

# OS NEGROS

Manual de Leitura

# OS NEGROS

**Les Nègres (1958)**

**de Jean Genet**

**tradução** Armando Silva Carvalho

**encenação** Rogério de Carvalho

**cenografia** João Mendes Ribeiro

**figurinos** Bernardo Monteiro

**sonoplastia** Francisco Leal

**desenho de luz** Jorge Ribeiro

**preparação vocal e elocução** João Henriques,

Ana Celeste Ferreira

**movimento** Manuela Paulo

## elenco

Adorado Mara *Ville de Saint-Nazaire*

Alberto Magassela *Arquibaldo*

Ana Magaia *Bobo*

Ângelo Torres *Village*

Carlos Paca *Escudeiro*

Dom Petro Dikota *Missionário*

Jaime Lopes *Diouf*

Josefina Massango *Felicidade*

Laurinda Chiungo *Rainha*

Lucília Raimundo *Virtude*

Nelson Boggio *Governador*

Odete Mósso *Neve*

Orlando Sérgio *Juiz*

**assistência de encenação** Débora Pinho Mateus

**assistência de figurinos** Lícia Cunha

**apoio de técnica corporal** Luca Aprea

**assistência de movimento** Ricardo Machado

**fotografia** João Tuna

**chefia de produção** Maria João Teixeira

**direcção técnica** Carlos Miguel Chaves, Rui Simão

**direcção de montagem** Teresa Grácio

**direcção de cena** Cátia Esteves

**maquinaria de cena** Filipe Silva (chefe), Joaquim Marques, Lídio Pontes, Adélio Pêra, Paulo Ferreira, Jorge Silva

**operação de som** Marco Lima

**operação de luz** João Coelho de Almeida, Abílio Vinhas, Filipe Pinheiro, Fred Rompante

**operação de vídeo** Fernando Costa

**adereços e guarda-roupa** Elisabete Leão (coordenação); Guilherme Monteiro, Dora Pereira,

Nuno Ferreira (aderecistas); Celeste Marinho (mestra-costureira); Nazaré Fernandes,

Fátima Roriz, Virgínia Pereira, Isabel Pereira, Alice Assal, Ana Maria Fernandes,

Emerenciana Ramalho, Glória Costa, La-Salette Oliveira, Patrícia Nunes, Jonas Ribeiro (costureiros)

**cabeleiras** Sano de Perpessac

**auxiliar de camarim** Laura Esteves

**duração aproximada** [2:20] **com intervalo**

**classificação etária** Maiores de 16 anos

**produção** TNSJ

**Teatro Nacional São João**

**15 Setembro – 08 Outubro 2006**

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

## apoios



## apoios à divulgação



## agradecimentos

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mário Moutinho

**edição** Centro de Edições do TNSJ

**coordenação** João Luís Pereira

**design gráfico** João Faria

**fotografia** João Tuna

**impressão** Rocha AG

Teatro Nacional São João  
Praça da Batalha  
4000-102 Porto  
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto  
Rua das Oliveiras, 43  
4050-449 Porto  
T 22 340 19 00 F 22 340 19 07

www.tnsj.pt  
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

O TNSJ É MEMBRO DA

M|C  
MINISTÉRIO DA CULTURA

TNSJ  
Teatro Nacional São João

UNIAO DOS TEATROS DA EUROPA

MECENAS EXCLUSIVO TNSJ

ren  
Rede Eléctrica Nacional, S.A.



## Este projecto

Os textos de Jean Genet e as afirmações (interrogações?) de Rogério de Carvalho na sua entrevista a Paulo Eduardo Carvalho, incluídos mais adiante neste programa, dizem quase tudo o que justifica este projecto e relegam este suposto texto de entrada para a categoria de nota de rodapé.

Mas é início de temporada – conceito que só se estabilizará quando pudermos flexibilizar um pouco mais a constrição do raciocínio ao ano a que somos forçados no ainda presente estatuto. É tempo, portanto, de saudações, de enunciados de intenção, de grandes expressões revitalistas.

Gostaria, porém, de reduzir tudo a três votos:

- que Jean Genet (que, enfim, realizamos no palco) nos continue a iluminar nas inquietações e nos fulgores de que o seu encenador dá tão eloquente conta;
- que nós todos aqui em casa sirvamos da melhor forma o projecto de Rogério de Carvalho, talvez o mais independente, o mais irritantemente discreto e um dos mais admiráveis criadores do nosso teatro;
- que estejamos todos de olhos, ouvidos e mãos abertos à ocasião única, à dádiva (necessariamente polémica) deste elenco, que prolonga no nosso palco a inquietação com a fala, obrigando-nos a inflectir muitos dos nossos preconceitos normativos e a celebrar a língua portuguesa de hoje como uma surpreendente e transbordante herança polimórfica.

Falamos de *Os Negros* como uma generalidade. Este espectáculo, o seu som antes mesmo de Genet, já é um projecto inquietante e desestabilizador.

Sejam bem-vindos.

RICARDO PAIS

# A sagração da revolta

ARMANDO SILVA CARVALHO

“A ordem social só se mantém à custa de uma maldição infernal que aflige os seres, entre os quais os mais vis, os mais nulos, os que estão mais próximos de mim.” Esta afirmação de Jean Genet, que é, à primeira leitura, uma crítica total à organização do mundo dos homens, não pode ser levada à letra como ponto de partida para interpretar o seu teatro.

Genet nunca foi um escritor político. E até mesmo a sua tão explorada marginalidade, explorada inclusive por ele próprio, não serve de fundamentação à sua actividade literária. Sejam os directos: Genet é sobretudo um poeta. E poeta no sentido do cultor da palavra, no sentido mais nobre do amante do verbo, da sua tessitura como interpretação do mundo através de um sujeito lírico.

Mas a biografia de Jean Genet tem servido até hoje para muita coisa. E não podemos esquecer o que dela fez Sartre, que a transformou num eixo existencial da sua própria filosofia, de tal maneira eivada de pressupostos filosóficos que o próprio biografado não se reconhecia nela.

Nascido em Dezembro de 1910, em Paris, Jean Genet é rejeitado pela mãe, e acolhido por uma família ligada à Assistência. Fugas, furtos, e mais tarde falsificação de documentos e muitos outros delitos, fazem com que depressa seja atirado para um internato. Seguem-se quinze anos de prisão até atingir a maioridade na colónia penitenciária de Mettray. Alista-se depois no exército, do qual deserta, e inicia o seu vasto calvário de vagabundagem pela Europa, onde vai vivendo de esquemas, como hoje se diria, uns mais perigosos que outros.

Em 1942 publica o seu primeiro poema, “O Condenado à Morte”, a expensas suas, na prisão, em condenação perpétua. Jean Cocteau e outros escritores da cena parisiense interessam-se por ele e conseguem a sua libertação em 1944. Que se saiba, Genet nunca se mostrou muito agradecido aos seus protectores, e até morrer manteve sempre a sua posição de marginal.

Entre 1955 e 1961 escreve e publica alguns dos seus textos mais importantes, como *O Balcão*, *Os Negros* e *Os Biombos*. Em 1970 vai aos Estados Unidos e expressa a sua simpatia pelos Panteras Negras. Mais tarde, solidariza-se com a causa palestina e escreve, sobre ela e através dela, belos textos líricos.

Morre em 1986 com um cancro na garganta, num hotel em Paris, e é sepultado em Larache, Marrocos.

Falemos então de *Os Negros*, a nossa peça.

Diz-se que Jean Genet, ao escrevê-la, se inspirou directamente no documentário *Os Mestres Loucos*, realizado por Jean Rouch em 1954. O filme de Rouch foi rodado em Acra e relata a história de uma confraria de negros, na sua maioria proletariado urbano, que se infiltra no mato para celebrar uma cerimónia, entrando em transe e entregando-se a uma espécie de exorcismo. Se é verdade que o tema que serve de base ao filme de Rouch – negros que representam o papel de brancos para reconstituir um crime – se repete na peça de Genet, a maior verdade é que a beleza e a retórica do texto, a sua organização através de disfarces, simulacros, fingimentos, *teatro dentro do teatro*, são bem representativos dos processos utilizados por Genet nas peças anteriores. O teatro de exorcismos, como ele gostava de definir os seus textos dramáticos, está bem patente em *Os Negros*. E por acréscimo, a glorificação da Imagem e do Reflexo, que é de certo modo e um pouco a contragosto a opção filosófica de Genet; que no fundo se julga sobretudo devedor dos clássicos da língua, os quais ele leu com o maior cuidado nos seus tempos de prisão.

Em *Os Negros*, ao contrário do que se poderia esperar, não vamos encontrar nenhum libelo directamente anti-racista, mas antes uma reconstrução feita por negros dos rituais brancos em oposição à ancestralidade da vivência negra, bastante mitificada. E tudo ao serviço de uma estância geral: o poder, o domínio e a sua sedução.

“Recordo-me duma caixa de música em que os bonecos que se moviam eram quatro negros de libré, frente a uma princesa branca de porcelana. Tratava-se de um encantador brinquedo do século XVIII. Na nossa época, podemos imaginar para ele, e sem ironia, uma réplica: quatro escudeiros brancos reverenciando uma princesa negra. Porque, no fundo, nada mudou.” Palavras de Genet, sempre ligado ao imaginário, aos jogos e mistificações, à História enquanto representação, teatro.

A peça foi escrita a pedido de Raymond Rouleau, a quem por sua vez fora pedido, por um actor negro, um texto susceptível de ser representado por negros. Foi levada à cena, a primeira vez em Paris, em 1959, por Roger Blin, que fez dela um sucesso, um acontecimento cultural e também político. Genet e Blin, em Itália, trabalharam o texto com muito empenhamento, e os ensaios em Paris, no Théâtre de Lutèce, decorreram no meio de grandes peripécias, chegando alguns actores negros a recusar debitar certas falas que consideravam escabrosas.

Genet costumava dizer que o texto de *Os Negros* era uma espécie de *clownerie*, já que lhe agradava colocar em palco toda uma panóplia de números de *vaudeville*, de enganos e simulacros tragicómicos que acabam por remeter para um fundo de crueldade e violência, ritualizadas.

É evidente que na peça está patente uma crítica demolidora ao que se poderá entender por civilização branca *versus* civilização negra e primordial. Mas nessa crítica meticulosa e cruelmente celebrada pelos actores-personagens negros, dominados por uma espécie de fatalidade, corre toda uma pulsão desejante que subverte a rigidez de um confronto simplesmente racial.

Há quem diga que a peça foi, na altura em que surgiu, prenunciadora dos movimentos de libertação em África e que muitas das suas virulentas apóstrofes contra a cultura e civilização europeias e seus processos de colonização foram uma forte achega para a aceleração desses movimentos.

Mas Genet, com a sua ironia e alguma ingenuidade, afirmava que não tinha tido “a ousadia de pretender que todos os actos – e todos os gestos – nascidos da humilhação devam ter as cores da revolta”.

Como tradutor da peça, devo dizer que nem tudo foram rosas ao tentar vertê-la para um português audível, procurando não trair a beleza, a grandeza, a sutileza e os matizes da formidável retórica de Genet.

Mas tenho a certeza que o Teatro Nacional São João e o encenador Rogério de Carvalho conseguiram erguer com rigor e ousadia um espectáculo singular, mesmo nos nossos dias, e transformá-lo num verdadeiro acontecimento de cultura. •



# “Talvez eu tenha escrito estas peças contra mim próprio”

Um dia, um actor pediu-me que escrevesse uma peça que devesse ser representada por negros. Mas afinal o que é um negro? E antes de mais, qual é a cor de um negro?

**JEAN GENET**<sup>1</sup>

[...] **MADELEINE GOBEIL** Escreveu quatro peças das quais três nos são conhecidas: *As Criadas*, *Os Negros* e *O Balcão*. Essas peças deixam-nos perplexos. Perguntamo-nos, por exemplo, se em *As Criadas* você está a favor dos criados contra os patrões, e se em *Os Negros* é cúmplice dos negros contra os brancos, ou o contrário. Sentimos uma espécie de mal-estar.

**JEAN GENET** Estou-me a borriifar. Quis fazer teatro, cristalizar uma emoção teatral e dramática. Se as minhas peças estão ao serviço dos negros, isso não me preocupa. Não creio, aliás. Eu acho que a acção, a luta directa contra o colonialismo, faz mais pelos negros do que uma peça de teatro. Da mesma maneira, acredito que o sindicato do pessoal doméstico faz mais pelos criados do que uma peça de teatro. Procurei dar a ouvir uma voz profunda que não podia ser dada a ouvir pelos negros e todos os seres alienados. Um crítico disse que as criadas “não falam assim”. Elas falam assim, mas só comigo, à meia-noite. Se me dissessem que os negros não falam assim, diria que se encostássemos a orelha ao coração deles ouviríamos mais ou menos isto. É preciso saber ouvir o não formulado.

**Mas as suas peças encenam seres não privilegiados.**

Talvez eu tenha escrito estas peças contra mim próprio. Talvez eu seja os Brancos, o Patrão, a França em *Os Biombos*, e tente descobrir o que há de imbecil nessas qualidades. [...]

Excerto de uma entrevista concedida por **JEAN GENET** a **MADELEINE GOBEIL**<sup>2</sup>

[...] **NIGEL WILLIAMS** Como é que podemos aproximar-nos de outro ser?

**JEAN GENET** Prefiro que não haja proximidade.

**Prefere manter sempre uma distância?**  
Ah sim!

**Mas porquê?**  
E você, prefere manter sempre as distâncias?

**Não, não sempre.**  
E porquê?

**Porque gosto da experiência de estar com alguém, de estar envolvido com alguém.**  
Pois bem, eu não.

**É um bocado o jogo que também joga nas suas peças?**

A última peça que eu escrevi foi há trinta anos. Está a falar-me de algo que eu apaguei da minha memória: o teatro. [...] Praticamente nunca tinha ido ao teatro. Tinha visto algumas peças, mas muito poucas. Muito poucas e eram peças de Alexandre Dumas, ou... Mas não foi assim tão difícil, porque a minha postura em relação à sociedade é oblíqua. Não é directa. Tão pouco é paralela, já que atravessa a sociedade, atravessa o mundo, vê-o. É oblíqua. Vi-o em diagonal, o mundo, e continuo a vê-lo em diagonal, talvez mais directamente agora do que há 25 ou 30 anos atrás. O teatro, em todo o caso, o teatro que prefiro, é precisamente aquele que agarra na sociedade pela diagonal. Se quiser, o que me interessa é fazer um trabalho tão bom quanto possível. Claro que, nesse sentido, estava interessado pelo trabalho, mas não estava a perceber: era um teatro novo, esse teatro? Não sei, não me compete a mim dizer, mas, em todo o caso, diverti-me. É um teatro que, se não é novo, era certamente desajeitado. E sendo desajeitado, ganhava talvez algo de novo. Por ser desajeitado. [...]

Excerto de uma entrevista concedida por **JEAN GENET** a **NIGEL WILLIAMS**<sup>3</sup>

[...] Toda a representação teatral, todo o espectáculo tem um carácter feérico. O carácter feérico de que lhe falo não precisa de espelhos, de tecidos sumptuosos, de mobílias barrocas: ele está dentro de uma voz que se quebra numa palavra – quando deveria quebrar-se noutra –, mas há que encontrar a palavra e a voz; ele reside (o carácter feérico) num gesto que não está no seu lugar nesse instante; reside no dedo mindinho que se enganou; reside no momento em que um actor de Nô, motorista de táxi musculoso, se maquilha perante o público, pega no leque de uma certa forma (falsa), *deixa descair os ombros* para a frente e se torna, com uma evidência arrepiante, a primeira mulher xintoísta, etc.

Gostaria que o meu texto fosse enviesado, e que o tal carácter feérico dele nascesse. Mas tudo isso é demasiado difícil, um Atlas, demasiado longínquo, e sem eficácia.

Não sei grande coisa, excepto talvez isto: há que enganar-se. Quero dizer: trabalhar um pouco à margem. [...]

Excerto de uma carta enviada por **JEAN GENET** a **ANTOINE BOURSEILLER**<sup>4</sup>

[...] Penso que acabou, ou está para acabar dentro em breve, o tempo do teatro almofadado, dividido em camarotes, frisas, balcões, etc. Gostaria de escrever para um teatro de 20 000 lugares. Há pois que encontrar um estilo que já não seja murmurado mas antes quase gritado. E encontrar situações que justifiquem os tais gritos. Escrever para essa espécie de caixas – os teatros actuais – daria cabo de mim. Acho que vai chegar o dia em que se irá ao teatro – dez, doze vezes por ano, não mais – como se vai a uma festa, de preferência ao ar livre. Só que será um disparate pegado! Para ver e ouvir o quê? Há duas peças modernas, não mais, que poderiam ser representadas sem risco no Epidauro: *Os Negros* e *À Espera de Godot*. A linguagem de *Godot* é simples, mas a ênfase está nos silêncios e na gesticulação (indicada por Beckett). No Epidauro teríamos, se estivéssemos nas últimas filas, a impressão de ver uma peça muito bela com os binóculos ao contrário. *Os Negros* e o seu palavrado estariam como em casa. [...]

Excerto de uma carta enviada por **JEAN GENET** a **BERNARD FRECHTMAN**<sup>5</sup>

<sup>1</sup> In *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. [Paris]: Gallimard, D.L. 2005. (Folio. Théâtre). p. 15. Trad. Armando Silva Carvalho.

<sup>2</sup> In Jean Genet – *L'Ennemi déclaré: textes et entretiens*. Édition établie et annotée par Albert Dichy. [Paris]: Gallimard, D.L. 2004. p. 22-23. Trad. Regina Guimarães.

<sup>3</sup> In Jean Genet – *L'Ennemi déclaré: textes et entretiens*. Édition établie et annotée par Albert Dichy. [Paris]: Gallimard, D.L. 2004. p. 302-303. Trad. Regina Guimarães.

<sup>4</sup> In Jean Genet – *Théâtre complet*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. [Paris]: Gallimard, cop. 2002. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 903-904. Trad. Regina Guimarães.

<sup>5</sup> In Jean Genet – *Théâtre complet*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. [Paris]: Gallimard, cop. 2002. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 940-941. Trad. Regina Guimarães.

# Para representar Os Negros

JEAN GENET\*

Imitar a encenação de Roger Blin, que atingiu a perfeição, seria degradá-la. Ela foi um modelo de audácia e de rigor.

Quando Bobo besunta com cera o rosto de Village, deve fazê-lo com extremo cuidado. Pode utilizar ceras pretas, amarelas, vermelhas e brancas para conseguir uma maquilhagem verdadeiramente selvagem. Deve aplicar as cores como faz um pintor ao pintar uma tela, recuando de vez em quando para ver o efeito. Os outros negros, tal como os visitantes num museu, podem aproximar-se, inclinando a cabeça, para apreciarem a "pintura"...

Quando Village inicia a fala "Entro e trago-me comigo...", Arquibaldo passa a ter os gestos de um chefe de orquestra e irá dando a palavra aos diversos actores. Ainda no caso de Village, quando ele inicia a fala "Marchai! Esta noite, vocês são senhores da mais bela marcha deste reino...", devem acender-se todas as luzes que existirem na sala, inclusive os lustres. Os espectadores têm de ficar inundados de luz. A luz só voltará ao normal quando o Juiz disser: "O que é que o senhor vê?". Mas nessa altura, Village deverá falar com mais vigor, gritar talvez, e ter gestos mais vincados para chamar sobre si as atenções que as luzes tinham distraído.

Se a peça for representada ao ar livre, gostava que a Corte se instalasse (como um cacho) num ramo horizontal de uma enorme árvore cheia de folhas. Se for levada à cena em África, entre negros, a Corte deve aparecer empoleirada nos ramos de uma outra árvore (à direita) e descer para o solo, agarrada a lianas ou a ramos flexíveis.

Tom a utilizar nas falas: o dos trágicos, sobretudo o das trágicas francesas. Além disso, ter muito talento.

O grotesco dominará o estilo da representação. No entanto, deve conceder-se grande leveza e graciosidade aos dois minuetes e às canções.

Será também indispensável que Village e Virtude abandonem no fim o papel convencional que lhes é atribuído e encarnem o de duas personagens mais humanas: a de dois seres que se amam de verdade.

Deixo neste livro a descrição dos cenários por mim imaginados, mas se os confrontarem com os de André Acquart verificarão que é a partir destes que se deve trabalhar. O mesmo acontece com os figurinos.

Foi assim que Roger Blin acabou a peça: logo que Virtude e Village trocam entre si a última réplica, os restantes actores em cena começam a dançar um ritmo africano. Ville de Saint-Nazaire aproveita para desaparecer nos bastidores. Mas de repente a música africana é substituída pelos primeiros acordes do minuet de Mozart. É então que Ville Saint-Nazaire aparece ao fundo do palco: traz consigo o catafalco branco cheio de flores, avança olhando com insolência o público, atravessa a fila dupla formada pelos actores que o deixam passar, coloca o catafalco onde ele se encontrava no início da peça, e em seguida, uma vez que a música continua, põem-se todos a dançar o minuet de Mozart. Cai o pano. Esta forma de acabar a peça tem a minha preferência. •

\* "Pour jouer *Les Nègres*". In *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. [Paris]: Gallimard, D.L. 2005. (Folio. Théâtre). p. 9-11. Trad. Armando Silva Carvalho.



Volto a repetir: esta peça, escrita por um branco, destina-se a um público de brancos. Mas se por um acaso muito estranho for representada para um público de negros, será necessário em cada sessão convidar um branco – homem ou mulher. O produtor do espectáculo deve recebê-lo com a maior solenidade, fazer com que se vista de cerimónia e conduzi-lo ao seu lugar, de preferência na primeira fila da plateia. Os actores irão representar só para ele. E durante todo o espectáculo um projector incidirá sobre este branco simbólico.

E se nenhum branco estiver disposto a isso? Então distribuam à entrada máscaras de brancos ao público negro. E se os negros recusarem as máscaras dos brancos, usem um manequim. •

JEAN GENET – In *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. [Paris]: Gallimard, D.L. 2005. (Folio. Théâtre). p. 15. Trad. Armando Silva Carvalho.

## Prefácio\*

JEAN GENET\*\*

Que acontecerá a esta peça quando tiverem desaparecido, por um lado, o desprezo e a repugnância, por outro, a raiva impotente e o ódio que formam o fundo das relações entre a gente de cor e os brancos – em suma, quando entre uns e outros se tecerem laços humanos? Será esquecida. Aceito que só hoje faça sentido.

Que tom adoptaria um negro para se dirigir a um público branco? Vários o fizeram. Ora encantadores, ora reivindicadores, indicavam o seu temperamento singular. Eu próprio, falando com um negro, não sei que lhe dizer e como dizê-lo: só consigo distinguir o indivíduo particular e com ele entro em sintonia. Mas se tivesse de me dirigir a um público de negros, recusar-me-ia a fazê-lo. Perante eles, teria a sensação demasiado aguda de que a Brancura quer falar à Negritude. É preciso ser-se muito louco ou muito covarde para aceitar semelhante diálogo. Semelhante sermão, melhor dizendo. E falar não seria porventura o mais arriscado; onde iria eu, Homem-Branco, buscar a emoção capaz de engendrar o mito que os pudesse sacudir? A expressão teatral não é um discurso. Acto poético, ela quer impor-se como um imperativo categórico perante o qual, sem contudo capitular, a razão entra em banho-maria. Julgo ser possível encontrar a expressão única que seria compreendida por todos os homens. Mas as metamorfoses da História, em lugar de conduzirem as sociedades para uma crescente compreensão mútua, endurecem-nas sob uma casca de singularidade, de tal maneira que a nossa primeira preocupação seria quebrar essa casca dentro da qual todo o ser que se queira livre se impacienta.

No passado mês de Dezembro, Raymond Rouleau comunicou-me a sua intenção de formar uma companhia teatral composta unicamente de negros. Conheço mal as razões que o norteiam. A bem dizer, preocupe-me pouco com a questão, julgando adivinhar que Rouleau neles via admiráveis objectos cénicos até hoje nunca utilizados na Europa. Quando me pediu para escrever uma peça para a sua companhia, aceitei.

"Sim, disse para comigo, os negros representarão. Mas organizarão um espectáculo que será uma afronta lançada à cara dos espectadores."

Porque, mal a ideia de uma representação teatral pelos negros encontrou formulação, logo me veio à mente o exemplo a não seguir, contra o qual era preciso lutar: Catherine Dunham.

Ainda nos lembramos dos seus *ballets*. Será que eram irrepreensíveis à luz da estética do *music-hall*? É bem possível. Dançados unicamente por negros, o que é que indicavam? Onde vinham? De que eram embaixadores? De que império soberano? Pálidos, descolorados, emanavam de um mundo sem poder terrestre, sem raízes, sem dor, sem lágrimas e sem vontade de ter semelhantes atributos, de um mundo de ectoplasmas que se recusa a experimentar a sua própria realização. Nunca através deles nos foi dada a conhecer a infelicidade de um mundo negro, cada dia mais irrealizado. Nem as suas raivas, nem as suas misérias, nem as suas cóleras, nem os seus medos. Senti-me incomodado, até à náusea, por aqueles negros atléticos que aceitavam propor ao público – americano à partida – um divertimento de encher as medidas, no qual apareciam transbordantes de talento, de mestria, de beleza, e assim se mostravam em posturas inofensivas, quando a simples audácia de roçar com o cotovelo um cidadão *yankee* lhes seria recusada. Não somente o espectáculo nunca chegava a insultar-nos, nunca nos dava a ver a sua miséria nem o seu desespero, como, ainda por cima, tudo cantava aquilo a que chamamos alegria de viver, tudo nos consolava, com baixeza, daquilo que sabemos da vida e da população negra, dizendo-nos que nada os feria profundamente porque essa sua alegria era tão fresca. Traição. Não sei se terei a audácia de afirmar que todo o acto – e todo o gesto – nascidos da humilhação devem tingir-se de revolta, mas há que considerar medíocre e miserável uma arte nascida da ofensa e da domesticação que se recusa a ter em conta a miséria. Não defendo este ponto de vista por motivos de generosidade fácil, trata-se antes de uma exigência em favor da arte que só tem vigor na medida em que

se apoia na realidade donde provém, testemunhando sobre essa realidade.

Será que responder à inimizade dos brancos com um sorriso, ao desprezo com um deboche de talento, e mostrar aos brancos hostis ou indiferentes que “se é um homem como os outros”, ou seja, um homem dotado de gosto, de habilidade e até de génio, chegando ao cúmulo de lhes dedicar, oferecer talento e génio, é tomar uma atitude bastante bela e generosa? Dir-me-ão que oferecer assim uma possibilidade de conciliação talvez seja prova de inteligência. Não vou nessa conversa. A atitude desses negros era da ordem da sedução, da prostituição, daquela cabotinagem a que recorrem os escravos favorecidos: Esopo escrevia fábulas para distrair o amo, beliscando-lhe a orelha – e logo o amo passava para outro divertimento.

A arte é o refúgio menos vil dos escravos. Mas não pode querer-se tão-só desinteressada e destinada a divertir os ócios do senhor. Justifica-se se incitar à revolta activa ou se, pelo menos, introduzir na alma do opressor a dúvida e um mal-estar devido à sua própria injustiça. Não podemos naturalmente ter em conta os encantos de uma arte cuja ternura e cuja tristeza evoquem somente a nostalgia de um paraíso perdido. Uma revolta deflagrou no Quénia: ousaríamos imaginar os Kikuios a tentarem seduzir os ingleses através das suas danças? Certas danças lascivas seriam porventura capazes de amolecer e derrotar mais facilmente o opressor apoplético, colocando-o à sua mercê, mas não os imaginamos a procurar aplausos. Ousaríamos imaginá-los no papel de saltimbancos que voltam para saudar o público, assim perdendo a sua alma, a sua severidade, a sua violência? A fim de consigo arrastarem outras tribos para a revolta, talvez montem espectáculos de propaganda, mas então que sublimes pretextos não escreverão cujo sentido e cuja beleza formal nos haverão de escapar, dado que não se dirigem a nós!

A peça que ides ler não tem portanto como objectivo incitar os negros à revolta. Um apelo dessa natureza não pode vir de uma consciência branca através da obra de arte. [Só os envoltivos da acção directa seriam eficazes. *rasurado*] Esta peça não é [pois *rasurado*] feita para eles. [Passo a explicar. *rasurado*] Quer queira quer não, pertencço à comunidade branca. Estou ligado aos brancos por todo um contexto cultural. Quer escrever para os negros seria fruto dessa abjecção moral que consiste em curvar-se generosamente, com toda a compreensão, para os fracos, em comprazer-se na boa consciência, em julgar-se dispensado de qualquer acção eficaz. Seria abrigar-se na moral e nos bons sentimentos, quando os homens por quem se toma partido haverão de se debater na miséria, na merda da acção, no compromisso. As minorias devem conquistar elas próprias as suas liberdades. É preciso desconfiarmos do nosso entusiasmo pelas causas generosas, pois ele transforma-se rapidamente em auto-complacência. Não tardaria a sentirmo-nos seguros de nós mesmos, atolando-nos na gelatina de um conforto moral muito satisfatório. Porque, no fim de contas, é bastante agradável defender os oprimidos pela palavra ou pela pena, quando se beneficia, simultaneamente, das benesses da comunidade opressora e da gratidão dos oprimidos. Não digo que seja necessário recusar sistematicamente ajuda aos oprimidos, mas antes que ela será vã se, ao mesmo tempo, não se combater o poder dominador ao serviço do qual se está, do qual se beneficia e no qual se participa; ou seja: se não se lutar contra si próprio. Trata-se pois de actos de maldade, praticados contra quem os comete, que têm como objectivo libertar-nos da casca a que anteriormente aludi.

Deleitando-se ou não com isso, o opressor facilmente apaga em si a imagem do oprimido reduzido à servidão – [se assim não fosse *rasurado*] para que serviria a opressão, se não para lhe dar uma ideia da força resultante da fraqueza daqueles que reconhecem e veneram essa força –, sendo que essa imagem o tranqüiliza e o encanta. É tão-só uma imagem e é [semelhante *rasurado*] ela que [ele *rasurado*] tentará transformar o oprimido. E se essa imagem, que traz dentro de si, começasse a inquietar o opressor?

Em contrapartida, era-me permitido tentar ferir os brancos e, graças a essa ferida, fazer penetrar a dúvida. Para nada esconder, devo dizer que me parece necessário que um acto escandaloso os obrigue ao questionamento e à inquietação, relativamente a este verdadeiro problema que não causa o menor conflito nas suas almas.

A partir do momento em que aceitei o princípio de uma peça escrita por um branco a ser representada por negros, quis que esta peça só pudesse ser representada por eles – e sobre a necessidade da obra teatral muito haveria a dizer. Acto poético, esta peça foi-me porventura imposta por uma exigência interior, modo do meu próprio drama, que me esforcei por nortear para um fim exterior a mim. O ponto de partida, o arranque, veio-me de uma caixa de música cujos autómatos eram quatro negros, de libré, que se inclinavam perante uma princesinha de porcelana branca. Esse encantador *biblot* data do século XVIII. Será que na nossa época conseguiremos imaginar, sem ironia, uma réplica: quatro criados brancos a fazerem vénias a uma princesa negra? Nada mudou. Que se passa então na alma dessas personagens obscuras que a nossa civilização aceitou no seu imaginário, mas sempre sob a aparência ligeiramente jocosa de cariátides de mesinha de pé de galo, de pajens ou de criados de café fardados? São feitos de trapos, não têm alma. E, se porventura alma têm, o sonho deles é comer a princesa.

Dir-me-ão que não representam toda a África. Se os interrogar, saberão responder por ela? Temo bem que sim, justamente. Do ponto de vista de uma consciência branca, eles são a África precisamente, no sentido em que simbolizam o estado no qual a nossa imaginação se compraz em situá-los, em fixá-los. Não me venham dizer que há cientistas, médicos, engenheiros negros, que alguns são cidadãos franceses, súbditos britânicos, estou farto de o saber. Farto de saber também que, por muito que até tivessem criados brancos, aquilo que continua a simbolizar as nossas relações é o encantador motivo da caixa de música do século XVIII.

Algumas centenas de milhares de escravos negros vivem o seu embrutecimento na miséria, no cansaço e na fome. A revolta contra as condições terríveis de vida elementar levá-los-á, aos poucos, a tomar consciência da sua realidade e da sua equivalência de seres humanos; ao vencerem no plano real das reivindicações sociais, conseguirão reconhecer-se como iguais ao resto dos homens que, a pouco e pouco, de capitulação em capitulação, perderão provavelmente a sua soberba. Com esses, quando se encontram no coração da orgulhosa revolta e, graças a ela, no fogo da acção, não temos que nos preocupar aqui: estão salvos. Nunca entrarão no nosso imaginário sob a forma de lacaios submissos. Porém, como vemos nós, de facto, os negros?

Formulada assim, a pergunta não haveria de querer dizer nada. Com os olhos do espírito, o Europeu mais obtuso é capaz de os ver na sua miséria, na sua situação de escravos. Mas como “sentimos” nós os negros?

Porventura, vemo-los como gado, como uma manada que deve ser rentável, mas é preciso fornecer às nossas consciências cristãs e humanitárias uma justificação apaziguadora. Ei-los: os negros são inferiores, cobardes, mentirosos, sonsos, preguiçosos e ingénios, ou seja, incapazes de se elevarem ao patamar da reflexão intelectual. Acabo ou não de definir o criado típico da comédia? Excepto que o criado clássico ainda pertence – tendo em conta a cor de pele e os traços – à comunidade da qual, por um misterioso facto, foi subtraído, mas na qual se reintegrará, se enriquecer, por exemplo, enquanto que o negro dela será eternamente banido.

Ora, quando não se encontram no fogo da revolta activa, será que os negros são mesmo assim? E as minhas quatro figuras, que têm em comum com os negros que pensam e com os que estão condenados aos trabalhos forçados das minas e das plantações africanas? A questão é importante. A psicologia do oprimido é *grosso modo* decidida pela do opressor, neste caso o colonialista, fruto de uma política capitalista e racista. É impiedoso, embora aparentemente se radique num fingimento de liberalismo e con-

ceda alguns favores ao oprimido. Então, o que é que acontece? Incapaz de convencer – falta-lhe o domínio da nossa língua e a força material que dá peso a qualquer argumentação –, o oprimido vai tentar seduzir-nos. Muito cedo e muito depressa, desenvolverá em si as virtudes femininas da sedução: e eis o criado, ou a sua réplica decorativa – o actor. O negro serve-nos e encanta-nos. A sua disponibilidade arrebatamos. Mas, na sua solidão, que poderá representar o actor condenado pelo nosso pulso férreo a ser apenas um actor? Na verdade, nunca virá a matar o seu amo, felizmente, cruzeis canhoto! Pois se os seus actos são sempre fictícios e a sua faca sem gume. Contra quem vai poder virar-se desenfreadamente?

Não estou a dizer que os negros sejam actores por natureza. Digo, bem pelo contrário, que se tornam actores na nossa consciência e que o são mal se vêem olhados pelos brancos. E são sempre, já que os vemos antes de os vermos – e os pensamos à luz das categorias que acima enumeirei.

Posto que nos recusamos a vê-los na sua realidade de homens revoltados – de outro modo, a nossa atitude para com eles seria diferente –, é preciso que os vejamos nesse jogo. Esse jogo que simultaneamente os torna irreais e coincidentes com a ideia que nos apraz ter deles. Que mais disse eu além disto: quando vemos os negros, será que vemos algo mais do que fantasmas precisos e obscuros, nascidos do nosso desejo? Mas que pensamos de nós esses fantasmas? Que jogo jogam eles?

Fantasmas que já existem ou nos quais os forcemos a transformar-se e que só aceitaremos aplaudir nas suas momices, se apenas assim forem no nosso desejo de castrar toda uma raça, recusando-lhe o direito à realidade – eis o que devem pensar, ruminar, esses fantasmas, apesar de tudo. Se não mostro a política que pretende reduzi-los a isso, é porque está previamente implicada no olhar que os brancos sobre eles têm. Acrescente-se ainda que esta comédia da sedução do senhor pelo escravo não se desenrolará sem revolta dentro da sedução em si mesma. Talvez seja após o deleite advindo de delícias demasiadamente irrisórias e inconscientes que surge a revolta?

É dentro da minha própria língua que me explico, é sobre ela que quero agir, é dela que espero as imagens, as metáforas que me servirão para definir os negros, os quais, no segredo das suas almas, se procuram, se perseguem, ajudados por metáforas que farão deles aquilo que eu ignoro. A minha língua, orgulho da minha raça e do meu povo, destinada a dar de mim a sua derradeira definição, não posso acreditar que não a odeiem – no preciso momento em que se esforçam por aprendê-la. Poderão as figuras que vão surgir dessa língua ser outra coisa a não ser a projecção, no palco, dos fantasmas de verdadeiros negros que eu gostaria de metamorfosar?

Esta peça foi escrita num mundo burguês. Aponta para o que esse mundo sacou de toda uma raça quando ela se encontrou em contacto com ele. Está apostada em ferir esse mundo com as suas armas mais seguras. Claro que, num universo socialista, semelhante peça e semelhante autor são improváveis. Como também o são num mundo humilhado. Como também o são num mundo negro.

Durante muito tempo, a minha situação foi a de um humilhado. Não se espantem que seja a partir das consequências da humilhação – por fim vitoriosa sobre si própria – que mostro o devir dos humilhados. Conheço o perigo que me espreita. Não irei tingir com as cores do meu desespero a atitude de toda uma raça que conhece outro desespero, que vive outro desespero, de uma outra ordem?

Já não se trata propriamente de lacaios de nariz achatado e calções azul celeste, estes negros de que se fala na peça; são tranquilos descascadores de paletúvios, calmos estivadores, bons mineiros – mas o que é lhes vai na cabeça? Sei que as relações com o mundo da estiva, da mina, etc., não permitem o sonho e não desenvolvem o gosto pela sedução. Certo. E quando

gozam de um instante de repouso propício ao devaneio? Sei que tanta miséria só pode conduzir à revolta e que já há muitos líderes – brancos e negros – a conduzir os seus camaradas rumo a uma tomada de consciência e a desenvolver o gosto pela responsabilidade: temo bem que o proletariado negro venha a ser obrigado a dobrar o cabo da comédia, tal é o poder dominador de atracção do mundo branco que, até no simbolismo religioso, atribuiu a cor negra aos demónios do seu inferno. Possa o negro simbolizar o mal.

Também é portanto possível que o meu desespero particular me ponha melhor do que a ninguém ao corrente do desespero de toda uma raça. Saberei transcender suficientemente o meu drama pessoal para descrever um outro, mais geral? Mas, acima de tudo, não se confunda uma efusão lírica com uma palavra de ordem política. Embora possam, tanto uma como a outra, concorrer para os mesmos fins, não devem ser escutadas da mesma maneira. Como saberia eu se e de que maneira os negros devem exaltar a sua negritude? E vem que a ser essa negritude que eu não vivi e que a intuição nunca me revelará? Se semelhante exigência recomendasse, fá-la-ia aos negros fantasmáticos desejados pelos brancos. A humilhação vivida até ao desespero por um indivíduo pode ser transcendida na obra de arte. Pode ser fonte de liberdade. Esse triunfo – por muito secreto que permanecesse – permite ao artista apreender o mundo real, ser reconhecido pelos outros. Mas uma colectividade que vive na humilhação não consegue safar-se dessa maneira. O desespero transcendido graças à obra de arte só permite o triunfo de alguns indivíduos que, se tal acontecesse, se evadiriam porventura da colectividade oprimida, sem proveito para ela – pois ela só conquistará a salvação através da revolta efectiva e no domínio dos factos reais.

Esta peça foi escrita não *em favor* dos negros, mas *contra* os brancos. Será que nela manifesto ainda o ressentimento de um homem que foi condenado à humilhação e ao desespero? Será que a peça não é um acto generoso, mas antes a explosão de uma alma malvada? Talvez, quem sabe? Mas, antes de mais, não digamos demasiado mal da maldade, ou melhor, da crueldade – se ela se exercer contra mim mesmo. Em todo o caso, tem o seguinte a seu favor: mais seguramente do que de um sentimento generoso, estará porventura na origem de uma obra de arte generosa, pois terá tendência a prosseguir no imaginário. •

\* Este texto, que foi publicado pela primeira vez na íntegra no *Théâtre complet* de Genet (Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 835-843), conheceu uma publicação parcial, decidida pelo próprio autor, em *Les Nègres au Port de la Lune* (Éditions de la Différence, 1988), sob o título “A Arte é um Refúgio”. A fortuna deste texto, datado de 1955, é curiosa: Genet não quis utilizá-lo nem na primeira edição, em 1958, nem na segunda, em 1960, quando o seu editor, Marc Barbezat, lhe pediu um prefácio (do qual ele próprio recusara a primeira versão). Nestas páginas, Genet demonstra uma seriedade e um fôlego crítico que não lhe são habituais, sobretudo se nos referirmos à “Lettre a Jean-Jacques Pauvert” que prefacia *As Criadas*, em 1954. Genet questiona a sua própria posição em matéria política e examina as lições que não pretende dar aos negros, chamados tão-só a uma “tomada de consciência”. Convém recordar que os anos 1955-1960 constituem, com o fim da guerra da Indochina e o início da guerra da Argélia, um período de inquietação para os dramaturgos que, de Adamov a Sartre e a Vinaver, se interrogam, por diversos meios, acerca do “empenhamento” da arte ao serviço da reflexão e da acção políticas.

\*\* “Préface de Jean Genet pour *Les Nègres*”. In *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. [Paris]: Gallimard, D.L. 2005. (Folio. Théâtre). p. 141-149. Trad. Regina Guimarães.

# Planos de rea

Uma breve conversa com ROGÉRIO DE CARVALHO em torno de *Os Negros*, mas com outras bem diversas ramificações, conduzida, transcrita e editada por PAULO EDUARDO CARVALHO, realizada na Sala Branca (sala de ensaios) do TNSJ, a 28 de Julho de 2006.



# Qualidade



**PAULO EDUARDO CARVALHO** A primeira pergunta tem mesmo de ser como é que surgiu este projecto, ou seja, como é que o Rogério de Carvalho chega a *Os Negros*, no Teatro Nacional São João (TNSJ)?

**ROGÉRIO DE CARVALHO** Há uns anos atrás, não me recordo bem do ano, mas terá sido durante o primeiro mandato do Ricardo Pais na direcção do TNSJ, ele queria que eu fizesse uma encenação aqui no Teatro. E pensou-se, nessa altura, em Tchekhov, mas como já estava em negociação a vinda do espectáculo de Eimuntas Nekrosius [*Trys Seserys/As Três Irmãs*, no PoNT'97], acabou por se chegar a *Os Negros*, cuja concretização se foi protelando. Até que, finalmente, já depois do regresso do Ricardo em 2002, ele fez um novo esforço para que se fizesse *Os Negros*, naquilo que então se pensou como uma co-produção com uma instituição de Moçambique. Nesse sentido, eu e o Alberto Magasela fomos a Moçambique, ainda lá estivemos uns dias, e fizemos algumas consultas para avaliar a viabilidade dessa co-produção. Entretanto, por diversas razões, esse plano acabou por não se concretizar, mas manteve-se o projecto de encenar o texto de Genet. Começou a pensar-se no elenco e chegou-se à conclusão de que ele deveria ser exclusivamente constituído por africanos e portugueses de ascendência africana, com uma diversificada experiência no teatro, tanto em Portugal como em África. Como eu fui a Angola, envolvido noutros projectos, acabei por também contactar mais dois actores angolanos. Estamos, neste momento, decorridas já pouco mais de quatro semanas de ensaios, a falar de um elenco de treze pessoas, que inclui moçambicanos, angolanos, um são-tomense, uma cabo-verdiana e outros já portugueses.

Curiosamente, o Rogério de Carvalho já tinha dirigido *Os Negros*, em circunstâncias muito distintas tanto em termos de produção, como de elenco... Num estudo sobre *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Sebastiana Fadda recupera a memória crítica desse espectáculo, produzido pelo Teatro do Século, com tradução de Jaime Salazar Sampaio e Maria José Pinto, estreado a 17 de Julho de 1986, poucos meses após o falecimento do autor, sublinhando que “apesar de não respeitar as indicações do autor acerca do ritual da encenação que envolve actores e público, consegue alcançar o objectivo de atormentar o espectador num espaço cénico despojado e sufocante, a que se acrescenta o mal-estar da temperatura estival elevada, a incomodidade dos assentos e a duração do espectáculo que supera as três horas” [Fadda 1998: 191].

Sim, sim, o elenco era todo constituído por actores brancos, e foi a minha primeira abordagem a este texto de Genet, que resultou num espectáculo completamente diverso do que será este, agora. Tinha uma dinâmica completamente distinta, porque basta existir esta diferença de elenco para a abordagem ser necessariamente diferente. Mas penso que foi um espectáculo que marcou, naquela época, até porque se fazia relativamente pouco Genet. Mas, hoje, a realidade é outra, estas condições de produção são muito distintas, a tradução também é diferente...

E o que significa fazer “hoje” *Os Negros*? Recordo-me de ter lido, na edição francesa do texto organizada por Michel Corvin, para a Folio, uma declaração do próprio Genet, no prefácio que escreve em 1955, em que ele se interroga sobre o futuro da sua peça. É qualquer coisa como isto: “Que acontecerá a esta peça quando tiverem desaparecido, por um lado, o desprezo e a repugnância, por outro, a raiva impotente e o ódio que formam o fundo das relações entre a gente de cor e os brancos – em suma, quando entre uns e outros se tecerem laços humanos? Será esquecida. Aceito que só hoje faça sentido” [Genet 2005: 141]. O facto é que a previsão do autor não se confirmou e, não obstante a alteração substantiva do nosso mundo nestes últimos cinquenta anos, a peça continuou a ser revisi-

itada pelos mais consagrados encenadores, desde a encenação de Peter Stein, em 1983, com um elenco essencialmente constituído por actores brancos, até à ópera de Michaël Levinas, estreada na Ópera de Lyon, em 2004, com cantores negros e encenação de Stanislas Nordey.

Para nós, para um elenco constituído por “negros”, é como se estivéssemos perante uma reflexão sobre o que é ser “negro”, confrontados com a própria desmontagem do facto de a palavra “negro” corresponder à visão que o branco tem de um preto, visão essa que nos foi sendo inculcada. Trata-se de uma reflexão que conduz à libertação desse próprio mecanismo. E esclareça-se que a peça não se circunscribe a África, chega-se mesmo quase à conclusão de que a acção da peça se passa em França, ou algo semelhante. Mas a realidade dramática que Genet propõe é um jogo que ultrapassa a própria questão política, da relação entre explorado e explorador, para articular uma visão sobre o próprio mecanismo do teatro, criando uma realidade que só funciona dentro da própria realidade cénica. Esta “gramática” utilizada por Genet como jogo teatral revela-se fundadora de muitas experiências dramáticas posteriores. Em Howard Barker, por exemplo, encontramos muitas soluções já antes exploradas por Genet. Tudo isto significa, em termos de linguagem teatral, a existência de uma estrutura dramática que propõe uma realidade específica ao universo teatral e que só o teatro pode articular, muito para lá da ilustração de qualquer realidade que possa existir fora do teatro. Tenho muita dificuldade em responder à sua pergunta em termos estritamente sociais e políticos...

O facto é que, logo em Outubro de 1959, quando a peça se estreia no Théâtre de Lutèce, na encenação de Roger Blin, embora fosse claro que ela podia ter, naquele momento, uma ressonância social e política, a sua importância estava longe de se limitar a essa dimensão. Mesmo mais tarde, algumas tentativas de apropriação “sociológica” do teatro de Genet revelaram-se sempre muito redutoras. Mas não parecem existir dúvidas de que a passagem destas quase cinco décadas sobre a composição da peça altera a percepção que podemos hoje ter dela...

Sim, mas a própria linguagem da peça, com a sua ostensiva dimensão poética, cria uma realidade muito própria. Quando se trabalha sobre alguns textos mais nossos contemporâneos, como os de Barker, sente-se que há uma continuidade, ao nível do próprio modo como o som da palavra e as imagens dos textos surgem articulados, garantindo uma forte proeminência ao espaço da palavra...

Aquilo que o Rogério parece estar a sugerir é que estamos face a uma manifestação clara de um teatro da linguagem...

O que também aqui acontece é que a própria realidade criada pela peça é desconstruída. Quando chegamos ao fim, sentimos um vazio, porque somos confrontados com o facto de que aquilo foi tudo construído naquele momento, presentificando o próprio trabalho de interpretação do autor. Grande parte daquilo consiste numa cerimónia, ritual ou solenidade, e o momento em que é representado é o momento em que é feito, daí ficarmos com a ilusão de que não estamos a utilizar uma linguagem ou discurso para além da realidade com que somos confrontados no espaço teatral.

Confesso que quando agora reli o texto, já na tradução de Armando Silva Carvalho, para vir conversar consigo, senti-me literalmente apavorado. Isto é, não obstante a magnífica estrutura da peça, a sua extraordinária construção arquitectónica, com laboriosos efeitos de simetria e de encaixe – e nós sabemos que Genet trabalhou a sua primeira versão com o próprio Roger Blin –, o meu pavor traduziu-se nesta simples interrogação: como é que se pôe esta peça em cena?

Está lá tudo...

**Concordo, mas como é que se “presentifica” ou figura cenicamente esse “tudo”, nomeadamente esses múltiplos encaixes, essas sucessivas “peças-dentro-da-peça”?**...

Trata-se de uma peça que é ela própria já uma montagem, montagem essa que trabalha com elementos quase independentes. Considero que a peça tem duas partes: uma primeira parte até ao aparecimento de Diouf e uma segunda parte em que a corte desce e se encontra com as outras figuras. Entretanto, decorre um ritual que se impõe como uma necessidade, que a própria peça cria. A realidade é a realidade das palavras, e o próprio Genet tem uma expressão em que fala da “arquitetura do vazio e das palavras”. Essa realidade é aquilo de que o espectador não se liberta, confrontado com uma situação em que acredita ou renuncia. E esse jogo é terrível, porque a partir de uma certa altura os diversos planos de realidade confundem-nos...

**Daí o meu “pavor”: como gerir esses diversos planos de realidade, esse terrível efeito de caixas chinesas, ou aquilo a que Bernard Dort, num sugestivo ensaio sobre o “teatro duplamente teatral” de Genet, chamou “caixa de ilusões” [Dort 1986: 128]?**

Há um efeito na peça que nos impede de ancorar num só ponto, inibindo assim a criação de uma qualquer lógica ou de um qualquer processo capaz de nos conduzir a uma explicação psicológica ou ilustrativa...

**Isso é, de facto, sempre completamente vedado...**

É proibido. Do ponto de vista ideológico, a sensação que tenho é que a peça incomoda tanto os negros como os brancos, mas o jogo que ela articula com os diversos planos de realidade é aquilo que permite que, a partir de certa altura, se estabeleça uma ambiguidade que não pode ser destruída. O encenador poderá fazer uma montagem, o actor poderá fazer uma outra, mas nunca deverão passá-las como definitivas para o espectador. Porque mal nos agarramos a um determinado tema, ele desaparece e é ultrapassado por outro...

**É a linguagem em plena e fulgurante circulação...**

É a linguagem como realidade e acontecimen-

to, como evento cénico, como imanência... Daí também a dicotomia estrutural à peça entre ser e transparência: as coisas parecem ser, mas depois passam para a transparência e aí já deixamos de ter grandes referências. É um teatro que se opõe à tradição ocidental de um teatro ilustrativo, desconhecida de muito do teatro oriental, como o Nô... Mas o grande problema aqui é que é uma peça que exige grandes interpretações.

**Precisamente, e o próprio Genet refere essa exigência de “talento”. Eu posso reformular a minha questão anterior, perguntando-lhe: quais são os grandes desafios que se colocam à encenação desta peça? Começou por identificar um: a imensa exigência interpretativa.** Sim, sim. Mas, para mim, os grandes textos são como processos pedagógicos, nunca se sai deles vazio, bem pelo contrário, sai-se mais rico, pela experiência, pelas dificuldades, até mesmo pelos fracassos. O teatro de Genet obriga-nos a convocar algumas referências do teatro do século XVII, por causa da densidade do texto, das exigências elocutórias, da própria economia de meios e, sobretudo, pela importância que assume toda a experiência e comportamento vocal. À medida que os anos vão passando, e eu já passei por muitas etapas e experiências, cada vez mais nos vamos fixando numa realidade que seja suficientemente rica.

**Imagino que essa problemática da elocução e tudo aquilo que tem a ver com a apropriação do texto, num conjunto de intérpretes tão diverso como aquele que o Rogério começou por identificar, em termos de proveniências geográficas e culturais e de experiências profissionais, levante questões muito particulares. Até porque a relação de cada um dos actores com a língua portuguesa será muito diversa, tal como, aliás, já acontecera com o grupo de actores dirigidos por Roger Blin em 1959. O texto aponta para uma extraordinária eloquência, que terá de ser gerida com essa diversidade de registos...**

Trata-se, de facto, de um grupo de actores com experiências muito diversas, a maior parte dos quais sofre já a influência da sua experiência profissional em Portugal, o que também acaba por criar não tanto uma uniformização, mas alguns pressupostos comuns. Nunca me passou

pela cabeça utilizar actores com esta experiência e tentar recuperar um português, digamos, “camoniano”, porque isso seria ridículo, uma vez que uma das questões trabalhadas pelo próprio Genet é o ridículo da aculturação daquelas personagens, desde logo sinalizada pelo minuet de Mozart, com que se inicia a peça. Esse é um problema que teremos de tornar parte integrante do espectáculo, articulando acentuações diferentes, ritmos diferentes, etc. Aquilo que nós procuramos é que tudo seja perfeitamente claro e inteligível...

**Mas é justamente a esse nível que a linguagem da peça é extremamente exigente, porque é tão densa, tão explosiva, tão lírica...**

Claro, mas isso depois traduz-se na atitude do actor em relação ao seu material de trabalho. Poucas vezes trabalhamos com peças assim... Aqui, o actor tem de ter uma atitude de enorme atenção relativamente ao “dizer”, e esse é um investimento que estamos a fazer, com o apoio de uma pessoa especializada em voz, que está a trabalhar tanto com os actores como eu trabalho com eles nos ensaios.

**A atitude do actor face ao seu material de trabalho, face a esta linguagem, de que o Rogério fala, é um desafio para qualquer intérprete.**

Para nós, também, é uma experiência de descoberta ou de redescoberta, porque muitas vezes temos essa atitude naturalista de pensarmos que a utilização da linguagem em cena se destina a criar ou a reforçar uma realidade que está ali por detrás da porta do teatro. A descoberta consiste em apercebermo-nos de que todo este material pode ser trabalhado e explorado ao nível do próprio significante. O que cria, às vezes, problemas terríveis, sobretudo para quem integrou essas outras técnicas naturalistas ou psicológicas, e as imagens do seu ecrã mental são outras.

**Trata-se, por certo, de fazer com que o actor perceba que a linguagem tem corpo...**

A palavra tem corpo, respira, sopra... O que nós já conseguimos, nestas primeiras quatro semanas, com a própria experiência do trabalho desenvolvido, foi esclarecer processos que serão seguramente muito importantes para aqueles que depois regressam aos seus países...

**Para aqueles que regressam aos seus países e para aqueles que vão regressar, em Portugal, a outros contextos de trabalho! Vou recuperar uma sugestão anterior do Rogério sobre a peça, quando falou na dimensão de ritual e de cerimónia, para recordar o papel reconhecidamente inspirador que terá tido para Genet o documentário de Jean Rouch, *Os Mestres Loucos* (1954), filmado no campo, perto de Acra, capital do Gana, e ao qual o dramaturgo terá ido buscar o mecanismo central dos negros que se mascaram de brancos para cometerem um crime. Curiosamente, ele identificou um outro ponto de partida, de importantes reverberações políticas, mas também de sugestivas consequências ao nível daquilo que poderá ser a dimensão mais “corporal” do espectáculo. Refiro-me a uma caixa de música do século XVIII, com quatro figuras mecânicas, quatro “negros” vestidos de libré, que se inclinavam perante uma princesa branca de porcelana... A identificação destes dois tão diversos pontos de partida remete-nos para duas dimensões do espectáculo, que surgem quase sempre tratadas com enorme rigor nas encenações do Rogério: por um lado, a linguagem e, por outro, tudo aquilo que tem a ver com o corpo e o movimento. Duas dimensões que, nos seus espectáculos, surgem rigorosamente codificadas, quase como partituras, tão mais eficazes quanto mais organicamente motivadas ou justificadas...**

Aqui, aquilo que está em jogo é a cor. Podemos, se optarmos por situar esta questão no mundo da realidade social, pensar em raças, mas há uma pergunta que ele faz e que é justamente “o que é a cor negra”? Porque a cor preta ele conhece, mas não sabe o que é a cor negra. Aqui é que reside a dimensão mais ideológica. Eu próprio, até há pouco tempo, pensei que ser negro não era tão denegrado e que ser preto era ao contrário...

**“Denegrado” ...**

Exactamente! A reflexão que ele faz é sobre o preto que recebe a imagem do negro... Tudo isto envolve processos históricos protagonizados por pretos que estudaram, que foram viver para as cidades, que se aculturaram e que depois chegaram à conclusão de que eram negros. Eu acho que é essa viagem que a peça equaciona, mas tudo isso também desaparece. Quando andamos à procura do fio que conduz a isto ele já não existe, porque as coisas acabam por se perder, num emaranhado de outras ficções...

**Uma das coisas particularmente fascinantes neste texto de Genet, sobretudo em diálogos tão densos e explosivos, é o modo como ele, a cada passo, vai denunciando a não neutralidade da linguagem com que falamos. O texto confronta-nos recorrentemente com as imagens associadas às palavras que usamos, nomeadamente sobre as raças, sobre a cor, etc. Mas a minha pergunta também tinha a ver com a dimensão mais física do que poderá ser o espectáculo, daí a importância que tanto o ritual africano filmado por Jean Rouch como a mecanicidade da caixa de música poderão ter para essa outra “gramática” da representação, que será a do corpo...**

Há, claro, uma gramática do corpo. Todos aqueles participantes na peça são mais figuras do que personagens e a única coisa que lhes resta é a pose. Cada gesto deve ser orientado para ter o seu próprio recorte e sentido. Não podemos ter uma profusão desenfreada de gestos ou movimentos. Mesmo quando criamos uma partitura, ela tem de ser suficientemente económica e, neste caso, ligada sempre à cerimónia. No trabalho que temos estado a desenvolver, muitas vezes ainda não conseguimos “estar” na cerimónia, e a realidade cénica torna-se difícil de entender.





**Mas, justamente, tudo isso prende-se também com aquele outro desafio que há pouco discutíamos em torno das dificuldades de sinalizar os sucessivos encaixes das situações dramáticas...**

Nesta peça, o próprio facto de se obrigar grande parte dos intérpretes a olhar para cima, para o plano da corte, já estabelece uma atitude, determinada por essa espécie de hierarquia do olhar. O corpo é obrigado a mover-se não só por fora, mas também por dentro. Há um movimento que deve ser denso e uma partitura gestual muito espessa, desenvolvida em íntima e rigorosa articulação com o espaço... Depois, há ainda uma outra dimensão presente no texto de Genet, mais sensual, que passa pelo elogio e exaltação do “corpo de ébano”, mas que ele acaba por utilizar contra os brancos, pelo modo como esses corpos correm o risco de ser transformados em objectos “exóticos”. Um dos temas fulcrais da peça prende-se com o facto de os brancos já não se encontrarem numa fase de vida, mas numa fase de cadáver, de decadência, enquanto aos negros é reservada a vitalidade, o presente e o futuro. Embora contra eles tenham a experiência civilizacional e a valorização do racionalismo e da lógica. E nessa medida, na qual eu acho que a peça não se esgota, há também um olhar crítico sobre o progresso da raça negra, como se fosse uma determinação histórica. E é por tudo isto que esta realidade “virtual” obriga a que a experiência vivida por aqueles que participam no ritual seja uma experiência positiva, de forma a poderem encarar o seu quotidiano urbano. A peça é assumidamente uma ficção escrita por um branco, enunciando posições que o próprio Genet mais tarde irá rever, quando se envolve em movimentos como o dos Panteras Negras, por exemplo. Claro que é fácil transformar isto num processo de radicalização, cujo alcance variará conforme os contextos culturais em

que for realizado. E isto será certamente distinto encenado em Portugal ou, por exemplo, nos Estados Unidos. Embora Genet fizesse aquela exigência de ter sempre uma plateia branca ou, pelo menos, um espectador branco, a ficção dramática pode estabelecer com os espectadores relações muito diversas, porque a peça encerra dimensões visuais e poéticas muito poderosas, quase barroquizantes.

**Permita-me uma pergunta: recordo uma declaração sua na qual reconhecia o fascínio exercido pelo ritmo e pelo convencionalismo gestual e vocal de alguns dos rituais e manifestações populares a que teria assistido durante os anos vividos em África. As suas palavras eram mais ou menos estas: “Os acontecimentos teatrais aos quais assisti em Angola, e que não eram teatro, mas antes manifestações espontâneas que nasciam das raízes do meio social, envolvendo sobretudo a dança, os ritmos, as roupas, as máscaras, as imagens, sempre exerceram sobre mim uma grande atracção” [apud Leitão 1998: 643]. De que modo é que estas experiências tão recuadas no tempo poderão estar agora presentes neste seu trabalho? Ou isto será “exotizar” demasiado a questão?**

As principais lembranças que tenho é daquilo que nós lá chamamos o Carnaval: momentos em que muitas pessoas da periferia se mascararam, nomeadamente de brancos, e se reúnem em grupos, entregando-se a danças – um pouco como acontece no filme de Jean Rouch. Trata-se de experiências de libertação, de quase exorcização, ao mesmo tempo que são festas, embora com uma carga muito forte. Eu lembro-me muitas vezes disso e agora, aqui, durante os ensaios, também me tenho lembrado. E os actores, por seu lado, têm as suas próprias experiências... Mas nós ainda estamos numa fase centralmen-

te preocupada com o texto e sua apropriação. Penso que a partir de uma certa altura partiremos então à procura desse espólio no inconsciente de cada um dos intérpretes, atribuindo-lhe depois o sentido mais adequado. Esta peça obriga-nos a investir o jogo da representação de experiências que terão de vir do próprio património do actor. Por exemplo, um dos actores, o Ângelo Torres, nasceu em São Tomé e pôde assistir a realidades muito diferentes, como o Tchiloli [nome crioulo da adaptação do texto *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, escrito por Baltasar Dias, no século XVI], mas também a outras tradições na Ilha do Príncipe. Tudo isto são realidades e elementos muito fortes, mas nas quais a linguagem verbal desempenha um papel completamente diferente daquele que assume aqui nesta peça de Genet. O que obriga a esforços muito particulares de clareza e de ritmo, capazes de dar o espaço necessário às imagens sugeridas pelo texto. Mas estamos a tentar procurar no imaginário e no inconsciente de cada um dos actores aquelas imagens que poderão, em determinados momentos, ancorar as soluções que formos encontrando em conjunto.

**O que será também maneira de explorar a extraordinária diversidade de experiências que este elenco traz consigo...**

Sim, mas também temos problemas quase contrários, porque alguns deles passaram pelas escolas de teatro, ou fizeram televisão, tendo já adquirido hábitos elocutórios que dificultam, por vezes, o acesso à linguagem desta peça. Quando eu falava na necessidade de uma reflexão, isso tinha justamente a ver com a exploração desta diversidade de experiências.

**Curiosamente, o Rogério, no seu percurso, que é simultaneamente de criador mas tam-**

**bém de pedagogo teatral, já tinha trabalhado antes em África, nomeadamente em 1995, no âmbito de um projecto de colaboração teatral com os países africanos de língua portuguesa promovido pela Cena Lusófona...**

Sim, sim, e ainda recentemente fiz alguns espectáculos em Luanda: fiz um texto do Manuel Rui e um outro que era uma montagem de passos de *Os Negros*, no qual utilizávamos traduções do texto de Genet para línguas nativas, o que deu uma dimensão extraordinária à experiência. Como sou muito viciado em ouvir os sons, para mim foi uma experiência encantatória. É importante recordar que um actor africano, ao utilizar a língua portuguesa, nunca tem a mesma atitude do que quando trabalha com a sua língua nativa: surge uma outra espontaneidade e uma outra atitude física, diferente da “pose” sugerida pela utilização do português. Há consideráveis variações de ritmo, de respiração... Uma outra experiência que tenho estado a fazer em Luanda parte de trabalhos de um fotógrafo nigeriano, muito provocador, que se faz fotografar em contextos vitorianos, com a corte inglesa, embora seja ele quem surge retratado com uma atitude senhorial. E esta dimensão provocatória e de algum excesso também tem algo a ver com *Os Negros*.

**Isto é já o Rogério a partilhar connosco o seu próprio repertório de estímulos para esta encenação?...**

Vou confessar-lhe uma coisa: quando estou a fazer um trabalho como este, nunca sei quais são esses estímulos, nunca crio uma estratégia, nem estabeleço pontos de referência – e isso é uma coisa que me impressiona, porque me faz sentir “impreparado”. Mas depois – claro que isso deve acontecer a quase todos os encenadores –, à medida que o trabalho vai evoluindo, as coisas vão surgindo. A primeira coisa que



faço é levantar um universo, passados 15 dias tenho um universo levantado, a partir do actor, claro, e é nesse universo que começo logo a vislumbrar...

#### O que é isso de “levantar um universo”?

Tenho um texto, leio-o. Posso ter imagens, posso ter ideias. Mas depois, através de improvisações, orientadas, claro, ou através da circulação no espaço, naquilo que será o palco, e com a atenção daquilo que o texto nos diz, nós vamos criando vários acontecimentos cénicos. É a isso que eu chamo “levantar um universo”. Por exemplo, nós já *passámos* a peça toda...

#### Dito de outro modo, e avalie se esta formulação pode ser justa, trata-se de criar uma espécie de cartografia para a representação?

Exacto. E é nessa altura, então, que começa um segundo processo de dramaturgia, mais sistemático, dedicado à elaboração do sentido de tudo aquilo que foi antes criado, destinado agora a apurar uma espécie de sintaxe e de gramática, capaz de nos permitir aceitar ou recusar as propostas que forem surgindo. Embora possa parecer que não, eu gosto muito de trabalhar com a improvisação, desde que seja orientada...

#### Eu falei nesta questão dos estímulos porque o Rogério é também um criador assumidamente muito atento a todos os outros saberes e práticas que alimentam a criação cénica, venham eles da reflexão filosófica, da psicologia, da linguística, ou das outras várias manifestações artísticas.

Sem dúvida. Por exemplo, as grandes diferenças formais e em termos teóricos ou práticos entre a minha primeira encenação de *Os Negros* e esta devem-se ao facto de ter havido um percurso de leituras e de experiências... Claro que também se perde alguma ingenuidade ou inocên-

cia, que são estados igualmente válidos. Hoje em dia, às vezes, penso em como é que determinadas coisas naquela altura foram feitas. Mas sem dúvida que cada um de nós tem o seu próprio armazém de dados... Tudo funciona muitas vezes de forma imprevista. Neste trabalho, uma coisa sobre a qual me tenho permitido reflectir é a alteridade, a noção do outro, o modo como foi através dessa dicotomia que foram construídas estas categorias de “negro” e de “branco”, e a própria experiência de encontro com o “outro”... E aqui o destilar do ódio para a continuação do ritual precisa de ser cultivado. A peça joga muito com situações de impedimento de entrar em leituras humanistas, porque isso enfraqueceria a revolta... Aquele par central, Village de Saint-Nazaire e Virtude, corre por vezes o risco de sair das coordenadas estipuladas para o ritual, e uma das tensões que se desenvolve nesta peça tem também a ver com essas repetidas chamadas de atenção para que eles não saiam do ritual. Há uma figura que está sempre de atalaia para impedir que eles atravessassem a fronteira que lhes permitiria sair do ritual...

#### Curiosamente, é também isso que permite semear a peça de constantes e recorrentes sinalizações meta-teatrais, esse apelo – muitas vezes, sob forma de ameaça – ao jogo, à representação: “Nós somos actores e criámos este espectáculo para vos divertir”.

O que nos leva constantemente a interrogarmo-nos sobre onde é que aquilo se passa. Quando uma personagem sai e depois alguém se interroga sobre onde é que ela esteve, a resposta é a de que esteve ali atrás, nos bastidores, a conversar, simplesmente, até chegar a sua vez de regressar à cena. O que também nos alerta para a impossibilidade de criar confusões fictícias sobre a existência de uma realidade exterior...

#### Como têm sido e como é que serão as relações com os outros criadores? O Rogério está a trabalhar num contexto de produção que o colocou em contacto com colaboradores antigos e novos, nos domínios da cenografia, dos figurinos, do desenho de luz e da sonoplastia ou desenho de som. E pergunto isto porque o Rogério tem, ao longo do seu percurso criativo, trabalhado com igual investimento as questões ligadas à linguagem e ao corpo, as tais partituras de gestos e movimentos de que já falámos, mas também tudo aquilo que determina a criação de uma imagem cénica... A minha pergunta prende-se com o diálogo criativo com esses colaboradores.

Esta é a minha segunda colaboração com o João Mendes Ribeiro, depois de ter feito com ele *O Cerejal*, em Coimbra, em 2004, para *A Escola da Noite*. Com o Jorge Ribeiro tenho já uma longa experiência. Estou a trabalhar pela primeira vez com o Bernardo Monteiro, que se tem mostrado de uma sensibilidade e disponibilidade extraordinárias. No som, vou trabalhar com o Francisco Leal, mas, neste espectáculo, tenho muito receio de explorar uma certa artificialidade sonora, exterior, porque como aquilo é um ritual, que tem lugar naquele momento, qualquer coisa exterior pode correr o risco de criar um elemento de ilustração. De qualquer forma, ainda não cheguei a essa fase... Quanto ao espaço da representação, era indispensável estabelecer dois planos, e o dispositivo criado pelo João Mendes Ribeiro tem uma visualidade muito própria e virtualidades de exploração extraordinárias. Acho mesmo que é um dos espaços que mais me tem agradado ao longo da minha carreira, ou da minha vida. Ele tem uma espécie de construtivismo que me agrada muito, e um grande cuidado na própria escolha dos materiais. Dos figurinos do Bernardo também estou a gostar muito...

#### Corrija-me se estiver errado: aqui, ao nível do espaço, como que tendemos para um certo minimalismo ou, pelo menos, para uma certa redução ao essencial, enquanto que os figurinos parecem ter de obedecer a uma certa regra do excesso ou do grotesco, sugerida pelas próprias indicações do autor...

Sem dúvida... É fácil dizer que há um certo barroquismo, mas a verdade é que em quase todas as peças de Genet o corpo precisa de um volume dado pela roupa, pelos figurinos, capaz de criar uma imagem muito forte ao nível de um certo estatismo. São sempre personagens que, na sua imobilidade, exprimem já muito pelo seu próprio hieratismo.

#### Mas aqui, como talvez em todos os espectáculos de teatro, o figurino pode acabar por condicionar tanto o jogo físico como a relação com o próprio espaço, apontando para determinados sentidos.

Um teatro com esta dimensão de texto exige um certo tipo de “pose” para não se perder em expressão...

Mas também é um pouco isso que nos permite ligar este teatro de Genet ao teatro de Calderón, até ao nível das “figuras” de que o Rogério falava há pouco. Não estaremos face a verdadeiras alegorias, mas a algo de muito próximo... Tratava-se, aliás, de um teatro em que a exploração temática do “grande teatro do mundo” justifica a aproximação a este teatro da representação de Genet – essa espécie de “lugar perfeitamente ordenado” onde, como sugeria Bernard Dort, “o ser e o parecer, a personagem e o papel coincidem totalmente” [Dort 1986: 131-32] – e que, estranhamente, parece ter sido pouco explorado por outros dramaturgos seus contemporâneos, em completa oposição, por exemplo, a Sa-



muel Beckett, que o próprio Genet caracterizava como “um gigantesco grão de areia” [apud White 1993: 428]...

Embora também existisse o Arrabal, hoje mais arredado dos nossos palcos, e que é, de facto, autor de um teatro que hoje não me atrai.

**São, curiosamente, dois dramaturgos que atravessaram centralmente o percurso de um criador cénico estrangeiro, mas que acabou por marcar muito o teatro português, e que foi o Victor Garcia...**

*O Cemitério de Automóveis* ainda acho muito interessante... Mas, no caso de Genet, tanto *Os Negros* como *O Balcão* têm uma linguagem muito mais cativante...

**O Ricardo Pais manifestou publicamente a vontade de fazer *O Balcão*, que chegou a estar programado, mas nunca se concretizou... O Rogério chegou a ver a produção portuguesa de *As Criadas*, encenada por Victor Garcia, em 1972, para o Teatro Experimental de Cascais – companhia onde o teatro de Genet viria a ter uma presença regular –, com a Eunice Muñoz, a Glicínia Quartin, a Lurdes Norberto e, depois, a Graça Lobo?**

Vi, pois, no Teatro Mírita Casimiro, e também vi *O Cemitério de Automóveis* [uma produção da Companhia de Ruth Escobar, apresentada em Cascais, em Julho de 1973]. Não vi foi *O Balcão* que ele fez no Brasil. E recordo-me do imenso impacto que *As Criadas* teve, na altura, com aquele extraordinário trabalho de representação... Aquilo era quase psicodrama...

**O Victor Garcia trazia consigo da América Latina tanto essa escola psicodramática como um extraordinário investimento no domínio do visual, relativamente desconhecido ou, pelo menos, ainda pouco praticado entre**

**nós... O Rogério por essa altura frequentava, pela primeira vez, o Conservatório Nacional, num curso da “Arte de Dizer”...**

Mas que era muito mau, na estrutura e nos seus pressupostos, tão mau que eu acabei por desistir... E só regresssei em 1976, depois da reforma do Conservatório e da chegada de novos ares...

**Chegou a conhecer, na altura, pessoalmente o Victor Garcia?**

Nós éramos uns miúdos, uns pobres diabos, limitávamo-nos a ir à porta do teatro, mas aquilo foi um grande acontecimento...

**Não deixa de ser curioso é que, mais tarde, o Rogério acabe por colaborar em *Ninguém*, no Trindade, em 1978, a reavistação de *Frei Luís de Sousa* dirigida por Ricardo Pais, criador que deve, reconhecidamente, grande parte da orientação do seu rumo de vida à experiência que tivera como actor em Coimbra, com o Victor Garcia, nos anos 60, num espectáculo que reunia justamente o *Grande Teatro do Mundo*, de Calderón, o *Auto de S. Martinho* (1504), de Gil Vicente, e o *Auto das Ofertas que Adão Enviou a Nossa Senhora por Intermediário de S. Lázaro*, de um autor anónimo castelhano do século XVI... Mas deixe-me mudar completamente de agulha para lhe perguntar ainda uma outra coisa que para mim resulta algo paradoxal e que vem a propósito desta sua experiência agora com *Os Negros*: o Rogério, justamente, encara sempre os seus espectáculos não só numa dimensão especificamente criativa, mas também formativa, como se cada espectáculo fosse também um “estágio”. Como o Rogério dizia há pouco, “corra bem ou corra mal, nós saímos daqui sempre ‘melhorados’”, ou transformados. Existem no seu percurso experiências criativas muito variadas, mas também uma abundante actividade pedagógica, tendo trabalhado em inúmeras escolas – o IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Comunicação Teatral), a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, a ACE (Academia Contemporânea do Espectáculo), etc. Mas curiosamente, e não obstante a sua ligação mais continuada, nos últimos anos, ao grupo As Boas Raparigas – para o qual encenou o relato *Quatro Horas em Chatila*, também de Genet, em 1999 –, o Rogério tem, de facto, um percurso muito marcado pela condição de *freelancer*, o que raras vezes lhe permitiu um trabalho continuado com um mesmo grupo de intérpretes...**

Nós funcionamos, muitas vezes, segundo o contexto... Quando eu estava no Conservatório, fizeram-me esta pergunta: “Porque é que queres ir para actor? Só se fores para a revista...”. Na verdade, não existiam as possibilidades de mercado que há hoje, e eu tive que tirar daí a ideia e explorar outros caminhos...

**O que tinha a ver unicamente com o facto de o Rogério ser “negro”?**

Claro, não havia personagens “negras” no nosso teatro. Entretanto, eu tinha de ganhar a vida, e ajuizadamente acabei por tirar um curso de Economia, fui trabalhar para um banco, o que se revelou muito duro, porque não me deixava tempo para mais nada, tendo acabado por sair do banco e ido dar aulas. Dei aulas de Matemática, Economia e Sociologia. E, na escola, na Secundária Anselmo de Andrade, reuni um conjunto de alunos num grupo de teatro, numa altura em que não havia nas escolas nenhum tipo de estruturas de apoio, o que nos obrigava a ensaiar até altas horas da noite. O facto de ser uma escola permitia-nos fazer coisas que a censura proibia ao teatro profissional. Isto coincidiu com os finais dos anos sessenta, mais exactamente com 1968, com o Maio de 1968, as experiências do Living Theatre, de Grotowski, toda aquela literatura que vinha de fora, o que nos estimulou a fazer experiências com os alunos. Fizemos, por exemplo, duas peças de Brecht, incluindo *A Excepção e a Regra*, mas também fizemos Peter Weiss... Mas os espectáculos só podiam ser representados na própria escola e não podiam sair de lá. O facto é que alguns críticos, como o Carlos Porto, foram ver os espectáculos e acabaram por ser os culpados por eu ter ficado no teatro, porque foram gostando... E durante anos e anos foi isso que eu fui fazendo, continuava a dar aulas e ia dirigindo esses

espectáculos. Depois comecei a trabalhar com o teatro amador, mais tarde com o teatro universitário, até que apareceu o teatro profissional. Tudo isso criou em mim um certo espírito de “errância”, que já vinha de trás, do facto de eu ter nascido em África, de aí ter passado a minha infância e juventude e de ter vindo para Portugal com 19 ou 20 anos, o que potenciava uma espécie de permanente instabilidade, entre ficar e regressar. A ligação a um grupo pareceu-me sempre uma coisa difícil...

**Mas, precisamente, o Rogério é contemporâneo da formação de grande parte das, agora já históricas, companhias de teatro portuguesas...**

Mas eu dava aulas, a minha vida estava condicionada por isso, e algo que não me atraía era estar no teatro e assumir outras responsabilidades. Por isso, fui investindo mais em situações escolares, amadoras. Depois, fui sendo solicitado por vários grupos e companhias, e nunca senti esse apelo ou nunca encontrei um grupo de pessoas com as quais me pudesse identificar. Claro que agora tenho o caso das Boas Raparigas... Mas sempre receei o papel de director artístico, que tem responsabilidades muito grandes na escolha do repertório, e que não é para mim. A minha ligação às Boas Raparigas deve-se sobretudo ao facto de o grupo ter nascido num contexto escolar que me está associado, mas estou longe de ser a pessoa aglutinadora. Temos uma espécie de “protocolo”, é como se eu fosse uma espécie de...

**De “encenador residente”?**

Pode ser. O que significa é que, todos os anos, faço lá um espectáculo. Elas já me conhecem e quando trabalho com a Maria do Céu Ribeiro ou com o Sérgio Praia, sinto que já há uma linguagem partilhada, que eles já conhecem. E isso foi uma coisa que subestimei durante muito tempo. Mas passei a perceber que é importante ter essa cumplicidade muito forte com os actores, porque às vezes chegamos a zonas que só com essa cumplicidade é que se conseguem explorar...

**Na realidade, ao longo do seu percurso, o Rogério acumulou experiências muito diversas, em termos de estruturas com as quais colaborou e até em termos de “resultados”, consoante trabalhou com grupos de profissionais ou com colectivos mais jovens ou, pelo menos, de intérpretes mais assumidamente “em formação”. E, por vezes, sem querer estabelecer um padrão injusto, os resultados do trabalho do Rogério parecem mais estimulantes quando trabalha com estes últimos conjuntos de intérpretes do que quando trabalha com grupos de profissionais já mais experimentados...**

Eu percebo... Por exemplo, quando trabalho com As Boas Raparigas sinto agora que benefício de uma liberdade e de uma relação que impedem que eu me sinta constrangido. E embora eu agora esteja mais “atinado” e consiga ser um pouco mais “autoritário”, antigamente fazia-me muita confusão lidar com algumas sensibilidades... Quando estamos a trabalhar com actores, encontramos muitas resistências e, frequentemente, pessoas que já têm um modo próprio de fazer as coisas e que não se prestam muito ao meu processo de trabalho, que assenta numa espécie de “escavar”, na exploração de sucessivas “camadas”. E, na maior parte das vezes, nem à primeira “camada” consigo chegar, o que para mim resulta muito pouco estimulante. Além disso, quando criamos um espectáculo, em certas condições, é como montar uma máquina, que também pode “triturar” tudo e todos. É quando temos aquilo a que chamo a “estética da trituração”... Os actores são pessoas, seres humanos, e podem ser convidados a trabalhar em zonas que não resultam “edificantes” para eles próprios. Pode ser por causa dos processos, ou da própria linguagem que eu utilizo. É o caso do “fluxo de palavras”, que eu fui buscar a Deleuze: muitas vezes, os actores não percebem o alcance do conceito. Numa peça de Genet, ou num texto de Howard Barker, as palavras não surgem em linha, umas atrás das outras. Surgem em enxames, como enxames de abelhas que invadem o espaço, criando verdadeiras manchas de palavras. E estes pequenos conceitos, ou estas metáforas, são por vezes difí-

ceis de passar aos actores. É sempre muito difícil partilhar imagens... Além disso, o teatro quanto mais se explica pior! São questões de relacionamento e de partilha de imaginários. E eu sei que muitas vezes não tenho coragem para imprimir certos processos ou para obrigar a determinados percursos, o que se reflecte no próprio espectáculo, que pode resultar muito “espartilhado”, um verdadeiro aborrecimento... Espero que este não seja assim. Claro que se trata, sobretudo, de um problema de relacionamento. Há encenadores muito diferentes. Por exemplo, o Ricardo Pais tem uma capacidade extraordinária de rodear o actor de elementos que o estimulam grandemente... Tudo tem a ver com processos. Claro que é diferente com pessoas que já partilham a nossa linguagem ou que estão receptivas a novos processos. Mas há coisas que não se podem fazer. Por exemplo, quando trabalhei com o José Pinto no *Cerejal*, não se podem impor determinados processos a alguém que representa e que traz consigo uma determinada expressão histórica do nosso teatro... Mas tenho tentado mudar alguma coisa, pelo menos obrigar-me a dizer determinadas coisas que agora sei que se forem silenciadas podem acabar por prejudicar o actor. Depois, tudo tem a ver também com as condições de trabalho. Por exemplo, condições como estas que agora o Teatro Nacional São João me ofereceu para criar este espectáculo são quase um “luxo”. Só o facto de poder contar com a total disponibilidade deste elenco... Há aqui uma filosofia de abertura.

**Resta-me agradecer-lhe a sua própria disponibilidade para esta breve conversa e perguntar-lhe se tem mais alguma coisa que gostasse de acrescentar.**

Não. A única coisa que eu gostaria de registar é o meu reconhecimento pelas condições criadas para a criação deste espectáculo, pela generosidade de todos aqueles envolvidos, do elenco aos outros criativos, sempre muito disponíveis. Finalmente, gostaria de agradecer ao Alberto Magassela pelo papel que desempenhou em todo este projecto. Mas o meu agradecimento vai para toda a restante equipa! •

#### Referências bibliográficas

- DORT, Bernard (1986), “Genet ou le combat avec le théâtre”, in *Théâtres: Essais*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 122-139.  
 FADDA, Sebastiana (1998), *O Teatro do Absurdo em Portugal*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Edições Cosmos.  
 GENET, Jean (2005), *Les Nègres*, edição de Michel Corvin, Paris, Gallimard.  
 LEITÃO, Madalena Amaral Veiga (1998), *Repères pour une esthétique de la mise en scène au Portugal (1970-1995): Le parcours de quatre metteurs en scène – João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites e Rogério de Carvalho*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.  
 WHITE, Edmund (1993), *Genet: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf.

# Imitação e invenção

HÉDI KHÉLIL\*

## O poder lúdico da máscara

Em *As Criadas*, o jogo de confusão das identidades, praticado por Solange e Claire, procurava definir-se. Cerimónia? Mascarada? As duas irmãs colocavam-se estas questões, todavia sem grande convicção, porque o rito executado não tinha grande necessidade de alicerces genéricos. O ritual era ditado pela necessidade de uma asunção radical da identidade. Solange e Claire, estranhas vernáculas, ainda não acediam à realidade da máscara com os seus infinitos jogos de substituições, de permutações e de negações. A mascarada que *As Criadas* nos oferece é apenas uma virtualidade de mascarada. Uma palavra genérica como “cerimónia”,<sup>1</sup> proferida pelas duas irmãs, sob o modo da interrogação ou do desejo, só tinha sentido porque pressagiava o horizonte dramático vindouro. Em *O Balcão*, o rito transformava-se em cerimónia. As máscaras que glorificavam os clientes do Grande Balcão apresentavam-se mais como uma série de aforismos sobre o poder de feitiço inerente à mascarada do que como uma realidade tangível. Perseguido uma imagem virtual, aspirando a uma visão em *scope*, clientes mais do que celebrantes de um ritual orquestrado por dispositivos encaixados uns nos outros, é certo que os clientes de Madame Irma gabavam as virtudes terapêuticas da máscara,<sup>2</sup> sem contudo poderem aceder a ela. A estilização litúrgica ganhava em amplitude em *O Balcão*, mas o transe mascarado não era ainda concebível nem possível.

É o estrangeiro marcado pela epiderme negra que impõe a máscara como uma necessidade teatral. Em *Os Negros*, há negros que usam máscaras de brancos, para a representação de uma comédia dirigida a um público de brancos. Essa máscara não deve atenuar a cor negra dos que a afixam.

“A máscara é um rosto de branco, colocada de tal maneira que se possa ver uma longa margem preta à volta e mesmo os cabelos encarapinhados.”<sup>3</sup>

São máscaras de representação teatral, visto que os actores negros as tiram no fim do espectáculo, mas também são simbolicamente as da civilização e da cultura brancas. A máscara pesa totalmente nos gestos e nas palavras dos negros. Village, que representa o papel da branca assassina, treme porque “a mão de luva branca está sempre pousada no seu ombro”,<sup>4</sup> como indica uma didascália. A ordem estrita segundo a qual os negros evoluem é a da máscara. “E agora apronte-se para colocar a máscara!”<sup>5</sup> diz Arquibaldo, o instigador da mascarada. A máscara é o vector de uma alteração das identidades porque torpedeia a transparência das mensagens e mina a identidade de si que a transitividade da linguagem garante.

“Figura da alteridade”,<sup>6</sup> como afirma Julia Kristeva, a máscara abre para um espaço de pensamento outro, feito de desdobramentos e sobreposições.

A máscara é consubstancial ao teatro. O seu poder lúdico é devastador e pode revelar-se mais eficaz do que uma acção cometida com a cara destapada.<sup>7</sup> A máscara joga no plano da sobreposição dos contrários ou, pelo menos, no da sua abolição.

“Jesus! É mesmo verdade que por trás da máscara dum branco apanhado na ratoeira há sempre um desgraçado dum negro a tremer de cagaço?”<sup>8</sup> diz Neve.

O preto só pode tornar-se negro representando o papel de um branco. A identidade só pode ser reconstruída através de um jogo de representação que, ao mesmo tempo que afirma o elo identitário, o dinamita.

A máscara é o garante dessa elasticidade necessária ao jogo.<sup>9</sup> Os negros afixam as suas máscaras, tiram-nas, voltam a colocá-las e assim por

diante. São actores e sabem que a máscara é feita para ser tirada e vista do avesso no fim de um espectáculo. Em *Os Negros*, a máscara é o vector de uma “teatralidade permutacional”,<sup>10</sup> através da qual se afirma o poder, ou mais precisamente o não poder, do teatro, isto é, a capacidade de mostrar o simulacro e, simultaneamente, de o desmontar, de virar-se contra ele.

As máscaras dão origem a figuras. Em *Os Negros*, há dois grupos em confronto: um é representado pela Corte, o outro pelos Negros. A personagem enquanto individualidade única, carácter, temperamento, desaparece em proveito da figura.<sup>11</sup> Cada papel dos membros da corte é representativo dos diferentes poderes da sociedade branca: poder político (a Rainha), poder judicial (o Juiz), poder militar (O Governador), poder religioso (o Missionário). África, alegórica e mítica, encontra-se representada por Felicidade, a mãe. Os negros, em vez de adoptarem o discurso da diátribe política e dos velhos rancores coloniais, instalam-se, logo de início, no simulacro, posto que fornecem aos brancos novas razões para os odiarem. O espectáculo que representam tem como objecto a violação e o assasínio de uma mulher branca, Maria (a Máscara que Diouf afivela), cometido por um homem (Village), enquanto que em redor do criminoso se agitam uma vizinha (Bobo), a irmã Susana (desempenhada pela Máscara Neve) e um transeunte que assobia (Arquibaldo). A cerimónia representada não tem por objectivo expurgar os *clichés* racistas nos quais os brancos encerram os negros, mas, pelo contrário, exacerbar esses *chavões* ao ponto de os tornar insuportáveis.

“Nós somos aquilo que querem que a gente seja, então o melhor é sê-lo até ao fim e de forma absurda”,<sup>12</sup> recorda energicamente Arquibaldo, no fim da peça.

O subtítulo de *Os Negros* é “Clownerie” [Palhaçada]. Os negros já não são os palhaços desajeitados, tratados como criados e maltratados pelos brancos,<sup>13</sup> mas sim mimos excêntricos que exibem as suas máscaras para conferirem eficazmente à sua prestação um aspecto caricatural e exasperante. Mal aceitam entrar no mundo dos brancos, os negros sabem que o seu génio vai consistir em mimar com a máxima perfeição os gestos, os hábitos, a cultura e os comportamentos deles. A afirmação de uma identidade só pode realizar-se mediante a apropriação do fausto e da ruína de uma alienação livremente consentida. Os negros sabem que a sua tarefa é árdua porque os preconceitos dos brancos em relação a eles são tenazes.

Os brancos (a Rainha, o Missionário, o Governador e o Escudeiro) e o público de brancos que vem assistir ao espectáculo comprazem-se em banalidades racistas das mais reles e gastas. Os negros em palco também sabem que a sua identidade foi espoliada e que a cerimónia que vão representar ostentará porventura as marcas dessa perda.

“Repare nos nossos gestos. Não passam de braços decepados dos nossos rituais destruídos, sepultos pela fadiga e pelo tempo, mas dentro em pouco são vocês que irão estender aos céus e na nossa direcção os vossos cotos cortados...”<sup>14</sup> diz Felicidade ao Missionário, que fica desarmado.

Toda a mutilação é perniciosa porque corre o risco de virar-se contra os seus instigadores. Toda a castração que afecte os gestos, os membros do corpo, os ritos prejudica a cerimónia. Os negros são rejeitados que aceitam a sentença sem apelo da condenação exótica infligida pelos brancos, mas essa sentença é por eles próprios exacerbada a tal ponto que se torna vazia e inconsequente, virando-se assim contra os seus amos.

“E já que nos devolvem à imagem para nela nos afogarmos, que essa imagem os obrigue a eles a ranger os dentes!”, diz Arquibaldo.<sup>15</sup>

O excesso dos dominados, mesmo quando exibem a sua adesão às regras da servilidade, assusta os detentores do poder branco. A Rainha entra em pânico: “Basta! Mandai-os calar. Eles roubaram-me a voz! Socorro!”<sup>16</sup>

A cerimónia orquestrada pelos negros é desconcertante porque mistura imitação e invenção. O génio inventivo dos negros não decorre do delírio ou de uma inspiração divina, mas de uma consciência aguda dos estereótipos, dos lugares-comuns, dos *chavões* e dos tropos lexicalizados nos quais os brancos os enclausuram. A invenção passa pelo mimetismo, mas por um mimetismo excessivo, ambíguo e retorcido.

Se, aos olhos dos brancos, os negros são canibais, o ritual verbal ao qual os negros se entregam, no decurso de uma cerimónia, vai servir não só para corroborar esse preconceito como para inventar novas receitas passíveis de alimentar o ódio dos brancos. Já não basta que os negros comam os brancos, é preciso que aprendam a comer-se uns aos outros. É o que Arquibaldo afirma em tom grave:

“Que não lhes baste comer os brancos, mas que entre si se devorem, assados. Que inventem receitas para as tibias, para as rótulas, para os tendões, para os lábios grossos, que sei eu?, molhos desconhecidos, soluços, arrotos, peidos, que armem um jazz deleitoso, uma pintura, uma dança criminoso”<sup>17</sup>

Os negros são cozinheiros que não têm como tarefa satisfazer os clientes, mas sim apavorá-los. Um negro não tem de exaltar o seu corpo ou de travesti-lo de uma requintada selvajaria. Os negros têm o dever de operar uma nova distribuição dos membros do corpo, dos seus corpos, num sentido que exacerbará a desumanidade e a abjecção às quais os brancos pretendem reduzi-los. Nem são ordenadores de um discurso guloso, nem são gastrónomos. Dirigem-se não a brancos esfomeados, mas a brancos saciados. O canibalismo transforma-se em acto cultural. A cozinha canibal, abrilhantada com aquilo que os negros têm de melhor e mais sólido em si – a saber: as suas escórias –, não visa a absolvição do crime, mas antes a sua exaltação.

Os negros, autores de novas receitas e de novas ideias, são partidários de um teatro completo. Ora, o que vem a ser um teatro completo senão as “transformações cartilaginosas de ideias”,<sup>18</sup> segundo a formulação de Artaud. A cerimónia dos negros é a transposição de um estaleiro técnico e intelectual.

## Os poderes de exorcismo do verbo

A perfeição técnica da cerimónia alimenta-se das fontes da poesia. Logo de início, os negros instalam-se no domínio da produção poética.

“Não invente o amor mas o ódio, e faça poesia, pois esse é o único domínio que nos é permitido explorar”,<sup>19</sup> diz Arquibaldo a Village.

O poder devastador e infinito de que dispõem os negros é o poder mágico das palavras. A cerimónia representada obedece à ordem e ao ritmo de um texto preparado de antemão. A poesia, tal como a define Genet, é disciplina e esforço sustentado:

“A poesia é uma visão do mundo obtida graças a um esforço, por vezes esgotante, da vontade tensa, escorada. A poesia é voluntária. Não é um abandono, uma entrada livre e gratuita pela porta dos sentidos. Não se confunde com a sensualidade...”<sup>20</sup>

Acerca do teatro de Genet, fala-se frequentemente de “um teatro ritual” e também de “um teatro de exorcismos”,<sup>21</sup> retomando a expressão que Genet mais precisamente apreciava. O teatro ritual, como explica Edmund White, “era por vezes improvisado por uma trupe de actores, sem texto fixo, em torno de um acto cultural semi-religioso”.<sup>22</sup> Para pretos transformados em negros, não existem palavras e coisas, pala-

avras e ideias, palavras e mensagens, palavras e uma ascendência exterior qualquer, existe sim, essencialmente, o truculento leque de jogos que as palavras permitem. Os negros fazem malabarismos com as palavras, recitam versos, definem o território trópico no qual se movem e as respectivas fronteiras, explicitam o estilo das suas frases e determinam a dicção e a melodia que deve caracterizá-las. No decurso tão só de uma representação, são donos e senhores de um espectáculo cuja execução lhes cabe integralmente. A linguagem que utilizam é moldada por uma elocução trágica e por uma declamação majestosa. Nesta “discussão verbal”,<sup>23</sup> segundo a expressão de Felicidade, os negros que optaram pela performance poética e não pela verborreia política passam facilmente de uma linguagem debochada com as suas imagens cruas para uma retórica lírica. Um Aimé Césaire ou um Frantz Fanon não teriam seguramente desdenhado o seguinte golpe de asa de Village:

“Treva, treva, mãe augusta da minha raça. Sombra, túnica exacta que me envolve dos calcanhares às pálpebras, sono imenso que o mais frágil dos vossos filhos gostaria de dormir, não sei se a menina é bela, mas a menina é a África, a Noite monumental, e eu odeio-a”<sup>24</sup>

Esta maneira de ser e de falar dos negros não pôde deixar de surpreender e desconcertar um público de brancos pouco disposto a admitir uma presença cénica dos negros diversa daquela que os enjaula nas macacadas e nas gesticulações mais grotescas. Comentando a linguagem grandiloquente colocada na boca das suas personagens, escreve Genet:

“Se me dissessem que os negros não falam assim, diria que se encostássemos a orelha ao coração deles ouviríamos mais ou menos isto. É preciso saber ouvir o não formulado”<sup>25</sup>

As expressões licenciosas que, por vezes, os negros deleitadamente empregam, não servem para corromper as declamações trágicas, nem para esvaziar o lado de farsa que contém, antes constituem, pura e simplesmente, o carácter incontornável de rolo compressor da sua torrente de palavras. “Está escuro como o buraco do cu dum preto”,<sup>26</sup> diz Bobo. Os negros retomam, tal e qual ele é, o *chavão* obscuro que os brancos propagam. “Finalmente! Foi de pé que a minha mãe me pariu!”<sup>27</sup> diz jocosamente a Rainha quando, por breves instantes, se vê liberta da máscara branca que afivela. O *chavão* de linguagem exorciza o medo e conforta os preconceitos e os *parti pris* raciais. Os negros não tentam inverter esses estereótipos, nem sequer fazê-los abortar, como também não projectam virá-los contra os seus detractores e transformá-los em baluarte de combate. Os negros concebem as expressões familiares que empregam para contar a sua sexualidade, qual colar espontâneo do qual sabem soletrar as pérolas. Palavras como “esperma”,<sup>28</sup> “fodilhão”,<sup>29</sup> “peidar”,<sup>30</sup> “cu”,<sup>31</sup> ou uma formulação do tipo “Em cada bordel, há a preta”,<sup>32</sup> não são proferidas pelos negros em tom de provocação ostensiva. Se todavia possuem uma carga agressiva e quase ameaçadora, é porque ocorrem na ordem vertiginosa de uma litania de palavras e de um carrossel de imagens. Ajoelhando-se e colocando as mãos em concha, Neve diz a Village: “Deixa sair de ti torrentes de esperma, torrentes do teu sangue”.<sup>33</sup> O pedido é sério, não apenas porque o gesto de Neve apela à sua realização, mas porque na orgia verbal à qual os negros se entregam, com a ênfase e a amplidão ritual que se sabe, todos os milagres podem acontecer. A palavra declamada e recitada pelos negros é da ordem do vómito. “Continue. Deite cá para fora! Vomite! Vomite!”<sup>34</sup> diz Bobo a Neve. •

- 1 *Les Bonnes*, in *Ceuvres complètes*, V. 4, Éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 146.
- 2 *Le Balcon*, in *Ceuvres complètes*, V. 4, p. 106.
- 3 *Les Nègres* "Pour jouer les Nègres". *Clownerie*. Fotografias de Ernest Scheidegger, Éditions Marc Barbezat. L'Arbalète, 1958-1960-1963, p. 16.
- 4 *Les Nègres*, op. cit., p. 11.
- 5 *Ibid.*, p. 83.
- 6 Julia Kristeva, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Éditions Mouton, Paris, 1976, p. 168.
- 7 A máscara pode ser um instrumento de dominação política. Roger Caillois conta, no seu livro *Les Jeux et les hommes: Le masque et le vertige*, a história de Hakim al-Moqanna, o profeta mascarado de Khorassan que, no século VIII, durante vários anos (entre 160 e 163 do calendário islâmico) levou a melhor sobre os exércitos do Califá. Tinha mandado fabricar uma máscara de ouro que nunca tirava e afirmava que toda a pessoa que o olhasse de frente seria imediatamente fulminada. A edição da obra de Caillois a que nos referimos, revista e aumentada, data de 1967, Gallimard, colecção Essais. A primeira edição é de 1958. A narração do episódio do profeta mascarado encontra-se nas páginas 207 a 210.
- 8 *Les Nègres*, op. cit., p. 87.
- 9 Mas a máscara pode dominar quem a usa, ou seja, colar-se-lhe irremediavelmente à pele. O ensaio romanceado *Black Like Me*, de John Howard Griffin, publicado em 1960 (Nova Iorque, New American Library), narra esse drama da máscara. Trata-se do testemunho de um americano branco que, depois de ter escurecido artificialmente a pele, se faz passar por negro na América dos anos cinquenta. Quando Griffin, devidamente pigmentado, vê pela primeira vez no espelho o estranho em que se transformou, fica aterrorizado. O regresso à identidade anterior revela-se impossível.
- 10 Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, op. cit., p. 166.
- 11 Acerca do questionamento da noção de personagem, consultar a obra de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*.
- 12 *Les Nègres*, op. cit., p. 179.
- 13 A palhaçada na qual o estrangeiro de cor se encontra reduzido a um simples criado é sobretudo representada pelo duo Foottit-Chocolat. Entre 1890 e 1910, o branco Foottit apresentava, juntamente com o negro Chocolat, de origem cubana, números em que humilhava, aterrorizava e reduzia a nada o seu parceiro. Chocolat, atralhado pela sua imperícia e embaraçado pelos disparates, era o criado tratado à bofetada. Acerca do universo dos palhaços, referir-nos-emos prioritariamente à obra *Clowns et Farceurs*, elaborada sob a direcção de Jacques Fabri e André Sallée, com prefácio de Pierre Etaix e posfácio de François Billetsdoux, bem como ao *Dictionnaire des Clowns et farceurs*, Éditions Bordas, Paris, 1982.
- 14 *Les Nègres*, op. cit., p. 154.
- 15 *Ibid.*, p. 154.
- 16 *Ibid.*, p. 66.
- 17 *Ibid.*, p. 76.
- 18 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, seguido de *Théâtre de Séraphin*, Éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 165.
- 19 *Les Nègres*, op. cit., p. 38.
- 20 *Notre-Dame-des-Fleurs*, in *Ceuvres complètes*, V. 2, Éditions Gallimard, Paris, 1951, p. 144.
- 21 Carta 224 de Jean Genet a Bernard Frechtman, conservada nos Arquivos do IMEC.
- 22 Edmund White, *Biographie de Jean Genet*, op. cit., p. 424.
- 23 *Les Nègres*, op. cit., p. 166.
- 24 *Les Nègres*, *ibid.*, p. 54.
- 25 *Entretien avec Madeleine Gobeil*, publicada em *L'Ennemi déclaré*, de Jean Genet, V. 6, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p. 23.
- 26 *Les Nègres*, op. cit., p. 93.
- 27 *Ibid.*, op. cit., p. 104.
- 28 *Ibid.*, p. 109.
- 29 *Ibid.*, p. 113.
- 30 *Ibid.*, p. 87.
- 31 *Ibid.*, p. 86.
- 32 *Ibid.*, p. 56.
- 33 *Ibid.*, p. 109.
- 34 *Ibid.*, p. 73.

\* "Le pouvoir ludique du masque"; "Les ressources d'exorcisme du verbe". In *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet: lecture des Nègres et des Paravents*. Paris: L'Harmattan, cop. 2001. p. 20-30. Trad. Regina Guimarães.



# Les Nègres

EDMUND WHITE\*

[...] Seria Roger Blin (que mais tarde interpretaria o Embaixador na produção parisiense de *O Balcão*) a encenar *Os Negros*. Um grupo de quatro actores negros abordara Blin em 1957, convidando-o a trabalhar com eles. Este grupo chamava-se Les Griots – “griot” designa um “contador de histórias” na África negra. Blin aceitou o convite. Começaram por adaptar alguns excertos do difícil e sumptuoso texto de Aimé Césaire, *Et les Chiens se taisaient*. *Huis Clos*, de Sartre, também os atraiu. Trabalharam ainda com base em *O Convidado de Pedra*, de Púchkin, devido às raízes africanas do poeta russo, e encenaram de seguida *La Fille des Dieux*, uma história africana de Abdou Anda Ka.<sup>1</sup>

Les Griots foram convidados para dois festivais de teatro, um em França e outro na Itália. O seu sucesso encorajou-os, após o regresso a Paris, a darem início aos ensaios de *Os Negros*. O texto fora entregue a Blin pela produtora Lucie Germain. Blin teve frequentes encontros com Genet no Café de Flore durante os anos da guerra.

O encenador estava habituado a levar as suas ideias até ao fim, por maiores que fossem os obstáculos. Cruzara-se com Antonin Artaud em 1928 e depressa travara amizade com o grande inovador do teatro, que fizera de Blin um actor, não obstante a sua gaguez. Blin mostrou-se determinado a ultrapassar esta dificuldade; como ele próprio afirmou: “Se me amputassem as mãos, teria certamente tentado ser escultor!”.<sup>2</sup> Aprendera com Artaud a não contar com ninguém à excepção de si próprio. Ao comparar a “crueldade” de Artaud com a de Genet, Blin afirmou: “A crueldade de Artaud assemelhava-se [...] à crueldade religiosa tal como praticada pelos índios Astecas. A crueldade de Genet é mais clássica, mais próxima do teatro Grego”.<sup>3</sup> Por outras palavras, Genet representa a crueldade infligida ao indivíduo desafortunado pelos deuses ou a sociedade. Blin elogiava também a loucura inspirada de Genet, o furor poético das suas metáforas que lhe permitiam relacionar coisas aparentemente díspares, contrastando-o com aquilo a que chama o estilo prosaico de Camus e de Sartre.

Na década de 30, Blin fizera parte de um círculo que incluía o professor de teatro e encenador Charles Dullin, o actor e encenador Jean-Louis Barrault e o poeta Jacques Prévert, que escrevera numerosos guiões para Marcel Carné e fundara o grupo Octobre, ao qual Blin pertencia. Este grupo de actores amadores era hostil ao teatro comercial e dedicava-se a produzir peças que focavam problemas contemporâneos sob o ponto de vista da luta de classes. Não nos espanta, pois, que Genet tivesse pedido a Blin que evitasse transformar as suas peças em panfletos de esquerda, um pedido que o encenador compreendeu e respeitou.

Depois da guerra, Blin dirigiu durante um breve período o La Gaité-Montparnasse de Paris, uma velha sala conhecida por apresentar espectáculos de variedades. Foi aí que levou à cena, em 1944, *A Sonata dos Espectros*, de Strindberg. Três anos depois apresentou, no Théâtre Lancry, *La Parodie*, de Adamov. Finalmente, em 1953, produziu no Théâtre de Babylone um muito aclamado *À Espera de Godot*, de Beckett. Anos mais tarde, referindo-se à sua encenação de Strindberg, Blin comentou: “Se Beckett me confiou o seu texto, foi porque não lhe interessava o sucesso comercial, uma vez que a *Sonata* não encheu o auditório”.<sup>4</sup>

Foi a produção de *À Espera de Godot* que tornou Blin famoso. Para o jovem Michel Foucault, *Godot* constituiu o ponto de viragem da sua vida intelectual, ao passo que o romancista Alain Robbe-Grillet via no texto uma dramatização da filosofia de Heidegger. A peça foi certamente o mais prestigioso evento intelectual na Paris de inícios dos anos 50. Em 1957, Blin levou à cena outro texto de Beckett, *Endgame*, primeiro em Londres, no Royal Court Theatre, e depois em Paris, no Studio des Champs-Élysées.

Para *Os Negros*, Genet e Blin trabalharam o texto durante um mês em Itália, polindo cada palavra. Como recorda Blin: “Revimos a totalidade da peça com a máxima atenção. Limpámos o texto [...] suprimimos tudo o que não funcionava muito bem [...] dramatizámo-lo”.<sup>5</sup> Tanto o encenador como os actores trabalharam sem salário. O elenco de 13 elementos ensaiou diariamente ao longo de seis meses em salões de dança latino-americana.

Os ensaios foram agitados e por vezes tempestuosos. Muitos dos actores reagiram com alarme ao ódio contra os brancos que a peça emanava. Eram, na sua maioria, parisienses bem assimilados e não queriam causar problemas. Blin teve de apelar aos seus dotes de psicólogo para explorar a dor e os ressentimentos pessoais de cada actor – sentimentos que, na maioria dos casos, não foram difíceis de encontrar. Por fim, os actores acabariam por se entregar com júbilo à peça, ao trabalharem noite após noite perante audiências excitadas.

Na época, muitas das ex-colónias da Europa na África declaravam a sua independência, e a maioria dos actores, mesmo aqueles que nunca tinham estado em África, descobriam em si próprios uma forte simpatia por estas novas nações negras. Posteriormente, como observou Blin, os excessos de alguns ditadores negros como Bokassa, que governou a África Central entre 1966 e 1979, viriam complicar o quadro; porém, em finais da década de 50, tudo era ainda a preto e branco – ou seja, o preto era bom e o branco mau.

Um actor a quem Genet pretendia entregar o papel de Village recusou-se a participar porque a linguagem da peça o chocava – em particular, uma das falas da Rainha: “Foi de pé que a minha mãe me pariu!”. Alguns dos actores eram amadores e outros profissionais. Um actor era oriundo da Guiana, outro da Guiné, outro de Camarões, dois do Haiti. Lydia Ewandé, que desempenhou o papel de Virtude, era a única mulher africana da companhia. As restantes mulheres e a maioria dos homens eram das Antilhas. Estandarizar todos os diferentes sotaques foi uma das grandes tarefas de Blin. Os actores africanos, por exemplo, carregavam nos “erres”, ao passo que os das Antilhas tendiam a omiti-los. E, apesar de todo o trabalho de Blin, alguns críticos referiram ter tido dificuldade em entender os actores. Dominar as longas frases e a sintaxe elaborada de Genet foi uma tarefa igualmente difícil para a jovem companhia; encontrar os momentos certos para respirar implicou o delinear de um quadro pormenorizado, semelhante a uma pauta de música. Como em qualquer companhia, surgiram rivalidades. Como recorda Blin: “As duas actrizes de Martinica (a Rainha de África e a Rainha Branca) detestavam-se mutuamente. De início não me apercebi disto. Um dia, a Rainha Branca queimou incenso para desfazer um feitiço

que, segundo ela, a Rainha Negra lhe lançara para a fazer esquecer-se das suas falas”.<sup>6</sup>

Sarah Maldoror (um dos membros fundadores de Les Griots, inicialmente proposta para interpretar uma das duas rainhas, mas que acabaria por não entrar na peça) afirmou numa entrevista a Marguerite Duras e aos leitores de *L'Express* que “a peça de Genet vai ajudá-los a compreenderem-nos melhor. É a única peça disponível neste momento para vos educar, para tentar explicar como é ridícula a ideia que têm de nós”. Maldoror entendia a peça como uma afirmação do orgulho negro, embora reconhecesse que era obra de um branco, alguém que não podia compreender inteiramente o significado de se ser negro. Robert Liensol, outro membro de Les Griots, afirmou sobre Genet: “Ele podia ter sido negro”.

[...] As notícias sobre o espectáculo ininterrupto de duas horas de Blin encantaram Genet, que afirmou a esse propósito: “O seu sucesso foi quase perfeito”.<sup>7</sup> A peça estreou-se a 28 de Outubro de 1959 no pequeno Théâtre de Lutèce, com cenários e figurinos de André Acquart, que a produtora Lucie Germain conhecera na sua Argélia natal. Após as primeiras escaramuças do movimento in-



# The Blacks

dependentista argelino, o marido de Germain vendera a sua valiosa propriedade no país e mudara-se para França, onde esperava desempenhar um papel cultural. Lucie Germain comprou o Théâtre de Lutèce, que Acquat remodelou totalmente para ela – e de acordo com as especificações de Genet. Este desejava uma cortina que abrisse lateralmente, ao invés de uma que subisse, e, apesar da exiguidade do teatro, Acquat montou um engenhoso pequeno proscênio com cortinas ao gosto de Genet. O cenário era uma espécie de selva de postes metálicos que tinha uma grande força escultural e permitia uma extrema versatilidade cénica. Os actores – em conformidade com o ponto de partida original de Genet, a caixa de música do século XVIII – envergavam peitilhos de renda, coletes floridos e sapatos de um amarelo vivo, e as atrizes vestidos de seda abundantemente ornamentados. As audiências nem sabiam como reagir – se aplaudir a beleza, vaiar a hostilidade do texto ou abandonar a sala num gesto de fria desaprovação. Fosse como fosse, o Lutèce lotou todas as noites e Genet jamais recebera críticas tão positivas. O autor não assistiu à estreia. Não se encontrava em França. A um Blin perplexo, escreveu: “Já te disse que recuso conhecer o rosto físico das minhas peças. [...] Para ser franco, tenho também receio de ser hipnotizado por mim próprio durante não sei quantos dias”.<sup>8</sup> Precisava de um espírito desanuviado para continuar a escrita de *Os Biombos*: “Não quero voltar a escrever esse tipo de peças densas. Não, isso acabou. A acção deve ser bastante evasiva – mas não vaga! – de modo a confrontar o espectador apenas consigo próprio”.<sup>9</sup>

[...] Talvez devido às revisões do texto em parceria com Blin, o ritmo de *Os Negros* é fluido e a tensão dramática é melhor sustentada do que em qualquer outra das suas peças, à excepção de *As Criadas*. As falas das personagens mantêm uma extensão aceitável, e tudo irradia uma energia nervosa, ameaçadora. Não nos surpreende que as suas peças mais encenáveis – *As Criadas* e *Os Negros* – sejam aquelas em que Genet trabalhou com um grande encenador (Jouvet e Blin, respectivamente). A produção original de *Os Negros* obteve um tão grande êxito que seria transferida para o Théâtre de la Renaissance, onde completou o inusitado número de 169 récita. Recebeu o Gran Prix de la Critique para a melhor peça de 1959.

[...] A linguagem da peça, elegante e agressiva, está carregada de contradições, a começar pelo título – o francês “Les Nègres” encontra talvez uma melhor correspondência no inglês “Niggers”. Como fez notar Jeannette L. Savona, o uso repetido desta palavra pelas personagens lembra a expressão “négritude” cunhada por Aimé Césaire. Este e Léopold Senghor tinham inaugurado, na década de 30, um novo movimento literário negro em francês ao qual chamaram “Négritude” como afirmação provocadora, violenta, de uma palavra anteriormente considerada vergonhosa. Frechtman, que traduziu a peça para o inglês (a estreia teve lugar em Nova Iorque, em 1961), sabia que iria provocar tumulto se optasse pelo título *Niggers*. Assim, decidiu-se por *The Blacks*, numa época em que os afro-americanos se auto-denominavam “Negroes” e consideravam “Blacks” uma expressão ligeiramente pejorativa. Só posteriormente o movimento Black Power reabilitaria o termo, tal como Césaire reabilitara a expressão “nègre”. Frechtman, numa carta a Charles Monteith, editor da Faber and Faber, afirmou que, enquanto título, *The Negroes* era demasiado delicado e frouxo, com um “certo tom de liberalismo magnânimo”, ao passo que *The Blacks* tinha força. Relembrou a reacção horrorizada de Tennessee Williams perante a sugestão de um título como *The Niggers* – uma opção que, segundo o dramaturgo norte-americano, seria suicidária.

## “O povo negro não precisa de ‘pretos’ auto-designados”

[...] Genet manteve-se sempre fiel a Blin e à sua visão de *Os Negros* (como confidenciou a Annette Michelson: “Ainda bem que gostaste da peça. Não esqueças que deves uma boa parte do teu prazer a Blin. Pensa no que Brook teria feito, por exemplo. Deus nos proteja dele!”).<sup>10</sup> O próprio Blin sentiu, pela primeira vez, que o seu trabalho como encenador era “visível” – e este reconhecimento do seu próprio talento divertia-o. Genet queria que Blin incluísse uma descrição da sua encenação no final da segunda edição da peça, mas o encenador não lhe fez a vontade.

Pouco depois da estreia parisiense, Blin encenou *Os Negros* em Londres. A peça foi apresentada no Royal Court e posteriormente entrou em digressão pela Grã-Bretanha, embora os críticos ingleses se queixassem de dificuldades em compreender a maioria dos actores, naturais da Libéria, da Nigéria e das Índias Ocidentais. Genet ficou encantado com a produção inglesa (a primeira a que assistiu), escrevendo: “A encenação que aperfeiçoaste, acredita no que te digo, deu à minha peça uma força extraordinária que de vez em quando chega a assustar-me um pouco”.

Nos Estados Unidos, a peça obteve um retumbante sucesso e esteve em cena “Off-Broadway” durante um período recorde: quatro anos. Encenada por Gene Frankel na St. Mark’s Playhouse de Nova Iorque, a peça estreou-se a 4 de Maio de 1961 com um elenco que incluía nomes que em breve se tornariam dos mais

notáveis no teatro americano – o elegante, felino e perturbador Roscoe Lee Browne como Arquibaldo, o viril James Earl Jones, de voz grave, como Village, a extraordinária Cicely Tyson como Virtude, o atarracado e cómico Godfrey Cambridge como Diouf (o homem que se disfarça de mulher branca) e Maya Angelou (que posteriormente se tornaria uma das mais eloquentes escritoras negras da sua geração) no papel da Rainha. No mês em que a peça estreou, por coincidência, a *Evergreen Review* publicou a cena de tribunal de *Nossa Senhora das Flores* numa edição que incluía também colaborações dos poetas “Beat” Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti.

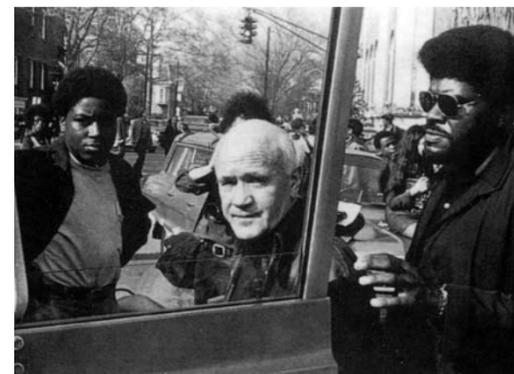
A pedido de Genet, Bernard Frechtman assistiu aos ensaios nova-iorquinos de *Os Negros*, e escreveu no *Showbill* que Genet procurava criar um teatro cerimonial, já que acreditava que “o homem é um animal teatral, e a sua teatralidade explica a sua grandeza e a sua loucura. [...] No final, quando a elaborada estrutura parece completa, descobrimos que não houve enredo, que o mágico esteve a divertir-nos com a própria cerimónia”.<sup>11</sup>

Frechtman ficou impressionado com o nível de profissionalismo do elenco, que considerava superior ao elenco francês, o qual incluía o editor de uma revista de advocacia, um antropólogo, diversos músicos de jazz e um bailarino. O elenco nova-iorquino, pelo contrário, era inteiramente profissional; Louis Gossett, por exemplo, acabara de fazer um papel na peça *A Raisin in the Sun*, de Lorraine Hansberry. As críticas foram quase todas positivas, e mesmo entusiásticas (“A produção ‘Off-Broadway’ de *Os Negros* é um dos acontecimentos memoráveis da temporada teatral”, escreveu Richard Watts no *Post* de Nova Iorque), mas a maioria enfatizava também a dificuldade de interpretação da enigmática peça. Bernard Frechtman abordou a questão num artigo publicado no *Herald-Tribune* de Nova Iorque. “Uma obra de arte profundamente original é sempre agressiva. Ao tentar mudar a nossa sensibilidade, alterar a nossa visão, ela violenta os nossos hábitos.” De acordo com Frechtman, o elenco parisiense sentira-se perplexo perante o implacável ódio aos brancos que passava toda a peça, referindo-se a Genet como “um Negro branco”. Frechtman faz notar que, enquanto as personagens de *As Criadas* e de *O Balcão* realizam um ritual, em *Os Negros* a acção da peça é, toda ela, uma cerimónia. Após um lento arranque, a peça recebeu diversos prémios, ganhou ímpeto e tornou-se uma das principais atracções da cena teatral nova-iorquina. Os espectadores eram, com frequência, maioritariamente negros. Como comentou o encenador Gene Frankel: “Por vezes, quando há demasiados negros na audiência, o espectáculo muda de tom. Há mais risos e menos silêncio chocado”. O actor Godfrey Cambridge comentou: “Julgo que eles [os espectadores] ficam mesmerizados pelas excitações superficiais”, e não reconhecem a pungente agressividade que a peça emana”.<sup>12</sup>

[...] Quando a peça se estreou em Nova Iorque, os Estados Unidos atravessavam o período optimista do movimento dos direitos civis de integração racial. [...] Enquanto expressão da raiva e do orgulho negros, caiu sobre esta tréguia temporária de 1961 como uma tempestade de granizo – aguilhoando e assustando o público americano. Os negros, que haviam começado a frequentar os principais teatros “brancos” há apenas um ou dois anos, representavam agora um importante segmento das audiências nocturnas. As suas gargalhadas, a sua participação, o seu prazer durante as cenas que exprimiam a raiva, o desprezo e o desejo de vingança dos negros inquietavam os membros brancos da audiência. Fora de Nova Iorque, o sucesso da peça foi mais limitado. Em 1963, a apresentação da peça em Chicago suscitou a seguinte crítica num dos jornais da cidade: “Genet não vê esperança para o homem, considera-o um animal objecto, cheio de luxúria, ganância, crueldade e, sobretudo, ódio”. Com o passar do tempo, porém, a relevância da peça começou a tornar-se cada vez mais evidente. Em 28 de Agosto de 1963, a enorme manifestação a favor dos direitos dos negros, em Washington, evidenciou a urgência das exigências dos negros; foi nessa ocasião que Martin Luther King proferiu o famoso discurso “Eu tenho um sonho”. No início de Setembro de 1963, James Earl Jones substituiu a fala de Genet “cem mil adolescentes a morrer na lama” por “quatro meninas a morrer numa Igreja de Birmingham”, uma referência a um recente surto de violência que envolvera um atentado à bomba numa igreja negra.

No todo, a peça estabeleceu um recorde “Off-Broadway” de 1 408 apresentações entre 4 de Maio de 1961 e Setembro de 1964. Gerou cerca de meio milhão de dólares em receitas; Genet terá recebido apenas cerca de 20 000 dólares da produção nova-iorquina (os seus direitos eram de cinco por cento, aos quais se subtraíam os honorários dos agentes e do tradutor). O seu principal produtor americano, Sidney Bernstein, apresentou de seguida, em 1964, *Blood Knot*, de Athol Fugard, um drama sobre tensões raciais na África do Sul, e Roger Blin encenaria o mesmo autor em França, usando alguns dos actores que integraram o elenco da produção francesa de *Os Negros*.

Quando, em 1965, os motins raciais rebentaram em Watts, um



Jean Genet com militantes dos Black Panthers, 1 de Maio de 1970, Universidade de Yale (fotografia Leonard Freed).

gueto negro nos subúrbios de Los Angeles, 34 pessoas perderam a vida ao longo de 5 dias de violência; as lojas foram saqueadas por 35 000 negros e 977 edifícios foram destruídos. Um grupo de negros fundou uma companhia de teatro sobre as ruínas de Watts, e uma das suas primeiras reacções à crise foi uma bem sucedida produção de *Os Negros*. Quando, em 1973, a peça foi reencenada em Washington, no Kennedy Center, por outra companhia negra, um crítico sublinhou “o profético sentido histórico que a peça demonstra relativamente ao nacionalismo negro e ao teatro militante negro”.<sup>13</sup> (Genet, diga-se de passagem, tentou impedir esta produção, que não fora autorizada pelo seu agente literário, não obstante a sua promessa de que qualquer negro de qualquer parte do mundo poderia representar a peça sem que tivesse de pedir a sua permissão.)

Contudo, nos anos 70, nem todos os negros estavam já dispostos a dar ouvidos a Genet, se bem que por essa altura ele fosse um apoiante activo dos militantes Black Panthers. Por exemplo, Ed Bullins, o dramaturgo negro, escreveu na revista *Black Theater*, em 1971:

“Os editores da revista *Black Theater* não são da opinião de que qualquer pessoa negra deva assistir a *Os Negros*. Jean Genet é um homem branco e um homossexual confesso com ideias mortas de ocidental branco – ideias efeminadas sobre a Arte, a Revolução e o Povo negros. As suas actividades e banalidades masoquistas inúteis em defesa dos Black Panthers [Panteras Negras] não deverão enganar o povo negro. Genet, nos seus escritos, admitiu ver-se a si próprio como um ‘preto’. O povo negro não pode permitir que a perversão branca se introduza nas suas comunidades, mesmo se às costas de uma Pantera. Cuidado com os brancos que defendem a causa negra perante os seus pais e irmãos que nos oprimem; cuidado com Athol Fugard, da África do Sul, e com Jean Genet, um perverso francês; são missionários brancos sob disfarce que representam o imperialismo cultural ocidental. O povo negro, nesta fase da luta, não precisa de ‘pretos’ auto-designados”.<sup>14</sup>

O dramaturgo negro Charles Gordone, autor de *No Place to Be Somebody*, foi mais comedido ao abordar a questão, em 1970. Gordone considerava a peça de Hansberry, *A Raisin in the Sun* (sobre uma família negra de Chicago), escrita em 1959, a obra inaugural do teatro negro moderno, mas concedia generosamente que *Os Negros* “abordava problemas muito reais relacionados com os negros e os brancos” e que dera a conhecer ao público “um grupo de actores negros competentes e talentosos que iriam influenciar todas as áreas do entretenimento”.

- 1 Odette Aslan, *Roger Blin*, La Manufacture, 1988, p. 55.
- 2 *Ibid.*, p. 34.
- 3 Bettina Knapp, *Jean Genet*, Twayne World Author, n.º 44, 1968, p. 39.
- 4 Odette Aslan, *op. cit.*, p. 51.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, p. 85.
- 7 Jean Genet, “Pour Jouer *Les Nègres*”, *Œuvres complètes*, V. 5, Gallimard, 1979.
- 8 Lynda Bellity Peskine e Albert Dichey (ed.), *La Bataille des Paravents*, IMEC, 1991, p. 12.
- 9 *Ibid.*
- 10 Carta não datada de Jean Genet a Annette Michelson (da colecção desta).
- 11 Citado em *The Theater of Jean Genet*, Richard N. Coe (ed.), Grove Press, 1970, p. 127.
- 12 *Ibid.*, p. 124.
- 13 *New York Times*, 30 de Maio de 1973.
- 14 *Black Theater*, n.º 5, 1971, p. 3.

\* In *Genet*. London: Vintage, 2004. p. 495-508. Trad. Rui Pires Cabral.

# A estranha palavra...

JEAN GENET\*

A estranha palavra urbanismo, venha ela de um papa Urbano ou da Cidade,<sup>1</sup> talvez deixe de se ocupar dos mortos. Os vivos livrar-se-ão dos cadáveres, sorratamente ou não, como quem enxota um pensamento vergonhoso. Mandando-os para o crematório, o mundo urbanizado dispensará o alto socorro teatral, e talvez venha a dispensar o teatro. Em lugar do cemitério, centro – porventura excêntrico – da cidade, teréis columbários, com chaminé ou sem chaminé, com ou sem fumo, e os mortos, calcinados como pãezinhos calcinados, servirão de adubo para os kolkozos ou os kibutzes, bastante longe da cidade. Todavia, se a cremação tomar ares de drama – quer um homem seja queimado e cozido vivo, quer a Cidade ou o Estado queiram livrar-se em bloco, por assim dizer, de outra comunidade –, o crematório, tal como o de Dachau, evocador de um muito possível futuro capaz de escapar, no futuro como no passado, ao tempo, do ponto de vista arquitectónico, chaminé em constante manutenção por equipas de limpeza que cantam *lieder* em redor desse falo de tijolos cor de rosa, obliquamente erecto, ou que assobiam, perfeitamente afinadas, árias tão-só de Mozart, com a missão de tratarem do focinho aberto desse forno onde, colocados sobre grelhas, dez a doze cadáveres conseguem caber, uma certa forma de teatro poderá perpetuar-se, mas se nas cidades os crematórios forem escamoteados ou reduzidos ao tamanho de uma mercearia, o teatro morrerá.<sup>2</sup> Aos futuros urbanistas, pediremos que instalem um cemitério na cidade, onde continuaremos a enterrear os mortos, ou que prevejam um columbário inquietante, de formas simples mas imperiosas; então, a seu lado, à sua sombra em suma, ou por entre os túmulos, ergueremos o teatro. Estão a ver onde eu quero chegar? O teatro será construído o mais perto possível, na sombra realmente tutelar do lugar onde guardamos os mortos ou do único monumento que os digere.

Estou a dar-vos estes conselhos sem demasiada solenidade, ou antes, estou a sonhar, com a displicência activa de uma criança que sabe a importância do teatro.

\*

Entre outras coisas, o teatro terá como objectivo fazer-nos escapar ao tempo, que dizem histórico, mas que é teológico. Desde o início do evento teatral, o tempo que decorre não pertence a nenhum calendário já classificado. Escapa à era cristã como à era revolucionária. Mesmo que o tempo, que dizem histórico – ou seja, aquele que se despoleta a partir de um evento místico e não controverso, também chamado Advento –, não desapareça completamente da consciência do espectador, um outro tempo, que cada espectador vive plenamente, inicia então o seu curso e, não tendo começo nem fim, derruba as convenções históricas necessárias para a vida social, logo pulveriza também as convenções sociais, sem que tal aconteça em proveito de qualquer desordem, mas sim de uma libertação – pois o evento dramático está suspenso, fora do tempo historicamente contado, ao seu próprio tempo dramático –, em proveito de uma libertação vertiginosa.

A custo de artimanhas, o Ocidente cristão faz o que pode para atolar todos os povos do mundo, numa era que teria origem na hipotética Encarnação. O que o Ocidente tenta impor ao mundo inteiro é a submissão ao seu calendário, pura e simplesmente.

Apanhado na armadilha de um tempo designado e contado a partir de um evento que só ao Ocidente interessa, o mundo arrisca-se fortemente, caso aceite esse tempo, a ter de o escandir ao ritmo de celebrações que envolverão toda a população mundial.

Parece então urgente multiplicar os “Adventos” a partir dos quais outros calendários, sem nenhuma relação com os que tentam impor-se por via do imperialismo, possam ser instaurados. Acho mesmo que qualquer evento, íntimo ou público, deve dar origem a uma infinidade de calendários, de modo a levar a era cristã, e o que se rege por esse tempo contado a partir da Mui Contestável Natividade,<sup>3</sup> ao naufrágio.

O teatro...  
O TEATRO?  
O TEATRO.

\*

Para onde ir? Rumo a que forma? O lugar teatral, compreendendo o espaço cénico e a sala?

O lugar. A um italiano que queria construir um teatro cujos elementos fossem móveis e a arquitectura mutável, eu respondi, antes mesmo de ele acabar a sua frase, que a arquitectura do teatro está por descobrir, mas que deve ser fixa, imobilizada, a fim de que possa ser reconhecida como responsável: será julgada pela sua forma.<sup>4</sup> É demasiado fácil confiar no que muda. Caminhos, se assim quisermos, para o precívvel, mas só depois do acto irreversível pelo qual seremos julgados, ou, se quisermos ainda, do acto fixo que se julga.

\*

Porque não detenho – se é que eles existem – os poderes espirituais, não exijo que o lugar teatral seja escolhido, após um esforço de meditação, por um homem ou uma comunidade capazes desse esforço; será todavia necessário que a arquitectura descubra o lugar do teatro no mundo, e tendo percebido esse lugar, que elabore a sua obra com uma gravidade quase sacerdotal e sorridente. Que seja, se preciso for, sustentado, protegido, ao longo do seu empreendimento, por um grupo de homens ignorantes em arquitectura mas capazes de uma verdadeira audácia no esforço de meditação, isto é, de riso interior.<sup>5</sup>

\*

Se aceitarmos – provisoriamente – as noções comuns de tempo e de história, admitindo também que o acto de pintar não permaneceu o mesmo depois do que era antes da invenção da fotografia, parece-me que o teatro não ficará, depois do cinema e da televisão, igual ao que era antes. Diz-se que, desde que conhecemos o teatro, além da sua função essencial, cada peça se encontrava recheada de preocupações que decorriam da política, da religião, da moral, ou de qualquer coisa que transformasse a acção dramática em meio dialéctico.

Talvez – direi sempre talvez, pois sou um homem e um só –, talvez a televisão e o cinema venham a preencher melhor uma função educativa: então, o teatro achar-se-á despojado, talvez depurado, do que o estorvava, e talvez possa vir a resplandecer pela sua ou pelas suas virtudes próprias – que está ou estão porventura ainda por descobrir.<sup>6</sup>

\*

Fora alguns quadros – ou fragmentos dentro de quadros –, são raros os pintores que, antes da descoberta da fotografia, nos deixaram o testemunho de uma visão e de uma pintura liberta de qualquer preocupação de semelhança estupidamente perceptível. Não ousando mexer demasiado no rosto – excepto Franz Hals (*As Regentes*)<sup>7</sup> –, os pintores que se atreveram a servir simultaneamente o objecto pintado e a pintura tomaram como pretexto uma flor ou um vestido (Velázquez, Rembrandt, Goya). É possível que perante os resultados da fotografia os pintores tenham ficado desconsolados. Depois reagiram, descobriram o que era, ainda, a pintura.

Da mesma forma, ou de forma assaz semelhante, os dramaturgos ficaram desconsolados perante o que a televisão e o cinema tornavam possível. Se eles aceitarem ver – se isso for para ser visto – que o teatro não pode competir com meios tão desmedidos – os da TV e os do cinema –, os escritores de teatro descobrirão as virtudes próprias do teatro, as quais talvez decorram tão-só do mito.

\*

A política, a história, as clássicas demonstrações psicológicas, o próprio divertimento do serão deverão ceder lugar a algo de mais – não sei como dizê-lo, mas talvez algo de mais cintilante. Toda essa trampa, todo esse estrume serão evacuados. – Ter-se-á compreendido que as palavras um pouco quentes não são nem trampa nem estrume. Quero, aliás, sublinhar que essas palavras, e as situações que elas desencadeiam, são tão abundantes no meu teatro porque foram “esquecidas” na maioria das peças: palavras e situações ditas grosseiras para mim se precipitaram e em mim se refugiaram, bem como nas minhas peças, onde receberam direito de exílio. Se o meu teatro cheira mal é porque o outro cheira bem.

\*

O drama: isto é, o acto teatral no momento da sua representação, esse acto teatral não pode ser qualquer coisa, mas em qualquer coisa pode encontrar o seu pretexto. Com efeito, parece-me que qualquer acontecimento, visível ou não, se for isolado, quero dizer, fragmentado dentro da continuidade, pode, caso seja bem conduzido, servir de pretexto ou ser ponto de partida e chegada do acto teatral. Qualquer acontecimento por nós vivido, duma maneira ou doutra, do qual tenhamos sentido a queimadura causada por um fogo que só poderá apagar-se se for atizado.

A política, os divertimentos, a moral, etc., nada terão a ver com a nossa preocupação. Se, apesar de nós, se introduzirem no acto teatral, que sejam escorraçados até todas as suas marcas serem apagadas: são escórias com as quais se podem fazer filmes, TV, banda desenhada, fotonovelas – ah, há um cemitério à espera dessas velhas carcaças.

\*

Mas... e o drama? Se houver, no autor, a sua fulgurante origem, cabe-lhe captar esse raio e organizar, a partir da iluminação que mostra o vazio, uma arquitectura verbal – isto é, gramatical e cerimonial – que sorratamente indique que desse vazio se arranca uma aparência que mostra o vazio.<sup>8</sup>

\*

Note-se entretanto que a atitude da oração cristã, de olhos e cabeça baixados, não favorece a meditação. É uma atitude física que apela a uma atitude intelectual fechada e submissa, desencorajando qualquer tentativa espiritual. Se escolhermos essa posição, Deus pode acorrer e aterrar em picado na nossa nuca, deixando a sua marca que porventura perdurará por muito tempo. É preciso, para meditar, descobrir uma atitude aberta – não de desafio – mas não de abandono a Deus. Há que ter cuidado. Um pouco de submissão a mais e Deus atira-nos com a sua graça: aí estamos fofidos.<sup>9</sup>

\*

Nas cidades actuais, o único lugar – infelizmente ainda na periferia – onde um teatro poderia ser construído é o cemitério. A escolha serviria tanto o cemitério como o teatro. O arquitecto do teatro não conseguirá suportar as construções simplórias onde as famílias encerram os seus mortos.

Arrasar as capelas. Conservar talvez algumas ruínas: um pedaço de coluna, um frontão, uma asa de anjo, uma urna partida, para indicar que uma vingadora indignação quis esse primeiro drama a fim de que a vegetação, talvez uma erva vivaz, nascida no conjunto dos corpos em decomposição, pudesse atapetar o campo dos mortos. Se um lugar for reservado para o teatro, o público deverá passar (para vir e ir-se embora) por caminhos paralelos aos túmulos. Imagine-se o que seria a saída dos espectadores a seguir ao *Don Giovanni* de Mozart, partindo por entre os mortos que na terra jazeriam, antes de regressarem à vida profana. Nem as conversas nem os silêncios seriam os mesmos que à saída de um teatro parisiense.

A morte seria simultaneamente mais próxima e mais leve, o teatro mais grave.

Existem outras razões. São mais subtis. Cabevos descobri-las em vós mesmos, sem as definir, sem as nomear.

\*

O teatro monumental – cujo estilo está por encontrar – deve ter tanta importância como o Palácio de Justiça, como o monumento aos mortos, a catedral, a Câmara de Deputados, a Escola de Guerra, a sede do governo, os locais clandestinos do mercado negro ou da droga, o Observatório – e a sua função é ser tudo isso ao mesmo tempo, mas de uma determinada forma: num cemitério ou perto do forno crematório, dotado de chaminé tesa, oblíqua e fálca.

\*

Não falo de um cemitério morto mas vivo, isto é, não daquele onde já só restam algumas pedras tumulares. Falo de um cemitério onde se continua a cavar sepulturas e enterrar mortos, falo de um crematório onde se cozem cadáveres, dia e noite.

\*

A página 4<sup>10</sup> indicar-vos-á como vejo, desajeitada e esquematicamente, a disposição de um teatro novo. Quando aí falo de um público favorecido, trata-se de certas pessoas que terão sido suficientemente treinadas para reflectirem sobre o teatro, de uma forma geral, e sobre a peça representada num determinado dia.

\*

Sem me ter preocupado muito com o teatro, parece-me que o importante não é multiplicar o número de representações a fim de que um grande número de espectadores possa delas fruir (?), mas sim fazer com que as experiências – a que chamamos de ensaios – culminem numa única representação, cuja intensidade e emanação seja tal que, por conseguir tocar cada espectador, ilumine os que não tenham participado nela e lance a perturbação nas suas mentes.

\*

Quanto ao público, só viria ao teatro quem se soubesse capaz de um passeio nocturno num cemitério, a fim de lá se confrontar com um mistério.<sup>11</sup>

Se tal disposição, decorrente tanto do urbanismo como da cultura, fosse tomada, os autores seriam porventura menos frívolos, pensariam duas vezes antes de apresentar peças. Talvez aceitassem em si mesmos os sinais da demência, ou de uma frivolidade próxima da demência.

\*

Com uma espécie da graça diáfana, os cemitérios, ao cabo de um certo tempo, deixar-se-iam despojar. Quando deixam de ser locais de enterro, morrem, mas de uma maneira elegante: os líquenes, a calíça, os musgos cobrem as lajes. O teatro construído no cemitério talvez venha a morrer – apagar-se-á porventura – como o próprio cemitério. Talvez venha a desaparecer? É bem possível que a arte teatral desapareça um dia. Há que aceitar essa ideia. *Se um dia a actividade do homem fosse, dia após dia, revolucionária, o teatro não teria o seu lugar na vida.*<sup>12</sup> Se um dia um entorpecimento do espírito apenas suscitasse nos homens devaneio, o teatro morreria também.

\*

Procurar na História as origens do teatro, e no tempo a origem da História, é estúpido. É uma perda de tempo.

O que é que se perderia se se perdesse o teatro?

\*

Em que se transformarão os cemitérios? Em fornos capazes de decompor os mortos. Se falo de um teatro por entre as sepulturas, é porque a palavra morte é hoje tenebrosa e, num mundo que parece avançar tão galhardamente para a luminosidade analista, sem que nada proteja as nossas pálpebras translúcidas, acho, como Mallarmé, que há que convocar um pouco mais de trevas. As ciências decifram tudo ou querem fazê-lo, mas nós já estamos pelos cabelos! Temos de encontrar refúgio, de refugiar-nos nas nossas entranhas engenhosamente acesas e não alhures...? Não, estou equivocado: não refugiar-nos, mas antes descobrir uma sombra fresca e tórrida, que será a nossa obra.<sup>13</sup>

\*

Mesmo que as sepulturas se tornem indistintas, o cemitério será bem conservado, o crematório também. De dia, alegres equipas – há disso na Alemanha – limparão assobiando, mas assobiando sem desafinar. O interior do forno e da chaminé poderão ficar negros de fuligem.

\*

Onde? Roma, li eu – mas talvez a minha memória me engane –, dispunha de um mimo fúnebre. Qual o seu papel? Precedendo o cortejo, estava encarregado de mimar os factos mais importantes que constituíam a vida do morto quando ele – o morto – estava vivo.<sup>14</sup>

Improvisar gestos, atitudes?

As palavras. Vivida não sei como, a língua francesa dissimula e revela uma guerra entre as palavras, irmãs inimigas, cada qual arrancando-se a uma outra ou enamorando-se dela. Se tradição e traição nasceram de um mesmo movimento original e divergem para viver cada qual uma vida singular, por que meio se sabem ligadas na sua distorção, ao correr da língua?<sup>15</sup>

Não sendo vivida pior do que qualquer outra, esta língua, como as outras, permite que as palavras se montem como bichos possuídos pelo cio e aquilo que sai das nossas bocas é uma orgia de palavras que acasalam, inocentemente ou não, e dão ao discurso francês o ar salutar de um campo florestado onde todos os bichos desnorteados copulam. Escrevendo numa língua assim – ou falando-a – não se diz nada. Apenas se permite que jorre ainda mais, no meio de uma vegetação já de si distraída, variegada graças às misturas de pólen, aos enxertos fortuitos, aos rebentos, às estacas, que jorre caudaloso um dilúvio de seres ou, se quisermos, de palavras equívocas como os animais da Fábula.

Se alguém espera, no meio dessa proliferação – ou exuberância luxuriante – de monstros, conseguir manter um discurso coerente, está enganado: no melhor dos casos, acasalará bandos larvares e sorrateiros, parecidos aos cortejos de processionárias, que trocarão líquidos seminiais para parir uma prole também ela carnavalesca e sem real alcance, sem importância, descendente do grego, do saxão, do levantino, do beduíno, do latim, do gaélico, de um chinês extraviado, de três mongóis vagabundos que falam para não dizer nada mas a fim de, acasalando, revelarem uma orgia verbal cujo significado se perde, não na noite dos tempos, mas no infinito de mutações brandas ou brutais.

E o mimo fúnebre?

E o Teatro no cemitério?

Antes de enterrarmos o morto, carreguemos o cadáver no seu caixão até à ribalta; que os amigos, os inimigos e os curiosos se arrumem na parte reservada ao público; que o mimo fúnebre que precedia o cortejo se desdobre, se multiplique, que se torne trupe teatral e que faça, perante o morto e o público, reviver e remorrer o morto; que a seguir se volte a pegar no caixão para o levar, em plena noite, até à cova; por fim, que o público se vá embora: a festa acabou. Até a uma nova cerimónia proposta por outro morto, cuja vida merecerá uma representação dramática, não trágica. A tragédia, há que vivê-la, não representá-la.

Quando somos espertos, podemos fazer de conta que não estamos perdidos, podemos fazer de conta que acreditamos que as palavras não mexem, que o seu sentido é fixo ou que mudou graças a nós que, voluntariamente, fingimos acreditar que se lhes alterarmos um pouco a aparência nos tornamos deuses. Eu, frente a essa matilha enraivecida, enjaulada no dicionário, não digo nada nem nunca direi nada: e as palavras estão-se nas tintas.

Os actos não são mais dóceis. Como para a língua, existe uma gramática da acção, e cuidado com o autodidacta!

Trair faz talvez parte da tradição, mas a traição não é coisa fácil. Tive de fazer um grande esforço para trair os meus amigos: no fim, havia uma recompensa.

O mimo fúnebre deverá pois, para a grande parada anterior ao enterro do cadáver, se quer fazer reviver e remorrer o morto, descobrir, e ousar pronunciar, essas palavras *dialectófagas* que, diante do público, devorarão a vida e morte do morto.<sup>16</sup>

- 1 Genet está a brincar. A palavra “urbanismo” não tem nada de estranho: provém evidentemente de Urbs, a Cidade de Roma, em latim. No entanto, a alusão a Urbano não é totalmente gratuita, visto que esse papa, Barberini de seu nome próprio, foi um grande edificador e fez trabalhar Bernini.
- 2 As condições de sobrevivência do teatro, postas em paralelo com as do cemitério, têm algo de assustador: Genet precisa de sacrifícios humanos, quer individuais (“um homem [...] cozido vivo”), quer colectivos (“crematórios, como o de Dachau”). O teatro está ligado à morte, e a morte ao sexo. Genet fala um pouco depois do “mito” no qual assenta o teatro. E eis um que nos vem da noite dos tempos: Eros/Tânato. Genet recusa a morte asséptica dos crematórios “reduzidos às dimensões de uma mercearia”, para que o cemitério mantenha a sua aparência “dramática”, inquietante. Graças à proximidade com o cemitério numa futura arquitectura urbana, o teatro reconquistará a sua importância. É pois em nome do teatro que Genet envereda pelo desvio do cemitério.
- 3 O teatro possui um poder particular, e do seu tempo próprio que escapa à duração vivida, tanto à duração subjectiva como àquela que é medida objectivamente pelos relógios e pela História. O tempo teatral é um tempo suspenso, a-social, a-histórico. E como o tempo histórico, no Ocidente, é regulado pelo início da era cristã, o tempo teatral derruba a muralha religiosa que encarcera o Ocidente e, dentro em breve, o mundo inteiro. É a única vez em que Genet dota uma categoria estética de tal impacte anti-religioso.
- 4 Na época em que Genet redige “A Estranha Palavra...”, multiplicam-se os colóquios e as exposições sobre novos locais de espectáculo. A moda está virada para as salas polivalentes: colóquio de Royaumont, em 1961, para debater o “lugar teatral na sociedade moderna”; exposição de maquetas de novas arquitecturas teatrais na Bibliothèque de l’Arsenal, em 1962.
- 5 Por vias travessas, Genet desenvolve aqui uma ideia que surge no fim dos anos 60, quando se começaram a construir ou reconstruir teatros: a sua elaboração já não é confiada apenas à competência técnica de um arquitecto, mas também à intervenção de um “colectivo” no qual o filósofo se aliava ao sociológico e a “meditação” ao saber.
- 6 Genet é hostil ao desvio do teatro para fins pedagógicos, não só por razões políticas (reportar-se à Advertência que precede *O Balcão*), mas também por um motivo de ordem estética: a especificidade do teatro exige que procure em si próprio a sua finalidade, mais precisamente nos mitos que o constituem, tal como o do sacrifício humano, como se diz no início deste texto. *As Criadas e Os Negros* apresentam-se como bons exemplos da aplicação deste mito e das suas implicações, religiosas por um lado, políticas por outro.
- 7 Franz Hals é, juntamente com Rembrandt, um dos pintores que Genet admira sem reservas. Numa das cartas a Frechtman, escrita da cidade de Haia em Novembro de 1957 e conservada no IMEC, diz ele: “Acabo de ver os Franz Hals. Caf de cu. É a primeira vez que, diante de um quadro, as lágrimas me vêm aos olhos. Estou a falar, com decerto terá adivinhado, das cinco velhas do Asilo. Nunca ninguém fez algo de semelhante. Aquilo já não pertence à terra mas antes a um domínio onde a morte triunfa porque foi vencida. Domada. As mãos! Tudo se precipita para a [coroa?] que as mãos das velhas formam em seu redor. Nenhum quadro de Rembrandt suscitou em mim uma emoção tão lancinante. Fico parvo. Como fazer perante aquilo? Que dizer? Onde está o homem que, com tanta malícia e tão maliciosamente, via os seus modelos? Onde está a sua magnífica desevoltura? E o que mais estupefaz é que ele pintou com os meios, e os mesmos processos, de elegância e desevoltura, que toda a vida adoptou: o pincel pousado ao de leve, lançado como que a correr. Ainda me custa acreditar”.
- 8 Só o tratamento do fragmento permitiu aos pintores de outrora escapar à servidão da “parecência” e atingir a especificidade da sua arte. O mesmo se passa com o teatro, cuja especificidade é ser drama, acto (e não tanto acção). Para que o acto adquira toda a sua capacidade de abalar, é preciso que se furte à continuidade da fábula, logo, ao tempo homogéneo e linear, e que se transforme num todo em si mesmo, na instantaneidade fulgurante da sua manifestação. Donde o desejo de Genet de compor *Os Biombos* como quadros autónomos que fizessem sentido isoladamente. Mais ainda: o seu desejo de uma única representação decorre da mesma exigência que “uma queimadura causada por um fogo que só poderá apagar-se se for aticção”. A peça consuma-se ao mesmo tempo que se consome. No fim da representação, deixa literalmente de existir.
- 9 Fica-se com a impressão de que Genet, que acabou de utilizar as expressões “poderes espirituais”, “gravidade quase sacerdotal” e “meditação”, teme ser, aos seus próprios olhos, recrutado para a brigada dos espiritualistas cristãos. Por isso, marca as suas distâncias em relação à ortodoxia, situando-se a meio caminho entre o desafio e a submissão. Humorista e insolente, Genet vira do avesso os argumentos do jansenismo para recusar a misericórdia!
- 10 Esta página já não existe.

11 Genet é um dos raros dramaturgos do pós-guerra a preocupar-se com as condições da recepção e a integrá-las na própria escrita das suas peças: condições gerais, no que diz respeito à implantação do edifício teatro; condições particulares, no que toca ao estado de espírito do espectador. Precisa de se sentir à altura de captar a gravidade do acto teatral e de perceber a sua iluminação. Donde a passagem pelo cemitério, confronto com o mistério da morte, preparatório de um outro confronto, com o mistério do teatro.

12 Afirmção carregada de ambiguidade: o teatro é uma actividade de substituição; é revolucionário mas por defeito. Revolucionário no entanto, mas na medida em que está próximo do devaneio: quer isto dizer que o teatro sonha a revolução? Pelo menos, nem a prega, nem a explica.

13 O hermetismo deliberado de Mallarmé, escritor maior a seus olhos, explica a razão pela qual Genet liga teatro e cemitério: em nome de um desejo comum de escapar à claridade fria da razão e da ciência. Mas o ponto de vista de Genet não é estético nem moral: a imagem das “entranhas engenhosamente acesas” remete para a ideia de um consumir/consumir.

14 Efectivamente, em Roma, o cortejo mortuário das personalidades importantes desenrolava-se em presença de toda a *gens* figurada por retratos, enquanto um mimo fúnebre, que afixava a máscara do morto, acompanhava os seus restos mortais. Pierre Lavedan, no seu *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines* (Paris, 1931, p. 459), descreve assim a cerimónia: “Havia mimos que parodiavam os gestos e a maneira de falar do defunto. Sobre os leitos fúnebres, estavam colocadas as imagens dos antepassados. Por vezes, esses antepassados eram mesmo figurados por actores, que nos rostos aplicavam marcas fúnebres e envergavam o traje e as insígnias das personagens que estavam encarregados de representar”.

15 “Tradição” e “traição” possuem efectivamente a mesma etimologia. Isso constitui para Genet um sinal de que a linguagem tem um poder de proliferação viva, incontroável e inesperada. No quadro da tradição, a ideia que prevalece é a de transmissão do idêntico; com a traição, trata-se de transmissão desviada e de passagem para o inimigo. Qualquer transmissão reproduz e transforma ao mesmo tempo.

16 Imaginando uma encenação teatral da morte, em que o mimo desdobrado sozinho se transforma numa trupe, Genet reinventa, sem porventura o saber, aquilo que se considera ser uma das origens do teatro: aquando dos ritos fúnebres, o alargamento, sob forma de troca dialogada, do dítirambo, cántico coral em honra de Dioniso. Ao fazer do morto o sujeito e o objecto da representação e ao confiar ao mimo uma narração gestual, Genet formula *in fine* a síntese dos três conceitos que percorrem todo este seu texto: o teatro como jogo, o cemitério como lugar, a morte como garante da gravidade do que está em jogo. Um quarto conceito, aparentemente exógeno, vem enxertar-se nos três outros: a linguagem como possibilidade ilimitada de dizer o nada. O mimo, o artista, alimenta-se de palavras, devora-as como o sarcófago é suposto comer o morto. Do morto, como da linguagem, nada resta: “Sei que nada disse e que nunca direi nada”. Afirmção assombrosa, se pensarmos que se trata das últimas palavras de Genet, teórico do teatro.

\* “L’étrange mot d’...”. In *Théâtre complet*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. [Paris]: Gallimard, cop. 2002. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 879-888. Trad. Regina Guimarães.

## “Viram *Os Mestres Loucos*, o filme reportagem de Jean Rouch?”

EDMUND WHITE\*

[...] A experiência de Genet com *Os Negros* foi muito mais gratificante do que com *O Balcão*. Em 1955, Annette Michelson, que vivia com Bernard Frechtman e se tornara amiga de Genet, convidou o escritor a assistir a um curto documentário numa sala de cinema de Paris, *Le Pagode*. O filme, *Les Maîtres Fous/ Os Mestres Loucos*, realizado em 1954 por Jean Rouch, foi a inspiração directa para *Os Negros*, a peça que Genet tinha em mãos por essa altura. Rodado nos arredores de Acra, a capital do Gana, o filme versava sobre trabalhadores negros urbanos de Acra que se dirigiam ao campo para celebrarem um ritual durante o qual entravam em transe e realizavam um exorcismo. Em 1958, Jean Cau, que à época mantinha ainda relações amigáveis com Genet, escreveu no *L'Express*, à laia de introdução a um artigo sobre *Os Negros*:

“Viram *Os Mestres Loucos*, o filme reportagem de Jean Rouch? Numa clareira de uma floresta virgem, alguns negros fazem-se passar por brancos. Um deles é o Governador, outro o General, um terceiro a Mulher do Médico, e outro ainda a Locomotiva, que, não obstante o facto de ser uma máquina, é entendida como um legítimo membro da raça branca – poeticamente falando. Assombrado, o espectador julga assistir a um jogo. Compreenderá em breve, com algum desconforto, que este jogo é uma cerimónia que envolve um sacrifício. De facto, os negros matam um cão, o animal mais reverenciado pela sua seita, cometendo desse modo o mais sacrílego dos actos. Devido a este crime, são totalmente banidos da sua raça e condenados a tornarem-se negros. Estão agora prontos para se desmaterializarem, ou seja, para compreenderem da forma mais absoluta o mundo dos brancos”.<sup>1</sup>

A descrição do dispositivo central – negros que se fazem passar por brancos de modo a reconstituírem um crime – serve à peça de Genet bem como a *Os Mestres Loucos*, embora a primeira se baseie também em expedientes que Genet utilizara já em *As Criadas*, *Splendid's* e *O Balcão*: a mascarada, a imitação e o faz-de-conta. No entanto, o próprio Genet apressou-se a reconhecer a sua dívida para com Rouch. Quando Frechtman se propôs escrever uma introdução à versão publicada de *Os Negros*, Genet respondeu-lhe:

“Se continuas disposto a fazê-lo, ficaria feliz se pudesses estabelecer um paralelo tão exacto quanto o possível entre as minhas peças e *Os Mestres Loucos*. São possíveis todo o tipo de desenvolvimentos, de relações, de analogias. Mostra-os. Mas diz também que todo este teatro do exorcismo está já morto. Esquecido. *Os Biombos* são já uma indicação muito precisa da direcção que pretendo seguir”.<sup>2</sup> [...] •

1 Jean Cau, “*Les Nègres* de Jean Genet”, *L'Express*, 20 de Fevereiro de 1958.

2 Carta 224 de Jean Genet a Bernard Frechtman, conservada nos Arquivos do IMEC.

\* In *Genet*. London: Vintage, 2004. p. 490-491. Trad. Rui Pires Cabral.



## Ciné-transe

REGINA GUIMARÃES\*

[...] O enigma que o filme revela e a seu modo resolve (devolvendo-o inteiro ao espectador) reside já no próprio título, propositadamente ambivalente: se, por um lado, as imagens mostram um ritual no qual uma comunidade negra africana – os Haouka – parodia o brutal exercício do poder por parte dos “senhores” colonizadores (“les maîtres”), qualificando estes últimos de temíveis loucos, por outro, a maneira como Rouch monta essas imagens e as articula com outras (o princípio e o fim da fita) demonstra a que ponto a necessidade de exorcizar os crimes lesa-civilização do colonialismo branco, através dum rito insuportavelmente primário (no sentido de leitura literal de actos e factos observados, no sentido também de reconstituição estilizada porque elementar da rede obscura de impulsos que levam os actores do poder a desempenharem-no como se vê...), leva a que os intervenientes na cerimónia apareçam aos nossos olhos como mestres (*maîtres*) consumados no jogo vital da loucura. E o público que somos acredita realmente que os Haouka aprenderam a dominar a loucura para se salvarem da dominação dos loucos.

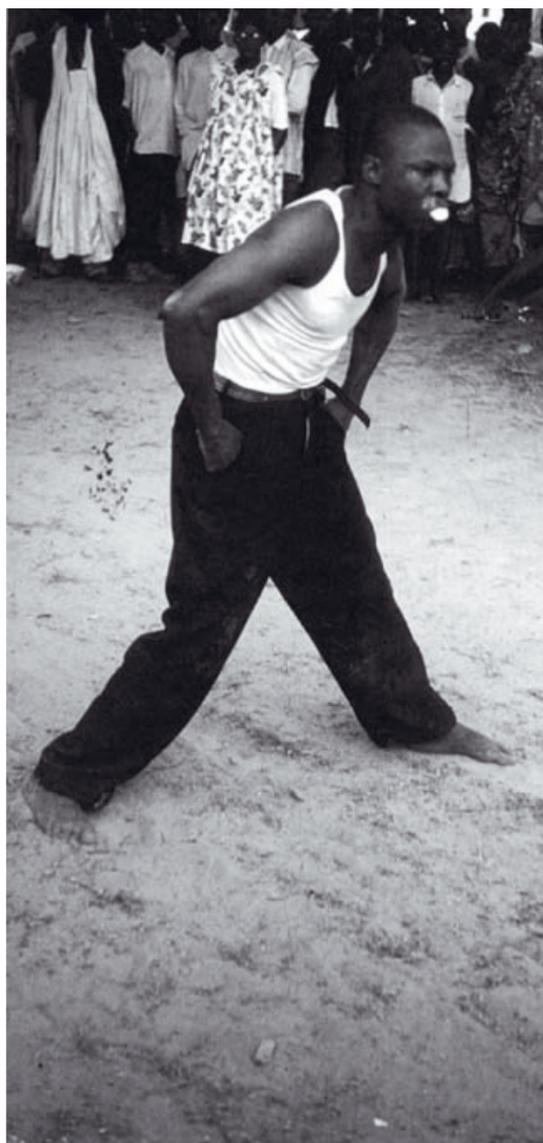
O génio de Rouch consistiu essencialmente em captar o invisível das relações no visível da sua teatralização e em otimizar o entendimento do que nos é estranho porque a um tempo nos é familiar – através da montagem tão certa, cruel e sensual que a curta duração dos planos não impede a impregnação nesse combate da terra e do sangue, fundador de todas as relações histórico-humanas (ou seja, míticas...); através do comentário *off*, cujo valor de delírio interpretativo questiona não só o saber-ver dos brancos como, por um efeito de espelho, o saber-fazer dos pretos, transformando a apetência do saber *tout court* numa pura precaução mental, numa antipoeética da razão resignada; através, por último, do enquadramento discursivo do filme que corta pela raiz qualquer tentativa de minimizar ou iludir a importante discussão da barbaridade que as imagens propõem.

Ao longo da sua aventura de caçador e presa das imagens do “outro mundo” aqui tão perto, Rouch registou muitos rituais que comportavam estados de transe. O que os distingue do rito de *Os Mestres Loucos* é contudo fundamental, pois que as divindades ocultas da cultura indígena foram substituídas por duplos em carne e osso: os brancos, detentores do poder político, social e cultural, de cuja dominação opressiva a cerimónia se apresenta como catarse possível.

Como acontece em geral com as obras-primas – e esta por magia e felicidade foi precoce –, ao realizar *Os Mestres Loucos* Rouch descobre uma utilidade nova do cinema. Acometido pela revelação dos poderes do instrumento, o iniciado construirá pedra a pedra o edifício teórico e experimental do *ciné-transe*.

Como raras vezes acontece com os grandes cineastas, é o seu próprio olho que Rouch põe a nu. •

\* “La colonie mise à nu par ses célibataires même”. *A Grande Ilusão*. Nº 15/16 (Abr. 1994). p. 25.



## “Commedia dell’arte da possessão”

ANDRÉ BAZIN\*

[...] Ao longo de todo um domingo, algures numa clareira da floresta, esses negros que, durante o resto da semana, são calmos trabalhadores das obras do Gana, alegres, aparentemente muito bem adaptados ao seu meio técnico e social, esses homens, portanto, vão reunir-se para se entregarem, horas a fio, a gesticulações extenuantes ao cabo das quais cada um deles, de olhos exorbitados, saliva a jorrar dos lábios, mãos trêmulas como que atingidas por uma espécie de crise histérica, terá a satisfação de se identificar perante o “General” ou o “Cabo de Sentinela”.

Começa então uma espécie de *commedia dell’arte* da possessão, em que cada um se encontra entregue a si próprio, desde que seja fiel à personagem encarnada e que trate os outros enquanto protagonistas do mesmo enredo mítico. No final, imolar-se-á um cão, cujo sangue será bebido sobre a pedra do sacrifício, antes de se cozinhar o dito bicho, a fim de se obter um caldo destinado aos que não puderam vir. No dia seguinte, Jean Rouch vai reencontrar os possuídos da véspera, calmos e relaxados, nos seus locais de trabalho habituais.

Insisto: *Os Mestres Loucos* seria em si mesmo um documento de rara qualidade, porque filmado com uma destreza e um realismo extraordinários, se os seus aspectos excepcionais não conferissem ao fenómeno focado, estranho mas não menos clássico, um sentido brutalmente novo, que faz transitar o interesse do filme do mero plano da etnografia para o patamar da história e da sociologia política. Estes *Mestres Loucos* não serão antes, ou melhor, simultane-

amente, “escravos razoáveis”, quero dizer, cumpridores da sua função de escravos ao ponto de adorar a potência do mestre? Com eles, a mitologia colonialista realiza-se para além do imaginável e ao mesmo tempo destrói-se dialecticamente: haverá maior triunfo, mais esplêndida apoteose do que conceber esta substituição dos deuses milenares e ancestrais pelos símbolos delegados da civilização europeia? O bruxo invoca o espírito do governador!

Se Chris Marker e Alain Resnais quiseram mostrar-nos como morrem as estátuas negras, o filme de Jean Rouch traz-nos o complemento lógico e positivo, revelando-nos como nascem os deuses. Pois se algo há de mais terrível do que a morte de uma civilização é certamente o reflexo que essa morte nos fornece da nossa, em pleno delírio de agonia. Sim, tornámo-nos semelhantes a deuses, mas que deuses somos então? [...]

\* “Jean Rouch: *Les Maîtres Fous*”. In *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague: 1945-1958*. Textes réunis et préfacés par Jean Narboni. Paris: Cahiers du Cinéma, 1983. p. 184-187. Trad. Regina Guimarães.



# Jean Genet

## Cronologia\*



Foto Roger Parry

- 1910** 19 de Dezembro. Nascimento de Jean Genet em Paris, filho de Camille Gabrielle Genet e de pai desconhecido.
- 1911** 28 de Julho. Camille Genet abandona o filho no Hospice des Enfants-Assistés; torna-se pupilo da Assistência pública.  
30 de Julho. O pupilo é entregue aos cuidados do casal Eugénie e Charles Régnier, pequenos artesãos da aldeia de Alligny-en-Morvan. É baptizado no dia 10 de Setembro e receberá uma educação católica.
- 1916** Setembro. Jean Genet é matriculado na escola primária.
- 1919** 24 de Fevereiro. Morte em Paris, de gripe espanhola, de Camille Genet, aos trinta anos de idade.
- 1923** 30 de Junho. Genet é primeiro classificado no exame da escola primária local.
- 1924** 17 de Outubro. Graças aos bons resultados escolares, Genet escapa ao estatuto de criado agrícola e é colocado como aprendiz para se tornar tipógrafo na escola de Alembert. Foge quinze dias após a sua chegada a Paris. Encontrado em Nice, é de novo entregue aos serviços do Hospice des Enfants-Assistés.
- 1925** Abril. Colocado em casa do compositor cego René de Buxeuil, desvia uma pequena soma de dinheiro. É despedido e colocado sob observação no Hospital Sainte-Anne, num serviço de psiquiatria infantil.
- 1926** Fevereiro-Julho. Fugas, detenções e encarcerações sucessivas.  
2 de Setembro. O tribunal confia-o à colónia agrícola penitenciária de Mettray até atingir a maioridade; aí permanecerá durante dois anos e meio.
- 1929** 1 de Março. Antecipa a recruta e alista-se por dois anos. No mês de Outubro, obtém o grau de cabo, que manterá ao longo dos seis anos de carreira militar.
- 1930 – 1936** É enviado para a Síria (onde terá o primeiro contacto com o mundo árabe, ao qual ficará ligado toda a vida), para Marrocos, ou fica aquartelado em França.
- 1936** Julho-Dezembro. Após a sua deserção do exército, para escapar às perseguições, enceta, a partir de Nice, um longo périplo de um ano que o leva a Itália, Albânia, Jugoslávia e Áustria. Escorçado destes países, refugia-se em Brno, Checoslováquia.
- 1937** Janeiro-Maio. Pede direito de asilo; conhece Ann Bloch, jovem alemã de origem judia, a quem dá lições de francês e com quem manterá uma correspondência quase amorosa.  
16 de Setembro. De regresso a Paris, rouba lenços num grande armazém e é condenado a um mês de prisão com pena suspensa.
- 1938-1941** Segue-se uma série de roubos (de tecidos, de livros) que levam a condenações que oscilam entre os quinze dias e os dez meses.
- 1942** Março. Possui uma banca de alfarrabista junto a um cais do Sena, fornecida pelos seus roubos de livros; prossegue a redacção de *Notre-Dame-des-Fleurs/Nossa Senhora das Flores* (que começou a escrever na prisão no início desse ano), bem como da primeira versão de *Haute surveillance/Alta Vigilância*, intitulada *Pour "la Belle"*.  
14 de Abril. Novamente preso por roubo de livros, compõe em Fresnes o poema "Le condamné à mort"/"O Condenado à Morte", cuja impressão custeia. A redacção de *Nossa Senhora das Flores* é concluída no final do ano.
- 1943** 15 de Fevereiro. É apresentado a Jean Cocteau, que lê com grande admiração o poema "O Condenado à Morte" e que se empenha em encontrar editor para *Nossa Senhora das Flores*.  
1 de Março. Assinatura do primeiro contrato de autor com Paul Morihien, secretário de Cocteau, para três romances, um poema e cinco peças de teatro.  
29 de Maio. Nova detenção por roubo de uma edição de luxo de

Verlaine. É passível de "degredo perpétuo" por "roubo com reincidência". Cocteau confia a sua defesa a um grande advogado. Examinado por um psiquiatra, Genet é declarado "destituído de vontade e do sentido moral".

19 de Julho. Graças a Cocteau, escapa à reclusão perpétua e é condenado a três meses de prisão. No estabelecimento prisional de La Santé, redige *Miracle de la rose*.

Dezembro. Novamente detido, Genet arrisca-se a ser deportado.

- 1944** 14 de Março. Graças a inúmeras intervenções, é finalmente libertado; não voltará mais à prisão.  
Abril. Publicação de um excerto de *Nossa Senhora das Flores* na revista *L'Arbalète*, de Marc Barbezat. Em princípios de Maio, conhece Jean-Paul Sartre.  
19 de Agosto. Morte nas barricadas, aquando da libertação de Paris, de Jean Decarnin, jovem resistente comunista, companheiro de Jean Genet.
- 1945** Março. Publicação de uma antologia de poemas, *Chants secrets*, nas Éditions de L'Arbalète.
- 1946** Março. *Miracle de la rose* é publicado nas Éditions de L'Arbalète. Reescrita de uma peça antiga, *Alta Vigilância*. Escreve *Les Bonnes/As Criadas*.  
Julho-Agosto. Publicação na revista *Les Temps modernes* de excertos de *Journal du voleur*. Em Marselha, Genet conhece Louis Jovet e mostra-lhe uma versão de *As Criadas*. Jovet aceita montar a peça, após algumas modificações do texto.
- 1947** Março. Publicação de *Alta Vigilância* na revista *La Nef*.  
19 de Abril. Encenação de *As Criadas* no Théâtre de l'Athénée (por Louis Jovet). A primeira versão (não corrigida por Jovet) é publicada na revista *L'Arbalète*. O prémio da Pléiade é atribuído a Genet, em Julho.  
Novembro-Dezembro. Publicação clandestina de *Pompes funèbres/Pompas Fúnebres*, dedicado à memória de Jean Decarnin, e de *Querelle de Brest/Querelle – Amar e Matar*.
- 1948** 31 de Maio. Os *ballets* Roland Petit estreiam no Théâtre Marigny *'adame Miroir*, com cenários de Paul Delvaux, figurinos de Léonor Fini e música de Darius Milhaud.  
Julho. É lançada uma petição, por iniciativa de Cocteau e de Sartre, com vista a obter o perdão definitivo de Genet, que ainda estava sujeito a uma pena de dez meses de prisão.  
Agosto. Publicação de *Poèmes* nas Éditions de L'Arbalète. Redacção do texto radiofónico *L'enfant criminel/A Criança Criminosa*, cuja difusão foi proibida, e de *Splendid's*, peça que renuncia a ver encenada e editada. Publicação clandestina de *Journal du voleur* em Genebra.
- 1949** 20 de Fevereiro. Jean Marchat encena *Alta Vigilância* no Théâtre des Mathurins. A peça é publicada em Março pela Gallimard. Publicação de *'adame Miroir*, *A Criança Criminosa* e *Journal du voleur*.  
12 de Agosto. O presidente Vincent Auriol concede a Genet o indulto definitivo.
- 1950** Abril-Junho. Rodagem de *Un chant d'amour*, único filme inteiramente realizado por Genet.
- 1951** Fevereiro. Início da publicação das *Œuvres complètes* de Genet pela Gallimard. O primeiro volume, constituído pelo texto de Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, só será lançado no ano seguinte.  
Outubro. Redacção do guião "Les Rêves interdits" ou "L'Autre Versant des rêves", que resultará no filme *Mademoiselle*.
- 1952** Maio. Redacção do guião de *Le Baigne*.  
Agosto. Crise moral na sequência da publicação do ensaio de Sartre. Várias viagens pela Europa e Norte de África.
- 1953** Janeiro. Publicação do terceiro volume das suas *Œuvres complètes* pela Gallimard.
- 1954** Janeiro. A peça *As Criadas* é, pela primeira vez, reencenada (na sua primeira versão, anterior aos arranjos de Jovet e editada em Maio de 1947) no Théâtre de la Huchette por Tania Balachova. Publicação das duas versões por Jean-Jacques Pauvert, com um prefácio do autor.
- 1955** Após seis anos de silêncio, novo período de intensa criatividade. Redige simultaneamente *Le Balcon/O Balcão*, *Les Nègres/Os Negros* e *Les Paravents/Os Biombos*. Em Novembro, escreve *Elle*. Conhece Abdullah, jovem acrobata.
- 1956** Junho. Publicação nas Éditions de L'Arbalète da peça *O Balcão*, com uma litografia de Alberto Giacometti.
- 1957** Março. Redacção de *Le Funambule/O Funâmbulo*, dedicado a Abdullah e publicado na revista *Preuves*.  
Abril. Redacção de *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Vai a Londres assistir à estreia do seu texto *O Balcão* (encenado por Peter Zadek). Tenta proibir a representação.
- 1958** Janeiro. Publicação de *Os Negros* nas Éditions de L'Arbalète. Inúmeras viagens.  
Junho. Acaba a primeira versão de *Os Biombos*.
- 1959** Genet trabalha na escrita de *Le Baigne*, que deverá constituir o segundo painel do "ciclo teatral" com que sonha e que nunca terminará.  
28 de Outubro. Encenação de *Os Negros* por Roger Blin, no Théâtre de Lutèce. Genet reescreve *Os Biombos* na Grécia.

**1960** 18 de Maio. Após Londres, Berlim e Nova Iorque, *O Balcão* estreia-se em França, Paris, no Théâtre du Gymnase, numa encenação de Peter Brook. Nova versão da peça nas Éditions de L'Arbalète.

**1961** Fevereiro. Publicação de *Os Biombos* pelas Éditions de L'Arbalète, última obra que Genet publicou em vida; a peça estreia-se no dia 19 de Maio, em Berlim, numa encenação de Hans Lietzau. Outubro. Jean-Marie Serreau encena *As Criadas* no Odéon.

**1962** Nova versão da peça *O Balcão* pelas Éditions de L'Arbalète, antecedida de "Comment jouer *Le Balcon*".

**1963** Setembro. Publicação nos Estados Unidos de *Our Lady of the Flowers* e de *Saint Genet, Actor and Martyr*.

**1964** 12 de Março. Suicídio de Abdallah. Em Agosto, Genet declara renunciar à literatura e redige um testamento.

**1965** Novembro. O Departamento de Estado dos Estados Unidos recusa-lhe um visto de estadia, invocando "desvio sexual".

**1966** 16 de Abril. Apresentação de *Os Biombos* no Odéon-Théâtre de France, com encenação de Roger Blin.  
12 de Maio. Projecção no Festival de Cannes de *Mademoiselle*, filme realizado por Tony Richardson a partir do argumento "Les Rêves interdits".

**1967** Abril. Lançamento de "L'étrange mot d'..."/"A Estranha Palavra..." na revista *Tel Quel*. Partida para o Extremo Oriente no final do ano.

**1968** 30 de Maio. Publica no *Le Nouvel Observateur* o seu primeiro artigo político, "Les maîtresses de Lénine".  
24-28 de Agosto. Participa, em Chicago, nas manifestações contra a guerra do Vietname.

**1970** Participa em inúmeras manifestações pela defesa dos imigrantes. Nova estadia nos Estados Unidos a convite dos Black Panthers; dá numerosas conferências. Em Julho, escreve o prefácio da colectânea das cartas de prisão de George Jackson, *Les Frères de Soledad*. Intervém em favor de Angela Davis. No dia 20 de Agosto, aceita um convite dos palestinianos. Permanecerá no Médio Oriente vários meses e aí fará quatro estadas em dois anos.

**1971** Novembro-Dezembro. Participa nas acções de Michel Foucault e de Gilles Deleuze em favor dos prisioneiros e trabalhadores árabes.

**1972** Redige um longo artigo, "Les Palestiniens", e prossegue a redacção de notas sobre os palestinianos e os Black Panthers (que resultarão, catorze anos mais tarde, na obra *Un captif amoureux*).

**1974** Maio. Participa em debates políticos e apoia François Mitterrand, candidato às eleições presidenciais, no *L'Humanité*.  
Setembro. Jacques Derrida consagra um livro a Genet, *Glas*.

**1976** Empreende a redacção de um argumento cinematográfico, "La Nuit venue". Segunda edição de *Os Biombos* nas Éditions de L'Arbalète.

**1977** 2 de Setembro. Publicação de "Violence et brutalité", no jornal *Le Monde*, onde justifica a acção da "Fracção Exército Vermelho", artigo que suscita uma acesa polémica.

**1979** Maio. Começa um tratamento de quimioterapia para debelar um cancro na garganta.

**1981** Começa a redigir um novo argumento cinematográfico, "Le Langage de la muraille", que evoca a colónia de Mettray.

**1982** 25 de Janeiro. Entrevista filmada com Bertrand Poirot-Delpech. Instala-se progressivamente em Marrocos, que elegerá como local de residência principal.

11 de Setembro. Regressa ao Médio Oriente e é uma das primeiras testemunhas dos massacres de Sabra e Chatila. Escreve então *Quatre heures à Chatila/Quatro Horas em Chatila*, publicado em Janeiro de 1983 na *Revue d'études palestiniennes*.  
Dezembro. Rainer Werner Fassbinder apresenta o filme *Querelle*, a partir do romance de Genet, no Festival de Veneza.

**1983** Junho-Julho. Início da redacção de *Un captif amoureux*. Patrice Chéreau encena *Os Biombos* no Théâtre des Amandiers, e Peter Stein encena *Os Negros* na Schaubühne de Berlim. Genet recebe, em Paris, o Grand Prix national des Lettres.

**1985** Agosto. Acompanhado pelo encenador Michel Dumoulin, escreve, em Rabat, uma nova versão de *Alta Vigilância*.  
Novembro. Conclui *Un captif amoureux*, do qual entrega o manuscrito a Laurent Boyer, que será seu testamentário. O livro será lançado um mês após a sua morte.  
Dezembro. *O Balcão* é representado na Comédie-Française (encenado por Georges Lavaudant).

**1986** Março. Corrige as primeiras provas de *Un captif amoureux* e volta para Marrocos por dez dias.  
15 de Abril. Jean Genet morre num pequeno quarto de hotel, em Paris. É enterrado no velho cemitério espanhol de Larache, em Marrocos. •

\* Michel Corvin – "Chronologie: 1910-1986". In Jean Genet – *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. [Paris]: Gallimard, D.L. 2005. (Folio. Théâtre). p. 127-133.  
Esta cronologia é largamente inspirada na que foi estabelecida por Albert Dichy (para a biografia de Jean Genet por Edmund White). Trad. Regina Guimarães.

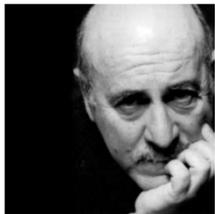


Foto José Carlos Carvalho

### Armando Silva Carvalho

Tradução

Nasceu em Olho Marinho, Óbidos, em 1938. Licenciou-se em Direito, pela Universidade de Lisboa, tendo exercido advocacia durante um curto espaço de tempo. Dedicou-se depois ao jornalismo, ao ensino secundário e à publicidade, conciliando essas actividades com a escrita, a crítica literária e a tradução. Actualmente, as suas prioridades vão para a tradução e consultoria de publicidade. O seu primeiro livro editado foi a colectânea de poesia *Lírica Consumível* (1965), Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores. Colaborou depois em várias publicações como o *Diário de Lisboa*, *Jornal de Letras*, *O Diário*, *Colóquio/Letras*, *Diário de Notícias*, entre muitas outras. Já traduziu textos de Marguerite Duras, Samuel Beckett, Jean Genet, Aimé Césaire, Andrei Voznesensky, E. E. Cummings e Stéphane Mallarmé. Desde final dos anos 60 que é presença constante em antologias de poesia portuguesa. Recebeu o Prémio PEN Club *ex aequo*, com *Canis Dei* (1995), o Prémio Luís Miguel Nava, com *Lisboas* (2000), e o Prémio Fernando Namora, com *O Homem que Sabia a Mar* (2001). Da sua obra poética fazem ainda parte títulos como *Eu Era dessa Areia* (1977), *Armas Brancas* (1977), *Técnicas de Engate* (1979), *Sentimento de um Acidental* (1981), *Alexandre Bissexto* (1983) e *Obra Poética (1965-1995)* (1998); em prosa, romance ou conto destacam-se, entre outros, *O Alicate – Textos Fisiológicos* (1972), *Dona morta* (1984), *Em Nome da Mãe* (1994) e *Elena e as Mãos dos Homens* (2004). A sua obra está traduzida para alemão, castelhano, italiano, francês, neerlandês e sueco. •



### Rogério de Carvalho

Encenação

Nasceu em Angola, em 1936. Mudou-se para Portugal tendo em vista prosseguir os estudos em Economia, mas acabou também por concluir o curso de Actor de Teatro, no Conservatório Nacional de Lisboa. Tem colaborado com várias companhias e estruturas teatrais, nomeadamente As Boas Raparigas..., Teatro Nacional D. Maria II, Companhia de Teatro de Almada, TEAR (Teatro Estúdio de Arte Realista) e Cão Solteiro. Já encenou obras de autores como Molière, Anton Tchekhov, Luigi Pirandello, Howard Barker, Gil Vicente, Jaime Salazar Sampaio e Harold Pinter. Trabalhou no teatro universitário, nomeadamente no TEUC. É professor da ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema), na área de Interpretação. Em Angola, desenvolve actualmente projectos de formação de actores. *Os Negros* marca a sua estreia como encenador no TNSJ. •



### João Mendes Ribeiro

Cenografia

Licenciou-se na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde leccionou entre 1989 e 1991. O seu trabalho foi objecto de inúmeras publicações e exposições na Europa, América do Sul, China e Estados Unidos da América, destacando-se a sua presença na representação portuguesa da 9ª Mostra Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza, em 2004. Reconhecido com diversos prémios e no-

meações nacionais e internacionais, entre os quais se destacam: Prémios Architécti 1997 e 2000, Lisboa; Prémio Diogo de Castilho 2003, Coimbra; Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme 2004, Barcelona; Menção Honrosa do Prémio The World's Leading Emerging Architecture Award, Londres. Lecciona, desde 1991, a disciplina de Projecto da licenciatura em Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, tendo sido Assistente do Professor Arquitecto Fernando Távora entre 1991 e 1998. Para o TNSJ, assinou a cenografia dos seguintes espectáculos: *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond, enc. Paulo Castro (1998), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (1999), *Entradas de Palhaços*, de Hélène Parmelin, enc. António Pires (TNSJ) e David & Golias/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (TNSJ) e Teatro Só/2001), *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (TNSJ) e Novo Grupo de Teatro/2003), e *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006). •



### Bernardo Monteiro

Figurinos

Iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. Para o TNSJ, concebeu os figurinos de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (TNSJ) e ASSÉDIO/2002), *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (TNSJ) e Novo Grupo de Teatro/2003), *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dir. Ricardo Pais e João Henriques (TNSJ) e TNDM II/2004), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), encenações de Ricardo Pais, *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ), ASSÉDIO e Ensemble/2005), *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006), *Frei Luís de Sousa – Leitura Encenada*, a partir de Almeida Garrett, dir. Ricardo Pais (2006), e *María de Buenos Aires*, música de Astor Piazzolla e letra de Horacio Ferrer, dir. musical de Walter Hidalgo e dir. cénica de João Henriques (2006). Foi responsável pelo desenho das fardas dos assistentes de sala do TNSJ e do TeCA. Colaborador regular da ASSÉDIO, concebeu para esta companhia os figurinos de espectáculos como *(A)tentados* (2000 e 2003), *Três num Baloço* (2001), *Cinza às Cinzas* (2002), *No Campo* (co-produção com o TNSJ/2003), *Tesemunha* (2004), *Ossário* (2005), *Um Número* (co-produção com a Culturgest/2005) e *[Sobressaltos] – Três Peças Breves de Samuel Beckett* (2006). Para o Ensemble, criou os figurinos de *Quando Deus Quis um Filho*, de Arnold Wesker, enc. Carlos Pimenta (2006). •



### Francisco Leal

Sonoplastia

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do TNSJ. Teve formação musical na Academia de Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, e formação em Produção de Som para Audiovisuais (QUASER) e Sonoplastia (IFICT – Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral). Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som, tendo trabalhado com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. A sua actividade tem-se dividido entre espectáculos de teatro, dança, música e a gravação e edição de som, assinando vários trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de mais de 15 anos, a par de espectáculos de música, nomeadamente em festivais de Jazz, tendo trabalhado nas principais salas de espectáculo nacionais (Fun-

dação Calouste Gulbenkian, ACARTE, CCB, Teatro Nacional D. Maria II, Culturgest, Teatro Municipal São Luiz, Teatro da Trindade, Rivoli Teatro Municipal, entre outras). Na lista de criadores com quem tem colaborado, estão nomes como os dos encenadores Luis Miguel Cintra, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, José Wallenstein, José Pedro Gomes, e dos músicos Egberto Gismonti, Mário Laginha, Nuno Rebelo, Vítor Rua, entre outros. No TNSJ, tem desenvolvido a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro e música. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelo trabalho desenvolvido na área da Sonoplastia e Desenho de Som para teatro. •



### Jorge Ribeiro

Desenho de luz

Iniciou a sua formação teatral no TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), enquanto frequentava a Licenciatura em Engenharia Electrotécnica da Universidade de Coimbra. Concebeu o Desenho de Luz para mais de 70 espectáculos de teatro, dança, ópera e música, trabalhando com encenadores, coreógrafos, músicos e maestros como Rogério de Carvalho, Manuel Sardinha, Ricardo Pais, António Jorge, Carlos do Rosário, Gastão Cruz, Paula Rocha, Miguel Guilherme, Natália Luiza, Ana Tema, Elsa Valentim, António Durães, José Carretas, Paulo Filipe, João Grosso, José Neves, Rui Madeira, Miguel Loureiro, Carla Bolito, Rafaela Santos, José Wallenstein, Luís Osório, Joana Providência, Vera Mantero, Rui Lopes Graça, Vânia Gala, Vítalina Sousa, Nuno Rebelo, Albrecht Loops, John Mauceri, João Paulo Santos e Stefan Asbury. Estes trabalhos foram produzidos e/ou apresentados no Teatro Nacional de S. Carlos, Teatro Nacional D. Maria II, TNSJ, Culturgest, ACARTE, Centro Cultural de Belém, Teatro da Trindade, Teatro da Cornucópia, Teatro Aberto, Teatro Maria Matos, Cão Solteiro, O Cão Danado e Companhia, Mala Voadora, Rivoli Teatro Municipal, Teatro Académico de Gil Vicente, Teatro Circo, Teatro Viriato, Balletteatro Auditório, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Centro Dramático Galego, entre outros. Foi chefe do Gabinete Técnico do Teatro Académico de Gil Vicente e director técnico do TNSJ e de Coimbra, Capital Nacional da Cultura 2003. Leccionou no ensino secundário. Dirigiu cursos para o Programa FOCO (Formação Contínua de Professores), companhias de teatro e escolas profissionais. Foi professor da disciplina de Iluminação na ACE e participou como desenhador de luz em espectáculos dos alunos finalistas da ESTC. •



### João Henriques

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Com *Hamlet* (enc. Ricardo Pais, co-produção Ensemble, TNDM II, TNSJ, Teatro Viriato/CRAEB, IPAE/ANCA/2002), realiza o seu primeiro trabalho enquanto assistente de encenação, tendo exercido a mesma função em *Castro*, de António Ferreira, *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (encenações de Ricardo Pais, produção TNSJ/2003), e *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso (TNSJ/2004), no qual foi também responsável pela preparação vocal e elocução. Dirigiu, juntamente com Ricardo Pais, *Sondai-me! Sondheim*, onde ainda par-

tipicou como intérprete e teve a seu cargo a preparação vocal. Em 2004, foi responsável pela assistência de encenação, preparação vocal e elocução de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, e, já em 2005, de *UBUs*, de Alfred Jarry, encenações de Ricardo Pais. Fez a assistência da direcção cénica do espectáculo *Cabelo Branco é Saudade*, direcção cénica de Ricardo Pais e direcção musical de Diogo Clemente (2005), e foi responsável pela preparação vocal e elocução de *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (2005), e *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006). Também em 2006, encenou *Para as Bodas de Bastien e Bastienne*, de Mozart, para o Estúdio de Ópera da Casa da Música, e teve a seu cargo a direcção cénica da *operita María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla e Horacio Ferrer. Actualmente exerce, no TNSJ, a função de professor residente de Voz e Elocução. •



### Ana Celeste Ferreira

*Preparação vocal e elocução*

Nasceu em 1981 e trabalha como cantora desde 1994. Realiza desde 1997 recitais, audições e interpretações vocais, e participa como cantora e actriz em peças teatrais desde 2000. Frequentou o Conservatório Regional de Música de Viseu e frequenta actualmente o Conservatório de Música do Porto, na classe da Prof<sup>a</sup>. Cecília Fontes. Na sua formação artística destaca-se o trabalho desenvolvido com José Lourenço, Luís Madureira, João Henriques, Jeff Cohen, Emanuel Pina, Cristina Aguiar, Nuno Dias, Isabel Alcobia, Magna Ferreira e Paulo Lourenço (canto e técnica vocal); Luís Castro, Ricardo Pais, Miguel Azguime, John Mowat e Sílvia Correia (direcção e formação teatral); Susana Queiroz, Paulo Ribeiro e Peter Michael Dietz (dança e movimento); Isobel Anderson e Robert McLean (Técnica Alexander); Miguel Andrade Gomes (esgrima). Participou nos espectáculos *Portugalidades II e Portugalidades III*, de Luís Castro (2001 e 2002), *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (Ensemble, TNDM II, TNSJ), *Debaixo dos Lençóis*, de Peter Michael Dietz (Teatro Viriato/2002), *À Procura de Dizer... As Palavras dos Poetas* (Teatro Viriato/2002), *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques (TNSJ, TNDM II/2004), *La Voix Humaine*, de Francis Poulenc, dir. Angelina Réaux (2005), e *Auto da Fonte dos Amores* (no qual também foi responsável pela direcção vocal), de Carlos Clara Gomes, enc. Graeme Pulleyn e Carlos Clara Gomes (Companhia De Mente/2006). Orienta, desde 2002, *workshops* de Técnica Vocal e Canto em diversos espaços de formação por todo o país, e dirige desde Abril de 2005 a sua Sala de Voz em Viseu. •



### Manuela Paulo

*Movimento*

Nasceu em 1978, em Luanda. Concluiu o Curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE) em 1998. Frequentou, no âmbito da sua formação, *workshops* de Oralidade, Teatro de Rua, Técnicas de Circo, Comédia dell'arte, Teatro Radiofónico e Dobragem e Expressionismo. No âmbito da sua prova de aptidão profissional, participou na encenação de *Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes, dir. João Paulo Costa (Esbofeteatro e ACE/1998). Os seus últimos espectáculos, em 2005, foram *Zingareiros de Serafina e Malacuca*, a partir de António Torrado, dir. Manuela Pedrosa, *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, dir. Manuel Costa Dias, e *Antes de Começar*, de Almada Negreiros, dir. Jorge Pinto, todos eles produções da Jangada Teatro. Integrou companhias como o Teatro Oficina (Guimarães) e o

Teatro do Bolhão. Na área do teatro, trabalhou ainda com Hélder Costa, Kuniaki Ida, Ana Salão, Sérgio Praia, Óscar Branco, António Capelo, entre outros. Na dança, assinou a coreografia de *Auto da Índia* (Jangada Teatro/2004) e participou em *Sombras* (1998) e *Barba Azul* (1997), dir. Joana Providência. Foi responsável pelo Apoio ao Movimento no módulo de Teatro Contemporâneo da ACE, onde ensina Danças Africanas e Ritmos Derivados. No cinema, trabalhou em *O Rei*, de Rodrigo Areias, e *Xangô de Baker Street*, de Miguel Faria, ambos em 1998. Em televisão, integrou o elenco de *Ora Viva!*, uma produção RTP inserida no projecto Língua Viva (2002), e participou na novela *Dei-te Quase Tudo*. Integra o elenco do espectáculo *Fame – O Musical* desde Janeiro de 2006. •



### Débora Pinho Mateus

*Assistência de encenação*

É licenciada em Antropologia pelo ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa). Em 1994, iniciou a sua experiência teatral no TEUC, tendo trabalhado com João Grosso, Ludger Lamers, José Neves, Rogério de Carvalho, entre outros. Em 2003, foi assistente de encenação de Rogério de Carvalho em *Credores*, de August Strindberg (produção Mala Voadora). Em 2004, trabalhou no Teatro A Barraca, fazendo assistência de encenação a Maria do Céu Guerra, em *Ser e Não Ser*. Na área da produção, trabalhou na APA – Actores Produtores Associados, com Manuel Wiborg, e na peça *Quantas Madrugadas tem a Noite*, enc. Myriam Reis (Luanda, 2004 e 2005). Colaborou na Trienal de Luanda, numa fase inicial em Lisboa, e a partir de Agosto de 2005 em Luanda, onde coordenou o projecto de Teatro. Foi ainda assistente de encenação de Rogério de Carvalho nos três espectáculos por ele apresentados na Trienal. Em 1998, participou no simpósio ISTA (International School of Theatre and Anthropology), na Fundação Calouste Gulbenkian, integrado nos Encontros ACARTE. Realizou vários trabalhos académicos, entre os quais “Teatro para o Desenvolvimento; Representação do HIV-Sida em Luanda, Angola” (2002/2003), “Teatro Multicultural: Uma Estética que é Ética” (2001/02) e “A Mão no Teatro de Marionetas” (2001/02). •



### Adorado Mara

*Ville de Saint-Nazaire*

Nasceu em Angola, na província de Kwanza-Sul, em 1979. Frequentou a ACE e iniciou a sua actividade teatral em 1995, através da Associação Angolana de Teatro para a Infância e Juventude. Trabalhou com o grupo angolano Elinga Teatro em *Sombra e Luz*, de Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto, entre outros, dir. José Mena Abrantes (1996), *O Mulato dos Prodigios*, de José Mena Abrantes, dir. Rogério de Carvalho (1997), e *Na Nzua e Amira ou de como o Prodigioso Filho de Kimanaueze se Casou com a Filha do Sol e da Lua*, texto e dir. de José Mena Abrantes (apresentação no âmbito da Expo'98). Participou no Festival Mindelact 97, em Cabo Verde, no Festival de Almada, em 1998, e no Festival Um Olhar Sobre Nós, em São Paulo, em 1998. Na Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, participou nos espectáculos *A Tituria*, texto e enc. José Carretas, e *Depois do Paraíso*, de Israel Horovitz, enc. Francisco Alves (co-produção Teatro Plástico, ANCA e TNSJ, integrada no Festival PoNTI). Ainda em 2001, foi actor em *Cinemascope*, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico). Em 2005, participou em *O Intruso*, de Gabriel Mariano, enc. Rui Duarte (Burbur Associação Cultural). Desenvolve actualmente um projecto de divulgação de poesia e textos angolanos. •



### Alberto Magassela

*Arquibaldo*

Nasceu em 1966, em Maputo, Moçambique, onde trabalhou como actor residente no Teatro Avenida com os grupos M'Beu e Mutumbela Gogo. Em 1995, vem para Portugal, tendo trabalhado com os encenadores Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, José Caldas, Paulo Castro, Fernando Mora Ramos, Lígia Roque, Ulysses Cruz, Fernando Moreira, José Wallenstein, João Grosso, Miguel Seabra, Natália Luiza, Nuno Cardoso e Francisco Alves. Foi responsável pela encenação das peças *Minha Conto*, a partir de *A Varanda do Frangipani*, de Mía Couto, *Sonâmbulos*, a partir de Mía Couto, *Tarará*, a partir de Pirandello, *Os Malefícios do Tabaco*, a partir de Tchekhov, *Três Peças Roubadas a Mía Couto*, a partir de Mía Couto, e *As Mãos dos Pretos*, de Luís Bernardo Honwana. Trabalha também em cinema e televisão. •



### Ana Magaia

*Bobo*

Nasceu em 1958, em Maputo, Moçambique. Frequentou o curso de Formação de Actores do IFICT, entre 1987 e 1990. No teatro, destaca-se as suas interpretações em *Niketche*, de Paulina Chiziane, enc. José Pinto de Sá (Hala ni Hala/2003), *Vim-te Buscar*, a partir de Luís Carlos Patraquim, dir. João Mota (Bica Teatro/2002), *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico García Lorca, enc. José Mora Ramos (estreia em Maputo, no Teatro Mapiko, e apresentações em Coimbra, Évora e Braga, no âmbito da IV Estação da Cena Lusófona/1999), *A Companhia*, texto e enc. Adolfo Gutkin (IFICT/1989), *Xiluva*, enc. Martinho Lutero e José Pinto Sá (criação colectiva da associação cultural Txova Xita Duma/1983), e *Rosita até Morrer*, monólogo de Luís Bernardo

Honwana, enc. Martinho Lutero (1982). No cinema, marcou presença como atriz em mais de uma dezena de filmes, estreando-se em *O Tempo dos Leopardos*, de Zdravko Velimirovic, primeira longa-metragem moçambicana, rodada em 1985. Foi assistente de realização e atriz em *The Blood Diamond*, de Edward Zwick (2006) e *Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata (2001), e atriz e directora de casting em *O Gotejar da Luz*, de Fernando Vendrell (2002). Em televisão, desempenhou funções de assistente de realização nas telenovelas *A Jóia de África*, em que também foi atriz (2003), e *Olhos de Água* (2002), para além de ter sido atriz principal em *Não é Preciso Empurrar*, primeira telenovela moçambicana, com argumento de Mia Couto (1994). •



### Ângelo Torres

Village

Nasceu em 1966, em São Tomé e Príncipe. Frequentou a Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo – Chapitô. Actor desde 1992, começou a sua carreira no Teatro da Cornucópia, já tendo passado por grupos e estruturas como Teatro da Garagem, Teatro Maria Vitória – Parque Mayer, Teatro Público, Teatro Meridional, Artistas Unidos, entre outros. Participou em séries de televisão e trabalhou com diversos realizadores, nacionais e estrangeiros, como José Carlos de Oliveira, Flora Gomes, Luís Galvão Telles e Margarida Cardoso. •



### Carlos Paca

Escudeiro

Nasceu em Angola, em 1978. Viveu nos Estados Unidos da América, Suazilândia, África do Sul e, finalmente, Portugal. Entre 2000 e 2002, frequentou o curso de Interpretação da Arte 6 – Academia de TV, Cinema e Teatro. Da sua formação constam também vários *workshops*, ministrados por Joel Perez, Mónica Vilela, Beto Coville, Maurício Mattar, Wolf Maya, Vítor Norte, João de Carvalho, Mara Manzam, Rui de Luna, entre outros. As suas últimas experiências como actor foram *Homem Branco*, *Homem Negro*, de Jaime Rocha, enc. João Lourenço (Teatro Aberto/2005), e *Laranja Azul*, de Joe Penhall, enc. Natália Luiza (UAU – Produção de Ideias/2004). Encenou, em 2004, *O Kudibota*. Trabalhou ainda, no âmbito teatral, com Virgínia Brito e Rui Calisto. Em televisão, é actor residente do programa *A Revolta dos Pastéis de Nata* (2006), tendo ainda participado nas séries *Bocage* (realização de Fernando Vendrell) e *Inspector Max* (realização de Atílio Riccò). •



### Dom Petro Dikota

Missionário

É licenciado em Formação de Actores/Encenadores pela ESTC e concluiu, em 1988, o curso de Formação de Actores do IFICT. Já trabalhou, em Portugal, com Adolfo Gutkin, João Mota, Carlos Avilez, Jorge Listopad, Glicínia Quartim, José Peixoto, João Brites, Antonino Solmer, Luís Varela, Rogério de Carvalho, José Caldas, Filipe Crawford, Mário Barradas, Bibi Perestrelo, Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra, entre outros. Em Angola, dividiu-se entre as actividades de encenador e actor, entre 1985 e 1996. Participou

em festivais internacionais no Brasil, Bulgária, Burkina Faso, Cabo Verde, Camarões, Espanha, França, Moçambique, Namíbia, Rússia, Togo e Venezuela. Já recebeu duas menções honrosas do Festival de Teatro de Oriente, na Venezuela, em 1993 e 1995, e foi também galardoado na edição de 2004 de Les Gongs de CAPAR, no Togo. Foi actor em várias produções em França, como *Viens, on s'en va*, criação e enc. Richard Martin (Théâtre Toursky/1993), *Maitre Puntilla et son valet Matti*, de Brecht, enc. René Jauneau, e *U Semnariu*, de Rinatu Coti, enc. Marie-Anne Nativi. No cinema, já participou em longas-metragens como *Comboio da Canhoca*, de Orlando Fortunato de Oliveira, e *Os Imortais*, de António-Pedro Vasconcelos. Em televisão, trabalhou com os realizadores Abel Couto e Raul Correia Mendes, e integrou os elencos do telefilme *O Mergulho*, de Jorge Paixão da Costa, e da série *Inspector Max*. Já foi professor de Oficina de Expressão Dramática, no ensino secundário, e formador de Expressão Corporal e Interpretação. •



### Jaime Lopes

Diouf

Nasceu em 1978. É bacharel em Teatro, opção de Formação de Actores, pela ESTC. Frequentou vários *workshops* de Voz e Movimento. Foi actor em *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ávila Costa (Grupo de Teatro de Letras/1998), *A Real Caçada ao Sol*, de Peter Shaffer, enc. Carlos Avilez (TNDM II/2000), *O Dono do Nada*, de Amélia Muge, enc. Adriano Luz (2003), *Damas D'Ama*, de Isabel Freire, enc. Mário Trigo (Teatro Focus/2003), *Os Lusíadas Rumo ao Oriente*, a partir de Luís de Camões, enc. António Pires (Cultural Kids e TNDM II/2004), e *O Pino do Verão*, a partir de poemas de Eugénio de Andrade, direcção musical de Jorge Salgueiro, enc. João Brites (O Bando/2005). Em televisão, participou como actor nas séries *Médico de Família*, *Espírito da Lei*, *Lusitana Paixão*, *O Teu Olhar* e *Os Jika da Lapa*. No cinema, participou em *Oito Oito*, de Edgar Pêra, e na curta-metragem *Uma Conversa Simples*. Realizou ainda trabalhos de locução (Intermezzo, 2003) e de voz para desenhos animados (Pim Pam Pum, 2005). •



### Josefina Massango

Felicidade

Nasceu em 1972, em Moçambique, onde integrou os elencos de várias produções da Associação Cultural da Casa Velha: *O Osso*, de Bira-go Diop (1993), *Três Pretendentes e um Marido* (1994) e *O Jarro*, de Luigi Pirandello (1995), encenações de João Machado da Graça, e *De Volta da Guerra*, a partir de Angelo Beolco (O Ruzante), enc. Fernando Mora Ramos (1995). Esta última peça foi posteriormente apresentada em Portugal, numa co-produção Casa Velha, Teatro da Rainha, Grupo Olá – Actores Independentes de Moçambique e Cena Lusófona. Em 1996, veio para Portugal, tendo sido admitida no curso de Formação de Actores do Centro Dramático de Évora (CENDREV), que concluiu em 1998. No âmbito do CENDREV, participou em *Canções de Insuficiência da Aspiração Humana*, enc. Andreas Poppe (1997), *Romeo & Giulietta*, a partir de W. Shakespeare, enc. Paulo Alves Pereira (1997), *Comédia sem Título*, a partir de W. Shakespeare e Federico García Lorca, enc. Gil Nave (1998), *Pranto de Maria Parda*, a partir de Gil Vicente, enc. Rosário Gonzaga (co-produção com a Cena Lusófona/1999), e *Venda do Pão*, de Bertolt Brecht, enc. Pierre-Etienne Heymann (2001). Participou ainda em *Pérciles – Príncipe De Tiro*, de W. Shakespeare, enc. Ulysses Cruz (Seiva Trupe – Teatro Vivo e TNSJ/2000), *Rindo à Bruta* (2002) e *A Mulher Como Campo de Batalha*, de Matej Visniec (2005), encenações de Figueira Cid para A Bruxa Teatro. •



### Laurinda Chiungue

Rainha

Nasceu em Angola. Vive em Portugal desde 1981. Tem o bacharelato em Formação de Actores da ESTC (encontrando-se de momento a concluir a licenciatura) e o curso de Educação Social do Instituto Superior de Ciências Educativas. Como atriz, tem trabalhado com encenadores e criadores como Alfredo Brissos, Francisco Távora, Edgar Pêra, Manuel Carrilho, Alexandre Gonçalves, Graça Franco, Bibi Gomes, André Almeida, Miguel Seabra, João Brites, Natália Luiza e Rogério de Carvalho. Tem exercido actividade em diversas companhias profissionais: Lugar Vagon, O Bando, Teatro da Garagem, Teatro Meridional, As Boas Raparigas..., entre outras. Em 2005, participou no Festival Internacional de Teatro de Almada, com o espectáculo *A Apologia de Sócrates*, de Platão, enc. Rogério de Carvalho. Em 2006, enquanto atriz convidada, integrou o elenco de actores da Oficina de Teatro da Trienal de Arte e Cultura de Luanda. •



### Lucília Raimundo

Virtude

Nasceu em Moçambique, em 1979. A sua formação teatral iniciou-se em grupos de teatro amador formados na escola e em aulas de Oficina de Expressão Dramática, tendo participado em espectáculos e recitais de poesia. Em 1998, ingressa no Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, no qual tem a oportunidade de trabalhar, como atriz e em outras funções, com profissionais como João Grosso, Ludger Lamers, Bruno Schiappa, Carlos Curto, João Mota, Nuno Pino Custódio, entre outros. Em 2001, tem a primeira experiência profissional como atriz no elenco de *PortoImaginárioLento*, de Pedro Barbosa (enc. Alberto Grilli, no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura). Nesse mesmo ano, ingressou na ESTC, onde, entre outros, trabalhou com Álvaro Correia, Francisco Salgado, Carlos J. Pessoa, Rogério de Carvalho, João Brites, Nuno Carinhas, Jean-Paul Bucchieri, Luca Aprea, Madalena Victorino e Marie-Christine Wavreille. Em 2002, integrou o elenco de *O Pino do Verão*, a partir de poemas de Eugénio de Andrade, direcção musical de Jorge Salgueiro, enc. João Brites (O Bando). Em 2003, foi atriz em *Damas D'Ama*, de Isabel Freire, enc. Mário Trigo (Teatro Focus), espectáculo reposto em 2004, ano em que participa na apresentação de *Noivas da Pérsia* (enc. Sara do Vale). Em 2005, participou na criação de *Lembranças*, sob direcção de Madalena Victorino e, em 2006, fez parte do elenco de *Flash-Black*, direcção artística de João Miguel Rodrigues (co-produção Teatro de Inverno e Centro de Pedagogia e Animação do CCB). Teve ainda experiências no teatro radiofónico e em publicidade. •



### Nelson Boggio

Governador

Nasceu em Proença-a-Nova, Castelo Branco, em 1980. Em 1996, ingressou na ACE, onde teve as suas primeiras experiências teatrais com Rogério de Carvalho, João Paulo Costa, António Capelo, Kuniaki Ida, Alan Richardson, entre outros. Enquanto aluno da Academia, participou como figurante em *A Tragédia de Coriolano*, de

W. Shakespeare, enc. Jorge Silva Melo (Culturporto, Artistas Unidos e Ensemble – Sociedade de Actores/1998). Em 2000, ingressou na ESTC. Iniciou a sua actividade como actor profissional no Teatro da Garagem, tendo feito parte dos elencos de *O Gato Lucas e a Tia Zizi* (2001), *Os Donos dos Cães* (2002) e *A Deriva dos Fragmentos – Sobre o Amor* (2002), textos e encenações de Carlos J. Pessoa. Em 2003, participou em *Os Anjos*, de Teolinda Gersão, enc. João Brites (O Bando). Em 2005, foi actor em *As Criadas*, de Jean Genet, enc. Paulo Lage, no Teatro Casa Conveniente, num trabalho dos alunos do quarto ano da ESTC. •



### Odete Mósso

Neve

Nasceu em 1970, em Cabo Verde. Frequentou o Curso de Interpretação da ACE, entre 1998 e 2001. Trabalhou com os encenadores Cândido Ferreira, João Branco, Rogério de Carvalho, José Caldas, João Paulo Costa e Joana Providência nas seguintes peças: *As Virgens Loucas*, de António Aurélio Gonçalves, *Adão e as Sete Pretas de Fuligem*, de Mário Lúcio, *Cais Oeste*, de Bernard-Marie Koltès, *Tio Vânia*, de Howard Barker, a partir de Anton Tchekhov, *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco, e *Pioravante Marche*, a partir de Samuel Beckett. Em 1997, participou no I Estágio Internacional de Actores Lusófonos, uma iniciativa da Cena Lusófona, Expo'98 e INATEL. No cinema, trabalhou como atriz nos filmes *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo*, de Francisco Manso, e *Fintar o Destino*, de Fernando Vendrell. Para televisão fez, entre outros trabalhos, *O Povo das Ilhas*, série de ficção de 13 programas, co-produzida pela RTP e pela Radiotelevisão de Cabo Verde. Foi fundadora da Burbur Associação Cultural, pertencendo ao elenco do seu grupo de teatro, tendo participado nos espectáculos *As Águas*, a partir de *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, enc. José Carretas (2002), e *O Intruso*, de Gabriel Mariano, enc. Rui Duarte (2005). •



### Orlando Sérgio

Juiz

Nasceu em 1960, em Malange, Angola. Frequentou a Faculdade de Medicina da Universidade de Luanda, cidade onde iniciou a sua actividade artística, em 1975, no Grupo de Teatro Tchiingangi, com José Mena Abrantes e César Teixeira. Já em Lisboa, frequentou o Conservatório Nacional. Trabalhou com os encenadores Luis Miguel Cintra, Joaquim Benite, Inês Câmara Pestana, João Perry, João Lourenço, Sandra Faleiro, Adriano Luz, António Pires e Miguel Hurst, e com a coreógrafa Madalena Victorino. Integrou o elenco do Teatro do Século, em 1995, tendo colaborado ainda com as seguintes companhias: Companhia de Teatro de Almada, Novo Grupo/Teatro Aberto, Teatro da Cornucópia e Teatro Nacional D. Maria II. No cinema, trabalhou com os realizadores Joaquim Sapinho, Ariel de Bigault, Fernando d'Almeida e Silva, Jeanne Waltz, Zezé Gamboa, entre outros. •

## Teatro Nacional São João

### FICHA TÉCNICA

#### *Director*

**Ricardo Pais**  
Assistentes  
Hélder Sousa  
Paula Almeida

#### *Subdirectora (Administração)*

**Francisca Carneiro Fernandes**  
Assistente  
Luísa Archer

#### *Subdirector (Produção)*

**Salvador Santos**  
Assistentes  
Eunice Basto  
Liliana Oliveira

#### *Assessores de Direcção*

**José Luís Ferreira**  
**Vítor Oliveira**  
**Nuno Cardoso**

#### *Chefia de Produção*

**Maria João Teixeira**  
Assistentes  
Eunice Basto  
Liliana Oliveira  
Maria do Céu Soares

#### *Direcção Técnica*

**Carlos Miguel Chaves**  
Adjuntos  
Rui Simão  
Emanuel Pina  
Secretária  
Manuela Cunha

#### *Direcção de Montagem*

**Teresa Grácio**  
Coordenação de Guarda-roupa  
e Adereços  
**Elisabete Leão**  
Assistência de Montagem  
e Guarda-roupa/Adereços  
Teresa Batista

#### *Direcção de Cena*

**Pedro Guimarães**  
Cátia Esteves  
Liliana Abelho  
Ricardo Silva

#### *Adereços*

Guilherme Monteiro  
Dora Pereira  
Isabel Pereira  
Nuno Ferreira

#### *Guarda-roupa*

Celeste Marinho  
(mestra-costureira)  
Fátima Roriz  
Nazaré Fernandes  
Virgínia Pereira

#### *Som*

**Francisco Leal**  
Miguel Ângelo Silva  
António Bica  
Joel Azevedo

#### *Luz*

**Rui Simão**  
Abílio Vinhas  
Filipe Pinheiro  
Fred Rompante  
João Coelho de Almeida  
José Rodrigues  
António Pedra

#### *Mecânica de Cena*

**Filipe Silva**  
Adélio Pêra  
António Quaresma  
Carlos Barbosa  
Joaquim Marques  
Joel Santos  
Jorge Silva  
Lídio Pontes  
Paulo Ferreira

#### *Vídeo*

Fernando Costa

#### *Relações Internacionais*

**José Luís Ferreira**  
Assistente  
Joana Guimarães

#### *Centro de Edições*

**João Luís Pereira**  
Cristina Carvalho  
João Pedro Barros  
Pedro Sobrado

#### *Gabinete de Imprensa*

**Inês Braga**  
Ana Almeida  
Assistente  
Carla Simão

#### *Design Gráfico*

**João Faria**

#### *Fotografia e Vídeo*

**João Tuna**

#### *Departamento de Informação e Tecnologia*

**Vítor Oliveira**  
Secretária  
Susana de Brito  
Centro de Documentação  
Paula Braga  
Paula Cardoso  
Informática  
Paulo Veíga

#### *Relações Públicas*

**Luísa Portal**  
Assistentes  
Rosalina Babo  
Diná Gonçalves

#### *Frente de Casa*

**Fernando Camecelha**  
Assistentes  
Alberto Rebelo  
Conceição Duarte  
Jorge Rebelo

#### *Responsáveis de Bilheteira*

**Fernando Camecelha** (TNSJ)  
**Conceição Duarte** (TeCA)

#### *Bilheteiras*

Catarina Oliveira  
Fátima Tavares  
Patrícia Oliveira  
Sónia Silva

#### *Fiscal de Sala*

**José Pêra**

#### *Serviços Administrativos e Financeiros*

**Domingos Costa**  
Ana Maria Dias  
Ana Roxo  
Carlos Magalhães  
Goretti Sampaio  
Helena Carvalho  
Paula Simões

#### *Manutenção*

*Geral/Segurança*  
**Joaquim Ribeiro**  
Abílio Barbosa  
Carlos Coelho  
Joaquim Rocha  
José Pêra  
Júlio Cunha  
José Carlos Cunha

#### *Motoristas*

António Ferreira  
Carlos Sousa

#### *Bar*

Júlia Batista

#### *Técnicas de Limpeza*

Adelaide Marques  
Beliza Batista  
Bernardina Costa  
Delfina Cerqueira  
Glória Martinho  
Lídia Pereira



