claramente essa necessidade de procura de outra coisa. Percebi que estava a atravessar um momento que exigia de mim algo diferente. Uma pesquisa para uma peça que se constrói passinho a passinho, pensando em cada um, sentindo intensamente as coisas, andando para a frente e para trás se for preciso, não é coisa que se possa fazer na Gulbenkian, porque não há tempo. E eu tinha vontade de trabalhar assim com as pessoas. Enquanto pensava nisto, fazia mais um solo e mais uma coreografia, depois pensava mais um bocadinho, até que me apareceu [em Maio de 1992] o convite para a direcção da Companhia de Dança de Lisboa, que foi muito importante, porque surgiu exactamente numa altura em que precisava de um empurrãozinho para me vir embora. Porque não era fácil. Saía da Gulbenkian e ia para onde? Não havia nada cá fora, era uma selva, uma procissão de subsídios, projectos... Eu nunca tinha feito um projecto, como é que se faz isso? Foi um convite que agarrei. E agarrei porque senti que a intenção era fazer trabalho sério. Uma companhia alternativa, de autor, profissional, com a sua estética, uma linha própria. Percebi, mais tarde, que o objectivo não era bem esse, a ideia era concorrer com a Gulbenkian. Chegaram a pedir-me que remontasse peças que tinha feito lá. Mas eu não tinha interesse absolutamente nenhum nisso, como é evidente. Portanto, fiz audições, houve pessoas que estavam e ficaram, escolhi bailarinos profissionais que queriam trabalhar comigo, e procurei fazer uma companhia de autor, com criações próprias. Enganei-os um bocadinho, porque não era bem isso que eles queriam (*risos*). Mas convenci-os de que era o melhor a fazer. Por mim, ainda hoje seria directora da Companhia de Dança de Lisboa, e tê-la-ia feito chegar ao ponto onde merecia, trabalhando

com as pessoas que estavam à minha volta. Porque eu não tinha necessidade de ter a minha própria companhia, bastava-me ser a coreógrafa daquela companhia. Com as confusões entre tanto surgidas, tive de me demitir, porque já me era impossível estar naquele sítio, nomeadamente em termos de saúde. Mas era claro para toda a gente que o que nascia ali tinha de ser continuado. E foi lá, com aqueles bailarinos que entretanto [em Fevereiro de 1995] transitaram para a minha companhia, que inaugurei o meu método de trabalho. Comecei com eles a perceber melhor a composição, um trabalho que me deu mais certezas, mais bases para desenvolver um método próprio. Claro que, entretanto, surgiram dificuldades, os projectos de financiamento, a necessidade de espaços para trabalhar, os problemas habituais de uma companhia independente. Mas a verdade é que acredito que este foi o único percurso possível, um percurso de continuidade.

As quatro peças mais recentes desta mostra são criações nascidas já na Companhia Olga Roriz que, de momento, não conta com um elenco fixo. Referiu as dificuldades que está a sentir ao ensaiar com os novos elementos de alguns elencos. Suponho que no caso de *Código MD8*, em que os rituais dramaturgicos eram tão dependentes das pessoas que constituíam a peça, seja um problema particularmente bido...

E não se pode esquecer os cinco meses de trabalho que aquelas pessoas tiveram. Mas o núcleo central mantém-se: a Adriana Queiroz, o Romeu Runa e o Félix Lozano. *Código MD8* desenvolveu-se com estes bailarinos com personalidades muito fortes, um outro intérprete com uma personalidade fortíssima, mas mais ligado ao teatro, o Miguel Moreira, e outra pessoa mais da área do canto, a Vanessa Dinger. A energia destas cinco pessoas muito diferentes, com intensidades e presenças diversas, foi cunhando a construção do espectáculo, o que faz com que um espectador não esteja a fazer comparações e a dizer que este intérprete é mais “fraco” do que aquele. Posso dizer que isso se deve à mestria de construção do espectáculo (*risos*). O que se passou agora para esta reposição foi perceber quem era essencial à peça. Sem o Félix Lozano, por exemplo, aquela peça não seria o *Código MD8*. Quem integra agora o grupo é o Francisco Rousseau, que já trabalha comigo há três anos, e a Catarina Câmara, que começou no ano passado como estagiária e que é, digamos, o meu investimento, porque sinto que tem um grande potencial. E também o Pedro Cal, uma pessoa do teatro que me apareceu no *Não Destruam os Mal-me-querer* e que tem um percurso de intérprete que me chamou a atenção. Mas nem a Catarina vai fazer de Vanessa nem o Francisco vai fazer de Miguel, porque isso é impossível.

A peça alimentou-se fortemente de dados e material pessoal – diários, canções, fetiches, fantasias, vida em bruto que os intérpretes traziam para os ensaios e que eram trabalhados por si e pelo grupo. Seria abusador da intimidade dos performers que ficaram de fora fazer agora uso desse material?

Código MD8 começou muito pela música, pelas canções, pela improvisação a cantar, e foi muito importante para mim perceber de que é que aquelas pessoas gostavam. A canção dos Guano Apes, que fazia parte da montagem original, tinha sido trazida pela Vanessa, pelo que agora já não a vamos usar – isso para mim é sagrado.

Mas aquele momento era necessário. E agora? Isto ainda não está resolvido, mas em princípio vai entrar o Pedro Cal a fazer um *playback* da Gloria Gaynor. Fará todo o sentido, mas, por outro lado, é uma coisa de fora, é uma sexta pessoa que já não faz parte do *gang*. E o resto do grupo não entende o que é que o Pedro Cal está ali a fazer. Estamos a ter grandes problemas. A ideia é ele fazer um percurso muito linear – o público vê que há ali alguém que está a maquilhar-se, a vestir-se, mas não percebe para quê. Ele tem 50 minutos para fazer essa transformação, depois tem o seu momento “I Will Survive”, e depois tem o resto do espectáculo para voltar a ser homem, para fazer um percurso de quase alcoólico, muito *underground*, atirado para uma cadeira. O percurso dele está muito delineado, para os outros intérpretes é que não está claro. Neste momento, *Código MD8* é um pânico porque as pessoas não estão a conseguir relacionar-se com ele. Estamos numa situação litigiosa. Houve sempre um lado muito lógico, muito racional que me fui impondo. Começo cada vez mais a aperceber-me de que, às vezes, as coisas não têm de ser tão lógicas. Tenho de acreditar nos meus instintos e na minha sabedoria de construir espectáculos. Neste momento acredito que aquilo vai resultar muito bem. Não vai substituir os Guano Apes, porque evidentemente não é a mesma energia, mas que vai acontecer alguma coisa de muito diferente no palco, isso vai de certeza (*risos*).

Este tipo de exercício que temos feito sobre os problemas dos elencos e das compatibilidades entre pessoas, quando falamos de remontagens, também é válido para os outros dois espectáculos integrados nesta mostra: *Jump-up-and-kiss-me* e *Não Destruam os Mal-me-querer*?

Jump-up é o único que não tem substituições, porque é o mais recente. *Mal-me-querer* também é um pouco complicado, mas não tanto como *Código MD8*, que é um espectáculo à parte no que diz respeito à sua teia interna. *Mal-me-querer* é muito mais simples, é uma coisa limíssima, só tive de transmitir ao Félix a ideia que passei ao Rui Rosa e ir aceitando e modificando, pondo e tirando as coisas que ele me ia dando. O espectáculo é o mesmo, mas acho que posso dizer que está melhor. *Mal-me-querer* também tem uma pessoa a mais, a Paula Pinto, que está a “substituir” a Joana Von Mayer, mas decidi incluir também a Catarina, e dividir o papel ao longo dos cinco actos. Quis pôr a Catarina em todas as peças, para puxar um bocadinho por ela, e também para contemplar a necessidade de se fazerem substituições. Muito recentemente estive a trabalhar com a Catarina a primeira meia hora de *Código MD8*, que é um susto para os bailarinos, e ela fê-la completamente sozinha. Até comentei no fim que aquilo quase parecia uma peça da Lúcia Sigalho (*risos*) – uma mulher durante meia hora a falar sobre a vida e a fazer aquelas coisas, tudo tinha assim um lado muito esquizofrénico, podia mesmo ser uma coisa da Lúcia Sigalho.

E como é que está a ser regressar sozinha, quase quinze anos depois, a *Jardim de Inverno*?

No outro dia estava no estúdio, já tinha guardado tudo, mas ainda não me apetecia sair. Então voltei a colocar a câmara e o CD, porque o que me interessa no percurso de *Jardim de Inverno* como gestualidade é deixá-lo como está. Mas acho que não se perde se for, na forma, totalmente modificado. Comecei a trabalhar vendo preci-



Não Destruam os Mal-me-queres (Fotografia Alceu Bett)

samente onde é que estou, agora. Estou aqui, vestida desta maneira, tenho esta luz, sei que o meu percurso vai ser este. Agora o que é que faço? E aquilo que fiz foi muito diferente. Para o espectador não vai ser, mas para mim é muito diferente. A minha maneira de sentir, mais solta... Infelizmente, no Porto só vou ter uma “estrada” de 25 metros, quando na estreia, em Rennes, tive 60 metros de comprimento. O espaço do Museu do Carro Eléctrico é muito bonito, e de facto parece não haver outro, principalmente no Inverno, quando não se pode fazer ao ar livre. Mas não me agrada muito, porque não é a mesma coisa que ver um bailarino a dançar a uma distância de 60 metros, colocando a pessoa nessa angústia de esperar pelo percurso que ele vai fazer até ao público – porque há uma estrada, um linóleo que vai até ao público. O espaço, apesar de ser enorme, tem muitas coisas, está cheio de máquinas, acaba por não ser amplo nem “limpo” como eu desejaria. Acho que isso é uma menos-valia. Dá-me a sensação que *Jardim de Inverno* vai, de facto, ficar por aqui: mas não me custa trabalhá-lo, quanto mais não seja como prenda, não só para o Ricardo Pais, uma vez que ele insistiu muito, mas também para mim e para o público. Mas custou-me, quando surgiu a proposta, recuperar um momento difícil da minha vida, porque estreei dois dias depois de o meu pai falecer. Consigo, apesar de tudo, afastar-me dessa memória má. Gostava, por isso, de o poder trabalhar agora nas melhores condições possíveis. Mesmo a minha condição física já não é a mesma, mas também acho que tenho outra maturidade, e vou conseguir fazê-lo melhor. Diferente, mas melhor. De certeza absoluta. Entretanto, surgiu uma outra coisa que também altera a minha relação com este trabalho – saber que a Catarina Baleiras, a autora do cenário, se suicidou. A peça foi muito trabalhada a duas, passámos uma grande temporada juntas em Rennes, a fazer a criação no próprio espaço. Quis contactá-la e soube que se suicidou, há três anos, em Nova Iorque. Achei estranhíssimo... De repente isto torna-se numa coisa muito sentimental, muito estranha. É como se tivesse ficado ali uma ponta pendurada, uma coisa por resolver. O espectáculo é em sua memória.

O outro solo, *Os Olhos de Gulay Cabbar*, não está a ser objecto de uma reformulação, porque data de 2000. E a sua estrutura talvez não o permitisse – tem um texto fixo, parte de uma história concreta que se recupera aqui como tópico de reflexão.

Os Olhos de Gulay Cabbar é uma peça de certa forma intocável, nesse sentido. Posso mexer um movimento ali ou acolá, mas trata-se de algo que, formalmente, tem de ficar assim, deve ficar

assim. E ainda estamos em 2003. Eventualmente, em 2010, se ainda estiver a fazer *Os Olhos de Gulay Cabbar*, já vou achar que é preciso mudar tudo. Mas não me parece. Já *Jardim de Inverno* pode ser todo modificado na sua forma. Existia, na versão original, uma mulher que, do fundo, por detrás da pintura, vigiava o que se passava – não se percebe se é cabeleireira, se é mãe, se é amiga. Essa personagem foi retirada, quase que passei para mim aquela presença. Não me preocupei muito em saber porquê. Nem sei muito bem de onde veio aquele quadro. Não sei, hoje, como é que nasceu aquela ideia, de um caminho que dá para o infinito, talvez tenha que ver com o ponto de fuga do próprio quadro. Mas percebi, no outro dia, uma coisa engraçada: fiz uma série de solos e espectáculos, entre 1989 e 2000, que não tinham nada que ver uns com os outros. Mas estes dois solos têm muita coisa em comum, a mesma cor de vestido, o mesmo tecido, começam musicalmente da mesma maneira, ouvem-se os passos de um homem... A banda-sonora de *Jardim de Inverno* estava numa bobine, por isso já não a ouvia praticamente desde que estreei, já não me lembrava. E agora, que a converti para CD, encontro pontes incríveis com *Os Olhos de Gulay Cabbar*. Até estou a pensar em mudar a cor de um dos vestidos, porque as pessoas – como só estão a ver isto, não têm ideia do que se passou entretanto – vão achar que sou obcecada com aquela cor... Mas também considero que pode ser interessante perceber estas ligações e os pontos que se tocam. Acho que não devo fugir a isso.

Pedro e Inês

Por uma coincidência feliz, *Pedro e Inês*, a última obra de Olga Roriz – estreada no Teatro Camões, em Lisboa, em Julho de 2003, pela Companhia Nacional de Bailado – poderá ser vista no Porto em datas muito próximas às que acolhem as criações desta mostra. Trata-se de uma ocasião privilegiada para completar um retrato mais perfeito e concludente do trabalho da coreógrafa: um solo dos tempos Gulbenkian, as mais recentes peças da sua Companhia e uma obra concebida para a CNB. “*Pedro e Inês* surgiu assim um bocadinho *out of the blue*. Posso dizer que me correu muito bem, até porque já não trabalhava com uma companhia de repertório há muitos anos. E a CNB não é bem o Ballet Gulbenkian. Quando fiz o *F.I.M.* estava nas minhas sete quintas (*risos*), era uma peça sobre mim, muito retrospectiva. Trabalhar na CNB é muito diferente, as pessoas não estão habituadas à minha linguagem, tratava-se de uma peça nova, feita de raiz, que comporta o seu quê de responsabilidade. E eu, sabendo que não tenho uma

linguagem dramaturgicamente muito linear, mas não querendo de todo trair-me, trabalhei para alcançar esse objectivo. Acho que esta peça trouxe qualquer coisa de novo à CNB. Mas descobri que também sou capaz de fazer uma peça que agrada, para pôr as coisas nestes termos, a gregos e a troianos, que agrada inclusive às pessoas que vão ver *O Quebra-Nozes*, e da qual não me envergonho.”

Outra coincidência é o facto de a remontagem de *Castro*, de António Ferreira, com encenação de Ricardo Pais, estar actualmente em cena no TNSJ, e poder ser (re)vista em paralelo com a leitura que Olga Roriz construiu da mesma história. Se tivermos em linha de conta que também *Jump-up-and-kiss-me* oferece uma abordagem ao amor proibido de Pedro e Inês, conclui-se que este conjunto de espectáculos, algo casualmente reunidos na cidade do Porto, possibilitam um olhar extraordinariamente rico e plural sobre a actualização artística – em teatro e dança – de uma narrativa que forja o nosso património histórico. ■

10-18 JANEIRO

COMPANHIA OLGA RORIZ, CINCO PEÇAS

TEATRO CARLOS ALBERTO

10+11 JANEIRO

CÓDIGO MDB

sábado + domingo [22h00]

MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO

14+15 JANEIRO

OS OLHOS DE GULAY CABBAR

quarta + quinta-feira [20h00]

TEATRO CARLOS ALBERTO

14+15 JANEIRO

NÃO DESTRUAM OS MAL-ME-QUERES

quarta + quinta-feira [22h00]

MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO

17+18 JANEIRO

JARDIM DE INVERNO

sábado + domingo [20h00]

TEATRO CARLOS ALBERTO

17+18 JANEIRO

JUMP-UP-AND-KISS-ME

sábado + domingo [22h00]

ASSÉDIOx2

Planos quinquenais

“Teatro / Tudo é puro teatro / Falsidade bem ensaiada / Simulacro estudado”
In “Puro Teatro”, de **Tite Curet Alonso**, da banda sonora de *(A)tentados*

MÓNICA GUERREIRO

Dedicada artesã da dramaturgia dos nossos dias, a companhia ASSÉDIO deitou ao novíssimo palco do TeCA as suas duas mais recentes produções. Na senda do que havia já feito em 2000, quando pela primeira vez aborda o universo de Martin Crimp em *Peça com Repetições* e *(A)tentados* (encenações de António Durrães e João Pedro Vaz), é agora – ao completar cinco anos de existência – que a “associação de ideias obscuras” regressa a este autor para um outro par de investidas. Uma remontagem de *(A)tentados* e uma estreia, *No Campo*, encenações de João Pedro Vaz e João Cardoso, respectivamente, de que vale a pena falar, se bem que brevemente; um percurso para o qual usei como coordenadas frases constantes de cada um dos “17 argumentos para teatro”, o guião que serviu para estruturar a impetuosidade quase demencial das ideias (não menos obscuras) associadas por Crimp em *(A)tentados*.

1 *É comovente. É oportuna. É perturbadora. É engraçada. É sexy. É profundamente séria. É divertida. É esclarecedora. É crítica. É obscura.*

Não se conhece o sujeito a quem se aplicam tantos e tão eloquentes predicados. Na verdade, como uma negação de toda e qualquer possibilidade de se atribuir a alguém uma identidade unívoca e transparente é que esta peça se assume, desde o primeiro instante, como um libelo, demonstrando – denunciando mesmo – esta coisa pós-radical e pós-humana de se ser plural, de se ser muitos e se poder reunir, num mesmo sujeito multipredicativo, todas as Annes que se possa desejar.

2 *A forma obedece à função.*

Porque Anne (& suas diversas grafias) está sempre lá. É ela que convoca e congrega uma miríade de gentes que a têm a ela – ela a artista, ela a marca de carro, ela a terrorista internacional e mãe de três – por razão primeira. Que nunca se dá a conhecer completamente, apesar dessa presença quase totalizadora. Por isso, uma encenação de *(A)tentados* nunca poderia ser menos do que assumidamente excessiva, nunca poderia dizer de si que dá uma Anne para que o público dela construa uma imagem. Duas encenações, então, muito menos.

3 *A inadequação das palavras.*

Personagens desta peça tentam explicar a si próprias a natureza ubíqua de Anne (& suas diversas grafias): a própria chega a dizer que não é uma personagem real, como se encontra num livro ou na televisão, mas uma falta de personagem, uma ausência, diz ela, de personagem. Como um espelho: nunca se dá a ver, apenas oferece o reflexo – ora impiedoso, ora docemente compassivo – daqueles que para lá se atrevem a olhar. Quem se relaciona com Anne partilha este inusitado fado: não pode senão falar dela.

4 *Ela é definitivamente uma não-fumadora. Embora eu pense ser verdade dizer-se que ela pode ocasionalmente cravar um cigarro a alguém.*

Nesta assunção autenticamente trágica, as *personagens* de *(A)tentados* entregam-se ao gesto sofrido de não serem ninguém, de não serem nomeadas, nem tão pouco o autor a elas se referir com um descomprometido A ou B: os diálogos são apenas traços de palavras que se sucedem a um ritmo alucinante, ao longo de dezassete brilhantes sequências que estabelecem entre si hiperligações e contradições, repetições (como na *Peça com Repetições*), sentidos cruzados ou *lapsos linguae* mal resolvidos. Teria de ser uma encenação diligente a desempatar isto. Ou duas.

5 *Precisamos de escolher o argumento mais sexy. // Não é só significado e significante.*

Pois então, fragmentação do sujeito, sintoma da pós-modernidade. João Pedro Vaz (JPV) joga com o aleatório: rebobina e volta a dar figurinos que fizeram a história da companhia (ele que é mesmo quem surge no instante inaugural da existência cénica da companhia, nessa fotografia de Paulo Moura que captura o actor em *O Falcão*, no palco de um TeCA ainda ANCA, imagem recuperada em exposição comemorativa), volta a dar o cenário sobre o qual se montou, dias antes, *No Campo*. Pouco mais haveria a bisar.

6 *Não é a sua primeira tentativa.*

Pois trata-se já da segunda aproximação à com-

plexidade de um Crimp que não permite segundas intenções. E como JPV promete: não fui re-ler a primeira encenação. Tão pouco me pus a reler o texto que, naquele Outubro de 2000, dei à estampa num papel tão pouco nobre quanto este, ainda mal feita da minha então primeira experiência ASSÉDIO (poucos dias depois, repetida na *Peça com...*). O exercício não faria fé, achou JPV; achei eu também. Deixemo-nos de comparações.

7 *Como prova da nossa constante preocupação por um ambiente mais limpo e mais verde... // ...não existem ciganos porcos no Anny.*

JPV fez saber que queria com esta sua recomposição um constante on/off narrativo, como uma sessão de zapping compulsivo (publicidade incluída). Mas falta-nos se calhar o excesso de lixo para a comparação servir os seus intentos, faltanos se calhar a decoração. E sobeja-nos ironia, inteligência, conceito: porque se nada parece seguro sobre a nossa rapariga favorita, também é certo que ela tem as medidas ideais para preencher os nossos sonhos mais inconfessavelmente lascivos (televisão conceptual incluída).

8 *É esse o tipo de cinzeiro, com a taça em crómio e o pé em crómio e uma aura de sexo rápido e sem protecção num quarto de hotel barato.*

E sete actores integram este colectivo coral eminentemente desenfreado, sete actores de uma sensibilidade e capacidade de subversão notáveis para perpassar o cepticismo e a crença em doses identicamente comprometedoras (na sessão a que assisti: Rute Pimenta em estado de graça, Nicolau Pais a roçar um desmando difícil de gerir, Ivo Alexandre exímio na entrega dos diversos registos exigidos). Sete é aquele número simbólico, ao que dizem.

9 *...E, o que ainda é pior, rezava a Deus@ todas as noites / sem nenhum sentido de ironia.*

Inumeráveis, as vantagens de trabalhar os textos dos nossos dias: fala-se cada vez mais de uma condição que, queiramos ou não, é cada vez menos a nossa, porque somos cada vez mais aqueles tipos de linhagem tradicional cheios de problemas clássicos, afundados em angústias que tão pouco têm de tecnológico. Parafrasear a nova peça do Teatro Praga (*De Repente Eu...*) é parafrasear Pedro Penim e, portanto, parafra-

sear Nuno Bragança, para dizer de Martin Crimp “ele é meu contemporâneo!”.

10 *E acaba por se revelar que ele, Annie e os miúdos estão a começar esta nova quê? Bem, vida. Eles estão a começar esta sua nova, sim, vida, fora da cidade.*

Paulo Eduardo Carvalho (PEC), o tradutor de serviço, situa este décimo argumento nas imediações do universo dramático de *No Campo*. E eu com ele. Porque o ideal obviamente campestre, a harmonia, a ordem das coisas, em causa nas evocações de uma suposta origem identitária que nos reclama um regresso às raízes (traídas aquando da conversão a um estilo de vida amoral, em processo de desnaturação), não passa de um mito pastoral (PEC) que Crimp minuciosamente vai desfolhando.

11 *É teatro – exacto – para um mundo no qual o próprio teatro morreu.*

“Bucólicos jamais!”, clamam as personagens (agora já de pleno direito) de *No Campo*. Afinal, o médico “da aldeia” é heroinómano e acaba de deixar morrer um paciente, nas mesmas horas em que se descobre que aquilo que o fez mudar-se para o campo foi (não a tranquilidade da família mas) uma jovem libidinosa que estuda História (Alexandra Gabriel); e nada do que parece ser real se confirma. A verdade – ou o que seja isso – está aqui pelo menos tão suspensa quanto a plataforma sobre a qual se instala a acção. Suspensa como o beijo reiteradamente requisitado e nunca consumado.

12 *Será que ela não sente o calor branco do combustível dos aviões a arder?*

O cenário plagiado, o próprio porquinho de pelúcia a ligar encenações e histórias, o casal Corinne e Richard (Rosa Quiroga e João Cardoso, cautelosos) no limite da instabilidade relacional: sucessão de desdizerses, simulacros, desconfianças, fingimentos deliberadamente aceites e suportados por uma não menos manifesta incommunicabilidade. Primeiras notas sensíveis de um espectáculo que impressiona pelo assombroso desenho de luz de Nuno Meira, que fabrica um susto abrasador indescritível.

13 *E o mais assustador é, é que ela pode ser qualquer um de nós.*

O estilo declamatório perpetrado em *(A)tentados* dá lugar aqui a um naturalismo marcadíssimo

pelo desconforto e pela falsidade que – de um certo ponto de vista – conduz as três personagens a uma comunhão de interesses e razões. Corinne, cujo crescendo de cinismo é de uma subtilidade só acessível aos grandes escritores, enuncia o desejo de que os pais morram para ter em mãos um cheque chorudo, e continuamos a palmilhar um caminho, um caminho, um caminho em direcção à magna agudeza da simulação.

14 *Um velho homem de capuz // deu-lhe uma ordem e uma enxada // num bosque à contraluz // para cavar a sua última morada.*

Temos ainda o ausente Morris, de quem julgamos tudo saber; ainda Sophie, coitada ou oportunista? Ainda a presença, sempre latente, dos filhos, crianças adoráveis, e, *cherry on top of it*, Virgílio citado de cor. Seria possível maior ironia para dar a ver (que é o que é o teatro) a paisagem? Só que sem as cabras, felizmente.

15 *Declara cito em criança ela partilhou muitas vezes a cama com dois ou três dos seus irmãos mais novos fim de citação.*

O que mais seduz nas propostas desinquietantes da ASSÉDIO é, provavelmente, a sua acintosa não evidência, patente na constituição de um repertório falho de lugares comuns, abundante na experimentação de fórmulas que outros decretariam gastas (e outros demasiado inovadoras), constante na vocação para reinventar territórios familiares, ou para desbastar paisagens inexploradas (ainda que tudo isto pareça mutuamente exclusivo).

16 *Não é só representação. É de facto mais exactidão do que representação – pela simples razão de que está realmente a acontecer.*

Esta dupla operação Crimp articulou – e pôs em diálogo – duas peças reveladoras da melhor das características do grupo: a disponibilidade para jogar o jogo teatral, para deixá-lo acontecer e provocar resultados que possam advir da empresa. Apostam-se palavras escritas, outras que só pressentidas fazem sentido; e perder não faz parte da equação. À partida, este poderá vir a ser um jogo viciado.

17 *Não me digas: textos clássicos.*

Não citamos Virgílio nem falamos em latim; mas, para os devidos efeitos, somos todos romanos. Daqui a cinco anos, celebramos outra vez. ■

(A)tentados (Fotografia João Tuna)



O BOBO E A SUA MULHER ESTA NOITE NA PANCOMÉDIA

Hotel Confidence, Porto

FERNANDO VILLAS-BOAS

Escrever sobre uma peça que se viu, ou seja, a que se respondeu com algum grau de contacto físico e imaginativo – coisas largamente comunicáveis –, na escura privacidade de um lugar sentado entre outros, é sempre uma acção agreste e política, o episódio insolente de um espectador que se ergue para orquestrar.

É claro que podemos sentir-nos com a mesma vontade de irradiar autoridade daquele escritor muito público, capaz de falar, como ouvi na rádio, do *fluir incessante dessa actividade irresistível que é a escrita*.

Mas o teatro é uma actividade de pessoas enérgicas com algum sentido de direcção, e os habituais do *Duas Colunas* hão-de ser mais de dizer como um passageiro na sessão de vídeo do Alfa a caminho do Porto, ao ver uma entrevista daquela mesma personagem escritora: *tem boa voz para pedir fiado*.

O *Duas Colunas* trouxe outro ambiente. Por uma especial acumulação de vontades, começou a ser possível lerem-se textos de reflexão pessoal e profissional sem os traços mais comuns dessas afectações.

Este redondel meio institucional a respeito da vinda do Teatro Aberto ao Porto com *O Bobo...* de Botho Strauss quer saudar a primeira colaboração entre o TNSJ e aquele grupo, aqui no *Duas Colunas*, na entrevista que os quatro coordenadores da equipa deram a João Luís Pereira.

João Lourenço e Vera San Payo de Lemos, como autores da versão dramaturgica, acederam ao registo de testemunho comunicativo típico daqui deste periódico a respeito da sua visão da escrita de Botho Strauss nesta peça, e tentaram relacionar aquela construção das personagens com a traição das expectativas ligadas àquela coisa chamada *o realismo* em teatro, mais exactamente o *naturalismo*, um problema a que se regressou ciclicamente em cada teatro *moderno* que foi aparecendo.

A tradutora fala da observação directa que B. Strauss parece fazer do quotidiano, para a deformar e estilizar em poucos gestos escolhidos, que fortemente caracterizam cada personagem. A mesma estilização alastra à linguagem, e traz uma “estranheza” à aparente fluidez da fala quotidiana, um tipo de “pontos de contacto com a poesia” que não está “na tradição do nosso teatro”. Poesia, entendemos ambos, como vigor expressivo e poder de síntese, e não coisa floral.

Concordo e suponho que fala das escolhas de textos de fora, e suas versões, mais que na limi-

tada feitura local, afora o caso excepcional do mostrengo *Frei Luís de Sousa* e seu exemplo. Porém, a necessidade de voltarmos a isto lembra-me o que diz Dominic Dromgoole, numa apresentação da autora April de Angelis, em louvor da sua capacidade de construção retórica: “Tudo em qualquer peça de qualidade deve ser poético. Partir ou não partir as linhas em versos não faz um pum pequeno de diferença”. Um inglês tinha de ser capaz de transformar um nó teórico-prático numa deixa directa.

Mas desde sempre, passando pelas fantasias medievais, que figuras mais ou menos fantásticas se cruzam com o campónio a caminho da feira – e o próprio campónio se transfigura – e que a linguagem do teatro não finge que vai atrás do que julgamos que dizemos, mas antes se levanta para nos espantarmos, em grande, com o que afinal nem em nós ouvimos ou alcançamos.

A alternativa a este teatro maior-que-a-vida é o que vi recentemente de um Martin Crimp (*No Campo*) e vejo em muito teatro que exhibe revelações terríveis sobre as nossas coisas da vida diária, ou da coisa política. Tudo acaba numa terrível descoberta de teor sexual ou numa catástrofe fisiológica e moral equivalente, depois de estarmos algum tempo alheios e suspensos como por engano na sala de estar de alguém. Como se a catarse pudesse alguma vez continuar a estar ligada a alguma forma de escândalo. Já não há escândalos. Nunca houve. Na peça de Crimp havia mesmo aquele momento BBC em que tudo pára e a personagem misteriosa se senta e desfia o rosário das suas sugestões traumáticas. Eu que até já fui professor tive um *feeling de déjà vu*.

A propósito destes nossos mal-entendidos sobre a representação do quotidiano no teatro, quando João Lourenço fala da habituação de alguns actores à linguagem televisiva, e conseqüente dificuldade inicial com textos mais complexos, por estarem familiarizados “com construções frásicas mais simples e esquemáticas” e a tradutora reforça, por seu lado, o interesse do teatro na potenciação da linguagem (“Os jogos de linguagem foram sempre privilegiados, o teatro não é encarado para retratar a realidade, como faz a televisão”), ocorreu-me o encontro deste contraste de opinião: talvez os diálogos da nossa tv sejam simples e esquemáticos *porque* isso é a nossa realidade, e falta já ali em absoluto o fervor imaginativo que interessa ao drama; ou seja, nessa ficção, a proximidade com o real é a própria razão do mal criativo.

A *nossa realidade* tem de facto muito daquela incipiência dos conflitos expostos, daquela boçalidade pseudo-poética, daquela falta do desvio criativo que exprime o carácter, muito daquele vazio humorístico, daquela estúpida previsibilidade e maniqueísmo sentimental da ficção televisiva. (Ponho de parte o meu desacordo quanto à capacidade de retratar a realidade que a televisão terá, enquanto forma de ficção a mais desconexa e cumulativa, repetitiva e anti-climática (especialmente sob a sua forma informativa); para tudo o que quer parecer muito intenso, na ficção ou no jornalismo, em televisão *não há palavras*, e o cume descritivo está na procura de imagens-padrão de uma colecção limitadíssima, mal articulada com uns puxões de lírica pobre que, em português, acabam sempre no adjetivo *dantesco*; esqueçamos isso.)

Saí do espectáculo com a mesma alegria física de muitos do público, e levava o meu papelinho com o anúncio d’*Os Reis da Comédia*, Alfredo e Vittorio, pescado de entre os molhos que voaram das galerias. O encontro com alguns amigos do teatro trouxe nova complexidade. Um ou outro interrogava-se sobre a dispersão em diferentes cenas daquilo que o original proporia em simultaneidade, para depois separar uma ou outra cena, ou sobre um ou outro modo de fazer a velocidade, ou sobre algum movimento mais enfático que ia contra o trabalho verbal. Eu estava com os que vinham naquele contentamento aléxico que já Aristóteles tentou descrever em vão. Ganhei gosto neste tipo de conferências democráticas do Salão Nobre do São João.

Esta encenação quis trazer-nos o *momentum* do espectáculo, o lado algo intratável do entretenimento – intratável quando na companhia de fins poéticos e de um tempo mais subtil, se assim se pode dizer. Um dramaturgo que respeito, que tem até uma visão a que se pode chamar ritual do teatro, procurando nela sempre traços ancestrais, gosta, por outro lado, de dizer que o teatro precisa de ter um *kick*, um coice, sem o qual *o coração adormece e a mente passeia*. O teatro forte está neste *coice*, uma coisa concentrada. O problema está na falsa vida, no escoicear.

O equilíbrio não é fácil. Sem espectáculo não há teatro, mas um didactismo estéril. Sem a coisa sensual, o choque estético, a explosão verbal – mais ou menos guardada – resta a instrução cívica. Por isso gostei daquela máquina cénica como uma dobradiça gigante, e da primeira coreografia da sua manipulação, daquele brilho vermelho que transformou o São João num

grande fogareiro, do rompante físico de algumas personagens, ou retórico de outras. Houve instantes em que vi o texto por entre o corropio, e senti aquele porventura mais arrefecido, mas não me deixei desligar da festa, da famigerada *suspensão temporária da descrença*.

Este espectáculo vive de procurar *o coice* no movimento ao mesmo tempo que procura gerir *o coice* poético do tempo e da retórica mais particulares de algumas das personagens e situações. O resultado não me interessa agora arrumá-lo como fazem as megeras universitárias e os espectadores profissionais.

O que pode sentir-se, especialmente se se espera um outro eco mais grave e outra sombra nalgumas cenas, como a de Zacarias Werner com o Cunhado Osvaldo e Emília, é que entre figuras e personagens a fronteira pode tornar-se imprecisa. Quando os actores, como aqui no *Duas Colunas*, chamam as várias personagens que fizeram pelos nomes, podemos sentir que algumas se perderam na multidão. Recordo um poeta português que foi meu professor de Literatura Norte-Americana, para explicar porque parava de ler os romances todos quando chegava aos diálogos: “Nunca sei quem é que está a falar”.

Fiquei com vontade de ler e ver tudo o que Botho Strauss escreveu; isso foi este espectáculo que mo deu. Lamentei a minha miopia acentuada e ouvido hipersensível e errante, do alto do primeiro balcão, apesar de tudo o posto certo para a proporção da cena. Vou ver outra vez. ■

TEATRO ABERTO (LISBOA)
16 DEZ 2003–15 FEV 2004

O BOBO E A SUA MULHER ESTA NOITE NA PANCOMÉDIA

de
BOTHO STRAUSS
encenação
JOÃO LOURENÇOco-produção
TEATRO ABERTO + TNSJ

terça-feira a domingo [21h30]



João Tuna

GRETCHEN

Margarida, bem-me-quer, mal-me-quer

O espectáculo da contemplação, da poesia e do sonho fez uma carreira curta mas com repercussão. *Gretchen* trouxe ao teatro uma “dramaturgia” sem drama. **JORGE LOURAÇO FIGUEIRA**

Inês D'Orey



O nome tem tradição: a “Tragédia de Gretchen” é um dos episódios do *Urfaust* – como é chamado o primeiro conjunto de episódios (do *Fausto*) a ser escrito, entre 1768 e 1775, na juventude de Goethe. O episódio foi composto a partir de factos verídicos (a condenação à morte de Margarethe Brandt, possuída pelo demo, em 1772). A obra completa também: existiu um nigromante de nome Fausto, no séc. XVI, naquilo que hoje é a Alemanha. E o *Fausto* de Goethe tem muita genealogia própria: descende do *Doctor Faustus*, de Marlowe, a primeira versão ficcionada, e da primeira fonte impressa, em 1587, *Historia von D. Johann Fausten*, de Johan Spies. A prole é significativa e não caberia aqui toda: o *Fausto* de Goethe é travô do *Fausto* de Pessoa; de uma célebre encenação de Robert Wilson; e da primeira montagem do *Urfaust*, por Bertolt Brecht.

Margarida e os sonhos

A inserção de Margarida na história é uma originalidade de Goethe. A originalidade deste espectáculo é dar à personagem feminina o lugar de protagonista. *Gretchen* é feito a partir de uma montagem dramaturgica na qual o centro da acção é Margarida. Seduzida por Fausto, mãe solteira e infanticida, Margarida sacrifica-se para redimir a culpa dos crimes que cometeu. (Num país realmente católico, qualquer padre se apressaria a confessar Guida e mandá-la para um convento.)

Não é fácil resumir *Fausto* a uma hora e meia. Para tanto, o encenador pegou na porção mais antiga da obra; na personagem feminina; e depois na superfície do texto – na contemplação da flor da palavra, e não na acção que lhe está na raiz. Todo o resto (que é quase tudo) tem de ficar nas entrelinhas (onde não cabe), sugerido pelas convenções cénicas que o espectáculo

lo pretende criar, mas que são, a meu ver, demasiado crípticas.

O espectáculo – a adaptação, o cartaz, os postais, o programa, os artigos, o título, o evento – parece preparar-nos para mais uma versão actualizada, a nº0, da tragédia clássica *Fausto*. Uma leitura do material de apoio ao espectáculo revela como é importante nesta encenação a ideia de fragmentação e montagem – *puzzle*, na versão lúdica. É um poema feito em *lego*, que cria as próprias instruções. No espectáculo são inúmeros e forçados os saltos no tempo, na acção e no espaço, e as metáforas por descodificar. Tudo substitui tudo ou resume qualquer coisa. O vídeo substitui o teatro, a palavra substitui a acção. O material dramático é assumido com reservas, ou reservado para antes e para depois, e este é um exercício de construção de imagens a partir de falas alheias. Os recursos estilísticos mais comuns são as elipses e os tropos (metáforas, ironia, sinédoques e metonímias), figuras que se usam para economizar explicações, mas às quais faltam os referentes. Os versos encaixam nas imagens para montar referências a algo que não está lá.

Um teatro sem drama...

É um poema feito no palco, mas o espectador tem de sonhá-lo. No texto do programa e na pequena entrevista concedida ao *Duas Colunas*, o Nuno M Cardoso tinha avisado: era um espectáculo de contemplação, em que interessava a poesia, em que a acção (essa coisa terrível) seria destruída; e a montagem dramaturgica, fragmentária, mas às quais faltam os referentes. Não é bem um manifesto para a contemplação, mas pelo menos diz ao que vem – a valorização do registo lírico e onírico assente no texto, ao invés

da composição dramática ou realista assente na acção. Isso não deixa de fazer sentido: o percurso de encenador do Nuno tem partido da palavra poética para chegar ao espectáculo teatral.

Eu diria que a teatralidade de um poema depende muito da emoção subjectiva do actor e da nossa capacidade para, primeiro, vê-la e ouvi-la, e depois, sentir emoções, o que quer que seja, todos os que estamos na plateia. Para tanto, pedia-se emoção aos jorros. Mas, neste caso, diria ainda que a elocução do texto não se sujou com marcas de “oralidade” nem de “fiscalidade”, daquelas que eu também diria transportadoras de emoção. Neste espectáculo foram poucos os gestos ou os objectos manipulados que me alertaram de algum modo. Os versos chegaram à plateia como a imagem de um texto escrito, mais do que com o fôlego das palavras a serem ditas.

...nem mito

A tragédia de um amor – é esse o desígnio do espectáculo. E embora pudéssemos pensar que víamos a precipitação dos factos trágicos, o tempo fictício em que o espectáculo acontece é posterior à acção, como se fosse uma evocação dessa tragédia. Um sonho, onde se misturam eventos que gostaríamos que se tivessem passado e eventos dos quais temos medo, onde as personagens trocam de rosto, são e não são elas.

Nada contra os sonhos ou os poemas. A história de Fausto é como um sonho recorrente, partilhado por cada um dos espectadores. Uma fantasia colectiva que contém o drama da busca de conhecimento e de prazer. A história de Fausto é aparentada com as histórias de Prometeu, de Adão, de D. Juan: tem à partida ressonância universal. Não importa quantas pessoas leram ou não a tragédia em verso de Goethe ou se viram a

versão em filme de Murnau – ela tem a ver com cada um de nós, e com os mistérios do amor e da morte.

Mais do que um poema ou um sonho, *Fausto* é um clássico e um mito. O que é um clássico? A minha definição preferida é a número 10 de Italo Calvino (*Porquê Ler os Clássicos?*): “Chama-se clássico um livro que se configura como equivalente do universo, tal como os antigos talismãs”. De facto, há narrativas com as quais nos identificamos e que medeiam a nossa integração no mundo. Os livros sagrados desde logo, mas também a *Odisséia*, *D. Quixote*, *Ulysses*, e *Fausto*. Como os enredos dos mitos, acabam por sobreviver à sua época e encontrar equivalentes em todos os tempos.

Teria *Gretchen* tais propriedades de mito? Não sabemos. O episódio é abafado pela totalidade da obra e pelos ecos que causa nos leitores. E esta montagem do *Urfaust*, não realista, não activa, lírica, onírica, torna difícil aos espectadores reviver as emoções da protagonista.

Os sonhos são parentes das obras de arte e dos mitos. A diferença está na estrutura, mais sofisticada, da arte, e na partilha de significados, mais ampla, do mito. Um poema em forma de sonho tem de ser igualmente estruturado e partilhado, sob pena de não chegar a acontecer para aquela plateia, reunida naquele dia naquele lugar concreto, neste caso o Carlos Alberto. Tal como o *Urfaust* para a obra completa, está este sonho de espectáculo para o mito de Fausto. ■

Teatro Nacional São João, Teatro da Europa

Em Novembro, dia 16, no mesmo dia em que os catalães, qualidade de pessoa ibérica particularmente politizada e interessada no seu próprio destino, avançavam para as urnas e decidiam pela continuidade ou pela renovação na condução da Generalitat, uma vintena de directores de Teatros públicos de toda a Europa reuniam na quente biblioteca do Teatre Lliure para a XXIX Assembleia Geral da União dos Teatros da Europa. Se os resultados da contenda eleitoral obrigaram a semanas de negociações, que haveriam de concluir-se com a emergência da esquerda e a designação de Maragall como novo líder autonómico, já a primeira decisão da assembleia geral da UTE surgiu rápida e clara: o Teatro Nacional São João foi admitido, ao que se sabe com duas ou três abstenções entre os dezanove teatros, como o vigésimo membro desta rede transeuropeia de “Teatros de Arte”. JOSÉ LUÍS FERREIRA



A simbologia de esta adesão se ter dado em Barcelona é inescapável e merece que sobre ela nos detenhamos. Segunda cidade de Espanha, como o Porto é de Portugal, assente sobre o mesmo paralelo, faz com esta cidade a aresta superior de um triângulo cujo vértice inferior é Madrid, motor económico da Península que, porém, tal como Lisboa no nosso caso, não tem conseguido marcar a pauta no que à cultura diz respeito. Cidade de milhão e meio de habitantes, Barcelona tem públicos de Teatro cifrados em dois milhões de ingressos anuais. O movimento de renovação – estruturalmente traduzido na inauguração dos novos edifícios do Institut del Teatre, uma escola de Teatro com pergaminhos que sabe manter-se inovadora, e do Teatre Lliure, agora instalada repimpadamente no antigo Palácio da Agricultura, doce e divertido monumento ao melhor kitsch espanhol construído para a Exposição Universal de 1929, já para não falar nos edifícios recentes ou primorosamente mantidos do Teatre Nacional de Catalunya, do Mercat de les Flors ou do Teatre Grec – estende-se também ao labor artístico que habita estes espaços.

O melhor exemplo é o nosso anfitrião: Alex Rigola, nascido em 1969 e novo director do Teatre Lliure. Encenador eclético, entrega-se tanto à retórica viril de *Júlio César*, grande êxito da temporada passada, como à palavrosa contemporaneidade de *Glengarry Glenn Ross*, de David Mamet, em cena à altura da Assembleia Geral. Director artístico empenhado num sentido para o seu trabalho, é com evidente agitação que procura animar o Teatro, trazer públicos e fazê-los espriarem-se pelas diferentes propostas que o Teatro tem para oferecer: espectáculos em duas salas, conversas com o público, espaço de bar e restaurante, livraria, biblioteca... Não por acaso, o colóquio realizado no dia 15 – espécie de ritual que reúne sempre, na véspera de cada assembleia decisória, os directores e convidados locais numa discussão de temática artística – tinha precisamente o mote “Como define um Teatro o seu programa artístico?”.

Não deixa de ser comovente ver como alguns mestres mais ou menos míticos e alguns directores experientes pegam em pormenores aparentemente insignificantes da actividade de criar e programar um Teatro e deles extraem conclusões verdadeiramente produtivas, quase axiomáticas. Como também não deixa de ser curioso ver como alguns desses (ou outros) directores usam o seu poder para condicionar a discussão... Se Georges Lavaudant lançou o debate – “apenas para ajudar a começar” – relembrando a *boutade* de Peter Stein, segundo a qual o director artístico deve simplesmente sentar-se na sala, olhar para o palco, imaginar as peças que aí gostaria de ver e fazer uma lista, vagueando em seguida algo enigmáticamente pelo conceito de “autobiografia”, logo algumas conclu-

sões sumarentas lhe tomaram o lugar. Gábor Zsámbéki lembrava que o teatro se faz com pessoas e que as pessoas decisivas são aquelas que “abrem perspectivas”. Sugeriu, portanto, que era em torno delas e das suas decisões artísticas que a programação se deveria construir. Roger Planchon concordava, colocando em cima da mesa uma provocadora e divertida distinção entre aqueles que *importam* matéria artística, os programadores, e aqueles que a *exportam*, porque a produzem, os artistas. Defendendo assertivamente o reforço do poder destes últimos. Ricardo Pais lembrava como se “cresce” a programar. Como, sobretudo num país à procura do seu desenvolvimento, são as relações criativas que é possível fazer amadurecer que fazem as vezes da estrutura que não existe. Anatoli Vassiliev alertava para a “memória cultural ameaçada”, sublinhando a importância do exercício vivo do repertório, da matéria teatral escrita e herdada que ajuda a definir quem somos. Lev Dodine aproveitava para lembrar que “num teatro de arte, o processo é o mais importante”, descrevendo os duzentos títulos que compunham a lista de bibliografia recomendada aos actores que com ele ensaiaram e criaram, ao longo de três laboriosos anos, *Os Possessos*, de Dostoievski. E celebrava a programação de repertório, que lhe permitia manter uma programação constante no seu Teatro enquanto demorava tanto a concluir um novo projecto.

No dia seguinte, na verdadeira Assembleia Geral, o ambiente haveria de ser outro. Aí, dominavam assuntos práticos: a adesão de dois novos Teatros, a aprovação de contas de 2003 e orçamento para 2004, a aprovação de um conjunto de co-produções e projectos de trocas entre Teatros, a apresentação de uma nova colecção de textos dramáticos de línguas ditas minoritárias traduzidos nas cinco línguas maioritárias, alguns relatórios, poucas novidades.

No plano concreto dos projectos, articulámos com a UTE uma estratégia que apenas se inicia com a acto de adesão, para logo se reforçar com a organização no Porto do 13º Festival da UTE. Vimos ainda ser aprovado um programa de troca com o Teatro de la Abadía, de Madrid, dirigido por José Luís Gomez, que tem a particularidade de ser o primeiro passo numa triangulação efectiva entre Madrid, Barcelona e Porto que permitirá uma circulação constante das criações dos três Teatros, bem como o acolhimento conjunto de propostas internacionais e muitos outros projectos possíveis.

A realização no Porto do festival anual da União, em 2004, surge no momento certo para rapidamente estender aos públicos do TNSJ o privilégio de relação que a presença nesta rede nos confere. Permite-nos partilhar de um modo intensivo o trabalho e os recursos dos nossos novos parceiros, potenciando numa espécie de

academia informal todo o saber artístico e pedagógico que emerge de boa parte deles. Permite-nos, ao invés, dar-nos a conhecer na nossa capacidade organizativa, na nossa vontade de interrogação, cedermos à tentação de nos deslumbrarmos com tanto teatro. Saber, desde já, qual será o programa deste festival é tarefa prematura. Aproveitando as lições destes dois dias de discussão e acerto de projectos, é preciso encontrar e motivar as relações certas, é preciso conhecer todos muito melhor, é preciso perceber que “perspectivas” podem abrir-se.

Estes dois dias de Barcelona introduzem seguramente uma diferença na vida do TNSJ. Não temos ilusões de que essa diferença tem, para já, uma geometria variável. Depende da forma como for activada, da nossa energia para fazê-lo, da resposta interessada que obtemos dos nossos parceiros. Nem, obviamente, se esgotam nesta relação os objectivos deste Teatro. O destino continua a ser, obsessivamente, criar e comunicar bocados de arte que pedem o nome e a norma, a ética e o prazer a esse mistério que se chama Teatro. No entanto, tarde se faria se não buscássemos activamente, nesta Europa de encruzilhadas, “a fantasia de exigirmos que nos reconheçam naquilo que centralmente somos”.

O que é a UTE?

“Encontrei no trabalho desenvolvido por Ricardo Pais no Teatro Nacional São João, no Porto, algo que nunca tinha encontrado noutros grandes criadores europeus. É essa diferença que justifica a inclusão do TNSJ na União dos Teatros da Europa.”

Nesta simples resposta de Gábor Zsámbéki, director do teatro húngaro Katona Jozsef Színház e presidente da UTE, à questão formulada por um jornalista, podemos entrever a síntese feliz de alguns princípios que sustentam esta rede de Teatros públicos europeus: desde logo, a sua natureza de associação de Teatros de Arte (como dirá Zsámbéki nesta mesma entrevista: “uso esta expressão, porque ainda não ouvi outra melhor para definir a natureza singular de um Teatro cuja estruturação é, em absoluto, determinada por um projecto artístico”); em segundo lugar, uma clara afirmação da personalização desse projecto num director com rosto artístico; por último, a prioridade concedida à diferença e à singularidade na escolha de novos membros, uma espécie de garantia de renovação genética que torne a UTE sempre mais forte.

Criada em 1990, sob o impulso político de Jack Lang e a visão de uma Europa das artes que tinha em Giorgio Strehler um defensor estrénuo, a UTE tem por fim “desenvolver uma acção cultural comum” que transcenda as fronteiras de cada país, que potencie “uma permanente pesquisa colectiva”, que possibilite a

“circulação regular de autores, actores, cenógrafos e encenadores europeus”, ultrapassando as barreiras linguísticas mas respeitando a “identidade cultural e os patrimónios culturais” de cada um dos seus membros. Tem sede em França, no Odéon – Théâtre de l’Europe, e tem necessariamente como presidente o director de um dos Teatros membros. Strehler assegurou essa missão entre a fundação da União e a sua morte inesperada, na noite de Natal de 1997. Na assembleia geral que se seguiu, Gábor Zsámbéki assumiu a presidência, renovada até hoje em sucessivos mandatos de dois anos.

Entre os momentos mais relevantes do roteiro de actividades da UTE, destaca-se o Festival itinerante que em cada ano é acolhido, organizado e programado por um dos Teatros membros. O primeiro realizou-se em Düsseldorf, dois curtos anos após a sua criação, o último acabou há poucas semanas em S. Petersburgo, organizado conjuntamente pelo Maly Teatr, de Lev Dodine, e pelo festival Baltic House. O próximo será no Porto, entre 12 de Novembro e 5 de Dezembro de 2004. Programado com recurso às criações que cada um dos Teatros membros mantém em repertório, é um momento privilegiado para o (re)conhecimento mais profundo e vagaroso do trabalho artístico de cada um dos novos parceiros. É, seguramente, o acontecimento ideal para facultar aos públicos do TNSJ, também a eles, uma adesão de pleno direito a esta Europa dos sonhos teatrais.

Quem é a UTE?

O São João é o mais ocidental dos Teatros, e o único português, que compõe a UTE. Continuando para Leste, encontramos o Teatro Abadía e o Teatre Lliure (Madrid e Barcelona, Espanha), a Royal Shakespeare Company (Stratford upon Avon, Reino Unido), o Odéon – Théâtre de l’Europe, o Théâtre National de Strasbourg e o Théâtre National Populaire (Paris, Estrasburgo e Lyon, França), o Piccolo Teatro di Milano, o Teatro di Roma e o Teatro Garibaldi de Palermo (Itália), o Schauspielhaus Frankfurt e o Düsseldorfer Schauspielhaus (Alemanha), o Kungliga Dramatiska Teatern (Estocolmo, Suécia), o Katona Jozsef Színház (Budapeste, Hungria), o Stary Teatr (Cracóvia, Polónia), o Teatro Nacional da Grécia do Norte (Salónica, Grécia), o Suomen Kansallisteatteri (Helsínquia, Finlândia), a Meno Fortas (Vilnius, Lituânia), o Teatrul Bulandra (Bucareste, Roménia), o Maly Teatr e o Teatro de Moscovo – Escola de Arte Dramática (S. Petersburgo e Moscovo, Rússia). Os membros de honra são Ingmar Bergman, Andrej Wajda, Roger Planchon, Tamás Ascher, Robert Sturua, Otomar Krejca e David Borovsky. Os membros individuais são Declan Donnellan, Volker Canaris, Silviu Purcarete, Csaba Antal, Tadeusz Bradecki, Lluís Homar e Jean-Louis Martinelli. ■





VERA SAN PAYO DE LEMOS

ENTRE OS LAGOS, DEBAIXO DA ESTRELA POLAR

O destino era Tampere, onde o mais famoso festival de teatro da Finlândia se iria realizar entre 5 e 10 de Agosto, mas a rota da viagem começou um dia antes em Helsínquia. Apesar dos atrasos resultantes da procura de uma mala transviada na escala feita em Barcelona, ainda restaram algumas horas de luz para uma pequena volta pela cidade com Jukka-Pekka Pajunen, tradutor e dramaturgista finlandês, amigo dos encontros de tradutores de peças de teatro contemporâneo em língua alemã. O convite tinha partido do seu interesse em me fazer comprovar *in loco* as histórias contadas, sempre com grande entusiasmo, sobre a paixão dos finlandeses pelo teatro, visível nas salas cheias com público de todas as idades e classes sociais, disponível para se deslocar de muito longe para assistir a um espectáculo. “O teatro vem logo a seguir ao futebol e o tango é o nosso fado”, resumia Jukka-Pekka com humor quando, nos tempos livres dos encontros, nos punha a ouvir as canções melancólicas, de ritmos dolentes, em que Olavi Virta, o Carlos Gardel finlandês, Markus Allan, Reijo Taipale ou Eino Grön cantavam a saudade dos amores e dos paraísos perdidos, a tristeza de todos sermos “prisioneiros deste mundo” e o sonho com “satumaa”, o país das mil maravilhas.

Em Helsínquia, na esplanada junto ao mar, entre pessoas com mantas sobre os ombros em fim de tarde, a olhar para as ilhotas em frente, onde de dia tinham armazenado horas de sol e calor, não era difícil imaginar os invernos escuros e gelados. Tallinn era ali do outro lado do golfo, São Petersburgo um pouco mais longe. Os grandes espaços e alguma arquitectura de Helsínquia recordavam os séculos do grão-ducado finlandês, sob domínio da Rússia até à Revolução de 1917, e o teatro sueco por onde tínhamos passado, toda a sinalética da cidade de Helsínki/Helsingfors, sempre em finlandês e sueco, as duas línguas oficiais, ilustravam a história comum, o tempo em que a Finlândia fizera parte do reino da Suécia e Estocolmo era a capital de referência. Entre São Petersburgo e Estocolmo, ora sob ocupação da Rússia ora da Suécia, a Finlândia tinha começado a construir a sua própria história só no início do século XIX. Um livro intitulado *Kalevala*, uma compilação do folclore, em forma de poema épico, feita por Elias Lönnrot (1802-1884), tinha sido fundamental para criar um sentimento de identidade nacional e divulgar a cultura e a língua finlandesa emergente. Fonte de inspiração para as artes plásticas, para a música, para a dança e, mais recentemente, para *O Senhor dos Anéis* de Tolkien, o *Kalevala* foi também adaptado ao teatro pelo próprio Elias Lönnrot que, com Aleksis Kivi (1834-1872), autor de linguagem inovadora em vários géneros literários, criou as bases do teatro finlandês.

De Helsínquia até Tampere eram duas horas de comboio. Antes da partida, na Estação Central, ainda houve tempo para espreitar o restaurante onde Brecht tinha colocado Zille e Kalle a conspirar nos *Diálogos de Exilados*, durante o seu próprio exílio na Finlândia, entre 1940 e 1941. Na gare, a memória foi buscar a câmara a cambalear de Aki Kaurismäki, seguindo o seu *Homem sem Passado* esvaído em sangue, espancado quase até à morte. Pelo caminho, através da janela, a paisagem de floresta, água, vento e ar puro, Hämeenlinna de Sibelius e do *Senhor Puntilla e o seu Criado Matti*, a peça escrita por Brecht em conjunto com a sua afectuosa anfitriã, a dramaturga de origem estoniana Hella Wuolijoki.

Na chegada a Tampere, os panos esticados sobre as ruas, anunciando o festival, animavam a cidade, indecisa entre sol e chuva. Fundada em 1799, Tampere ascendeu a maior cidade industrial do país com o desenvolvimento da indústria do papel, do algodão e da metalurgia, mas

a sua situação geográfica, entre os lagos Näsijärvi e Pyhäjärvi, manteve a natureza viva no meio das chaminés das fábricas e a possibilidade de se chegar a pé quase a todo o lado. Hoje com 200 000 habitantes, com as antigas fábricas transformadas em espaços de cultura e lazer, Tampere cedeu a sua importância económica à vizinha Nokia, apenas a 18 quilómetros de distância, e tornou-se um pólo cultural, célebre pelos seus mais de dez teatros profissionais, pelos festivais de música e cinema, e pelo festival internacional de teatro, o maior de toda a Escandinávia, que este ano festejava o 35º aniversário.

Recebidas as boas vindas, a pasta com a documentação e os bilhetes para os espectáculos, foi ir a passo célere pela larga rua principal cheia de lojas, atravessar a ponte sobre as cataratas junto aos belos edifícios de tijolo e vidro das antigas fábricas de algodão do escocês Finlayson, passar pela tenda do Festival, armada como ponto de convívio e palco para pequenos espectáculos na praça florida da Câmara Municipal, e chegar ao recanto onde tinham sido montados ao ar livre um palco e uma plateia de bancos corridos para o momento de abertura do Festival. Depois de umas breves palavras de saudação por parte da equipa organizadora, a actriz Ulla Tapaninen cantou, acompanhada por um quinteto de mulheres, todas de vermelho, tangos e canções com letras suas, Kati Outinen, famosa pelos filmes de Kaurismäki, leu um texto sobre o significado do teatro, um grupo de jovens exibiu as suas acrobacias circenses e um actor, todo de branco, veio terminar, mais uma vez com um tango, a cerimónia.

Cerimónia não seria aliás a palavra adequada aos vários actos formais do Festival, como foi a recepção oferecida pelo Presidente da Câmara logo a seguir à inauguração ou as conferências de imprensa, que se realizavam todas as manhãs no edifício junto à estação, onde estava sediado o Festival. Cumpriam-se formalidades, mas sempre com natural simplicidade, em ambientes calmos e descontraídos, proporcionados certamente também pela concepção harmoniosa dos espaços, salas com proporções certas, móveis de linhas claras, a madeira das florestas finlandesas como nota dominante, a lembrar a ligação ali ainda tão próxima à natureza. Na Câmara Municipal, espalhámo-nos pelas salas e sentámo-nos às mesas de antepassados como numa festa em casa de família. Nas conferências de imprensa, autores e encenadores levantavam-se e falavam sobre os espectáculos que iam apresentar nesse dia, num canto uma mesa com café e bolos, folhas policopiadas resumiam em inglês os assuntos das peças e havia sempre quem se sentasse ao nosso lado para traduzir o que se ia dizendo nessa língua não indo-europeia, pertencente às línguas do Norte da Sibéria, motivo de orgulho dos seus 5 milhões de falantes, mas também do seu isolamento. Embora se traduza muita literatura estrangeira na Finlândia, a literatura finlandesa é pouco traduzida para outras línguas e por isso quase desconhecida fora das suas fronteiras.

Entre os espectáculos do programa do Festival (de fora vinham, entre outros, *Plastilin* da Rússia, *Tiny Dynamite* do Reino Unido, *Jimmy* do Canadá e uma *Electra* de Espanha), não foi difícil escolher: queria conhecer sobretudo o teatro finlandês e poder trocar impressões e ideias com os amigos alemães Andrea Zagorski e Thomas Engel, e Jukka-Pekka, eleito nosso guia e tradutor. Na revista sobre o teatro na Finlândia, publicada em tradução francesa e inglesa pelo Centro de Informação do Teatro Finlandês, encontrei os números sobre o sistema actual do teatro no país: para além dos 53 teatros totalmente subvencionados pelo Estado existem 23 teatros profissionais parcialmente subsidiados, a maioria com um quadro técnico e artís-

tico permanente; quase metade do repertório é constituído por peças finlandesas, entre as quais 34% são peças novas; são vendidos 2,8 milhões de bilhetes por ano num país com 5 milhões de habitantes, números elucidativos da efectiva popularidade do teatro na Finlândia.

No fim do Festival, podia complementar estes dados com a minha experiência de espectadora no terreno: há também o gosto pelo passado histórico finlandês, narrado nos romances dos autores clássicos, que são transpostos para o teatro (como a trilogia *Debaixo da Estrela Polar* de Väinö Linna ou o romance *Sete Irmãos* de Aleksis Kivi, que inspirou o famoso musical americano *Sete Noivas para Sete Irmãos*); há autores/encenadores a adaptar peças de autores estrangeiros do passado à realidade finlandesa actual (como Kristian Smeds com *Woyzeck* de Büchner e Reko Lundán com *Tio Vânia* de Tchekov); ou a retratar com humor a Finlândia perpassada pela tecnologia Nokia (como Juha Jokela em *Mobile Horror*); há autoras/encenadoras a escrever peças com uma sensibilidade particular para a situação da mulher num mundo que continua a ser dominado pelos homens (como Leea Klemola em *Jessika* e Laura Ruohonen em *Rainha C*). A presença crescente e determinante de autores/encenadores e actores/atores no panorama do teatro finlandês nos últimos vinte anos deve-se ao modelo de formação da Escola Superior de Arte Dramática da Finlândia, apresentado como sendo único na Europa. A concepção de base parece simples: todos os alunos, dos cursos de interpretação, encenação e dramaturgia, trabalham em conjunto ao longo dos quatro anos de formação cujo programa contempla, para além dos estudos teóricos, a escrita de peças logo a partir do 1º ano.

O primeiro espectáculo a que fui assistir, *Debaixo da Estrela Polar*, foi a melhor introdução ao teatro finlandês e à história da Finlândia que poderia imaginar. Num quarteirão com três teatros (onde mais tarde fui ver também *Tio Vânia* e *Mobile Horror*), esta peça estava no teatro maior e mais moderno, talvez com mil lugares, e apresentava, na história de três famílias de Pentikulma, uma aldeia perto de Tampere, a história da Finlândia desde 1904 até ao início dos anos 50: os conflitos entre os proprietários das terras e os agricultores arrendatários que, na luta travada pelo direito à terra, se associam à greve geral na Rússia em 1905; as primeiras eleições para o Parlamento em 1907, com as mulheres com direito a voto, pela primeira vez no mundo; a independência da Finlândia em 1917; a guerra civil entre vermelhos e brancos em 1918; a derrota dos vermelhos, mais de 30 000 vítimas e um trauma nacional profundo; mais tarde a chamada Guerra do Inverno contra a União Soviética, terminada em 1940; a perda do território da Carélia, a expulsão dos seus habitantes e a continuação da guerra até 1944, agora ao lado da Alemanha, para reconquistar o território perdido. A peça segue o destino de três gerações, realçando o sofrimento e a perseguição das mulheres que vêem os filhos a morrer nas sucessivas guerras. Sentados em bancos corridos, num enquadramento todo em madeira, dezenas de actores esperavam a vez de desempenhar as suas personagens. Os tecidos escuros e pesados dos figurinos e a representação vigorosa corroboravam o dramatismo intenso da acção. Entre o público, preso a cada palavra, a cada gesto, via-se a comoção de muita gente a chorar em silêncio.

Em *Jessika*, pelo contrário, o público não parava de soltar sonorosas gargalhadas com as cenas burlescas, e ao mesmo tempo pungentes, da família de Jessika, uma jovem de 14 anos, a viver as mágoas do seu primeiro amor. A linguagem forte utilizada pelas personagens, as situações grotescas e a representação do papel de Jessika,

entregue a uma actriz corpulenta, a mais idosa de toda a companhia, suscitavam riso, mas também ternura que, nos longos minutos no escuro, em que Jessika se torna vítima da violência sexual do namorado, se transforma em ansiedade e silenciosa perturbação.

A *Rainha C* de Laura Ruohonen apresentava-se num registo muito diferente, como um conto poético, livremente baseado na vida da rainha Cristina da Suécia. Com música ao vivo e uma linguagem cénica depurada, realçando o valor simbólico de cores e adereços, a peça descreve, nas palavras da sua autora/encenadora, a jovem rainha do século XVII como “uma rebelde moderna que não se submete ao papel que lhe é oferecido – o papel de mulher, mãe e monarca feminina – e em vez disso constrói sem qualquer piedade uma nova identidade para si própria, rompendo com os limites da distribuição de papéis entre os sexos e o sentido de moderação, sem pensar nas consequências”.

A assistir ao *Tio Vânia* na versão de Reko Lundán, sentada na nossa fila, sem guarda-costas e informalmente vestida, estava Tarja Halonen, a actual Presidente da Finlândia, a primeira mulher a ser eleita para este cargo. Como me contou Jukka-Pekka, também ela esteve em tempos ligada ao teatro, facto aproveitado pelos actores que, numa espécie de prólogo, se dirigiam ao público, expondo as suas opiniões sobre a actualidade deste *Tio Vânia* finlandês: a desigualdade entre a cidade e o campo, a acentuada desertificação sobretudo do Leste do país, abandonado por quem procura trabalho nos centros urbanos e industriais. Nesse teatro, no terceiro andar, estava curiosamente o Museu Lénine. O primeiro encontro com Estaline tinha sido ali mesmo, em 1905, no tempo em que Lénine estava exilado na Finlândia, organizando-se para derrubar o czar, o inimigo comum. Em Tampere, Lénine comprometera-se a honrar o direito dos finlandeses à auto-determinação mal a Revolução triunfasse.

O *Woyzeck* de Kristian Smeds era sem dúvida um dos momentos aguardados com mais expectativa. Encenado como um concerto rock, com o público em pé, no espaço amplo de um armazém junto da sede do Festival, ecrãs com as imagens em tempo real dos histriónicos músicos/*performers*, música de guitarras eléctricas e baterias muito amplificadas, o espectáculo era uma reescrita imaginativa da peça de Büchner em que as personagens surgiam tipificadas, transpostas para o contexto finlandês actual, para a região cada vez mais vazia e desesperançada do Leste. O Major, na bateria, gabava-se de conquistar todas as mulheres com a potência do seu carro, Marie trabalhava como mulher da limpeza num hospital e *Woyzeck* revoltava-se no fim, saindo de machado na mão. Nos ecrãs ficavam as imagens em directo da fúria com que ele se lançava a destruir os carros estacionados no exterior. Nessa noite, talvez ninguém estranhasse essa fusão entre realidade e ficção. Era a longa noite de teatro e a cidade estava especialmente agitada: havia acrobatas a trepar pelas paredes das casas e pequenas representações por todo o lado, nas saunas, nas ruas e em muitos outros espaços não convencionais.

No último dia do Festival, assistimos de manhã à passagem de testemunho da equipa organizadora. A nova equipa, composta pela autora/encenadora Sirkku Peltola, por Jukka-Pekka e pela encenadora Maarit Ruikka (que com ele transformou o autor alemão Oliver Bukowski num autor de culto na Finlândia), foi saudada com flores, fotografada pela imprensa e incumbida de programar um festival ainda mais interessante para 2004. De volta a Helsínquia, deixando a cidade entre os lagos para trás, restava-me sonhar em voltar para o ano. ■

TEATRO COM TÊ E AGÁ

Metter em scena

Nos idos de 1890 as palavras “encenador” e “encenação” não se encontravam nos dicionários de língua portuguesa. Em 1906, e desta feita nos dicionários de teatro, “encenador” ainda não existia, mas “encenação” já consta, sendo, no entanto, preterida a “mise-en-scène”. O “encenador” dos nossos dias era conhecido, no século XIX, pela designação de “ensaiador”. Mas quem era e o que fazia um “ensaiador”? Atentemos no pequeno ensaio de Augusto de Melo (1853-1933) – um homem que Eduardo Brazão descreveu como “professor exímio do Conservatório d’Arte de Representar, sapiente ensaiador e artista de primeira plana”. Para ajudar à compreensão de alguns conceitos consultamos a terminologia da época no *Diccionario do Theatro Portuguez*, de Sousa Bastos. PAULA BRAGA

O ensaiador e a “mise-en-scène”

Augusto de Melo in *Manual do Ensaíador Dramatico*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, sucessora de David Corazzi e Justino Guedes, 1890. Bibliotheca do Povo e das Escolas; n.º 147.

O funcionario encarregado de dirigir em qualquer theatro a *mise-en-scène* das peças (isto é, de superintender nos trabalhos indispensáveis para que estas possam subir devidamente á scena) recebe a designação de *ensaiador*.

O cargo de ensaiador, relativamente obscuro e inglorio pela circumstancia de não estar quem o exerce em contacto directo com o publico, é no entretanto cargo em que abundam pesadas responsabilidades.

Quando o espectador, commodamente assentado no seu *fauteuil*, assiste á representação de qualquer obra dramatica, está decerto bem longe de prevêr os esforços, os estudos, as canceiras e as preocupações a que se deu o ensaiador para que elle, espectador, pudesse vêr e apreciar essa mesma producção litteraria desempenhada com acerto e propriedade, e (como se diz em linguagem de bastidores) “bem posta em scena”.

O publico, applaudindo a *mise-en-scène* do espectáculo que presença, não concede um pensamento sequer a quem a elaborou.

A cooperação artistica do ensaiador é geralmente menosprezada, porquanto a individualidade d’este desaparece no momento em que a multidão e a critica se apoderam da *peça*; no entanto o seu trabalho lá fica, e a elle se deve uma boa parte do exito.

Todavia se, como já dissémos, o trabalho do ensaiador não abre caminho para o Capitolio, este mestér é, com certeza, tão interessante quanto valioso.

Como todos sabem, qualquer obra theatral (tragedia, comedia ou drama) é uma historia dialogada, que, no curto espaço de algumas horas em cada noite, é apresentada aos espectadores, revestida (graças aos poderosos elementos

de illusão scenica ministrados pela arte) de todas as apparencias da verdade.

Sae muito embora a peça das mãos do seu auctor, recheada de bellezas de estylo; bem travado é o dialogo, perfeita a concepção das personagens, com os lances dramaticos logicamente preparados, a acção em estricta obediencia ao principio da unidade, elegante a sua forma e original a idéa predominante; encerra lances imprevisos; reúne, em summa, todos os predicados que constituem uma producção de litteratura dramatica aprimorada: comtudo, não passa de ser uma peça manuscripta; e, para atingir o fim proposto, precisa de *vida*, porquanto, como succede com todos os manuscriptos, sahiu dos bicos da penna muda... inerte... sem côr.

Ora, quando procedemos á leitura de uma *peça* qualquer, apesar de todas as indicações e esclarecimentos que ella possa conter, quer no dialogo, quer nas rubricas, são a nossa imaginação e a nossa phantasia que completam aquillo que a simples leitura não podia por forma alguma suggerir-nos.

E o romance (observará o leitor) não estará porventura nas mesmas circumstancias?

Não: com o romance o caso é diverso. O auctor, quando lhe apraz, suspendendo a narrativa, descreve, commenta, analisa; e então a imaginação do leitor, esclarecida e guiada pelas faculdades do romancista, não só consegue vêr surgir ante os seus olhos as personagens, como tambem examinar o logar em que ellas se acham, a *paizagem* em que a acção se desenvolve; e, lendo as phrases que os interlocutores trocam entre si, penetra, por assim dizer, no amago dos seus pensamentos.

O romance é um prazer para o espirito; o theatro vae mais além, não só contenta o espirito como tambem a vista e o ouvido, actuando pois muito mais poderosamente sobre os sentidos.

Ora, para que um auctor dramatico possa communicar voz, côr e vida, á sua obra, tem de recorrer á *mise-en-scène* appellando para o auxilio do ensaiador, se não fôr elle proprio quem porventura assumia as funções d’esse artista.

Eis ahi, portanto, a missão do ensaiador no theatro: completar o que o auctor dramatico escreveu.

O ensaiador lança mão da *peça*: e, pelas descrições do scenario que precedem cada *acto*, pelas rubricas intercaladas no texto, e pelo proprio dialogo, inteira-se, um pouco por alto, das suas principaes exigencias e condições scenicas; e, depois de haver estudado, analysado a éphoca, o meio em que a acção se desenvolve, e penetrado a intenção do auctor com relação á obra de que se trata, chama o scenographo, combina com elle as proporções e o genero do scenario de que precisa para este ou para aquelle *acto da peça*, deixando todavia a composição das scenas á intelligencia e inspiração do pintor; determina com o aderecista a forma e a quantidade dos adereços e das mobílias; com o *costumier* (chefe de guarda-roupa) os trajés dos actores e dos coristas, figurantes ou comparsas se a *peça* os exige; conferencia com o mestre de carpinteiro ácerca do movimento do scenario e das machinas ou de outros quaesquer trabalhos que o scenographo requiera; prova a *peça*, marca-a, apura-a; dirige os actores, encaminha-os no seu conjunto e em separado; *mette em scena as massas*, presidindo a todos os trabalhos; e, desaparecendo da scena no ensaio geral, lança na primeira representação ao oceano ora bonançoso, ora revoltado, que se chama *publico*, essa nau que tamanha faina lhe deu – a *peça* nova.

[...] Dada, pois, a importancia do cargo de ensaiador, qualquer individuo, para o exercer condignamente, precisa dispôr de vastos conhecimentos artisticos e literarios. É-lhe indispensavel estar bem orientado na observação e na critica da natureza e das paixões; deverá ter madura experiencia das coisas da vida, e conhecimento intimo de todas essas convenções que constituem as bases do tracto social. Não se requer um encyclopedico; mas é indispensavel que seja um homem de fino criterio, dotado de sufficiente sagacidade para, quando a sua illustração fraqueje, saber onde ha de ir informar-se e esclarecer-se neste ou n’aquelle ponto, conhecer as fontes de consulta a que haverá de recorrer para uma ou outra especialidade.

Deve possuir ainda o ensaiador, além d’estes predicados, outro absolutamente indispensavel: essa qualidade tão rara, – que se pode desenvolver e aperfeiçoar, é certo, mas por forma nenhuma adquirir, pois nasce com o individuo, – chama-se o *instincto theatral*.

É por tal forma raro este *instincto* que muitos artistas dramaticos de subido valor, litteratos e criticos theatraes de comprovado merito, são absolutamente incapazes de preparar a *mise-en-scène* de uma modesta comedia em tres actos. Isto não quer dizer que aos nossos primeiros artistas, ou aos nossos mais laureados escriptores, escasseiem conhecimentos e aptidões para ensaiarem. Pretendemos simplesmente affirmar que nem sempre teem o *quid* para exercerem com proficiencia o mestér de ensaiador. Por esta razão não está em uso nos nossos theatros executarem os auctores a *mise-en-scène* das suas peças. ■

Diccionario do Theatro Portuguez

Prova de papeis – Os ensaios de uma qualquer *peça* começam sempre pela *prova de papeis*. Consiste ella em cada artista ler o que está escripto na sua parte, seguindo pela *peça* o director, ou o auctor, ou mesmo o ponto, afim de se emendar qualquer erro de copia.

Marcação – Depois de feita a prova d’uma *peça* começa a *marcação*, isto é, começa o ensaiador a *marcar* o sitio em que se ha de collocar cada um dos moveis ou objectos que teem de estar em scena, e o logar que occupa cada personagem, indicando-lhe egualmente as passagens e mudança de *marcação*.

Apuro d’uma peça – Depois de se provar qualquer *peça* e se verifica que os papeis estão certos, começa a *marcação*, acto por acto, e em seguida a ratificação d’esse trabalho. Logo depois fazem-se os precisos ensaios com os papeis nas mãos dos artistas, até que estejam perfeitamente decorados. Quando assim acontece, começa o *apuro*, tambem acto por acto e scena por scena, depois de se armar uma vista apropriada, com as precisas entradas, janellas, ou outros quaesquer repregos, que semelhem o que a *peça* exige, mobilia, adereços, etc. Os artistas dizem então os seus papeis, procurando já a afinação e recitando como o devem fazer nas recitas. O ensaiador indica o caracter do personagem, quando o actor o comprehende erradamente, faz-lhe acertar as inflexões, mostra-lhe os gestos errados, gradua-lhe o sentimento, a voz, a expressão do rosto, acertando com todos os personagens cada uma das scenas, fazendo-as repetir as vezes precisas até ficarem certas. No *apuro* cuidadoso e minucioso d’uma *peça* está muitas vezes o seu agrado e sempre um conjuncto apreciavel.

Metter em scena – É organizar o conjuncto, com todos os pormenores da encenação, de uma obra dramatica. É o ensaiador que se incumbem de tal trabalho, marcando os logares e os movimentos a cada artista, aos côros e comparsaria. ■

Sousa Bastos – *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.



Augusto de Melo



João Tuna

PRATA DA CASA

Nome **Guilherme Trigo Miranda Strecht Monteiro**
Idade **34 anos**
Funções **Aderecista**
Início da Actividade
no TNSJ **Maió de 1997**

“Boa noite. Vai dar-se início ao espectáculo. Por favor desliguem os vossos telemóveis, bips e relógios com sinal sonoro...”. No silêncio que se instala na sala, entre as tentativas de encontrar a posição mais confortável e o aclarar das gargantas, assiste-se ao levantar do pano. Na escuridão que se vai desfazendo com maior ou menor intensidade, com ou ainda sem actores em palco, o público situa-se. Não se trata ainda do jogo de actores, do texto dramático, da encenação, do espectáculo. O cenário, a cenografia, os elementos cenográficos, os figurinos, os adereços, são elementos que ajudam a uma primeira leitura. Contextualiza-se, com maior ou menor acuidade, a época, a situação, a lógica do que vai acontecer.

Guilherme Monteiro entrou no Teatro Nacional São João no início de 1997. José Caldas, o encenador do espectáculo *A Menina de Lá*, tinha-o convidado para integrar a equipa de produção. Em 1 de Maio de 1997 passou a fazer parte da equipa do TNSJ. Crédito: Aderecista. Consultamos o Manual de Teatro, de António Solmer, e encontramos uma definição para a função que procurávamos: “Responsável pela criação plástica/desenho dos objectos que integram o cenário ou são usados pelos actores, normalmente em articulação com o cenógrafo. Na maior parte das vezes, o próprio cenógrafo chama a si a responsabilidade desta tarefa, sendo o aderecista aquele que apenas executa plasticamente os adereços”.

Adereços, no contexto teatral, é pois um termo abrangente. Basta pensarmos na variedade de objectos que abarca – grandes e pequenos, de diferentes formas, feitos, dos mais diversos materiais, consoante a função a que se des-

tinam: integrar o cenário ou completar um figurino. “O adereço pode ser comprado e assim mesmo ser utilizado, pode implicar um trabalho de adaptação, ou pode ter de ser feito de raiz nas oficinas do TNSJ, a partir de um esboço feito no computador e depois executado manualmente”, explica Guilherme Monteiro. Pois bem, as árvores da *Castro* foram executadas pela equipa de adereços, os copos em cima de uma mesa num qualquer outro espectáculo foram comprados pelo aderecista, a peruca ou o fio que um dos actores usa são comprados, adaptados ou criados nas oficinas onde trabalha. Jeito de mãos, uns pós de criatividade, muita imaginação e uma excelente capacidade de dialogar com o encenador, o cenógrafo e/ou o figurinista. Porque tudo começa com uma reunião da produção onde os criativos dizem de sua justiça, o que pretendem e o que desejam ver (e dar a ver) em palco. Na melhor das hipóteses existem maquetas, desenhos, mas sobretudo o que subsiste na maior parte das vezes é a palavra, que esclarece, define e permite que cada equipa execute o que lhe compete.

Guilherme Monteiro gosta muito daquilo que faz. Desde os 15 anos que por amizade e carolice se foi aproximando do teatro, dando uma mãozinha. E porque entende que da escultura à pintura, passando pelo design, todas as artes são convocadas para a execução de um adereço, a passagem pela Faculdade de Belas Artes proporcionou-lhe a componente artística que lhe facilita o trabalho. Curso de Pintura, o pormenor, o detalhe, a cor, uma excelente convivência com “as coisas muito miudinhas, que implicam quase ter de recorrer à utilização da lupa”. E reconhece que, se na maioria das vezes, no que se refere aos pequenos objectos, raros são os que da plateia se apercebem da sua existência e do trabalho que implicou a sua concepção, o que é certo é que independentemente da sua “invisibilidade”, quem está no *métier* tem perfeita consciência de que o conjunto vale pelas partes que o compõem.

Se por um lado a sua experiência em companhias independentes lhe permitia uma participação mais alargada em todos os processos – chegou a ser responsável por uma cenogra-

fia –, por outro considera que um Teatro Nacional tem uma dimensão que se reflecte, nomeadamente, nos meios à disposição e no “factor tempo”, que é cuidadosamente gerido e que permite apostar num trabalho cuidadoso, com alguma maleabilidade. Ou seja, o criativo pede determinado objecto, sem contudo dar coordenadas exactas: “Faz-se o adereço pedido. Se vai de encontro ao que o criativo queria, tudo bem, se não resultar, adapta-se, faz-se melhor, trabalha-se até ficar uma coisa impecável”.

Sondando as suas preferências, Guilherme é definitivo sobre os espectáculos em que mais gostou de trabalhar: *Os Gigantes da Montanha* (1997) e *As Barcas* (2000), ambos encenados por Giorgio Barberio Corsetti, com cenografia do mesmo, sendo que no segundo caso Corsetti assumiu igualmente os figurinos em colaboração com um assistente da sua equipa pessoal, Cristian Taraborelli. O método de trabalho, a capacidade de implicar toda a equipa no projecto, criando cumplicidades que acabam resultando num “produto final muito interessante”, são as razões que justificam a admiração por este encenador.

Histórias interessantes são muitas, sustos de última hora, adereços que não chegam a ser usados, outros que não vão de encontro aos objectivos, um objecto que se quebra e é facilmente substituído e um outro que tem de ser reconstruído em tempo recorde.

A ligação de Guilherme Monteiro ao teatro começou por prazer puro e simples, já fez figuração num espectáculo, já vendeu programas, já trabalhou na produção. Depois da primeira experiência no TNSJ, com o espectáculo *A Menina de Lá* (1997), foi convidado a ficar no Teatro. Primeiro foi contra-regra e, finalmente, profissionalizou-se na área que gosta e que conhece: os adereços. Está sobretudo ligado aos adereços de cenografia. Existe outra pessoa ligada aos adereços de figurinos, o que não impede que se troquem e baralhem as cartas. Porque não há limites nem fronteiras definidas neste campo. ■ **CRISTINA CARVALHO**

Companhia

Olga Roriz

Cinco Peças

TeCA 10+11 JAN 22h00 **CÓDIGO MD8**
MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO 14+15 JAN 20h00 **OS OLHOS DE GULAY CABBAR**
TeCA 14+15 JAN 22h00 **NÃO DESTRUAM OS MAL-ME-QUERES**
MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO 17+18 JAN 20h00 **JARDIM DE INVERNO**
TeCA 17+18 JAN 22h00 **JUMP-UP-AND-KISS-ME**



TeCA

MIC
Ministério da Cultura

TNSJ
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO DO PORTO

CNB
COMPANHIA NACIONAL DE BALCÃO

COMPANHIA OLGA RORIZ

FEDER

ARTEVIVA

PERTEITO

MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO

STCP