

O SAQUE

Manual de Leitura



O SAQUE

Loot (1964)

de Joe Orton

tradução Luísa Costa Gomes

encenação Ricardo Pais

cenografia Pedro Tudela

figurinos Bernardo Monteiro

sonoplastia Francisco Leal

desenho de luz Nuno Meira

elenco

Hugo Torres *Dennis; Meadows*

Jorge Mota *McLeavy*

José Eduardo Silva *Truscott*

Lígia Roque *Fay*

Paulo Freixinho *Hal*

Pedro Almendra *Dennis; Meadows*

e os figurantes Marta Pires, André Joly

preparação vocal e elocução João Henriques

assistência de encenação João Castro

assistência de figurinos Lícia Cunha

treino de movimento David Santos

treino de esgrima Miguel Andrade Gomes

chefia de produção Maria João Teixeira

direcção técnica Carlos Miguel Chaves, Rui Simão

direcção de montagem Teresa Grácio

direcção de cena Pedro Guimarães, Ricardo Silva

contra-regra André Joly

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

operação de som António Bica, Joel Azevedo

operação de luz Filipe Pinheiro, João Nuno, Abílio Vinhas

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

Nuno Ferreira, Patrícia Mota (aderecistas); Celeste Marinho (mestra-costureira);

Nazaré Fernandes, Fátima Roriz, Virgínia Pereira, Maria da Glória (costureiras);

Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa)

cabelos e maquilhagem Sano de Perpessac

auxiliar de camarim Laura Esteves

fotografia João Tuna

produção TNSJ

A banda sonora do espectáculo inclui temas tratados a partir dos originais:

Fantasia em Fá Menor, K. 608 | de W.A. Mozart | interpretação John Scott

"Chaminou et le krompire" | de Tony Coe | interpretação Tony Coe, Frank Ricotti, Steve Beresford,

John Barclay, Chris Pyne, Laurence Cottle

"Trainspotting" | de/interpretação Primal Scream

"Moon Mist" | de J. Mercer/D. Ellington | interpretação The Out-Islanders

"Alika" | de John Kalapana | interpretação Webley Edwards

"A Cavalgada das Valquírias" (de *Die Walküre*) | de Richard Wagner | interpretação Harold Britton

"The House of the Rising Sun" | de Alan Price | interpretação Santa Esmeralda

estreia [14 Nov 06] TNSJ (Porto)

duração aproximada [1:40] sem intervalo

classificação etária Maiores de 12 anos

Teatro Nacional São João

16 Março – 01 Abril 2007

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

Centro Cultural de Belém (Lisboa)

18–21 Maio 2007

sexta-feira, sábado e segunda-feira 21:00 domingo 17:00

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Laboratório de Prótese Dentária Ceuta, Lda.
Manuel Correia – Antiquário
Retina Óptica
Hospital Geral de Santo António

edição Centro de Edições do TNSJ
coordenação João Luís Pereira
documentação Paula Braga
traduções Rui Pires Cabral
design gráfico João Faria
fotografia João Tuna,
Douglas Jeffrey (retrato Joe Orton)
impressão LiderGraf, Artes Gráficas SA

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

Era para esquecer...

...que o dia 6 de Novembro de 2006 é o limite para entregar ao nosso Centro de Edições os textos para o “Manual”, se o queremos pronto a tempo desta maldição obsoleta a que chamamos estreia. Redijo estas linhas na supracitada data. E nesse mesmo dia não sei ainda como encenar a cena final da peça a que V. Exas. vão assistir. Tal como o Inspector Truscott, pergunto-me se este acidente “não será uma metáfora”. E ele responde-me com o despropósito truculento dos pequenos monstros: “Ora viva o Porto, onde cada impasse é uma esperança e cada alegria um *requiem*”.

RICARDO PAIS

P.S. A 16 de Março de 2007, assumido o ribombante êxito deste espectáculo (de público e, sobretudo, de *crítica*), o espírito da nota *supra-coiso* é ainda o mesmo. A continuarmos assim, uma outra eventual reposição celebrará por certo o saque cultural da nossa aldeia.

Nota à tradução

Para além dos ajustes naturalmente negociados entre a tradução e o seu espectáculo, a encenação assume neste trabalho algumas liberdades extra. Não chegam no seu conjunto a configurar uma versão cénica; são apenas ajustes e *agilizações*, alguns deles em laboração até aos últimos ensaios. Estou em crer que não afectam o trabalho de Luísa Costa Gomes, de que tanto gostamos.

Devo agradecer a John Havelda a preciosa ajuda que, ao longo destes meses, nos deu na interpretação do inglês de Orton, do seu estilo e dos seus complexos jogos linguísticos.

RICARDO PAIS



“Um dos tais” a

JOHN HAVELDA*

“Sou da sarjeta e não te esqueças disso, porque eu também não.”

Joe Orton

No período que se seguiu à II Guerra Mundial, a Inglaterra era certamente um lugar sombrio para se viver. Em 1948, a minha mãe emigrou do leste rural da Hungria para Leicester, a cidade natal de Orton, com sonhos de abundância e conforto, ténis e chá. Em vez disso, nas raras ocasiões em que conseguia escapar à escravidão da lida doméstica, sentava-se em Victoria Park e comia um pãozinho para enganar a fome. Por força do racionamento, que só terminaria em 1954, ela tinha direito semanalmente a apenas 30 gramas de fiambre, 40 gramas de queijo, 200 gramas de manteiga, um litro e meio de leite e um ovo, quando os havia.

Estou certo de que a minha mãe, ao abandonar a mais celebrada e bucólica região vitícola da Hungria, se deixou impressionar pela dimensão do desenvolvimento urbano das Midlands inglesas. No período do pós-guerra, a Grã-Bretanha era de longe o país mais urbanizado e industrializado da Europa. Apenas uma em cada vinte pessoas trabalhava na terra. Em França, o número correspondente era mais ou menos de uma em cada três. Parte do conservadorismo britânico é o resultado das enormes mudanças sociais que tiveram início com a Revolução Industrial. A nostalgia de um passado rural idílico está bem patente na paixão nacional pela jardinagem.

Em 1948, Orton tinha 15 anos e vivia muito perto da casa dos meus pais, no bairro de Eyres Monsell. Embora os meus pais trabalhassem dia e noite em fábricas de têxteis e de calçado, tentando juntar o dinheiro de sinal para a compra de uma pequena casa semi-independente numa rua desfigurada por fábricas – a minha mãe estava mais longe da terra do chá e do ténis do que quando vivia em Tokaj –, todos nós achávamos que a nossa situação era muito melhor do que a das pessoas que viviam em Monsell.

A biografia de Orton por John Lahr, *Prick Up Your Ears*, documenta o desejo desesperado do jovem actor de escapar ao tédio esmagador de um emprego rotineiro numa cidade cujo lema é “Semper Eadem” – “Sempre a Mesma” –, uma dessas esplêndidas coincidências, tendo em conta que o trabalho de Orton é, entre outras coisas, um ataque aberto às forças do conservadorismo britânico. Orton causaria certamente alguma estranheza num lugar onde o teatro e a escrita dificilmente entravam nas conversas de sexta-feira à noite nos *pubs* vizinhos. A última vez que estive em Leicester falei com o homem que reside actualmente no n.º 9 de Fayhurst Road e que conheceu bem a família Orton. Ele recorda-se de ter perguntado a Douglas, o irmão de Orton, o que é que o jovem John escrevinhava constantemente no caderno de notas que levava para todo o lado. “Meteu na cabeça que há-de escrever um livro quando crescer”, foi a resposta que obtive. De que outras formas se distinguiria John Orton? Ao contrário dos outros miúdos, John dizia “Mum” em vez de “Mam” ou “Mother”, o que era entendido como uma negação da sua classe social e levou um dos seus colegas de escola a comentar: “Ele fala como um dos tais” [one of them].

Orton acabaria por conseguir escapar à Leicester do pós-guerra em 1951, graças a uma bolsa de estudos para a Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) de Londres, onde conheceria Kenneth Halliwell. Com um humor lacónico e eufemístico, Orton descreve no seu diário, nesse mesmo ano, aquela que terá sido provavelmente a sua primeira experiência homossexual significativa:

8 de Junho Conheci o Ken. Ele convidou-nos a viver com ele.

9 de Junho Fui ao cinema. Nota: Estou confuso.

10 de Junho Não fiz nada.

11 de Junho Temos de deixar este apartamento.

12 de Junho Ken volta a convidar-nos a partilhar o apartamento.

13 de Junho Digo-lhe que não.

14 de Junho Novo convite do Ken.

15 de Junho Aceitamos porque não temos outra hipótese.

16 de Junho Mudança para o apartamento do Ken.

17 de Junho Bem!

18 de Junho Bem!!

19 de Junho Bem!!!”

Depois dos estudos na RADA e de um breve período em que trabalhou como assistente de direcção de cena no Ipswich Repertory Theatre, Orton passou grande parte da década de 50 a escrever romances e peças em parceria com Halliwell e, infamemente, a danificar livros da biblioteca de Islington, uma actividade pela qual foram ambos detidos e sentenciados a seis meses de prisão em 1962. Cumprida a pena, Orton e Halliwell regressaram a Londres e aos *Swinging Sixties*. Durante alguns anos, a cidade tornou-se o centro mundial da moda, do *design* e da música *pop*. Assim, Orton escreveu as suas principais peças num período em que, de acordo com alguns historiadores, a Grã-Bretanha conheceu nada menos do que uma revolução cultural.

Foi de facto um período marcado por grandes mudanças na lei que tiveram importantíssimas repercussões na vida de muitas pessoas. O serviço militar foi abolido em 1960. (Orton conseguira evitar o recrutamento agravando a infecção da cicatriz de uma apendicectomia, fumando vários maços de Gauloises sem filtro por dia, apesar de não ser fumador, para tentar provocar um ataque de asma, e fingindo-se surdo de um ouvido.) Em 1737, o governo britânico mandou encerrar todos os teatros à excepção de dois, e as peças passaram a ser censuradas pelo Lord Chamberlain e pelos seus “Examinadores de Peças”. Esta lei limitou seriamente a produção artística até à sua abolição, em 1968. O aborto e a homossexualidade foram descriminalizados em 1967, e a idade de voto foi reduzida em 1969 para os 18 anos. Em 1965, o parlamento aprovou um decreto que abolia a pena capital por enforcamento durante um período experimental de cinco anos, findo o qual, em 1969, a abolição foi tornada permanente.

Na Grã-Bretanha, os anos 60 foram também uma época de rápida inovação tecnológica. Após o prolongado período de austeridade que se seguiu à II Guerra Mundial, o país começava a aproximar-se, em termos económicos, dos Estados Unidos. Entre 1950 e 1970, construíram-se seis milhões de novas casas. Entre 1955 e 1969, o rendimento semanal médio aumentou em 130%. Foi um período de optimismo e de confiança no futuro. O primeiro cartão de crédito – o “Barclaycard” – foi introduzido em 1966, e 40% dos gastos em automóveis, mobiliário e electrodomésticos eram feitos a crédito. Eu devia ter cerca de cinco anos quando deitámos fora o velho televisor a preto e branco, com o seu ecrã de 10 por 8 cm e as suas imagens distorcidas pelo enorme vidro de aumento colocado entre o ecrã e os meus olhos arregalados. Quando o aparelho a cores alugado chegou, passei toda a tarde de sábado a assistir às corridas de cavalos, deslumbrado com os relvados verdes que tinham subitamente aparecido no interior daquela caixa ao canto da sala de estar. Alguns anos antes, os televisores eram ainda uma raridade; em 1967, esses aparelhos marcavam presença em 90% dos lares britânicos.

As personagens dos programas televisivos tornaram-se os nossos heróis e heroínas; os anúncios publicitários imprimiram os seus *slogans* e canções no espírito de todos nós – e também no de Orton, suponho, já que muitas das suas personagens foram contagiadas por uma estirpe do vírus da corriqueira linguagem televisiva. Orton ataca estilisticamente a Grã-Bretanha caseira e conservadora, mostrando que os chavões e os lugares-comuns, essa espécie de linguagem em férias, são absurdos, anacrónicos e cómicos.

“**MCLEAVY** De que me acusam?

TRUSCOTT Não se preocupe com isso agora. Depois pensamos nos pormenores.

MCLEAVY Não me podem fazer isto. Sempre fui um cidadão cumpridor. A polícia serve para proteger as pessoas comuns.

MCLEAVY Não percebo onde é que o senhor vai buscar essas frases publicitárias. Deve lê-las nos cartazes.”

Nos cartazes e na TV. De acordo com o dramaturgo Terence Rattigan, “aquilo que Orton tinha a dizer sobre a Inglaterra e a sociedade ainda não fora dito. A primeira coisa que nos mostrava era uma sociedade diminuída pela tele-tecnologia. Toda a gente se exprimia como se tivesse crescido a ver televisão”. Orton pode parecer datado a alguns ouvidos ingleses, mas a sua hilariante denúncia do vírus da linguagem disseminado pelos televisores continua a ser, infelizmente, mais do que pertinente nestes nossos tempos da televisão por cabo.

Os anos 60 são sinónimo da Era Espacial e assistiram ao lançamento do primeiro satélite artificial, ao qual se seguiu o primeiro voo espacial com tripulação humana. Os *designers* adoptaram as formas geométricas a negro, branco e prateado. As roupas que imitavam as telas Op art de Bridget Riley eram o último grito da moda. Como afirma o historiador Dominic Sandbrook², o *look* da Era Espacial era “progressista, confiante e democrático, enfatizando a liberdade, o lazer e a realização pessoal”.

Em 1965, Londres assistiu à inauguração do seu edifício mais alto – a Post Office Tower com os seus 300 metros de aço e vidro, símbolo e glorificação da tecnologia. Na década de 60, a ciência era *sexy*. Em 1963, o primeiro-ministro Harold Wilson referiu-se, celebradamente, a uma Grã-Bretanha “forjada no calor branco desta revolução [científica]”.

Porém, esta versão de uns revolucionários *Swinging Sixties* é talvez exagerada e demasiado simplista. Apesar das diferenças muito palpáveis entre a Grã-Bretanha de 1948 e a de 1966, data em que *O Saque* iniciou a sua carreira no Jeanetta Cochrane Theatre de Londres, as mudanças na Grã-Bretanha eram a meta final de longas batalhas que remontavam, pelo menos, aos inícios do século XX. Não se tratou, portanto, de uma alteração repentina.

Além disso, seria um disparate sustentar que toda a Grã-Bretanha tinha entrado alegremente na onda dos *Swinging Sixties*. Para o meu irmão, que tinha 16 anos em 1966, tomar um café na estação de serviço mais próxima numa noite de sexta-feira constituía um acto de rebeldia que tinha de ser realizado às escondidas dos nossos pais. Certas zonas de Londres e de algumas das outras principais cidades do país podiam ser espantosamente diferentes de Eyres Monsell, mas um conservadorismo profundamente arraigado era claramente hegemónico. Quando Churchill morreu, em 1965, 25 milhões de pessoas assistiram ao funeral em directo pela televisão, e o primeiro-ministro trabalhista, Harold Wilson, afirmou no seu discurso:

safar-se da sarjeta

“Esta noite, a nossa nação chora a perda do maior homem que qualquer um de nós jamais conheceu”.

Apenas dois anos mais tarde, Orton concluiu a sua última peça, *What the Butler Saw*. Na cena final, com as personagens bêbadas, drogadas, travestidas, ou várias destas coisas ao mesmo tempo, o sargento da polícia Match, envergando um vestido estilo pele de leopardo, brande um modelo em bronze do pénis de Churchill.

O Dr. Rance comenta:

“(Com admiração.) Como teria sido muito mais inspirador, naqueles tempos sombrios, se tivéssemos visto o que agora vemos. Em vez disso, tivemos de nos contentar com um charuto – um símbolo muito inferior, como todos podemos ver, ao objecto em questão”.

Assim, não é de espantar que na noite da primeira apresentação da peça em Londres, no Queen’s Theatre, em 1969, alguns elementos do público tenham vociferado: “Lixo!”, “Imundície!” e “Acabem com isso!”. Como afirmou Stanley Baxter, um dos actores: “A fúria era mais do que evidente pela altura da chamada ao palco. O público do galinheiro estava com ganas de saltar para o palco e de nos matar a todos”.

Uma série de pesquisas realizadas durante a década sugere também que a Grã-Bretanha não era talvez tão tolerante, tão *swinging*, quanto alguns historiadores nos têm feito crer. Em 1963, a jardinagem era o *hobby* predilecto dos britânicos – em finais da década, havia 14 milhões de jardins no país. Obviamente, a domesticidade era, e continua a ser, muito importante na Grã-Bretanha. Quando não estavam a jardinar, os britânicos passavam grande parte dos seus tempos livres a ver televisão. Ao longo dos anos 60 produziram-se alguns notáveis e inovadores programas televisivos, entre os quais *The Wednesday Play*, que transmitia obras extremamente controversas de autores como Dennis Potter e Ken Loach. Contudo, o programa que cativava regularmente 18 milhões de espectadores era *The Forsyte Saga*, um drama de época sobre uma família aristocrática. Uma sondagem publicada pela *New Society* em 1969 revelava que 66% dos britânicos entre os 16 e os 24 anos consideravam que a pena capital por enforcamento devia ser reintroduzida, que 26% dos adultos discordavam de um abrandamento das leis contra a homossexualidade, o divórcio e o aborto, e que existia mais hostilidade contra os imigrantes de cor entre os mais jovens do que entre os reformados. Talvez Hal esteja errado quando afirma, a propósito do pai: “Vai ficar chocadíssimo. Lá está, já se prepara. A geração dele adora indignar-se”. Talvez a susceptibilidade ao choque não fosse afinal um atributo exclusivo da geração mais velha. Ao invés de revolucionarem os valores britânicos, o aumento do consumismo e a inovação tecnológica parecem ter enriquecido o conservadorismo em grande parte da Grã-Bretanha dos anos 60.

Durante essa década, a vida para a maioria das pessoas tornou-se muito mais confortável do que alguma vez tinha sido; porém, sob o verniz dos *Swinging Sixties*, havia ainda um considerável grau de pobreza. O Reverendo Bruce Kenrick, o fundador da Shelter, uma organização de apoio aos sem-abrigo, contabilizava em três milhões o número de famílias que viviam em bairros miseráveis ou em condições mais ou menos insalubres. Em meados dos anos 60, três milhões de lares urbanos não tinham casa de banho nem água quente corrente. Em Sunderland, no nordeste da Inglaterra, metade das casas não tinha sequer água *fria* corrente. O *glamour* dos anos 60 não se espalhou muito para lá da capital, e não chegara sequer a muitas zonas da mesma.

Talvez *houvesse* pobreza, mas que dizer então do desafio colocado pela música *pop* e a cultura juvenil? No fim de contas, foi esta a década que inventou os Beatles e os Rolling Stones, os Who e os Kinks. De facto, no início dos anos 60, as bandas britânicas não só dominavam o mercado interno, como também invadiram a América. Em 1964, os Beatles participaram como convidados no *Ed Sullivan Show* e 73 milhões de espectadores assistiram ao programa – a maior audiência televisiva americana de todos os tempos. Dois meses antes, os Beatles eram desconhecidos na América. Muitas bandas britânicas seguiram-lhes o exemplo, se bem que algumas delas, como os Dave Clark Five e os Herman’s Hermits, cultivassem com frequência um “inglesismo” estereotipado e nostálgico – os segundos gozaram de um considerável sucesso com uma canção intitulada “I’m Henry the Eighth I Am”. Seria ingénua subestimar a enorme influência que a música *pop* e a cultura juvenil exerceram durante este período: o próprio Orton namoriscou temporariamente com esse mundo, antes de Brian Epstein ter rejeitado, em 1967, o guião de um filme que o dramaturgo escrevera para os Beatles, *Up Against It*. Contudo, duvido que o choque causado pelas peças de Orton tivesse sido de algum modo atenuado por Mick Jagger e o modo irado como proclamava a sua falta de satisfação³. Embora os adolescentes ricos gastassem mais dinheiro do que nunca em discos de música *pop*, muito desse dinheiro ia parar aos bolsos de músicos conservadores. Em 1967, o single “Penny Lane/Strawberry Fields Forever” dos Beatles ocupava a segunda posição nas tabelas de vendas, cabendo o primeiro lugar a “Release Me”, uma balada insípida de Englebert Humperdinck (outro nativo de Leicester, entristece-me dizer). De facto, a avaliar pelas tabelas de vendas, o maior sucesso da década não foram os Beatles, mas sim Cliff Richard. Talvez mais significativo ainda, a banda sonora do filme *The Sound of Music* permaneceu no “top 10” durante mais de cinco anos, vendendo um número superior a dois milhões de cópias. Aparentemente, nem todos os britânicos estavam interessados em ver guitarras Stratocaster a serem escavacadas contra amplificadores Marshall.

Orton escreveu no seu diário em Março de 1967:

“É a única forma de fazer em pedaços a maldita civilização. O sexo é a única maneira de os enfurecer. Muito mais sexo, e eles entram em histeria não tarda nada”.

E, contudo, como podia ele esperar que a franca sexualidade das suas peças perturbasse tão profundamente o *establishment* num período apresentado por muitos historiadores como sexualmente emancipado? O sexo libertara-se de todos os convencionalismos e estava em toda a parte: a Grã-Bretanha atravessava uma verdadeira revolução sexual. Ou, pelo menos, assim reza a história. Brian Masters, por exemplo, afirma que os adolescentes dos anos 60 foram “a primeira geração desde a guerra a decidir que os mistérios do sexo deviam ser explorados e descobertos por simples prazer. As pessoas copulavam ao mínimo pretexto minutos depois de se conhecerem. Os parceiros sexuais eram usados e abandonados sem cerimónias”.

Philip Larkin inicia o seu poema “Annus Mirabilis”, de 1967, com uma referência à revolução sexual: “Sexual intercourse began/ In nineteen sixty-three/ (Which was rather late for me)”. [“As relações sexuais começaram/ Em mil novecentos e sessenta e três/ (Já eu tinha perdido a vez).”]

De acordo com uma tese habitualmente defendida, esta revolução foi tornada possível pela invenção da pílula contraceptiva, que os médicos começaram a prescrever em 1961. Contu-

do, algumas pesquisas apresentam um quadro bastante diferente. Em 1970, menos de uma em cada dez mulheres tinha usado a pílula. Michael Schofield publicou *The Sexual Behaviour of Young People* em 1965, descobrindo que a maioria dos seus 2 000 entrevistados eram ainda virgens aos 19 anos, e que, regra geral, as primeiras experiências sexuais ocorriam no contexto de uma relação afectiva regular. A pesquisa de Geoffrey Gorer, publicada em 1971 sob o título *Sex and Marriage in England Today*, revelava que a maioria dos britânicos solteiros, homens e mulheres, eram virgens, e que só uns poucos tinham relações sexuais mais do que uma vez por semana. O medo do sexo era até publicamente expresso por membros do governo trabalhista. Em meados dos anos 60, George Brown, o ministro dos Negócios Estrangeiros, declarou:

“Não julguem que os adolescentes são capazes de entender as vossas ideias liberais. Teremos uma sociedade totalmente desorganizada, indecente e desagradável. É preciso haver regras! No que toca ao sexo, as coisas já foram longe demais. Na minha opinião, nenhum tipo de sexo é agradável. É um acto bastante indigno, e sempre assim pensei”.

Se as atitudes gerais perante a heterossexualidade pareciam estar um tanto distantes da lenda dos *Swinging Sixties*, as atitudes para com a homossexualidade eram pura e simplesmente reaccionárias. Metade dos rapazes e um terço das raparigas entrevistados por Schofield consideravam que “todos os homossexuais deviam ser severamente punidos”. Em 1963, um homem acusado de sodomia e de atentado ao pudor podia enfrentar uma pena de três anos de prisão. A homossexualidade era desde há muito associada à subversão e à traição, se bem que, graças a pressões por parte de activistas e de alguns membros da Igreja Anglicana, o governo tivesse nomeado em 1954 uma comissão liderada por Sir John Wolfenden para examinar as leis aplicadas à prostituição e à homossexualidade. Em 1957, o Relatório Wolfenden recomendava que fossem aprovadas leis mais severas para lidar com as prostitutas, mas propunha também a descriminalização dos actos homossexuais consentidos entre homens adultos. De acordo com Wolfenden, estas recomendações visavam salvaguardar “a ordem e a decência públicas”. No entanto, só em 1967 a Lei das Ofensas Sexuais descriminalizou a homossexualidade na Inglaterra e no País de Gales⁴. A homossexualidade tornou-se legal “em privado”, mas os tribunais davam à lei uma interpretação muito restrita, de modo a excluir actos que tivessem lugar em hotéis, por exemplo, ou em casas particulares sempre que estivesse presente uma terceira pessoa – e mesmo que essa pessoa se encontrasse num outro compartimento.

Nos anos 60 verificou-se uma gradual mudança na atitude geral para com a homossexualidade, que começava a ser vista não como um crime ou um pecado, mas como uma doença⁵. De acordo com uma sondagem de opinião realizada em 1963, 93% dos britânicos acreditava que os homossexuais necessitavam de ajuda médica. Clínicas para o tratamento da homossexualidade foram estabelecidas em Londres, Birmingham, Manchester, Glasgow e Belfast. O tratamento mais comum era a terapia preventiva com choques eléctricos. Um médico recorda:

“Tivemos de nos tornar génios da electrocussão! A situação era esta: tínhamos um ecrã e a pessoa sentava-se à mesa ligada àquelas coisas [o equipamento eléctrico] e tinha de mover uma alavanca para evitar os choques. As primeiras imagens eram de homens bonitos, a que se seguiam homens feios, mulheres feias e finalmente mulheres bonitas”.

Utilizava-se também a psicoterapia e métodos comportamentais, como encorajar os “pacientes” a masturbarem-se, substituindo as fantasias homossexuais por fantasias heterossexuais no momento do orgasmo. Os tratamentos da homossexualidade alcançaram o seu ponto culminante em finais dos anos 60 e inícios da década seguinte, *após* a descriminalização.

É pois compreensível que a obra de Orton, marcada por uma homossexualidade não estereotipada e por temas como a promiscuidade e o incesto, com o seu travestismo anárquico e o seu alegre, *prestíssimo* e cómico assalto a todos os valores fundamentais da Grã-Bretanha, à lei, à ordem e à ética de trabalho puritana, tenha abalado e seduzido as audiências dos talvez não tão liberais e tolerantes *Swinging Sixties*. •

- 1 “One of them” é um eufemismo para homossexual.
- 2 Devo reconhecer a minha profunda dívida, na escrita deste artigo, para com os dois excelentes volumes de Dominic Sandbrook sobre os anos 60, *Never Had It So Good* e *White Heat*.
- 3 A música *pop* da década em mais perfeita sintonia com Orton não era a dos Beatles ou a dos Rolling Stones, mas sim a dos Kinks. A sua canção “Lola” é sobre um inocente que é seduzido por um travesti, e “See My Friend” sobre bissexualidade.
- 4 A idade de consentimento para a prática de actos homossexuais só seria reduzida para os 16 anos em 2001.
- 5 A homossexualidade foi excluída da ICD-10 (Classificação Internacional de Doenças, 10.^a Revisão) apenas em 1992.

* Poeta e artista plástico inglês. Reside no Porto desde 1997.



Entrevistando

Mr. Orton

“Todas as minhas peças são realistas”

SIMON TRUSSLER Antes de conhecermos Joe Orton, o dramaturgo, há que conhecer Joe Orton, o homem. O seu passado, os seus gostos e aversões...

JOE ORTON Bem, detesto todos os animais com caudas e a minha peça favorita é *Andrômaca*, de Eurípides. Nasci em Leicester há 25 anos. O meu pai era jardineiro e a minha mãe operária fabril – ambos estão ainda vivos e a trabalhar. Chumbi nos exames de acesso ao liceu e frequentei uma escola particular: depois disso fui despedido de diversos empregos por incompetência e acabei por ganhar uma bolsa de dois anos para estudar na Royal Academy of Dramatic Arts. De seguida trabalhei como assistente de direcção de cena durante quatro meses, mas não voltei a trabalhar no teatro desde essa altura. Durante os anos seguintes casei-me, divorciei-me, fui operado a uma apendicite aguda, fotografado sem roupa e detido por apropriação indevida. E depois passei uma temporada de seis meses na cadeia.

E foi então que começou a escrever peças?

Foi. Antes da prisão tinha apenas escrito um diálogo, situado num hospital, entre um moribundo de idade muito avançada e a sua filha de 70 anos. A BBC e o Royal Court reagiram favoravelmente ao texto, mas ambos me disseram que não era uma peça; não tinha interesse dramático. A minha primeira verdadeira peça foi *The Ruffian on the Stair* – que é sobre um rufião que aterroriza uma mulher de meia-idade e provoca ciúmes e violência entre essa mulher e o marido para satisfazer um tipo muito tortuoso de vingança. Vai ser produzida na rádio em Agosto, mas tive de eliminar e de reescrever muita coisa. *Entertaining Mr. Sloane* foi escrita logo a seguir a *The Ruffian*, durante um período em que eu estava a viver da Segurança Social.

“A religião é um tema inesgotável para a sátira e a paródia”

[...] “É certo que *Entertaining Mr. Sloane* foi alvo de algum desdém por ser uma peça ‘comercial’. Julgo que isso aconteceu por ter tido bastante sucesso no West End. É essa ideia ridícula de que há um qualquer tipo de mérito intrínseco no fracasso. Não há! Todos sabemos que algumas peças boas se mantêm muito tempo em cartaz – e que outras fracassam. E há também muitas peças más que continuam em cena um ror de tempo. Não há mérito em fazer três espectáculos numa cave, a não ser que a peça seja boa. Muitas dessas peças que se apresentam por três noites numa cave são uma porcaria, tal como há imensa porcaria no teatro comercial.

Levo a mal que me considerem um ‘dramaturgo comercial’. A Sheila Hancock, para me animar, disse-me: ‘Vocês, os dramaturgos, acham sempre que as pessoas usam a palavra *comercial* no sentido pejorativo’. Bem, é verdade! O Eugene O’Neill e, na sua época, o Oscar Wilde eram muito comerciais. E o mesmo se pode dizer a propósito do J.M. Barrie e do Bernard Shaw...” [...]

O período que passou na cadeia influenciou a sua escrita?

Deve ter influenciado, se bem que eu não sabia dizer exactamente de que maneira. Acima de tudo, afectou a minha atitude para com a sociedade. Antes disso, eu estava vagamente consciente de que havia algo de podre em qualquer parte; a prisão cristalizou esta ideia. A sociedade, essa velha meretriz, levantou as saias, e o fedor era nauseabundo. Não estou a dizer que tenha sido maltratado na prisão: mas foi uma revelação daquilo que realmente se esconde sob a superfície da nossa sociedade industrializada.

Quer dizer que se sente em desarmonia com o sistema social existente?

Sim, bem como com as alternativas políticas que normalmente nos são oferecidas. Suponho que tenho uma simpatia especial pelo ponto de vista de D.H. Lawrence. Se bem que *O Amante de Lady Chatterley* fracasse na sua representação do sexo, a atitude fundamental está correcta: se tivéssemos o tipo de liberdade sexual que Lawrence defende, o tipo de sociedade industrial corrupta que ele abominava seria automaticamente esmagado.

E, porém, todas as peças que escreveu são sobre esta sociedade: será que são também contra ela?

Não especificamente, limitam-se a mostrar as coisas que nela se passam. Um autor deve escrever sobre as coisas que lhe são mais familiares, e nesse sentido todas as minhas peças são realistas. Particularmente nos diálogos – dizem-me que são a melhor parte da minha escrita. Suponho que será por isso que sou dramaturgo e não romancista.

Para além de Lawrence, quais os autores que mais o influenciaram?

Strindberg foi uma forte influência, particularmente nas suas últimas obras, como *A Sonata dos Espectros*. E li todas as farsas de Ben Travers, que me impressionaram muito e que, na minha opinião, deviam ser reencenadas. Mas não sei exactamente de que modo estes dramaturgos tão diferentes afectaram a minha escrita: a aquisição de um estilo começa por meio da imitação, claro está, e eu costumava parodiar outros escritores, além de os imitar. Mas julgo que entretanto já evolui para além dessa imitação.

De facto, parece existir algo de *strindberguiano* no conflito entre os sexos presente nas suas peças; particularmente entre Ed e Kath de *Entertaining Mr. Sloane*.

Sim. Mas, para além desse conflito, *Entertaining Mr. Sloane* tem humor; é uma peça divertida. Julgo que é uma daquelas histórias em que o feitiço se volta contra o feiticeiro – há um rapaz muito atraente, Sloane, que tenta dominar um irmão e uma irmã, lançando-os um contra o outro, mas que acaba por se tornar uma vítima indefesa de ambos. Na realidade, na versão original da peça, o fim era bastante diferente, e muito mais complexo – e errado. Na minha opinião, houve muitos autores que pecaram por escreverem desfechos demasiado subtis – Tennessee Williams é um exemplo óbvio. O novo desfecho de *Entertaining Mr. Sloane* é muito simples, mas também muito natural. O meu método de trabalho é sempre esse: permitir que uma situação surja e se desenvolva gradualmente, sem seguir um plano pré-estabelecido – permitir que as personagens assumam o controlo. [...]*

* Simon Trussler – “The Biter Bit”. *Plays and Players*. (Aug. 1964). p. 16.

[...] Fazendo notar que a primeira produção alemã de *O Saque* seria apresentada em Munique, a capital da muito católica Baviera, Orton explicou: “Na verdade, a peça fala de uma família católica que acaba de sofrer uma morte. Há algumas piadas ridículas. O rapaz tem relações sexuais com a rapariga sob uma imagem do Sagrado Coração. E depois o amigo do rapaz diz à rapariga: ‘Era Jesus a apontar para o Sagrado Coração dele e você para o seu!’”.

Orton explica que, embora ele próprio não seja católico, “o catolicismo sempre me fascinou. Eu costumava arranjar sempre trabalho – quando trabalhava – em armazéns e sítios assim. E era sempre com católicos irlandeses. Por isso, no fim, fiquei com esta impressão: que podia compreender a maneira de pensar deles. E, claro está, a religião é um tema inesgotável para a sátira e a paródia. Para fazermos piadas sobre questões morais, temos de ter personagens morais, percebe? E se queremos personagens extremamente morais – de um ponto de vista inglês – temos de as situar numa família católica. A família protestante já não é a mesma coisa. O pro-

testantismo – não sei como é a situação na América – já não existe na Inglaterra. Por isso temos de as situar num ambiente católico. Claro que, na Inglaterra, a opção mais óbvia é o ambiente católico *irlandês*, algures em Camden Town ou Kilburn. Na minha opinião, trata-se de um tema inesgotável para a sátira”. [...]**

** Glenn Loney – “Entertaining Mr. Loney: An Early Interview with Joe Orton”. *New Theatre Quarterly*. Vol. 4, Nr. 16 (Nov. 1988). p. 300-305.

“É um escândalo! Mas O Saque ganhou.”

JOHN LAHR*

[...] Em meados de Julho, de regresso a Londres, Orton moderou as encolerizadas ameaças a Lewenstein, assumindo um tom pesaroso. “Será que podemos encontrar-nos para falarmos de *O Saque*?”, escreveu a Lewenstein. “O assunto já tem barbas, não é? Preparo-me para escrever uma nova peça para a televisão [*Funeral Games*]. Não quero ficar preso a este meio para todo o sempre.”¹ Na verdade, Orton não teria de esperar muito tempo pela nova encenação da peça em Londres. A 19 de Agosto, o *The Times* anunciou que *O Saque* voltaria ao palco no Jeanetta Cochrane Theatre sob a direcção de Charles Marowitz.

“Era uma espécie de teatro Off-West End”, explica Marowitz, que tinha estabelecido no Cochrane uma espécie de extensão londrina do Traverse Theatre de Edimburgo. “O que significava que a peça podia ser testada num palco londrino por cerca de duas mil libras apenas; e que Lewenstein e White podiam produzir *O Saque* em Londres sem arriscarem demasiado capital.” Marowitz era um enérgico e aguerrido expatriado americano que vivia em Inglaterra desde 1958 e que, à custa de muito trabalho, estabeleceu uma certa reputação como crítico de teatro e encenador experimental. Era inteligente, incansável e dotado de um faro infalível para a publicidade. Gostava de polémicas e retirava um prazer de rufia nova-iorquino em fazer inimigos dentro do *establishment*. Tinha um excelente instinto literário, que alguns consideravam até mais fiável do que o seu talento como encenador. Mas era de facto uma das figuras fundamentais da vanguarda londrina de meados dos anos 60, tal como da actual. Marowitz era um homem totalmente dedicado ao novo – não só encenava o melhor teatro europeu e americano, como também desenvolvia e explorava técnicas de representação experimentais. *O Saque* tinha potencial para ser bem sucedido tanto no West End como no circuito vanguardista. Marowitz via Orton como mais uma pluma no seu chapéu de Grande Líder do teatro “alternativo” inglês. Porém, independentemente destas suas ambições, a verdade é que Marowitz tinha uma noção clara e lúcida da originalidade literária de Orton. “Orton, assim como Wilde, era um mestre da dicção artificial”, escreveu ele no *The New York Times*, “e, ao contrário de Wilde, era também um escritor magistral.”

Como ele próprio conta, Marowitz achava que o texto de *O Saque*, apesar de muito divertido, pecava por excesso. Assim, pediu autorização ao autor para trabalhar a partir da versão original da peça: “O aspecto interessante é que o texto da nossa produção era muito semelhante ao guião original, do qual a produção de Wood se afastara”. Na verdade, Orton, sempre desconfiado das alterações introduzidas pelos encenadores, e agora seguro da qualidade do seu texto, nunca mostrara a Marowitz a versão original de *O Saque*, que era de facto muito diferente da versão definitiva. Em vez disso, entregara a Marowitz uma cópia dactilografada da versão encenada em Manchester². “Qualquer peça de Orton é como uma chave-inglesa mergulhada em espuma de sabão”, escreveu Marowitz em *Confessions of a Counterfeit Critic*. “Para chegarmos ao metal puro e duro, temos de deitar fora imensa espuma.”³ Esta meia verdade reflecte as limitações da encenação de Marowitz. O encenador e o autor tinham ideias diferentes quanto ao grau de plausibilidade da acção da peça. “A ideia de Joe quanto à plausibilidade de *O Saque* era mais séria do que a minha. Por vezes, falava da peça em termos *tchekhovianos*. *O Saque* não é uma peça séria em termos *tchekhovianos*. Para Joe, era-o em determinadas partes. Estava sempre a dizer-me: ‘Temos de tornar isto absolutamente verdadeiro, como se se tratasse da vida real’. Era uma discussão muito peculiar, já que, em princípio, eu concordava que *O Saque* tinha

de ser representada de um modo simples e realista; mas não podia ser representada como se se tratasse da vida real, porque nada naquela peça ocorre como na vida real. Temos de compreender o estilo da peça e tornar esse estilo verdadeiro.”

Marowitz acreditava no riso, mas não na verdade cômica da história de Orton. “*O Saque* tinha toda a prolixidade de um esplêndido mentiroso a improvisar uma grande falsidade”, afirmou ele. No entanto, Orton insistia no carácter de verdade da sua metáfora (“A maioria das pessoas acha que é uma fantasia”, declarou ele, ao receber o prémio do *Evening Standard*, “mas a Scotland Yard sabe que é verdade.”) A descrença de Marowitz na sua visão da humanidade fazia-o rir:

“Fui ao Criterion [...]. Encontrei o Marowitz. Falei-lhe de um homem que tinha escrito uma carta à revista *Penthouse*. ‘O homem escreveu que tinha decidido experimentar se um pouco de violência poderia apimentar o seu casamento’, disse-lhe eu. ‘E falou com a mulher sobre o assunto. Dizia ele: Decidimos que eu lhe daria umas boas palmadas se a ocasião surgisse, mas tinha de haver um bom pretexto. No dia seguinte ela chegou-se a mim com um brilhinho nos olhos e mostrou-me uma das minhas melhores camisas, que tinha queimado com o ferro de engomar.’ ‘Assim’, disse eu ao Marowitz, ‘ele bateu-lhe com o cinto. E, pelos vistos, o sexo foi maravilhoso. E agora estão sempre a fazê-lo. O problema é que gastam muito dinheiro em camisas.’ ‘Que espírito mórbido o desse tipo’, respondeu o Marowitz, dirigindo-se a todos os presentes. ‘Então e aquela outra história’, disse o Kenneth Cranham [que fazia o papel de Hal], ‘da mulher que baixa o pijama do marido e o chicoteia violentamente nas nádegas nuas?’ ‘Oh, sim’, disse eu ao Marowitz, ‘mas esse tipo descobriu que aquilo dói. E agora quer parar. Só que a mulher ganhou gosto à coisa. E agora não se deixa foder sem primeiro chicotear o rabo do marido.’ O Marowitz riu entre dentes e disse que eu tinha inventado aquela história toda”. [Diário, 5 de Janeiro de 1967]

Marowitz tornou-se uma figura cômica para Orton e para o elenco de *O Saque*. “Só uma linha para te dizer que estou a ter uma experiência total (como diria o Charles M)”, escreveu Orton num postal ao inimitável Michael Bates, que daria uma nova dimensão de brutalidade e terror à figura de Truscott. Conhecendo a reputação de Marowitz como encenador experimental, Bates insistira em que fosse incluída no seu contrato uma cláusula a garantir que ele não teria de improvisar (“Não vou desperdiçar o meu tempo de ensaio a tentar ser uma cadeira ou um cesto do lixo.”). Bates compôs um Truscott magnífico. “Era simplesmente um idiota sem cérebro”, explica o actor. “Pedi muita coisa emprestada aos sargentos que conheci na tropa – aqueles berros e aqueles sorrisos gelados. Embora tivesse um grande respeito por eles.” Íntegro, religioso e patriótico, Bates era, na vida privada, a antítese de Orton; porém, como grande actor de farsa que era, compreendia o instinto dramático de Orton. “As ideias do Joe eram muitas vezes melhores do que as do encenador. O Joe achava que a peça devia ser representada de uma forma muito realista. E tinha razão. Quando estamos a trabalhar com algo de extraordinário, temos de o tornar credível. O Joe era um homem muito prático e eu gostava muito dele.”

Aquilo que pareceu extraordinário ao elenco, aquando do início dos ensaios, não foi a loucura de Orton, mas sim os métodos de trabalho de Marowitz. “No primeiro dia de ensaios”, diz Simon Ward, “o Charles chamou-nos de parte a mim e ao Kenneth Cranham. Mandou sair os outros da sala. Sentou-se à nossa frente, do outro lado da mesa, e disse-nos: ‘O que é que acham que estes rapazes fazem um com o outro?’ Eu disse para comigo: Não acredito nisto. Que disparate. ‘Não sei, Charles. Acho que não se trata de sodomia’, respondi. ‘Acho que deve ser masturbação mútua’, disse o Kenneth. Marowitz respondeu: ‘Sim, julgo que é isso. Mas qual dos dois toma a iniciativa?’. O Kenneth e eu estávamos a dar pontapés um ao outro por debaixo da mesa. Custava-nos a crer que aquilo estivesse a acontecer. ‘Qual dos dois é o activo e qual é o passivo?’, perguntou Marowitz. ‘Oh, provavelmente sou eu que tomo a iniciativa’, disse o Kenneth, que fazia o papel de Hal. Marowitz disse: ‘Exacto. É assim que vamos fazer a peça. O Dennis não faz nada’. Quando fizemos a peça, a primeira coisa que o Dennis diz ao Hal é uma ordem activa – ‘Fecha a porta!’. Era tudo exactamente ao contrário! Marowitz meteu-nos numa espécie de colete-de-forças emocional. Queria que a relação fosse absolutamente clara: um fazia, o outro recebia. Nem sequer conseguia aceitar que, como na vida, as pessoas não são apenas uma coisa ou outra. Meu Deus, como era estúpido! Achava que a entrada do Hal não era suficientemente cômica, e porque o Hal tem uma fala que o dá como leitor de banda desenhada, de início o Marowitz queria que ele entrasse vestido de Batman! No geral, o Charles nunca chegou a perceber verdadeiramente a piada da peça. Não compreendia as falas. Acho que ele não sabia dirigir os actores no palco; e quando li as críticas, custou-me a crer que estivessem a falar da mesma peça em que eu trabalhava.”

Orton tinha pedido a Lewenstein um encenador “franco e directo”; e Marowitz era certamente um homem frontal. Orton queria que a peça fosse um sucesso, pelo que fez os possíveis para não atrapalhar o trabalho de Marowitz, ainda que por vezes a sua expressão circunspecta traísse os seus sentimentos. “O Joe tinha um músculo na testa que latejava quando qualquer coisa o irritava”, recorda Marowitz. “Era uma espécie de contracção muscular muito visível, como se tivesse um punho cerrado dentro da cabeça. Era um sinal.” Antes da estreia, Orton guardou para si a sua opinião sobre a encenação. Mas, depois de a peça se ter revelado um sucesso, disse o que achava de Marowitz, ainda que sugerisse que fosse ele a montar a peça em Nova Iorque. “Sabe Deus que não sou um admirador do trabalho dele. Acho que uma boa parte da encenação de *O Saque* é atroz. Mas, tendo em conta que mais vale o diabo conhecido do que o desconhecido, estaria disposto a considerar a hipótese. Com um elenco mais forte, a encenação de Marowitz não seria tão visível. E é um sucesso em Londres! Não te esqueças disso.”⁴

Marowitz e Orton tinham reduzido e reestruturado a versão de Manchester com bons resultados. Com a ajuda de Marowitz, Orton concebeu dois grandes momentos cômicos que conferiam à peça uma agilidade que ele jamais conseguira alcançar. Foi Orton que teve a ideia de pôr o olho de vidro da Sra. McLeavy a cair e a rolar pelo palco até Truscott tropeçar literalmente nele. Mas como escrever a sinistra cena? Na versão original, quando Hal e Fay levantam o corpo, a indicação é vaga: “Algo cai do cadáver e rola pelo palco”. Quando Fay pergunta o que é, Hal responde: “Nada”. Guarda para si o embaraço, e o humor, do incidente. Mais tarde, Truscott encontra o olho de vidro e enfia-o no bolso, mostrando-o a McLeavy no final do segundo acto:



“TRUSCOTT [...] Pode explicar-me que objecto é este?”

MCLEAVY (*Observando-o*) É um berlinde.

TRUSCOTT Não, caro senhor. Não é um berlinde. (*Observa McLeavy calmamente.*) Na minha opinião, apresenta uma suspeita semelhança com um olho.

MCLEAVY Um olho?

TRUSCOTT Sim. (*Pausa.*) A questão que eu gostava de ver respondida é esta: a quem pertencerá aos olhos da lei?

MCLEAVY (*Faz um ar perplexo.*) Pano”.

Em versões posteriores, Orton limitara-se a embelezar a anedota, sem encontrar uma forma de a integrar adequadamente na acção. “Duvido que seja um olho”, diz McLeavy na versão de Manchester. “Acho que é um berlinde que alguém pisou.” Ao que Truscott replica: “É um olho, caro senhor. A marca do fabricante é claramente visível: J & S Frazer, Fabricantes de Olhos para Profissionais do Ramo”. As piadas estavam a melhorar, mas, em termos dramáticos, a cena continuava a ser estática. A evolução de Orton enquanto dramaturgo pode ser avaliada pela rápida reformulação da cena para a produção de Marowitz. O desaparecimento do olho torna-se um elemento farsesco, uma causa de ansiedade partilhada pelos actores e o público, e transmitida em palavras e gestos:

“HAL Aquilo que caiu? E que não conseguimos encontrar?”

FAY Sim.

HAL Já sei o que era.

FAY O quê?

HAL Um olho dela!

(*Caem de joelhos. Procuram. Truscott entra. Põem-se de pé.*)”



Orton introduzira um elemento de pânico na situação, potenciando assim o seu efeito cómico final. Este ocorre inesperadamente no fim do primeiro acto, depois do agressivo interrogatório de Truscott a Dennis – que afirma que Truscott não pertence à Companhia das Águas Municipais, mas é antes um agente da polícia que o maltratara aquando da sua detenção sob suspeita de assalto a um banco. Truscott agarra Dennis pelo colarinho e abana-o: “Se te apanho mais alguma vez a acusar a polícia de ser violenta com um detido, levo-te para a esquadra e faço-te saltar os olhos da cabeça à pancada”.

Assim que Dennis abandona o palco, Truscott descobre e identifica com alguma dificuldade aquilo que o público sabe já tratar-se do olho da Sra. McLeavy. O diálogo entre Truscott e Dennis fora já escrito para a versão de Manchester, mas Marowitz cortou algumas partes de modo a deixar para o último momento a elaborada e magistral descoberta do olho por Truscott. “Durante os ensaios de *O Saque*, Orton mostrava grande interesse pelos adereços mais sinistros: o cadáver, o caixão, a roupa da morta, o olho de vidro”, escreveu posteriormente Marowitz no *The New York Times*. “Retirava um prazer infantil da prolongada cena da descoberta do olho de vidro no final do primeiro acto.”⁵ Marowitz e Michael Bates conceberam uma elaborada pantomima, tendo sido Bates a fornecer o adereço principal da cena: o olho de vidro pertencera na realidade a um tigre embalsamado que o pai do actor tinha abatido na Índia. Foi uma ideia hilariante. O resto do elenco observava dos bastidores enquanto Bates semicerrava os olhos ao avistar qualquer coisa caída no chão e apalpava casualmente os botões da jaqueta e da braguilha; depois apanhava o objecto, cheirava-o, levava-o ao ouvido e sacudia-o, tirava a lupa do bolso, pestanejava para focar a visão e fixava concentradamente o objecto, soltando “uma breve exclamação de horror e surpresa” antes de a cortina cair para dar por findo o primeiro acto.

“Perto do fim”, escreveu o crítico do *Daily Telegraph* na revisão à produção de Manchester de *O Saque*, “Orton parece hesitar, como se perdesse a confiança.” A observação é arguta. No fim, a peça perdia agilidade. Orton teve dificuldade em criar a cilada final a McLeavy com a desenvoltura que a sátira requeria. Nesta versão de *O Saque*, o escarnecimento da lei redundava frequentemente em loquacidade:

FAY Tem de provar que sou culpada. É o que diz a lei.

TRUSCOTT Não percebes nada da lei. Eu não percebo nada da lei. É isso que nos torna iguais perante a lei.

FAY Sou inocente até provarem que sou culpada. Estamos num país livre. A lei é imparcial.

TRUSCOTT Mas quem é que te encheu a cabeça com esses disparates? A lei não é imparcial. Não te convenças disso”.

Orton, por insistência de Marowitz, cortou as duas últimas frases, eliminando o tom de censura da fala de Truscott e maximizando o seu potencial cómico. Na produção de Marowitz, o espírito de vingador de Truscott surge em toda a sua força. As apreciações do autor sobre a justiça, quaisquer que fossem, deviam ser transmitidas por meio da acção. Nas primeiras versões da peça, Orton traía frequentemente as personagens para expor este ou aquele argumento. Finalmente, passou a confiar no poder da sua metáfora para transmitir as suas ideias. Entre as partes do texto que eliminou para a produção de Londres contava-se o seguinte *bon mot* de Truscott sobre a justiça: “A justiça é uma pega tão velha que usa a espada para impedir que as massas se aproximem o suficiente para lhe cheirarem as saias”. Demasiado palavrosa, esta ideia acabaria por ser traduzida em acção na versão definitiva da peça. Na cena final, McLeavy vê-se algemado sob uma acusação falsa e neutralizado pela rapidez das réplicas de Truscott:

MCLEAVY Não me podem fazer isto. Sempre fui um cidadão cumpridor. A polícia serve para proteger as pessoas comuns.

TRUSCOTT Não percebo onde é que o senhor vai buscar essas frases publicitárias. Deve lê-las nos cartazes.

MCLEAVY Quero falar com a autoridade.

TRUSCOTT A autoridade sou eu. Pode falar comigo”.

McLeavy entra em pânico e acaba por ser arrastado para fora do palco aos gritos: “Estou inocente! Estou inocente! Oh, mas que coisa terrível, e logo havia de acontecer a um homem que já foi beijado pelo Papa!”. Na versão original, McLeavy abandonava o palco dirigindo a Truscott uma imprecisão patética: “Vai arrepende-se de ter nascido. Vou pedir aos Padres que tragam o Sino, o Livro e a Vela. E o mais certo é que o senhor desapareça numa nuvem de fumo”. Na versão definitiva, McLeavy termina não como uma belicosa figura cómica, mas como um irlandês encurralado que cai vítima da sua própria ignorância. Antes da versão de Londres, McLeavy desabava sobre uma cadeira numa atitude de frustração exausta após o discurso de Truscott sobre a autoridade e acabava por ser algemado pelo Inspector por “tentativa de fuga”. Mas, cenicamente, a ideia carecia de força e o momento era demasiado estático e inadequado ao sentido de ultraje moral que o final da peça exigia. Na versão que Orton acabou por entregar a Marowitz, a derrota de McLeavy e os seus protestos de inocência convertiam a cena em algo de grandioso, enérgico e memorável.

Encontrado por fim o caminho dramático adequado, a trama de *O Saque* passou a evoluir de um modo fluido e delicioso até à sua conclusão. Na versão definitiva encenada em Londres, Orton encontrara bruscamente uma forma de selar o destino de McLeavy, estabelecer o cacifo de Truscott como o local mais seguro para o

dinheiro roubado e traçar os planos das outras três personagens em vinte e uma falas. O enredo tinha energia e arrojado.

Ao longo do processo de revisão do texto, Orton havia tentado uma série de diferentes soluções para o desfecho. Mas todas elas limitavam o sentido da peça, em vez de o tornarem mais aberto. Finalmente, em pleno domínio do seu método, Orton decidiu contrariar o desfecho habitual das farsas, no qual as aparências cedem por fim à verdade. Em *O Saque*, pelo contrário, os criminosos desmascarados voltam a assumir as suas *personas* fictícias e estão prontos a seguir em frente:

HAL (Pausa, para Dennis.) Podes ficar aqui a dormir, querido. Agora há montes de espaço. Traz as tuas coisas hoje à noite.

(Fay levanta a cabeça.)

FAY (Rápida, severa.) Quando eu e o Dennis casarmos, vamos ter de nos mudar.

HAL Porquê?

FAY As pessoas iam falar. Há que manter as aparências.

(Volta às orações, os lábios mexem em silêncio. Dennis e Hal, um de cada lado do caixão.)

Pano”.

O Saque estreou-se no Jeanetta Cochrane Theatre a 27 de Setembro de 1966. Era uma produção sem energia com um cenário enfadonho e na qual, como escreveu Orton, “muitas das falas não funcionam” devido à “inexperiência de alguns actores. De um modo geral, o tom da produção de Londres não é mau [...]. Se substituíssemos Fay, McLeavy e (talvez) Dennis por actores mais experientes (não necessariamente melhores – apenas com mais experiência na comédia), a peça seria muito melhor”⁶. Contudo, o magnífico texto de Orton triunfou sobre todas as limitações. Ao fim da primeira semana, Orton viu a

peça descrita por Alan Brien no *Sunday Telegraph* como “o espectáculo mais brilhante, mordaz e desembaraçado de um jovem dramaturgo britânico desde há uma década”. Era evidente que *O Saque*, como escreveu Ronald Bryden no *The Observer*, “estabelece o nicho de Orton no teatro inglês”. Bryden passa então a apelidar Orton de “o Oscar Wilde da burguesia do Estado Providência”. Orton viu-se também comparado a Ben Jonson, George Bernard Shaw e Lewis Carroll. Não mostrou qualquer reserva perante estes elogios, retirando um prazer atordoado das recensões e partilhando o entusiasmo dos críticos pela sua peça e pelo seu talento: “Tenho muitos defeitos”, declarou ao *Evening Standard*, “mas a falsa modéstia não é um deles. A melhor coisa de *O Saque* é a qualidade da escrita”⁷.

Tinha vencido a batalha pela sua peça. “Invulgar, querido?”, disse Peggy Ramsay [agente literária de Orton] a propósito da possibilidade de um regresso de *O Saque* ao West End, “É quase impossível”. Não obstante, a 11 de Novembro a peça foi transferida para o Criterion Theatre “com grande sucesso”, de acordo com o *The Guardian*. Orton possuía agora um telefone, um televisor e uma prateleira cheia de LPs. Tirando isso, a sua vida privada com Halliwell não sofreu alterações com a súbita aclamação de *O Saque*. O que mudou foi a autoconfiança de Orton. A recepção à peça estimulou-lhe a imaginação e o sentido de humor. Em Dezembro tinha já conseguido concluir a primeira parte de *What the Butler Saw*, a sua derradeira peça. Tinha também começado a escrever um diário – o primeiro desde a adolescência – que reflectia tudo o que de novo estava a acontecer na sua vida e a sua confiança no futuro.

Entretanto, *O Saque* começara a ter problemas de bilheteira. Orton e Halliwell, que costumava ostentar uma bengala de cabo de prata, faziam visitas frequentes ao “Cri”, como chamavam ao teatro. Orton informava-se ansiosamente sobre as receitas da casa:

“Fomos ao Criterion esta noite. A situação está negra. As receitas diminuíram em cerca de 300 libras. É evidente que a peça não vai estar em cartaz por muito tempo. Mais um mês e acabou-se. Isto é talvez devido ao facto de não haver nomes famosos no elenco. Uma boa parte da falta de sucesso da peça deve ser atribuída ao tema e ao facto indubitável de que o público em geral é, no que toca a peças de teatro, um ignorante de merda”. [Diário, 18 de Fevereiro de 1967]

Orton apreciava muito os gracejos de bastidores. Halliwell fez amizade com os actores e saboreou alguma da glória resultante do êxito da peça. Este ambiente de camaradagem era uma novidade para ambos. Os actores gratificavam o sentido de humor de Orton, que registou no diário muitas das histórias que eles lhe contavam: as misteriosas cartas e chamadas telefónicas que Simon Ward recebera de um escocês iletrado que pretendia produzir, com Ward no papel principal, o romance homossexual de James Baldwin *Giovanni's Room* (“Evidentemente, meu rapaz, teremos muitos ensaios. Em profundidade.”); uma conversa, ouvida por Sheila Ballantine, entre duas mulheres num autocarro: “Uma mulher disse: ‘Ultimamente vê-se muita gente de azul’. Após uma pausa, a outra respondeu: ‘Sim. E também muita gente de verde’. Houve outra pausa, e a primeira mulher disse: ‘E muita gente de vermelho. Já reparaste?’”. Orton também tinha muito a contar aos actores sobre os caricatos efeitos secundários do sucesso. Falou-lhes do produtor de cinema que lhe pedira para escrever um guião sobre a vida de Alfie Hinds, o infame ex-presidiário que fugira da cadeia para provar a sua inocência. “A sua atitude para com a autoridade em *O Saque* é exactamente a de Alfie Hinds”, disse-me ele. “De certo modo, o caso é similar a *O Saque*, está a ver – um homem comum a lutar contra a força da lei. E a ganhar a batalha.” “Só que em *O Saque* o homem não ganha”, disse eu. “Ah, bem”, respondeu o produtor, parecendo um tanto ou quanto desanimado, “Não estou a pedir-lhe que escreva *O Saque* uma vez mais.”

Mas Orton tinha também algumas vitórias importantes a celebrar com o elenco: a publicação da peça, a proposta de David Merrick para produzir a peça na Broadway e numa série de países no prazo de um ano; e, mais importante ainda, a conquista do prémio de Melhor Peça de 1966 atribuído pelo *Evening Standard*. Se tudo corresse mal com a produção de Wood, agora tudo corria às mil maravilhas com a de Marowitz. Orton encontrava-se num estranho estado de graça, excitante e ligeiramente perturbador, e nem mesmo o seu produtor conseguia resistir a brincar com o assunto:

“Fui a Duke Street visitar o Michael White. Ele tinha o original da caricatura do elenco de *O Saque* na parede. Disse-me: ‘Tinha pensado oferecer-te isto’. ‘Mas claro que és demasiado mau para fazer tal coisa’, respondi. ‘Pois sou. E, de qualquer modo, já tiveste mimos suficientes.’ Falámos sobre a peça. Ele mostrou-me uma recensão publicada na revista *Queen* que eu ainda não tinha lido. As receitas voltaram a subir ontem à noite. Boas notícias que puseram um sorriso na cara de toda a gente”. [Diário, 5 de Janeiro de 1967]

Orton sabia desde Dezembro que *O Saque* venceria o prémio do *Evening Standard*. O anúncio público do prémio, a 11 de Janeiro de 1967, seria mais do que oportuno, já que as receitas de bilheteira do Criterion estavam em queda. (Orton escreveu a Peggy Ramsay: “Talvez devas organizar uma aparição minha no Victoria Palace, nu em pêlo, para ver se damos um empurrãozinho à peça”⁸.) Na manhã da cerimónia de entrega do prémio, Orton telefonou a Michael White, que lhe disse: “Se o prémio não atrair alguns espectadores, estamos acabados”.

A primeira edição do *Evening Standard* surgiu por volta das 10:30 da manhã. Uma manchete de primeira página proclamava: “É um escândalo! Mas *O Saque* ganhou”. “Não houve um segundo lugar”, escreveu Orton no diário, deliciado com a “esplêndida” manchete. “Foram quatro votos contra um. A Penelope Mortimer achou a peça simplesmente má. Mas os quatro homens levaram a melhor.” O editorial, sob o cabeçalho “Teatro Brilhante”, louvava a vitalidade do teatro contemporâneo inglês (“que provavelmente desde os tempos isabelinos não exibia tanta riqueza, cor, profundidade e imagi-

nação”). Foi um dia importante para Orton – representava não apenas o culminar da tortuosa história de *O Saque*, mas também o reconhecimento público da sua capacidade literária, tão arduamente conquistada. Orton tentou trabalhar em *What the Butler Saw*, mas teve dificuldade em concentrar-se. Peggy Ramsay acompanhá-lo-ia ao almoço da cerimónia de entrega do prémio. Partiu em direcção ao escritório dela ao meio-dia, pronto para saborear o seu momento de vingativo triunfo, envergando um fato às riscas de Halliwell, uma berrante gravata às flores e uma camisa listrada de colarinho alto.

“Cheguei ao escritório da Peggy. Havia três cartas para mim [...]. Uma era do editor da *Plays and Players*, a dizer-me que os críticos da revista, na sua votação anual, tinham distinguido *O Saque* como a melhor peça de 1966. Um bónus, portanto. A Peggy e eu decidimos ir a pé até ao Quaglino's, onde seria servido o almoço, em Bury Street. [...] Chegámos ao Quaglino's ao mesmo tempo que a Sheila Ballantine. Cumprimentámo-nos com sussurros conspiratórios. Lá dentro, o ambiente era grandioso. Deixei o casaco no vestíbulo e a Peggy e eu aproximámo-nos do cimo das escadas. O mestre-de-cerimónias, numa espécie de casaco vermelho de caçador, perguntou-nos os nomes. Dissemos-lhos e ele pronunciou-os em voz retumbante por sobre a multidão lá em baixo. Era como um filme dos anos 30 de *O Leque de Lady Windermere*. [...] A sala estava à pinha. Bill Gaskill veio ter comigo. De olhos muito brilhantes. ‘Adorei *O Saque*’, disse ele. ‘Ainda

bem’, respondi. ‘É sempre agradável converter alguém.’ Falei com o Oscar durante algum tempo. A Peggy elogiou a coragem dele por ter comprado os direitos da peça. De certa forma, era verdade. Apesar do conveniente lapso de memória da Peggy a propósito da ocasião (dez dias antes do começo dos ensaios) em que Oscar, descontente com o elenco, me perguntou se não seria preferível cancelarmos a peça. ‘Se a cancelarmos’, disse eu, ‘quando podemos voltar a produzi-la?’ ‘Não posso garantir uma data’, respondeu ele. E eu pensei: esta é a última hipótese da peça. Se a cancelarmos agora, depois do que se passou com a digressão inicial, as dúvidas sobre a qualidade da peça vão certamente agravar-se. Toda a gente se convencerá de que ela não presta. ‘Temos de seguir em frente’, disse eu. ‘Com este elenco. Tenho de mostrar a peça aos críticos de Londres. Depois disso, arrumo de vez *O Saque* e escrevo outra peça.’ Naturalmente, nada disto foi referido, ou sequer pensado, talvez, a não ser por mim [...]. O almoço foi anunciado. No cartão que marcava os lugares lia-se: ‘Sr. e Sra. Orton’. A Peggy riu-se. ‘Serei a tua esposa por uma tarde’, disse ela. A mim só me ocorreu pensar em como teria sido embaraçoso se, como inicialmente planeado, tivesse levado o Kenneth comigo. Avistei o Michael Codron junto à porta para a sala de jantar. De fato escuro e um tanto carrancudo. Achei que a expressão se devia à sua disposição natural e não à ocasião. ‘Parabéns, Joe’, disse ele. ‘Deves imaginar como estou a sentir-me.’ ‘Não,



não imagino’, respondi. ‘Não tenho uma imaginação assim tão poderosa.’ Tudo isto acompanhado por uma espécie de piscadela de olho jovial, mas teve o efeito de uma joelhada na virilha. [...] Depois do café, o mestre-de-cerimónias anunciou que o almoço tinha terminado. O que me surpreendeu bastante. Os holofotes para as câmaras de televisão acenderam-se. E os discursos começaram. Por fim, depois do longo discurso do Frank Marcus sobre mim [‘Atribuo-lhe o prémio em nome da Companhia das Águas Municipais, da Polícia Metropolitana e da Igreja de Roma’, disse ele, ‘Não deixe que eles o tornem respeitável’], subi ao palanque. Estava nervoso. O vinho não tinha ajudado muito. Não disse grande coisa. Tanto quanto me lembro, disse: ‘Nos velhos tempos costumávamos enviar bilhetes de cortesia a diversas organizações. Mandámos uns tantos à Scotland Yard. E a polícia gostou tanto da peça que nos ligaram a pedir mais bilhetes. Toda a gente acha que a peça é uma fantasia. É claro que a polícia sabe que é tudo verdade’. E depois disse que esperava receber outro prémio dentro de dois anos. O Robert Morley, um pouco depois, disse que de nada valia ter um único prémio. Eram precisos dois para servirem de apoio aos livros. Imensos discursos divertidos. O do Frankie Howerd foi maravilhoso. Mas já não me lembro de como era. [...] E depois o mestre-de-cerimónias disse que a cerimónia estava encerrada. As luzes apagaram-se e as pessoas começaram a sair. Tinha acabado. Apareci na primeira página do *Evening Standard* a receber o prémio. Estou muito feliz. Mas também satisfeito por ter quase terminado a primeira versão de *What the Butler Saw*. Neste momento, teria sido difícil começar a escrever uma peça desde o princípio [...].’

Orton voltou para casa, em Noel Road, com a estatueta. Ele e Halliwell convidaram alguns vizinhos do prédio a assistirem à transmissão da cerimónia na televisão. O Sr. e a Sra. Corden, do apartamento da cave, que tinham servido de modelo a personagens de outras peças, estavam presentes. Assim como Miss Boynes, a velhota que vivia no andar de baixo e a quem Orton costumava comprar os jornais de domingo. Estas pessoas eram a família *ad hoc* de Orton – um estranho e tristonho grupo que ele reuniu à sua volta para saborear os efeitos secundários do seu triunfo:

“Comemos uma ou duas sanduíches. Mostrei à Sra. Corden o menu do almoço da cerimónia. ‘Que encantador’, disse ela. ‘Parece-me um excelente trabalho de impressão. Mas, claro, o almoço propriamente dito não é tão bom como o jantar anual da firma do meu marido. Foi no Savoy. E comemos um doce que parecia palha. Nunca tinha provado nada de mais *deleicioso* em toda a minha vida. É a única palavra para o descrever. Delicioso’, disse ela, repetindo a palavra na esperança de que ninguém tivesse notado que se enganara da primeira vez. [...] O Sr. Corden, depois de examinar a estatueta do prémio, disse subitamente: ‘Por debaixo do fundo de baeta verde há um parafuso que fixa o objecto ao plinto de mármore. Se descolássemos a baeta podíamos ver o trabalho por dentro’. E se virássemos a *Vénus ao Espelho* também poderíamos ver como é feita a moldura”.

A ITV filmara alguns excertos de *O Saque*, que seriam transmitidos no programa *Accolade*. Durante os ensaios da semana anterior, Orton temera que *Staircase*, de Charles Dyer, recebesse mais tempo de antena do que *O Saque*. “Receio que a estação de televisão manipule o programa de modo a dar a impressão de que *Staircase* é pelo menos tão importante como *O Saque*.”⁹ A sua paranóia instintiva revelar-se-ia correcta:

“O programa *Accolade* foi uma desilusão. O excerto de *O Saque* era bom. O cenário tinha melhor aspecto no ecrã do que na realidade. O trabalho dos actores foi excelente. E depois passaram um longo excerto de *Staircase*. Sem razão aparente.

A peça não ganhou um segundo prémio, como sugerido (por inferência) na *TV Times*. O verdadeiro golpe foi quando [...] passaram as imagens da cerimónia. Mas, por essa altura, já o programa estava a acabar. Quando o Frank Marcus me anunciou como vencedor do prémio, o som falhou. Eu apareci por breves momentos, ainda sem som e com as legendas do genérico final a passarem por cima da minha cara. Depois o som voltou para o anúncio dos outros vencedores. O efeito do programa foi como o de um homem que bate na cabeça do Imperador com um balão cheio de água e prossegue triunfantemente o seu caminho. Só para o humilhar um bocadinho e para lhe lembrar que não é nenhum deus [...]. Fui para a cama muito descontente”. [Diário, 11 de Janeiro de 1967]

Apesar deste momentâneo revés para o ego de Orton, o bálsamo não tardaria a chegar sob a forma de um aumento das receitas de bilheteira. Quatro dias depois da entrega do prémio do *Evening Standard*, o director comercial de Michael White, Mark Linford, chamou Orton de parte. “Joe, anda ver uma coisa”, disse ele. “É disto que tens estado à espera.” O mal alinhavado programa televisivo sobre o triunfo do dramaturgo seria rapidamente esquecido:

“A plateia estava lotada. Ele levou-me lá acima, ao balcão. Estava lotado. E havia gente de pé no galinheiro. ‘Espero que isto seja só o princípio’, disse eu. ‘Não pode ser só esta noite. Tem de continuar assim. Ainda não estamos fora de jogo.’ ‘Não houve pedidos de reembolso desde a entrega do prémio’, disse Mark. ‘Ninguém se queixou desde quinta-feira. Agora que lhes disseram que a peça é boa, eles apreciam-na”’. [Diário, 15 de Janeiro de 1967]

Orton, que achava que *O Saque* era uma peça para gente jovem, deu ordens na bilheteira para que se devolvesse o dinheiro do bilhete a quaisquer idosos escandalizados que o reclamassem. Mas tinha outra forma de lidar com os jovens espectadores irados. Um deles, que abandonara a sala durante o intervalo, escrevera uma carta à direcção do teatro: “Como cristãos, estamos naturalmente horrorizados perante os insultos dirigidos à Igreja Católica Romana, mas ainda que eu não fosse cristão teria vergonha em levar a minha mãe e a minha irmã a assistir à imundície que acompanha esses insultos. Em consequência, tenciono escrever ao Lord Chamberlain com a sugestão de que a peça seja revista uma vez mais e, no mínimo, fortemente expurgada”. Esta carta foi mostrada a Orton. Edna Welthorpe [pseudónimo de Joe Orton] respondeu a 14 de Abril de 1967:

“Por favor permita-me que lhe transmita de imediato o profundo desconforto que sinto ao escrever-lhe estas linhas. Devo fazê-lo, porém, para que saiba que não está sozinho na apreciação negativa que faz de *O Saque*. Eu própria a considero a peça mais desprezível actualmente em cena na cidade de Londres. ‘Execrável’ foi como a descrevi recentemente a uma pessoa conhecida. Se lhe disser que no segundo acto (que o senhor teve a boa sorte de perder) há uma conversa sobre a violação de crianças com chocolates Mars e outros pormenores imundos de natureza sexual e psicopata, estou certa de que me perdoará esta carta. Suplico-lhe, como correligionária cristã, que me deixe aplaudir a sua intenção de escrever ao Lord Chamberlain. Eu própria já escrevi diversas cartas aos jornais (nenhuma delas, infelizmente, publicada) e estou neste momento a tentar contactar o membro do parlamento eleito pelo meu círculo eleitoral. Recentemente, levei uma velha tia a ver a peça e a verdade é que me senti obrigada a exigir um pedido de desculpas ao director do teatro. Esta peça verdadeiramente horrível não pode continuar a contaminar as nossas ruas. Estou certa de que cometi um grave erro ao escrever-lhe. A sua carta foi-me entregue para ser arquivada. Espero sinceramente que guarde segredo quanto a este assunto. A sua carta recebeu aqui a mais respeitosa atenção. Naturalmente, não posso exprimir outra

opinião que não a minha. E essa já lha dei por inteiro.

Tenho tentado, num esforço solitário, marcar uma reunião com o Lord Chamberlain para protestar contra as peças de teatro em geral e contra *O Saque*, esse travestismo da sociedade livre, em particular. Pergunto-me se o senhor não gostaria de se juntar a esta missão?”

Edna jamais se mostrara tão animada. Estava a atçar as brasas não apenas em privado, como também em público. Quando o romancista David Benedictus se insurgiu contra a atribuição do prémio da *Plays and Players* a *O Saque*, Edna aproveitou para criticar acidamente a peça nas páginas da revista, chamando-lhe “uma frioleira indecente”. Junto à carta de Edna publicava-se uma outra de Donald H. Hartley, o outro pseudónimo de Orton, que louvava o trabalho do dramaturgo e punha em questão as credenciais de Benedictus: “Realmente, se o prémio de Cavallo do Ano fosse decidido por um qualquer insignificante pónei de circo, sabe Deus onde iríamos parar!”.

Porém, em termos de publicidade, a peça não necessitava dos estratagemas de Orton. A notoriedade do autor e da peça recebeu um impressionante impulso quando, a 1 de Março, os jornais noticiaram a venda dos direitos de *O Saque* por 100 000 libras aos produtores de cinema Bernard Delfont e Arthur Lewis, após uma renhida competição entre vários interessados. De acordo com o *The Times*, tratava-se de “uma das mais elevadas somas jamais pagas por uma peça”. “Absolutamente ridículo”, escreveu Orton no seu diário a propósito do valor divulgado. “Suponho que lhe somaram a quantia que eu receberia se a peça permanecesse em cena durante dois anos na Broadway.”¹⁰ Na sua cidade natal, Leicester, o *Mercury* publicava a fotografia de Orton sob a manchete: “Ex-presidiário vende peça por 100 000 libras”. “É melhor do que carregar tijolos ou varrer o chão de uma fábrica de Leicester”¹¹, declarou amargamente Orton ao repórter do *Mercury*, sem desmentir o boato quanto ao valor da venda.

Orton era agora “um nome” – alguém a ter em conta. A avidéz dos produtores de cinema reflectia o novo poder do dramaturgo. Orton soube da venda dos direitos da peça para o cinema quando ele e Halliwell visitaram Peggy Ramsay no seu apartamento para assistirem à participação de Orton como convidado no concurso *Call My Bluff*, ao lado de Eva Gabor, Kenneth Williams e Maxine Audley. Tratava-se da sua primeira aparição televisiva como celebridade; de acordo com a apreciação do próprio Orton, o seu aspecto no ecrã lembrava “um jovem Robert Mitchum”¹². Orton esperara encontrar Peggy Ramsay sozinha. Em vez disso, ele e Halliwell foram saudados por Oscar Lewenstein e Arthur Lewis, que acabara de comprar os direitos para a adaptação cinematográfica de *O Saque*:

“Esta tarde ele [Arthur Lewis] ligou à Peggy a perguntar se podia comprar os direitos da peça. A Peggy respondeu-lhe que se aparecesse lá no escritório com um cheque de 20 000 libras, os direitos seriam dele. Ele não perdeu tempo. Entretanto o Oscar disse à Peggy: ‘Vê o que acontece se lhe pedires 25 000’. E foi o que ela fez. Ele passou-lhe um cheque de 18 000 libras, com a promessa de lhe entregar outro de 7 000 após a assinatura do contrato. Quando o homem saiu [...] o Oscar disse: ‘Ainda esta tarde tinha dito ao Michael White que já não deveríamos conseguir mais de 5 000 libras por *O Saque*’. Deve ser um homem verdadeiramente extraordinário. Especialmente porque *O Saque* é totalmente inadecuado para o cinema”.

De facto, *O Saque* seria um fracasso desastroso no grande ecrã – assim como na Broadway, como Orton também predissera, onde a peça saiu de cena ao fim de apenas vinte e três réctas. “*Amaldiçoado* Michael White do fundo da minha alma por ter conseguido convencer um imbecil qualquer a produzir a peça na Broadway”, escreveu Orton a Peggy Ramsay numa carta datada de 30 de Maio, depois do fracasso das negociações com David Merrick e da venda dos direitos a Harold Orenstein. “A peça sairá de cena ao fim de quinze dias. Eu gostava era que fosse apresentada no The Establishment ou no Cherry Lane. White mostra-se subitamente cheio de energia num momento em que a sua habitual letargia seria particularmente bem-vinda. Enfim, é *kismet* (ah, o exótico Oriente corre-me

nas veias!). Resta-nos confiar na vontade de Alá e exigir que Michael Bates e Kenneth Cranham sejam levados para a Broadway.” Mas Orton pôs de lado o fracasso certo de *O Saque* na Broadway com a despreocupação de um homem seguro do seu próprio sucesso. “Que interessa aquilo que os americanos fazem ou deixam de fazer? – desde que paguem bom dinheiro, podem até fazer *O Saque* no meio de Times Square”, escreveu no seu diário a 26 de Maio de 1967. “As reputações fazem-se em Londres – em Nova Iorque só se faz dinheiro.”

Com *O Saque*, Orton alcança a maturidade enquanto dramaturgo. Confiante, independente e bem sucedido, começava a libertar-se dos medos que o haviam tolhido no início da sua carreira literária, forçando-o a debruçar-se sobre tudo o que havia de sombrio, inferior e culposo nos seres humanos. Já não se sentia oprimido da mesma forma que antes por sentimentos de culpa e de inferioridade; e as suas peças, que eram a projecção desses medos, assumiram um expansivo bom humor. Havia uma sugestão de perdão no seu novo optimismo. A mudança reflectia-se até na sua caligrafia, que perdera a sua irregularidade imatura para se tornar aberta, fluida e firme. Os dez meses que decorreram entre Outubro de 1966, a data da estreia de *O Saque*, e Agosto de 1967, a data da sua morte, constituiriam o seu mais fecundo período de criação literária. Datam deste período *Funeral Games*, o seu sombrio *capriccio* sobre a Igreja e a caridade cristã; o guião de cinema *Up Against It*; as principais revisões a *The Ruffian on the Stair* e *The Erpingham Camp*, que seriam publicadas e levadas à cena em conjunto sob o título *Crimes of Passion*; e a sua obra-prima *What the Butler Saw*. A quase totalidade da sua obra foi pois escrita ou reescrita na voz cómica que tinha adquirido através de *O Saque*. O estilo de Orton, apesar de suscitar comparações com Wilde e Firbank, era agora também indubitavelmente seu.

Em termos dramáticos, a voz cómica de Orton fazia novas exigências ao actor contemporâneo, exigências especiais que transformavam o próprio acto de falar num espantoso desafio. A luta dos actores com a linguagem de Orton (cujo tipo de humor parece estar sempre acima da classe social das personagens) tornou-se parte da tensão e do divertimento das suas peças. “Há uma técnica de representação para se fazer Orton”, diz Kenneth Williams. “Temos de respirar. Se vamos dizer falas como ‘O Vaticano nunca havia de conceder a anulação. A não ser que ele produzisse um híbrido’, temos de ter fôlego, caso contrário está tudo perdido. Se pararmos a meio, destruímos o impacto. Isto vem na tradição da comédia inglesa clássica. Temos a mesma coisa em Wilde, a mesma construção, a mesma respiração. E também em Coward. E em Shaw, repetidamente. Em *Saint Joan*, o Inquisidor diz: ‘Não basta ser simples. Não basta sequer ser aquilo a que as pessoas simples chamam bom. A simplicidade de um espírito sombrio não é melhor do que a simplicidade de um animal’. O ímpeto acumulado é letal, corre direito para a sua conclusão. O Inquisidor está a falar com uma simples rapariga do campo, mas usa uma linguagem de total autoridade. O mesmo se passa com Orton, nas falas de Truscott, ou de Erpingham, ou de Rance de *What the Butler Saw*. A linguagem de Orton tem impacto; e para que a sintamos na sua total intensidade, temos de a deixar *fluir*.”

As novas possibilidades que Orton explorou em termos de linguagem e de enredo baseavam-se numa visão disciplinada que os encenadores das suas peças estavam ainda longe de alcançar. “Isto sugere”, concluiu Ronald Bryden na sua revisão a *O Saque*, “que o teatro britânico terá ainda de encontrar um ‘estilo Orton’, como fez nos casos de Pinter, Wilde e Coward”¹³. •

1 Orton a Oscar Lewenstein, sem data (Julho de 1966).

2 A peça *O Saque* estreou-se no Arts Theatre, Cambridge, no dia 1 de Fevereiro de 1965, numa encenação de Peter Wood. Foi posteriormente apresentada no University Theatre, Manchester, entre 11 e 23 de Abril de 1965, numa encenação de Braham Murray.

3 Charles Marowitz, *Confessions of a Counterfeit Critic* (Londres: Eyre Methuen, 1973), p. 157.

4 Orton a Michael White, 14 de Julho de 1967.

5 Charles Marowitz, “Farewell, Joe Orton”, in *The New York Times*, 7 de Abril de 1968.

6 Orton a Michael White, 14 de Julho de 1967.

7 Citado no *Evening Standard*, 12 de Janeiro de 1967.

8 Orton a Peggy Ramsay, 28 de Maio de 1967.

9 Diário, 4 de Janeiro de 1967.

10 Diário, 11 de Março de 1967.

11 Citado no *Mercury* de Leicester, 2 de Março de 1967.

12 Diário, 24 de Fevereiro de 1967.

13 *The Observer*, 2 de Outubro de 1966.

* “Scandalous Survival”. In *Prick Up Your Ears: The Biography of Joe Orton*. London: Bloomsbury, 2002. p. 214-230.



“O filme aqui é muito *noir* e o hum

Voltámos a aceitar o desafio sempre estimulante de Ricardo Pais para fabricarmos uma entrevista em torno de *O Saque*. A partir de início de Outubro, os ensaios sucederam-se e as questões foram surgindo.

Nesta conversa por etapas, fomos falando da comédia e do humor (português e britânico), da carga política de Orton, do espaço cénico, dos encenadores com marca de autor que “trabalham para o teatro”, das memórias da “Swinging London” e, sobretudo, da opção por “um autor cuja concisão escrita” permitiu ao encenador reflectir sobre os limites da sua própria fantasia, para lá de qualquer registo pretensamente realista. RODRIGO AFFREIXO

RODRIGO AFFREIXO Até que ponto é que foi resgatar esta peça à sua memória de Londres, na transição dos anos 60/70?

RICARDO PAIS Quando cheguei a Londres, vi *What the Butler Saw* e achei uma alucinação britânica no melhor sentido “comercial”. Quando, muitos anos mais tarde, vi no Royal Court *Entertaining Mr. Sloane* (com os inesquecíveis Beryl Reid e Malcolm McDowell), percebi quão violenta era a dentada que o já então assassinado e mitificado autor tinha ferrado nas canelas da sociedade e do *establishment* teatral. Pensei, depois, várias vezes em *O Saque*, que nunca vi no palco. Li-o várias vezes e pensei na enormidade de trabalho para o nosso jovem *cast* e, com a minha imodéstia, disse: “Vamos aprender isto”; ou antes: “Vamos pôr isto em nós” – uma “impossibilidade técnica”, mas uma aventura que só o palco admite.

Essa aventura passa pela dificuldade de colocar os actores a fazerem comédia e, neste caso, comédia britânica de humor negro, algo muito distanciado do registo cómico português...

Não tenho a certeza se existe sequer um registo cómico português, porque a sensação que recolho do que vou vendo em televisão e em teatro é a de que, à parte um breve período mais ou menos histórico do que se poderia ter chamado a “escola Herman José de comicidade” – e que foi quase um hiato, na verdade –, desde a comédia portuguesa dos anos 30 que não há realmente enraizada uma técnica de comédia à portuguesa. E não há, também, a escrita da comédia à portuguesa para essa técnica. Posso lembrar que o sucesso da encenação de *Nunca Nada de Ninguém*, da Luísa Costa Gomes¹, se deveu justamente àquele conjunto de actores que tinha criado uma espécie de *détachement*, de distanciamento, de fluidez e de alguma frieza em relação ao texto, que vinha precisamente do grupo do Herman, o que é engraçado (a Rita Blanco, a Lídia Franco, etc.). Por essa altura, até pela coloquialidade cómica da própria Luísa, eu achei que estávamos a começar a criar uma coisa nova e alternativa à velha tradição dos anos 30, que está sempre a regressar (nos *Malucos do Riso*, no amadorismo insustentável de O Gato Fedorento, nessa enorme multinacional da mistificação que são as Produções Fictícias, etc.). Entretanto, pode dizer-se que isto tudo se dissolve, de alguma maneira, hoje em dia. A chamada “qualidade Herman” já está afastada do nosso horizon-

te há muito tempo. A sensação que eu tenho é um pouco a de que de cada vez que tem de se fazer comédia se está a fazer de novo. E fazer comédias clássicas é uma coisa, fazer comédias de coloquialidade aparentemente mais próxima do nosso tempo, mais contemporâneas, é outra diferente ainda. Dentro do chamado “cómico inglês”, que tem uma técnica muito particular e muito própria (técnica essa que começa na própria escrita), o Orton tem um papel muito especial, porque usa frases extremamente curtas, uma sequência de incidentes mais ou menos alucinada e tem uma visão completamente impiedosa do destino das personagens; ele acha que elas estão condenadas à partida. Nessa medida, ele sente que a farsa – que é o género em que ele encaixa o seu próprio teatro – está mais próxima da tragédia do que da comédia, e que lhe interessa muito mais. A escrita dele tem realmente problemas complicados, porque não é feita para causar efeito e gargalhada no final de uma frase, não tem propriamente *punchlines* um pouco ao invés do que os americanos consideram *comedy*, mas é muito a favor de uma tradição de verbalidade burlesca, de coloquialidade muito rápida que passa pela integração das imagens que constroem a frase com uma total irrisão da entoação naturalista, que parece aparentemente não ter relação nenhuma com o interior, com o “de dentro”, com o sentido da personagem. Aí, sim, à técnica dos *comedians* ingleses ele foi buscar muito, mas foi buscar muito na própria escrita, e é isso que, de alguma maneira, é preciso identificar. Nós temos muita dificuldade em sermos divertidos com uma frase sem a encher de corpo e os ingleses são especialistas em serem cómicos com uma frase porque a esvaziam completamente de qualquer sensualidade. Depois, não temos uma língua tão sinuosa como a inglesa, o que dá que, necessariamente, numa tradução, o Orton parece perder alguma coisa. Os ingleses têm uma coloquialidade facilíma, *falam-barato* a toda a hora, estão sempre a ouvir-se a si próprios falar e muitas vezes não estão a fazer nada com a fala a não ser produzir som, a ouvir-se a si mesmos e a criarem, por aí, uma qualquer ilusão de comunicação. Isso tem muito pouco a ver connosco. No fundo, o texto sempre foi, como o Thomas Bernhard já diz em *Minett*², como “pôr uma máscara à frente da cara” – é como ter o texto fora da cabeça. E isto está em total contrariedade com o espírito latino, com o espírito do Sul, e ainda por cima num país como o nosso.

Até que ponto é que o rigor do trabalho de actor foi, neste caso, levado ainda mais longe do que é habitual no seu trabalho?

É engraçado como vemos os franceses fazerem Oscar Wilde e fazem muito mal; vemos os ingleses fazerem Feydeau e fazem normalmente muito mal. Mas fazem *muito bem*, porque as tradições técnicas de cada um dos seus países a representar comédia, *boulevard* sobretudo, nos seus variados níveis e velocidades, são muito fortes, aquilo que está em ruptura ou em capacidade de percepção do outro lado tem, apesar de tudo, uma infra-estrutura técnica forte, coisa que connosco não acontece. Nesse sentido, é difícil e o rigor do trabalho de actor de que fala é importantíssimo.

***O Saque* é uma farsa, que é um género até hoje pouco presente no seu trabalho... Joe Orton é um autor que até agora tinha sido encenado entre nós por Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Almeno Gonçalves ou Norberto Barroca... *O Saque* é uma peça com uma forte carga política, sexual, anti-clerical, anti-policia... A partir de *UBUs* – *Um contributo para a desdramatização da pátria*³, sentiu-se compelido a fazer um tipo de teatro mais interventivo, aqui e agora?**

Não! Sempre fui seduzido pela linha de fronteira entre a vida de personagens (ou de figuras como Dom Ubu) e a sua possível demência. Já era por aí que começara (muito a montante da própria preparação) *As Lições*⁴, um género avaliado pela marca do *absurdo*. Ora, o absurdo está tanto no coração dos Marx Brothers como no de Orton. Só que este insistia num compromisso cénico entre o absoluto realismo e a irrisão obnóxica que a vida real provoca, até e principalmente no esvaziado linguarejar quotidiano. Esse esvaziamento é povoado, depois, pelo gosto da pulverização dos tabus, das idiosincrasias médio-burguesas. É muito político, já que pergunta. Mas Orton optava pela farsa, porque ao invés da acidentada sobrevivência na comédia, a acha próxima da inexorabilidade da tragédia. Em *O Saque*, o encadeado vertiginoso de acontecimentos não leva senão à deificação dos corruptos e à imolação do ridículo cordeiro pequeno-burguês, chefe de família. Mais morto, menos morto, tanto faz. E é cómico, de uma teatralidade quase oposta à desregra de *Ubu* (em todas as dimensões da obra e da figura). Não me sinto compelido a fazer intervenção sistemática, mas por momentos é um prazer ouvir dizer as coisas mais bárbaras sobre o que sempre considerámos incontornavelmente cívico – desculpanos de não ir à missa, sabe?

***O Saque* tem uma estrutura quase de comédia de *boulevard* (embora muito subvertida no seu conteúdo), com plena unidade de espaço-tempo: uma sala, ao longo de um dia. Tem, também, muito a ver com alguma memória de humor negro, de *nonsense* e de crimes sofisticados e/ou desastrosos no cinema: *Arsenic and Old Lace*⁵, *Monsieur Verdoux*⁶, *Rope*⁷, *The Lady Killers*⁸, *I Soliti Ignoti*⁹ ou *Peeping Tom*¹⁰, entre muitas outras referências possíveis. Aqui radica a sua opção por criar o centro de acção em clima preto-e-branco, ladeado por duas áreas coloridas para saídas de cena, em ambiente de estúdio de cinema ou televisão?**

Não. Radica muito mais nos vídeos de Michel Gondry ou Anton Corbijn, embora esses fossem alguns dos filmes que o elenco viu comigo. O fil-

me aqui é muito *noir* e o humor é de um negro quase chocante. Este espectáculo esteve para ser feito também para os estúdios da Tobis (que em breve faz cem anos). A ideia desta compartimentação cor-pb-cor surgiu-me do luto e da imagem daquilo que brilha no escuro – uma interplanetária Nossa Senhora de Fátima fluorescente, por exemplo... Isto permite-nos explorar de forma totalmente inesperada a diferença *interior* – um só quarto onde tudo se passa segundo as canhestras didascálias do Orton – e *exterior* – com uma permeabilidade que estende o quarto (os seus elementos) para os espaços laterais, criando uma paisagem psiquiátrica que inscreve lá dentro a inexorabilidade quase vazia do quadrado negro.

Esta opção pelos cenários a preto-e-branco passa pela memória da primeira encenação da peça (Peter Wood, 1965), que também recorria a este artifício? Ou pelo facto de várias das peças de Joe Orton terem sido feitas para tele-teatro, nos anos 60?

A decisão foi quase anterior às releituras “finais” da peça. Só depois soube da opção de Peter Wood, aliás igualzinha à que Osório Mateus usou em 1963 na sua encenação de *O Meu Caso* com os alunos do liceu de Viseu e que foi iniciática para mim!

Nos espectáculos *Figurantes* (2004)¹¹ e *UBUs* (2005), Pedro Tudela criou cenografias num registo muito pouco naturalista – quase abstracto no primeiro caso, quase surrealista no segundo. Como é que o trabalho nestas áreas foi conduzido, neste caso, numa peça que remete para uma realidade quotidiana?

O que o Rodrigo quer dizer é que nem em *UBUs* nem em *Figurantes* o espaço era claro... No caso de *Figurantes* era um mistério até ao fim. E também não há propriamente apontamentos de interior, a situação típica de *casa*. O Truscott diz, a determinada altura, uma frase muito engraçada: “O que se passou ainda agora é perfeitamente escandaloso e é melhor nem sair destas três paredes”. O que quer dizer que o Orton está, conscientemente, a desenhar uma peça para ser feita com a quarta parede aberta sobre o público (podemos ver isto à luz da teoria de Antoine como iminentemente reaccionário ou como uma *inside joke* sobre as doenças incuráveis do West End londrino). Mas na convicção de que se trata de uma peça (como ele gostaria) realista; portanto, que funcionará particularmente bem se o caixão parecer um caixão, se a sala for uma sala, se as paredes parecerem paredes e as portas também. Nesse aspecto, o programa era obviamente diferente do que foi o de *Figurantes* ou o de *UBUs*. Este último era um espectáculo de terceiro, não propriamente de espaço cénico. Neste caso, nós começámos por querer fazer uma sala, com três paredezinhas. E a minha ideia era manter-me muito fiel à, digamos, convicção do Orton. Acontece que o Orton nasceu, cresceu e morreu (infelizmente muito prematuramente) num país onde a encenação, ainda hoje, não se sabe muito bem o que é. Sempre se tratou de criar os mecanismos, às vezes mais convencionais, para pôr os actores a funcionarem na *situação*. E é quase só isso em que consiste dirigir lá na ilha – que continua a criar um dos *dictats* dramaturgícos, de raiz *realista*, para os milhões de corações solitários que vão fazendo teatro de boa consciência por esta Europa autista. Passaram muitos anos sobre a morte do Orton. Ele parece-me novo, porque vivi estes anos



or é de um negro quase chocante”

todos sempre com ele por perto, e na realidade há muita coisa que sobrevive maravilhosamente nos seus textos. Mas a verdade é que o teatro evoluiu imenso e que hoje em dia é possível desdobrar, desplanificar, abstractizar ou, pura e simplesmente, distorcer (se quisermos, até, à maneira expressionista) a realidade de uma sala tridimensional até transformá-la num objecto performativo outro. E foi isso que tentou fazer o Pedro Tudela. Pretendemos uma certa autonomia enquanto instalação do Pedro, que não sacrificasse a presença obsessiva do quarto. Esse era o desafio.

“A peça, claramente, não foi escrita de um modo naturalista, mas deve ser encenada e representada com um realismo absoluto”, referiu Joe Orton a propósito da passagem a teatro de *The Ruffian on the Stair* (logo a seguir à experiência malograda de *O Saque* em palco), acrescentando: “Nada de ‘estilizado’, nada de ‘modernação’. Não deve ser feita qualquer tentativa de igualar a extravagância dos diálogos do autor com uma extravagância da encenação”¹². Como é que um encenador com um estilo tão marcado faz para respeitar estas indicações do autor? Ou não as respeita de todo?

Eu não tenho de ter mais respeito pelo Joe Orton do que tenho por Shakespeare, que é infinitamente maior. E não tenho nenhum depoimento tão veemente nem tão incongruente, como este do Orton, vindo do Shakespeare. Portanto, na realidade, o que uma pessoa tem de fazer é trabalhar o texto como o entende, da maneira que o entende e de que é capaz. Digamos que o Orton é, infelizmente, com o atraso característico do teatro inglês, um dinossauro anterior à ideia do encenador como autor, que nesta altura já era mais do que difundida. Ele diz, por exemplo, que não deixou que a Joan Littlewood (que foi uma *brechtiana* e uma das mais extraordinárias criadoras/formadoras de todo o teatro inglês do séc. XX) lhe fizesse uma das peças. Dizia ele: “Ela vai criar personagens novas, vai inventar frases e vai-me trocar tudo”. Quer dizer, eram rapazes como o Orton que procuravam encenadores que distribuísem rigorosamente a receita dita literário-teatral na boca de actores que fossem, eles próprios, títeres desse mesmo conceito. A ideia da interpretação da obra e da sua transformação por um intermediário qualquer, chamado encenador ou realizador (isto foi escrito quando o Hitchcock estava no seu apogeu), pura e simplesmente está fora deste contexto. Esta gente queria ter sucesso no West End. E como toda essa gente sofreu, inevitavelmente, de um profundo e muito reaccionário atraso em relação ao desenvolvimento do teatro continental, dir-se-ia que acabava por trabalhar para o seu texto e não para o teatro.

Havia, portanto, o recurso a encenadores tipo funcionário, que fossem meros executantes daquilo que se pretendia?

É curioso, porque há aqui um equívoco grande. O Joe Orton foi produzido pelo Oscar Lewenstein e pelo Michael White (que são, aliás, personagens que eu conheci pessoalmente e com muito gosto, na altura, em Londres), que eram empresários que se ocuparam do Royal Court e de outros lugares e que, de facto, tinham um conceito de teatro muito arejado para aquela época, sempre apostando em novos autores ingleses. Não estamos a falar propriamente de comerciantes culturais, mas esta gente servia ain-

da um conceito de teatro que tinha de ter um grau de eficácia com o qual se identifica normalmente o teatro dito “comercial”. Quando o John Russell Taylor, numa primeira edição de obras do Orton, afirmou que *O Saque* “indicava com alguma precisão aquilo que pode e não pode ser apresentado no teatro comercial dos dias de hoje”, ele ficou muito ofendido: “Shakespeare também era comercial, no seu tempo”, afirmou. Resta saber se a *démarche* formal de Orton é suficientemente radical para o elevar do universo do lucro directo – seja ele financeiro ou outro – ou se, pura e simplesmente, não houve, desde o final de guerra inglês, uma realidade paralela à que foi a realidade isabelina, que permitisse que a sobrevivência das artes cénicas se fizesse, apesar da necessidade de sucesso, que é uma utopia recorrente.

Para lá do clima gótico de tonalidades hitchcockianas anteriormente tão bem explorado na sua encenação da ópera *The Turn of the Screw*¹³, remete agora o ambiente sombrio deste espectáculo para o gótico “popsy” de Anton Corbijn... Ao “realismo absoluto” proposto por Joe Orton contrapõe algum psicanalítico muito típico da Inglaterra dos anos 60 (embora não adoptado pelo autor, à época), bem como alguns oportunos flashes de música pop. Estamos, ainda, perante o cruzamento do seu culto pelas variedades com o rigor das didascálias?

Orton relata que foi a casa do Paul McCartney para decidir do tal filme que iria escrever para os Beatles¹⁴. Ouviu lá em casa duas canções, uma das quais chamada “Penny Lane”, de que ele gostou muito, e outra que era “*Strawberry’s something*”, diz ele (era “*Strawberry Fields Forever*”), que não lhe pareceu tão bem. A seguir, conta que a conversa se distendeu sobre as drogas. Ele disse que tinha fumado uns haxixes com o Halliwell, nas suas aventuras mais ou menos protopodófilas em Marrocos. E a conversa, diz ele, pareceu distender-se, a partir daí. Quer dizer, estamos a viver com uma personagem que não sabe que “*Strawberry Fields Forever*” se refere a uma qualidade específica de LSD. Estamos a falar de uma criatura que está realmente na fronteira entre o *gloom* absoluto dos anos 50 ingleses e o *swing* absoluto dos anos 60 londrinos. Uma mente psicadélica pode ser a mente do Jaime, que fazia os desenhos que o António Reis imortalizou¹⁵, ou a toleima dos Beatles a pintarem os seus Bentleys e os seus Rolls-Royces com florzinhas, mais as meditações transcendentais, etc. Há muitas formas de *flipar*... O Orton tinha uma forma muito, muito rígida e pessoal de o fazer. Era por dentro da própria escrita, até encontrar na sua síntese estilística o essencial da sua loucura. Isto não tem nada a ver com a “*Swinging London*”. Não podemos também imaginar o que seria hoje o Joe Orton, com 70 e tal anos, a ver os vídeos do Anton Corbijn, que estarão muito mais próximos daquilo que ele sempre pensou que o realismo era (ou do que ele pretensamente escreveu sobre ele, porque eu acho que ele é o menos realista dos autores!). Quanto às didascálias do Orton, no que me diz respeito, ignorei-as completamente. Muitas vezes, dizem-me, durante os ensaios: “Mas na didascália dizia...”. Eu esqueci-me completamente. Eu nunca fui muito de olhar para as didascálias, porque acho que os autores são péssimos encenadores. Eu nunca achei que os autores tivessem, aliás, de o ser. E o Orton provavelmente também não achava.

Ou então achava, só que tinha de ter um *sopieiro* qualquer que lhe fizesse o recado. Que o levasse ao sucesso, que ele muito denodadamente desajava. Agora, o que me seduz no Orton não é, de todo, a variedade ou a proliferação de imaginários. Eu acho que ele tem, aliás, um imaginário relativamente restrito. Se o espectáculo se esparrama em direcções inesperadas, é porque a escrita é de tal maneira concisa que só nos pode convidar à transgressão. Não estamos ainda a falar dos textos dos Monty Python (que já representam, esses sim, uma ressaca outra, completamente diferente), mas de um autor cuja concisão escrita nos obriga a avaliar a legitimidade da nossa própria fantasia. Eu sou uma *vítima* das contradições profundas da cultura inglesa e um observador muito atento daquilo que o John Havela muito bem descreve no nosso programa – a “*Swinging London*”, como ilusão relativa. É um epifenómeno económico-cultural, que tem muito mais a ver com música e com moda do que com qualquer outra coisa. Não tem nada a ver com a Manchester onde eu ia com os meus colegas de escola comer *roast beef* com três vegetais e *Yorkshire pudding*, ao domingo, à beira das fábricas, e onde as marcas do racionamento ainda eram muito visíveis. Eu lavei pratos e copos nos sítios onde passava o John Barry, que compunha a música para os filmes do 007... O nosso dossier de actor abre com uma citação do “Álvaro” [Álvaro Maccioni], que era o *restaurateur* mais célebre de Londres quando eu cheguei e que foi o primeiro homem que me empregou. Eu não podia achar mais graça que a Paula Braga tivesse feito essa escolha. Eu entrava naquele restaurante, que era mínimo (a minha madrinha de casamento foi a recepcionista), era um terço deste onde estamos agora, e estava o Mick Jagger, o Rod Stewart, a Ursula Andress, o Sean Connery... E esta gente parecia criar um mundo novo... Não: criavam um negócio novo, estavam a criar um progresso novo para o país. Mas é 68, o Orton, coitado, já tinha levado não sei quantas marteladas na cabeça e já tinha tido a mais sórdida das mortes no seu pequeno apartamento conjugal. Estamos a falar claramente de um autor de transição cuja cultura literária era fantástica, cujo ressentimento social era um estímulo e cujo amor à violência da linguagem dos chamados “autores de estilo” (Wilde, comédia da Restauração, etc.) era profundíssimo. Não deixa de ser uma personagem em trânsito, uma personagem de fronteira. Olhar para Orton hoje é-me menos reverencial do que olhar para qualquer clássico, mas muito mais sordidamente intrigante.

Em comum com os seus espectáculos mais recentes, *O Saque* conta apenas com a presença de uma personagem central idiossincrática, excessiva e delirante. O Inspector Truscott pode, de alguma forma, incluir-se numa linhagem de personagens absurdas desenvolvida através do professor de *As Lições*, ou do rei de *UBUs*?

Tão central como a enfermeira, certamente. Não valorizei o Truscott mais do que é devido (senão, se calhar, teria tentado convencer o João Reis a fazê-lo). Fizemos exactamente o exercício contrário: “Estes são os actores que eu tenho aqui, estamos a ter uma estratégia de companhia, precisamos de trabalhar coisas várias, temos de ir a Itália com o *D. João*¹⁶, se calhar temos que sair muito com *O Saque*, temos muitas réctas pela frente. E provavelmente teremos *O Saque* em Lisboa, no estrangeiro e aqui, em repo-

sição em Março/Abril”. É o “elenco residente”... Os actores são essencialmente os mesmos. Fazer um exercício é também a obrigação de um Teatro Nacional: ser capaz de pegar nas pessoas que tem e obrigá-las a ensaiar em diferentes estilos. Curiosamente, ao contrário do que a sua pergunta implica, eu não acho o Truscott tão fascinante quanto isso. Acho-o uma personagem, uma figura, muito curiosa mas mecânica. É uma espécie de títere, de campeão de *guignol*. Nesse aspecto, aproxima-se um pouco de Dom Ubu e pode dizer-se que se aproxima um pouco do professor de *As Lições* (sendo que *As Lições* não são exactamente *A Lição* do Ionesco). Apos-támos no conjunto destas pessoas. Fui muito cauteloso na distribuição, porque é óbvio que as pessoas não podem não se sentir bem a fazer estes papéis, senão isto não tem graça nenhuma. Um dos projectos que nós temos para o próximo ano, *A Longa Jornada para a Noite*¹⁷, será feito com um elenco dito “de Lisboa”: a Luísa Cruz, o Rui Mendes, o João Reis, entre outros. É um caso em que eu irei a Lisboa fazer um espectáculo (ou Lisboa “vem cá” para que eu faça um espectáculo “para Lisboa”), e aí sim, tenho de pensar qual é o melhor elenco para esse texto tão complexamente difícil. E penso a distribuição como se estivesse a fazê-la para um filme ou para uma grande produção. Aqui estamos a trabalhar em casa! Com os riscos todos que isso implica, estamos a trabalhar em casa! Temos tido várias estratégias diferentes (orçamento *oblige*). Em *O Saque*, optámos por perceber a que é que este estilo obriga no dizer, no ritmo, na valorização das palavras e o que é que isso implica para o elenco. É um trabalho de aprendizagem (como todo o trabalho teatral é), mas que, neste caso específico, significa um último contributo meu para a fixação de algumas normas de comportamento técnico-teatral para um *ensemble* de pessoas que têm, apesar de tudo, uma oportunidade alongada no tempo de trabalhar aqui conosco. •

- 1 ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- 2 Thomas Bernhard (1931-1989) – *Minetti* (1976), peça encenada por Ricardo Pais (Teatro Nacional D. Maria II, 1990).
- 3 *UBUs – Um contributo para a desdramatização da pátria* – a partir de Alfred Jarry (1873-1907), espectáculo encenado por Ricardo Pais (TNSJ / TeCA, 2005).
- 4 *As Lições* – a partir de Eugène Ionesco (1909-1994) – *A Lição* (La Leçon – 1953), espectáculo encenado por Ricardo Pais (TNSJ, 1998).
- 5 *O Mundo é um Manicómio* (EUA – 1944), de Frank Capra.
- 6 *Barba Azul* (EUA – 1947), de Charles Chaplin.
- 7 *A Corda* (EUA – 1948), de Alfred Hitchcock.
- 8 *O Quinteto Era de Cordas* (Grã-Bretanha – 1955), de Alexander Mackendrick.
- 9 *Gangsters Falhados* (Itália – 1958), de Mario Monicelli.
- 10 *A Vítima do Medo* (Grã-Bretanha – 1960), de Michael Powell.
- 11 Jacinto Lucas Pires (1974-) – *Figurantes* (2004), peça encenada por Ricardo Pais (PoNTT’04/TNSJ, 2004).
- 12 Citado por John Lahr na introdução a *Orton – Complete Plays* (Londres: Methuen, 1993). Trad. Joana Frazão, in *Artistas Unidos: Revista*, n.º 12, Lisboa, Nov2004, p. 10.
- 13 Benjamin Britten (1913-1976) – *The Turn of the Screw* (1954), ópera encenada por Ricardo Pais (PoNTT’01/Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura / TNSJ, 2001).
- 14 *Up Against It*, baseado no romance *Head to Toe*, de Joe Orton e Kenneth Halliwell. Projecto de filme, a ser interpretado pelos Beatles, não concretizado.
- 15 Jaime (Portugal – 1974), de António Reis.
- 16 Molière (1622-1673) – *D. João* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre* – 1665), peça encenada por Ricardo Pais (TNSJ, 2006).
- 17 Eugene O’Neill (1888-1953) – *Long Day’s Journey Into Night* (1941).

O Saque como farsa do quotidiano:

a intersecção entre a comédia negra e a vida de todos os dias

MAURICE CHARNEY*

Uma das poucas lembranças que Joe Orton quis guardar da sua falecida mãe foi a dentadura dela. Na sua sardónica mitologia privada de realismo, insistiu em confrontar o elenco de *O Saque* com este objecto totémico. Tratava-se de um gesto simbólico destinado a evitar que a peça se transformasse numa farsa vazia e mecânica. O estilo de *O Saque* levantava dificuldades particulares ao encenador e aos actores, obrigando a inumeráveis revisões e alterações do texto. Estes problemas quase levaram o elenco à histeria.

A dentadura da falecida Sra. McLeavy é um elemento importante numa cena bizarra do primeiro acto da peça. A enfermeira Fay está a despir o corpo, fazendo passar por cima de um biombo “em sucessão rápida, um espartilho, um *soutien* e um par de cuecas”. E pergunta ela: “Está mesmo decidido a tirar-lhe os dentes?”, ao que o filho da falecida, Hal, homossexual e ladrão de bancos, responde: “Estou”. Enquanto isso, Hal vai sonhando em voz alta com o bordel de duas ou três estrelas que pretende abrir com o produto do assalto ao banco:

“E punha no anúncio: ‘Recomendado pela Casa Real’. Como vem na compota. [...] E havia de ter uma tipa francesa, uma tipa holandesa, uma tipa belga, uma tipa italiana... (*Fay passa-lhe a dentadura postiça por cima do biombo.*)...e uma tipa que falasse fluentemente espanhol e dançasse na perfeição aquelas danças do seu país natal. (*Faz estalar a dentadura como se fossem castanholas.*) Havia de lhe chamar *Consummatum Est*. E havia de ser a casa de má-fama mais famosa de toda a Inglaterra. (*Fay aparece, de trás do biombo. Hal mostra a dentadura, alto, diante dela.*) São bons dentes. São da Segurança Social?
FAY Não. Comprou-os com o seu pé-de-meia. Teve umas noites de sorte ao jogo, o ano passado”.

Não nos é difícil compreender por que razão Kenneth Cranham tinha uma expressão nauseada e Simon Ward tremia como gelatina quando Orton fez passar entre os actores a dentadura da mãe, “como as nozes, no Natal”; como declara o inflexível Inspector Truscott: “O teu distanciamento mete medo, rapaz. A maior parte das pessoas havia de, no mínimo, pestanejar, ao ver os olhos e os dentes da própria mãe serem passados assim de mão em mão como as nozes, no Natal”. Com esta atitude, Orton estava a repudiar os artifícios e as pomposas convenções da farsa do West End e a impor algo a que podemos chamar “farsa do quotidiano”, que se encontra muito mais próxima da comédia negra do que dos ambientes aristocráticos da comédia de costumes da Restauração, ou mesmo das brilhantes comédias sociais nas quais Feydeau satiriza tão habilmente as pretensões da burguesia. Orton procura devolver a farsa à sua raiz latina – às comédias de Plauto e aos rituais itálicos de fertilidade e colheita que a farsa originalmente celebrava. À semelhança de Plauto, Orton é cru e grosseiro, se bem que, neste, a linguagem e a acção pareçam progredir em direcções total-

mente opostas. De facto, Hal fala com afectada elegância – e trocadilhos eruditos – do seu novo bordel, o *Consummatum Est*, enquanto faz estalar a dentadura da mãe como um par de castanholas. A morte, o tema tabu por excelência (o sexo vem logo a seguir na lista), revela-se também o tópico ideal para uma farsa crua e realista que escarnece dos clichés cerimoniosos e vazios do Estado Providência inglês.

Aparentemente, a mãe de Orton, Elsie, era extremamente cuidadosa com a sua dentadura, que costumava lavar com lixívia de modo a produzir um sorriso imaculadamente branco. Como confidencia Kath, a mãe-prostituta de *Entertaining Mr. Sloane*, ao jovem inquilino/objecto sexual Sloane:

“A minha dentadura, já que refere o assunto, Sr. Sloane, está na cozinha, mergulhada em *Stargene*. Normalmente deixo-a ficar assim durante a noite. Mas quê, com uma coisa e outra, esqueci-me. Caso contrário, nunca apareceria neste estado. (*Pausa.*) Odeio as pessoas que são desleixadas com as dentaduras”.

Na sua vida como na sua obra, Orton ridiculariza constantemente as insuportáveis afectações da classe média. Trata-se aqui de farsa do quotidiano no seu sentido mais literal, uma vez que as peças se alimentam das infundáveis preocupações da vida de todos os dias. A lúbrica e possessiva Kath, que avança através da peça com um amoral instinto animal, gasta a maior parte dos seus dias vazios a tentar manter as aparências. Do mesmo modo, na última fala de *O Saque*, de uma magnífica ironia, a enfermeira/assassina Fay declara rispidamente que, uma vez casados, ela e Dennis abandonarão a casa de Hal. “As pessoas iam falar. Há que manter as aparências.” E a peça termina com um *tableau* de hipócrita devoção: “Volta às orações, os lábios mexem em silêncio. Dennis e Hal, um de cada lado do caixão”.

O Saque é uma peça marcadamente autobiográfica, mas de um modo menos consistente do que *Entertaining Mr. Sloane*, escrita um ano antes. À semelhança de Synge, Orton anotava constantemente nos seus muitos cadernos de notas as expressões e anedotas que ouvia nas ruas. E considerava-se radicalmente diferente de Pinter. Desejava que a sua primeira peça *pinteresca*, *The Rufian on the Stair*, fosse o mais diferente possível de Pinter:

“Obviamente, o estilo da peça não é naturalista, mas deve ser encenada e representada com total *realismo*. Nada de ‘estilização’, nada de ‘camp’... [...] Tudo o que as personagens dizem é *verdade*. [...] A peça não deve ser apresentada como um exemplo da agora ultrapassada escola do ‘mistério’ – *vide* as primeiras obras de Pinter. É tudo tão claro quanto o mais reaccionário dos leitores do *Telegraph* poderia desejar. Há um princípio, um meio e um fim [...]” (citado em *Prick Up Your Ears*, de John Lahr).

É o carácter vincadamente estilizado da farsa tradicional que leva Orton a insistir no realismo de dentaduras e diálogos. Este realismo contribuiria para a abrasiva justaposição entre a comédia negra e a vida quotidiana. O cerne da questão, claro está, é que a comédia negra, por razões que se prendem com a sua própria natureza enquanto comédia, é algo de abstracto, distante da vida quotidiana e isento de qualquer sentido real de sofrimento ou dor. Assim, a farsa do quotidiano é uma contradição em termos, ou pelo menos um paradoxo da imaginação cómica, uma vez que, tradicionalmente, a farsa implica o tratamento irrealista, amaneirado e onírico das nossas transgressões¹. Orton gostava de seguir o caminho mais árduo.

A farsa do quotidiano tem as suas raízes na cultura popular. Não nos surpreende que Dennis, o voluptuoso empregado de um cangalheiro, meta uma pastilha elástica na boca num momento crítico da acção e que depois a cole “por baixo do caixão”. Hal declara que a ideia de esconder o dinheiro num caixão lhe foi dada pela “banda desenhada” que costuma ler. Em *O Saque* somos constantemente assaltados pelas pequenas trivialidades da vida quotidiana, normalmente transfiguradas pela imaginação impudente de Orton. Hal, por exemplo, pretende celebrar o seu sucesso levando Dennis a “um bordel extraordinário que descobri. Mesmo extraordinário. É de três paquistaneses entre os dez e os quinze anos. Paga-se em doces. É lá da religião deles. Vai ter comigo às sete. Leva uma cabazada de Mars”. É curioso notar que entre as cartas que Orton escreveu sob o pseudónimo de Edna Welthorpe, uma dona de casa escandalizada, há uma datada de 14 de Abril de 1967 onde se ataca *O Saque* pela referência, no segundo acto, à “violação de crianças com chocolates Mars” (citado em *Prick Up Your Ears*, de John Lahr). Este e “outros pormenores imundos de natureza sexual e psicopata” não constam, claro está, no texto de *O Saque*, mas Orton tinha um prazer especial em excitar o insaciável apetite e a aversão do público pela pornografia.

O Saque inclui uma profusão de piadas e de alusões à homossexualidade. Dennis, por exemplo, recusa-se a ir a um bordel com Hal: “Estou de pousio. Ando a ver se ganho balanço para me casar”. Dennis gostaria de casar porque “é a única coisa que ainda não experimentei”, mas Hal repreende-o: “Tu só vives para o gozo imediato. Não gosto nada disso, querido. Tira-me essas ideias neuróticas da cabeça e concentra-te nos problemas do dia a dia”. Quando Fay observa que Dennis “fica mais calmo na companhia das mulheres”, Truscott interpreta o comentário como uma alusão à homossexualidade do jovem, retorquindo: “Ele é que vai ter de resolver essa bizzarria psicológica”. A decifração destas insinuações, por óbvias que possam parecer, depende da familiaridade do público com certos clichés sexuais.

Enquanto dramaturgo homossexual, Orton, à semelhança de Wilde em *The Importance of Being Earnest*, assume a posição de um estranho, de um *outsider* que critica e satiriza todos os valores que a classe média heterossexual mais estima. Há uma alegre anarquia nas obras de Or-

ton, onde nada pode ser tomado por garantido e onde todos os valores – incluindo os ligados à sexualidade – estão sob ataque. Estas características concedem às peças de Orton uma qualidade “carnavalesca” (na expressão de Bakhtin), no sentido em que os recursos quotidianos da cultura popular e da vida comum são transformados pelos poderes da farsa. Orton aprendeu rapidamente a usar materiais grotescamente realistas sem pedir desculpa nem dar explicações. Assim, em Orton, a ideologia, qualquer que seja, é convertida num mero conjunto de fórmulas sem sentido. Quando McLeavy, o único cidadão sólido e honesto de *O Saque*, protesta contra a injusta detenção de que é vítima, recorre às frases feitas dos direitos democráticos e civis: “Não me podem fazer isto. Sempre fui um cidadão cumpridor”. Este é o tipo de mensagem veiculada pelos *media*, cheia de eufemismos vazios, um discurso papagueado que nada tem que ver com a vida tal como é realmente vivida. Nos termos de Fay, McLeavy é “tão inocente, não é? Tão longe das coisas do mundo...”; para Truscott, a credulidade de McLeavy torna-o “um indivíduo completamente irresponsável”.

Em *O Saque* abundam os clichés populares e as banalidades estereotipadas. Ninguém é mais educado ou atencioso ou sensível às necessidades dos outros do que Fay, a enfermeira assassina, que “há uma década tem praticado uma forma muito própria de genocídio e chama-lhe enfermagem”. Numa inversão da lenda do Barba Azul, Fay está agora determinada a conquistar McLeavy, o viúvo inconsolável. No início da peça, a enfermeira oferece uma flor a McLeavy.

“**MCLEAVY** Que boa lembrança! (*Tira-lhe a flor da mão.*)
FAY Sou boa pessoa. Uma raridade.”

“Boa pessoa” é uma fórmula educada que encerra um tão grande número de significados e de implicações sociais que se tornou virtualmente vazia de sentido.

De modo a disfarçar a perversidade que se esconde sob a superfície, Orton opta por iniciar a peça com o tipo de diálogo mecanizado mais característico das telenovelas e séries televisivas. Será que Fay é realmente uma “boa pessoa”, “uma raridade”? Tudo parece indicar que é uma devota e devota mulher católica de 28 anos – porém, o diálogo que se segue começa já a plantar a semente da dúvida no espírito do espectador:

“**MCLEAVY** São os chinelos da minha mulher?
FAY São. Ela não se ia importar que eu ficasse com eles.
MCLEAVY São pele genuína?
FAY É pêlo, não é pele.
MCLEAVY Parece pele.
FAY (*Levantando-se.*) Não. É um tipo de pêlo. Manufatura de Leeds”.

Pêlo ou pele? Porquê Leeds e não Leicester (a cidade natal de Orton)? Será que importa? Mas por que é que a enfermeira se assenhoreou já dos chinelos da defunta? As nossas suspeitas remetemos para os canais familiares dos filmes de série B, nos quais “pêlo” e “pele genuína” possuem um valor simbólico completamente diferente.

As reivindicações de inocência de Fay são tão estereotipadas como as de McLeavy; são as expressões ocas de uma sociedade igualitária, e não impressionam o muito prático Truscott:

“**FAY** Tem de provar que sou culpada. É o que diz a lei.
TRUSCOTT Não percebes nada da lei. Eu não percebo nada da lei. É isso que nos torna iguais perante a lei.
FAY Sou inocente até provarem que sou culpada. Estamos num país livre. A lei é imparcial.
TRUSCOTT Mas quem é que te encheu a cabeça com esses disparates?”

Este diálogo parece saído de uma comédia musical de Gilbert e Sullivan; os chavões de Fay não têm absolutamente nada que ver com convicções ou princípios éticos. Quando, finalmente, Fay confessa o seu crime, Truscott admira o discernimento e profissionalismo da enfermeira: “Muito bem. O estilo é simples e directo. É um tema que, tratado com menos tacto, podia tornar-se ofensivo. [...] Foi uma das confissões mais conseguidas que já ouvi em dias da vida”. Em *O Saque* estamos constantemente a alternar entre o sentido e o estilo, entre a forma e o conteúdo, e a peça revela, do princípio ao fim, uma deliciosa auto-consciência dos seus próprios meios de expressão. Os actores são sempre *performers*, pelo que nunca nos é permitido envolvemo-nos na acção. Estamos sempre conscientes de que os diálogos epigramáticos são um texto.

As falas de *O Saque*, sobretudo quando as personagens fazem apartes espirituosos que nada têm que ver com a sua caracterização, evocam frequentemente os *gags* de uma antiquada comédia radiofónica; as personagens dividem-se entre gracejadores e homens sérios, sem consideração por quaisquer outras funções. Assim, quando Truscott interroga Hal a propósito do seu comparsa Dennis, o qual “já tem cinco gravidezes no cartório” – “Onde é que ele engendra estas crianças indesejadas? Não há espaços abertos. A polícia patrulha regularmente. Devia ser quase impossível cometer o mínimo acto indecente, quanto mais gerar uma criança. Onde é que ele faz isto?” –, Hal responde com inesperada extravagância: “Em pistas de dança apinhadas, durante a rumba”. A resposta é um gracejo, mas é também uma forma de calar o importuno Inspector Truscott; trata-se de uma das muitas paródias de Orton às tradições recebidas da heterossexualidade. Dennis é descrito como “um tipo de luxo”, mimado “com todos os luxos: ateísmo, amamentação, circuncisão” – uma vez mais, um ataque certeiro aos acessórios da respeitabilidade da classe média. Todas as personagens da peça se expressam por meio de gracejos e remoques, pelo que os diálogos possuem um sabor fortemente exibicionista. As personagens estão sempre a actuar e em exibição.

O Saque é devedor do formato popular da história policial na qual há um crime por solucionar, embora seja fundamentalmente uma paródia a esse género – Truscott é uma espécie de Sherlock Holmes cómico. Alguns anos mais tarde, Tom Stoppard irá parodiar o mesmo género em *The Real Inspector Hound* (1968). Orgulhoso das suas façanhas, o Inspector Truscott da Scotland Yard abandona a sua falsa identidade de empregado da Companhia das Águas Municipais e apresenta-se formalmente a McLeavy:

“Tem diante de si um homem que é, à sua maneira, um personagem – Truscott da Scotland Yard. Nunca ouviu falar do Truscott? O homem que deslindou o assassinio da rapariga sem braços nem pernas? Ou esse escândalo não é do seu tempo?”

É Hal quem propicia o *gag* seguinte de Truscott:

“**HAL** Quem é que ia matar uma rapariga sem braços nem pernas?
TRUSCOTT Ela é que era a assassina”.

À semelhança do psiquiatra Rance de *What the Butler Saw* e do bombástico director Erpingham de *The Erpingham Camp*, Truscott é uma figura de autoridade burlesca e, assim como o Dom Ubu de Jarry, grotescamente ameaçadora. Orton parecia ter um fascínio por estas figuras de autoridade caprichosas e tirânicas, que surgem em virtualmente todas as suas peças.

Com os seus métodos de investigação super-lógicos, Truscott é uma óbvia caricatura de Sherlock Holmes. No caso da enfermeira Fay, o Inspector nota imediatamente que o crucifixo dela apresenta uma moessa num dos lados e uma inscrição na parte de trás: “Convento de Santa Maria. Só para cristãs”. O processo dedutivo de Truscott parece ter saído directamente das páginas de Conan Doyle:

“Os meus métodos de dedução podem ser aprendidos por qualquer um, desde que tenha olho vivo e cabecinha. Quando lhe apertei a mão, senti uma certa aspereza numa das suas alianças. Uma aspereza que associa a queimaduras de pólvora e a sal. Juntem-se as duas e temos uma arma e o ar do mar. Quando se encontra isto numa aliança, só há uma solução possível”.

Nomeadamente, que o primeiro marido de Fay amolgou o crucifixo durante uma desavença conjugal no Hermitage Private Hotel, finda a qual ela o mata a tiro. Como explica Truscott mais tarde: “O processo pelo qual a polícia chega à solução de um mistério é, em si mesmo, um mistério”.

Vemos o Inspector em acção no final do primeiro acto, no momento em que encontra o olho de vidro da Sra. McLeavy:

“Põe o cachimbo ao canto da boca e apanha o olho de vidro. Ergue-o à luz, para o ver melhor. Perplexo. Cheira-o. Leva-o à orelha. Chocalha-o. Tira uma lupa de bolso e observa-o com atenção. Solta uma interjeição breve de horror e surpresa”.

Orton está a ridicularizar a história policial enquanto género, uma vez que o Inspector necessita de imenso tempo para chegar ao horror e à

surpresa com que o mais comum dos mortais saudaria de imediato a descoberta de um olho de vidro.

Truscott é um *entertainer* amoral, como todas as figuras de autoridade das peças de Orton, que são sempre extremamente eloquentes, assertivas e cheias de auto-importância. Outra característica que Truscott partilha com esse tipo de figuras é uma tendência para a violência física, que tem as suas raízes nos filmes de *gangsters* a que Orton e Pinter assistiram durante a adolescência. Orton comenta do seguinte modo a influência de Pinter: “Julgo que o meu trabalho sofreu influências muito mais importantes do que a de Pinter, e é claro que não podemos esquecer que as coisas que influenciaram Pinter, como, creio eu, os filmes de Hollywood dos anos 40, também me influenciaram a mim” (citado em *Prick Up Your Ears*, de John Lahr). O poder do *gangster* assenta não apenas nas armas, mas também na sua retórica autoritária. Assim, Truscott atormenta Hal com prazer sádico, como no seguinte diálogo:

“**TRUSCOTT** (*Gritando, atirando Hal ao chão.*) Em qualquer outro regime político, já eu te tinha no chão, a chorar baba e ranho!
HAL (*Chorando.*) Já estou no chão, a chorar baba e ranho!”

Um pouco mais à frente, “Truscott puxa Hal para cima, esmurrando-o e batendo-lhe e dando-lhe pontapés”. Os gritos de Hal servem apenas para encorajar a violência maníaca de Truscott:

“Eu dou cabo de ti à manguirada! Eu afogo-te em lixívia! (*Hal tenta defender-se, tem o nariz a sangrar.*) Depois ris-te, mas é de cara à banda!”

É este tipo de cenas que confere uma especial acutilância às farsas de Orton, uma vez que a crueldade física vai contra uma das premissas da farsa tradicional: a de que as pancadas não ferem e as personagens estão, por convenção, livres da dor e da punição.

A violência física de *O Saque* potencia o contraste entre a linguagem extravagante e as acções mais prosaicas. Introdz na peça uma ironia muito especial, já que é necessário manter as aparências a todo o custo, e em particular por meio do artifício verbal, independentemente daquilo que está de facto a acontecer no palco. Assim, a Kath de *Entertaining Mr. Sloane* dissimula as suas tentativas de sedução de Sloane por meio de reconfortantes lugares-comuns de solicitude doméstica, enquanto Truscott exige que todos respeitem o código inglês de boas maneiras. Insiste obstinadamente na preservação das aparências, ao menos verbalmente, como na cena em que ameaça Dennis, no final do primeiro acto:

“É melhor teres cuidado. Fazer acusações infundadas! Ainda arranjas algum problema grave. (*Agarra Dennis pelo colarinho e abana-o.*) Se te apanho mais alguma vez a acusar a polícia de ser violenta com um detido, levo-te para a esquadra e faço-te saltar os olhos da cabeça à pancada”.

Truscott é um palhaço e um escroque, mas não há dúvida de que as suas ameaças não são mero fogo de vista.

Como pequenos delinquentes que são, Dennis e Hal nutrem uma certa admiração pelo Inspector, que aos olhos deles representa um elevado nível de sucesso profissional. Assim, no início da peça, Dennis confessa ter sido interrogado por Truscott, que lhe deu um “golpe de colinho”: “Fiquei sem ar. Agarrou-me pelos tomates. Fiquei mesmo mal, bolas” [“Winded me. Took me by the cobbles. Oh, ‘strewth, it made me bad”]. A interjeição *‘strewth (by his truth)* é um vestígio maravilhosamente amaneirado das afectações da classe média, e Hal e Dennis ficariam virtualmente reduzidos ao silêncio se excluíssemos das suas falas estes expressivos eufemismos. Ambos utilizam uma linguagem rebuscada e altamente artificiosa que mascara por completo o verdadeiro sentido daquilo que dizem. O sadismo de Truscott, tal como relatado por Dennis, é objecto da irónica admiração de Hal – “É, ele tem um grande leque de castigos físicos. Da última vez que aqui esteve deu um tal pontapé no gato da minha velha, e tudo com um sorriso”. Quando bem administrados, os castigos corporais tornam-se respeitáveis. Como um vendedor a exhibir as suas amostras, Truscott “tem um grande leque de castigos físicos”, como é convenientemente demonstrado pela sua capacidade de esmurrar Dennis ou de pontapear com um sorriso o gato da falecida Sra. McLeavy.

A violação das regras do decoro e da decência provoca a falsa indignação de Truscott. Quando Hal admite que pretendia enterrar o saque em solo sagrado, Truscott finge-se escandalizado:

“Cada uma destas notas tem o retrato da Rainha. É horrível sequer imaginar as questões que isto levanta. Vinte mil tiaras e vinte mil sorrisos enterados vivos! Ela é uma monarca constitucional, não sei se sabes. Não pode ripostar”.

A imagem sorridente da rainha com a sua tiara nas notas de cinco libras é invocada como contraponto ao cadáver/manequim de alfaiate da falecida Sra. McLeavy, e a questão satírica do crime de lesa-majestade é apresentada com fervor patriótico. Os escrúpulos monárquicos de Truscott são comparáveis à insistência de Erpingham em cobrir o retrato de Sua Majestade enquanto ele se veste.

Sabemos, claro está, que Truscott é um buão e um *entertainer*, o Vício cómico das peças de moralidade, mas tudo em *O Saque* antecipa a conclusão da história: Hal, Dennis, Fay e Truscott selam a sua aliança dividindo as notas roubadas e passando uma esponja sobre o homicídio da pobre Sra. McLeavy. Em última análise, não subsistem quaisquer ressentimentos entre os criminosos e a lei, que se entendem uns aos outros na perfeição. A única vítima é o puritano, pretensioso e complacente Sr. McLeavy, o único inocente da peça, que no quadro final é já considerado um cadáver. É no que toca ao destino de McLeavy que a peça se torna sardónica. McLeavy é punido devido à sua disparatada crença na autoridade, e sobretudo devido à sua exagerada confiança em si próprio e nos princípios vazios da lei, da ordem e da sociedade racional. Quando ouve falar pela primeira vez do assalto ao banco, profere o tipo de palavreado moralista e beato que só pode ser ofensivo para as outras personagens – o crime há-de pesar para sempre na consciência dos criminosos:

“Mesmo que não sejam apanhados, vão sofrer. [...] Essa gente nunca beneficia dos seus crimes. As pessoas como eu é que se dão bem. Dormem de noite. Apesar de parecer o contrário, os criminosos dormem mal”.

Proverbialmente, contudo, os maus dormem como justos, e uma das lições morais de *O Saque* é que o crime compensa generosamente e os criminosos são, regra geral, mais inteligentes e mais encantadores do que os cidadãos respeitadores da lei.

McLeavy é um insuportável apologista do *status quo*, um homem totalmente desprovido de imaginação e de generosidade. O seu irónico destino está traçado praticamente desde o início da peça, enquanto o vemos espezinhar valores humanos em nome dos *slogans* abstractos da benevolência do Estado Providência. Enquanto McLeavy debita os seus piedosos e hipócritas lugares-comuns sobre a polícia (“Gostaria que lhes dessem mais poderes. Estão atascados em burocracias. São uma corporação excelente. Cumprindo a sua missão em condições impossíveis.”), o filho interrompe-o com um pouco de senso comum: “Os polícias são uma cambada de calões e de palhaços, pai. Como muito bem sabe”. McLeavy representa, claro está, o arquétipo cidadão respeitador da lei que é no fundo um fascista. Antes de se ver enredado nas malhas da lei, mostra-se extremamente cooperativo, colocando-se inteiramente ao dispor da autoridade: “Temos de lhe dar [a Truscott] todas as condições para poder cumprir o seu dever. Como bom cidadão, não dou crédito às histórias que visam manchar a reputação do funcionalismo”.

Assim, não nos surpreende que o enfatuado McLeavy recuse a razoável proposta de Truscott para partilhar o saque:

“Ora, ora. Seja razoável. [...] Não convém que o público em geral veja minada a sua confiança na força policial. O senhor prestaria um péssimo serviço à comunidade ao revelar toda a extensão do horror dos factos deste caso!”

Mas McLeavy não é um homem “razoável” nem possui qualquer sentido de oportunidade, pelo que acaba por ser cerimoniosamente detido com as palavras do famoso sargento da polícia Harold Challenor, que na altura da escrita de *O Saque* era presença assídua nos noticiários devido ao seu excessivo zelo em efectuar detenções: “Estás bem fodido, meu lindo” (citado em *Prick Up Your Ears*, de John Lahr)². É possível que Orton tivesse também em mente a sua própria espectacular detenção (juntamente com

Halliwell) por danos causados a livros das bibliotecas de Islington.

As peças de Orton denunciam a estultificação da sociedade, na qual, como observa Simon Shepherd, “as pessoas exprimem-se por meio de frases feitas, que contêm os seus próprios valores aprendidos, muitas vezes em contradição com aquilo que o indivíduo realmente pensa ou quer dizer”. “Toda a gente parece falar “jornalês” e usar expressões em segunda-mão. A linguagem falada é tão artificial que, ao ouvi-la, julgamos ouvir um texto escrito [...]. Estamos na presença da linguagem pública da Grã-Bretanha. As personagens não falam como indivíduos, mas como cidadãos, e os princípios morais que seguem não são verdadeiramente seus, mas aqueles que se espera que sigam e respeitem.” Sem usar a expressão, Simon Shepherd atinge o cerne daquilo a que tenho vindo a chamar farsa do quotidiano.

Mas esta “linguagem pública” é consistentemente escarnecida em *O Saque*. É o pano de fundo contra o qual a inteligência, a originalidade e a iniciativa dos criminosos (que têm no tresloucado Inspector Truscott o seu líder natural) são recompensadas, enquanto o patético e medíocre McLeavy, o cidadão cumpridor, sofre um merecido martírio. É assim que as coisas devem passar-se numa farsa, na qual os valores do desejo substituem os enfadonhos pressupostos das virtudes oficiais e patrióticas. A rotina quotidiana da vida comum é feita em pedaços pela imaginação desenfreada de uma outra coisa, como essa súbita introdução no diálogo das três crianças paquistanesas entre os 10 e os 15 anos que se prostíbem a troco de doces – como parte da sua religião.

Regressando ao nosso exemplo inicial da dentadura da falecida mãe de Orton que ressoa como um par de castanholas em *O Saque*, podemos voltar a perguntar de que modo Orton pretendia que os acontecimentos da peça fossem entendidos “em termos de realidade”. John Russell Taylor está certamente errado quando caracteriza *O Saque* como uma peça “um tanto árida, uma peça sobre peças e convenções teatrais, e não uma peça que seja, ao menos remotamente, sobre (perdoem-me a expressão) a vida”. Acertadamente, Albert Hunt acusa Taylor de não ter compreendido que, não obstante o humor farsesco e surrealista, *O Saque* possui um elevado grau de consciência social. Orton aponta, com uma certa dose de amargura e tristeza, os absurdos que aceitamos como normais no nosso mundo real.

Orton costumava recorrer aos termos “realidade” e “realista” para descrever a forma como as suas peças deviam ser encenadas. Certamente que utilizava estas palavras ambíguas no sentido tradicional que Sygne lhes confere no prefácio a *The Playboy of the Western World*:

“Em países onde a imaginação das pessoas, e a linguagem que usam, é rica e viva, é possível a um escritor utilizar uma linguagem rica e variada sem deixar de retratar a realidade, que é a raiz de toda a poesia, de um modo abrangente e natural”.

Se bem que influenciado por fontes muito diferentes de Sygne, Orton afirma a realidade das suas personagens por meio do estilo vívido, histriónico e extravagante que as caracteriza. Ainda que, como afirma Shepherd, a realidade pública seja estultificada e a linguagem pública da Grã-Bretanha obtusa e desumanizadora, existe uma realidade interior onde a farsa se cruza com a comédia negra e as personagens podem afirmar, até mesmo como forma de protesto, que ainda estão vivas. Há que reconhecer que Orton cultivou a sátira social a um nível comparável ao das primeiras obras de Shaw, e que *O Saque* é uma peça que ataca, nas palavras de Albert Hunt, “a demência criminosas de instituições sociais que são geralmente consideradas razoáveis e benéficas”³. •

¹ Veja-se Eric Bentley, “The Psychology of Farce”, no livro por si editado *Let's Get a Divorce! And Other Plays* (Nova Iorque: Hill and Wang, 1958), pp. vii-xx, e em *The Life of the Drama* (Nova Iorque: Atheneum, 1964). Veja-se também Barbara Freedman, “Errors in Comedy: A Psychoanalytic Theory of Farce”, in *Shakespearean Comedy*, Maurice Charney (ed.), (Nova Iorque: Literary Forum, Vols. 5-6, 1980), pp. 233-43.
² Veja-se John Lahr, *Prick Up Your Ears*, pp. 195-7, e Albert Hunt, “Arts in Society: What Joe Orton Saw”, *New Society*, 17 de Abril de 1975, pp. 148-50.
³ Albert Hunt, “Arts in Society: What Joe Orton Saw”, p. 148. Veja-se também Leslie Smith: “De um modo absolutamente original, Orton criou uma comédia farsesca em relação criativa com o inconsciente e com alguns dos maiores desvarios e pesadelos do nosso tempo” (“Democratic Lunacy: The Comedies of Joe Orton”, p. 92).

* “Loot as Quotation Farce: The Intersection of Black Comedy and Daily Life”. In *Joe Orton*. London: Macmillan, 1984. p. 80-96.

Existirá uma tradição queer, e Orton fará parte dela? ¹

ALAN SINFIELD*

Classe

Dizer-se que existem duas linhas principais no teatro inglês de finais dos anos 50 e inícios da década seguinte é um lugar-comum. Uma delas era o produto comercial do West End; no seu melhor, procurava deixar entrever um discernimento e um senso comum bastante gerais por meio de diálogos espirituosos e uma intriga cuidadosamente concebida. Na maioria dos casos representava personagens da alta classe média. Os seus autores estrelas (este teatro celebrava o estrelato) eram Noel Coward e Terence Rattigan. Em grande medida, estes espectáculos proporcionavam um modo agradável de se comemorar um aniversário de casamento (enquanto se iam comendo bombons). O outro tipo de teatro era político, sério e inovador, e visava ampliar a base social do teatro. Desenvolvia-se através de companhias subsidiadas, com a English Stage Company do Royal Court Theatre à cabeça; entre os dramaturgos que fizeram nome no sector público do teatro contam-se John Osborne, Arnold Wesker e John Arden.

A “nova vaga”, como era frequentemente designada, autodefinia-se por oposição àquilo que entendia como o snobismo, a superficialidade e a complacência do West End. Na noite de estreia de *Look Back in Anger*, Rattigan comentou que o título da peça de Osborne podia traduzir-se por *Look, Ma, I’m not Terence Rattigan* [Olha, Mãe, Não Sou o Terence Rattigan]². O teatro da “nova vaga” contribuiu (como já defendi noutro estudo) para uma formação subcultural distinta: uma *intelligentsia* jovem e liberal de esquerda. Kenneth Tynan, o crítico do *The Observer* que apelara a uma arte dramática inovadora e socialmente empenhada, divisava em alguns jovens autores um “esquerdismo instintivo” que necessitava apenas de um “ponto de convergência, social e político”³. Os pontos de convergência não tardaram a surgir: entre os mais destacados, contavam-se a Campanha para o Desarmamento Nuclear (CND), a música *jazz* e *folk*, o estilo de vida dos estudantes universitários e o teatro da nova vaga. Tynan aclamou *Look Back in Anger* como uma obra que reconhecia e afirmava esta jovem *intelligentsia* que se opunha ao *establishment*⁴. O novo tipo de teatro constituía, e era constituído por um novo tipo de público.

Recentemente, este conflito entre o West End e a nova vaga tem sido correlacionado com a

oposição entre *queerness* e homofobia. Mark Ravenhill, autor de *Shopping and Fucking*, escreveu no *The New York Times* que interpretámos erradamente as mudanças inauguradas em torno de *Look Back in Anger* como uma questão social. De facto, no entender de Ravenhill, a rejeição de Coward e Rattigan foi alimentada pela homofobia⁵.

O argumento de Ravenhill é antecipado por Dan Rebellato no seu inestimável volume *1956 and All That*. Rebellato defende que algumas figuras centrais do Royal Court associavam o enfraquecimento do West End à homossexualidade e cultivavam um vigor explicitamente heterossexista: “Assim, se bem que os eventos de meados dos anos 50 possam ser entendidos como um passo em frente na representação homossexual, devemos reconhecer também que essa representação criava uma economia limitada na qual a homossexualidade era exaurida de grande parte da sua natureza subversiva, da sua teatralidade *queer*”⁶.

Numa linha similar, Neil Bartlett tem vindo a afirmar que o teatro “mainstream” foi sempre *gay*. No fim de contas, “se excluirmos Wilde, Rattigan, Maugham, Coward, Osborne, Orton e Novello do teatro britânico pós-1900 – do teatro como profissão e modo de vida – teremos um problema de bilheteira bastante sério”⁷. A peça de Bartlett *Night After Night* é sobre “os *gays* que sempre ali estiveram, desempenhando um papel central na concepção de todos os entretenimentos nocturnos – na direcção de cena, nos figurinos, na venda de bilhetes, na encenação, na cenografia, na música e na coreografia dos mais concorridos espectáculos da cidade”⁸.

A *intelligentsia* da nova vaga tendia de facto a considerar a alta classe média como *queer*, feminina e responsável pelo enfraquecimento do teatro. George Devine, fundador da English Stage Company, disse a Osborne que “o mldio da sodomia, que dominava então o teatro em toda a sua frivolidade, podia ser razoavelmente controlado por meio de um apelo directo à seriedade e às boas intenções”⁹. Quando o *Daily Express* declarou, em 1959, que o teatro era dominado por perniciosos homossexuais, Osborne replicou que a preferência sexual era uma questão privada e que os homossexuais tinham dado muito de bom à arte, à filosofia e à literatura; a ideia de os expulsar do teatro era “detestável”.

Porém, Osborne acrescentava que os artistas homossexuais tinham sido responsáveis pelo estilo actual do West End, caracterizado por “peças artificiais e ornamentadas, cenários esplendrosos e um fascinante grupo de grandes senhoras e grandes damas do teatro que cintilam sobre tudo isso”. Esses artistas tinham tornado o teatro “por demais tradicionalista, conservador, tacaño, paroquial, auto-congratatório, narcisista”¹⁰.

As peças que se exibiam ao público no West End dos anos 50 dificilmente poderiam contradizer esta análise. Oscilando em tom entre o meditativo e o espiritual, alternadamente extravagantes e discretas em termos de linguagem e figurinos, mas sempre de classe média alta no seu estilo e preocupações, estas peças pareciam associadas, pelo seu carácter efeminado, ao mundo de Oscar Wilde. Coward e Rattigan eram homossexuais, bem como o poderoso produtor Binkie Beaumont. Muitos dos mais celebrados actores eram homossexuais ou bissexuais. Obviamente, nessas peças, a sexualidade dissidente era apenas insinuada ou estava implícita; até mesmo um tema como o divórcio era quase tabu. A censura tornava necessárias estas reticências, pelo menos até 1958, data em que o Lord Chamberlain decidiu permitir um tratamento responsável da homossexualidade. Porém, as insinuações e alusões indirectas podem ser sensuais. Assim, a censura contribuiu talvez para uma percepção do teatro como um espaço *gay*, transformando-o num lugar onde o limite do permissível era publicamente estabelecido, e proporcionando um conveniente pólo de atracção para a defesa liberal da liberdade de expressão.

O problema fundamental, do ponto de vista da nova vaga, era o modelo de relações *queer* que dominava a percepção pública – a discreta ligação entre indivíduos de diferentes classes sociais. A jovem *intelligentsia* defendia a autenticidade emocional, as relações pessoais equitativas (D.H. Lawrence era frequentemente invocado) e o debate sério e franco sobre problemas sociais e pessoais, mostrando-se avessa à tendência *queer* para a dissimulação, o snobismo, a deferência, o dinheiro. Embora fossem alvo de discriminação pura e simples, os homossexuais pareciam bem posicionados no meio cultural, e particularmente no teatro.

Embora fosse estigmatizada pela nova vaga no sentido em que representava uma atitude de classe estereotipada, a homossexualidade era cultivada enquanto tema – integrava uma lista de tópicos com que se visava denunciar o carácter fátuo, desumano, irrazoável e perigoso da elite dominante, bem como os problemas da pobreza, da discriminação racial, da pena de morte e do armamento nuclear. Pelo menos, como afirma Jimmy Porter, os homossexuais “parecem ter uma verdadeira causa”¹¹. Deste ponto de vista, as pressões exercidas, incluindo as do teatro da nova vaga, culminariam numa importante descriminalização da homossexualidade masculina em 1967 e na desafiadora emergência, nos anos 70, de uma subcultura *gay* liberalista. Num momento interessante de *Fred and Madge*, uma peça de Orton que não foi ainda levada à cena, as personagens invocam o tipo de homem jovem que costuma frequentar o Royal Court: é um homem que odeia jogos organizados e apelidos duplos, que participa em manifestações de protesto e que veste *jeans* em todas as ocasiões – “Oh, não há dúvida de que o Brian tem qualquer coisa de esquisito [*queer*]”¹².

Realismo

A posição de Orton neste confronto entre diferentes conceitos de teatro e de sexualidade é certamente esclarecedora. Orton não tinha qualquer ligação pessoal com a cultura estudantil do público do teatro subsidiado e mantinha fortes reservas quanto à sua seriedade. Frequentara a Royal Academy of Dramatic Arts no início da década de 50, muito antes do radicalismo estudantil da CND. *The Ruffian on the Stair* e *The Erpingham Camp* foram apresentadas no Royal Court em 1967, e, perante o insucesso da primeira produção de *O Saque*, Orton considerara propor a peça ao Royal Court e ao National Theatre. Mas as suas principais ambições estavam no sistema comercial do West End, onde obteria os seus maiores êxitos. Rattigan admirava as peças de Orton e investiu dinheiro na produção das mesmas. *Entertaining Mr. Sloane* foi promovida pelos produtores independentes Michael Codron e Donald Albery, que andavam à procura de textos “desafiadores”, cientes de que uma peça provocadora de baixo orçamento podia ser financeiramente viável. Codron acreditava que *Entertaining Mr. Sloane* “pode vir a revelar-se o mais excitante sucesso comercial desde *The Caretaker* [de Harold Pinter]”¹³. John Russell Taylor admirava a peça, considerando que “indicava com alguma precisão aquilo que pode e não pode ser apresentado no teatro comercial dos dias de hoje”¹⁴. *O Saque* chamou a atenção de dois outros produtores independentes, Oscar Lewenstein e Michael White, e ganhou o prémio do *Evening Standard* para a melhor peça do ano. *What the Butler Saw*, com Sir Ralph Richardson no elenco, foi produzida por Beaumont e levada à cena no Haymarket Theatre – no coração do teatro tradicional do West End.

Assim, pode ser tentador atribuir a Orton o papel de herdeiro e renovador do teatro *queer* do West End, mas tal seria demasiado simples. Orton aspirava sobretudo a ser um escritor, o que significava manter-se a par dos novos movimentos. Em 1957 afastou-se do estilo *firbankiano* [relativo ao escritor britânico Ronald Firbank, 1886-1926] que cultivara, sem qualquer êxito comercial, em parceria com Halliwell, passando a incorporar no seu trabalho as inovações do teatro da época. Em *Fred and Madge*, escrita em 1959, tenta aproximar-se, com algum sucesso, da escola “absurdista” associada a Eugène Ionesco (*A Cantora Careca*) e a N.F. Simpson (*A Resounding Tinkle*). Esta tendência revelaria-se um beco sem saída, até ser transformada por Pinter.

No mundo *pinteresco* (um termo que depressa se vulgarizou) há geralmente um forasteiro ameaçador que invade uma casa aparentemente segura, mas na realidade frágil. As amizades masculinas são importantes e carregadas de violência, tanto implícita como explícita. A homossexualidade espregueia ao virar de cada esquina. Em *The Collection* (1961), de Pinter, a homossexualidade está presente numa ligação entre indivíduos de diferentes classes sociais: o elegante cavalheiro está a ter problemas com o seu rufia – o que não passou despercebido, já que até esse momento as histórias de Pinter situavam-se sempre entre a classe trabalhadora. Harry, rico e sofisticado, convida para sua casa Bill, um jovem de extracto social inferior, atraente, talentoso (desenha roupa) e talvez bissexual (terá dormido com Stella?). No agressivo relato de Harry, Bill é uma fonte de ruptura porque provém de um bairro miserável e tem “mentalidade de bairro miserável”¹⁵.

De modo a distinguirmos os aspectos verdadeiramente novos da obra de Orton, temos de começar por reconhecer a sua dívida para com Pinter. Em *The Ruffian on the Stair*, Orton usa a

homossexualidade para sugerir um clima geral de perturbação *pinteresca* que decorre das incursões de Mike num submundo onde os homens marcam encontros em urinóis públicos, bem como do arrebatado afecto de Wilson pelo seu bem-parecido irmão. Em *Entertaining Mr. Sloane*, o rapaz rude mas atraente é de novo convidado a entrar, e, como em *The Collection*, a sua presumível bissexualidade perturba a paz de espírito do seu protector.

Ao mesmo tempo, Orton abre novos caminhos com *Entertaining Mr. Sloane* ao explorar a obliquidade e o clima de ameaça *pinterescos* como discretas maquinações numa ligação plausível entre pessoas do mesmo sexo, mais do que como sintomas de um desastre quase metafísico inerente à própria essência da humanidade. (É sempre possível interpretar Pinter de ambas as formas.) O interesse de Ed por Sloane, bem como o seu horror à heterossexualidade, é inequivocamente *queer*; Sloane compreende que só tem vantagens em encorajar os avanços de Ed, bem como os de Kath. Enquanto que anteriores dramaturgos abordaram estes tópicos de um modo subtilmente indirecto, as insinuações de Ed evidenciam apenas as inibições e manipulações de um homossexual discreto, e a ambiguidade do discurso de Sloane indica a leitura que ele faz da situação em que se vê envolvido. Ou seja, o carácter obliquo e obscuro está nas personagens, e não na peça. Além disso, Orton baseia a atmosfera de ameaça *pinterescas* na materialidade da vida *gay*: neste caso, a violência não é arbitrária, patológica, paranóica ou metafísica. Sloane matou um homem que desejava fotografá-lo – trata-se de um risco frequentemente assumido por homossexuais nas suas incursões nocturnas.

Este realismo em termos de estilo e de substância torna *Entertaining Mr. Sloane* significativamente compatível com as ideias defendidas pela nova vaga. Aqui, o cavalheiro elegante é simplesmente um homem de negócios endinheirado, totalmente desprovido da vivacidade de espírito, do encanto e da exuberância das personagens *wildeanas*. Para Orton, era fundamental que Ed fosse representado de um modo simples, sem afectações – “como se fosse o homem mais comum do mundo; o facto de querer dormir com rapazes não obriga a que use brincos e perfume”¹⁶. Por outro lado, o rufia é inteligente e controla uma boa parte das falas e da acção da peça; não envergonhará as tábuas do Royal Court.

O Saque é outra peça que se enquadra muito bem na nova vaga. A figura de Truscott é claramente inspirada num polícia famoso, o Sargento Harold Challenor, que deteve, espancou e agrediu com tijolos e barras de ferro manifestantes que protestavam contra a monarquia grega de direita. Como afirma Kenneth Williams, Orton estava “obcecado com Challenor”, e durante a revisão da peça o papel de Truscott foi ampliado¹⁷. Além disso, o comportamento agressivo do poder em geral e da autoridade familiar e religiosa em particular constituía uma das preocupações do público que frequentava o Royal Court (cf. Nigel Dennis, *The Making of Moo*, 1957). Uma vez mais, Orton afasta-se do tipo *wildeano* de homem *queer*. Hal e Dennis são rapazes da classe trabalhadora que têm relações sexuais com quem lhes apetece e que não se deixam explorar por ninguém. “Não quero que haja nada de esquisito ou de efeminado ou de fora do comum na relação entre Hal e Dennis. [...] Devem ser rapazes absolutamente normais, que por acaso fodem um com o outro”, declarou Orton. De facto, Dennis faz gala dos seus interesses heterossexuais¹⁸.

Masculinidade

A ênfase de Orton na masculinidade *gay* em *Entertaining Mr. Sloane* e *O Saque* constitui uma rejeição da imagem das relações homossexuais insinuadas nas peças de Rattigan e Coward. Contudo, Orton repudia a efeminação não por ter aderido à ideologia socialista da nova vaga – heterossexista e avessa ao teatro tradicional, ingenuamente convencida de que a classe trabalhadora é o verdadeiro foco do conhecimento e do activismo políticos –, mas sim porque está a tentar cultivar uma tendência “masculina” na subcultura *gay*. Como comenta Coppa, Orton dissociava-se das (alegadas) moleza, auto-complacência e sensibilidade *wildeanas*: “Quer dizer, não há absolutamente nenhuma razão para que um escritor não seja tão duro como um assentador de tijolos”. Coppa conclui: “Subjacente à comparação óbvia que Orton estabelece entre si próprio e Wilde enquanto escritores, está uma comparação entre ambos enquanto homossexuais”¹⁹. Desde *Maurice*, de Forster, até aos movimentos militantes dos anos 70 e 80 que se seguiram aos motins de Stonewall, o repúdio das acusações de efeminação é algo de tipicamente *gay*. Tanto quanto a *intelligentsia* da

nova vaga, os *gays* – alguns de nós – mostravam-se descontentes com a herança *queer* de Wilde, Maugham, Coward e Rattigan.

Assim, aquilo que uma análise de Orton nos ajuda a compreender não será tanto o derrubamento de um exuberante teatro *queer* por parte dos desmancha-prazeres homofóbicos da nova vaga, mas antes a existência de uma antiga e persistente divisão no seio da cultura *gay*. Afinal, sabemos agora que o Royal Court era dirigido por homossexuais, entre os quais se incluíam os principais encenadores além de Devine – Tony Richardson, Lindsay Anderson, John Dexter e William Gaskill. Eram estes homens, como faz notar Rebellato, que procuravam proteger a seriedade do teatro contra a ameaça da “quinquilharia homossexual”. Segundo Anderson, a estética da companhia caracterizava-se pela busca de “beleza sem extravagância e de conhecimento sem efeminação”²⁰. Como que para coroar tudo isto, Osborne parece ter sido secretamente bissexual.

Além disso, a nova vaga não era uniformemente avessa à efeminação. No Joan Littlewood’s Theatre Workshop, cujas tendências socialistas e proletárias eram bem mais pronunciadas do que as do Royal Court, as peças *The Hostage*, de Brendan Behan, e *Fings Ain’t Wot They Used T’Be*, de Frank Norman, incluíam personagens exuberantemente *camp*. Em *A Taste of Honey*, de Shelagh Delaney, o jovem homossexual Geof é “sensível” mais do que “masculino”, mas não deixa de ser um dos “bons” da história. E o mesmo se pode dizer a propósito da figura de Mables em *Inadmissible Evidence*, de Osborne, levada à cena no Royal Court. O padrão não difere assim tanto quando Rattigan se arrisca a incluir uma personagem secundária homossexual em *Variation on a Theme*, ou sugere a homossexualidade de Alexandre Magno em *Adventure Story* e de Lawrence da Arábia em *Ross*. Em *Five Finger Exercise*, de Peter Shaffer, encenado por Sir John Gielgud no West End, um pai autoritário acusa o filho sensível de se dar com “um bando de parasitas amaricados. [...] Rapazes dados às artes. Andam pela cidade a rir e a beber e a dizer palavrões, vestidos como boémios”²¹. “Deus nos ajude a todos e a Oscar Wilde” é uma das frases memoráveis de *Staircase*, de Charles Dyer (Royal Shakespeare Company)²². A homossexualidade, sob diversas formas, era uma preocupação em todos os sectores do teatro londrino. Em *Song at Twilight* (1966), Coward retrata um discreto escritor homossexual de certa idade (deixando que se soubesse que o papel era inspirado em Somerset Maugham – e não, claro está, nele próprio).

Considere-se ainda o modo como as mulheres são retratadas nas peças de Orton: principalmente como criaturas manipuladoras e ou desesperadas (Kath), ou insensíveis (Fay) ou ambas as coisas (Sra. Prentice). “As personagens femininas de Orton não são mais do que desagradáveis estereótipos”, observa David Van Leer; Simon Shepherd escreveu um importante capítulo sobre masculinidade e misoginia na obra de Orton²³. Os interesses lésbicos da Sra. Prentice são referidos, mas apenas momentaneamente, em tom de insulto. Nesta peça, uma vez mais, Orton revela-se em sintonia com o Osborne de *Look Back in Anger*, onde Jimmy Porter vê as mulheres como representantes da feminizada elite governante e, desse modo, como as merecedoras vítimas de uma violência emocional e física mal dirigida. Em contrapartida, pode dizer-se que em algumas peças importantes da nova vaga as mulheres são mostradas a uma luz mais favorável. Podemos referir, como exemplos, a Sarah de *Chicken Soup with Barley* e a Beatie de *Roots* (Arnold Wesker), a Jo e a Helen de *A Taste of Honey* (Shelagh Delaney), a Myra de *Each His Own Wilderness* e a Anna de *Play with a Tiger* (Doris Lessing), a Annie e a Sra. Hitchcock de *Serjeant Musgrave’s Dance* (John Arden)²⁴. Duvido que alguém acredite que a posição “feminina” de Coward e Rattigan tenha produzido um notável conhecimento sobre as mulheres.

Há outra questão que poderíamos levantar a propósito da masculinidade na obra de Orton: até que ponto é persuasiva? O Ed de *Entertaining Mr. Sloane* revela-se claramente ansioso quanto ao assunto, dando mostras evidentes de agitação quando Sloane sugere que ele é “sensível”: “Já vi tipos de todos os tamanhos e feitos e com certeza que não sou... hum... ah... sensível” (as reticências são de Orton). Nicholas de Jongh vê aqui “o verdadeiro exemplo de um homossexual *ortoniano*. Masculino, assertivo, determinado e dominador”²⁵. Contudo, Van Leer identifica uma “misoginia cómica” que é “apenas uma efeminação deslocada”²⁶.

É possível que estejam ambos certos; que o homem *gay* decididamente masculino continue a estar, na concepção dominante destas questões, sob disfarce. Orton repetia com prazer o comentário de um dos seus amantes oca-

sionais. “Conhecem-se por aqui homens endinheirados”, observara o homem, “e nem sequer são efeminados, alguns são mesmo muito viris e nunca me passaria pela cabeça que fossem maricas, pelo aspecto deles. Mas eu topo-os sempre porque todos eles têm LPs da Judy Garland.”²⁷ De acordo com um dos principais pressupostos da ideologia sexual dominante do século XX, os homossexuais são *realmente* efeminados, por mais que se esforcem por parecer o contrário. Culturalmente, esta noção encontra-se muito mais enraizada do que as fantasias ou convicções pessoais de qualquer escritor.

Exploração

Se nas suas primeiras peças Orton aspirava a ampliar o espectro da representação *gay*, a última, *What the Butler Saw*, mostra-o ainda envolvido com a questão das relações entre classes. De um modo geral, considera-se que esta peça não inclui personagens homossexuais e que o seu carácter de subversão *queer* reside na confusão entre géneros. Porém, como já defendi em *Out on Stage*, temos de investigar neste texto as aproximações e as alusões veladas a um elemento *gay* que não chega a ser desenvolvido. Estas tangentes mostram não apenas as condições pelas quais o elemento *queer* é introduzido no discurso, mas também os processos de negociação e negação por meio dos quais é controlado²⁸.

A trama de *What the Butler Saw* começa com o Dr. Prentice a tentar seduzir uma rapariga (Geraldine), que se candidatara a trabalhar para ele, e com a Sra. Prentice cometendo uma indiscrição com um pacote de hotel (Nick), que a rouba e que se prepara para a chantagear. Estes tipos de exploração não são novos nas peças de Orton, e, à semelhança das relações *queer* tradicionais, envolvem indivíduos de diferentes classes sociais. Esta homologia é reafirmada quando a Sra. Prentice instiga o marido a experimentar “um rapaz, para variar” (ela quer que o marido contrate Nick como secretário), ou quando Prentice se queixa da esposa: “Vou ter de me tornar pederasta para a tirar desta embrulhada”. Na verdade, se Prentice passa o tempo a pedir a homens que tirem a roupa (a Nick, ao Sargento Match e a uma Geraldine travestida), está na verdade a fazê-lo para disfarçar um desejo heterossexual por Geraldine. Porém, todos os outros supõem que ele gosta de rapazes. De facto, a sua heterossexualidade é posta em causa – a mulher afirma que ele é um mau amante, e o próprio Prentice escreve cartas à imprensa nas quais descreve os urinóis públicos como “o último reduto do privilégio masculino”. Nick, por seu turno, é reconhecível como objecto de atracção homossexual – o rapaz bem-parecido e disposto a tudo, que possui uma ampla e diversificada experiência sexual.

Não pretendo dizer que Prentice, ou qualquer outra personagem da peça, seja na verdade homossexual. Contudo, as suas tentativas de seduzir, dissimuladamente, uma mulher podem ser facilmente transpostas para uma leitura *gay* – ainda que esta seja amplamente contrariada pelo texto –, uma vez que o contexto social, os pressupostos de género e as relações de poder são muito similares. Isto permite-nos supor talvez que a fronteira hetero/homossexual é muito mais permeável do que geralmente se pensa (ou pensava). No entanto, por progressiva que seja, tal ideia é afirmada às custas de uma reinstalação, em *What the Butler Saw*, do velho redondo onde os temas da homossexualidade e da classe social, da exploração e da discrição, surgem misturados. “Cinco xelins! Valha-me Deus, o preço [para aliciar rapazes] não mudou em trinta anos”, exclama Prentice. A acção da peça prende-se acima de tudo com as inquietações tradicionais que envolvem a exposição pública de práticas sexuais condenáveis, e, desse modo, com a respeitabilidade e a hipocrisia que a *intelligentsia* da nova vaga visava denunciar. Assim, a peça era inteiramente incompatível com a franqueza que *gays* e lésbicas valorizavam à medida que começavam a assumir publicamente a sua sexualidade.

A meu ver, aquilo que Orton demonstrou em *What the Butler Saw* foi que era ainda possível fazer alguma coisa dentro da tradição *queer* pré-1956. Mas não muita coisa. *Boys in the Band*, de Mart Crowley, defende talvez o mesmo argumento, se bem que com uma auto-consciência bastante mais forte quanto ao lugar que a própria peça ocupa na subcultura *gay*. O facto de haver ainda espaço a explorar dentro da tradição é provado por Terrence McNally em *Love! Valour! Compassion!*.

Porém, de um modo geral, a vitalidade da escrita de teatro *gay* lésbica chegou por via de outras tradições. Considere-se *Bent* [Martin Sherman], *Cloud Nine* [Caryl Churchill], *Torch Song Trilogy* [Harvey Fierstein], *The Normal Heart* [Larry Kramer], *Neaptide* [Sarah Daniels], *A Poster of the Cosmos* [Lanford Wilson], *A Vision of Love Re-*

vealed in Sleep [Neil Bartlett], *Belle Reprieve* [Lois Weaver], *Angels in America* [Tony Kushner], *Beautiful Thing* [Jonathan Harvey] e *Shopping and Fucking* [Mark Ravenhill]. Muitas destas peças reafirmam de algum modo o valor da feminilidade na subcultura *gay*, e não podem ser descritas, com razoabilidade, como “anti-teatrais”. Contudo, nenhuma delas depende do estilo Coward-Rattigan; estão mais próximas do etos e da estética do Royal Court. David Edgar enunciou claramente a questão: “Não sei se seria possível termos Mark Ravenhill sem Noel Coward, mas certamente que não o teríamos sem John Osborne. Eles estão directamente ligados através do Royal Court”²⁹. E eu acrescentaria que o elo perdido é provavelmente Orton.

Dizer-se que a tradição de Coward e Rattigan constitui a mais fecunda herança do teatro *queer* é algo de preocupante, já que a obra desses autores foi sempre atravessada por preconceitos de classe, privilégio, snobismo e discrição. Pessoalmente, não creio que pudesse dar crédito a um relato de *queerness*, no teatro ou em qualquer outra arte, que se revelasse incapaz de identificar hierarquias de classe, idade, género e raça. Não se trata apenas de uma questão de compromisso político, ainda que o seja também. A paixão entre indivíduos do mesmo sexo – assim como a paixão entre indivíduos de sexos diferentes – não pode ser separada das condições sociais nas quais se insere. A subcultura *gay* necessita de uma tradição histórica ecléctica que possa recordar-nos de quem fomos e levantar questões sobre o nosso presente. Coward, Rattigan, Osborne e Orton legaram-nos instrumentos que nos ajudam a reflectir, mas não existe uma única e verdadeira linha de ligação ao *queer* essencial do passado. •

- Este ensaio pretende complementar, e não substituir, a análise da obra de Orton apresentada em Alan Sinfield, *Out on Stage* (Londres e New Haven: Yale University Press, 1999).
- Citado em John Russell Taylor (ed.), *John Osborne: “Look Back in Anger”* (Londres: Macmillan, 1968), p. 46.
- Kenneth Tynan, “Theatre and Living”, in Eric Maschler (ed.), *Declaration* (Londres: MacGibbon and Kee, 1957), p. 128.
- In Taylor, pp. 49-51. A propósito da nova subcultura de esquerda, veja-se Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, 2.ª ed. (Londres: Athlone, 1997), capítulo 11.
- Veja-se Fiachra Gibbons, “Angry Young Men Under Fire from Gay Writer”, in *The Guardian*, 8 de Novembro de 1999, p. 9.
- Dan Rebellato, *1956 and All That* (Londres: Routledge, 1999), p. 223.
- Alan Sinfield, “The Moment of Submission: Neil Bartlett in Conversation”, in *Modern Drama*, 39 (1996) [Edição especial sobre “Lesbian/Gay/Queer Drama”, Hersh Zeifman (ed.)], pp. 211-21, 215.
- Neil Bartlett, *Night after Night* (Londres: Methuen, 1993), p. 3.
- John Osborne, *Almost a Gentleman* (Londres: Faber, 1991), p. 10.
- Veja-se Nicholas de Jongh, *Not in Front of the Audience* (Londres: Routledge, 1992), p. 108; e Charles Duff, *The Lost Summer* (Londres: Nick Hern, 1995), p. 107.
- John Osborne, *Look Back in Anger* (Londres: Faber, 1957), p. 35.
- Joe Orton, *Fred and Madge; The Visitors*, ed. Francesca Coppa (Londres: Nick Hern, 1998), p. 67.
- John Lahr, *Prick Up Your Ears* (Harmondsworth: Penguin, 1980), p. 175.
- John Russell Taylor, “Introduction”, in *New English Dramatists 8* (Harmondsworth: Penguin, 1965), p. 12.
- Harold Pinter, *The Collection and The Lover* (Londres: Methuen, 1966), p. 43.
- Lahr, p. 187.
- Veja-se Lahr, pp. 236-38, 255-56.
- Lahr, p. 248.
- Orton é citado em Lahr, p. 152; Francesca Coppa, “A Perfectly Developed Playwright: Joe Orton and Homosexual Reform”, in *The Queer Sixties*, ed. Patricia Juliana Smith (Nova Iorque: Routledge, 1999), p. 97.
- Rebellato, *1956 and All That*, p. 215. Richardson, Anderson, Dexter e Gaskill encenaram, entre todos, 40 das 113 peças produzidas durante os primeiros cinco anos da English Stage Company.
- Peter Shaffer, *Five Finger Exercise*, in Shaffer, *Three Plays* (Harmondsworth: Penguin, 1976), p. 17.
- Charles Dyer, *Staircase* (Nova Iorque: Grove Press, 1966), p. 27. Para uma descrição mais pormenorizada destas peças, veja-se Sinfield, *Out on Stage*. Havia também peças de tema lésbico, incluindo *The Catalyst*, de Ronald Duncan (1958), e *The Killing of Sister George*, de Frank Marcus (1965).
- David Van Leer, *The Queening of America* (Nova Iorque: Routledge, 1995), p. 93; Simon Shepherd, *Because We’re Queers* (Londres: Gay Men’s Press, 1989), capítulo 7.
- Veja-se Helene Keyssar, *Feminist Theatre* (Londres: Macmillan, 1984), capítulo 2; Michelene Wandor, *Look Back in Gender* (Londres: Methuen, 1987), parte 1.
- Nicholas de Jongh, *Not in Front of the Audience* (Londres: Routledge, 1992), p. 100.
- Van Leer, p. 93.
- The Kenneth Williams Diaries*, ed. Russell Davies (Londres: HarperCollins, 1994), p. 303.
- Sinfield, pp. 3-4. A propósito de Orton e de confusão entre géneros, veja-se Jonathan Dollimore, “The Dominant and the Deviant: A Violent Dialectic”, in *Critical Quarterly*, 28 (1986): pp. 179-92.
- Gibbons, “Angry Young Men Under Fire from Gay Writer”, in *The Guardian*, 8 de Novembro de 1999, p. 9.

* “Is There a Queer Tradition, and is Orton in it?”. In COPPA, Francesca, ed. – *Joe Orton: A Casebook*. New York; London: Routledge, 2003. p. 85-94.



Farsa

SIMON TRUSSLER*

Ainda que alguns possam atribuir-lhe um papel mais erudito, a farsa foi sempre vista, de um modo geral, como o parente pobre das formas dramáticas. Diz-nos o dicionário que a palavra significava originalmente *enchimento*, uma expressão que aludia metaforicamente aos “interlúdios de bobice improvisada com que os actores dos dramas religiosos costumavam intercalar o seu texto”. Contudo, a igreja medieval via com muito maus olhos esse tipo de divertimento e, chegada a era augustana da literatura inglesa [final do séc. XVII], o termo passou a referir simplesmente uma irregularidade na estrutura ou duração de uma peça, mais do que algo que pudesse distinguir os temas e pressupostos da farsa dos da comédia propriamente dita.

Pondo de lado a sua etimologia e genealogia, a farsa é pois, nas suas características actuais, um produto do século XIX. Mas continua a ser vista pela maioria dos estudiosos como um tipo de entretenimento de importância menor – ou, no extremo oposto, como uma forma dramática de implicações psicológicas de tal modo profundas que nos sentimos inibidos a reagir à mesma com algo de tão vulgar como o riso. No fim de contas, como nos diz o Doutor Johnson, o risível é nada mais, nada menos do que aquilo que provoca o riso a alguém. E Henri Bergson, desenvolvendo a ideia, afirmou que aquilo que provoca o riso é a suspensão da vitalidade humana – o ser racional que escorrega na casca de banana, assemelhando-se assim a um mecanismo e não a um homem.

Este é talvez o mínimo denominador comum do padrão de reacções à farsa de qualquer audiência. Sempre que tentamos definir o riso, porém, corremos o risco de aniquilar o nosso objecto de análise. Quando *explicada*, uma piada perde imediatamente a graça. É certo que as explicações psicológicas que fazem remontar os arquétipos da farsa ao mito e ao ritual podem parecer simplesmente pretensiosas, e Aristóteles estava com certeza mais próximo da verdade ao afirmar que era à tragédia que competia lidar com os heróis da mitologia, ao passo que a comédia envolvia sobretudo personagens contemporâneas inspiradas por seres humanos comuns.

Mas onde acaba a comédia e começa a farsa? Uma vez mais, as respostas teóricas tendem a surgir carregadas de condescendência. Para Allardyce Nicoll, a forma farsesca caracteriza-se por “uma insistência exagerada no incidental”. L.J. Potts, no seu livro sobre teoria da comédia, defende que a farsa é “comédia expurgada de significado”, e o *Dictionary of World Literary Terms* sugere que a farsa actual “recuperou o seu estatuto original de comédia elementar de carácter físico”.

Finalmente, no seu *The Life of The Drama*, Eric Bentley recorre à ajuda do *Oxford Companion to the Theatre* para descobrir o mesmo tom vagamente interrogatório: “O termo farsa aplica-se a uma peça que lida com uma qualquer situação absurda, geralmente associada a relações extracônjugais”. Uma descrição que, como Bentley faz notar, poderia aplicar-se com a mesma exactidão a uma peça como *Oteloe* às obras de Feydeau. Os discípulos de Freud, por outro lado, sugeriram que a farsa, à semelhança da tragédia, põe em cena a relação edípica – com a diferença de que, na tragédia, o pai sai vitorioso e, na farsa, a vitória é do filho, no papel de amante. Uma escolha, talvez, entre o eterno triângulo e o triângulo infernal.

Normalmente, aquilo que a farsa pretende atingir é a estabilidade moral que a ideia de família representa. E a sua ligação à tragédia não

se esgota em Édipo, já que o efeito do riso, assim como o efeito do horror e da piedade trágicos, é catártico – “uma libertação e não um estimulante”, como afirma Bentley. Contudo, enquanto o impacto da tragédia é racional além de emocional, o efeito de uma piada é sensual e não cerebral. É talvez por isso que o sentido de humor é frequentemente apontado como a “qualidade redentora” de determinadas figuras: é ou não verdade que os actos mais infames destes nossos tempos de violência têm sido perpetrados por homens *sem sentido de humor*, dedicados a uma qualquer fantasia egomaniaca que não pôde ser neutralizada pela válvula de segurança do riso?

E a violência é, claro está, outro ingrediente fundamental da farsa. Não se trata aqui da violência sinistra e arbitrária do teatro da crueldade, no qual uma espécie de selvagem fantasia se substitui à realidade, mas sim da violência que subjaz à mais trivial das situações – uma violência caricata, mas verdadeira e passível de ocorrer, dado um determinado conjunto de circunstâncias, em qualquer família respeitável de qualquer época.

E a respeitabilidade – ou antes, a sua aparência – é central à situação farsesca. Como prescreveu Aristóteles, o herói trágico deve ter um pedestal do qual cair: do mesmo modo, para que as suas convicções sejam abaladas, as vítimas da farsa devem possuir uma noção rígida do bem e do mal. É por esta razão que não podemos concordar com Charles Lamb quando este afirma que a comédia da Restauração é farsesca – de facto, os seus heróis tiram um prazer *consciente* da sua própria imoralidade, pelo que é ao espectador que compete realizar um juízo moral. Na farsa, esta capacidade de julgar – tanto a das personagens como a do público – torna-se irrelevante; ou melhor, o curso da acção *destrói-a* irrevogavelmente.

Aquilo que Bentley descreve como a “dialéctica farsesca” emerge quando as personagens são levadas ao limite dos seus próprios desejos e inibições, graças a esse ingrediente que, na tragédia, recebe o nome de “destino” e, na farsa, de “coincidência”. Na farsa, a simples profusão de coincidências pode parecer-nos improvável, mas as suas *consequências* são perfeitamente lógicas. Assim, é-nos difícil concordar com a observação de Bentley de que Feydeau, por exemplo, “cria um sistema mental fechado, um mundo à parte, tenuemente iluminado pelo seu próprio sol artificial”. Não: o mundo de Feydeau é, indubitavelmente, o nosso – um mundo onde tantas vezes as circunstâncias nos ultrapassam, levando-nos a perder o controlo das situações.

Evidentemente, a farsa moderna foi inventada em França durante a segunda metade do século XIX, e tem em Labiche, Sardou e Feydeau o seu grande triunvirato de cultores. Na Inglaterra, expurgada da sua mais explícita ênfase no adultério, como que por um qualquer inabalável instinto nacional, a forma foi praticada com particular sucesso por Sir Arthur Pinero nas primeiras peças que escreveu para o Court Theatre, mas só muito mais tarde se cristalizou verdadeiramente, para o público britânico, na obra de Ben Travers. E a actual farsa inglesa é, para a maioria das pessoas, sinónima do tipo específico praticado em Whitehall, que deu continuidade ao legado de Travers. Mas existirá uma linha de evolução mais contínua do que esta, ou será que a farsa contemporânea, ao ignorar as questões fundamentais que preocupavam os *farceurs* franceses, não consegue transcender o mero propósito de divertir?

Algumas produções recentes têm-nos dado oportunidade para examinar estas questões.

Depois de *The Birdwatcher* [*Monsieur chasse!*], de Feydeau, em Hampstead, e da encenação de Jacques Charon de *A Flea in Her Ear* [*La Puce à l'oreille*], no National, o Mermaid Theatre anuncia uma produção de *Let's Get a Divorce!* [*Divorçons*], de Sardou. Quanto às farsas da geração intermédia, *Arsenic and Old Lace*, de Joseph Kesselring, em cena no Vaudeville, está a suplantiar o sucesso da recente vaga de reposições de Travers desencadeada por *Thark* e *Cuckoo in the Nest*. E Brian Rix, do Whitehall, no seguimento dos recentes êxitos de bilheteira deste teatro, planeia para o próximo Outono nada menos que um reportório de farsas contemporâneas. Entretanto, Joe Orton e Peter Shaffer contam-se entre os novos dramaturgos que têm tentado a sua sorte dentro deste género, com, respectivamente, *O Saque*, a estrear em breve no West End, e *Black Comedy*.

“É necessário abalar as expectativas do público”

[...] Perguntei a Joe Orton se o fracasso da produção original de *O Saque* [Arts Theatre, Cambridge, Fevereiro de 1965, enc. Peter Wood] se deveu à sua relutância em seguir a receita do sucesso. Começando por me assegurar de que a peça voltará ao palco, desta feita no West End, Joe Orton lamentou a categorização que produtores e encenadores impõem às peças. “Eu queria chamar a *Entertaining Mr. Sloane* e a *O Saque* apenas *peças* – mas a primeira acabou por receber o rótulo de comédia e *O Saque* o de farsa. Sou um grande admirador de Ben Travers, em particular, mas as fronteiras que ele traçou para a farsa contemporânea são de facto muito restritas. Em meu entender, originalmente a farsa estava muito próxima da tragédia, da qual diferia apenas no *tratamento* dos temas – temas como a violação, a bastardia, a prostituição. Mas hoje já não é possível escrever uma farsa sobre um tema como a violação. A farsa francesa chegou até ao adultério – mas, posteriormente, as peças de Ben Travers já não iam além da mera *suspeita* de adultério, que acabava sempre por se revelar infundada. Na minha opinião, o dramaturgo deve ter o direito de alterar livremente os mecanismos convencionais do género. Por exemplo, eu tento provocar um choque saudável naqueles momentos de *O Saque* em que, subitamente, o público *pára* de rir. Assim, se a peça for representada como uma simples farsa, as coisas não funcionam.”

O Saque envolve um cadáver, cujo caixão é utilizado para esconder o produto de um assalto a um banco. Terá Joe Orton procurado deliberadamente explorar temas considerados tabu na farsa? “É necessário abalar as expectativas do público. *The Killing of Sister George* [de Frank Marcus] consegue fazê-lo em alguns momentos. Mas eu fui ver a nova produção de *Hay Fever* [de Noel Coward] e fiquei profundamente desgostado perante aquele público deleitado e satisfeito, numa atitude de balofo contentamento. Aquela gente precisava, bem, não exactamente de ser chocada, mas de ser *surpreendida* a valer. Agora, quanto aos elementos tabu de *O Saque*, eu tenho um grande respeito pela morte, mas não uma particular reverência pelo punhado de pó que um cadáver representa. E a família é fortemente católica apostólica romana pela simples razão, tradicionalmente farsesca, de que deve ser respeitável e credível – e a família protestante não tem as mesmas potencialidades quando se trata de estabelecer uma aparência de respeitabilidade religiosa.”

Quais são os outros requisitos básicos da farsa? “Uma total seriedade por parte dos actores. Uma ênfase na acção: não existem mui-

tas falas memoráveis nas peças de Travers e de Feydeau. E um sentido de perigo permanente – a farsa será inócua a não ser que a acção e as suas consequências prováveis estejam de algum modo relacionadas com a vida real. Muitas das farsas de hoje continuam a basear-se nos preconceitos de há cinquenta anos, particularmente nos preconceitos que se relacionam com o sexo. Mas hoje há que aceitar, por exemplo, que as pessoas têm realmente relações sexuais fora do casamento: a farsa dos anos 30 continua a ser aceitável porque deve ser entendida à luz do seu tempo, mas uma farsa moderna que se limite a alimentar os velhos e gastos clichés está na verdade a esconder a realidade, para conforto do público. E isto, claro está, é o que o teatro comercial geralmente faz. Em teoria, não há assunto que não possa ser tratado através da farsa – os Gregos também estavam dispostos a abordar qualquer tema farsescamente. Contudo, na prática, a farsa tornou-se uma forma realmente muito limitada.”

Geraldine McEwan, que integrou o elenco da primeira produção de *O Saque*, lançou uma luz bastante diferente sobre o aspecto tabu da peça. “Quando a peça é escrita com verdadeiro *humor*, como é o caso de *O Saque*, não há nada de indecente ou de horrível, e a graça reside no contraste. Mas eu tenho reservas quanto ao tipo de efeito que a peça teve sobre aqueles que a viram. É um pouco como aquelas reuniões entre pais e professores nas escolas dos nossos filhos, quando o psicólogo da escola nos dá um sermão. Na verdade, as pessoas que precisavam de ouvir o sermão são aquelas que faltaram à reunião. Nós já estamos convertidos à causa. Do mesmo modo, as pessoas que mais tiram de uma peça como *O Saque* são aquelas que menos precisam.”

Isto parece complementar o ponto de vista de Robin Midgley, segundo o qual a sociedade de hoje é demasiado fragmentada para partilhar um sentido colectivo de moralidade *estável* – e era este elemento que permitia à farsa francesa clássica pôr o seu público não apenas a rir, mas também a pensar. No seu recente *Drama in the Sixties*, Laurence Kitchin descreve a farsa contemporânea como “a *pop art* dos bufetes e dos passeios à beira-mar”, e a definição, isenta de qualquer condescendência implícita, reforça a distinção de Geraldine McEwan entre diferentes *tipos* de público. A *intelligentsia*, auto-proclamada ou não, poderá compreender *O Saque* porque partilha dos pressupostos morais da peça – mas provavelmente só irá a Whitehall enquanto singular relíquia da cultura popular agora em voga. O público base de Whitehall, por seu turno, ignorará a moda, ignorará ou detestará *O Saque* e não tentará sequer reservar um bilhete para *Black Comedy*, já que identifica o National Theatre com um espaço reservado à arte elitista.

E, infelizmente, este preconceito não é inteiramente unilateral. *Black Comedy* é certamente hilariante para qualquer tipo de público – contudo, o próprio nome da peça possui uma ressonância vagamente elitista: um trocadilho académico para um público culto. O público do National Theatre necessita talvez de uma desculpa vagamente intelectual – já para não falar de uma dose preparatória de Strindberg – para rir sem complexos, ao passo que o público de Whitehall nutre uma vaga antipatia pela reflexão descomplexada. Uma situação que, se não fosse tão tristemente sintomática, poderia ser descrita como absolutamente farsesca. •

* “Farce”. *Plays and Players*. (Jun. 1966). p. 56-58, 72.

“Sim, eu compreendo que fiz uma coisa imperdoável, mas sou impenitente”

JOE ORTON*

Nasci em Leicester há 33 anos. O meu pai era jardineiro, a minha mãe operária fabril. Tive uma educação muito comum. Chumbei nos exames de acesso ao liceu, com grande pena minha. Assim, abandonei o ensino público e fiz uma espécie de curso comercial durante um ano, que não me serviu de nada, já que não tinha vocação para a contabilidade e esse tipo de coisas. Sim, fui despedido de todos os empregos que arranjei entre os 16 e os 18 anos, porque nunca me interessei por nenhum deles. Custava-me acordar cedo para ir trabalhar e faltava muitas vezes – punha-me a passear e a olhar para as montras das lojas, e nas manhãs de sol sentava-me na praça da Câmara Municipal a comer gelados.

Ao serão frequentava um grupo de teatro amador. Na verdade, pertencia a tantos que a situação se tornou absurda – os ensaios para as peças sobrepunham-se. Queria ser actor, mas não sabia como, e por isso escrevi uma carta ao Serviço de Informações de Leicester. Responderam-me que tinha de estudar na Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) ou em qualquer outra academia reconhecida de arte dramática e deram-me uma lista de professores de elocução. Escolhi uma tal Madame ..., não sei porque lhe chamavam Madame, já que não tinha nada que a distinguisse especialmente, não passava de uma mulher de classe média empertigada e banal, e não tinha grande opinião sobre mim – notava-se perfeitamente que me achava um vulgar rufia; oferecia-me café e eu aceitava, perguntava-me se o tomava com açúcar e eu dizia que sim e ela saía e voltava com o café com açúcar, mas não era açúcar, era sacarina colada ao fundo da chávena, e eu dizia para comigo: “Oh, sim, é mesmo uma cabra”. E dava-me uns biscoitos de lata, sabes, uns biscoitos horríveis, muito reles. Ah não, ela não me tinha em grande conta, gostava muito mais de outro aluno, um rapaz pomposo de classe média que, na opinião dela, iria ser uma dádiva de Deus ao teatro inglês, e eu fiquei muito satisfeito quando soube que ele se revelou um verdadeiro fracasso. Aquela mulher não tinha gosto nenhum.

Mas a verdade é que foi ela que me explicou o que havia de fazer para pedir uma bolsa. Organizou um serão artístico para mostrar o grande talento de todos os seus alunos, e eu e uma rapariga, também aluna dela, fizemos a cena da desavença entre Oberon e Titânia de *Sonho de Uma Noite de Verão*, e eu tive uma ideia maravilhosa. Lembrei-me de fazer o papel todo pintado de verde, e comprei um montão de pigmento verde na loja da esquina. Não sabia pataquina sobre caracterização, vesti uns calções de banho e cobri-me de verde dos pés à cabeça, incluindo o cabelo – é espantoso não ter arranjado uma alergia de pele; depois fui buscar uma colcha verde à cama dos meus pais e embrulhei-me nela e apareci no palco naquela incrível figura, com a colcha e todo pintado de verde, enquanto a rapariga que fazia de Titânia usava um convencional vestido de *ballet* de musselina. De qualquer

forma, foi um grande êxito, porque a Madame me apresentou depois a um homem encarregado de atribuir bolsas de estudo, um tipo importante, e eu tive uma longa conversa com ele, que achou tudo muito interessante. E a verdade é que eles me deram uma bolsa muito generosa.

De facto, consegui entrar na RADA à primeira tentativa. Foi uma coisa extraordinária. Nas provas de audição fiz um excerto de *Peter Pan*, um diálogo entre o Capitão Gancho e o Smees, se não me engano – fiz os dois papéis ao mesmo tempo, um número esquizofrénico e um tanto alarmante, nem sei como consegui. O júri ficou impressionado, e quando mostrei a carta à Madame ela mal conseguia disfarçar a irritação por eu ter sido admitido, e continuou a ser uma cabra, porque eu devia ter tido oito lições com ela, mas como entrei na RADA só cheguei a ter sete, e ela escreveu-me várias vezes a dizer que não lhe tinha pago a última lição. Não me lembro se cheguei a pagar-lha. A verdade é que não gostei muito da experiência na RADA, porque perdi a esperança de aprender fosse o que fosse logo no primeiro semestre. As aulas eram um perfeito disparate. Não me ensinaram nada, e eu percebi que tinha mais vontade de aprender e que sabia mais sobre a arte de representar no começo do semestre do que no final. E durante os dois semestres que se seguiram – andei por lá dois anos – perdi completamente a minha autoconfiança e a minha virgindade.

Depois trabalhei no Repertory Theatre de Ipswich durante quatro meses e foi uma chatice; queixava-me imenso; depois deixei o teatro e casei-me, o que não correu bem. Eu não sentia nada de especial e as coisas simplesmente não funcionaram, enfim, eu era demasiado novo, fomo-nos afastando um do outro, sem discussões, quer dizer, era o tipo de casamento que geralmente costuma durar. Por muito liberal que uma pessoa seja em relação ao casamento moderno, há sempre responsabilidades. Eu não gosto de possessões, e uma esposa e filhos são possessões, têm de ser mantidos e sustentados. Ao fim de um ano regressiei a Londres e comecei a escrever. Nunca me passara pela cabeça ser escritor, sempre quis ser actor, mas descobri que tinha talento para a escrita, se bem que não conseguisse publicar nada, nadinha. Tive de arranjar todo o tipo de empregos.

Não tenho problema nenhum com o facto de ter estado preso. Mas sei que as pessoas que abandonam a sala durante *O Saque* são o tipo de pessoas que trabalham na justiça. Agora não podem fazer nada contra mim enquanto autor de *O Saque*, mas quando estive nas mãos deles, antes de escrever *O Saque* ou *Entertaining Mr. Sloane*, tinham poder sobre mim. Sim, eu compreendo que fiz uma coisa imperdoável, mas sou impenitente. Oponho-me a que o dinheiro público seja gasto em maus livros, em livros enfadonhos de escritoras de sucesso com direito a foto na contracapa. Creio que um deles foi escri-

to por Lady Dartmouth. As bibliotecas têm uma enorme quantidade de espaço para porcarias, e espaço nenhum para a boa literatura. Eu também costumava escrever falsas sinopses nas badanas dos livros, que o juiz descreveu como ligeiramente obscenas. Por isso decidiram fazer de mim um exemplo. As minhas actividades já decorriam há bastante tempo.

Mas gostei da prisão. Quer dizer, as únicas coisas que me desagradavam eram os pormenores. Quando estive em Brixton, os lavabos eram uma verdadeira desgraça, estavam sempre entupidos e num estado imundo: não havia retretes suficientes e esse tipo de coisas. Eu estava em detenção preventiva, percebes, e por isso não era obrigado a trabalhar na prisão. Ficava fechado na minha cela vinte e três horas por dia. O que não me incomodava muito. Costumava ler imenso. Não a Bíblia, que era o que se esperava que lêssemos, mas coisas estranhas como *Hatter's Castle*, o tipo de coisas que em circunstâncias normais nunca me passaria pela cabeça ler, romances baratos e tablóides. Não confiava no psiquiatra, porque sabia que tudo o que eu lhe dissesse acabava por ser transmitido às autoridades.

Bom, é claro que precisamos da polícia, é um mal necessário. Quer dizer, não acho mal que eles apanhem assassinos e ladrões de bancos, e é evidente que as pessoas não podem comportar-se de um modo totalmente anárquico. Mas acredito que eles se intrometem demasiado na moral privada – na vida das pessoas que se divertem nos bancos traseiros dos carros, ou que fumam marijuana, ou que fazem todas essas pequenas coisas tão interessantes. Oh não, não me metem medo, porque sei lidar com eles. Por exemplo, nunca devemos dizer-lhes a verdade, temos de lhes dizer a mentira mais conveniente, desde que seja credível. E, claro está, devemos tratá-los com toda a gentileza. Quer dizer, quando me levaram para a esquadra, percebi logo que a melhor coisa a fazer era mostrar-me gentil e totalmente vulnerável e o mais aberto possível, porque não vale a pena insistirmos nos nossos direitos quando estamos sob o poder deles. Isto pode parecer covardia... Bem, não cheguei a ser espancado, mas a possibilidade existia, ao passo que se formos difíceis eles podem tornar-se bastante violentos.

Espero que a violência das minhas peças não seja de tipo inconsequente, quer dizer, que não seja violência pela violência apenas. Sinto-me sempre horrorizado perante a violência que encontro em algumas coisas, especialmente em filmes e romances americanos. Costumava assistir a uma série de televisão americana chamada *The Invaders*, que tinha um tipo de violência puramente gratuita. Quer dizer, o velho de *Entertaining Mr. Sloane* tem de ser espancado por razões puramente pragmáticas, próprias ao enredo, e eu não conseguiria que a peça funcionasse de outra maneira. Para voltar ao velho

cliché sobre Shakespeare: não é possível ter certas cenas em *O Rei Lear* sem que arranquem os olhos a Gloucester. Mas no que toca à violência gratuita, sou completamente contra.

O estilo não é forçado. É o meu. Não podemos escrever comédias estilizadas entre aspas, porque o estilo deve reflectir o homem. Quando pensamos de certa maneira e somos fiéis a essas ideias na nossa escrita – algo que eu espero ser – então conseguiremos um estilo, há-de surgir um estilo. Para ouvirmos as frases mais estilizadas possíveis basta-nos andar de autocarro. As pessoas acham que eu escrevo fantasias, mas não é verdade; algumas coisas podem ser exageradas e distorcidas, do mesmo modo que os pintores distorcem e alteram as coisas, mas são sempre figuras realistas. São perfeitamente identificáveis. Não gosto da discriminação contra o estilo que algumas pessoas praticam, todos os escritores sérios têm um estilo. Quer dizer, o Arnold Wesker tem um estilo, ainda que normalmente as pessoas não o vejam como um estilista comparável a um Wilde, um Fairbank ou um Sheridan. O estilo não tem de ser artificial ou espantoso. Escrevo de certa maneira porque não posso exprimir-me em termos naturalistas. No movimento naturalista dos anos 20 e 30 acabamos por não conseguir escrever mais nada além de diálogos sobre o novo chapéu da Mavis; não temos personagens reais. Se usasse um estilo naturalista, não poderia fazer qualquer comentário sobre o tipo de polícia que Truscott é, ou sobre as leis do *establishment*. O estilo de Oscar Wilde é muito mais terra-a-terra e coloquial do que as pessoas pensam. A Lady Bracknell, por exemplo, é a mulher mais normal, comum e directa que existe, não é absolutamente nada afectada. As pessoas são seduzidas pelo “estilo resplandecente”. Não se trata de nada disso. Com Congreve passa-se a mesma coisa. Aquilo é real – é uma fatia de vida. Está escrito de uma forma brilhante e perfeitamente credível. Não existe nada de inverosímil nessas peças.





Apesar de tudo o que ouvimos dizer em contrário, os críticos são seres humanos, e os seres humanos fazem juízos precipitados. As pessoas gostam sempre de nos classificar, e isso não me agrada nada. Acho que as classificações são prejudiciais, sejam elas quais forem. A mesma coisa se passa a propósito do sexo. “Ele tem o fetiche do cabedal”, ou “ele gosta de rapariguinhas de cuecas cor-de-rosa”. Bem, eu acho que uma pessoa deve gostar de tudo, deve experimentar todas as possibilidades da vida. Não acho que devamos rejeitar qualquer experiência – se bem que, pessoalmente, eu não tenha a fantasia de ser espancado ou coisas do género.

Sim, fui contactado para escrever um guião de cinema para os Beatles. Respondi que teria de ser um guião absolutamente original. Paul McCartney disse-me para fazer o que me apetecesse. E eu disse-lhe que, se assim fosse, o filme nunca se faria. Ele respondeu que não haveria problemas, desde que o guião fosse bom. Por isso escrevi o guião e fiquei muito satisfeito com o resultado, e a minha agente também – e ela não é uma mulher fácil de contentar. Bom, enviámos o guião, e não tivemos qualquer notícia durante mais de um mês. Finalmente, recebemos uma carta do Brian Epstein a dizer que o guião não era adequado para os Beatles. Bem, o que é que eles queriam? O guião era brilhante. Havia, claro está, certas coisas... Uma vez que todos os adolescentes imitam os Beatles, não podíamos pôr os Beatles a fazer determinadas coisas. E a verdade é que, ao fim de vinte e cinco páginas de guião, eles já tinham cometido adultérios e homicídios, já tinham vestido roupas de mulher e sido presos, já tinham seduzido a filha de um padre – ou melhor, a sobrinha de um padre – e feito explodir um monumento à guerra, e todo o tipo de coisas desse género. Não posso censurá-los por terem recusado o guião, mas teria sido um filme maravilhoso. Escrevi-o apenas porque me apeteceu, não me sinto obrigado a censurar o que escrevo. O facto de Brian Epstein

dizer que não é adequado não me incomoda, hei-de vendê-lo a outra pessoa que o queira filmar. Quer dizer, não usei palavras obscenas. Não fui tão longe quanto poderia ir, se quisesse. Fiz um excelente trabalho. O Oscar Lewenstein acha que é a melhor coisa que jamais escrevi e está determinado a fazer o filme.

Sempre desejei fazer um filme chamado *Carry On, Jesus*, que seria uma paródia a certos filmes de Hollywood, e podíamos contratar o Kenneth Williams para fazer de apóstolo Pedro. O problema dos filmes da série *Carry On* é que deveriam ser, mesmo de acordo com os seus próprios critérios, melhores. É possível escrever um enorme número de piadas terrivelmente divertidas sobre ferramentas e coisas do género, sabes, todas essas graçolas de postal ilustrado, mas hoje em dia a qualidade desse tipo de humor deixa muito a desejar.

Reescrevo sempre as minhas peças. Tenho o hábito de escrever diversas versões de uma mesma ideia. Depois costumo pô-las de lado durante algum tempo, antes de escrever a versão definitiva. Na verdade, a peça *The Ruffian on the Stair* foi escrita em 1964 e produzida pela BBC. Mas a versão que estamos a fazer agora em *Crimes of Passion* tem apenas vagas semelhanças com a primeira, porque entretanto tive uma ideia completamente nova. Se bem que o esqueleto da peça seja o mesmo, uma grande parte é totalmente diferente e totalmente nova, e estou agora convencido de que não posso ir mais longe com essa peça, e não me apetece voltar a pegar nela, já consegui livrar-me dela de vez. O mesmo se passa com *The Erpingham Camp*, porque também já tinha feito uma versão para a televisão. Tudo começou com uma ideia que o Lindsay Anderson me deu. Disse-me que pretendia fazer um filme inspirado nas *Bacantes*. Perguntou-me se eu podia escrever alguma coisa com base nessa ideia. Disse-lhe que gostaria de tentar, fui para casa e escrevi 17 páginas. O Lindsay

leu-as, mas aquilo já não era a ideia dele, e por isso devolveu-me as 17 páginas. Mas a história interessava-me muito, e acabei por transformá-la numa peça para a televisão. Quando a televisão finalmente a produziu, já tinha passado um ano, e por essa altura já eu andava a pensar na história em termos de uma peça para o palco, e acabei por reescrever completamente as personagens. Essa também já está definitivamente arrumada.

Gosto de música *pop*. Colecciono discos antigos e novos que, na minha opinião, podem vir a fazer parte da história da *pop*. Em termos de música só me interessa a *pop*, não gosto de música clássica. Houve um período em que tentei aprender a gostar, mas acho que aquilo é apenas ruído – uma algazarra terrível –, provavelmente porque não tenho ouvido musical. Adoro todas aquelas canções estúpidas do tipo “Marta, Rambling Rose of the Wildwood”. Acabei de comprar um disco do Carl Brisson que inclui uma cena tirada de *A Viúva Alegre*, é totalmente ridículo, mas ele canta com estilo e é fiel a si próprio. É muito comovedor. Tenho um disco antigo do Cavan O’Connor a cantar “Kathleen Mavourneen” e é realmente muito triste, além de ridículo.

As pessoas têm dito que sou anti-católico: na verdade, não sou, acho simplesmente que os católicos são muito cómicos. Nunca tive qualquer contacto com católicos perigosos. Regra geral, aqueles que conheci eram irlandeses, e eu gosto dos irlandeses, não sei porquê. Quer dizer, são o povo mais *enfurecedor* à face da Terra. Nunca fui à Irlanda. Devo ter uma espécie de sentimento irracional em relação a eles.

Sempre existiram reaccionários, julgo que é um erro chamar-lhes fascistas, porque essa designação só se aplica de facto a um determinado período da história. Quando se fala de fascismo, as pessoas pensam sempre, erradamente, nos Co-

mícios de Nuremberga, e a verdade é que não há nada de mal nos Comícios de Nuremberga, a emoção, as bandas, as marchas e tudo isso, quer dizer, são coisas maravilhosas, seduzem-me e emocionam-me muito – o problema é que essas coisas são sempre utilizadas para maus fins. E a bota de combate nazi é um sintoma desse país em particular. Quer dizer, se quisermos encontrar o equivalente do fascismo na Inglaterra, teremos de ler as cartas endereçadas à *Radio Times* e à *TV Times*. A BBC, por exemplo, é uma monstruosa organização de propaganda, a pior desde o Dr. Goebbels. O primeiro grande encorajamento que recebi foi o facto de eles terem aceitado o meu *The Ruffian on the Stair*. Num pequeno enclave da BBC, o Third Programme, há pessoas excelentes. São genuinamente liberais. Não gosto do tipo de liberais que são reaccionários encapotados, os liberais do género Pamela Handsford Johnson, percebes? Há problemas mais graves no mundo do que o sexo entre adolescentes e o consumo de drogas.

Não sei o que acontecerá à Inglaterra. Acho que há uma certa parte da Inglaterra que é maravilhosa. Podes chamar-lhe a *Swinging London*, mas isso é apenas uma expressão para algo que existe, um liberalismo esplêndido, mas apenas numa pequeníssima parte de Londres. Quer dizer, em Nova Iorque, quando o Dudley Sutton teve de pintar o cabelo para fazer *Entertaining Mr. Sloane*, passou por uma série de embaraços. As pessoas chegavam a fazer comentários na rua, algo que nunca aconteceria aqui. Em Londres é-nos permitido fazer todo o tipo de coisas, e espero que assim seja por muito tempo. •

* De uma entrevista com Barry Hanson incluída nas notas ao programa de *Crimes of Passion* (*The Erpingham Camp* e *The Ruffian on the Stair*), espectáculo encenado por Peter Gill e apresentado no Royal Court Theatre em Junho de 1967.

Joe Orton

Cronologia*



1933 John Kingsley Orton (o mais velho dos quatro filhos de William e Elsie Kingsley Orton) nasce a 1 de Janeiro, no n.º 9 de Fayhurst Road, Saffron Lane Estates, Leicester, Inglaterra.

1944 Reprova nos exames de acesso ao ensino secundário.

1945-1947 Frequenta uma escola comercial privada, o Clark's College.

1949 Integra diversos grupos de teatro amadores de Leicester: Leicester Dramatic Society, Bats Player e Vaughan Players.

1950 Inicia aulas de elocução privadas com Madame Rothery para corrigir o seu ceceio e o sotaque típico de Leicester.

1951 Inicia os estudos na RADA – Royal Academy of Dramatic Arts, Londres, e partilha o n.º 31 de Gower Street com James Hilbert (um americano) e Lawrence Griffin; conhece Kenneth Halliwell. A 16 de Junho, juntamente com Griffin e Maxwell Burton-Shaw, muda-se para o apartamento de Halliwell, no n.º 161 de West End Lane, Hampstead.

1953 Trabalha como assistente de direcção de cena no Ipswich Repertory Theatre; escreve a meias com Halliwell *The Silver Bucket*, um romance inédito.

1955 Novas colaborações com Halliwell nos romances *The Mechanical Womb*, que parodia o género da ficção científica, e *The Last Days of Sodom* (ambos inéditos).

1956 Escreve, de novo em co-autoria com Halliwell, *The Boy Hairdresser*, uma sátira em versos brancos (inédita). O romance de Halliwell *Priapus in the Shrubbery* é rejeitado pela editora Faber.

1957 Escreve o romance *Between Us Girls* (inédito).

1957-1959 Juntamente com Halliwell, trabalha a espaços para a chocolateira Cadbury's.

1958 Começa a escrever cartas sob o pseudónimo de Edna Welthorpe.

1959 Muda-se para um apartamento adquirido por Halliwell no n.º 25 de Noel Road, Islington; Orton e Halliwell começam a danificar livros da biblioteca local.

1960 Colabora com Halliwell na versão romaneada de *The Boy Hairdresser* (inédito).

1961 Escreve o romance *The Vision of Gombold Proval*, publicado postumamente sob o título *Head to Toe*; envia *The Visit* ao Royal Court Theatre de Londres.

1962 A 5 de Maio é detido, juntamente com Halliwell, por danos causados a livros das bibliotecas de Islington; cumprem uma pena de seis meses de prisão, inicialmente em Wormwood Scrubs e posteriormente nas prisões de East Church, Sheerness, Kent (Orton) e de Arundel, Sussex (Halliwell).

1963 Em Agosto, vende *The Ruffian on the Stair* (originalmente *The Boy Hairdresser*) à BBC; entre Setembro e Dezembro, escreve *Entertaining Mr. Sloane*; em Dezembro, contrata uma agente literária, Margaret (Peggy) Ramsay.

1964 *Entertaining Mr. Sloane* estreia-se no New Arts Theatre de Londres a 6 de Junho; Orton conclui nesse mesmo mês *The Good and Faithful Servant*. A 29 de Junho, a produção de *Entertaining Mr. Sloane* é transferida para o Wyndham's Theatre, e a 5 de Outubro para o Queen's Theatre. Entre Junho e Dezembro, escreve *Loot/O Saque*; a 31 de Agosto, *The Ruffian on the Stair* é emitido pelo Third Programme da BBC.

1965 *O Saque* estreia-se a 1 de Fevereiro no Arts Theatre de Cambridge e a 11 de Abril no University Theatre de Manchester. Primeira estadia de Orton em Tânger, entre Maio e Julho; entre Julho e Setembro, escreve *The Erpingham Camp*. *Entertaining Mr. Sloane* estreia-se no Lyceum Theater de Nova Iorque, a 12 de Outubro.

1966 Segunda viagem a Tânger, onde permanece de Maio a Julho. A peça *The Erpingham Camp* é emitida pela Rediffusion Television a 27 de Junho, e estreia-se no Royal Court Theatre a 21 de Agosto. Emissão de *Funeral Games* pela Yorkshire Television a 25 de Agosto. A BBC Radio emite *The Ruffian on the Stair* a 31 de Agosto; *O Saque* estreia-se no Jeanetta Cochrane Theatre de Londres a 27 de Setembro, e é transferido para o Criterion Theatre a 1 de Novembro. Em Dezembro, Orton começa a escrever os seus diários e a peça *What the Butler Saw*; morre-lhe a mãe a 26 de Dezembro.

1967 Em Janeiro, *O Saque* é distinguido com os prémios do jornal *Evening Standard* e da revista *Plays and Players*. Escreve o guião de um filme para os Beatles, *Up Against It*. *The Good and Faithful Servant* estreia-se a 17 de Março no King's Head Theatre, Londres, e é emitido pela Rediffusion Television a 6 de Abril. *Crimes of Passion* (que integra novas versões para o palco de *The Ruffian on the Stair* e *The Erpingham Camp*) estreia-se a 6 de Junho no Royal Court Theatre. Os Beatles rejeitam o guião *Up Against It*, cujos direitos são adquiridos por Oscar Lewenstein. Orton passa uma terceira temporada em Tânger, entre Maio e Julho, e conclui *What the Butler Saw* em Julho. A 9 de Agosto é assassinado por Halliwell, que se suicida. O funeral de Orton tem lugar a 18 de Agosto no Golders Green Crematorium de West Chapel (o de Halliwell é em Enfield, Middlesex), e as cinzas de ambos são dispersas em Golders Green. *O Saque* sai de cartaz a 25 de Agosto, após 400 récitas.

1968 *O Saque* estreia-se a 18 de Março no Biltmore Theater de Nova Iorque.

1969 *What the Butler Saw* estreia-se a 5 de Março no Queen's Theatre de Londres; *Crimes of Passion* estreia-se a 26 de Outubro no Astor Place Theater de Nova Iorque.

1970 *What the Butler Saw* estreia-se a 4 de Maio no McAlpin Rooftop Theater de Nova Iorque.

1975 Entre Junho e Julho, o Royal Court Theatre apresenta uma retrospectiva de Joe Orton (*Entertaining Mr. Sloane*, *O Saque* e *What the Butler Saw*).

1978 John Lahr publica *Prick Up Your Ears*, uma biografia de Orton.

1986 *Diary of a Somebody*, dramatização de John Lahr com base nos diários de Orton, estreia-se a 6 de Dezembro no Cottesloe Theatre, Londres. Publicação de *Diaries*.

1987 Uma versão desenvolvida de *Diary of a Somebody*, de Lahr, estreia-se no King's Head Theatre de Londres. Estreia do filme *Prick Up Your Ears*, realizado por Stephen Frears. •

* "Chronology". In *Joe Orton*. New York: Twayne Publishers; London: Prentice Hall International, cop. 1995. p. xiii-xvi.



Luísa Costa Gomes

Tradução

Nasceu em Lisboa, em 1954. É licenciada em Filosofia e professora do Ensino Secundário. Contista, romancista, dramaturga e cronista, publicou cinco romances, quatro volumes de contos, dois libretos e nove peças de teatro, entre as quais *Nunca Nada de Ninguém*, *Clamor*, sobre textos do Padre António Vieira, *O Céu de Sacadura* e *O Último a Rir*. As suas peças foram encenadas no ACARTE (Fundação Calouste Gulbenkian), Teatro Nacional D. Maria II, Rivoli Teatro Municipal, Teatro Camões (ópera *Corvo Branco*, produzida no âmbito da Expo'98), Teatro Villaret, etc. É tradutora de filmes, teatro e ficção. Dirige a revista de contos *Ficções*.

Para o Teatro Nacional São João, escreveu a peça *Ubaro* (enc. Filipe Crawford, 1998), orientou uma Oficina de Escrita (2001) e traduziu *UBUs*, de Alfred Jarry (enc. Ricardo Pais, 2005). Já em 2006, o TNSJ dedicou-lhe o ciclo LCG, no âmbito do qual apresentou a peça *Um Filho* (enc. Ana Tamen, produção Cassefaz), organizou a conversa “Luísa Costa Gomes – A obra cénica em discussão” e promoveu a leitura encenada das peças *Arte da Conversação*, *Nunca Nada de Ninguém* e *Clamor* (dir. cénica Nuno Carinhas e Carlos Pimenta). •



Ricardo Pais

Encenação

Nasceu em 1945. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Entre 1968 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London, onde obtém o Director's Course Diploma, tendo como prova de fim de curso *The Two Executioners*, de Arrabal. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador dos projectos Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985) e Fórum de Viseu – Serviço Municipal de Cultura e Comunicação; director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi director do Teatro Nacional São João entre Dezembro de 1995 e Setembro de 2000, tendo encenado os seguintes espectáculos: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Mesas, Rádios, Pianos, Percussões e Repercussões* (1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997), *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997), *Músicas para Vieira* (1997), *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998), *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998), *Para Chopin – Piano Forte* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), e *Madame*, de Maria Velho da Costa (2000). Encenou, no contexto do PoNTI/Porto 2001, a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten. Já em 2002, encenou *Hamlet*, de W. Shakespeare. É assessor principal do quadro do Ministério da Cultura. Foi requisitado, em 2001, pelo Instituto Superior Politécnico de Viseu, onde desenvolveu projectos na área da formação em Artes do Palco. Em Outubro de 2002, volta a assumir o cargo de director do Teatro Nacional São João. Neste segundo mandato, encenou *Castro*, de António Ferreira (2003), *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *D. João*, de Molière (2006), e *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006), tendo ainda assinado a direcção de *Sondai-me! Sondheim*, a

partir de canções de Stephen Sondheim (2004), espectáculo co-dirigido por João Henriques, *Regressos*, concerto que reuniu no mesmo palco Argentina Santos, Camané e Rabih Abou-Khalil (2004), e *Cabelo Branco é Saudade*, espectáculo com a participação de Argentina Santos, Celeste Rodrigues, Alcindo de Carvalho e Ricardo Ribeiro (2005). Dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido excepcionalmente o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. •



Pedro Tudela

Cenografia

Nasceu em Viseu, em 1962. Concluiu o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) em 1987. Assistente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) desde 1999. Enquanto aluno da ESBAP, foi co-fundador do Grupo Missionário: organizou exposições nacionais e internacionais de pintura, arte postal e performance. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Foi autor e apresentador dos programas de rádio *escolhe um dedo* e *atmosfera reduzida* na xfm, entre 1995 e 1996. Em 1992, por ocasião da exposição *Mute ... life*, funda o colectivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou pela produção sonora em 1992, participando em concertos, performances e edições discográficas, em Portugal e no estrangeiro. Colabora com o grupo Virose e ingressa na Virose – Associação Cultural e Recreativa a partir de 2000. É membro da associação Granular, co-fundador e um dos elementos do projecto multidisciplinar e de música digital @c, e membro fundador da *media label* Crónica. Expõe individualmente com regularidade desde 1981. Participa em inúmeras exposições colectivas em Portugal e no estrangeiro desde o início da década de 80. Encontra-se representado em museus e colecções públicas, entre os quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado e Portugal Telecom.

Para o TNSJ, foi responsável pela instalação cenográfica de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003), e assinou as cenografias de *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo dirigido por Ricardo Pais e João Henriques (2004), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), ambos encenados por Ricardo Pais, e *Teatro Escasso*, encenado por António Durães (2006). •



Bernardo Monteiro

Figurinos

Iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. 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), *Testemunha* (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).

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* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett, dir. Ricardo Pais (2006), *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer, dir. musical Walter Hidalgo e dir. cénica João Henriques (2006), e *Os Negros*, de Jean Genet, enc. Rogério de Carvalho (2006). Foi responsável pelo desenho das fardas dos assistentes de sala do TNSJ e do TeCA. •



Francisco Leal

Sonoplastia

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do Teatro Nacional São João. Com formação musical na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais (QUASER) e Sonoplastia (IFICT), frequenta regularmente seminários e convenções sobre tecnologia e técnicas especializadas. 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 18 anos, a par de espectáculos de música, nomeadamente em festivais de jazz, tendo trabalhado nas principais salas de espectáculos – Fundação Gulbenkian, ACARTE, CCB, Teatro Nacional D. Maria II, Culturgest, Teatro Municipal de São Luiz, Teatro da Trindade, Rivoli Teatro Municipal, entre outras. Na lista de criadores com quem tem colaborado, podemos encontrar nomes como os dos encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, José Pedro Gomes, e dos músicos Nuno Rebelo, Vítor Rua, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sasseti, entre outros. Tem desenvolvido no TNSJ 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. •



Nuno Meira

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Trabalhou, entre outros, com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Ana Luísa Guimarães, Cucha Carvalheiro, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Fernando Candeias, Fernando Moreira, Ivo Alexandre, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Ricardo Pais, Sara Barbosa e Tó Maia, e com os coreógrafos Benvin-

do da Fonseca, Carlota Lagido, Peter Dietz, Paulo Ribeiro e Romulus Neagu. Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos, sendo os mais recentes: *Testemunha* (2004), *Um Número* (2005) e *[Sobressaltos] – Três Peças Breves de Samuel Beckett* (2006). Foi também responsável pelo desenho de luz de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (co-produção Ensemble, TNDM II, TNSJ, Teatro Viriato/CRAEB, IPAE/ANCA, 2002), e das coreografias de Paulo Ribeiro *Silicone Não* (Coimbra, Capital Nacional da Cultura, Teatro Viriato/CRAEB, Companhia Paulo Ribeiro, TNSJ, 2003) e *White* (Ballet Gulbenkian, 2004).

Iniciou uma colaboração mais regular com o TNSJ em 2003, concebendo o desenho de luz de *Castro, um Hamlet a mais*, espectáculos encenados por Ricardo Pais, e *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, enc. Nuno M Cardoso (co-produção TNSJ, O Cão Danado e Companhia). Foi ainda responsável pelo desenho de luz de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (2004), *UBUs*, de Alfred Jarry, enc. Ricardo Pais (2005), *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005), e *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006). Foi distinguido, em 2004, com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. •



João Castro

Assistência de encenação

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Ao longo do seu percurso como actor trabalhou com encenadores como Junior Sampaio (*Bou Buscar*, 1998, *A Bola – Esfera Lúdica*, 2000), Jorge Vaz de Carvalho (*La Bohème*, de Giacomo Puccini, dir. musical Marc Tardue, 2000), Ricardo Pais (*Hamlet*, de William Shakespeare, 2002), Luís Varela e Tiago de Faria (*Fragoa do Amor*, a partir de Gil Vicente, 2002). Participou ainda no espectáculo *Multy Pitters – Algo Completamente Diferente*, com texto adaptado das séries *Flying Circus* e *And Now for Something Completely Different*, dos Monty Python, dirigido pelo Teatro Tosco, do qual é um dos elementos fundadores. Foi responsável pela encenação de *As Vedetas*, de Lucien Lambert (2002), e *Na Magia o Encontro com a Poesia do Cinema* (2003), bem como autor, juntamente com Sofia Gouveia, do texto do espectáculo *Kilkeny Love*, dirigido por esta última (2004). Assegurou a direcção de actores e direcção de cena na encenação de Tiago de Faria de *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill, e em *A Disputa*, de Marivaux, encenação de Luís Varela, integrando ainda o elenco de *A Dimensão Poética da Espera*, dir. Ana Ferreira (2006).

No TNSJ, foi ponto-anotador de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), integrou o elenco de *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *D. João*, de Molière (2006), encenações de Ricardo Pais, e *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006). Em *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett, dir. Ricardo Pais (2006), desempenhou a função de assistente de direcção. •



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 no âmbito de um estágio de formação patrocinado pela Casa da Música (CdM). Para o Serviço Educativo da CdM, encenou em 2003 os espectáculos *Ma Mère l'Oye*, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, e *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça. Para o Estúdio de Ópera da CdM, encenou *La voix Humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau (2004), e *Para as Bodas de Bastien e Bastienne*, de Mozart (2006).

Tem trabalhado com grande regularidade no TNSJ desde 2003, nomeadamente nas áreas da assistência de encenação, preparação vocal e elocução, em espectáculos encenados por Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas e Rogério de Carvalho. Comissariou o concerto músico-cénico *InezElétrica*, apresentado no Salão Nobre em 2003; participou como cantor em *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003); e dirigiu, juntamente com Ricardo Pais, *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo em que participou igualmente como intérprete. Já em 2006, assinou a direcção cénica da *operita* tango *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer. Exerce, no TNSJ, a função de professor residente de Voz e Elocução. •



Hugo Torres

Dennis; Meadows

Nasceu em Viseu, em 1973. Iniciou o seu percurso teatral no Trigo Limpo – Teatro ACERT, do qual foi membro, participando em várias das suas produções. Tem o bacharelato em Teatro/ Interpretação da ESMAE, salientando-se ainda na sua formação artística o trabalho desenvolvido com Bibi Perestrelo, Kot Kotecki e José Carretas (interpretação), António Tavares e Adriana Candeias (dança), Fran Pérez e Nuno Patrício (música), Miguel Andrade Gomes (esgrima) e Luís Madureira (voz). Participou em espectáculos encenados por Jorge Silva Melo (*A Tragédia de Coriolano*, de William Shakespeare, 1997), Junior Sampaio (*Fábulas*, a partir de La Fontaine, 1997), João Brites (*Peregrinação*, espectáculo permanente da Expo'98), José Carretas (*O Segredo Maior*, 1998, e *A Tituria*, 2001, textos de José Carretas), Rui Spranger (*Três Peças de Jean Tardieu*, 2000), Nuno Cardoso (*Oresteia*, de Ésquilo, 2001, e *Antígona*, de Sófocles, 2001), Pierre Voltz (*A Princesa Malene*, de Maurice Maeterlinck, 2001) e Marcos Barbosa (*Escrever, Falar*, 2001, e *Coimbra B*, 2003, textos de Jacinto Lucas Pires). Foi co-responsável pela dramaturgia e encenação, com Paulo Oliveira e Miguel Mendes, de *Teatro Explicado ao Noctívago* e *Três em Linha*.

Em espectáculos encenados por Ricardo Pais no TNSJ, integrou o elenco de *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), *Hamlet*, de William Shakespeare (2002), reposição de *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (2004), *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006), e *D. João*, de Molière (2006). No TNSJ, participou ainda em *Barcas*, a partir de Gil Vicente, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2000), *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques (2004), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2005), e *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006). •



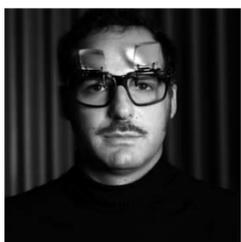
Jorge Mota

Mcleavy

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas acções de formação teatral promovidas pelo TEAR, Seiva Trupe e Ensemble – Sociedade de Actores. É actor profissional desde 1979, tendo feito parte do elenco de diversas companhias e instituições, como o TEAR, Pé de Vento, Os Comediantes, TEP, Seiva Trupe, ASSÉDIO, TNSJ, Ensemble, Teatro do Bolhão, Teatro do Noroeste e Teatro Plástico. Mais recentemente, integrou os elencos de *Roupa Suja*, de Tom Stoppard, enc. João Paulo Costa (Ensemble, 2003), *A Ópera do Falhado*, de JP Simões, enc. João Paulo Costa (Teatro do Bolhão, 2003), *Belkiss, Rainha do Sabá*, de Eugénio de Castro, enc. Castro Guedes (Teatro do Noroeste, 2004), e *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico, 2005). No cinema, participou em *Viagem ao Princípio do Mundo*, de Manoel de Oliveira (1997), *Vanitas*, de Paulo Rocha (2003), e *Um Rio*, de José Carlos de Oliveira (2005). Foi também actor em diversos trabalhos televisivos, como *Major Alvega*, *Os Andrades*, *Médico de Família* ou *Ninguém Como Tu*. É director de interpretação e intérprete em dobragens na RTP (desde 1986) e em curtas-metragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espec-

táculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor, monitor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais.

No TNSJ, foi actor em *A Tempestade*, de William Shakespeare, enc. Silviu Purcarete (1994), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2001), *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, enc. José Wallenstein (2002), e *O Tio Vânia*, de A. Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005). Já em 2006, integrou os elencos de *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais, e *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett, dir. Ricardo Pais. Dirigiu ainda, em 2002, a Oficina de Interpretação organizada pelo TNSJ no âmbito das comemorações dos 500 anos da primeira peça de Gil Vicente. •

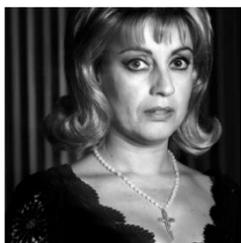


José Eduardo Silva

Truscott

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou a sua actividade teatral em 1994 na ODIT – Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral, dirigida por Moncho Rodriguez. Concluiu o bacharelato do curso de Teatro na ESMAE. A sua formação inclui ainda o curso internacional de Aperfeiçoamento Teatral na École des Maîtres (XII edição), o curso profissional de Teatro do Balletteatro e o trabalho realizado com o núcleo de especialização artística em Teatro de Rua, realizado no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. No seu trabalho como actor, destaca os espectáculos *Purificados* (Ao Cabo Teatro, Porto), *De Miragem em Miragem se Fez a Viagem* (FITEI, Porto), ambos encenados por Nuno Cardoso; *A Última Ceia de 2001* (Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto 2001), enc. José Carretas; e *Pessoas e Ópera do Ciúme* (ODIT, Guimarães), enc. Moncho Rodriguez. Com companhias estrangeiras, integrou os elencos de *Magical Mystery Tour* (The Natural Theatre Company, Porto 2001); *Ponte dos Sonhos* (Kumulus, Porto 2001); e *Woyzeck* (Teatro Stabile Torino, Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Turim), enc. Giancarlo Cobelli. Encenou *Exercício #6 – Auto-Acusação*, de Peter Handke (Balletteatro, Porto); *Nunca!* (Balletteatro, Porto); *A Viagem*, espectáculo/visita guiada ao Paço dos Duques de Bragança (IPPAR, Guimarães); *A Minha Rua Também Corre*, espectáculo para a infância criado no âmbito do Serviço Educativo da Fundação Ciência e Desenvolvimento (FCD, Teatro do Frio, Porto); e *O Amor de Fedra*, de Sarah Kane (Teatro Universitário do Minho, Braga). Destaca ainda as co-criações *Febre* (Acasos da Rua, CICP, Guimarães), *As Voltas que o Mundo Dá* (Má Companhia, FITEI, Porto) e *Invenções de Rua* (XI Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira). Na dança, destaca o espectáculo *Acidente de Automóvel Cor de Laranja 10 Vezes*, de Isabel Barros (Balletteatro Companhia, Mergulho no Futuro – Expo'98). No cinema, participou nos filmes *Kuzz*, de José Pedro Sousa (Alfândega Filmes), e *Acordar*, de Tiago Guedes e Frederico Serra (Kripton). Na música, destaca o projecto Blue Orange Juice, com duas edições discográficas: *Spin-orbit Interaction* e *Monoxide*, ambas editadas pela editora Garagem, Porto.

No TNSJ, integrou os elencos de *Coiso*, de Albrecht Loops (enc. Nuno Cardoso, 2001), *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett, e *D. João*, de Molière, ambos encenados por Ricardo Pais em 2006, e *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006). Participou ainda em *Zoo*, projecto de Fabio Iaquone (Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti, PoNTT'99). •



Lígia Roque

Fay

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com a formação de A Escola da Noite. Integrou o elenco de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais, actuou no vídeo *Parallel*, de Runa Islam para o Museu de Serralves, e participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Mais recentemente, participou em *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), e actuou, como cantora, em *Mary Through the Looking Glass*, em colaboração com a artista britânica Geraldine Monk, em *Zappanale #15*, com o grupo experimental belga Wrong Object, e em *The Poets of Fado*, concerto encomendado pelo Thin Air – Winnipeg International Writers Festival. Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos inéditos de dramaturgos portugueses contemporâneos, para o Teatro Universitário do Porto, e *Por Amor de Deus*, de John Havela, para a Fundação Ciência e Desenvolvimento.

No TNSJ, foi dirigida por Ricardo Pais em: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, *Noite de Reis*, de W. Shakespeare, *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, *Para Garrett – Frei Luís de Sousa*, *Linha Curva*, *Linha Turva*, *UBUs*, de Alfred Jarry, e *D. João*, de Molière; Nuno Carinhas: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille, *Sónia & André*, leitura encenada a partir de A. Tchekhov; Paulo Castro: *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond; e Giorgio Barberio Corsetti: *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello, e *Barcas*, de Gil Vicente. No PoNTI 2001, participou em *Escadas Tortas sem Corrimão*, de An.Carl-Go, enc. Carlos Gomes e Carlota Gonçalves, e *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn, encenação de Nuno Carinhas para a ASSÉDIO. •



Paulo Freixinho

Hal

Nasceu em Coimbra, em 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Foi co-fundador do Teatro Bruto. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Silviu Purcarete, Filipe Crawford, Ricardo Pais, José Caldas, João Garcia Miguel, António Capelo, Nuno Carinhas, José Carretas, José Wallenstein, Francisco Alves, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Rosa Quiroga, João Pedro Vaz e Fernando Moreira. Foi responsável pela assistência de encenação de *Três num Baloço*, de Luigi Lunari, *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter, *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, e *Anfitrião ou Júpter e Alcmena*, de António José da Silva.

Como actor, participou em vários espectáculos produzidos pelo TNSJ, como *A Tempestade*, de William Shakespeare (1994), *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (TNSJ, Teatro Bruto, 1999), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke (TNSJ, Teatro Só, 2001), *Uriel Acosta* (TNSJ, As Boas Raparigas..., 2001), *Depois do Paraíso*, de Israel Horowitz (TNSJ, Teatro Plástico, 2001), e *Ilhas*, de José Carretas (TNSJ, Panmixia, 2004). Integrou os elencos de *UBUs*, de Alfred Jarry, enc. Ricardo Pais

(2005), e *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005). Mais recentemente, participou em *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006), *D. João*, de Molière, (2006), encenações de Ricardo Pais, e *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006). •

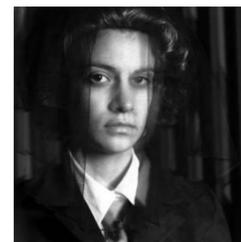


Pedro Almendra

Dennis; Meadows

Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca, tendo ainda sido dirigido por Nuno M Cardoso no exercício final do curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho. Completou o curso de Teatro da ESMAE, onde trabalhou com os encenadores António Durães, António Capelo, Carlos J. Pessoa e Richard Stourac. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, encenado por António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. Seguiram-se-lhe *Os Excedentes*, com o Grupo Contracena, encenação de Gil Filipe (1998); *Montras de Solidão*, um dos projectos de encerramento da Porto 2001, com textos de Marcos Barbosa e José Carretas; *Alletsator – XPTO.Kosmos.2001*, de Pedro Barbosa, enc. João Paulo Costa, dir. musical Virgílio Melo (2001); e *Chuva de Verão*, encenação de Afonso Fonseca para a Companhia de Teatro de Braga (2002). Posteriormente, trabalhou com Nuno Cardoso em *Valparaíso*, de Don DeLillo (2002), e com Junior Sampaio em *Teatro do Futuro* (2003). Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra.

A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, com a participação na leitura encenada de textos da Oficina de Escrita orientada por Luísa Costa Gomes, e na leitura do texto *Estrela da Manhã*, de António Ferreira, vencedor do Concurso de Novas Dramaturgias 2001. Seguiram-se as participações em *InezEléctrica*, espectáculo músico-cénico comissariado por João Henriques; *um Hamlet a mais*, encenação de Ricardo Pais a partir do texto de W. Shakespeare; *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA; a remontagem de *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais; *Sondai-me! Sondheim*, com direcção de Ricardo Pais e João Henriques; *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais; e *UBUs*, de Alfred Jarry, enc. Ricardo Pais. Recentemente, integrou os elencos de *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett, *D. João*, de Molière, ambas encenações de Ricardo Pais, e *Teatro Escasso*, enc. António Durães. •



Marta Pires

Figuração

Frequenta o último ano do curso de Dança do Balletteatro Escola Profissional, Porto. Ao longo deste período de formação participou em vários projectos de coreógrafos, como Clara Andermatt (2005) e Thomas Lebrun (2006). Estreou-se na reposição do espectáculo *Eléctrica*, apresentado no Balletteatro Auditório sob a orientação de Sónia Cunha (2004). Tem vindo a participar em alguns projectos de criação sugeridos pelo Balletteatro. •



André Joly

Figuração

Nasceu em Lisboa, em 1982. Tem desempenhado as seguintes funções na área do teatro: maquinista de cena nos espectáculos do programa RHx4 – Rui Horta no Porto, *Berlim no Escuro*, *Maria de Buenos Aires* (Teatro Carlos Alberto, 2006) e no musical *Cats* (Coliseu do Porto, 2006); técnico de luz, durante o mês de Agosto de 2006, no Teatro Nacional São João. •

Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

Director

Ricardo País
Assistentes
Hélder Sousa
Paula Almeida

Subdirectora (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes
Assistentes
Luísa Archer
Sandra Martins

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
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
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
Assistentes
Joana Guimarães
Matilde Barroso

Centro de Edições

João Luís Pereira
Pedro Sobrado
Cristina Carvalho

Gabinete de Imprensa

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 Veiga

Relações Públicas

Luísa Portal
Assistentes
Rosalina Babo
Diná Gonçalves

Frente de Casa

Fernando Camecelha
Assistentes
Conceição Duarte
Jorge Rebelo

Responsáveis de Bilheteira

Fernando Camecelha (TNSJ)
Conceição Duarte (TeCA)

Bilheteiras

Fátima Tavares
Francisco Silva
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





