

11

Codex – Festival
de outras Músicas

12/13

Laurie Anderson
em entrevista

16/17

Carlos Alberto – O Rei
que deu nome ao TeCA

João Tuna

Gabirru!

Ao centésimo sexto dia da temporada 2005 ampliámos (que é como quem diz: reinventámos) o palco do Teatro Carlos Alberto para que nele pudéssemos soltar uma das mais carismáticas, predadoras e precursoras criaturas do teatro moderno.

Dom Ubu é uma congestão de personagens passadas, presentes e futuras, de Shakespeare a Ionesco. Uma bomba armadilhada de símbolos satíricos pronta a explodir em qualquer ponto do planeta, do Minho ao Afeganistão. *UBU* é a materialização cénica desse condensado de abstracções. Quantas pátrias cabem na metafórica Polónia? Quantos ubus cabem no bandulho de *UBU*? Desdramatizemos. Modo de utilização, segundo Alfred Jarry: “Sois livres de ver no senhor Ubu as múltiplas alusões que quiserdes”. 4/7



SUMÁRIO

1. Numa cidade tão fustigada por incontáveis irrealismos e absurdidades (túneis que são como becos sem saída ou edifícios espelhados que são como ervas daninhas plantadas no quintal de Casas que são como que eucaliptos orçamentais), alguém teve a coragem e o bom senso de gritar: “Regressemos ao Real!”. Cercadas de tanto “irreal social”, estas nefandas criaturas apregoam o regresso à pureza do teatro de “pendor realista”, o retorno à “humanidade dos conteúdos”, lá onde sejam expostas em todo o seu esplendor “as vicissitudes do ser humano”, para que a imprensa ingenuamente se convença que assim se promove “uma aproximação da verdade teatral à verdade do real”. Esta improvisada Academia Contemporânea dos Apóstolos do Real julga deter o rigoroso exclusivo da “verdade” e do “teatro”. Imunes ao disparate sócio-filosófico e vergados ao peso de tão melancólico e imobilista “pendor realista”, resta-nos pegar na mão de Alexandre O’Neill para voltar a bater à porta do Roque, e desabafar: “– Ó Roque, com franqueza: / Você nunca quis ver outros países? / – Bem queria, Snr. O’Neill! E as varizes?”.

2. Fujamos, fujamos desta “videirunha à portuguesa” (O’Neill, outra vez), “a um milhão de nós à hora pelo menos”, velocidade que releva certamente do prodígio autorizado pela Patafísica, a caixa de velocidades proto-surrealista inventada e sistematizada por Alfred Jarry, ciência das soluções imaginárias para colocar no lugar da “vida” e do “real”. Rumo à Ubulândia, reino governado a ferro e fogo e riso por sua Baixeza Real, Dom Ubu, que fica lá para os lados de Parte Nenhuma, esse não-lugar teatral que Jarry teve de inventar para reinventar o teatro, essa Polónia faz-de-conta que Ricardo Pais transforma agora num Portugal tão anacrónico quanto contemporâneo (leia-se: intemporal), cantando e dançando numa feira tão histriónica quanto cabisbaixa plantada num campo de golfe (ou será antes um euro-relvado de futebol?). Essa abstracção chamada Portugal, pátria de três sílabas (“de plástico, que era mais barato!”, como queria, advinharam, O’Neill) que *UBUs* teatraliza e desdramatiza, felizmente sem tiques e pendores realistas, porque a abstracção amplifica a sátira, e a sátira amplificada morde mais do que todo e qualquer “real”.

3. Parte Nenhuma era já o lugar habitado por *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires/Ricardo Pais, esse Estúdio 7 assombrado por personagens em busca de corpos e de

histórias. Era a folha de papel-betão amarrotada, viasacra por onde *Woyzeck*, de Georg Büchner/Nuno Cardoso, corria como uma navalha aberta sob a luz incerta de um candeeiro de rua (ou seria uma lua tão vermelha “como uma lâmina de sangue”?). Era o contentor com duas janelas com vista para o Nada, onde Samuel Beckett/Bruno Bravo colocaram em jogo Clov e Hamm (que é, supomos, um meio-Hamlet, um Hamlet a menos) aquando da revisitação de *Endgame*. Parafrazeando Jarry (que com esta formulação inscrevia Dom Ubu na linhagem do vitalista e sanguíneo Hamlet), temos de admitir (abra-se uma excepção aos putativos Apóstolos do Real) que os Figurantes, *Woyzeck*, Clov, Hamm e Dom Ubu, por exemplo, estão mais vivos que um homem que passa, porque são mais complexos com mais síntese, e mesmo os únicos vivos, porque são abstracções que andam. Façamos fígas, acrescentamos nós, para que nunca escorreguem nas cascas de banana da “real verdade teatral”.

4. Laurie Anderson sempre quis ser apenas uma voz narrativa sem corpo: “Pela mesma razão que detesto teatro – todos aqueles corpos demasiados reais em cima do palco –, sempre pensei que as histórias descorporizadas eram muito mais interessantes. Quis desaparecer, anular a presença física, tornar-me invisível”. Ao longo de quase trinta anos de carreira, tem vindo a desconcertar as nossas percepções de espaço e de tempo, outra maneira de dizer que ajudou a redefinir outros modos de colocar (leia-se: encenar) as palavras em palco. Em *The End of the Moon*, Laurie é uma “abstracção que anda”. Com a cabeça enfiada numa metafórica lua.

5. Decididamente, esta edição do *Duas Colunas* está a milhas de qualquer tipo de “pendor realista”. Mas um dia destes teremos inevitavelmente de “cair na real”, e voltar a mergulhar nos absurdos quotidianos. Mas nem tudo são fatalidades. É que o absurdo – como já dizia O’Neill, a quem dedicamos *UBUs* –, “mesmo em curtas doses”, “defende da melancolia e nós somos tão propensos a ela!”. ■

JOÃO LUÍS PEREIRA

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

INFORMAÇÕES LINHA VERDE
800-10-8675

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
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 13:00 às 19:00 (ou até às 22:00, 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 SÃO JOÃO
Plateia e Tribuna € 15,00
1º Balcão e Frisas* € 12,00
2º Balcão e Camarotes 1º Ordem* € 10,00
3º Balcão e Camarotes 2º Ordem* € 7,00

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

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

Condições Especiais

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

O TNSJ É MEMBRO DA

UNIAO DOS TEATROS DA EUROPA

MECENAS EXCLUSIVO TNSJ

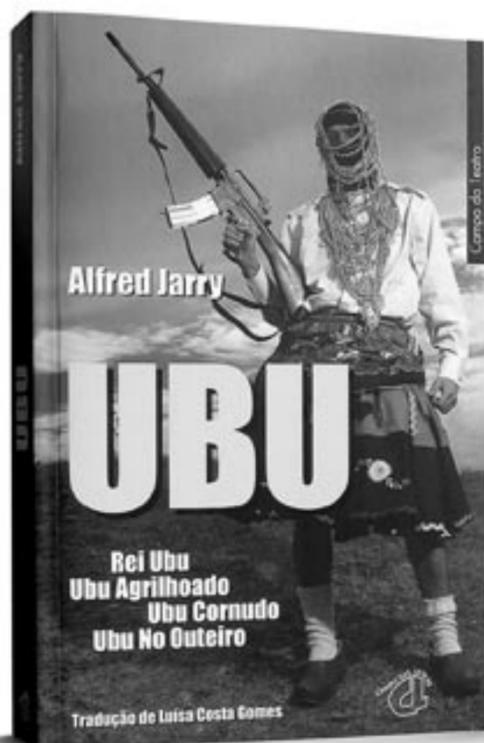
ren
Rede Eléctrica Nacional, S.A.

Ubu em livro

Durante o mês de Abril, e paralelamente à estreia de *UBUs* no palco do Teatro Carlos Alberto, será lançado o livro *Ubu*, tradução crítica e anotada por Luísa Costa Gomes da saga *ubuesca* de Alfred Jarry (1873-1907). Retomando a política editorial seguida pelo TNSJ – iniciada em 1997, com a publicação de *A Tragédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, e continuada com a edição de textos dramáticos levados à cena no palco do TNSJ, de autores clássicos como Calderón de la Barca e Thomas Otway, ou contemporâneos como Caryl Churchill ou Marius von Mayenburg –, a presente publicação é editada pela Campo das Letras e vem colmatar uma lacuna importante na dramaturgia francesa em língua portuguesa, e sobretudo resgatar do desconhecimento um autor essencial como Alfred Jarry. A única tradução existente, *Mestre Ubu*, que foi amplamente encenada e divulgada, data do princípio dos anos 60 (trad. Luís de Lima e Alexandre O'Neill, ed. Minotauro), tratando-se mais de uma versão e/ou dramaturgia a

partir de uma das peças de Jarry (*Rei Ubu*), do que propriamente de uma tradução próxima do original. Assim, a presente edição cumpre essa ausência, dando a conhecer aos leitores portugueses um dos mestres do teatro moderno, cultor de uma escrita original e inventor da Patafísica, a “ciência das soluções imaginárias”. O presente livro inclui as quatro peças *ubuescas*: *Rei Ubu*, *Ubu Agrilhado*, *Ubu Cornudo* e *Ubu no Outeiro*. Como complemento surgem também os textos directamente relacionados com a primeira representação pública de *Rei Ubu*, em 1896 no Théâtre de l'Œuvre, em Paris: “Carta ao Encenador Lugné-Poe”, “Programa de *Rei Ubu*” e “Conferência Proferida Aquando da Primeira Representação de *Rei Ubu*”, bem como alguns textos teóricos que Alfred Jarry nos legou: “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”, “Respostas a um Questionário Sobre a Arte Dramática”, “Questões de Teatro”, “Conferência Sobre as Marionetas” e “Elementos de Patafísica”. ■

CRISTINA CARVALHO



PHOTOMATON

PEDRO PERNAS

Auto-retrato de um jovem actor no intervalo dos ensaios de *UBUs**

O meu nome completo é Pedro Miguel Velloso Fernandes, tenho 31 anos. Pedro Pernas, nome artístico, vem da alcunha que ganhei em criança. Desde sempre tive uma veia artística, já em miúdo cantava lá no bairro para as vizinhas à janela. Mas fiz um percurso normal no secundário, aliás, quando cheguei ao 10º ano, escolhi a área científico-natural. Tinha em mente o curso de Veterinária. O problema de saúde da minha mãe, que implicou uma pausa forçada em que tive de ir trabalhar para equilibrar a situação financeira, deu-me uma perspectiva diferente do meu futuro. Também a experiência em bandas de garagem, presente durante toda a adolescência, ajudou-me a repensar o rumo que queria dar à minha vida. A Academia de Artes e Tecnologias lançou um curso técnico novo: Músicas e Novas Tecnologias. Escolhi a vertente de Canto e, rodeado de excelentes professores, fiz a primeira abordagem para o conhecimento e utilização da minha voz. Estava já no último ano quando me estreei no palco. Um dos professores do meu curso, da disciplina de Inglês, que me ouvira cantar, convidou-me para fazer uma audição nos Lisbon Players, o grupo de teatro amador da comunidade inglesa residente em Lisboa. Tratava-se do papel de Macheath no musical *The Beggar's Opera*, de John Gay. Implicava falar inglês *cockney* mas, pelo profissionalismo deste grupo amador e o apoio incondicional que me foi dado, resultou e foi das experiências mais gratificantes que tive, abrindo-me definitivamente o gosto pelo teatro, em particular pelo musical. Com o curso acabado, ainda um pouco perdido, ouço falar de audições para o musical *Jasmim ou O Sonho do Cinema*, de Filipe La Féria. Tratava-se de um espectáculo infantil em homenagem a Jasmim de Matos, que foi cenógrafo e figurinista. Durante os três anos que se seguiram trabalhei com o Filipe La Féria quer em teatro, na produção, quer em televisão, como actor. Aprendi muito, sobretudo dos bastidores, o que veio de encontro à curiosidade que sinto por tudo o que é necessário para montar um espectáculo de teatro. A partir de determinada altura senti necessidade de dar outro passo, precisava de outro tipo de abordagem ao teatro. Comparei nas audições para *O Rapaz de Papel*, de Nuno Artur Silva, com direcção artística de Joan Font e Montse Colomé, um espectáculo apresentado no Teatro da Trindade no contexto do Festival dos 100 Dias. Ainda no contexto da Expo'98 participei, a convite do Joan Font, na *Peregrinação*, espectáculo permanente do evento, encenado pelo João Brites. E foi por essa altura que conheci o Fernando Gomes, que me convidou para trabalhar com ele no Teatro Infantil de Lisboa. Nunca me arrependi de ter aceitado. *O Corcunda de Notre Dame*, *Os Três Mosqueteiros*, *A Ilha do Tesouro* e *A Bela e o Monstro* são quatro espectáculos maravilhosos onde desempenhei sempre papéis totalmente diferentes, o que fez com que eu fosse descobrindo outras formas de estar no palco. A ajuda preciosa que o Fernando Gomes representou e continua a representar para o meu crescimento levou a que, quando ele formou as produções Klássikus, eu tivesse de imediato aceitar uma vez mais o convite para trabalhar com ele. Coincidiu com a minha saída do TIL, devida mais uma vez à ne-

cessidade de experimentar novas formas de trabalhar. O teatro infantil é gratificante, mas não deixa de ser limitativo. Já na Klássikus, participei nos espectáculos: *Viva o Casamento*, *A Vida Trágica de Carlota*, *a Filha da Engomadeira*, *Drákula.com*, *Vou Dar de Beber à Dor* e *Divina Loucura*. O *Drákula.com* foi das peças que eu mais gostei de fazer até agora, tratava-se de um musical que misturava o *vaudeville* com referências modernas, conseguindo uma imagem muito própria, um espectáculo peculiar. *O Último Tango de Fermat*, um musical de Joshua Rosenblum apresentado no Teatro da Trindade, foi o espectáculo que se seguiu. E pouco depois, *Portugal, uma Comédia Musical*, de Nuno Artur Silva e Nuno Costa Santos, encenação de António Feio e canções de Sérgio Godinho. Foi um espectáculo a cujo registo não consegui aderir, isto apesar de me ter divertido bastante durante a sua construção. Se tivesse de nomear o melhor momento da minha carreira tinha de subdividi-lo por três espectáculos. *The Beggar's Opera*, porque foi a minha estreia, deixando o bichinho cá dentro, despertando-me imenso os sentidos. Depois, *O Rapaz de Papel*, que tinha uma imagem muito forte de BD e que teve, segundo a minha opinião, um resultado muito engraçado. O aparato cénico – um livro a abrir e as personagens a saltarem para fora – passou uma imagem muito forte. Já no TIL, marcou-me muito *A Ilha do Tesouro*, uma peça em que eu representava duas personagens totalmente distintas, uma na primeira e outra na segunda parte, facto de que o público não se apercebeu, o que era intencional, mas que me deixou contente por ter sido bem conseguido. Para além disso, tratava-se de um espectáculo mágico.

Sugestão do Sérgio Godinho, aproximação através da Joana Manuel que participou em *Sondai-me! Sondheim*, não sei exactamente como chegou o convite do Ricardo Pais para esta minha participação em *UBUs*. O que é certo é que quando o Ricardo me perguntou se eu estava disponível, respondi-lhe que largaria tudo por essa oportunidade. E, uma vez mais, o meu instinto estava certo porque com o Ricardo Pais estou a aprender a encarar o texto de uma maneira que nunca tinha feito. Trabalhando textos de apoio, tendo acesso a tudo o que enriquece o actor para um crescente à vontade imprescindível num texto como este.

O futuro? Muitos projectos e muita energia. Uma certeza: quero continuar no teatro, quero sobretudo fazer musicais. E já agora aproveito para deixar uma mensagem: a necessidade de implementar o género musical sem o conotar com um certo estilo “pimba”. O musical é um espectáculo que não precisa de ser comercial para ter uma adesão imediata do público. É obviamente falsa a ideia de que apenas o que vem do estrangeiro é bom. Existem muitos actores/cantores e encenadores/directores musicais que anseiam por este tipo de teatro musical que engloba a representação, mas também o canto e a fisicalidade. ■

* a partir de uma conversa realizada no dia 17 de Março, editada por

CRISTINA CARVALHO

Sabe quanto custa ir ao teatro?

ASSINATURAS ABRIL/JULHO 2005

Assinatura Teatro Todo-o-Ano

UBUs + *Cidade dos Diários* + *Berenice* + *Ruínas*

4 Espectáculos 26,00 euros | 3 Espectáculos 20,00 euros

Assinatura Festival Codex

Laurie Anderson + Abyssinia Infinite + David Thomas + Bugge Wesselltoft

4 concertos 40,00 euros | 3 Concertos, com Laurie Anderson 35,00 euros

3 Concertos, sem Laurie Anderson 25,00 euros

Assinatura Ballet Gulbenkian + Fado

Didy Veldman + Clara Andermatt + Hervé Robbe + Paulo Ribeiro + *Cabelo Branco é Saudade*

3 Espectáculos 18,00 euros | 2 Espectáculos 13,00 euros

Assinatura Dancem!05

Marco Berrettini + Tiago Guedes + Miguel Pereira

3 Espectáculos 15,00 euros

Informações Linha Verde 800-10-8675

UBUs

Nossa Senhora



JOSÉ LUÍS FERREIRA

Tremei! O Rei Ubu está entre nós. Diabolicamente à solta, amplificado no seu pior pela companheira Dona Ubu, acompanhado do seu temível exército de empaladores, ele aí está para nos caçar a *phynança* (toda a *phynança*, que Ubu é homem de excessos, de tudo ou nada, ou de nada...) e para nos outorgar a graça de um de dois santos destinos: a *sacocha*, espécie de depósito alquímico mesmo à mão de embolsar qualquer obstáculo da vida; ou o mirabolante *pau da física*, varinha de vocação mágica capaz de trespassar a mais dura das vontades. Não esquecendo, claro, o famosíssimo gancho da *merdra*, responsável ele próprio por um dos maiores tumultos de que há memória no Teatro francês.

Ainda que alegue inocência (diria melhor ausência de culpa, porque inocência é outra coisa), dando-se-nos vítima de sua esposa, essa Lady Macbeth que grava nos homens o desejo da traição, Ubu mata o Rei Venceslau, os seus filhos Boleslau e Ladislau, e coroa-se Rei da *Po-lónia* (ou, a bem dizer, de parte nenhuma). Senhor todo caprichoso, pesadelo arquetípico da venalidade e da arbitrariedade humanas, Ubu comete porém (revelando, note-se, o mais respeitável sentido trágico) um erro fatal, um erro que lhe custará o reino, uma fuga de verdadeiro anti-herói pelas

terras geladas da *Lituânia* e o regresso forçado, ainda que esperançoso, à sua França pátria: esquece Parvolau, o mais jovem dos filhos da corte da *Po-lónia*, deixando-o livre para encarnar o desejo de libertação e a inevitável revolta.

Personagem maior do que o seu autor (ele próprio já enorme e suficientemente original para obrigar a uma revisão na datação do nascimento das vanguardas artísticas que caracterizariam as primeiras décadas do séc. XX), Ubu começa por ser obra da folia colectiva de sucessivos grupos de adolescentes do Liceu de Rennes. Aí, por volta de 1880 e pelos anos que se seguem, o hoje infame Hébert, professor de física e aparente *factotum* de toda a perversidade, constituiu-se involuntariamente em personagem central de uma saga teatral, espécie de delírio escolar a que não é alheia a vertigem da enunciação absurda de um conhecimento estranho à realidade, “palavras de que se desconhece a história, porque História é uma disciplina que se tem a outra hora do dia”. Hébert será depois P.H. (ou Pai Heb), Eb, Ébé, herói de sucessivas versões da “conspirata lical” (das quais a primeira fixação conhecida é *Os Polacos*, redigida por Charles Morin), até que estabiliza na forma (em 1888, quando Jarry faz representar a sua versão pelas marionetas do Theatre des Phynanças, estrategicamente colocado na sala do apartamen-

to que partilha com as suas mãe e irmã) e no nome a terrível capicua que haveria de inscrever na história (quando em 1891, já em Paris, o autor se empenha na representação, ainda doméstica, das duas peças de Ubu fixadas ainda em Rennes: *Rei Ubu* e *Ubu Cornudo*).

Alfred Jarry, o visionário que carrega a responsabilidade de transformar uma brincadeira adolescente numa das mais inquietantes matérias com que o teatro pode debater-se hoje, viveu com Ubu, foi Ubu, até à sua morte precoce em 1907. Em seu torno, intuiu, exemplificou e teorizou o estilhaçamento de todo o teatro convencional — “não teremos nada demolido tudo se não demolirmos também as ruínas”, diz certamente Dona Ubu—, esboçou um teatro épico cuja evidência apenas emergiria mais tarde, com Piscator e Brecht, e ainda teve tempo para fundar a Patafísica, “a ciência das soluções imaginárias, que confere simbolicamente aos traços gerais as propriedades dos objectos descritos pela sua virtualidade”. Ver, e não esquecer, em “Elementos de Patafísica” e outros textículos constantes de *Ubu*, a incontornável edição que acompanha este projecto, publicada em associação com a Campo das Letras.

Tremei, portanto, porque, numa das suas aventuras por parte nenhuma, o Rei Ubu trocou na geografia e aterrou no Minho. No Mi-

nho, todos o sabemos, as paisagens são mais verdes. No Minho, principalmente ao domingo, principalmente no Verão, dezenas, milhares de alto-falantes escorrem acordes brejeiros à disputa com singelas promessas de consumos redentores. No Minho, todos o sabemos, um terreiro de feira e um pretexto divino são suficientes para espoletar os mais irreprímíveis impulsos pagãos.

É, já se vê, sob o signo de uma melancólica “paródia histriónica” deste país que herdámos de Salazar e António Ferro que Ubu chega ao palco, aumentado até à distorção, do Teatro Carlos Alberto. Algures entre a paisagem ruralizante e o relvado (artificial) dos nossos sonhos (e desígnios), o cenário desenhado por Pedro Tudela é o lugar “virtual” de uma estranha festa popular do Teatro. Meia dúzia de objectos povoam este espaço. Alguns são repetidos até à exaustão (até à náusea): os tronos, como ainda é uso chamar-lhes nalguns cantos deste país, com rodas. São retretes, senhor. Retretes também elas virtuais, libertas de qualquer sistema de retenção, máquinas gastronómicas, políticas, lugares de alívio e aflicção. Tão ou mais singulares, verdadeiros marcos topológicos que reconfiguram permanentemente a geografia ubuesca e que se dão eles próprios a uma permanente e supinamente patafísica reconfigura-

ra da Agonia

João Tuna



ção funcional, são os grandes objectos: a carreta que poderia ser também um atrelado agrícola, um cadafalso, um palco itinerante cujo potencial mágico é aferível pela assombrosa miniaturização de António Durães na cena do assassinato de Venceslau, mas que é, definitivamente, “o centro escatológico e sexual deste espectáculo, ao monumentalizar de uma só vez os orifícios anal e uretral”; o moinho torturado que sugere Ubu como o anti-Quixote; a mala da consciência, cheia de equívocos e teias de aranha; para já não falar do aparato percussivo, em si próprio propiciador de uma outra viagem, de uma deslocação incessante entre a subtilidade e a musicalidade da marimba e a invasão viril dos zés-pereira.

A linguagem, programaticamente escatológica, de uma crueldade infantil quase pura, assassina qualquer pretensão de verosimilhança. O teatro, em Jarry, recusa definitivamente (apesar de todos os reensaios posteriores, de que o chamado, por alguns, Novo Teatro europeu é o mais recente epígono) ser “dispositivo de representação, de reprodução da realidade”. Diz-nos às escâncaras que o realismo não passa de uma “super-ficção, uma falácia”. Invocando para si domínios consensualmente nobres da história do Teatro (basta notar as diferentes matrizes shakespearneas que aqui confluem, en-

tre a culpa macbethiana e um certo avesso de Hamlet), Jarry segrega, com Ubu, um “condensado dos pesadelos da cultura francesa”. Um condensado espiral, demencial, que faz do espectador viajante de “um projectil que o transporta até um mundo impossível, paralelo, esquizante, brutal”.

E assim é. Ricardo Pais é o maestro desta tal “estranha festa popular do Teatro”. Que, se procura um caminho outro na recusa de uma instrumentalização política primária da(s) peça(s), instalando um universo inquieto que remete a questão do poder decisivamente para o mais fundo interior (a mais profunda víscera) de cada um de nós, assume também as responsabilidades que o(s) texto(s) confere(m) para com a própria ideia de Teatro. Quase se diria que os actores que encontramos neste terreiro, nesta feira abstracta, são os actores da companhia que Hamlet tão bem recebe em Elsinore. E que este espectáculo é aquele que a sua natural inclinação popular a levaria a representar num qualquer descampado junto às muralhas do Castelo. Se apenas Hamlet não tivesse, no seu hesitante desígnio, apostado acidentalmente ao Teatro a máscara odiosa da utilidade...

A montagem do texto, a dramaturgia que conflui neste espectáculo, é exemplar no seu funcionamento teatral. Perante uma matéria

tão móvel (são inúmeras e de geometria variável as versões de *Rei Ubu*, sendo que pelo menos uma delas conheceu a interpolação de canções originalmente inscritas nas outras peças de Ubu), Ricardo Pais e Luísa Costa Gomes optaram por fixar um eventual “acto de variedades”, pontuado pelas canções compostas por Sérgio Godinho, propondo ao espectador “um lugar encantado pela música, pelo som, pela poesia satírica e burlesca, pela palavra inventada”, um “espaço de metamorfoses múltiplas” que, no lugar de “propor uma convenção, [desencadeia] uma intensidade”.

É neste universo de faz-de-conta que evoluem um extracto considerável da “companhia do São João” (João Reis à frente de um “vasto elenco”), as já referidas canções de Sérgio Godinho, as danças tradicionais trabalhadas e adaptadas por Margarida Moura, as lutas e o aparato militar desenhados por Miguel Andrade Gomes, os figurinos de Bernardo Monteiro (que introduzem uma distinção claramente operativa entre as “personagens” e os “figurantes” da portugalidade transbordantemente oculta que este espectáculo propõe), as luzes de Nuno Meira, alguns artifícios mágicos de Luís de Matos, o som desenhado por Francisco Leal, o trabalho vocal e de elocução de João Henriques e, seguramente, o espírito indómito de Dom Ubu!

Se o público simbolista do Théâtre de l’Euvre, onde *Rei Ubu* se deu pela primeira vez fora do âmbito doméstico, reagiu mal, muito mal, à sonora primeira palavra do texto (não digo, venham ver!) foi porque percebeu de imediato aquilo que lhe estavam a roubar: uma ideia do Teatro como depósito das belas letras, como um altar de elevação moral (que é como quem diz, de reforço das convenções coevas). Hoje, um século mais um quarto depois, já não há *merdra* que nos abale. Sabemos de há muito que a ética humana não é linearmente feita da oposição entre ascensão e queda. Que da alma à víscera há todo um sistema de humores que faz de nós algozes e vítimas de qualquer possibilidade de idealização.

“Se o meu sangue não me engana, havemos de ir a Viana...” ■

Nota: a profusão de aspas, marcas de citação, que podeis ver acima é uma dupla homenagem à possibilidade de emergência colectiva de um texto e às excelentes reflexões que acompanham o espectáculo. Os excertos citados são da autoria de Ricardo Pais, Luísa Costa Gomes, António M. Feijó e Fernando Cabral Martins e podem ser todos encontrados no Manual de Leitura de *UBU*.



João Tuna

UBUs

Ubulândia: ditos e contraditos*

Sois livres de ver no senhor Ubu as múltiplas alusões que quiserdes. **(Alfred Jarry)**

No início, quis fazer o que chamaria uma *ubuzada*, uma espécie de grande *Cabaré Ubu*. Acabámos por achar, ao fim de três versões, que tínhamos de explorar a primeira peça, *Rei Ubu*, para fixarmos seminalmente um texto, uma personagem, uma mitologia. Juntámos elementos de outros *Ubu(s)*, incluindo sobretudo as canções que facilitam uma visão mais paisagística (mais épica?) dos *Ubu(s)*. Chegámos a esta outra *ubuzada*, servida à maneira de um Teatro Nacional – com a preocupação clara de esclarecer o lugar exacto de um texto nobre, de uma personagem dentro da obra de um autor e do próprio autor. **(Ricardo Pais)**

Não é o retrato do burguês nem do malandro: será antes o do anarquista perfeito, com tudo aquilo que impede que **nós** sejamos o anarquista perfeito, o qual é um homem com sua cobardia, sujice, feieza, etc. **(Alfred Jarry)**

Há aqui um niilismo positivo, ou melhor, tratando-se de Jarry, um niilismo produtivo na destruição. Estou a lembrar-me da epígrafe de *Ubu Agrilhado*: “Não teremos nada demolido tudo enquanto não tivermos demolido as ruínas”. **(Luísa Costa Gomes)**

Este espectáculo usa o teatro e a feira como meios de instalação do espectador num lugar encantado pela música, pelo som, pela poesia satírica e burlesca, pela palavra inventada, arrancada ao magma do possível e apresentada como cristalização do grotesco absoluto. E neste espaço de metamorfoses múltiplas o espectador está sentado como o viajante no seu lugar de um projectil que o transporta até um mundo impossível, paralelo, esfuziante, brutal. **(Fernando Cabral Martins)**

A *Po-logne* de Pedro Tudela, algures entre uma paisagem rural, um terreiro e um arraial popular, imediatamente se revela um *Po(r)-tugal*. Uma paródia histriónica do país, que procura acercar-se visualmente do universo jarriano e recontextualizá-lo pela evocação de referências regionalistas, invariavelmente atravessadas por uma lógica burlesca. Mas os elementos que se nos apresentam na sua familiaridade cultural ou na pretensa obscenidade, funcionam afinal como plataformas giratórias para outras referências mais complexas. **(João Sousa Cardoso)**

Teria sido fácil moldar *Ubu* ao gosto do público parisiense fazendo as seguintes pequenas modificações: a palavra inicial seria Bolas (ou Borlas), a vassourinha indizível seria uma dama a ir para a cama, as fardas do exército seriam do Primeiro Império: Ubu teria abraçado o Czar e teríamos posto os cornos a várias pessoas: mas a coisa teria sido mais porca. **(Alfred Jarry)**

Fiz canções em que gozei de bastante liberdade. Procurei, sobretudo, responder à vivacidade, imprevisibilidade e violência do texto de Jarry fazendo músicas muito *staccato*, responder ao excesso do texto com uma música que andasse um bocado a *chocalhar*, não só entre vários universos mas dentro de si mesma, dentro de frases bastante coloridas e com mudanças rítmicas que pudessem ser aproveitadas pelas percussões. **(Sérgio Godinho)**

Mais ainda do que em *As Lições*, *UBUs* é um exercício sobre a Linguagem! **(Ricardo Pais)**

Ubu é um pesadelo eufórico de *Hamlet*, coloca em evidência um dos impulsos fundamentais de *Hamlet*: “Oh, meu Deus! como é triste vermo-nos sozinhos aos catorze anos com uma vingança terrível para cumprir!”. Eis *Hamlet* numa frase! **(António M. Feijó)**

Dom Ubu, desta vez, não escreve febril. Julgo que compreendeu que ele não morre por causa de copos e outras orgias. Não tinha essas paixões e teve a vaidade de se mandar examinar todo pelos “médicos”. Não tem nenhuma tara, nem no fígado, nem no coração, nem nos rins, nem sequer nas urinas! Está simplesmente esgotado e a sua caldeira não vai explodir, mas apagar-se. Vai parar muito devagarinho, como um motor estafado. Acima de tudo, Dom Ubu, que não roubou o descanso, vai tentar dormir. Ele acredita que o cérebro, na sua decomposição, funciona para lá da morte e que *os seus sonhos* é que são o Paraíso. **(Alfred Jarry, aliás, Dom Ubu)**

* Frases retiradas de materiais publicados no *Manual de Leitura UBUs*. Porto: Centro de Edições do TNSJ (Abril 2005).
Seleccção e edição: JOÃO LUÍS PEREIRA.

OS LUSÍADAS RUMO AO ORIENTE/ENTREVISTA COM CRISTINA BASTO

Percurso de um espectáculo Cabo Verde/Moçambique/Lisboa/Porto

Acontece que as rimas de Camões estiveram, quase sempre, associadas a uma ideia épica dum Portugal e duma Europa imperial, conquistadora, mesmo não havendo matéria de facto que, na história narrada pelo poeta, nos ponha automaticamente na senda dum colonialismo violento. Mas os tempos, agora, mudaram. Mil cuidados se impuseram no modo de abordar todo e qualquer episódio ou obra que narre o encontro entre diferentes culturas. Uma ideia, desde logo, se instalou: para ler *Os Lusíadas* à luz dos tempos que correm é imprescindível investigar o olhar descomprometido daqueles que Camões, um dia, olhou. O mote conduziu a Cultural Kids ao encontro dos territórios, dos homens e dos hábitos narrados no grande poema épico. Antes de chegar ao palco, a comitiva de seis criadores, entre encenadores, cenógrafos e figurinistas, lançou-se numa aventura antropológica para moldar conceitos: de malas aviadas, o grupo passou por Cabo Verde e Moçambique, antes de se fazer à cena. E a lógica de *Os Lusíadas*, ao passar da memória dos bancos de escola para a vivência dos nossos dias e do nosso mundo, mudou. Essa mudança transita agora pelo palco do TNSJ, depois duma temporada no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa. **JOÃO ALMEIDA**

JOÃO ALMEIDA Leu *Os Lusíadas* na escola?
CRISTINA BASTO Lembro-me de ter lido umas poucas páginas. Devo ter lido umas três ou quatro estâncias.

Porque era uma chatice? Porque era uma obrigação? Ou porquê?

Porque não me foi proposto ler mais e porque, possivelmente, essa leitura não terá sido estimulante de modo a fazer-me ler mais do que aquilo que me propuseram.

E, na altura, qual foi a imagem com que ficou da obra?

Ficou uma imagem que ligava *Os Lusíadas* a algo sobre a conquista épica portuguesa, o que para nós, miúdos de 15 anos, era uma coisa chata e aborrecida.

Agora, em contacto com uma peça que pega nessa ideia, como é que essa impressão inicial se alterou?

Foi engraçado porque as pessoas que convidei para entrarem neste projecto são mais ou menos todas da minha idade, portanto tinham a mesma memória que eu em relação aos *Lusíadas*. Estávamos todos um bocadinho apreensivos: como é que íamos reagir a uma segunda abordagem de *Os Lusíadas*? Acho que o que nos fez sentir mais confortáveis e mais felizes foi estarmos acompanhados por pessoas que não tinham qualquer preconceito em relação à obra.

Quem eram essas pessoas?

As pessoas com quem nós trabalhámos em África: jovens cabo-verdianos e moçambicanos.

Professores?

Pontualmente surgiram alguns professores, mas não de língua portuguesa, ou seja, sem ligação à literatura. Eram pessoas da área das artes plásticas. Aliás, a nossa estratégia foi não fazer nenhum trabalho preparatório de leitura da obra.

Porquê não ler antes?

Porque a ideia que nós tínhamos da obra era extremamente preconceituosa, aborrecida, difícil. Se fizéssemos uma leitura prévia, possivelmente iríamos chegar a conclusões semelhantes às que nos propuseram no ensino básico. Ou seja, o desconhecimento total da obra, para os jovens com quem trabalhámos, podia ser uma alavanca de criatividade.

E foi?

Foi. Sem dúvida.

Que imagem é que esses jovens criaram de *Os Lusíadas*?

É muito engraçado. Primeiro porque, em relação à própria língua, eles estão mais próximos da linguagem de *Os Lusíadas* do que nós. O português antigo está mais presente em África, tanto em Cabo Verde como em Moçambique.

E a substância do texto de *Os Lusíadas*?

É extremamente complexa e obriga a muita atenção, muita preparação e muita insistência.

Como é que os africanos desfrutaram do texto?

Aquilo que os africanos nos deram, e que foi tão estimulante, foi a frescura com que eles abordaram esta proposta. As inibições que nós temos

em relação a um texto que é um clássico e que tem um peso consagrado em termos de ensino, de literatura e de cultura portuguesa, eles não as têm, o que lhes permite uma aproximação mais fresca e mais criativa.

Dê-me um exemplo concreto.

Em Cabo Verde, pedimos às pessoas que trabalhassem connosco o episódio da Inês de Castro, e algumas delas, que falavam crioulo, perceberam a essência do episódio e adaptaram-no rapidamente à sua realidade. Por exemplo, a ameaça feita a Inês era a de ser atirada aos tubarões. Isto é incrível e foi assim que percebemos o tipo de dificuldades que nós criámos em relação ao texto e que eles não têm.

Nem Camões se lembrava dessa [risos]. À partida, os *workshops* visavam o quê?

Os *workshops* foram concebidos em sistema aberto, nós não tínhamos nenhuma proposta pré-definida. Queríamos, pura e simplesmente, criar condições para que aquelas pessoas trabalhassem criativamente connosco.

Sem conseguirem prever o resultado final.

Exactamente. E sem termos previsto os passos da acção. Foi um período de grande intensidade de trabalho.

Não houve aquele sentimento do ex-colonizado irritado com a ideia de um Portugal que parte à conquista do mundo?

Eu acho que esse sentimento persiste, mas estava à espera que fosse mais generalizado. Não tenho é a certeza se essa realidade é mais sentida por nós ou por eles.

Eles não se empolgam com os “barões assinalados”.

Não. É mais evidente o nosso mal-estar, o receio de fazermos outra vez papel de colonizadores, ou novos colonizadores, e por isso tivemos imensas cautelas. Eles são muito mais espontâneos.

De que modo?

Manifestam-se, por exemplo, assinalando a falta de apoio que sentem de Portugal em relação a África. Sentem muito mais apoio, por exemplo, de França, e isso revela-se na sua vida quotidiana. Ao nível da cultura, tanto em Cabo Verde como em Moçambique, o Instituto Camões não tem capacidade de intervenção. Os pedidos de apoio são dirigidos à Alliance Française, sendo que da parte dos franceses há uma estratégia perfeitamente inovadora em relação à cooperação.

Houve nuances entre Cabo Verde e Moçambique?

Há uma diferença significativa que se projecta inevitavelmente no trabalho das pessoas: Moçambique é dos países mais pobres de África, Cabo Verde é o país mais rico da África atlântica. Em Moçambique, por exemplo, a grande maioria das 70 pessoas que trabalhavam connosco tomavam um chá de manhã, comiam um pão, e não comiam mais nada durante todo o dia. Estavam oito ou nove horas a trabalhar sem comer.

E de que modo essas carências moldaram a iniciativa?

Tanto num sítio como noutra, ao percebermos

as condições de vida das pessoas, decidimos trabalhar apenas com o essencial. Nada de opções supérfluas.

Significa que não puderam ter extravagâncias ao nível da produção.

Nem da produção, nem da montagem. Por exemplo, decidimos que tínhamos de trabalhar em espaço público e que o próprio corpo das pessoas serviria de elemento cenográfico. Delimitámos o espaço com pessoas e não houve construção de artefactos, os objectos que existiam – que são muito poucos e que, normalmente, se resumem ao lixo que a Europa manda para África – acabaram por ser reutilizados imensas vezes.

Não havia tintas, por exemplo?

Não, nem para imprimir documentos. Aliás, não havia papel. Nós não tínhamos a noção do que é trabalhar sem nada e quando pensei onde é que poderia arranjar material para trabalhar, concluí que não podia gastar dinheiro em tintas quando havia ali pessoas que quase não tinham dinheiro para dar leite aos filhos! Acho que isto influenciou muito o trabalho que fizemos lá e, inclusivamente, a montagem do projecto que depois fizemos aqui.

Os resultados dos *workshops* foram apresentados?

Os trabalhos foram apresentados no Mindelo, a seguir à hora do jantar, quando as pessoas saem de casa e estão muito na rua.

Como é que faziam com a iluminação?

Era luz produzida pelas pessoas que estavam a trabalhar connosco. Com tochas, velas, reflectores e pequenas lanternas que as pessoas traziam de casa. Usou-se aquilo que se foi encontrando.

Depois fizeram o mesmo em Moçambique e voltaram para cá. Qual foi o resultado desse périplo?

Quando chegámos aqui, revimos em conjunto todo o material que tinha sido registado nesse período em África: vídeo, fotografia, texto, registo áudio, além de todas as músicas que tinham sido criadas. Depois, fizemos um *casting* para actores que, preferencialmente, tivessem alguma ligação a África. Escolhemos oito actores, cinco deles africanos e três de origem portuguesa, mas filhos de pais africanos.

Como é que a experiência em Cabo Verde e Moçambique se reflectiu nessas pessoas que recrutaram aqui? Os *workshops* em África serviram, de algum modo, de estágio?

Completamente. Pedimos às pessoas que tentassem ser tão espontâneas e genuínas quanto as que tínhamos encontrado em África. Não houve um texto pré-cozinhado, pré-escrito antes dos ensaios começarem.

Foi tudo improvisação? Os actores não leram, não fixaram o texto?

O texto foi todo criado com os actores de cá, foi sendo construído à medida que as leituras estavam a ser feitas. Trabalhou-se a partir do texto original, tentando percebê-lo e construindo, juntamente com os actores, com o encenador e com a responsável pela dramaturgia, um outro texto.

Um texto mais compreensível?

Não. Nós criámos algumas situações artificiais que ajudam à condução do espectáculo, mas mantivemos quase todo o texto original. Ou seja, não fizemos adaptações, não o modernizámos, tentámos antes tornar o texto sugestivo e de mais fácil aproximação para os jovens de hoje.

De que forma?

Por exemplo, criámos uma situação em que a viagem decorre ao longo de uma linha de metropolitano, que é a linha de Lisboa, em vez de decorrer ao longo da costa africana. E essa realidade – familiar para qualquer jovem de 15, 16 anos que viva em Lisboa – facilita depois a aproximação ao texto original de *Os Lusíadas*.

Isso lembra um pouco o filme *Romeu e Julieta* passado nos tempos modernos, em que o texto é o de Shakespeare, mas os actores andam de carro, e os Capuletos e os Montéquios são dois grupos de miúdos de uma escola.

Eu não vi o filme, mas a situação, do ponto de vista do dispositivo, é próxima dessa. Para começar, quisemos desconstruir a ideia de um teatro à italiana, retirando totalmente o aparato cénico e criando um espaço aberto. Estreámos no Teatro D. Maria, com o palco completamente aberto, sem panos de boca de cena, sem bambolinas, sem nada daquilo que é o aparato do teatro. Ao fundo, construímos uma parede com desperdício de cartão porque era assim, com certeza, que a iríamos criar em África se lá estivéssemos. Criámos um ciclorama de cartão, usámos um linóleo de ginásio no chão, uns corrimãos de apoio de *self-service* de cantina escolar e preparámos duas mesas de apoio para mudança de figurinos.

E o resultado final, foi muito diferente daquele a que chegaram em África?

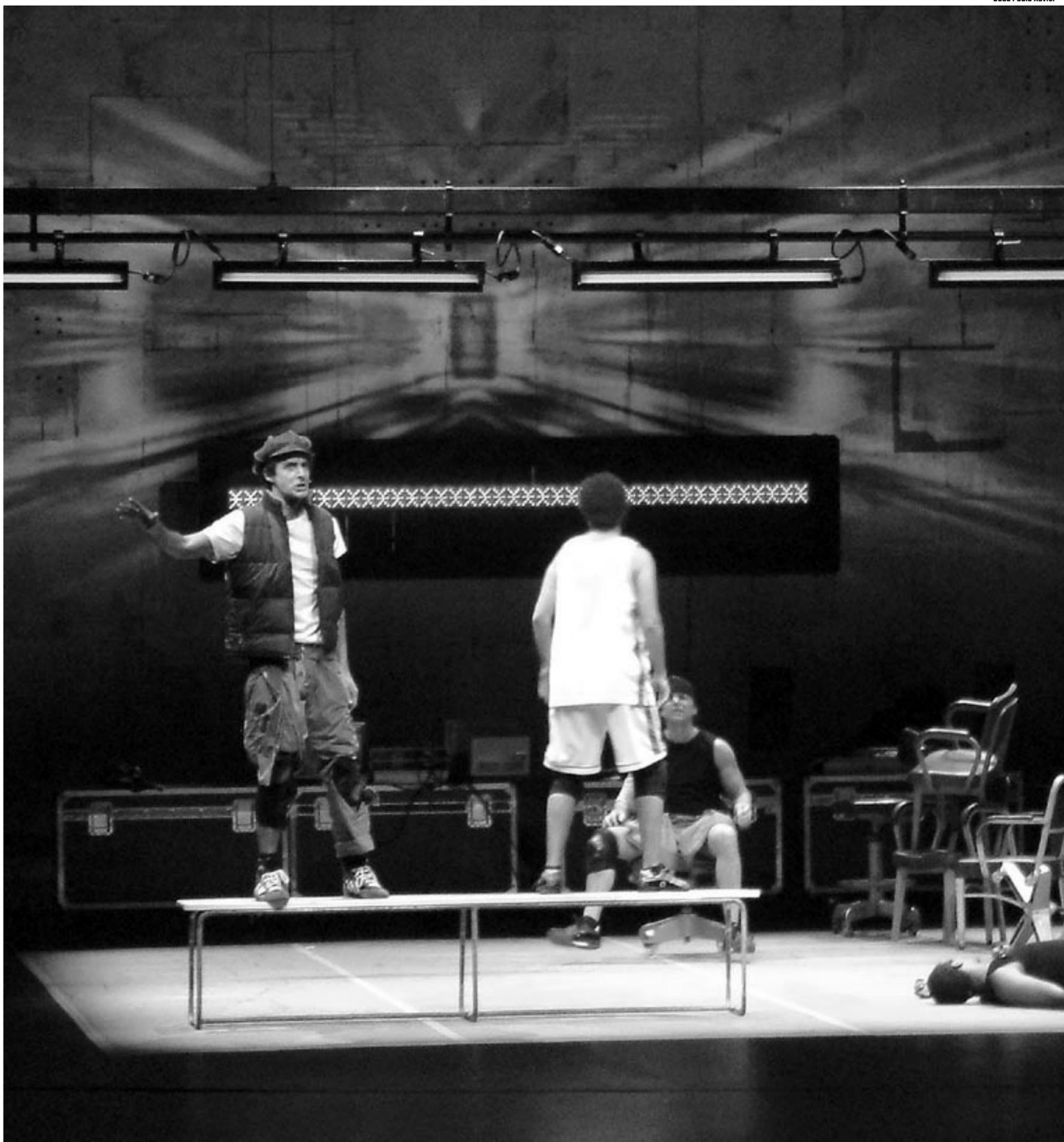
Eu acho que o resultado final tem coisas tão genuínas como aquelas que conseguimos criar em África. Acho que o espectáculo exige uma atenção diferente daquela que é suposto ter-se num teatro, porque todo o dispositivo está muito mais próximo de uma instalação ou de uma performance. Há várias linguagens que decorrem em simultâneo, podendo o espectador optar por uma ou por outra. Por exemplo, do cenário faz parte um painel de legendagem onde passa o texto original de *Os Lusíadas*, que não corresponde ao texto que os actores estão a dizer. Quem está a assistir apercebe-se disso porque esse lastro, essa diferença processual que há entre o texto original e aquele a que chegámos, foi deixado à vista. E isto acontece também em relação às imagens, aos figurinos e ao próprio cenário. As mudanças que acontecem em cena são provocadas pelos próprios actores, são eles que movem as cadeiras, os bancos, que constroem os aparatos cénicos de que precisam para determinadas cenas. Os figurinos seguem a mesma lógica. De um monte de roupa foi possível recolher, sem custos para este espectáculo, os figurinos.

Isso é quase uma espécie de “Cinema Vérité”. É “Teatro Vérité”?

É.

Como é que foi a reacção do público perante um palco, ainda por cima tradicional como é

João Paulo Xavier



o do Teatro D. Maria, sem nenhum artifício, completamente a cru? Não estranharam?

Acho que as reacções são diferentes consoante as gerações. O público a quem nos dirigimos, de 15, 16 anos, reage positivamente, não tem dificuldade perante a simultaneidade de linguagens.

Quando diz “simultaneidade de linguagens”, refere-se à combinação do teatro com o vídeo?

O vídeo, a música, a legendagem e a palavra dita.

Então e o público mais velho?

Esse público – composto por professores de Língua Portuguesa, de História – recebe o espectáculo com alguma surpresa. Apesar de os textos promocionais esclarecerem que o espectáculo propõe uma abordagem diferente aos *Lusíadas*, nota-se alguma surpresa. Estão na expectativa de que seja o relato de uma viagem. Mas as reacções são boas. É engraçado que há momentos em que as pessoas se riem imenso do texto literal.

Mas porque será? O texto é dito de outra forma?

Só temos duas hipóteses: ou as pessoas desconhecem completamente *Os Lusíadas* e, portanto, são surpreendidas, ou então pode ter a ver com a forma de dizer o texto, que é coloquial, o que facilita a percepção do conteúdo.

Não é declamado, portanto. De maneira nenhuma!

Vejamos então: a ideia que vocês tinham de *Os Lusíadas* antes desta aventura era a do tempo da escola, uma imagem de imperialismo, redutora e um pouco preconceituosa. Depois deste projecto, como é que definem a obra?

Não sei quantas vezes lemos *Os Lusíadas* durante a montagem do espectáculo. Mas foram muitas, com muitas dúvidas, com muitas questões. É de uma riqueza impressionante, especialmente pelo carácter metafórico da obra, o que permite encontrar sempre novos sentidos nas repetidas leituras do texto.

Nesse sentido será moderno, porque é passível de uma leitura adequada ao presente seja qual for o presente. Caíram alguns dos fantasmas do Camões aprendido no liceu?

Espero que sim. Pelo menos os nossos caíram. E estou segura de que os dos actores que trabalharam connosco também. Deixaram de estar amedrontados e apreensivos com o que iriam fazer, com o modo como teriam que descalçar aquela bota. Em relação ao público, acho que também caíram os fantasmas, porque só o facto destes jovens se confrontarem com actores negros a dizerem *Os Lusíadas* é logo uma pedrada no charco. Aliás, nós não temos muito a consciência, mas há uma elevada percentagem de estudantes nas nossas escolas que são filhos de pais

africanos e que se confrontam com um conhecimento que é produzido e transmitido por ocidentais e brancos. O que nós sentimos é que esses espectadores, ao verem em palco os cinco ou seis actores negros, aderem imediatamente.

E os não-africanos?

Ficam surpreendidos. No início há um vídeo feito em Cabo Verde com uma Inês de Castro negra. Através da surpresa que isso provoca conseguimos desbloquear a relação com o preconceito e suscitar a curiosidade: “Como?! Do que é que eles estão a falar? Do que é que este texto afinal fala?”.

Há alguma moral da história?

Eu acho que há, em relação ao que podem ter sido *Os Lusíadas*, ou ao que pode ter sido a nossa participação nessa época na história do mundo. Nós tentámos contrariar o culto épico e imperial, sublinhando a ideia da descoberta e da compreensão do outro, que penso que marca os Descobrimentos portugueses. É a primeira vez que nós, europeus, ocidentais, tentamos descrever realidades completamente estranhas, e essa tarefa é muito complicada. Foi esse lado da descoberta não dominadora que tentámos evidenciar com este projecto. ■

**TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
ABRIL 11-23**

Os Lusíadas Rumo ao Oriente

Projecto criado e desenvolvido por · CULTURAL KIDS/PROGRAMAS CULTURAIS DOS 0 AOS 16 a partir de *Os Lusíadas*, de LUÍS VAZ DE CAMÕES direcção artística · CRISTINA BASTO direcção técnica · JOÃO PAULO XAVIER coordenação pedagógica · SÍLVIA ALVAREZ

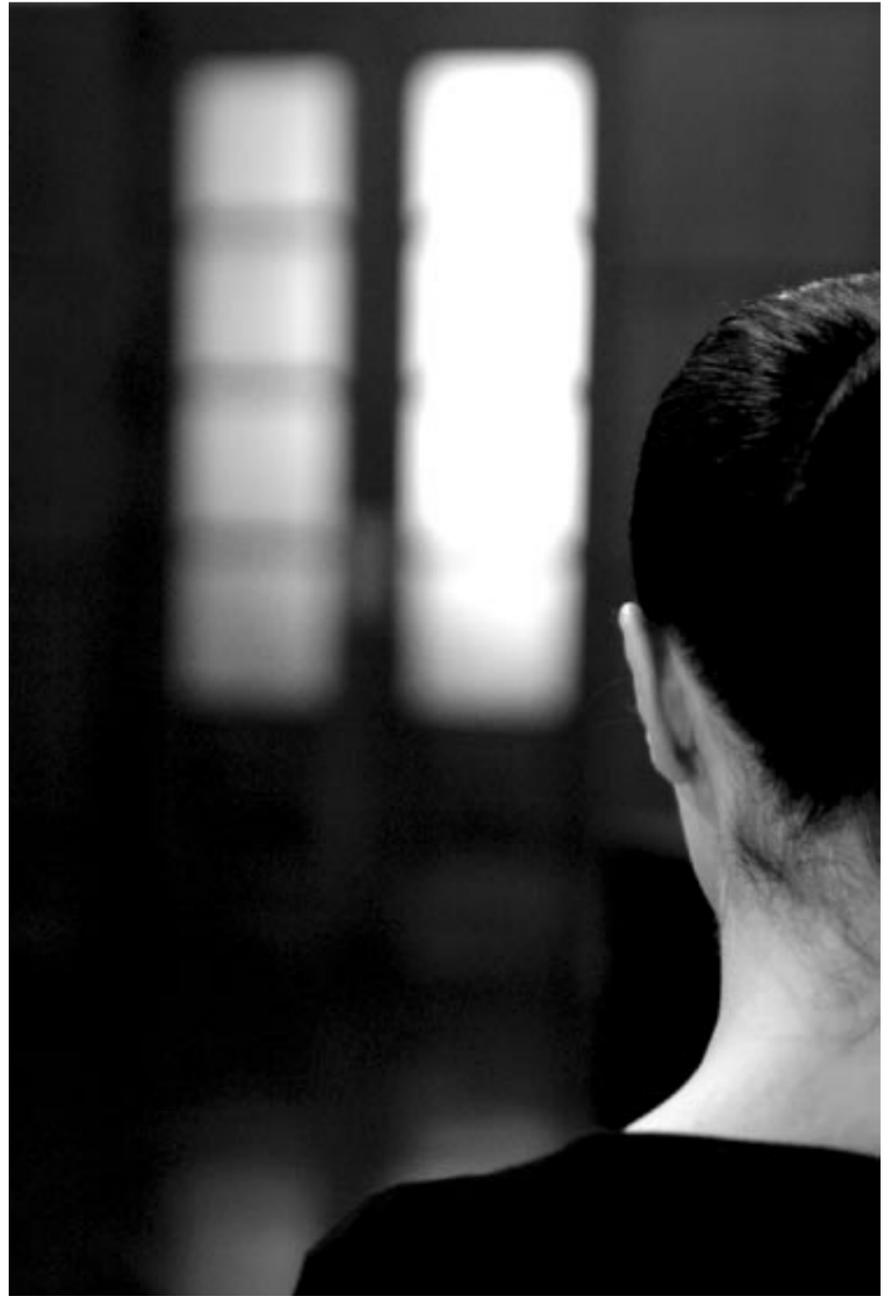
encenação · ANTÓNIO PIRES dramaturgia · MARIA JOÃO CRUZ música · PAULO ABELHO, JOÃO ELEUTÉRIO vídeo · RICARDO REZENDE, OLGA RAMOS cenografia, figurinos e adereços · CRISTINA BASTO desenho de luz · JOÃO PAULO XAVIER desenho de som · PAULO ABELHO elenco · DANIEL MARTINHO, EURICO LOPES, CÁTIA NUNES, JAIME LOPES, JOÃO ARAÚJO, LAVÍNIA MOREIRA, TIAGO BARBOSA, SÍLVIA ALMEIDA, MARCELO GIL (DJ), RICARDO CORREIA (VJ) co-produção · CULTURAL KIDS, TNDMII

segunda a sexta-feira [10:30 + 15:00]
sábado [21:30]*
* dia 16 de Abril também às 15:00
estreia [13NOV04] TNDMII (Lisboa)
duração aproximada [1:20]

CIDADE DOS DIÁRIOS

Histórias perdidas e achadas

É sobre a necessidade, tão bela quanto inútil, que o ser humano tem de tentar controlar o acaso que trata *Cidade dos Diários*, o novo trabalho do Visões Úteis. Partindo de narrativas individuais, diarísticas, criou-se uma peça em que as memórias, a vivência da “polis” e a forma como as pessoas se interrelacionam surgem num microcosmos um pouco enigmático. O *Duas Colunas* falou com a direcção artística do grupo. Carlos Costa, Catarina Martins, Ana Vitorino e Pedro Carreira explicam que “cidade” e que “diários” são estes. **LUÍSA MARINHO**



João Tuna

Na gare de uma cidade, várias personagens cruzam-se todos os dias. Sem terem, necessariamente, nada em comum, todas elas guardam, sozinhas, uma história. Esses “segredos” individuais promovidos pelo acaso – que são medos, dúvidas ou tragédias – criam um emaranhado de situações que, a determinado momento, vão “explodir”.

A ideia para a criação deste espectáculo surgiu quando o grupo descobriu que na Europa estavam a começar a abrir arquivos de escrita autobiográfica, “sítios onde as pessoas colocam as suas memórias, escritas em diários ou em cartas”. A peça começou, então, a ser construída a partir da escrita autobiográfica, “que tem particularidades especiais, pois reflecte a maneira como as pessoas se vêem a si próprias e não, forçosamente, o que aconteceu ou o que as pessoas são”.

As ideias e as questões foram surgindo. “Começámos a pensar que no mesmo dia muita gente escreve sobre coisas diferentes, ou que durante o correr dos tempos as pessoas escrevem sobre os mesmos assuntos”, explica Carlos Costa. As formas que existem para se falar sobre a intimidade e sobre o quotidiano interessaram ao colectivo desde o início do projecto.

Não foram sobretudo as histórias desses diários que moveram o Visões. “Quisemos falar do que eles significam”, explica Ana Vitorino. O diário “é interessante como linguagem, como gesto que as pessoas continuam a praticar para se prolongarem além da morte e para tentarem, por outro lado, controlar o acaso”, acrescenta Catarina Martins.

E é exactamente isso que tentam fazer as personagens de *Cidade dos Diários*. “Estas pessoas foram atingidas pelo acaso e tentam reagir a ele

para darem um sentido àquilo que são e àquilo que fazem. Se calhar, apenas vão descobrir que não há nenhum sentido a ser encontrado. O sentido será a própria procura.”

Realidade e ficção

As histórias vividas pelas personagens de *Cidade dos Diários* são quase todas vagamente inspiradas em casos reais. “Nós tínhamos muitas histórias e escolhemos algumas”, conta Catarina. “Pegámos num episódio verídico sobre um controlador aéreo que errou numa indicação e provocou um grave acidente, onde um homem perdeu a mulher e os filhos. Esse homem mudou completamente a sua vida e começou a aprender alemão, que era a língua do controlador aéreo. Viveu para aquilo e passados dois anos foi a casa dele e matou-o à facada.” Esta história deu origem a três personagens: o controlador aéreo, a executora e a inquiridora. Nuno Casimiro, colaborador habitual do Visões Úteis, escreveu, logo no início do processo, um texto que conta a história de um operário que tem um ataque cardíaco na linha de montagem e por isso, pela primeira vez na sua vida, sai mais cedo do emprego. A partir desta personagem criou-se a empregada dos “perdidos e achados”.

Outra das histórias concebeu-se a partir de um livro que o grupo encontrou num dos arquivos de escrita autobiográfica, em Itália: o diário de um ervanário chamado Carlo Cibaldi, que viveu no fim do século XIX. “Este senhor habitava numa zona rural do norte de Itália. Era passarinho – apanhava pássaros para vender – e vivia das suas plantações. A sua vida baseava-se na relação com a natureza, uma relação de ciclos. Fazia sempre as mesmas coisas nas mesmas alturas do ano e sabia o que podia esperar.

Vivia preocupado com essa relação com a natureza e a morte, e queria controlar tudo, desde a saúde às estações, passando pelos pássaros e as plantas.” Na peça, uma das personagens, que leva uma vida completamente oposta à do passarinho, vai encontrar este livro no banco de um comboio e sentir-se fascinado com a sua experiência. “Este homem é um apresentador de meteorologia (não um meteorologista), é a cara de previsões alheias que estão constantemente a falhar.” Descobrir esta obra vai fazê-lo pensar acerca da sua vida.

A partir de um anúncio de jornal sobre um cadáver não reclamado, surgiu a ideia que dá início ao espectáculo: o corpo de uma mulher aparece na gare; o controlador aéreo, que está suspenso da sua actividade até terminar o inquérito, fica obcecado com a ideia do cadáver não reclamado e vai criar-lhe uma história, “uma vida para uma pessoa que morreu sem deixar lastro”, diz Pedro Carreira. Mas à medida que vai inventando uma vida para a rapariga, tem cada vez menos certezas sobre a sua inocência no processo. “Ele começa convencido de que não teve culpa nenhuma, fez o que devia ter feito e o erro deveu-se a alguns factores do trabalho. Depois, começa a duvidar das suas próprias palavras. Enquanto o inquérito vai concluindo a inocência do controlador, este sente-se cada vez mais culpado.”

Perdidas nas suas histórias individuais, as personagens vivem isoladas umas das outras. Mas a determinada altura, um fenómeno natural vai unir pela primeira vez a vida de todas elas, vai concentrá-las no mesmo sítio e pôr “as coisas no seu devido lugar”. Uma espécie de aurora boreal fá-las olhar para o céu ao mesmo tempo. É um acontecimento que assusta, mas não é uma ca-

tástrofe. “Existe uma solidariedade nesses momentos que ultrapassam o indivíduo, mas depois volta tudo ao mesmo”. Às vezes, considera Ana Vitorino, “a intimidade das pessoas, tão rica e interessante, é completamente relativizada à luz de um grande acontecimento”.

Para o grupo, é importante perceber-se que este não é um local especial. “Existe todo um mundo à volta, um mundo gigante cheio de vidas; apenas se faz um zoom sobre este local e sobre as histórias destas pessoas.” No fim, o plano volta a abrir-se. ■

BALLETEATRO AUDITÓRIO

MAIO 13--27

ESTREIA ABSOLUTA

Cidade dos Diários

dramaturgia e direcção · ANA VITORINO, CARLOS COSTA, CATARINA MARTINS, PEDRO CARREIRA
colaboração na criação dramaturgica
NUNO CASIMIRO
banda sonora original, sonoplastia e desenho de som · JOÃO MARTINS
cenografia e figurinos · ANA LUENA
desenho de luz e vídeo · JOSÉ CARLOS COELHO
infografismo e webdesign · JOÃO MARTINS
elenco · ANA AZEVEDO, ANA VITORINO, CARLOS COSTA, CATARINA MARTINS, PEDRO CARREIRA e NUNO SOUSA
JORGE MOTA (voz off), JORGE PAUPÉRIO (voz off)
co-produção · VISÕES ÚTEIS, TNSJ

terça-feira a sábado [21:30] domingo [16:00]

CODEX - FESTIVAL DE MÚSICAS

Código desconhecido

Entre 6 e 14 de Maio, o Codex – Festival de Músicas mostra quatro formas diferentes de contar estórias a partir de um emaranhado de viagens físicas, temporais e sonoras, pelo planeta & não só. Viagens onde se retomam os circuitos alternativos e exigentes de festivais com raiz na música e na palavra acolhidos nos últimos anos pelo Teatro Nacional São João e pelo Teatro Carlos Alberto, como o Spectrum, Cross-Talk e Hi-TeCA. O Codex junta a música a diversas formas de conceber a entidade cénica. Chama-se a isto concertos? Espectáculos teatrais-musicais? Maneiras de ocupar um palco com estilhaços do passado e do futuro que aterraram no presente? Um factor une, todavia, os quatro pontos cardiais deste festival – a América. Pela sua percepção e assimilação de linguagens externas (Abyssinia Infinite). Pela forma como outras latitudes lidam com o seu legado cultural (Bugge Wesseltft). Pelos restos de um passado nómada e utópico de resolução difícil (David Thomas). Pelas dúvidas do seu presente, enumeradas com os olhos no espaço sideral (Laurie Anderson). **JORGE MANUEL LOPES**

Voz da América I

Tal como admite na entrevista que também pode ser lida nesta edição, Laurie Anderson está arrependida de ter delimitado fisicamente a uma mera trilogia a série de trabalhos em que *The End of the Moon* se inclui (*The End...* é a segunda parte, sucedendo a *Happiness*). O arrependimento vem do facto de, em 2005, a tecnologia disponível permitir a correspondência volumétrica quase perfeita entre a dimensão estética simplificada dos seus projectos e a miniaturização dos meios físicos necessários para a sua concretização.

É, então, num ponto equidistante entre visão e necessidade que existe *The End of the Moon*, um espectáculo a solo que mistura música (à base de violino e electrónica, dentro e fora do formato canção) e estórias em contexto cenográfico espartano. Uma crueza distante dos caldeirões multimédia que caracterizam algumas das realizações mais conhecidas de Laurie Anderson, como *United States* e *Stories from the Nerve Bible*. A propósito de *The End of the Moon*, Laurie Anderson escreve: “Noto que a melhor forma de olhar para a nossa cultura hoje em dia não é através de um espectáculo multimédia, antes recorrendo às ferramentas mais simples e incisivas das palavras”.

O espectáculo integrado no Codex é frequentemente definido como um posto de observação sobre a teia de relações entre guerra, estética, espiritualidade e consumismo. Um tratado feito de narrativas sobre a percepção contemporânea da natureza do belo e do tempo. Um objecto que tem não só as marcas da experiência actual de Anderson como artista residente da NASA (a primeira na história da agência), como prolonga um olhar sobre a América à luz da nova e complexa realidade instaurada após a eleição de George W. Bush e o 11 de Setembro de 2001. Certamente não por acidente, é nestes tempos de dúvida e desilusão que Laurie Anderson, ex-musa pop acidental, hoje à beira do 58º aniversário, opta por uma arte cada vez mais depurada. É também na entrevista que se encontra nestas páginas que ela confessa que “a minha ambição é ser uma trovadora”.

Nova Iorque, capital da Etiópia

Abyssinia Infinite é um projecto de Bill Laswell com a cantora Ejigayehu “Gigi” Shibabaw. É um reflexo de música soul etíope em frente a um espelho do tamanho de Nova Iorque. A matéria-prima de Abyssinia Infinite é, sobretudo, o acervo de músicas tradicionais da Etiópia, dominadas pela harpa kirar, objecto ancestral mencionado na *Bíblia* como o instrumento musical do Rei David. Ao repertório local junta-se a cornucópia de sons e referências que as antenas parabólicas de Bill Laswell andam a captar desde o final da década de 1970 e que nos últimos 20 anos, através de centenas de colaborações e produções (dos Public Image Ltd aos Motorhead, Mick Jagger a David Byrne, Herbie Hancock a John Zorn), ajudaram a levar a ideia de fusão para um meta-território/conglomerado chamado Quarto Mundo.

O papel da voz de Gigi neste projecto é central – a sua reputação na Etiópia natal já lhe valeu o cognome de Dádiva de Deus. Até à adolescência, fez o percurso de sobrevivência de muitos outros compatriotas – do campo para a capital, Adis Abeba. A viagem física estimulou a assimilação de realidades culturais diversas: à música tradicional e religiosa (variante cristã ortodoxa) com que cresceu juntou-se a canção popular urbana já contaminada pelas regras anglo-saxónicas. O conhecimento em primeira mão da realidade extra-africana acontece com as digressões enquanto cantora do Teatro Nacional da Etiópia. Nos Estados Unidos, o fundador da editora Island, Chris Blackwell, faz a ligação entre Gigi e Bill Laswell. É da cumplicidade entre estes dois criadores, de raízes físicas e cul-

turais separadas por milhares de quilómetros (embora Gigi venha a desenvolver carreira em nome próprio a partir de Nova Iorque), que nasce Abyssinia Infinite, tendo editado no final de 2003 o álbum *Zion Roots*, retorno às raízes litúrgicas da cantora.

Em disco e ao vivo, Laswell e Gigi têm ao seu lado o teclista etíope Abegasu Shiota, o guitarrista e acordeonista sul-africano Tony Cedras, e o percussionista senegalês Aiyb Dieng. A quem agora se junta, na bateria, um nome central do jazz contemporâneo americano: Hamid Drake.

Voz da América II

Tal como a obra do realizador David Lynch, o percurso de David Thomas desde meados dos anos 1970 cruza frequentemente uma visão da essência da América com o Vazio. Um Vazio perturbante porque falso (arriscando o oxímoro, defender-se-ia que o Vazio não existe). Falso, porque o Vazio pode ser o álibi para o que não se pode, ou não se quer, ou não se consegue ver. Perturbante, porque não se sabe o que fazer desse Vazio, ou o que inscrever nesse Vazio.

O Vazio da América é o lugar onde, em conflito, se acumulam os fantasmas de muitos passados. De certa forma, os Pere Ubu – a banda que David Thomas fundou em Cleveland no ano 1975 com Peter Laughner e que desenhou um esboço de possibilidade pós-punk antes do próprio punk chegar a homenzinho – já eram o som de alguém a debater-se em espasmos contra as paredes do Vazio.

Reflections in a Mirror Man é uma espécie de versão portátil do objecto de teatro musical *Mirror Man*, originalmente encomendado em 1998 pelo londrino The South Bank. Objecto à época feito de um único acto, *Jack & The General*, registado num CD lançado em 1999. Este monstro híbrido, de espírito *beat* e corpo de definição escorregadia, adquiriu o actual formato “digest” (enredo concentrado, reforço do enquadramento musical, acréscimo de projecção de imagens) há um ano. Com David Thomas, sobe ao palco The Pale Orchestra, que inclui o trompetista Andy Diagram, o guitarrista e operador electrónico Keith Moliné, a voz de Jackie Leven e a bateria e electrónica de Dids.

Os dois actos de *Mirror Man* (*Jack & The General* e *Surf's Up in Bay City*) traçam, através de um emaranhado de estórias, a epopeia incerta de uma nação: o movimento Oeste adentro até à terra prometida, banhada pelo Oceano Pacífico; o não saber como parar nem o que fazer quando se chega ao paraíso. Na primeira parte, as personagens existem num Vazio físico e temporal, sob o manto totalitário de uma entidade fantasma que funde as indústrias cultural, mediática e religiosa. As narrativas saem de cafés de estrada, sob luz artificial, em cemitérios de detritos da corrida capitalista, ao correr da madrugada – isto é, na terra de ninguém do ciclo diário. *Surf's Up...* recebe os viajantes, atira-os para uma paragem de autocarro e deixa-os a ponderar sobre a natureza do Paraíso, do Movimento e do Fim. Como convém à sua natureza incerta, a música e as palavras de *Mirror Man* não obedecem a estruturas rígidas – o improvisado e a curva imprevisível são fiéis companheiros de viagem.

Noruega, capital do jazz

Pode defender-se a teoria de que Bugge Wesseltft, pianista, compositor e produtor, é um exemplo da informalidade estética que se pode usufruir quando se desenvolve uma linguagem musical longe do seu berço social e cultural. A partir da Noruega, sem o peso referencial da história americana do jazz, Wesseltft encheu a partir de meados dos anos 1990 uma actualização da ideia de fusão – no caso, do corpo do jazz com os métodos e as ferramentas da música electrónica de dança – através do projecto *New Conception of Jazz*.

Até architectar um percurso próprio, Bugge

Wesseltft rodou por colectivos liderados por alguns dos mais reconhecidos nomes do jazz emitido desde a Noruega (Arild Andersen, Jan Garbarek, Terje Rypdal, Jon Ebersson, Sidsel Endresen). O primeiro álbum, homónimo, da *New Conception of Jazz*, chega em 1996 através do selo Jazzland Records, criado pelo próprio Wesseltft. Este registo é um reflexo do campo de possibilidades em aberto dessa época – após quase dez anos de explosão unificadora e utópica das *raves*, a música de dança partia em várias direcções, do futurismo em expansão desordenada do *jungle/drum'n'bass* a uma rede de contaminações mais temperadas e que procuram amparo em formas mais tradicionais e reconhecíveis. *New Conception of Jazz* é um exemplo da segunda via, com o aliciante de partir de uma personalidade do jazz e não das pistas de dança.

Bugge Wesseltft juntou uma bagagem musical muito devedora do improvisado à tecnologia ronronante do *tecno*, do *house* e da música ambiental, a receita para um projecto que está a completar uma década de existência. O sucesso crítico e de vendas, assim como a omnipresença em palcos internacionais, ampliou-se com o segundo longa-duração, *Sharing* (1999). Os seus temas são ainda mais fortemente absorvidos pela rede planetária do *clubbing*, não surpreendendo que, em 2000, chegue às lojas a compilação *Jazzland Remixed*, que recolhe diversas adaptações mais corporalmente funcionais do repertório *New Conception of Jazz*. Em 2002 é editado *Moving*, captado ao vivo em estúdio. Seguido, um ano depois, por um álbum verdadeiramente de palco, *New Conception of Jazz Live*. 2004 viu surgir *Film'ing*, retorno ao caldeirão do par de discos inicial.

Da formação que Bugge Wesseltft traz a Portugal para encerrar o Codex na noite de 14 de Maio constam Ole Morten Vaagan (contrabaixo e baixo eléctrico), Andreas Bye (bateria), Jonas Lonna (DJ) e Rikard Gensollen (percussão). ■

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Codex – Festival de Músicas

MAIO 06+07

sexta-feira e sábado [22:00]

Laurie Anderson

(*The End of the Moon*)

MAIO 12

quinta-feira [22:00]

Abyssinia Infinite

FEAT. EJIGAYEHU “GIGI” SHIBABAW

MAIO 13

sexta-feira [22:00]

David Thomas

and The Pale Orchestra

(*Reflections in a Mirror Man*)

MAIO 14

sábado [22:00]

Bugge Wesseltft

(*New Conception of Jazz*)

comissário · PEDRO CÔRTE-REAL SANTOS

produção · TNSJ



David Thomas (fotografia Fin Costello)

ENTREVISTA COM LAURIE ANDERSON

Lua cheia

Regresso a uma nova simplicidade, a um novo despojamento. Com *The End of the Moon*, Laurie Anderson recoloca a palavra no centro das operações da sua particular deriva estética. Naquela que será a sua estreia absoluta na cidade do Porto, traz na bagagem histórias de viagens metafóricas à extremidade da lua. Com o alto patrocínio da NASA.

ANNIE OHAYON & ALISA REGAS Fale-nos de *The End of the Moon*. Irá incluir nova música e novos equipamentos?

LAURIE ANDERSON Nova música, sem dúvida. A música terá um papel importante neste trabalho, maior do que no anterior, *Happiness*. Isso deve-se em parte ao facto de eu estar a trabalhar com uns sistemas novos fantásticos. Do ponto de vista técnico, o meu equipamento está a ficar incrivelmente compacto: estou muito entusiasmada com a capacidade deste *software*. Não quero estar para aqui a fazer publicidade, mas com franqueza dantes eram precisos dois camiões enormes para carregar equipamento que agora posso levar em duas pastas de mão. De um momento para o outro, ganhei imensa flexibilidade – há tantos sons novos e maravilhosos que posso tocar! É como se estivesse finalmente a aprender a improvisar. Ainda existem alguns elementos analógicos no meu equipamento, mas em termos gerais este agora é quase invisível.

Existe um tema genérico em *The End of the Moon*?

Eu diria que o tema genérico é, basicamente, o tempo. A nossa percepção do tempo e a forma como este nos afecta, nos modifica. Isso, e as histórias, as histórias que contamos a nós próprios para podermos continuar. E, claro, esta é uma época fantástica para histórias! A campanha presidencial é toda baseada em histórias, e acaba por resumir-se ao facto de preferirmos a história que um dos candidatos nos conta, de nos podermos identificar mais com uma delas. Nenhum de nós vai andar por aí a investigar por conta própria.

De onde veio o título?

“The End of the Moon” [O Fim da Lua] é, suponha, uma expressão que contém alguma da melancolia que sinto actualmente. Na verdade, não é apenas melancolia. É mais uma sensação de perda. Como se tivesse perdido algo e não conseguisse explicar claramente o que é. Na realidade, creio que perdi um país. Os últimos três anos têm sido muito duros e alienantes para muitas pessoas. Neste trabalho, procuro examinar algumas dessas coisas. Por outro lado, vejo-o como uma espécie de relatório final sobre o meu período como artista residente na NASA. Assim, é um trabalho com muitas tonalidades.

Onde vai buscar inspiração? Como decide que histórias serão incluídas no seu trabalho?

Tenho cadernos enormes, que encho de histórias e fragmentos. São diários que venho acumulando desde os meus doze anos. Consulto-os e depois decido o que trabalhar, com base em conjecturas como “Talvez isto fizesse alguém rir?”, se calhar por ser incrivelmente triste. Quase nunca os escolho por pensar que exprimam aquilo que sou. Não estou a tentar exprimir-me. Esse não é, de forma alguma, o meu objectivo. Na realidade, estou a colaborar com o público. Talvez esteja a namoriscar com o público; trata-se, em parte, de manter uma relação com as pessoas. Tento imaginar esta colaboração e com base nisso vou dando forma ao trabalho.

Procura ir sempre simplificando as coisas? Tanto no seu trabalho, como na vida em geral?

Realmente, esforço-me por tornar as coisas mais simples, mais directas. O Lou [o seu companheiro, o músico Lou Reed] encoraja-me muito nesse ponto. Quando me escondo atrás de analogias, ele diz-me: “Porque não dizes só o que queres dizer, em vez de andares sempre a aludir às coisas?”, e às vezes está mesmo certo.

Apresentou uma versão primitiva deste trabalho em Fevereiro, na cidade de Montreal, no âmbito do Festival das Luzes. Nessa altura, a peça chamava-se *Beauty* [Beleza]. Por que a intitulou assim? Ainda se encontram, em *The End of the Moon*, alguns dos temas de Montreal?

Suponho que estava basicamente curiosa quanto à forma como crio as minhas próprias categorias. Por exemplo, o que é a beleza? O que é aquilo que penso ser belo, e porquê? E a partir daí vou desenvolvendo montes de cenazinhas estranhas, cada uma das quais, de certo modo, aborda aspectos diferentes da beleza: esperança, medo, mágoa, e assim por diante.

Porque se sente tão à-vontade com os espectáculos a solo, neste ponto da sua carreira e da sua vida?

A minha ambição é ser uma trovadora, alguém que se limita a absorver o mundo e a tentar exprimi-lo de uma forma muito leve. Não de uma forma artística muito pesadona, cheia de imensos duplos sentidos esmagadores. Procuro ser mais leve em termos gerais. Procuro compreender mais o que me rodeia, e produzir menos. Acho que já há demasiadas coisas no mundo. Creio que se tivesse de mencionar coisas ainda insuficientes, a ternura seria uma delas. A consciência seria outra.

Disse que estas apresentações fazem parte de uma trilogia de trabalhos a solo, constituindo esta a segunda parte. Como funcionam entre si estes trabalhos?

Happiness tinha um tom jornalístico. Era sobre ir a sítios fazer coisas. Fui lá, vi isto, fiz aquilo. Uma série de histórias. *The End of the Moon* trata das impressões perturbadoras que podemos sentir depois. É um trabalho mais sonhador. Mais abstracto. Há muito mais ansiedade quanto ao futuro. Há incerteza. Esta é a palavra que melhor me parece descrever a vida neste momento. Estou a tentar reduzir o meu uso do pronome “eu”. Para mim, *The End of the Moon* está a levantar uma série de questões criativas, o que não era o caso de *Happiness*. Contudo, eu adoraria fazer apenas este tipo de pequenos espectáculos pelo resto da minha vida – *Happiness*, *The End of the Moon*, *The Beginning of History*, *Beauty*, *Pain*...

Tive a impressão de que, em *Happiness*, estava a usar essas experiências para contar a sua própria história. Acha que está a contar uma história por meio destes lugares mentais? A história de quem?

Não sou possessiva a ponto de me interessar se sou eu ou você. Uma das histórias em *The End of the Moon* começa numa gaiola de hámster. Não sei de quem é esta história. Talvez seja a história de todas as pessoas que alguma vez se encontraram numa gaiola, a qual se foi gradualmente transformando numa armadilha. Serei eu? Será você? Seja lá quem for.

Faz já alguma ideia do que será a terceira parte?

Eu adoraria fazer um número infinito de trabalhos como estes. Estou um pouco arrependida de ter dito “trilogia”. Gosto muito de fazer trabalhos a solo, porque me dão muito mais liberdade que as produções multimédia maiores. Posso andar aos saltos pelo palco, sem ter de dar conta de cada um dos meus movimentos a uma gigantesca equipa técnica.

Fale um pouco mais da sua estadia na NASA. Como se proporcionou? Que tal foi a experiência? Como reagiram à sua presença? A NASA teve um ano cheio de altos e baixos. Foi um ano bom para trabalhar lá? Como

aparecem estas experiências no presente trabalho?

Falarei um pouco das minhas experiências na NASA neste trabalho. Foi, efectivamente, uma grande honra ser a primeira artista residente da NASA. Evidentemente, a minha primeira pergunta foi: “Posso ir lá acima?”. Eu dava tudo para ir lá acima. Mesmo tudo. Responderam-me que não. Mas adorei falar com os cientistas e engenheiros e, claro, pude ver muitas coisas espantosas. Que conclusões tirei? Que, provavelmente, muito do que farei ao longo dos próximos anos será influenciado pelo que vi em todas as visitas às instalações da NASA, por quem encontrei, e pelo que vi e pensei.

Fiquei surpreendida quando pela primeira vez a ouvi dizer que queria escrever um “poema épico”. Diga-me, o que a atraiu nisso? Será a ideia de uma tradição oral? Você, como trovadora, a cantar e a contar histórias de lugar em lugar? Ou é da estrutura que gosta? Do facto de não ser realmente necessário um fim? O que a fez pensar nisso?

A ideia de algo infundável é sem dúvida atraente. Evidentemente que a ambição de escrever um “poema épico” é, por um lado, inspiradora, mas também é totalmente pretensiosa. Por quem me estou a tomar? Mas gosto de me sentir inspirada dessa maneira. Porque não? Adoraria ser capaz de escrever algo muitíssimo abrangente. Mas “épico”... que significa isso? Como começa?

Muitas vezes esses enormes poemas tratam de uma viagem, de tentar chegar a algum lado, perdendo-nos no caminho, e são também sobre movimento. Há uma espécie de protagonista, que por vezes é o narrador. Quanto a mim, estou a tentar fazer uma coisa assim. E estou também a tentar saltar rapidamente para dentro e para fora destas cenas imaginárias e absurdas. Apenas porque é divertido. Apenas porque posso fazê-lo.

Existem poemas aos quais regresse, durante o processo de escrita, para resolver problemas? Pensa dessa forma enquanto constrói um trabalho como este? Leu alguma coisa logo antes de escrever *Happiness* ou *The End of the Moon*?

Suponho que podemos usar poemas para resolver problemas. Mas quando leio, a minha impressão é que o faço por puro prazer, não para compreender alguma coisa. Um dos meus escritores preferidos é Anne Carson, por isso suponho que, caso quisesse resolver algo, poderia pensar nela. Um dos seus livros, *Autobiography of Red*, contém algumas transições bruscas fascinantes. Quem as estudasse poderia aprender a escrever algo onde o tempo é mesmo escorregadio.

Nos poemas épicos, o tempo move-se de forma complicada. Há muitas zonas temporais, que ainda por cima muitas vezes se localizam no passado distante. Geralmente o autor, o poeta, não estava lá, o que tem muitas vantagens. Mas há formas de sair do drama, como escrever no presente do indicativo.

Ao longo dos últimos dois anos tem andado pelo mundo a realizar muitos projectos. Começamos pela World Expo 05, no Japão, que será inaugurada em Abril. Pode descrever o que tem planeado?

Tenho várias coisas, na realidade. Como se sabe, a World Expo é uma combinação de feira comercial e evento cultural, cujo tema este ano é a natureza. Os organizadores encomendaram projectos a alguns artistas. As mascotes oficiais da Expo são dois bonecos em forma de arbusto, um grande e um pequeno, talvez pai e filho, e que a Lola-belle, a minha cadelinha rateira, já fez em tiras.

Tenho vários projectos grandes para a Expo: o primeiro chama-se *Walk*, e consiste numa série de instalações visuais num jardim enorme que eles lá têm e uma peça de música gravada no sistema “binaural”, que pode ser ouvida em auscultadores enquanto se anda. O “binaural” é maravilhoso, muito tridimensional. Estou também a trabalhar com projectistas japoneses num óptimo sistema de infravermelhos, que nos permite aceder a sons contidos em cartões muito pequenos, sem necessidade de fios.

A outra parte do projecto é um filme em vídeo de alta definição. É tão belo! Andei muito tempo sem usar imagens, porque detestava o aspecto do vídeo. Mas agora parece-se cada vez mais com as imagens em celulóide, e estou a adorar. Acabámos há pouco de gravar, e estamos agora na montagem. Basicamente, são doze pequenas sequências – canções, na verdade – sobre a forma como sentimos o tempo.

De certa forma, todo o projecto foi um pretexto para trabalhar no estrangeiro. O filme será exibido na Expo, num ecrã Astrovision gigante. Esperamos exibir fragmentos dele num sistema semelhante, na Times Square, para testar. Em Abril conto também fazer uma série de concertos no Japão. Deve ser divertido.

Fale-nos da Grécia e dos Jogos Olímpicos. Este ano e meio em Atenas a trabalhar com a equipa olímpica, não foi?

Sim. Enquanto estava a decorrer, não consegui falar sobre isso, mas foi espantoso. Pediram-me para trabalhar na composição da cerimónia de abertura, e também para ser a narradora. Estão a ver, a pessoa que dá as boas-vindas ao mundo em Atenas. Por isso, fui muitas vezes a Atenas por coisa de um ano. E tive a oportunidade de trabalhar com imensos gregos fantásticos – escritores, projectistas, coreógrafos. Antes de mais nada, tenho mesmo de dizer que eles são muito mais espertos do que nós. São mais avançados e têm ferramentas mais avançadas, uma linguagem mais avançada. Têm mesmo. Mais elegante, mais complicada, mais complexa. E eu sou uma apaixonada pela língua inglesa. Mas via claramente que eles descendiam das pessoas que inventaram virtualmente tudo aquilo em que se baseia a nossa civilização – filosofia, geometria, física, tragédia, escultura, pintura.

Resumindo, foi – a história toda é muito comprida – uma experiência maravilhosa trabalhar criativamente com eles. Também me diverti muito com a extrema confidencialidade de tudo aquilo. Nunca podia dizer aos meus amigos onde ia – desaparecia, apenas. Então, em Dezembro último, houve um grande corte nos orçamentos e, lamentavelmente, eu fui uma das baixas, por isso acabei por não ser a narradora.

Também tem dois projectos em França – um para a rádio e outro para a Ópera Garnier. Como se proporcionaram?

O projecto radiofónico começou quando fui contactada por uma emissora francesa que me pediu um projecto para o seu programa cultural. Decidi fazer um diário, um diário áudio. Assim, preparei um equipamento simples, composto de um leitor de Mini Disc e um microfone pequenino, como os usados para a espionagem, que levava comigo para todo o lado, e passei meses a gravar coisas todos os dias. Coisas perfeitamente do dia-a-dia – pessoas a falar, atmosferas, levar a cadela às termas. Os sons são um material fortíssimo para fazer um diário. Seja como for, o projecto está fora de controlo neste momento; é muito longo, quase uma mini-série. Chama-se *Nothing in my Pockets*. Ainda há pouco, estiveram cá os produtores para tentarmos dar-lhe forma, mas parece que se está a transformar numa espécie de... Creio que irá para o ar esta Primavera.



Sei que está também envolvida num outro projecto. Anda a fazer caminhadas de dez dias. Isso está ligado ao projecto radiofónico francês?

Bem, começou assim. Estava em Milão, no fim de meses de gravações e pensei de repente: se calhar, devia ir a pé a Paris para fazer a mistura disto. Andar, afinal, é muito parecido com escrever um diário. Não sabemos o que vai acontecer a seguir, e a escrita de um diário é completamente bizarra – não existe nenhum enredo, há pessoas que vão aparecendo, e nós, quando o vemos, pensamos: “Ena, eu não fazia ideia que tal e tal ia ser tão importante para mim...”.

Seja como for, o problema da minha caminhada até Paris eram os Alpes. Um problema dos grandes.

Então, quantos lugares visitou até agora a pé?

A primeira caminhada foi de Atenas a Delfos, uma coisa espantosa. A minha ideia era acompanhar uma estrada muito antiga, a Via Sagrada – a estrada do destino e das respostas. O itinerário costuma ir dar ao Templo de Delfos, onde o Oráculo ajudava as pessoas a descobrir o que fazer. Eu fui lá na estação baixa, e o Oráculo só funcionava no Verão, mesmo na antiguidade. Por isso quem fosse lá na estação baixa, como eu fui, em Novembro, iria dar à Caverna de Pã, onde se podia dançar e fazer outras coisas, em preparação para a Primavera e para as coisas primaveris que aí vinham.

Uma espécie de peregrinação?

Uma anti-peregrinação, na verdade. Procuo

que estas caminhadas sejam livres de objectivos. Só vaguear. Contemplar. De facto, estou a esforçar-me muito por deixar de ter objectivos. Os objectivos podem impedir-nos de alcançar as coisas.

Acabo de regressar da minha caminhada mais recente. Foi em Wiltshire, ao longo da Ridgeway – outra estrada muito antiga, no sul da Inglaterra. Era uma estrada muito usada pelos pastores, pois como sobe várias colinas, podiam ir olhando para baixo para ver se ninguém lhes atacava o rebanho, mantendo-se ao mesmo tempo fora de alcance – e era uma estrada mercantil, que as pessoas percorriam a pé ao longo de semanas, para chegarem aos mercados grandes do norte. Era como andar pelo dorso de um dragão.

Eu pensava sempre que ia ter algumas ideias durante estas caminhadas, ou que conseguiria livrar-me de um problema, ou coisa parecida, mas não – a minha mente parece que fica em branco, fico “oh, isto é lindo”, deslumbrada pela beleza, e é tudo, é simplesmente lindíssimo. Limitamo-nos a ir andando com todas essas coisas lindas à nossa volta, a sermos apenas parte disso.

Sempre quis perguntar-lhe: continuaria a fazer performance, mesmo se não tivesse público?

Não me imagino a produzir um espectáculo apenas para mim. Isso tocaria as raízes da loucura. Gosto quando o público compreende o que faço. Faz-me sentir menos solitária. E passar dias inteiros no estúdio pode ser terrivelmente solitário.

Disse que este novo trabalho se debruça sobre a relação entre estética, espiritualidade, guerra e consumismo. Acha que a reacção negativa do mundo à guerra dos Estados Unidos com o Iraque se deve mais a divergências estéticas ou morais? Num mundo em guerra, terá realmente importância a estética?

Pergunta difícil. A relação entre moralidade e estética é obviamente de extrema complexidade. Uma das minhas frases favoritas é de Lenine: “A ética é a estética do futuro”. Adoro pensar no que isso poderá querer dizer! Será que no futuro vamos ser todos bons uns para os outros, e assim não precisaremos de fazer arte? Há pessoas no mundo com múltiplas razões para reagirem negativamente à política norte-americana.

Se eu tivesse de explicar porque estamos em guerra, falaria mais de economia e poder do que de estética. Dito isto, o que é certo e o que é belo são duas coisas que se confundem muito nas cabeças das pessoas. Isto é um tema muito importante em *The End of the Moon*. Insinua-se constantemente no espectáculo. Por outro lado, não quero fazê-lo parecer teórico. É, na minha opinião, um trabalho muito impressionista, alusivo, fugidio. Os significados estão constantemente a escapar-se.

O que gostaria de fazer, mas ainda não fez?

Praticamente tudo! Astrofísica, cirurgia cerebral, aguarelas. Mas parece-me que não vou ter tempo para essas coisas desta vez, e não estou muito segura de ir ter uma segunda oportunidade.

Existe alguma especial predilecção pelo ar livre no seu estado de espírito actual?

Sem dúvida! Ultimamente, adoro olhar para enormes carvalhos e ver como os seus ramos se recortam contra o céu. Posso levar o dia todo a fazer isso. Um pouco como quando era uma criança. Pelos vistos, o céu, o clima e os animais estão outra vez a fascinar-me. Se, há cinco anos atrás, me tivesse vindo com perguntas sobre a natureza ou o ar livre, eu teria pensado “que tolice!”... Eu estava mais interessada em situações e soluções, e em tecnologia. Agora estou a ir noutra direcção. Qual direcção? Bem, estou a improvisar.

Existe um limite para a sua curiosidade? Existe algo que considere fora dos limites?

Sim, o sexo pornográfico. Será fora dos limites? Não sei – simplesmente, nunca me interessou. Também não falo de loucura, de pessoas loucas a babarem-se, porque, suponho, estou a tentar dirigir-me a pessoas mais ou menos sãs. Ou, digamos, penso que as pessoas que compreendem o que faço são provavelmente sonhadoras, como eu.

Como lida com as reacções do público?

Bem, agrada-me cairmos naquele sonho comunal.

■

WOYZECK

Cada um é um abismo

João Tuna



JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

Quem foi Woyzeck? O caso verídico que despertou o interesse do autor foi um crime passionnal extraordinário e incompreensível: “Há muito tempo que não se via uma morte assim”, diz na peça um dos coros finais. E a condenação foi igualmente fora de série: a primeira execução na cidade de Leipzig em trinta anos. Foram pedidos três pareceres sobre a sanidade mental do réu. As entrevistas em que se basearam tornaram-se as principais fontes do anti-conto de fadas de Büchner.

Pessoa lúcida mata mulher amada. Como se explica isto? Algo nas grandes personagens do teatro nos leva a rever os seus actos vezes sem conta, tentando compreender o que faz alguém agir assim. *Woyzeck*, a ficção, não trata de um mero crime passionnal: um crime passionnal não tem nada de *mero*; e a fábula negra que Büchner conta é uma luz sobre modelos de conduta humana, e sobre a destruição do que se ama.

Brecht punha a peça *Woyzeck* a par de *Ur-Faust*: obras de arte feitas na forma de esboço. Mais do que fragmentada, a peça é elíptica, apresentando apenas os momentos-chave. Por causa disso, a estrutura da peça é muitas vezes comparada à de um delírio ou sonho, em que os eventos se sucedem sem causa aparente. Mas esta estrutura obriga-nos a ver a realidade de um modo diferente, procurando razões ocultas, colecionando factos e amostras dos quais fazemos um todo para julgar apenas *a posteriori*. A peça proporciona ao espectador a experiência de uma realidade cuja ordem é esquiiva; é provavelmente por isso que, no começo, *Woyzeck* tem uma teoria da conspiração, fazendo alusão à maçonaria, e denunciando uma racionalidade escondida e furtiva que explicaria a ordem social. Se nós viermos a perceber os nexos causais entre as acções do Capitão, do Doutor e das restantes personagens, de um lado, e a destruição da vida de *Woyzeck*, do outro, estaremos preparados para descodificar o mundo em que ele se move.

O autor corta, diseca, faz a biopsia e expõe o caso. O texto é um bisturi. A escrita da peça é a arraia-miúda que foi à faca. Büchner ataca o coração do estilo vigente, substituindo-o por um empirismo humanista, “mais próximo do povo e do medievo”, como ele afirma numa das últimas cartas à noiva.

O que leva um homem a perder a cabeça? O consumo, a fome, a falta de luz?... De biscate em biscate, *Woyzeck* podia ser o retrato de um português qualquer, a fazer um gancho ou uma perninha. Por uns trocos, entrega pizzas, distribui panfletos, repõe tintas e detergentes, dá sangue para comer, testa medicamentos e ainda faz a barba rente a Belmiro de Azevedo, ruminando a moral única sobre as virtudes e o sucesso. Mas não é. Para dar de comer ao filho, um homem engole um *cocktail molotov* de humilhação e sacrifício que explode quando *Woyzeck* acredita que Maria se passou para o outro lado. Será?

Quem são os Woyzecks?

Na encenação de Nuno Cardoso abrem-se os sentidos para ideias próprias. A textura da performance prescinde de alguns aspectos para dar-nos outros: na cena 30, ao invés do gato, o doutor nu com o gato *Woyzeck* pela trela – e essa troca, intencional ou não, projecta sinais, significados para um entendimento das cenas a outros olhos. São imagens e alegorias que não se resumem ao sentido estrito da peça. Nas cenas 10 a 13, no quarto de Maria, a traição é ritualizada com um jogo de espelhos (de amante no armário) entre ela, *Woyzeck* e o Tambor-Mor; na cena 32, do assassinato, o esfaqueamento é desdobrado em dois: um real, ao vestido vermelho, e outro metafórico, a Maria. A peça em cena não pára de nos dar informação visual – o megafone dos rapazes de farda na cadeira de rodas vale mais que mil palavras cuspidas no palco. São a verdade das brigadas do reumático cultural, das manifestações de megafone em punho que vemos em documentários estranhos.

O palco é um espaço de intencionalidade, onde tudo é simbólico. No teatro, para fazer um cavalo, ou um macaco, ou um gato, ou canários,

não é preciso ter um circo inteiro em cena; basta que um actor os imite, ou que eles sejam sugeridos. Ou então, eles podem ser entendidos como sugestões de uma outra realidade. Um cavalo pode ser um macaco que pode ser um charlatão nu ao mesmo tempo. Ou não? Em que estaria a pensar Büchner? E isso importa alguma coisa? A obra foi lançada ao mundo, tal como esta encenação, e tudo pode ser feito com ela por quem a recebe.

O que acontece a *Woyzeck* depois de ter assassinado a sua amada? Vai para a forca do candeeiro? Será o candeeiro uma forca? E se ele fosse para o fundo do lago? Afoga-se no lago? Suicida-se? Entrega-se à GNR? Quais seriam os porquês de cada uma destas opções? Talvez o grande impulso para a explosão e pulverização de referências seja a busca de originalidade. Mas quantas pessoas do Porto e das cidades próximas viram *Woyzeck* nos últimos dez anos? Mil? A escolha final é uma função da visão de mundo do encenador e da interpretação do texto original.

Candeia que vai à frente alumia duas vezes

Os momentos mais vincados da peça são os nus masculinos associados à animalidade das personagens, não por serem mais ou menos explícitos, mas por serem nus enigmáticos. A mostra dos corpos, sem causa próxima, deixa-nos a perguntar porquê as figurações da sexualidade animal como ilustração dos mecanismos presentes em *Woyzeck*, a peça. Porquê, afinal? E porque não?

A imagética sexual parece coincidir com a denúncia do desejo como impulso básico; este *topos* faz lembrar imagens de encenações anteriores, desde *Purificados* a *O Despertar da Primavera*, que se livram da dramaturgia estrita desses textos para figurar numa arena de crítica cultural com direito a mote próprio. Essa imagética recorrente é corporizada pela companhia informal com que o encenador tem vindo a trabalhar, onde é notável a prestação física dos *performers*. Além disso, por não existir “type-casting”, as personagens fazem-nos lembrar outras personagens que marcaram, na memória dos espectadores recentes nos palcos do Porto, estes mesmos

actores. Alguns dos corpos desta companhia informal estão em metamorfose perpétua entre as personagens de Wedekind, as de Mayenburg, as de Sarah Kane, etc. Por exemplo, a pequena orgia à boca de cena, em que as personagens estão por um fio, vale por si só, como performance consciente, não mediada pela ficção, da verdadeira natureza da carne. E este é talvez o aspecto mais interessante deste trabalho. O campo de batalha cultural da encenação não é o das condições sociais e políticas que determinam os actos individuais, mas da exposição do sexo como motor de arranque não só da acção dramática mas também da expressão artística.

De facto, se a encenação não adoptasse como linhas de força a expressividade do grupo de trabalho e o sexo como explicação da opressão, restar-lhe-ia uma crítica directa aos tentáculos dos poderosos: a crítica ao tacho, por oposição aos biscates, teria de ser feita. Um *ethos* de realismo e materialismo, que não é destes criadores, seria invocado. Pelo contrário, nesta encenação atacam-se os símbolos e não se trabalham as circunstâncias dadas, faz-se a caricatura dos poderosos, não se caracterizam os jogos de poder. Ao dispensar (cumpridos os mínimos) as autoridades estéticas, o debate ideológico, o arquétipo do mártir, o “drama social”, e outras tantas hipóteses – e substituindo-as pela ilustração da sexualidade enquanto campo do poder –, da encenação resulta uma invectiva ritual às imagens dos poderosos, congruente com o percurso artístico do encenador e do grupo de trabalho e que é, ao fim e ao cabo, o ar dos tempos.

Ainda assim, diz Beckett: “Não há pintura, só quadros. [...] O calado é a luz do dito, toda presença, ausência”. A peça continua a engendrar verdades sobre a nossa integração no Estado e na lei, no sistema económico, nas relações amorosas – e sobre as razões por que não nos matamos, se o sol é um candeeiro de rua que dá no cimento. ■

ENDGAME REVISITADO

A higiene do caos

PEDRO EIRAS

O fim será por esgotamento térmico, não por desordem do sistema.

Revisitando *Endgame*, Bruno Bravo e a parceria Teatro Meridional/Primeiros Sintomas oferecem-nos um desespero por excesso de zelo. O cenário, ao seu modo, não poderia estar mais arrumado, debaixo das mãos de um Clov que concentra apenas em si próprio o caos possível. Biombo, janela, cadeira sobre rodas, caixas do lixo (aqui contentores em madeira) ocupam o cenário, equidistantes. Em torno, um vazio depurado. Por mais que Clov (Miguel Seabra) e Hamm (Diogo Infante) se movimentem, e apesar de um escadote em forma de letra “A” que por vezes perturba a ordem, nunca sentimos desarrumação. Contudo, algo segue o seu curso. O motor perverso da encenação consiste em esgotar as forças sem aumentar o caos. Digamos que nem essa marca de humanidade é concedida a estas almas danadas: mesmo quando evocam a podridão ou a morte, Hamm e Clov perduram, higiénicos. As roupas escangalhadas são a única brecha, mas não chegam a promover um apocalipse em carne viva. Apocalipse, se houver, será frígido e limpo, sobretudo limpo, limpíssimo.

Num dos seus bem-humorados *Metadiálogos*, Gregory Bateson mostra que as coisas se desarrumam porque apenas atribuímos um sítio a cada objecto; basta colocar o objecto num dos milhentos sítios “errados” para começar a nossa saudável, alegre desarrumação. Ora, um Hamm nunca deixará nada fora do lugar. Pelo contrário, negando a entropia, ele retém: retém o óleo, a luz, a narrativa eternamente incompleta, e a urina. Freud diria que se trata sempre da mesma retenção: fezes e dinheiro. Mas todo o uso do espaço pelas personagens segue esta economia: biombo, janela e caixotes são unidades imutáveis que não trocam de lugar nem de função. O cansaço virá pela ordem excessiva: é importante que o cão de Hamm tenha uma quarta pata, ou pelo menos que se aguente de pé. Tudo menos animais que ora têm quatro patas, ora duas, ora três: porque essa forma de devir inaugura a desarrumação (da libertação do polegar a Auschwitz vai apenas um passo, parece dizer *Endgame*).

Pois não se trata de mostrar como uma pseudo-ignorância ou a espontaneidade levam ao caos. O caos está, ao invés, na ordem. Quanto mais a máquina (ou o jogo) funcionar, mais depressa a catástrofe se precipitará. E a máquina de Bruno Bravo funciona lindamente, sem momentos fracos, sem avaria. Por exemplo, como uma caixinha de música. Se, por magia, desprendêssemos português durante um serão, ainda assim compreenderíamos *Endgame*: basta ouvir o fluxo eléctrico de Hamm, a resignação aos farrapos de Clov, o queixume meloso de Nagg (Gonçalo Amorim) e de Nell (Raquel Dias). As vozes funcionam como instrumentos musicais, timbres, ritmos. Lembre-se o diálogo entre os “progenitores” de Hamm, onde as vozes se completam e sobrepõem, num *horror vacui* barroco que redundava no mais vazio dos vazios: o vazio do pleno. Mesmo os caixotes do lixo são aqui contentores limpos (prontos a embarcar? prometidos ao exterior, ao cemitério, mas retidos pela avareza de um Hamm incapaz de trabalho de luto?). Não há qualquer mancha. Tudo funciona. É horrível.

Horrível – e sem tréguas para o nosso humanismo. Espezinhado, Nagg chora. Clov informa Hamm. Para este, é uma informação sem especial valor. No fim, abandonado, Hamm chama pelo pai, que não responde. Não há, porém, qualquer *pathos*, qualquer arrependimento, e onde podíamos esperar a catástrofe (que Nagg, de resto, profetizou, ou desejou), o cinismo de Hamm limita-se afinal a procurar a instrução para a jogada seguinte. Não há qualquer *Pai, Pai, por que me abandonaste?*, redenção nenhuma. Mesmo falar de cinismo perante este Hamm é demasiado: ele é só um jogador, uma peça jogada que se preocupa apenas com estar no preciso centro do espaço, isto é, arrumada. Nós, público, não podemos deixar de contrapor a esta servidão uma longa tradição do individualismo: contra Hamm-peça-do-jogo, repensamos os heróis da tragédia clássica, por exemplo. Mas Édipo é tão jogado quanto Hamm; a diferença é que Édipo julga poder revoltar-se. Nietzsche resolve a aporia bradando à própria dor: esta dor, eu

quero-a! Hamm despreza as duas soluções: não evita nem convoca a dor. Tanto faz.

É curioso ver que a própria encenação foi pensada nessa perspectiva. Num texto para o programa da peça, Bruno Bravo escreve: “*Endgame* não é uma peça que se possa encenar, no sentido ‘aparentemente’ clássico da palavra. Como encenar um texto que, ao invés de tomarmos opções sobre ele, é sempre ele que vai optando por nós?”. Paradoxal centripetação: a mesma inevitabilidade que rege Hamm rege também Bruno Bravo. Ambos se reconhecem engolidos pela máquina. Ambos fazem o que têm a fazer (nada de imobilismos desistentistas), mas sem direito de opção. Bruno Bravo reconhece que foi encenado por *Endgame*: há peças que lançam encantamentos. Dito assim, não há lugar para o cinismo em Hamm. Nem para coisa nenhuma. Quando muito, para um impulso de morte.

Existe uma variante do jogo das damas chamada “perde-ganha”. Neste jogo, vence quem ficar primeiro sem peças, sendo que o adversário é sempre obrigado a comer as peças que colocamos ao seu alcance. Mais viciante do que o jogo das damas e a sua fome ambiciosa, o “perde-ganha” ensina o gozo de perder. Há uma vertigem neste despojamento, neste querer ver até onde se pode ir. Hamm perde-ganha, não porque tenha ânsia de vencer a partida, mas porque cada

jogada, isolada, é um acontecimento, pequena catarse reconfortante e inútil. Nas jogadas mais extensas, o próprio cenário se perde na escuridão, como se apenas importasse aquele corpo sem referências, o desbaratinar de certa palavra para ninguém (Nagg, o narratário, também desaparece no seu contentor), o *logos* jogado. Hamm retém para desperdiçar a sós. Não é um puro egoísta, é um servidor, um organizador de forças (dar / negar, prometer / reter) perante os outros. Hamm obedece a regras estritas que ele mesmo impõe e a sua soberania passa por uma quantidade de lances de desperdício. A verboreia e a improdutividade do seu corpo constituem um compromisso perfeito: uma certa sujeição maquínica soberana.

Clov não é, nesse sentido, a mera antítese de Hamm. Parece claro que, partindo, Clov entrará numa vida imprevisível, fora dos gonzos, enquanto Hamm permanece na descida mensurável e igual para o esgotamento. Clov sai do jogo, Hamm obedece (quem é agora o senhor, quem é o escravo? e uma mera inversão de papéis poderá esgotar o jogo, abolir o acaso?). Contudo, Miguel Seabra joga um Clov (é um francesismo, sim, mas não só...) estudadamente balbuciante, perro, embotado. Não solicita compaixão, nem desprezo. Leva um resto de chama viva, mas num corpo onde o oxigénio se esgota. Diz

o mais banal e o mais pungente com o mesmo quase-desprendimento, numa alucinante apatia. Observando o desligamento de Miguel Seabra, apetece citar a frase atribuída a Mies van der Rohe: “menos é mais”. Clov deixa cair as frases pelo ar fora. Se elas fossem visíveis, o cenário ficaria cheio de pó. Mas nem isso: o pó ainda seria demasiado pesado para Clov. Ele só pode partir quando Hamm lhe concede liberdade, despedindo-o. Mesmo a partida resulta de uma obediência.

Então o que é aquele começo de fúria quando Clov quer ver pela janela? O que é a sua partida? Não nos deixemos enganar por Hamm, quando diz que Clov só serve para dar as deixas... As suas frases fragmentam-se, mas a narrativa de Hamm também. São níveis diferentes e de um paralelismo surpreendente. Ora, a fragmentação verbal de Clov é compensada pela capacidade de se mover no espaço: Clov tem trunfos vitalícios. E todavia apenas Hamm ganha, por esgotamento. Clov, se partir (não é certo; talvez o anúncio de fuga faça parte do jogo e a peça volte ao início, não há *endgame, fin de partie*), mergulha de novo no ciclo de reencarnações que Hamm pode talvez recusar. Por mais que façamos, não é certo que nós, público, saibamos sair desse ciclo, ganhar a partida.

E, para dizer tudo, é a nossa vez de jogar. ■

João Tuna



Adagio Portuense*

Da vida e da morte de Carlos Alberto de Sabóia



Enrico Gonin – Rimembranze di Oporto ossia Raccolta di 12 disegni ricordanti la Spedizione dell'anno 1849, destinata a ricevere la spoglia mortale del Re Carlo Alberto. Torino: Litografia F.^{lli} Doyen e C.^{ia}, 1851.

LUÍS MIGUEL DUARTE

Filho de Carlos Emanuel, príncipe de Carignano, e de Maria Cristina Albertina, princesa da Saxónia, Carlos Alberto nasceu em Turim, no dia 2 de Outubro de 1798. Baptizado no dia seguinte, ao colo do rei Carlos Emanuel IV e da rainha Maria Clotilde, recebeu ainda os nomes Carlos Emanuel, Vittorio, Maria, Clemente, Saverio e Alberto. Os pais tinham casado no ano anterior; chegados a Turim, animaram a bisonha corte da Sabóia, sobretudo por artes da princesa que, sem ser bonita, era elegante e de uma vivacidade a roçar o excêntrico. No Palácio Carignano sucederam-se festas e recepções em que todos – mas mesmo todos, incluindo jacobinos que uma amnistia acabara de devolver à liberdade – eram recebidos com fidalguia. O pai de Carlos Alberto, Carlos Emanuel, lutara com dignidade nas campanhas contra os franceses, em 1793 e 1794, havia sido educado em França e conhecia os ideais da Revolução; já a sua mulher, Maria Cristina, não escondia as suas simpatias declaradas pelo programa de 1789.

Em 1798, os franceses obrigam Carlos Emanuel IV a renunciar; os príncipes de Carignano são forçados a ir viver para Chaillot. Entretanto, Carlos Alberto vê nascer uma irmã, Elisabete, mas perde o seu pai, o príncipe Carlos Emanuel. Para a linha de sucessão haviam avançado Vítor Emanuel I, rei a partir de 1802; e, ao lado, perfilava-se o irmão deste, Carlos Félix. Quer o novo rei da Sabóia quer o irmão manifestavam abertamente as maiores preocupações pela educação “diabólica” que a agora viúva “jacobina” Maria Cristina fizera dar ao seu filho Carlos Alberto. Que não teve uma infância fácil, nestes primeiros anos de Oitocentos, porque a princesa de Carignano, sua mãe, declarada *persona non grata* nas cortes da Sardenha e da Saxónia devido às suas convicções políticas, viu o património da família ser confiscado pelos franceses.

Reiteradas pressões junto destes deram os seus frutos: um decreto imperial de 1810 conferia a Carlos Alberto o título de Conde, uma

renda anual de cem mil francos “e a obrigação de ter uma residência situada na nossa cidade de Paris, cujo valor não poderá ser inferior ao rendimento de dois anos da referida tença”. Napoleão I não se permitiu esta generosidade pelos lindos olhos da viúva, como alguém escreveu, mas sim porque tinha planos políticos para Carlos Alberto. Aliás, Maria Cristina optou por um segundo casamento que, embora baço (desposou Julien Maximilien Thibaut, conde de Montléart, de 23 anos, “pequeno, manco, bastante feio, auditor do Conselho de Estado quase por favor”), lhe teria evitado um enlace mais desastroso que lhe pretendiam impor. Para a família real, foi a gota de água – o nome de Maria Cristina foi banido de vez das genealogias régias. Carlos Alberto também detestava o padrasto. Dizem os seus biógrafos que se acentuou, a partir de então, o seu carácter invertido: “Não gostava de ninguém e ninguém gostava dele. Tinha por únicos amigos os seus pensamentos”, escreveu um deles.

Uma formação suíça

Em Março de 1812, a princesa de Carignano muda-se para Genebra (“à cause de la mauvais humeur impériale”, como foi dito?). A educação de Carlos Alberto é confiada a um pastor protestante. Exagerou-se quanto baste a influência deste homem, que alguns imaginaram a mergulhar o jovem no melhor pensamento de Rousseau. Nada disto aconteceu; mas Carlos Alberto, em condições materiais severas, para dizer o mínimo, deu-se bem nas margens do Lago Lemano e adquiriu manifestamente um gosto profundo pelos estudos, pela ciência, bem como alguma austeridade de maneiras. Lembrará sempre Genebra com saudade. Mas uma derrota de Napoleão, em 1813, face à avançada austríaca, devolveu a família a Paris, primeiro, e a Bourges, depois, porque o jovem príncipe tinha sido destacado para o Regimento de Dragões sediado nesta cidade. Aí frequentou o liceu-colégio militar.

O colapso francês chega ao fim, com a queda de Paris e a abdicação do imperador, em 6 de

Abril de 1813. Esfumam-se também os sonhos políticos de uma geração de jovens, Carlos Alberto incluído. E separa-se a sua família: a princesa fica em Paris, doente, a sua filha Elisabete parte para a corte saxónia, em Dresden, Carlos Alberto vem para Turim.

Para limpar a mente do jovem dos venenos protestantes de Genebra e jacobinos de Paris, Vítor Emanuel I entregou-o a um preceptor, o conde Filippo Grimaldi, monárquico, severo e religioso à prova de fogo, que de imediato colou ao rapaz a presença de um sacerdote. O resultado foi desastroso; os anos que se seguiram não fazem grande figura na biografia: “anos perdidos...; anos de desassossego, de má vontade, de indolência e até de maldade”. Tudo o que se escreveu dele neste período concorda: Carlos Alberto tornara-se um jovem preguiçoso, disperso, sem interesses. Só podia. O rei, o seu irmão Carlos Félix e a rainha Maria Teresa preocupavam-se sobretudo com a sua ignorância em matéria religiosa. Não tinham razão. É provável que o príncipe, entediado com o cerco que lhe era movido, se divertisse a escandalizar a rainha nas suas discussões religiosas; mas ele era, no fundo, praticante, só que desse racionalismo teológico que aprendera em Genebra; o pastor que o ensinara tinha sido professor de botânica e dedicou-lhe mesmo os 4 volumes da sua *Histoire physiologique des plantes d'Europe*, saída em 1841.

Por desistência do primeiro preceptor, avançou um segundo, com igual sorte. Desesperada, a rainha temia por este jovem “que não era de forma nenhuma mau, mas que só era sensível ao prazer de troçar de toda a gente”. Todos o julgaram insensível, incapaz de afecto, gerando desconfiança à sua volta. Severa apreciação sobre um jovem de 18 anos, privado do carinho da família, distanciado da política ou das armas, “sem uma ideia, um acontecimento, uma pessoa, entre preceptores e padres, capaz de lhe despertar a sensibilidade daquela alma...”.

Tempo para casar

E com isto chegávamos à altura de pensar em casamento. Não interessa quem podia ter sido a (feliz?) contemplada, apenas quem foi: Maria Teresa, filha de Fernando III, grão-duque da Toscana, nascida em Viena em 21 de Março de 1801. Carlos Alberto conhece a sua futura esposa em Março de 1817; as bodas decorrem na catedral de Santa Maria del Fiore, em 30 de Setembro desse ano. Em 11 de Outubro o casal será recebido em triunfo pela população de Turim.

Esses brevíssimos anos, entre o casamento e as convulsões de 1821, foram, se não anos felizes, pelo menos dias de serenidade – dos poucos que Carlos Alberto teve na sua vida. Aproximou-se de um grupo de jovens cuja Academia, fundada em 1804, visava “defender a língua e a tradição italianas” (não tanto do racionalismo iluminista francês como da crescente influência austríaca).

Com assinalável exagero, os intelectuais da cidade criaram o mito de um príncipe esclarecido e cultíssimo. Tais equívocos são muitas vezes inocuos; este não foi: criou demasiadas expectativas em torno de Carlos Alberto e, possivelmente, ele próprio passou a esperar, de si, algo que não poderia ser. O resultado seria trágico. À volta do príncipe reúnem-se alguns simpáticos das ideias francesas, que iniciam tímidas reformas no Piemonte. Só que os sucessos políticos na Europa não estavam de feição para a monarquia da Sardenha. No dia 14 de Março de 1820 nascia o filho primogénito de Carlos Alberto, Vítor Emanuel. Sublevações em Nápoles merecem ao príncipe uma dura condenação: não o incomoda o regime constitucional que se tentou instaurar, mas sim os “excessos” dos revolucionários, a sua incapacidade política para porem de pé uma alternativa e, sobretudo, para se unirem face aos austríacos; um enviado de Nápoles escreve que ele “passa por liberal sem nunca ter dado qualquer prova disso; é amado pelo exército e odeia os austríacos”.

Quem conhece o que foi a instauração do liberalismo em Portugal sabe quanto um processo destes pode ser tumultuoso e com reviravoltas constantes. Não faria sentido, nestas linhas, acompanhar cada episódio do *Risorgimento ita-*

liano; só as ideias principais. Uma das mais interessantes é esta: talvez a sociedade piemontesa tenha criado uma imagem liberal de um rei que não o era; talvez Carlos Alberto acabasse por ficar condicionado, na sua acção política, por essa imagem. Chegou a declarar-se favorável a uma constituição (desde que não fosse a espanhola); e sabemos o que isso significava ao tempo.

A regência

Em 12 de Março de 1821, entre pressões várias, Vítor Emanuel I decide abdicar a favor de Carlos Félix. Enquanto este não regressava de Modena, Carlos Alberto ficaria como regente. E começou a sofrer pressões intensas, com o espectro da guerra civil a ameaçar. Por isso concedeu e jurou, contra a sua vontade declarada, a constituição espanhola, enquanto os confederados da Lombardia o instavam para que declarasse guerra à Áustria (neste aspecto não cedeu). O pobre regente estava sufocado entre a pressão austríaca, a dos que se opunham a este país, a dos liberais que exigiam sempre mais avanços e a do rei Carlos Félix que, descontente com a actuação de Carlos Alberto, proclamou que todos os actos deste seriam nulos. Ser rei em tempos de cólera era assim.

Este capítulo da vida de Carlos Alberto decorreu confuso e confuso se encerrou. Todas as partes lhe chamaram traidor. Os seus pecados não eram esses – preocupação de equilíbrio e alguma tibieza, isso sim. Não lhe cola bem o rótulo de “revolucionário”, que nunca foi; talvez nem sequer o de “liberal”, embora, de tanto o querer ver como um, o tenham feito agir, por vezes, nessa pele. Era apenas um príncipe que queria salvar a monarquia e encaminhar o seu reino numa via constitucional moderada e livre da tutela austríaca. Mas o radicalismo dos constitucionais, que exigiam a lei suprema espanhola, as pressões para declarar guerra à Áustria (o que seria pouco menos do que suicida) e a abdicação de Vítor Emanuel I, criaram-lhe condições terríveis: Carlos Alberto não era um líder nato nem um reformador com um programa político claro. Não podia sair bem da aventura.

Enquanto no Piemonte Carlos Félix derrotava os constitucionais e iniciava uma repressão sangrenta, Carlos Alberto, profundamente deprimido, ponderou o suicídio, mas acabou por se ficar pelo projecto de viagens para longe. O novo rei, convicto de que ele conspirara com os revolucionários piemonteses, tentou mesmo excluí-lo da linha sucessória; não o permitiu a Europa forte: a França (que o sabia anti-austríaco), a Inglaterra (preocupada com os excessos liberais em Espanha e na Grécia), os alemães e o próprio chanceler Metternich (informados de que Carlos Alberto era conservador). Face a estas posições, Carlos Félix concebeu um plano alternativo: enviaria Carlos Alberto para Espanha, para lutar contra os liberais; deste modo criaria uma divisão irreversível entre ele e os constitucionais piemonteses. O príncipe aceitou com vontade e participou mesmo, em Agosto de 1823, no assalto à fortaleza de Cádiz, o reduto da Constituição espanhola; fê-lo com bravura suficiente para ser condecorado e, sobretudo, “reabilitado”. Em 10 de Janeiro de 1824 morria Vítor Emanuel I; Carlos Alberto regressava à sua terra, na qual se manteria como que exilado. Ele, e sobretudo o reino sardo, eram peões no braço de ferro entre França e Áustria. Os embaixadores destas potências olhavam-no com extremo cuidado: “E no entanto – notava o embaixador francês –, é um homem com actividade de espírito e instruído. A sua conversa é própria de alguém que leu e reflectiu”. Agradavam ainda a sua sensibilidade e a sua preocupação com o consenso.

1831: enfim, o trono para um rei anti-liberal

Carlos Félix morreu em 27 de Abril de 1831. Carlos Alberto é proclamado rei no meio das expectativas mais contrárias. A única posição clara que tomou, à partida, foi um alinhamento pró-austríaco e anti-francês, porque sentia uma profunda repugnância pela política de Luís Filipe de Orléans, que classificava como “scélérat”, “lâche” e “infâme”.

Nestes anos, a política externa de Carlos Alberto assumia-se como abertamente ideológica:

não só, em França, conspirava contra o “infame governo saído da Revolução”, como apoiava os carlistas, em Espanha, e os miguelistas, em Portugal, cortando mesmo os laços comerciais com as duas monarquias liberais peninsulares. Só em 1842 a Sabóia reconhecera D. Maria; e serão precisos mais seis anos para reconhecer Isabel II de Espanha. O fundamento era sempre o mesmo: defesa do legitimismo contra qualquer forma de “revolução”. O reino isolou-se de muitos países europeus, desde logo a Inglaterra e, *malgré lui*, aproximou-se mais ainda da Áustria dos Habsburgos.

Carlos Alberto vivia com obsessão o seu combate anti-liberal, reprimindo as organizações e movimentos que se multiplicavam, sobretudo quando podiam infiltrar o exército, sustentáculo derradeiro da monarquia absoluta. Essa obsessão conduziu-o a medidas terríveis, algumas claramente ilegais, como a de julgar civis em tribunais militares; no final deste processo, houve 26 condenados à morte e duas centenas ao exílio. O tema é incómodo e lança sombras sobre a biografia; mas todas estas coisas se passaram. Carlos Alberto não foi apenas isso, mas foi também isso.

A partir de 1835, quando se sente em segurança, o rei retoma as tímidas reformas do Estado, abolindo os castigos mais cruéis, franqueando as reservas de caça e criando um Conselho de Estado que permitia antever mudanças estruturais. Mas a grande medida foi a reforma dos códigos civil, penal, comercial e de processo; na linha do seu pensamento, os novos códigos procuravam um meio-termo, por vezes impossível, entre a legislação napoleónica e os velhos privilégios da monarquia da Sabóia e do absolutismo. É curiosa a sua pretensão de reformar a disciplina, os costumes e a instrução do clero sardo, de baixíssimo nível. Carlos Alberto não queria problemas com Roma nem com a Igreja (ele tentou mesmo fazer aprovar, sem sucesso, uma “submissão do rei às leis da Igreja”); apenas precisava, para a sua acção, de um clero mais culto e moralmente exemplar. A iniciativa foi boicotada pela Igreja e não levou a lado algum.

O Reformador da Sardenha

Na Sardenha, o rei projectava a abolição das jurisdições feudais e a entrega de terras aos camponeses, que, com o apoio do Estado, a comparariam aos anteriores proprietários. As coisas não se passaram como ele sonhava: o custo das reformas recaiu, quase todo, sobre os mais pobres; e muitos dos novos proprietários eram piores do que os antigos, como fica magnificamente retratado no livro de Lampedusa *O Leopard* (e, já agora, no filme de Visconti inspirado nesse livro).

Mas após séculos de imobilismo, a Sardenha começou a mexer. Estradas, correios e comunicações marítimas melhoraram, o comércio beneficiou de alguma liberalização, as taxas aduaneiras baixaram e o protecționismo abrandou, houve algum investimento em indústria. Apesar do aumento das importações, o saldo foi quase sempre positivo. Mas nunca se esqueça que as obras públicas não absorviam mais de 2,8% do orçamento, enquanto o exército passava largamente os 30%, com resultados de resto pouco satisfatórios. Esta expansão económica promovida por Carlos Alberto teve uma tradução social: uma rápida ascensão da burguesia e um aburguesamento da nobreza, que participou com entusiasmo nas novas actividades económicas. A História prega algumas partidas aos seus protagonistas: talvez Carlos Alberto não o sonhasse nem o desejasse; o certo é que as suas reformas económicas favoreceram claramente o triunfo da burguesia e o nascimento do Estado constitucional. Porque o pano de fundo continuava cinzento: um sistema fiscal injusto e assente num cadastro desactualizado, uma instrução deficiente e quase toda nas mãos do clero (sobretudo dos jesuítas), uma nobreza agarrada a privilégios anacrónicos, um exército conservador e pouco eficiente. Por isso, para uns ele andou depressa demais; para outros fez pouco quando se exigia tanto! Uma história que se repetia por todo o sul da Europa.

O Statuto

Bem mais profundas são as reformas de 1847: a transferência da polícia do Ministério da Guerra para o do Interior, a supressão de todos os foros privados (mesmo o eclesiástico), o fim da censura eclesiástica ou o princípio electivo para cargos administrativos. É muito? Para os liberais italianos não: queriam a expulsão dos jesuítas, a amnistia para os presos políticos; queriam, acima de tudo, uma constituição. Carlos Alberto acaba por ceder. Em 8 de Fevereiro de 1848, uma proclamação em 14 artigos anuncia-

va as bases da futura lei fundamental: a religião católica era a única religião de Estado (embora outros cultos fossem tolerados); o poder legislativo repartia-se entre o rei e duas câmaras (uma eleita, outra de nomeação régia). O rei participou activamente na redacção da constituição (sobretudo para garantir o papel da Igreja); o documento – o ambicionado *Statuto* – foi promulgado em 5 de Março de 1848 (dias depois da insurreição de Paris). E as reformas políticas sucediam-se: amnistia política, abolição da censura sobre a imprensa, nova lei eleitoral.

Mas os acontecimentos voltariam a escapar ao controle do rei. Contra tudo o que era sensato, os milaneses insurgiram-se contra o domínio austríaco. A conjuntura internacional era má: a Inglaterra pedia prudência, a Rússia e a Prússia alinhavam pela Áustria, a França só agiria em apoio dos ideais republicanos.

Carlos Alberto não soube conduzir os exércitos dos piemonteses. Os especialistas identificaram três tácticas possíveis para uma vitória. O rei escolheu uma quarta que só podia conduzir ao fracasso. Falou-se, mais tarde, numa “coragem puramente passiva” – habilidosa fórmula. Mas do outro lado as tropas austríacas eram comandadas pelo Marechal Radetzky. Embora com vitórias episódicas, tudo acabou na inevitável derrota final, em Novara, em 23 de Março de 1849. Nessa madrugada, o rei abdica a favor do filho Vítor Emanuel (que será o segundo desse nome) e foge para Vercelli. Interceptado pelas tropas austríacas mas não reconhecido (apresentava-se como Conde de Barge), continua a sua fuga por França (Antibes, Toulouse, Bayonne), depois por Espanha (Tolosa). No dia 15 de Abril entrava em Portugal e a 19 chegava ao Porto: foram 27 dias de fuga; os últimos 4, 5, de Vigo ao Porto, a cavalo.

O crepúsculo portuense

Na manhã de 19 entrava na cidade uma comitiva que, de régia, pouco tinha: o soberano que havia abdicado, triste, exausto, doente (mais do que supunha), dois criados fiéis e o estalajadeiro que o acolhera em Vigo; as bagagens seguiam em quatro cavalos. O melhor Porto vestiu-se de gala para receber o ilustre refugiado. Fê-lo no Carvalhido, onde se dispuseram todas as autoridades civis e militares, os cidadãos mais nobres – e dois esquadrões de cavalaria. De imediato começaram as ofertas: a primeira foi o luxuoso coche do Conde de Terena (Carlos Alberto agradeceu mas declinou). O governador civil e um general aproveitaram para dar lustro ao seu francês em discursos de ocasião, que o rei agradeceu com singeleza. Mas quando arrancou o terceiro discurso – quantos se seguiriam? – o recém-chegado não aguentou mais: repetindo a sua gratidão, lembrou que mal se tinha de pé e que só queria deitar-se numa cama da estalagem. Não quis alor-se no Paço Episcopal, que lhe foi oferecido; aceitou a sugestão de escolher a melhor hospedagem, a *do Peixe* (do nome do proprietário, António Bernardo Peixe), no então chamado Largo dos Ferradores (depois, Feira das Caixas; aí se realizou, durante décadas, uma feira dos criados ou dos moços, mais tarde transferida para a Rotunda da Boavista). A estalagem ocupava o Palacete dos Viscondes de Balsemão (que veio a pertencer aos Condes da Trindade). Por isso, em meados do século XIX o Largo passou a chamar-se Praça de Carlos Alberto; e o Teatro próximo adoptou o mesmo nome.

E para lá foi o cortejo: o rei à frente, a cavalo, em mísero estado (“Carlos Alberto – conta Magalhães Basto – envergando embora um longo casaco à paisana, trajava a sua farda militar, e sustendo, mercê de um milagre da vontade, hirtto sobre a sela o seu busto magro, correspondia com o seu quepi às saudações”), a seguir o Porto inteiro, cavalaria incluída, coches e carruagens a fechar. Nos passeios e às janelas apinhava-se o povo, desde logo rendido à imagem sofredora e ao destino trágico do rei. De tal modo estava este que teve de ser levado em braços, pelos seus criados, para o quarto.

Os primeiros dias portuenses

A sua primeira preocupação foi garantir um confessor-capelão: o Padre António Peixoto Salgado, da Congregação do Oratório e fluente no francês. E passou a frequentar a missa da manhã, na Igreja do Carmo; levantava-se às cinco horas. Alguém do tempo anotou: “Carlos Alberto é um homem de estatura alta, magro e sisudo; vai à primeira missa que se diz no Convento do Carmo; está com toda a atenção em pé, lendo em um pequeno livro durante a missa, e no meio do corpo da igreja, como pessoa particular; e acabada a missa sai entre o primeiro povo para sua casa”. Deu então pequenos passeios pelas ruas próximas.

A 27 de Abril trocou estes aposentos por outros na Rua dos Quartéis (hoje D. Manuel II): “uma pequena casa com três quartos deixada por um inglês com os seus móveis e a sua criada”, escreveu o próprio. Era pequena, modesta e central – a última característica, para nós simpática, não o era para o rei, que buscava o isolamento. Encontrou-o, por fim, na Quinta do Sacramento (primitivamente chamada das Macieiras), na Rua de Entre-Quintas: um pequeno paraíso, esta casa de campo do abastado comerciante António Ferreira Pinto Basto; mudou-se para o que hoje é o Museu Romântico no dia 14 de Maio. Ficou encantado com o jardim e com a vista: “Estou agora instalado numa linda casa de campo, situada às portas da cidade, e com uma vista soberba sobre a colina, sobre o rio e sobre o mar”. Imaginou horas de paz naquele jardim, mas nunca as gozou.

Os médicos do Porto e a doença de Cádiz

Porque no dia seguinte, a 15, o seu estado de saúde agravou-se. O rei da Sabóia nunca mais sairia da casa em que acabara de entrar. Assustado, mandou chamar um professor da Escola Médica do Porto, o Dr. Francisco Assis e Sousa Vaz (diplomado em Paris). Este clínico, com a ajuda, que ele próprio solicitou, do Dr. António Fortunato Martins da Cruz, acompanhou diariamente o rei desde 16 de Maio até à hora da morte. No primeiro exame, o enfermo queixou-se de uma infecção nos intestinos que o torturava desde a guerra em Espanha, em 1823, e de uma tosse seca que lhe sacudia o peito. A duríssima viagem fizera-lhe muito mal. Assis Vaz sabia reconhecer um caso grave quando via um. Escreveu nas suas notas: “O Rei tem 51 anos; temperamento nervoso-sanguíneo; magreza geral muito pronunciada; esgotamento de forças e abatimento moral; face pálida e crispada; pulso ligeiramente frequente e curto; tosse seca e lacerante; língua irregularmente branca; pouca sede; dores abdominais; sono entrecortado”.

Algum rigorismo nas suas práticas católicas não ajudava; o próprio confessor o aconselha a moderar jejuns e abstinências.

Carlos Alberto vive como um homem doente, cansado e profundamente amargurado. Não quer ver ninguém. Se do Piemonte continuarem a incomodá-lo com embaixadas e visitas de todo o tipo, ameaça, retirar-se-á para mais longe ainda (e o Porto já era tão longe!). Quase não sai do quarto; sentado a uma pequena mesa, à janela, escreve cartas, lê jornais franceses, livros de história, de ciências e de viagens; os seus homens de confiança obtêm, na Biblioteca Pública do Porto, livros para o rei, que anuncia a sua intenção de a visitar pessoalmente logo que possa. E acompanha, com naturalidade, a vida da cidade que o acolheu. Chegou a comentar com o Dr. Assis que lhe parecia uma terra alegre cujos habitantes pensavam sobretudo em se divertir (aparentemente a “cidade do trabalho” não se esgotava a trabalhar); e apercebia-se da decadência comercial, sobretudo do sector dos vinhos: Carlos Alberto culpava a barra traiçoeira e citava, como exemplo a seguir, a Holanda. Também via o Porto como uma terra tranquila, com poucos crimes, e na qual havia muitas festas religiosas.

Um exílio no fim do mundo

Nos momentos de maior cansaço, maior desânimo ou maior sofrimento físico, tudo lhe desagradava: era a água que lhe sabia mal, o pão que não se comparava com o italiano, a cozinha que só sabia três ou quatro maneiras de preparar galinha, era o correio de Turim que nunca mais chegava (“C’est vraiment être à l’extrémité de l’Europe”, desabafava!); era o clima desagradável e frio. Em compensação, encantavam-no as árvores de folhas perenes e, entre todas, as camélias do Japão. Mas reconhecia: “o governo, os moradores do Porto e até os negociantes ingleses cumulam-me constantemente de tantas atenções e gentilezas, que nunca poderei suficientemente agradecer”.

A saúde piorava dia a dia. O Rei D. Fernando despachou, de Lisboa, o seu médico pessoal, o Dr. Kessler, para assistir o exilado; Carlos Alberto dispensou os respectivos serviços (adivinhamos alguma desconfiança em relação ao clínico que “serviu no exército prussiano”). De Itália chegava o Dr. Riberi, o seu médico pessoal, que, subscrevendo as apreensões dos dois clínicos do Porto, constatava que pouco ou nada havia a fazer para travar a doença.

A cidade sentia o desenlace próximo e enchia as igrejas para rezar. A agonia não se prolongou excessivamente. Depois de recebida a extrema-unção, aquele que fora rei da Sabóia expirava, às três horas e meia da tarde do dia 28 de Julho de 1849, no seu quarto da Rua de Entre-Quintas.

Somos todos italianos

A cidade chorou o príncipe como se tivesse perdido um dos seus filhos mais queridos. Vestiu-se de luto, fez dobrar a finados os sinos dos templos, disparou as suas baterias em sinal de respeito. Um cortejo impressionante levou o caixão até à capela de S. Vicente, na Sé, onde aguardaria o transporte para Turim. Para isso chegaram ao Douro dois vapores italianos, pintados de negro. O percurso do féretro entre a Sé e a Praça da Ribeira, onde embarcou a bordo do Mozambano, foi dos mais impressionantes da história do Porto, que se cobriu de panos pretos e, já nos penedos da Foz, a ver partir os barcos, se despediu acenando com milhares de lenços brancos.

Já alguém chamou “shakespeariano” ao destino trágico deste rei. Ainda em sua vida, mas mais desenvoltamente após a morte, nascia e crescia o mito, sublimando em poesia o drama individual do homem e disfarçando as fraquezas da sua Coroa. No Porto, Carlos Alberto pudera enfim descansar: a tensão terrível em que vivera a sua vida, julgando-se misticamente predestinado para grandes desígnios mas confrontando-se diariamente com a sua indecisão (a luta entre *ambition* e *faiblesse*, segundo Metternich) esvaziava-se e o príncipe esquecia a realidade e lia os clássicos: “Continuo a fazer uma vida muito solitária – escreveu na sua derradeira carta – e, não tendo qualquer entusiasmo pelos acontecimentos modernos, dediquei-me a ler os grandes homens de Plutarco”. O seu filho, Vítor Emanuel II, e o primo, Eugénio de Sabóia, repetiam a dívida de gratidão para com o Porto: os portuenses serão sempre italianos, garantiam. A irmã ocupou-se com a construção de uma capela em memória do rei Carlos Alberto, nos jardins do Palácio de Cristal, com boa estatuária italiana e alfaias vindas de Paris. Quando as autoridades do Piemonte quiseram pagar os honorários, os dois médicos do Porto responderam que a honra de ter acompanhado o seu ilustre paciente havia sido recompensa bastante.

Turim prepararia uma recepção excepcional ao monarca que concedera o *Statuto* e encarnara, melhor ou pior, os ideais do *Risorgimento*; e que fechara os olhos à vista da barra do Douro e das camélias da Quinta do Sacramento. Carlos Alberto viveu no Porto entre 19 de Abril e 28 de Julho de 1849. Mas os últimos dias, a arder em febre, passou-os certamente entre as aclamações do povo de Turim, as lições nas ruas de Genebra ou a companhia dos soldados nos campos de Novara, sonhando com uma vida que não foi. Como o Porto começaria a imortalizar um rei que não conheceu. ■

Bibliografia sumária:

BASTO, Artur de Magalhães – “Carlos Alberto no exílio. Diário do último período da sua vida”, *O Tripeiro*, 5ª Série, 6 (Outubro de 1948) a 11 (Março de 1949).
DA-FIENO, Egidio – *Breves noções a respeito da vida, viagem, e morte no Porto de Carlos Alberto; assim como do funeral, cerimónias da trasladação, e recepção das suas reliquias no Piemonte, ou paralelo da demonstração nacional feita em honra do grande italiano, por Egidio Da-Fieno, Commissario do Real Vapor Goito*. Porto, Typographia Commercial, 1850.
FERREIRA, J. A. Pinto – *A Princesa Frederica Augusta de Montléart e a Capela de Carlos Alberto*. Separata do “Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto”, IX, 1-2 (1948).
FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e – *Toponímia Portuense*. Porto, Contemporânea Editora, 1999.
OMODEO, A. – *Difesa del Risorgimento*, 2ª ed., Turim, 1955 (actualizando o título *La leggenda di Carlo Alberto nella recente storiografia*, Turim, 1940).
PEREIRA, Gaspar Martins – *No Porto romântico, com Camilo*. Porto/Vila Nova de Famalicão, 1997.
PIERI, P. – *Storia Militare del Risorgimento. Guerre e insurrezioni*. Turim, 1962.
RAMOS, Luís de Oliveira, dir. – *História do Porto*, 3ª ed., Porto, Porto Editora, 2000.
TALAMO, G. – “Carlo Alberto, re di Sardegna”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, s.d., p. 310-326.
Página WEB sobre o *Risorgimento Italiano* (www.riccati.it/risorgi)

* Em Setembro de 2003, por ocasião da reabertura do Teatro Carlos Alberto, propusemo-nos editar um livro, a que demos o provisório título de *Manual de Reabertura TeCA*, com o objectivo de assinalar a circunstância com alguma pompa documental. De entre os inúmeros textos encomendados, constava este “*Adagio Portuense*”, onde Luís Miguel Duarte, professor do Departamento de História da Faculdade de Letras do Porto, traça o perfil histórico de Carlos Alberto de Sabóia, um monarca italiano que esgotou os últimos meses da sua vida na cidade do Porto, e que haveria de dar nome ao teatro inaugurado em 1897. Os meses passaram, os orçamentos minguaram e o *Manual de Reabertura TeCA* foi transitando da gaveta dos projectos sucessivamente adiados para a gaveta dos projectos definitivamente cancelados. Mas neste vaivém de contrariedades ainda fomos a tempo de recuperar este “*Adagio Portuense*”, que transita agora para as páginas do “Almanaque” desta edição do *Duas Colunas*.

PRATA DA CASA



João Tuna

Nome **Cláudia Sofia Esteves Ribeiro**
Idade **32 anos**
Funções **Coordenação do Departamento de Guarda-roupa**
Início da actividade no TNSJ **1994**

Cláudia Ribeiro foi parar ao Departamento de Guarda-roupa porque não tinha carta de condução. Uma explicação mais esotérica – e mais romântica, sem dúvida – diria que a culpa é de qualquer coisa parecida com “destino”. Uma outra mais pragmática chamaria, talvez, “coincidência” ao que determinou que hoje seja a concepção do guarda-roupa a preencher o *item* profissão, e não a cenografia, tal como tinha previsto quando ingressou na Academia Contemporânea do Espectáculo. Cenografia e Figurinos, assim se chamava o curso que frequentavam Cláudia Ribeiro e Elisabete Leão – também ela a trabalhar hoje no TNSJ –, a primeira a planejar uma carreira em cenografia, a segunda com perspectivas de trabalhar em guarda-roupa. Basta olhar para a ficha técnica do São João para perceber que lhes trocaram as voltas. Quando um produtor de cinema se dirigiu à ACE à procura de gente para trabalhar num filme, a então directora da escola indicou o nome das duas alunas, mas a convocatória incluía a carta de condução como requisito obrigatório para quem ficasse com responsabilidades ao nível do cenário. Ora, por essa altura, Cláudia Ribeiro não conduzia e não lhe restou outra solução se não ocupar-se do guarda-roupa e inverter os papéis com Elisabete Leão. Uma inversão que teve pouco de pontual e haveria de revelar-se duradoura, não tivesse o episódio sido amplamente consequente para o futuro de ambas: Elisabete Leão não se dedicou aos figurinos, e Cláudia Ribeiro nunca chegou sequer a experimentar a cenografia. “Eu nunca pensei fazer trapos, nem a Beta fazer cenografia. Mas hoje não estou nada arrependida. Detesto tudo o que sejam rebarbadoras, berbequins. Máquinas, só gosto das de costura.”

Percebamos então que universo é esse a que foi parar por acaso e no qual hoje se sente como peixe dentro de água. Para além das inevitáveis máquinas de costura e dos não menos óbvios botões, tecidos e linhas, no *atelier* em que são produzidos os figurinos dos espectáculos do São João circula toda uma parafarnália de objectos, ferramentas e materiais que denunciam que nem só da confecção de roupa vive o trabalho do colectivo feminino coordenado por Cláudia Ribeiro. Também chapéus, cabeleiras, sapatos, anéis, jóias ou armaduras ganham forma na oficina subterrânea em que trabalha a equipa de guarda-roupa. Adereços cuja manutenção ao longo da carreira do espectáculo também asseguram, cosendo o que se descose, penteando diariamente as cabeleiras e vigiando os

tintos – porque a receita caseira de sal e vinagre como fixante das cores ainda é a melhor, mas não há cor que resista às lavagens sucessivas a que se submetem os figurinos.

“Uma das minhas funções principais é garantir que as coisas vão para o palco como o figurinista concebeu.” Um objectivo que se consegue começando por identificar o ponto de intersecção entre as intenções de quem desenhou os figurinos e as técnicas que permitem concretizá-las – ou seja, as reais possibilidades de transformar um esboço em papel em algo “costurável” e “vestível”. “Eu e o figurinista começamos por ter uma primeira reunião na qual eu tento perceber como é que, a nível técnico, cada situação se resolve.” Uma coisa é um determinado efeito desenhado no papel ou a cor que o figurinista tem na cabeça para o vestido de uma das personagens, outra completamente diferente é perceber como é que, por exemplo, se conseguem umas mangas de balão, ou de que forma é possível obter *um* vermelho que seja *o* vermelho. Se quanto à técnica que permite insuflar umas mangas, qualquer leigo na matéria se abstém de arriscar soluções, já em relação aos dilemas cromáticos, um misto de ingenuidade e ignorância leva a arriscar a pergunta: “É tão complicado assim encontrar o tecido na cor pretendida? Se querem um vestido vermelho porque é que não compram logo o tecido vermelho?”. Esclarecimento de quem sabe e arruma o assunto em três tempos: “Para começar, há milhares de vermelhos. Depois, todos os figurinistas querem uma cor muito específica. Em palco, um vermelho mais escuro é uma coisa, mais claro é outra. Por isso, a maior parte dos tecidos que compramos são tingidos aqui. Tingindo, somos nós que controlamos a cor”. Está explicada a existência de painéis de tamanho industrial na oficina de guarda-roupa e dissipadas as dúvidas de se tratar do objecto errado no departamento errado.

Antes do “mãos à obra” propriamente dito, há ainda uma etapa na qual se procede à recolha de amostras dos materiais que a execução do guarda-roupa envolve. “Chamo-lhe pré-produção porque é uma fase em que não estamos a executar nada, no máximo estaremos a fazer os moldes, que têm que ser preparados com antecedência porque é preciso ter tempo para estudar pormenores.” Os exemplos concretos são sempre ajudas preciosas à tradução do léxico próprio de cada área – e, por isso mesmo, impenetrável para quem pouco percebe destas lides. Vejamos então: o ventre proeminente que João Reis, no papel de Dom Ubu, exhibe na mais recente encenação de Ricardo Pais contabilizava, a um mês da estreia do espectáculo, três provas de guarda-roupa. Foi estudada a forma e feito um molde em esponja que tem que ser testado, neste caso concreto, não apenas em re-

lação à forma como assenta no corpo do actor. “Ontem fizemos uma terceira prova por causa do cenário, porque ele vai ter que entrar e sair de um alçapão e é preciso ver se a barriga consegue passar. Só depois disso é que se pode começar a pensar nos tecidos.”

É por estas e por outras que nem os anos de experiência nem o domínio das técnicas viabilizam qualquer pretensão de conferir às funções o estatuto de ciência exacta. “Nada do que nos propomos fazer é normal. Umas calças nunca são umas calças convencionais: ou porque fazem balão ou porque têm que ser envelhecidas... Por isso mesmo, há ocasiões em que não consigo ter a certeza absoluta de como as coisas vão resultar. Por muitas técnicas que se dominem, elas nunca são utilizadas da mesma forma.” Também parte integrante destes ou de quaisquer ossos do ofício são os inevitáveis – e irresistíveis de contar – contratemplos. Exemplos de novo: a transformação de dois figurinos concebidos para gente adulta – que eram só os dos protagonistas do espectáculo, que eram só altamente complexos e, por isso, tinham sido extremamente trabalhosos – em roupa de criança pela iluminada funcionária da lavanderia onde foram deixados para ser limpos a seco, e que resolveu que colocando-os na máquina de lavar cumpriria melhor as suas funções. Foram devolvidos à procedência com 20 centímetros a menos e a uma semana da estreia do espectáculo. A uma tarde inteira passada em estado de choque – “Chorei imenso e ainda hoje gozamos comigo por causa desse episódio” – seguiram-se noites a fio a recuperar o que não podia dar-se por irremediavelmente perdido. Para os anais da história do trabalho de guarda-roupa ficará também o episódio em que alguém, vencido pelo cansaço de umas quantas directas consecutivas, cumpriu a indicação de desfazer alguns figurinos, mas pegou nas peças que estavam bem feitas em vez daquelas que estavam efectivamente erradas.

Episódios como estes cumprem também a função de reforçar a cumplicidade de uma equipa que Cláudia Ribeiro é incansável a elogiar. “Já trabalhamos juntas há muitos anos e conhecemo-nos bem – também porque já nos zangámos muito. Isto não é uma fábrica de confecção de roupa, é um trabalho em que o envolvimento é maior. Aqui tem-se a noção de quem vai usar as peças que produzimos, e cada uma tem orgulho em ter sido ela a fazer o figurino de determinado actor.” É peremptória em afirmar que trabalha com uma verdadeira *dream team* e, para além dos atributos de cada um dos elementos com quem trabalha, quando fala genericamente da equipa que coordena não deixa a coisa por menos: “Eu tenho a melhor equipa do mundo”. ■ **SUSANA MORAIS**

ABRIL

TEATRO NACIONAL SAO JOAO

ABR 11..23 OS LUSÍADAS RUMO AO ORIENTE

a partir de LUÍS VAZ DE CAMÕES
encenação ANTÓNIO PIRES
co-produção CULTURAL KIDS, TNDMII
segunda a sexta-feira [10:30+15:00] sábado [21:30]

MAI 06..14 CODEX

FESTIVAL DE MÚSICAS

MAI 06+07 LAURIE ANDERSON
(The End of the Moon)

MAI 12 ABYSSINIA INFINITE
(Feat. EJIGAYEHU "GIGI" SHIBABAW)

MAI 13 DAVID THOMAS
(Reflections in a Mirror Man)

MAI 14 BUGGE WESSELTOFT
(New Conception of Jazz)
produção TNSJ
quinta-feira a sábado [22:00]

MAI 31..JUN 11 BERENICE

de JEAN RACINE
encenação CARLOS PIMENTA
espectáculo de abertura do XXVIII FITEI
produção TNDMII
terça-feira a sábado [21:30] domingo [16:00]

JUN 14..18 O BALLET GULBENKIAN NO TNSJ

coreografias de DIDY VELDMAN+CLARA ANDERMATT+
HERVÉ ROBBE+PAULO RIBEIRO
produção BALLET GULBENKIAN
terça-feira a sábado [21:30]

JUL 08..17 CABELO BRANCO É SAUDADE

direcção RICARDO PAIS
produção TNSJ
terça-feira a domingo [21:30]

INFORMAÇÕES LINHA VERDE
800-10-8675

1 CASA, 2 TEATROS.
ABERTOS TODO O ANO.

TEATRO CARLOS ALBERTO

ABR 16..MAI 07 UBUs

de ALFRED JARRY
encenação RICARDO PAIS
produção TNSJ
terça-feira a sábado [21:30] domingo [16:00]

MAI 06..08 JARDINS DO PALÁCIO DE CRISTAL SaAIAire DE RIEN, MAIS ÇA CHANGE TOUT...

criação CIE COULEURS MÉCANIQUES
espectáculo integrado na programação do FAZER A FESTA
sexta-feira a domingo [22:00]

MAI 13..27 BALLETEATRO AUDITÓRIO CIDADE DOS DIÁRIOS

criação VISÕES ÚTEIS
co-produção VISÕES ÚTEIS, TNSJ
terça-feira a sábado [21:30] domingo [16:00]

JUN 01..12 RUÍNAS

UM ESPECTÁCULO MUSEU

encenação JOÃO GARCIA MIGUEL
criação TEATRO BRUTO
espectáculo integrado na programação do XXVIII FITEI
co-produção TEATRO BRUTO, TNSJ
terça-feira a sábado [21:30] domingo [16:00]

JUN 21..JUL 07 DANCEM!05

JUN 21+22
SORRY, DO THE TOUR
coreografia MARCO BERRETTINI
produção MELK PROD.

JUN 30+JUL 01
TRIO

coreografia TIAGO GUEDES
produção RE.AL

JUL 06+07
CORPO DE BAILE

coreografia MIGUEL PEREIRA
produção O RUMO DO FUMO
terça a sexta-feira [21:30]

M|C TNSJ

MECENAS EXCLUSIVO TNSJ
ren
Rede Eléctrica Nacional, S.A.

TNSJ - Praça da Batalha · 4000-102 Porto · F 22 208 83 03 | TeCA - Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto · F 22 340 19 07 | www.tnsj.pt

