

MANUAL DE LEITURA

CASAS PARDAS

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

*Oh deixai de edificar
tantas câmaras dobradas
mui pintadas e douradas
que é gastar sem prestar.
Alabardas, alabardas
espingardas, espingardas
nam queirais ser genoeses
senam muito portugueses
e morar em casas pardas.*

GIL VICENTE
*Auto da Exortação
da Guerra,*
1514 (citado,
em epígrafe,
no romance
Casas Pardas
de Maria Velho
da Costa)

“Estava o Salazar muito trémulo a ler os agradecimentos da doença...”

Essa e muitas outras memórias, como as da revolução a alvoraçarem a mudança de tudo, numa esperança de renascimento com as palavras na rua e os corpos na rua, enérgicos, amantíssimos e inventivos, “a cabeça azoadada de vozes”.

Continuamos a nossa demanda de saber o que é fazer teatro em português escrito, fundo de maneio da nossa identidade, tirando o retrato social, universal e de família – “tantos desgostos em tão pouco tempo” – neste território da ficção do estar e dos afectos. Lisboa dita pela “carregadora ambulante do sétimo sentido que é o ouvido-dizer”. Casa que se afunda; terra “ressequi-díssima” por onde atravessam os sonhadores involuntários; terra que treme – paisagem toda ela posta “à italiana” na sala dos dourados que trepam pelas paredes como “pés de gavinha”. O verde dos greens e da esperança arredada; o vermelho da cólera, dos maus-tratos e do sangue do desejo; o amarelo do desespero armilar, cor da alma tantas vezes posta do avesso.

“Quem me dá tempo de falar da abundância de paz que irradio, de poder doar-me ao gozo, ao que espero, ao que peno?” Eis os títulos postos pela dramaturgista às cenas, fragmentos deste **discurso amoroso**: Vozes ao longe e ao perto (ecos e sombras) / Morre um passarinho / Vinha Negra (Pesadelo de Elvira) / As profissões e a fé / Chega o Pai (de Elvira) / Entre! (Pesadelo de Maria das Dores) / Morre a Mãe (de Elisa e Mimi) / Hospitais, Funerais / Lisboa de madrugada em parte de casa / Alucinação de Elisa / Mary e o banho de lágrimas / A Mimi, coitada... / Na cozinha / As meninas exemplares / Um jantar: preparação / Mau-olhado de Lídia / A bolha / A terra treme / Suicídio de Mary / 2. Amor de sogra / 3. Saudades de Rosa / 4. *Merci Maman, merci Papa* / 5. Vou dormir que parece que estou um bocado bêbeda / 6. Isto é monstruoso / As coisas mudam / Utopia do Pátio / Solidão do Narrador / Felicidade Entendida.

Extenso programa, de alucinação em (aluci)nação. Personagens de se preferir todas, na exaustão das circunstâncias – as delas e as nossas – de termos de saber quais e porquê. Actrizes e actores, passadores das palavras mais do que das emoções, porque é nas palavras que se urde o jogo dos relacionamentos e das identidades, contrabando dramático da *matéria prima*.

À Maria Velho da Costa, o agradecimento por nos ter permitido mexer nas suas *Casas Pardas*, com a admiração do leitor que ao longo da vida foi ficando na expectativa das suas próximas edições. Outro agradecimento a Luísa Costa Gomes, por ter aceitado revolver chão sagrado com a determinação que lhe assiste.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

NUNO CARINHAS
Director Artístico do TNSJ

ESTREIA ABSOLUTA

Casas Pardas

de **Maria Velho da Costa**
adaptação e dramaturgia
Luísa Costa Gomes

encenação
Nuno Carinhas
cenografia
Pedro Tudela
figurinos
Maria Gambina
desenho de luz
Nuno Meira
desenho de som
Francisco Leal
*preparação vocal
e elocução*
João Henriques

interpretação
Anabela Teixeira
Maria das Dores
Carmen Santos
Sara; Primeira Carpideira
Catarina Lacerda
Elvira
Emília Silvestre
*Maria do Carmo; Segunda
Carpideira; Mulher II*
Joana Carvalho
*Rosa; Fátima; Estela;
Enfermeira; Terceira
Carpideira; Mulher I*
João Castro
José Oom
Jorge Mota
*António, marido de Maria
do Carmo; Abílio Carreiras;
Homem I*
Leonor Salgueiro
Maria Elisa
Paulo Freixinho
Frederico
Paulo Moura Lopes
*António, marido de Elvira;
Homem II*
Rute Miranda
Lídia; Quarta Carpideira

produção **TNSJ**

**Teatro Nacional
São João**
(Porto)
6-23 Dez 2012
qua-sáb 21:30
dom 16:00

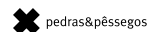
**São Luiz
Teatro Municipal**
(Lisboa)
24-27 Jan 2013
qui-sáb 21:00
dom 17:30

dur. aprox. 2:00
M/12 anos

A banda sonora inclui temas tratados a partir dos originais: “Fantasiesstücke Op. 12: Au soir”, de **Robert Schumann** interpretação **Mara Dobresco** (Long Distance, 2003); “The Girl from Ipanema / Meditation”, de **António Carlos Jobim/Vinicius de Moraes/Norman Gimbel** interpretação **Denny McLain** (Capitol Records, 1969); “Laura / More”, de **David Raksin/Nino Oliviero/Norman Newell/Riz Ortolani** interpretação **Denny McLain** (Capitol Records, 1969); “The Third Man Theme”, de **Anton Karas/Walter Lord** interpretação **The Don Baker Trio** (Capitol Records, 1958); “Within You Without You”, de **The Beatles** (Parlophone, 1967); “Buen Amigo”, de **Julio De Caro** interpretação **Julio De Caro y su Orquesta Típica**; “Fado Ciganita”, de **Armandinho**; “Unfamiliar Wind (Leeks Hills)”, de **Brian Eno** (Virgin Records, 1982); “Rain”, de **Benny Carter/Eugene Ford** interpretação **Ella Fitzgerald & Joe Pass** (Pablo Records, 1976); “Also Sprach Zarathustra”, de **Richard Strauss** interpretação **Berliner Philharmoniker** (MGM Records, 1968); “Undine Sonata Op. 167: III Andante tranquillo”, de **Carl Reinecke** recriação de **Ludgero Rosas** (piano).

coordenação de produção
Maria João Teixeira
assistência de produção **Maria do Céu Soares, Mónica Rocha, Carla Soares** (estagiária da ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema)
direção técnica
Carlos Miguel Chaves
direção de palco **Rui Simão**
direção de cena **Pedro Guimarães**
assistência de direção de cena
Ricardo Silva, Inês Lemos (estagiária da ESTC)
cenografia **Teresa Grácio** (coordenação)
guarda-roupa e adereços
Elisabete Leão (coordenação);
Teresa Batista (assistência);
Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira, Esperança de Sousa, Rosa de Sousa (costureiras); **Aurélio Ferreira** (modelista); **Isabel Pereira** (aderecista de guarda-roupa); **Suzanne Veiga Gomes** (estagiária de guarda-roupa); **Dora Pereira, Guilherme Monteiro** (aderecistas)
maquinaria **Filipe Silva** (coordenação), **Joaquim Marques, Adélio Pêra, Paulo Ferreira, Jorge Silva, Lídio Pontes**
luz **Filipe Pinheiro** (coordenação), **Abílio Vinhas, António Pedra, José Rodrigues, Nuno Gonçalves**
som **João Oliveira**
maquilhagem **Marla Santos**
fotografia **João Tuna**

APOIOS



APOIOS À DIVULGAÇÃO



PARCEIRO MEDIA



AGRADECIMENTOS

Jorge Salgado Correia

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos - Rui Macedo

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **João Luís Pereira**

documentação **Paula Braga**

design gráfico **Jona Monteiro**

fotografia **João Tuna**

impressão **Gráfica Maiadouro, S.A.**

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

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Pardas Casas

Não são mudas as casas, nem são casas,
são rostos e são sombras que se movem
ao longo do papel

Ou serão casas sobreviventes sílabas
veemente resplendor
as sílabas que as dizem, destas casas

Pátios de fazer guerra contra as coisas
que podres deitam ramos e ruínas,
e preparam os passos de passar

Ao longo da madeira em eco
os passos, o ar entre a madeira e o outro
chão cobrindo forros novos

língua viva, carne em recuo e viva,
palco de som em parapeito aberto
salivas com pronomes e sentidos

E regressam do fundo da cortina,
o seu tempo a voltar, podre e sem asas,
e as janelas das casas na penumbra

deixam ver potes rudes, nomes, parcas
vozes ainda aqui, aqui de novo:

Que pardos são os tempos, mortos-vivos,
mas não foi parca a luz que as resplendeu,
às casas,

nem de negrume é feita
a voz que as diz –

ANA LUÍSA AMARAL

Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas

No dia 25 de Novembro, um dia depois do primeiro ensaio de palco de *Casas Pardas*, Luísa Costa Gomes, Nuno Carinhas, João Henriques, António Durães e João Luís Pereira “puseram-se todos a falar e a mover ao mesmo tempo”. Vozes ao longe e ao perto, ecos e sombras de um romance a caminho da cena. A língua em trânsito, em transe. Ouvimos dizer.

JOÃO LUÍS PEREIRA Começaria pelo princípio e o princípio aqui é Maria Velho da Costa. Regressamos a ela uma vez mais sob o signo da “indigestão de romance”, a que ela se entregou para escrever *Madame*, peça que Ricardo Pais encenou aqui em 2000 e que partia de duas personagens, Maria Eduarda e Capitu, retiradas dos romances *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Sabendo que és um leitor fervoroso da obra romanesca da Maria Velho da Costa, pergunto: era uma inevitabilidade devolvê-la a este palco, agora já não na condição de “dramaturga” que reescreve, mas na de romancista que é reescrita?

NUNO CARINHAS *Casas Pardas* insere-se num plano, que terá ou não outros desenvolvimentos, de cruzar escritores portugueses, de os colocar em *tradução*. E emergiu naturalmente a Maria Velho da Costa como autora de desafio à Luísa Costa Gomes, assim como surgiu o Almada Negreiros para o Jacinto Lucas Pires, que revisitou o romance *Nome de Guerra* em *Exactamente Antunes* [2011]. Estes convites foram feitos a dramaturgos que, sendo também ficcionistas e tradutores, são dois dos autores que mais trabalho *dramaturgístico* têm feito, e isso sente-se na maneira como se apropriam do trabalho de outros. Em *Casas Pardas*, a Maria Velho da Costa não está mais visível do que a Luísa Costa Gomes, isto porque se a Luísa foi trabalhando várias versões do romance

é porque as suas formas de aproximação são estas e não outras. Se tivéssemos invertido os papéis, se a Luísa tivesse pegado em *Nome de Guerra* e o Jacinto em *Casas Pardas*, os resultados teriam sido completamente diversos. É este *dois em um*, este gesto de dinâmica literária de autores que se traduzem, que me interessa. Nesse sentido, não há aqui nenhum gesto de sacração.

ANTÓNIO DURÃES Traduzir os outros parece-me uma expressão muito feliz, porque em ambos os casos não estamos perante adaptações de romances, mas das suas traduções para um lugar específico.

NC Para o teatro, precisamente. Aqui, a ambição primeira foi a de devolver ao domínio público a linguagem de dois autores decisivos na valorização e na reinvenção da língua portuguesa.

JLP No primeiro ensaio de mesa, a Luísa começou por falar em “coragem” para qualificar o desvio deste romance para a cena. Afirmou mesmo tratar-se de “um combate literário fazer um texto da Maria Velho da Costa e fazê-lo passar, absolutamente”.

LUÍSA COSTA GOMES Combate pela língua, contra o empobrecimento e o estreitamento dos horizontes, que é também necessariamente

combate pelos direitos da arte. Nesse sentido, o convite do Nuno para trabalhar a partir de um romance da Maria Velho da Costa era irrecusável. Porque ela é para mim a grande cultora, não só da língua, mas de uma atitude artística de seriedade e exigência que trazemos descurada nestes tempos industriais. Confesso que tive um certo pudor em atacar, com recursos dramaturgícos mais ou menos convencionais, um mundo que é de uma complexidade e de uma riqueza linguística, imagética, estilística, dialogal, “dialectal”, ou seja, cultural e intelectual absolutamente extraordinárias. Ao longo do meu processo de trabalho, foi forçoso ir-me apropriando do romance de forma a ter sobre ele um ponto de vista que seria sempre inevitavelmente infiel. O Jorge Luis Borges fala em “infidelidade criadora e feliz” a propósito da tradução. O modo timorato e reverencial de nos aproximarmos de um texto é, na minha opinião, quase sempre contraproducente. Recriar é também vivificar e dar vida é sempre um processo eivado de imperfeições. Um autor apropria-se de um texto para extrair dele o que lhe interessa hoje. Nas primeiras conversas sobre *Casas Pardas*, comecei por dizer ao Nuno que queria “servir o texto”, mas é óbvio que acabou por significar um “compromisso”. Dentro da admiração, do amor, do *temor e tremor* que tenho pela escrita e pela pessoa da Maria Velho da Costa, tenho de confessar que esta dramaturgia é a tradução pessoal de um demorado processo de leitura e de escuta do romance.

JLP Presumo que entre o susto e o privilégio recebeste a proposta de adaptar *Casas Pardas* em 2010 e entregaste uma primeira versão em Maio de 2012. A esta distância, podes reconstituir alguns momentos decisivos da construção desta dramaturgia e do diálogo que foste mantendo com o Nuno até chegarem à versão que subiu ao palco?

LCG *Casas Pardas* é um romance teatral. Os diálogos pedem palco. As personagens pedem cena. A própria existência de uma pequena peça de teatro que constitui a parte central do romance parecia querer dizer que o que havia a fazer era pura e simplesmente um prólogo e um epílogo à “Terça Casa”; mas, sendo à

primeira vista um “corpo estranho”, a estratégia da peça dentro do romance é eminentemente romanesca, é uma outra experiência do texto na elaborada sequência de experiências literárias que o romance também é. O texto dramático é ali o mais adequado a uma “encenação” do poder. Tal como a Elisa usa a oração para dizer um desejo de vingança, ou a Lídia usa a ladainha da bruxa para lançar o seu mau-olhado sobre os padrões. Apoiar a dramaturgia na “Terça Casa” e na imagem do terramoto por vir pareceu-me, portanto, redutor. Foi aí que comecei a ouvir as vozes. E essas vozes, mais ao longe, mais próximas, mais antigas, ou recentes, ecoam na cabeça da Elisa, a que “anda a aprender para escritora”. E o espaço vai sendo povoado por ecos, que se transformam em sombras, depois em corpos, depois em presenças e depois em presenças insuportáveis, até se transformarem, na cena do suicídio da Maria das Dores, em fantasmas ou demónios benignos e malignos, aquilo a que os Gregos chamavam *daimones*. A Elisa, na primeira versão, estava cindida em Narradora e Elisa, para permitir uma duplicação da voz da personagem: é uma personagem que se torna Narradora da sua história e da de outras personagens. É na língua da Elisa que a Elvira acaba por falar. No início, a Maria das Dores foi a personagem que me chamou, pela sua dimensão crística, sacrificial, uma figura recorrente na obra da Maria Velho da Costa, que tem supina encarnação no conto *Fátima*. Elisa, a narradora, com os seus exercícios de cópia, de escrita de géneros, de permanente experimentação, de *literatificação* de tudo em que toca, começou entretanto a tomar mais corpo e importância. Para isso contribuiu muito, penso, a sugestão do Nuno em não dividir as falas da Elisa com a Narradora. A Elisa ganhou “unidade de espírito” e, com ele, corpo. Mas o que constitui o foco simbólico da narrativa das *Casas Pardas* é a transformação da Elvira, que acede aos prazeres da carne ditos em linguagem erudita-popular. Pelo caminho, foram saindo personagens: o castiço operário Lúcio, o amante da Elisa, e saiu Afonso, o amigo e *alter ego*, e Angelo, a figura angelical que assombra tanta da ficção da Maria Velho da Costa. Assim, a Elisa ficou sozinha com a língua e a literatura, enquanto a Maria das Dores tem o marido possível e a Elvira o marido-companheiro de estrada.

JLP Na versão que acabou por conquistar o palco foi ainda acrescentado, creio que também por sugestão do Nuno, o “Monólogo do Soldado Quando Cão”, que acabaria por trazer para o interior da peça ecos mais epocais, como a repressão policial sobre os estudantes universitários, a emigração, o desejo de mobilidade social, problemas corporativos das forças policiais e militares, etc. Alguns deles, aliás, acabaram por adquirir uma insuspeitada ressonância no nosso real quotidiano.

LCG A minha intenção ao trabalhar a dramaturgia não foi a de procurar alusões epocais específicas ao período pré-25 de Abril, por algumas me parecerem datadas, não em termos sociais ou políticos, mas literários. Alguma sobre-experimentação, aliás adequada a uma miúda de 22 anos, a Elisa, que ainda tem uma “profissão pequenina”. Foi antes procurar os ecos que hoje tem aquilo que ali se passa. Nesse sentido, o “Monólogo do Soldado Quando Cão” (que remete para o *Portrait of the Artist as a Young Dog* do Dylan Thomas) pareceu-me datado. Mas a sugestão do Nuno foi muito bem vista, era eu que estava a ser excessivamente otimista... Dizem-se nesse monólogo coisas importantes, e só a frase “há-de abrir os olhos e ter uma enxada de prata para fender a noz do mundo” já bastava...

NC Por vezes, há opções que são puramente egoístas do ponto de vista daquilo que nos apetece ver representado em cena. Há coisas que estão inscritas no romance como sendo um retrato de Portugal, que obviamente extravasam a casualidade da época. Esse choque da realidade rural com a realidade urbana e todas as questões políticas que o João Luís acabou de identificar, que estão em jogo na fala daquele soldado, ainda nos podem dizer alguma coisa. Aliás, todos os monólogos que estão nesta dramaturgia contêm coisas que ultrapassam o universo pessoal das personagens, e aí reside também uma das essências deste romance. E personagens complexas e idiossincráticas – quer seja no teatro, no cinema ou nos romances – transcendem-se sempre, dão-nos a ver uma realidade para além da sua biografia comezinha.

AD Parece-me interessante esse desafio de pegar em material de base não-dramático, de palavras que não são alinhavadas para a cena, que foram escritas para outro tipo de fruição. Este desafio também não será provocado porque a peça de teatro canónica já está tão formalmente desenhada, organizada e revisitada, e que se calhar apetece ir por um caminho onde é possível estabelecer outro tipo de relação com a cena?

NC Provavelmente, é uma maneira de encontrar novas formas de escrita cénica a partir de motivações que não são aquelas que já estão impressas como sendo do teatro.

AD Mas sentes que ao trabalhar materiais romanescos eles te oferecem mais espaço?

NC Sim, acrescentam território, porque há muitas referências que não estão contidas na dramaturgia mas que estão no romance, e essa informação, que vamos traduzindo, pode ser preciosa em termos de encenação. Como se pudéssemos ir fazendo permanentemente uma dramaturgia em cena, como se estivéssemos dentro de um jogo de espelhos dentro de outro jogo de espelhos.

“Tu vais por uma vinha afora”

JLP A cenas tantas deste espectáculo vamos ouvir a Elisa dizer: “Quando Eu um dia saltitar extasiada os degraus da unção da minha língua perecível e aguada”. Fala que nos remete a um tempo para a fisicalidade da língua e para o fascínio da descoberta da linguagem, esse edifício por onde ela se passeia, saltitando “extasiada”. António e João: posso pedir-vos que partilhem algumas notas das vossas viagens ao “ouvido-dizer” que mora no interior deste complexo habitacional?

AD Gostaria de recuar à minha experiência na sala de ensaios, porque apesar da dificuldade deste texto, de uma natureza tão aguda, tão desconforme, senti uma espécie de conforto instalado entre os vários dizeres, porque as pessoas dizem coisas diferentes de maneiras

diferentes. Senti esse equilíbrio, porque apesar dos vários níveis de linguagem parecia existir uma espécie de lugar comum que todos habitavam, como se as várias casas, as várias famílias, as várias linguagens convergissem num só espaço. Ontem, esse conforto deu lugar a algum desconforto, o que é natural, porque vi apenas o primeiro ensaio de palco.

JOÃO HENRIQUES Quando o António referiu que encontrou, na sala de ensaios, um espaço de conforto na palavra, descreveu aquilo que nós tentámos fazer: esclarecer na cabeça dos actores esse espaço interior do romance pela compreensão do percurso imagético das palavras. Incorporar tudo isso na voz, construindo no ambiente sonoro a visualidade prolixa do texto, foi um desafio imenso, porque a riqueza da escrita da Maria Velho da Costa radica precisamente na proliferação de imagens que apelam a todos os nossos sentidos e se contaminam umas às outras. Em *Casas Pardas* não estamos perante uma mera descrição paisagística ou situacional, a escrita encerra em si tanto sentido-movimento que transcende o sentido estrito das palavras. No monólogo “Tu vais por uma vinha afora” da Elvira, por exemplo, qualquer abertura do chão, qualquer parra que de repente brota, produz ecos que não se esgotam no acto de ler ou de dizer: eles perduram na nossa imaginação sensorial, auto-criando-se, como se ganhassem vida própria. Trata-se da capacidade singular de colocar a força da sensação em movimento, através da linguagem. Transferir toda a ornamentada e musical riqueza de vocabulário desta escrita para o corpo e para a voz foi, como já referi, um exercício muito desafiante. Mas como essa transferência e decifração foi sendo feita em conjunto, algures no esquecimento de nós próprios, permitiu-nos chegar a um território comum de partilha. E quando esse encontro se produziu, foi possível então entregarmo-nos de corpo e voz ao poder expressivo destas palavras.

LCG É interessante o que dizes, porque para quem lê e para quem escreve é importante essa distinção entre o espaço interior que a leitura interior abre e o que é depois dito em voz alta.

Para qualquer ficcionista, todo o “acting” é já um “overacting”. Ou seja, aquelas palavras na nossa cabeça têm uma força tal que quando as colocamos no corpo de um actor, por muito bem que ele o faça, o que daí resulta é quase sempre mais pequeno do que aquilo que a leitura criou em nós. É curioso que chames à escrita deste livro “ornamentada”, como no canto, quando se pretende criar esse movimento torrencial, quase delirante de imagens, que lembra por vezes (enganadoramente) a escrita automática e as correntes de consciência. Nesse movimento – se primariamente é “ouvido-dizer” e se, naquilo que é “ouvido-dizer”, a característica saliente é o aspecto fonético – também os jogos de palavras em geral não são “jogos de palavras”, embora admita que há por lá muita linguagem privada, ou exercícios de estilo: têm um lastro que não é meramente “gramatical”, são uma *câmara de ecos*. As palavras são coisas que ressoam. São matéria, da mesma matéria de que são feitos os sonhos. Não pode haver matéria mais substancial, causa mais eficiente, no sentido aristotélico. As palavras chamam-se umas às outras, e uma das maneiras de elas se chamarem é através da letra e da aliteração, mas não só, é um magma mais profundo, fluido e intenso. O monólogo extraordinário da Elvira que acabas de citar é um conto tradicional com laivos clássicos (aquela vinha é em Trás-os-Montes ou na Grécia?), é uma história mitológica com aquela personagem titânica do pai Abílio a pisar as uvas no lagar, é fábula, é um sonho, é uma rememoração épica da infância, que nada tem de naturalista, uma vez que uma Elvira “a sério” nunca falaria assim. Ela encarna aqui a língua da Elisa, a narradora, que é uma das marcas mais fortes do romance.

JH Uma máquina de passagem através do olhar?

LCG Ela diz a dado momento que talvez pudesse ser como um “espelho passável”, ser apenas um médium, mas entre aquilo que vê e aquilo que escreve há uma tradição milenar de que tem de se apropriar competentemente, para poder experimentar e descartá-la. Para Elisa, ver e escrever são o mesmo. Só vê o que é *literaturizável* e tudo é literatura, da receita do Pato Imperial à oração da Elisa, toda a vida e todas as vidas são elevadas à forma literária.

Daí, claro, a imensa ambiguidade da Elisa, o seu amor e a sua desconfiança pela “cultura paterna”, que a faz “ir de *Ulisses* para debaixo dos pinhais, de *Sexus* para a mesa, de *Mulher Fatal* para a cama”...

NC Retomando tudo aquilo que o João Henriques já explicou, este texto convoca uma outra forma de representação que teve de ser muito investigada nos ensaios, e esse processo tem sido sacrificial para os actores. Porque não é do domínio do comezinho chegar e fazer, tivemos de ir à procura de uma forma de nos apropriarmos do texto e uma vez lá chegados foi preciso saber parar, porque dar mais corpo às palavras é quase estragar toda a construção. Esse tem sido também um dos grandes desafios da encenação, na medida em que a cena não pode exercer capacidades imagéticas para lá daquelas que estão contidas na linguagem. Porque qualquer tentativa de esclarecimento da descrição de uma paisagem, de um cheiro, seria sempre desastrosa.

JLP Quando dizes “dar corpo”, estás também a falar de emoção? “Quando a emoção ganha à linguagem, a linguagem perde-se”, recordo-me de te ter ouvido dizer num ensaio.

NC Sim, se estivermos a falar do leque de emoções de que os actores e os criadores de palco dispõem e que transportam de outras experiências. Porque se isso acontece estamos perante uma tentativa falhada de apropriação, seria como mascarar aquilo que de alguma maneira deveria estar à mostra, com todos os riscos que isso implica. Se de facto o desafio aqui é a linguagem, temos de ter muito cuidado com a forma como nos apropriamos dela e de como a iluminamos.

“Sou como a Alice mas não tenho cogumelo para comer”

JLP É interessante aquele quase cruzamento em cena da Maria das Dores com Abílio Carreiras, o pai desmemoriado da Elvira. São como que duas desolações que caminham em modo sonâmbulo, ambas a ligar num mesmo

momento o deserto afectivo da Maria das Dores e o desenraizamento do Abílio, o drama familiar e o drama político. Pessoas em perda num país em permanente estado de “tem-te não caias”.

NC São dois momentos de falha, como são quase todos os momentos em *Casas Pardas*, se exceptuarmos o final, em que há uma espécie de reconstrução e de esperança em relação a uma nova realidade sentida pelas próprias personagens. O pai Abílio vem completamente desnortado da aldeia, não reconhece sequer a filha e o genro, e a Maria das Dores regressa do seu sonho cheio de culpa. E essa confluência tem uma expressão física aqui, há um cruzamento de olhares no espaço. É obviamente uma metáfora cénica de toda a história que está a confluir para aquele lugar.

JLP Num texto aqui ao lado, António Cabrita fala do momento em que o Abílio desce do comboio como se nele pudéssemos ver o “retrato de um país falido e entregue à autoritária teimosia dos desmemoriados”...

NC Há muitas coisas que são uma chamada de atenção para a situação política do país à época. Como, por exemplo, quando a Maria das Dores conta à enfermeira que, enquanto a Elisa foi buscar uma pistola para a apontar ao Frederico, eles ficaram os três “amachucadíssimos” a ver na televisão o Salazar a ler os agradecimentos da doença. Isto ainda fará sentido para uma parte do público, mas para outras gerações esta referência já não é sequer reconhecível; faz parte da nossa memória colectiva e, lá está, são ecos que cruzam a realidade histórica com a biografia de várias personagens da peça. É um grande desafio fazer com que eles passem na encenação e que sejam apanhados por quem os puder apanhar.

JLP A narrativa é muito alimentada por *inputs* que nos chegam por via do inconsciente: os pesadelos da Maria das Dores e da Elvira, a oração e a alucinação da Elisa, o mau-olhado da Lídia, etc. Sei que todas estas coisas estão plasmadas no romance, isto porque a Maria Velho da Costa tem uma familiaridade muito perturbadora com o inconsciente, mas sinto que foram evidenciadas nesta dramaturgia.

LCG É grande a competência psicanalítica da Maria Velho da Costa. Neste caso, parece evidente que os pesadelos têm por função “revelar” o inconsciente daquelas mulheres, mas eles são acima de tudo elaboradíssimas construções literárias que mimam num justo equilíbrio o “sociolecto” das personagens e as suas fantasias próprias, mas revelam uma angústia geral feminina, narcísica, medos de anulação e de perseguição, onde há fendas que se abrem, coisas fálicas que se erguem do chão e se emaranham, penas que sufocam e pássaros que ameaçam. É uma dimensão que eu não poderia de maneira alguma enjeitar, é a fundação daquelas mulheres, principalmente da Maria das Dores: o pesadelo pode ser visto simbolicamente como um holograma da sua vida mental, funciona como uma narrativa alternativa que depois vai ser agida no livro.

NC É como se a construção do universo dos sonhos também fosse ao encontro do “palavra puxa palavra”, ao jogo de associações que está muito presente na construção do romance. É quase uma utopia do escritor que está presente naquele monólogo da Elisa, quando afirma o desejo de ser como um “espelho passável”, em que tudo depois se reorganizaria por si próprio, de moto próprio, sem a acção do escritor, porque naquele momento ele está ainda a filtrar.

JH A oposição entre o espaço de cá e o espaço de lá, entre o consciente e o inconsciente, com toda a simbologia da Alice e dos espelhos... Gostei muito quando a Luísa falou em holograma, parece-me uma palavra justa. Porque a tridimensionalidade imagética e sinestésica é de tal maneira poderosa que por si só engendra universos paralelos. E é preciso encontrar na mecânica da linguagem a melhor maneira de fazer emergir do lado de cá esses outros lados de lá. No fundo, a grande dificuldade de trabalhar estas palavras é fazer com que nas nuances da voz se materializem essas contaminações que as imagens geram.

LCG O romance começa por nos oferecer alguma resistência, e a apropriação de que falas pode transformá-lo, na elocução, num trabalho em que se está hiper-consciente do texto. E essa hiper-consciência pode traduzir-se no risco da

hiper-elocução, uma quase eloquência. Daí a importância daquilo que o Nuno dizia há pouco sobre a necessidade de encontrar um equilíbrio, porque a elocução pode transformar-se quase num exercício de acrobacia verbal, quando no fundo deveríamos encarar o texto como sendo constituído de palavras exactamente iguais às outras. É preciso desmistificar as palavras, abordá-las como coisas naturais, caso contrário caímos numa espécie de exibição da linguagem.

AD Eu não trabalhei o texto, não faço a mínima ideia da relação prática com estas palavras, principalmente nos monólogos, mas dei por mim em casa a tentar ler alguns e na verdade constatei que eles não foram escritos para serem ditos no palco, mas há um ritmo completamente impregnado naquilo, o corpo balança à medida que aquelas palavras vão acontecendo.

JLP A propósito do “barulho” das palavras, deixo-vos esta história que a Maria Velho da Costa contou numa entrevista: “Eu lembro-me de ir ao Alentejo e de ler, numa sessão com trabalhadores, um poema do Herberto; ficou tudo calado e depois houve alguém que disse: ‘Senhora, lá entender não sei s’entendo, mas olhe que o barulho é muito bonito’”.

LCG Não quer dizer que não devamos trabalhar no sentido da consistência e da inteligibilidade. Mas como em tudo na vida, percebemos sempre uma fracção daquilo que nos propõem, isso não acontece só no confronto com um texto dito difícil. Mas o que me parece crucial é realmente conseguir entregar-se à experiência de ver e de ouvir. Não ter medo de não perceber tudo. Não ficar zangado com um texto apenas porque ele não nos dá aquilo que nós já conhecíamos. Tive essa experiência com o *Clamor* [1994], sobre textos do Padre António Vieira, que não era reconhecidamente um texto fácil: e se havia quem ficasse hirto e hostil por não estar a “perceber nada” (“perceber nada” é uma impossibilidade lógica), havia também quem se rendesse com muito prazer à música e à beleza daquelas frases.

“Cabeça azoadada de vozes de toda a noite fechada a ver se aprendo”

JLP O espectáculo começa com um concerto de vozes, que o lança numa deriva fantasmática, onde a simultaneidade de tempos e de espaços vai assegurando uma continuidade muito devaneada. Esta ambiência é aqui e ali sobressaltada por momentos mais “realistas”, como a cena entre a Fátima e a Lídia ou toda a sequência do jantar. Mas pareceu-me que mesmo estas cenas foram sendo trabalhadas no sentido de também elas acederem, por via do burlesco e do tom farsesco, à condição de pedaços de realidade que se tornaram sonho.

NC Pelo facto de a “Terça Casa” já ser o lugar do teatro dentro do romance, senti uma maior liberdade para aí poder brincar um bocadinho mais com a questão dos estilos de representação. Nessa cena do jantar há vários ecos, desde *O Charme Discreto da Burguesia*, do Buñuel, a outros que nos devolvem uma caracterização muito própria dos diálogos da burguesia então instituída, uma burguesia reinante que incorporava algumas facções ideológicas: uma mais moldada a uma hipótese de mudança, desde que ela não implicasse revoluções, outra mais conservadora ou mesmo reaccionária. Há ali um excesso de drama, da parte da Maria das Dores, e um excesso de surdez a esse lugar do individual em relação ao protocolo da mesa. Agrada-me inaugurar isso como uma outra forma de teatro, mas não estou a adular nada do que está no romance ou na dramaturgia. Essas formas diferentes de estar são muito anunciadas pela diferença dos diálogos, como é o caso que referiste da Lídia e da Fátima, essas duas criaturas a caminho do desastre ou já dentro dele. A Lídia é fundamental na cena do jantar. Apesar de não dizer uma única palavra, ela assegura que as coisas aconteçam modeladas pelo ritual que está a ser completamente desmanchado pelos outros. Há nessas cenas contágios daquilo que a Luísa propõe enquanto dramaturgia fragmentária e que apontam para várias direcções, permitindo-me estar mais à vontade em relação ao prenúncio de géneros dentro do espectáculo, e digo prenúncios porque

gostaria que eles não se instalassem nunca. Essa diversidade também habita o interior das personagens: a Elisa, a Maria das Dores e a Elvira podem ser muitas coisas, há uma multiculturalidade, se quisermos, de cada uma das personagens que depois se desmultiplica em formas também elas diversas. A cena das carpideiras no velório, por exemplo, que no cinema poderia ser encenada de uma forma hiper-realista, com centenas de figurantes à volta, é aqui devolvida como se estivessemos num teatro de títeres, com quatro mulheres vestidas quase da mesma maneira, numa situação séria, penosa, e estão ali perante outras personagens que se comportam de forma diversa. Dentro de cada uma das cenas existem desregulações de géneros.

JLP O concerto de vozes instala-nos no interior da cabeça da Elisa, que é uma espécie de máquina de emaranhar paisagens e tempos.

NC Esta vozearia, que assalta a Elisa depois de uma noite mal dormida, denuncia desde logo que vamos ser assaltados por tempos diversos, que o tempo aqui pode andar para trás e para a frente com toda a desregulação possível, e que está tudo contido numa só cabeça, num só corpo. E é muito interessante, porque acho que há ali uma apropriação da Elisa enquanto personagem, enquanto escritora mas também enquanto actriz. Há ali como que uma iniciação à função, que acolhe todos esses desdobramentos, o que é um grande desafio. Outras personagens estão ali postas para saltar quando forem convocadas, algumas até com mudanças de velocidade como se estivessem no teatro de revista, ou convocadas de maneiras diferentes, mesmo em relação à distribuição, como o Jorge Mota, que interpreta os dois pais, que são muito diferentes entre si. Mas há outro tipo de desdobramentos, como o da Joana Carvalho, que faz várias personagens que estão à volta de, mas que são tão importantes quanto as três personagens principais.

LCG Há sempre em *Casas Pardas*, como em toda a escrita da Maria Velho da Costa, uma singularização acentuada das personagens, não permitindo, por exemplo, que a criada que entra fardada de criada seja apenas uma criada, como



nas peças do Feydeau. A Lídia é uma criada com uma história pessoal, e se em alguns aspectos ela se identifica com um tipo, a verdade é que tem coisas para dizer, tem para onde ir, tem vinganças para realizar. Curiosamente, do ponto de vista histórico, ela tem um plano, e esse plano acabou por se cumprir; ela é a classe dominante do Portugal contemporâneo.

JLP Afirmaste num ensaio que de alguma maneira o 25 de Abril se fez para essas pessoas, pensando-se que se estava a fazer para outras.

LCG Aqui entro em plena especulação sociológica... A primeira geração de “imigrantes” ou deslocados, nesses anos sessenta, cujos filhos já têm qualificação académica, são em grande medida os *apparatchiks* da nossa democracia. Não estou a falar dos “donos de tudo”, que continuam a ser os mesmos. Mas do aparelho de Estado que os defende e legitima. Tal como faz a Lídia: sorve-lhes o *savoir faire* e torna-se nova-rica... Aquilo que a Lídia propõe – o mundo do oportunismo, do arrivismo, da esperteza saloia sempre alerta, videirinha, com contas para ajustar – acabou por se cumprir.

JLP Recordo que a meio dos ensaios de *Casas Pardas* o Nuno dirigiu uma leitura encenada de *O Pelicano* de Strindberg, peça que inaugurou o Teatro Íntimo do dramaturgo sueco e que mantém com *Casas Pardas* um diálogo, no mínimo, assustador, tamanha a contiguidade de universos. Há por aqui um desejo ardente de acesso à intimidade das personagens?

NC É quase uma dificuldade colocar em cena *Casas Pardas*, talvez precisamente por essa atracção pela intimidade, porque ela existe de facto. Não é fácil passar dessa intimidade, que o António Durães reconheceu na sala de ensaios, para uma exposição mais alargada de sinais, que é um palco com uma cenografia e figurinos determinantes para a leitura das personagens. Se calhar, vivo nessa contradição permanente entre o grande e o pequeno, como diria o Botho Strauss, sendo o pequeno o íntimo. A Paula Braga viu um ensaio e disse-me no final: “Este é o nosso Strindberg”. Porquê? Porque há de facto uma contiguidade de universos, até pela maneira como em *Casas Pardas* está desossado

o pato social. [Risos] Há uma extraordinária rede de exposição do poder neste romance: desde a falência de uma alta burguesia – retratada na família de António, Maria do Carmo, as filhas e o genro – às personagens rurais que são deslocadas para a cidade. E o extraordinário nesta dramaturgia tão desafiante é que as personagens nos fornecem constantemente informações sobre as outras personagens. Quando a Lídia, na conversa com a Fátima, nos expõe a rede familiar de uma penada, falando de todos eles sem nunca mencionar nomes, isso vai sendo consubstanciado nas perguntas de uma (“Quem? O marido?”) e nas respostas da outra (“Não, o outro”). Tudo isto configura um mapa de exposição dramática permanente. Passa-se o mesmo com a Sara, que por via da memória dá-nos uma visão da casa que mais ninguém dá, ela alimentou aquela família ao longo de várias gerações. Se o Abílio chega à estação de Sta. Apolónia completamente desmemoriado, a Sara tem uma memória de elefante. Em *Casas Pardas* existe uma multiplicidade de referentes, daí que seja importante que nunca percamos o fio à meada, no sentido de não perder de vista quem é quem, de saber porque é que a história está a ir para aquele lado e não para outro, e de sermos sempre surpreendidos por essas torções.

JLP Torções e distorções são excelentes tópicos para falarmos da cenografia desenhada pelo Pedro Tudela.

NC É de facto completamente distorcida, com toda aquela geometria de harmónio, que está estirado e que é perspéctico, engendrando falsas perspectivas. Remete-nos desde logo para o título: prenúncios, pedaços de casas, as fundações das casas, o esqueleto à mostra, aquelas vigas que vão por ali fora quase desirmanadas. Como se fosse uma ilha rodeada de terra e de relva, a relva inglesa de que fala a Sara, onde estão enterradas “as ossadas dos cães finos a apodrecer”. Há ali também uma junção muito livre e pertinente daquilo que é o espaço urbano e o espaço rural.

LCG Essa assimetria do cenário é interessante, fazendo com que o ponto de vista a partir da sala seja sempre diferente. Para um romance que coloca em movimento um conjunto de versões

da mesma realidade, faz todo o sentido que ele seja visto assim em cena, de uma forma instável.

JLP A cena é cruzada por várias linhas diagonais, parecendo recusar a ideia de centro, de unidade, como se ecoasse o refrão da Maria das Dores: “Perdeste para sempre a maravilhosa unidade do teu espírito”.

NC Como se também dissesse, ao espectador, “perdeste para sempre a maravilhosa unidade do teu olhar”. [Risos]

JLP A cenografia precipita-se sobre a plateia, subtrai-lhe espaço, invade-a, aproximando a cena do público...

NC Cria uma proximidade, e aqui voltamos à questão da intimidade. Nas conversas com o Pedro Tudela, esteve sempre presente a ideia de que era importante aproximar a acção dos espectadores. Não se trata de colocar no colo do público o que se está a passar em palco, mas de fazer com que essa partilha seja amplificada. A sala é aqui também um elemento da cenografia, os camarotes estão dentro da zona de representação. Há essa interpenetração do espaço de representação com a sala, é algo que a pouco e pouco me tem vindo a ocupar e que este texto veio reavivar. No fundo, é uma operação muito semelhante ao facto de em *Exactamente Antunes* o palco estar completamente vazio, como se deixasse de haver diferença entre um espaço e outro. É suposto o palco estar *cenografado*, e quando deixamos de ter um palco *cenografado* é como se estivéssemos a negar essa diferenciação, essa passagem emoldurada de um lugar a outro. Apetece-me cada vez mais que haja lugares que sejam habitados pelo público dentro do palco, que tem a ver com essa demanda pela intimidade. Talvez numa próxima encenação...

AD O espaço cénico permite também a criação de um território comum e íntimo das diferentes personagens. Uma determinada cena acontece, explode, desaparece, e instala-se logo outra cena no mesmo espaço, quando ainda há restos de movimento da cena anterior.

LCG Há uma sincronia no romance, que a sua estrutura falsamente “estruturada”

pretende talvez dissimular, e ela confere-lhe profundidade, são como camadas tectónicas criando uma vibração.

JLP Vamos ver “tudo vestido de roupa lavada, do bruto azul das nove” e vamos ouvir “Within You Without You” dos Beatles. Fala-nos um pouco dos figurinos da Maria Gambina e do desenho de som do Francisco Leal.

NC Os figurinos são muito explícitos em relação à caracterização das personagens, uma caracterização quase *pop*, que procura transportar sinais de época, tanto ao nível dos tecidos como ao nível dos volumes, desde as saias das senhoras às formas das calças dos homens. As personagens ficam muito individualizadas, não há paletas de cores específicas que amenizem as diferenças entre elas. Creio que há uma feliz combinação de muitos tons dos figurinos com a cenografia, há muitas referências ao mobiliário e ao *design* de época transpostos para os figurinos. O som e a música também foram à procura de referentes epocais, mas com alguma dinâmica universal. Há uma paleta de sons interiores, que ressoam o lado mais onírico da narrativa, e sons que ajudam a situar lugares exteriores concretos, como as guitarras no pátio, os comboios na estação...

LCG A gaita-de-foles na sala do jantar...

NC Essa está lá para nos *des-situar*, e completamente. [Risos]

“No merecimento da felicidade entendida que só da felicidade pode vir”

JH As vozes que resultam do processo criativo da Elisa vão progressivamente adquirindo uma vida própria, vão conquistando corpo. *Casas Pardas* termina precisamente no corpo, no corpo extasiado e hiper-sensorial da Elvira.

JLP Termina com “aqueles estremeções e o esgazear da vista”, com o orgasmo que serve de baptismo à casa da Elvira no pátio alfacinha, que a Luísa chamou “Pátio da

Utopia”. Na dramaturgia, a cena é lançada por uma didascália onde se descreve “uma espécie de presépio novecentista”, que me parece indiciar um distanciamento irónico em relação ao optimismo final do romance. O Nuno tridimensionaliza-a, reescrevendo-a em cena com uma candura muito coral e coreográfica.

LCG Essa distância crítica já está no romance. A Maria Velho da Costa não parece levada por um deslumbramento acrítico em relação a esse idílico pátio alfacinha. É uma utopia legítima, se bem que ingénua – mas pergunto-me se não irá sendo tempo de voltarmos às coisas fundamentais da boa vizinhança. É uma fantasia que radica na vontade de uma identidade colectiva sem isolamento e de uma comunidade de iguais com respeito pelo espaço de cada um. Talvez seja uma fantasia de intelectual, quem sabe? No fundo, a “utopia do pátio” significaria viver no pátio, cultivar o nosso jardim, mas ligados à Internet [risos], ligados ao mundo... É toda a temática da “boa distância”...

JLP Os versos do Gil Vicente que servem de epígrafe ao romance – “nam queirais ser genoeses/ senam muito portugueses/ e morar em casas pardas” – poderão ser lidos à luz dessa tensão entre a exterioridade europeia e o recolhimento do pátio?

LCG Essa epígrafe pareceu-me importante porque em contra-corrente, propondo em 1977 uma certa atitude de aviso e prudência em relação aos deslumbramentos europeus. Esses versos do Gil Vicente, que denunciam uma visão idealizada e irrealista, são tematizados no romance, concretamente na relação de investigação e apropriação pela Elisa da sua própria língua, que pode conter tudo (todas as línguas, todas as culturas), como na mudança da Elvira, que deixa de ocupar uma “parte de casa” para passar a morar numa “casa inteira”, numa comunidade urbana tradicional. Para não mencionar a tomada de consciência pela Maria das Dores da falta de horizontes da única casa verdadeira e pejorativamente “parda” do romance, a casa de António e Maria do Carmo, fechada no ressentimento, na incestuosa endogamia de uma classe sem exterior e sem relação com o exterior.

JLP A epígrafe poderá também ser entendida a partir desta ideia formulada por Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*, de que, depois de perdido o império ultramarino, teria chegado a “hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá-longe a solução que está enterrada no nosso exíguo quintal”?

LCG Sim, mas é preciso ver que quando a Maria Velho da Costa publicou o livro, em 1977, vivíamos o início de um delírio colectivo de projecção, uma vez mais sebastianista, num futuro de convergência europeia. Todos diferentes, todos iguais e por aí fora. Ficámos à espera que nos resolvessem o problema, como sempre. O Eduardo Lourenço e muitos outros proferiram os seus *caveats*, mas depois houve uma conversão em massa, e ao longo dos anos iniciais do processo os *caveats* tornaram-se mais escassos, até ao ponto de ser considerado de mau gosto proferi-los, pensá-los ou imaginá-los. Ao longo destes últimos 35 anos, curiosamente, nós esquecemos essa primeira hesitação, esquecemos o momento em que as coisas poderiam ter ido noutra direcção, ou nesta direcção mas a um ritmo mais humano... Esquecemos aquele momento de sisudez que foi lançado às urtigas pelos brilhos das missangas europeias...

NC Penso que este “nam queirais ser genoeses” poderá ter a ver também com a necessidade de repensarmos a maneira como iríamos construir dentro de portas este país, de como iríamos usar esta tão jovem democracia nessa construção, sendo que os habitantes eram estes que o romance retrata com tanta impiedade e acutilância.

LCG O que é extraordinário é que em 1977 estávamos a sair do grande caldeirão pós-revolucionário e Maria Velho da Costa conseguiu ter a lucidez de imaginar que a Europa não era o nosso único caminho, o que torna o livro razoavelmente profético, até contra si próprio.



Manifesto de escritor em linguagem fácil para uma campanha difícil

MARIA VELHO DA COSTA*

Escritor português. Profissão?

Não existe entre o escritor português e o de qualquer outra parte do mundo qualquer diferença fundamental quanto à sua função: ver e contar. Por escrito. Nem qualquer outra obrigação lhe assiste por definição estrita do cargo senão essa – alinhar palavras por forma a que lhe façam sentido. E aos outros. E é nesses dois eixos – o da busca de sentido e o do reconhecimento dela como válida pelos outros – que se começa a poder apertar a gosto o gargalo esganado dos dois termos: escritor e português. Aqui e agora.

O instrumento. O aprendiz.

A fala: a que lhe foi transmitida pelo núcleo de base falante a que pertenceu e de base pertence, a família. Carregada dos estereótipos *desse* grupo. A que ouviu aos de fora, acima ou abaixo, mas que então soube logo pela fala que de fora. A que ouviu na escola. A primeira palavra que escreveu e que por certo teve de ser *mãe* ou *pátria*. A escola portuguesa: onde pela primeira vez soube que o que se diz e sente não se escreve, essa primeira lição do escândalo a consentir: o que se quer dizer e escrever e o que é aprovado se dito e escrito são coisas mesmo diferentes. Se só foi até à quarta-classe, o escritor português, isto é, aquele que aos oito anos gostava de escrever, ficou a saber que escrever é uma coisa difícil e falar também. Ficou calado. Porque se a escola lhe ensinasse que a palavra se pode jogar e trabalhar como a bola ou a terra ou o fio de aço, a escola era fechada, porque não é para isso que lá está. É para o calar para as coisas que ela faz difíceis e pô-lo fácil para aquelas onde tem de ficar. Isso pois quanto ao escritor português desconhecido. O que é abrangido pela taxa de mortalidade infantil de escritores. Desconhecida. Porque há porém outros que vão ser acarinhados na escolha do difícil. Escrever bem convém, diz a escola, *a qualquer profissão* das que vão ser escolhidas por aqueles que podem continuar a escolher. Vai ser preciso ler muito, clássicos portugueses e estrangeiros, difícil. A Universidade – agora o descasque: agora vai saber que se quiser ser escritor dos de agora terá que puxar da guita da espontaneidade dita forte que a outra escola lhe enrolou, vai saber isso pela malta e pelo cinema e pelas idas lá fora, e a universidade a encolher os ombros, maçada, mas agora já podem ir ao jogo de escondidas para tão poucos, agora sabe distinguir escolas, o significante do significado, temáticas. E sabe que ninguém é escritor na sua, nesta, terra. Ninguém é isso apenas. Não é profissão.

A carreira.

É uma longa ida e o escritor novo português desagua ao fim dela num início de carreira onde nada nem ninguém na sociedade a que pertence o quis. Porque se é deveras um artesão da palavra, se faz dela o instrumento de pesquisa do real total que

o rodeia, ainda que as paredes do seu quarto tinhas, ainda que as tinhas realidades do segundo emprego a que é obrigado para ter casa decente, ou indecente, obrigado pelos luxos desprezíveis em uso, nunca pode enfeitar, ter sossego. O artista plástico sim, pode ser recuperado pelos bonitos que faça. O escritor, exactamente porque oficia nessa via-sacra para a maior consciência que é a palavra, sabe sempre que mente quando mente. E mentir, na profissão, é ser conveniente ou entreter. Ainda que os de boas intenções. A vaidade é-lhe sempre mais difícil ou mais de esgar.

Porquês. Alguns.

Porque estamos numa terra e numa hora em que todos aqueles que têm força a fazem para a conservarem ou ser mais. Onde os governantes protegem os ricos e engodam os pobres, sem servir afinal a nenhuns, porque os ricos vão apodrecer de aborrecimento e de estrangeiros de alma e os pobres vão tentar ser gente como lhes ensinam e estrangeiros para outras terras. Onde há uma guerra que não aproveita muito nem a ricos dos de cá, nem nada a pobres dos de lado nenhum e que continua só pelo medo miudinho de tomar qualquer das decisões para pará-la – ou discutir e criar com os pobres como nós mas armados e com fés novas, ou vendê-la de vez a quem der mais. Porque é tudo uma hesitação neste regime de serventes nem se sabe de quens, cada vez mais maiores de tão diversos e desencontrados, que ora abre torneirinhas aqui para as fechar acolá, nos critérios de censura ou repressão, nas habilidades de liberais muito europeus que manda fazer para desistir, nos grupos que deixa crescer até não serem só para fazer de conta.

E se, estando nisto, alguém quiser deixar brotar na escrita um fluxo que lhe escorra do sentir-se apunhalado nas costas por uma faquinha de cozinha, canhestra mas mortal, se alguém quer de veras fazer isso, escrevendo e escrevendo sem ver a quem mas vendo tudo, sabendo que as editoras ricas vão pensar e trincar e as pobres vão dizer que não na agonia, eu a esse chamo escritor do meu país. Do que ainda existe.

Outubro, 1973

* In *Cravo*.
2.ª ed. Lisboa:
Publicações Dom
Quixote, 1994.
p. 25-27.

Texto escrito de
acordo com a
antiga ortografia.

Nacht und Drang

MÁRIO DE CARVALHO*

Como é possível falar de *Casas Pardas* sem falar das pessoas e daqueles momentos de vertigem, de alucinação e também de júbilo e festa? O tempo, de repente, revolveu-se, desconcertou-se e desandou. Foi a volúpia da corrida, das aventuras, das sonoridades fortes que sobressaltavam e desacatavam o que havia de mais íntimo e recolhido em nós. Sobrepe-se-me uma imagem, talvez aposta, de gente ainda moça, alegre, que corria, corria, lado a lado, ombro a ombro, enlaçada. Todas as contrariedades eram provisórias, todos os cercos risíveis, todos os sonhos ao alcance. Ressoam e traçam o espaço notas longas de contrabaixo, num sobressalto, numa plangência que pouco assusta. Ao fim e ao cabo, todos os abismos são transponíveis, quando a festa os abate. E vive-se bem com os paradoxos, desde que eles não atrapalhem a marcha. Tudo recorde num pontilhado de cores álcres. Imaginação minha?

O título do romance comporta ambiguidades ou ironias. Numa exortação da guerra, responde ao grito de “Alabardas, alabardas”. As casas são pardas por escolha ou condenação? Os que não querem ser “genoeses”, é porque não conseguiram, ou porque não os deixaram? Ou “porque onde eu nasci, pátria e casa, estava tudo roto”, como dirá a autora mais adiante?

Deslumbramento pode ser o vocábulo exacto para exprimir o que nós (este “nós” designa aqueles que acompanhavam e admiravam já a obra da Fátima) sentimos quando o livro apareceu, na Moraes, em 1977, depois dessa surpresa fragmentada e multifacetada que foi *Cravo* (outro título polissémico).

Casas Pardas é um maravilhoso torvelinho de linguagens, uma evocação concreta e exacta de comportamentos sociais de várias classes no final do fascismo, uma revisitação dos lugares da literatura e da poesia (também nas suas vertentes populares), uma polifonia de falas genialmente captadas, uma subversão endiabrada dos processos narrativos e uma prática de jogos de linguagem que lembram o barroco, mas também os grandes efabuladores do século XVIII, como Fielding ou Sterne. A ironia e a réplica acerada pairam em todo o romance, repartido em várias “casas”, pluralidade de focos que centram uma escrita em que passado e presente, a concretude do quotidiano mais trivial, mas também a citação literária de vários graus, ou mesmo a toada infantil, a reflexão às vezes iluminada, de envolvimento com o paradoxo e a paródia, nos desafiam página a página. Supõe um leitor disposto a ser surpreendido a cada instante e que saiba reconhecer as (re)voltas que a autora lhe propõe, não bastando a generosidade das notas de rodapé para o criar.

Claro que Fátima não era a Elisa. Se um autor é todas as suas personagens, não há nenhuma delas que o contenha. Nunca Ema Bovary poderia dizer “Monsieur Flaubert c’est moi” (pese a Orhan Pamuk), nem a desenvolta Elisa poderia arrogar-se esse direito. Andava perto, dava uns ares, na capacidade pronta de réplica, na ternura para com os mais humildes, na recusa altiva da mediocridade, na capacidade de entrega, num rodopio de pêndulo entre o pormenor e o absoluto. Também num assalto de tristeza lento e absorto, descendo inelutável, como uma neblina que teima.

Que é saber escrever? Refolheio as *Casas Pardas*, releio aqui e além, surpreendo-me. A construção das cenas faz ressaltar, em duas pinceladas, com nitidez crua,

um ambiente de boémia a fanar-se, as falas e as piadolas arrastando-se pela noite, as comparações forçadas, por hábito, a languidez e o desconforto da inconsequência e da inutilidade. Duas criadas que falam e comentam patroas, lances da vida, uns anos sessenta/setenta muito plasmados num quotidiano que já quer pensar-se. O ritmo pausado (em desespero) da dama das neves, história que recorde contada, antes de ser escrita. Um taxista, a desmultiplicar-se em todas as falas e apartes lisboetas numa viagem tumultuosa em que até o carro se encolhe para dobrar as esquinas. Uma Mary menina-bem, resignada e sonsa, à mercê do tempo que vai passando e dum marido machão, tão desinteressante e alarve como a sua camisinha impecável de botões de punho e tudo.

O que é saber escrever? Insisto. Tenho lido alguma coisa da nossa literatura – longe de tudo – e a excelência de alguns autores é para mim clara, por razões que, às vezes, nem sabem explicar-se. Mas é difícil encontrar, noutros escritores, este espanto, esta surpresa contínua, este fulgor da palavra, este rasgo que quase tira a respiração, junto com o apontamento mais singelo e com a expressão breve, captada em qualquer esquina de Lisboa, ou num carreiro remoto do campo, e atirada em lances não raro arrojados. Espanta a exuberância (quase ocorre: o desperdício) com que uma multiplicidade de recursos é vertiginosamente usada em cada parágrafo, num redemoinho que nos sufoca e levanta nos ares.

Tudo aqui mexe e se revolve, como um fervilhar de lava, um esplendor que simultaneamente nos atrai e mantém à distância, nos aquece ou nos gela de susto. E, no entanto, creio que podemos escutar ao longe uma toada, uma música, como uma espécie de maré que vai rumorejando em distante apelo.

Há na simplicidade generosa de Elvira, na sua vida macerada, nos seus gestos de conchego, algo que é tranquilizador, ou redentor, como um tépido regaço que nos queira acolher. É essa serena força a que podemos sempre regressar que nos pode dar confiança e esperança. Noutra perspectiva, aí poderemos todos repousar, qualquer dia...

Dos meus amigos guardo sempre o riso. Se tivesse que organizar uma galeria de memórias, era o primeiro traço que individualizaria em todos os retratos. A Fátima olha para nós enquanto nos envolve num riso aberto e claro. Tem um sentido de humor agudo e rápido e uma apreensão da vida imaginativa e, não raro, inesperada. Há uma relação doce e terna com a natureza, os animais, as crianças e um súbito envolver por impulsos que por vezes são uma rebeldia numa mente criativa sobre as circunstâncias lerdas da vida e suas rotinas. A casa dela era um corrupio de amigos e de gente que trazia e levava ideias, histórias, discos, livros, sobre um fundo de bom gosto e objectos estimados, com aura e irradiações. Havia uma pilha de livros sobre a camilha de tecido grosso – ela saberia o nome do pano – de autores nem sempre conhecidos e música no gira-discos, quase sempre uma descoberta, que não era de todos os dias. De vez em quando fazia-se sentir qualquer coisa de estranho, mágico e inquietante, pairando entre a névoa dos cigarros, desprendendo-se das sombras dos móveis. O sol, em lâminas cálidas, colhia a grande paz numa gata fulva, que meditava. Noutro tempo, a chuva cachoava em revoos espalhados, pela calçada aguda, lá fora.

Éramos todos muito dados. E destarte, no meio de correrias imaginativas, convívios impensáveis, cavalgadas aventurosas e enredos conspirativos, tropeavam os dias e se esvaíam as noites.

Vejo agora a minha velha edição das *Casas Pardas*, na edição da Moraes, com a bela capa de Luiz Duran sobre um quadro de Menez. Há uma dedicatória amiga. Dedilho ao de leve, com respeito, com saudade e com ternura. Neves de antanho. O velho Villon das baladas, tão conhecido de cor. A saudade perdura e não será a presença que a desfalece. Tanto que a Fátima me ensinou, sem querer.

* Escritor

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Uma boa cicatriz na sua alma

ANTÓNIO CABRITA*

1. Voltar a *Casas Pardas* 30 anos depois do meu primeiro assombro, num sórdido tasco de Maputo, enquanto à minha direita se murmura sobre técnicas de lavagem de dinheiro e à esquerda o glu-glu, glu-glu nas glotes femininas não afeiçoa uma ária de Offenbach mas o caldo adstringente do *mutchuchu* (cabeça de vaca), é uma experiência atordoadora, alucinante, e quase inenarrável, semelhante à de querer trasladar para terra, com tenazes, algumas ínsuas.

Curiosamente, comecei a ler a Maria Velho da Costa pela *Desescrita*, cilindrando-me depois de *Da Rosa Fixa*. Foi esta a minha porta de entrada para o **aluvião das mnemónicas** que a escrita de Velho da Costa levanta: iniciei-me pela *desescrita dos géneros*. Há em *Casas Pardas* uma citação de Shakespeare do poema “A Lover’s Complaint”, que a autora traduz assim:

Numa colina cuja cônica barriga reapalavrou
a história chorona de uma vala irmã
puseram-se os meus espíritos a ouvir a duas vozes
e deitou-me muito abaixo o desgraçado relato.

Difícilmente algo podia ser mais exacto em relação ao seu “método”. A transitividade do *raccord* que o primeiro verso opera, “Numa colina cuja cônica barriga...”, desvela a inerência do processo criativo nos seus jogos verbais: ambivalência e metamorfose – **reapalavrar** é a ignição.

Velho da Costa adora **reapalavrar**, talvez porque, no dizer do Herberto, *tudo seja o seu nome noutra coisa*, ou então porque, ao invés, pela inquieta renomeação das coisas e do mundo persiga a autora o alvor da *palavra justa*, o sulco que em câmara lenta active o acontecimento como uma fidelidade ao dito, ao *fiat lux* do verbo original. Inquietação que Elisa prenuncia: “Se Eu escrever, então terei a certeza de que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado. Até lá tenho que me comover por não saber o que hei-de calçar-lhes”; ou num diálogo do mesmo capítulo, “I Casa de Elisa / Vaga”: “Dizes o meu nome sem nada dentro”.

A maiúscula do eu na primeira citação anuncia o demiurgo da escrita, um demiurgo decaído, descrente como *um sapato pensado* e à nora com a adequação face à eruptiva realidade: o que calçar para a *unidade do espírito e do acontecimento*?

Gente truncada, ou antes, *desendereçada*, a deste romance, e de tal forma que aliás o *marido* da filha é o *amante* da mãe, como se a história do universo começasse por um deslize de linguagem, num fundo impróprio.

2. A desenvoltura com que *Casas Pardas* abre e fecha janelas é inibidora. É como querer achar numa floresta a entrada principal quando o seu conhecimento se faz pelos desvios. Rapidamente percebemos que a autora desenvolve ferozmente a **perícope**, uma figura de retórica, muito utilizada entre os predicadores. Consiste

em pegar numa breve passagem da Bíblia e em reconstruir a partir daí, por encadeamento lógico e uso de analogias oportunas, todo o fundamento da fé cristã. É um jogo de propulsão fractal, do micro ao macrocosmos, numa caça ao padrão que re-liga.

Quer isto dizer que não há no romance qualquer *palavra desmotivada*. No enterro da mãe de Mary e de Elisa, Maria Velho da Costa descreve o cortejo do enterro e às tantas escreve: “Mary sentia o braço despegado, sem apoio do de Frederico [o marido], *porque ele ia teso como um morto*” (sublinhado meu). A partir deste fulcro (que irradia uma empatia inusitada), podemos adivinhar um dos núcleos do livro: o incesto entre genro e sogra, com imaginação pode-se encadear a história do romance a partir deste nó, que é uma metáfora expansiva.

Daí o acerto da adaptação de Luísa Costa Gomes quanto ao modo como escolheu o arranque para a peça. Ponho como hipótese que a sugestão para a solução adoptada tenha partido desta frase, na cena de suicídio de Mary (tomados os comprimidos): “O corpo ondula-te, as paredes movimentam-se como entranhas de tonel iluminadas vivacíssimo, *mas há uma grande e serena determinação de depor o teu espírito e a proliferação das suas vozes*” (sublinhado meu). Corolariamente, a peça abre com um concerto de sombras, ecos e vozes, as que o espírito rememora, num fluxo descontínuo, e vaza na mente antes da consciência se apagar. E antes que esta se apague desfila a trança de aconteceres e vozes pretéritas, a trança que entremeia os nós de uma vida; por isso diz o texto, “o teu braço oscila mole como um colo de cisne velho”: o romance ressoa como *um canto de cisne* na véspera da morte, o filme *do que pudemos não perder*, para glosar uma fala de Mary – mesmo que isto implique a aceitação do bem e do mal.

E esse *fantasmado* momento coral (a **caixa negra**) com que abre a dramaturgia propicia o surto de reminiscências que a peça desencadeará.

3. Paralelamente, com a abertura que Luísa Costa Gomes gizou, realça-se a evidência de que este será um espectáculo onde o sabor das palavras terá mil imagens para desvendar, sendo *Casas Pardas um romance para ser ouvido*.

Observe-se como nele as frases não temem as rimas internas, ou engendram aliterações: “É a comiseração do Lúcio, cidadão dos aliados adiados”, “o assento de minha precária passagem na preclara consciência, acrescida”; e se organizam por polarizações (às vezes ópticas) que só reforçam a fonética dos vocábulos: “A terra está quase branca, zebra de brechas pretíssimas”, ou: “um aquário de água sanguínea, peixes já disse lívidos”, ou: “não vou chorar outra vez, já chove”; podendo as imagens até gerar sinestésias: “D. Marieta vem da cozinha com o tacão grosso a metralhar” (quem deixa de ouvir na sua cabeça o tacão, nesta frase?); e não faltam as paranomásias: “Meus Manitos Maninhos Muitos”; ou o equilíbrio das assonâncias, inúmeras: “Os candelabros em folha de alga em prata, os lavabos de cristal no seu suporte de garra de grifo onde jaz uma pequena concha coral vivo”; e como mesmo quando os parágrafos são de natureza mais imagética, obedecem absolutamente a um pendor rítmico, que os comanda, bastando lê-los em voz alta para lhes sentir a escansão: “Eu bebia chá, ele bebia água sentados sob árvores, as catatuas dormiam, o sol radiava sobre uma carapaça de nuvens, fitável, sobre altíssimas ramadas, coado. A cigana avançou, qual barca nazarena, toda casco silente e olho imenso à popa, as saias de ondas, pé de rede em afago de areias, a manhã, a manhã, os longos dedos guitareiros, mesma estatura de Angelo, os altaneiros rins, a cara marcada como solo lunar, crateras de bexigas, Quer que lhe leia a sina, minha menina?”

São pouquíssimos exemplos entre milhões; em *Casas Pardas*, o esplendor da língua, a sua percussão, torna secundária a trama, o enredo, ou antes, enovela-se nela como em poucos romances.

A breve descrição de uma figurante ocasional, “Isobel, a Magnífica”, expõe muito claramente os recursos criativos desta escrita: “Tem voz de rapaz mas não mais que os baixos sonoros da Greta. Um garbo insuperável e dois olhos amarelos com a mesma placidez pronta de uma leoa com crias. Lisboa dá cabo dela”. A evocação de Greta muda o apelido em substantivo e a leoa faz brotar automaticamente a sua rima, e pela associação desloca. Em ambos os casos, a associação recorre ao ouvido, pois Greta “reactualizou” de imediato a entranhada memória da actriz (“o ouvido-dizer é um sétimo sentido”, diz-se algures no romance).

Chegar as *Casas Pardas* ao palco faz por isso parte da ordem natural das coisas. Ainda bem que foi pelas mãos de uma outra escritora sensível aos acordes fonéticos da língua. Logo na primeira fala da dramaturgia, lê-se: “Cabeça azoadada de vozes de toda a noite fechada a ver se aprendo, para onde ides, fugidos, correntes e determinados, ganhá-lo, ganhá-lo – ganho”. Não se trata aqui apenas de uma questão de fidelidade à matriz, mas de coragem. Da coragem necessária para ousar passar isto para palco numa época de frenesim embrutecedor.

4. Há em *Casas Pardas* uma deriva contínua que situa a sua acção para além do tempo e do espaço ordinários. Cada capítulo é um acordeão de reminiscências que se conectam por um *princípio de vizinhanças* percoladas. Quem nos explica bem o que é a percolação é Michel Serres, para falar do tempo. Diz ele: o tempo é como um lenço dobrado, se espetarmos um alfinete no lenço dobrado os seus pontos de incisão vão ligar lugares que pareciam muitos distantes com o lenço aberto. Aquilo que se afigurava desgarrado é devolvido a uma unidade por uma *vizinhança inesperada*.

Aliás, o que é natural a um romance poliédrico, como os murais de Bizâncio, que precisa de uma certa distância para se ver o efeito-de-conjunto: reanima-se essa distância sempre que repetimos a leitura e verificamos então como tudo afinal se enlaça e encaixa – a cada nova leitura somos penetrados pelo *inconsciente do texto*.

Lê-se no capítulo “II Casa de Elisa / Os Trabalhos de Casa: Pote Podre”: “Posso contar histórias, posso lembrar-me, a quem é que eu vou culpar deste pousio nas desordens?, eu não devia ter as imagens tão isoladamente engastadas, falta-me o percebimento do tecido, vou por brechas de luz, já disse, os ratados da malhada”. Quem comenta aqui? A autora num aparte ao “método descosido” do seu romance? Elisa, como *alter ego*, sobre a sua prática de uma escrita impulsiva, intermitente, cheia mas intervalar – como a sua consciência?

Casas Pardas, à semelhança de *Spleen*, de Baudelaire, é um bicho ao qual seguimos hipnotizados pela tensão que dimana mas que, se ao princípio não deslindamos qual é a cabeça e a cauda, depois se revela, num ápice, na violência que o habita, mobiliza e articula. Desenvolve a sua locomoção numa *ordem diferente de relação* com a unidade.

O capítulo “I Casa de Mary / Acquosa”, por exemplo, é um prodígio de construção romanesca. A forma como a autora pulveriza a *durée* do tempo sucessivo e o torna plástico para encaixar passado e presente, a corrente da consciência e os acontecimentos exteriores, a situação e o engaste da personagem nos seus traumas conjugais, diálogos e monólogos, no breve espaço duma casa de banho, é intraduzível para qualquer outra linguagem. Talvez Sokurov o conseguisse em cinema, dado que a câmara condensa e catalisa e que os movimentos de câmara são propícios à elipse, mas no teatro, onde cada espectador é que faz a sua *découpage* de cena, não sendo como no cinema conduzido por uma ordem prévia de significação, é muito mais difícil ilustrar o *tempo dilatado deste palimpsesto* da percepção.

O que seria impossível não aproveitar deste capítulo, em qualquer dramaturgia que se preze, são os diálogos, violentíssimos, e definidores duma relação conjugal que chegou ao seu esboroamento final – o que evidentemente não escapa a Luísa

Costa Gomes. Mas se trago este capítulo à liça é para evidenciar que, em qualquer dramaturgia de *Casas Pardas*, a forma como se articulam os **tempos múltiplos** da acção seria sempre uma das grandes dificuldades a ultrapassar.

Luísa Costa Gomes não aplina a dificuldade e fornece soluções de grande eficácia, como no exemplo que se segue, em que deslizamos dum momento de elocução da infância para o tempo presente, quando Elvira e António, o seu marido, esperam o pai da primeira na gare:

ELVIRA: Vais pequena e descalça por um carreiro na bouça, com o avental da escola que tem duas asas folheadas em cada ombro de chita vermelha às pintas. Tens dois carrapiços de tranças de cada lado da cabeça, rematados com linha âncora, da grossa de bordar, da vermelhão. A cada ferradela de urtiga ou tufo de silva guinchavas de gozo ufano e pisavas, pisavas pelos ares, adejando do teu caminho os besouros e os varejões alvoraçados, as velhas borboletas de fim de Verão, o ar gordo dos céus baixos arruivados, com o teu irmão a berrar atrás Espera, Vira, espera. Chegas já a um chão de caruma e areia e borras e restos de parra amarela e bagas abertas. Agachas-te por detrás de um tonel vazio e mijas à pressa. O teu irmão põe-te o dedo no olho do cu e tu ris-te a dar-lhe uma murraça falsa que o apanha no meio do coletinho surrado. Urinaste os pés, estão quentes e entras num grande júbilo com o teu irmão atrás por um portal de postes de castanho pela frescura da adega adentro onde, no vozear dos vultos e no estrondear surdo das sombras vermelhas do escuro, não atinas logo com o teu pai.

ANTÓNIO: Nã, vem à tabela, a gente é que chegámos cedo, assentamo-nos ali naquele banco. Deixa lá, a gente não podia adivinhar que apanhava logo dois eléctricos de seguida, isto hoje foi um dia estuporado, já não se endireita.

O *raccord* é plenamente conseguido e julgo que será executado por uma “natural” mudança de registo na representação. Mas além disso, segue-se-lhe uma solução dramática excelente: a da troca no alinhamento do “Monólogo do Soldado Quando Cão”, montagem que irá possibilitar uma leitura nova. Enquanto Elvira e António esperam pela chegada do comboio, António conta como lhe remói o que, como soldado, o obrigaram a fazer nessa noite, a malhar num vendaval de putos (estudantes) que protestavam contra a guerra do Ultramar. E esta condensação que a dramaturgia realizou, sobrepondo a espera por um farrapo de pai ao afloramento da consciência política, faz com que, quando o pai desce do comboio, a sua figura possa ser lida como o retrato de um país falido e entregue à autoridade teimosia dos desmemoriados.

5. Exactamente a meio do romance, como se fora um biombo, há uma Última Ceia, a que se assiste no segundo acto de a “Terça Casa”. Tem a força da farsa com que Buñuel encenou a Última Ceia dos pobres, em *Viridiana*, só que reunindo à mesa a desvitalizada burguesia marcelista. É um momento delirante, que roça o *nonsense* e encadeia um fluxo mágico de palavras vãs, em perpétuo curto-circuito, irredento mas marcado por um humor convulsivo e ácido. Raramente o *bom-gosto* da burguesia portuguesa foi esbofetado com tanta violência.

Este é um momento-chave no livro, e não apenas porque nele Mary se despede socialmente, num discurso claríssimo, sem arrebiques, e que termina num pungente:

Um dia destes eu fecho os olhos paro de respirar muito quieta de pé e as pessoas vão ter só bastante pena porque eu mereço isso. Mas no fundo ninguém dá por nada. Eu queria também dizer que ninguém tem culpa nenhuma e pedir muita desculpa

de os estar a incomodar. Mas esta é que é a verdade. Também queria dizer que se algum dia alguém gostasse muito de mim eu não sabia o que havia de fazer porque eu não sei como é que se prefere excepto aquele cão que eu disse que me preferia. E eu também não soube o que é que havia de lhe fazer porque não se pode coçar um cão melhor do que ele se coça. Era isto que eu queria dizer. Que tenho muita pena e que acho que não se deve viver assim.

O diálogo constrói a mais “amena desconversa”, tendo a ferocidade como regra:

MULHER II: Ó Ziza, a menina ainda é praticante?

ELISA: Hoje não, estou menstruada.

Toda esta cena me faz lembrar o que dizia Koltès sobre a escrita de diálogos: que não passam de monólogos com encontros esporádicos nas expectativas. A não-comunicação campeia. Mas o que ressalta nesta cena-chave, a que inteligentemente Luísa Costa Gomes chamou “A Bolha”, é que nela todas as personagens presentes orbitam dentro da sua, inquebrável, *mónada* – é gente isolada, paralisada naquilo que lhes é imóvel, *sem contacto*.

Com acerto, a dramaturgia enxugou um pouco o texto – havia pequenas gorduras, como referências um bocadinho epocais demais, passaram-se 35 anos desde a edição do livro – e sobretudo fez de novo uma operação de montagem feliz com a introdução da entrada de José Oom antes do discurso de Mary; pois assim se reforça o peso fruste deste amante no destino de Mary: nem sequer ele manifesta estar ali por ela mas antes por causa do *bavarois de chocolate*.

6. A mãe Maria do Carmo “troca” de homem com a filha *Maria das Dores* (não há coincidências neste romance), do mesmo modo que o pai Abílio troca os nomes de todos os filhos, no idêntico movimento que contagia também esta cena:

ELISA: Lídia, vá mudar de bata e de avental. Bata preta e avental branco. Crista. Luvas quando for servir.

LÍDIA: Como, menina?

ELISA: Bata preta e avental branco, Lídia.

LÍDIA: Sim, menina.

SARA: Porque é que a menina a mandou mudar de farda?

ELISA: *Porque ela é da casa, Sara, nunca está bem como está* (sublinhado meu).

Em *Casas Pardas* ninguém tem a palavra ou o gesto conformes, ninguém está ou se comporta segundo o seu lugar, ninguém se salva da insignificância dos gestos, todos eles fatigados (ou impregnados) por uma memória que ao repetir-se só desconecta hábitos e emoções... e ainda por cima “cientes de que pelo sangue morre o ânimo”. E é desânimo transversal às classes. Ou seja, como em *A Regra do Jogo*, de Renoir, a *miséria humana* é um contágio e algo que se comunga unilateralmente, pelo que, quase por inteiro, as personagens se sentem aquém, frustes, irrealizadas, em déficit, partilhando, para além da *patine* dos modos discursivos que as difere, a pequenez e o medo da intensidade quer do presente, quer do futuro.

A história com que Malraux abre as suas *Antimemórias* sempre me impressionou. Malraux encontra o futuro capelão de Vercors, e pergunta-lhe: “Que lhe ensinou a confissão sobre os homens?”; “Sabe”, responde aquele, “a confissão não ensina nada... No entanto, primeiro as pessoas são mais infelizes do que se pensa... e depois, a essência de tudo é que não há gente grande...”

Casas Pardas expõe a aflitiva e desatinada equivalência entre grandes e pequenos, padrões e serviços, mas não cristaliza, não faz prevalecer o desespero, nem cai numa simetria especular, e prefere abrir um poro, colocando a esperança do lado dos pequenos, dos deserdados da História. A ébria cegueira de Mary, a crueldade de Frederico, a indiferença de António, o atormentado egoísmo de Maria do Carmo, a vacilação em Elisa entre o fingimento e a sinceridade – eis uma família de “handicapados”, de *almas dispostas a desistir de tudo por uma imagem estável de si próprias*.

E esta é muito provavelmente a deformação com que nos ilude sempre a aura do *fascismo*, *aquele* de que nem damos conta que de nós se apodera pela razão apontada para o que perdeu Mary: “Porque a ignomínia cuidada fica bem a Mary, fica-lhe lindamente”.

Casas Pardas, em termos de painel humano, seria neste aspecto um romance negro (“Só me resta todo o desconhecido e a inefável memória dos infernos”, resume Elisa), não fosse o contraponto popular nas desinteressadas generosidades de Rosa e Estela, uma ama recordada e uma amiga – gente pobre, irrelevante, mas que incandesceu a algidez da vida com as surpresas de uma indivisível bondade –, e fechar a narrativa com a luminosa ejaculação feminina de Elvira, a irmã de Lídia, a criada da casa, supostamente arrebatada pelo seu primeiro orgasmo e por uma súbita, desatada, sintonia com o presente e com o seu corpo nele, que a reinscreveu (*em unidade do corpo e do espírito*) no prazer arredo. E diz-lhe o marido, depois desse “sobressalto”: “Pareces a cara da aurora lavada na nascente”.

Não haveria melhor fecho e a ele se cinge Luísa Costa Gomes, que cirurgicamente enxuga a exaltação lírica, que no romance tem sentido mas no palco seria uma enxurrada em *overacting*.

Terminemos pois também nós com o desejo que aí se exprime: “Caio agora nas grandes águas nocturnas onde desabam rios e se retomam ares, que a água é sempre mais, benigna, mor, e é de seu comércio com o astro hiante que se revolvem as estações. Mas durmo já, a língua inerte, porém no merecimento da felicidade entendida que só da felicidade pode vir”.

7. No meu lúgubre tasco de Maputo ouço o seguinte diálogo, que dedico às duas escritoras:

Jura ela, sacudindo a fúria da estiagem, e sopesando-lhe um peito na palma da mão: “Esta *relação* vai funcionar muito bem, ‘cê vai ter uma boa cicatriz na sua alma”.

Meia hora depois, a sua pachorra espanija ainda as reticências dele: “Não escolho nada... contigo só escorro!” Voam duas Laurentinas antes dela se confessar

andorinha exilada: “Não volto pra ele, aquele é só pra bater, é estrago, mas *ti digo*, miolo de crocodilo cura

asmático, cura até flor de *isqueleto*”.¹
E aí rendeu os lábios aos bico da andorinha, o intranquilo.

1 Nas zonas rurais de Moçambique, os miolos de crocodilo, devido às suas toxinas mortíferas, são usados como veneno.

* Escritor

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Texto altíssimo, altíssimo texto

GONÇALO M. TAVARES*

Casa como forma de alojamento de uma canção; canção como frase acima da média máxima, acima do cimo, frase levitação; nenhuma caminhada: tudo o que é dito avança bem acima do solo e a escrita acima do solo obriga o leitor a olhar para cima e, se o leitor não quer pescoço torto, inclinado e desconfortável, deve subir, pés acima do solo: texto alto exige leitor alto; *Casas Pardas*, então, como esse extraordinário modo de mudar de ponto de vista; insólita forma de subir escadas bem altas.

As frases da narrativa descrevem situações sonoramente fortes, o texto faz-se como alfabeto cantante e ritmado. Um exemplo em C, para começar:

“A pequena almofada de cetim carmesim crivada de mais, a criatura tem uma blusa de manga curta e virados, pendem-lhe linhas dos ombros grossos até à cintura curta, os saltos dos mocassins sobre os quais se assenta a olhar-lhe os joelhos no espelho e a cara estão um pouco, só um pouco cambados”.

Aqui como se o C fosse o centro, letra-centro da circunferência em redor da qual o texto circula, obedecendo ao ritmo de uma letra (uma letra tem um ritmo; é uma forma de batida; uma forma distinta de assumir diferentes velocidades e uma outra lentidão).

A partir de *Casas Pardas* tentação, portanto, de reescrever um novo alfabeto, alfabeto cantado (projecto a-ver-se-faço, meu caro, a ver se sim).

Quase ao acaso, aqui vai: S, T, D e V (para ler duas, três vezes):

S

“Havia uma fotografia sépia da mãe sentada com elas duas, todas três de branco, Elisa com o seu sorriso sem olhos.”

T e D

“Houve um que levou uma data de ruas e igrejas, entrou o mar pela terra adentro, era o dia de todos os santos, todos os reis da Europa.”

V

“Tu vais por uma vinha afora, que é vinha grada por todos os lados, pela tua frente, pelo teu detrás, pelos lados, até perder de vista.”

E, sim, projecto para um novo ensino do alfabeto; ainda – meros exemplos – o M, de massa fecal:

M

“Se a religião é o ópio do povo, a paixão é o ópio da burguesia. Ponto. Vejo esta frase como um pedaço de matéria fecal bem moldada, matinalmente regular. Isto é, uma merda.”

Casas Pardas, livro invulgar. A escrita altíssima activa este fenómeno: impossível ler em silêncio ou em voz baixa: quem lê, lê alto como se reza ou canta. Som feito não para os olhos mas para a audição; escrita para quem entende que os olhos são meio de locomoção: dos olhos levo o texto para os ouvidos dos ouvidos para a cabeça da cabeça para o organismo que acompanha a leitura em voz alta com a posição de quem se levanta – ler na respeitosa posição de quem canta ou discursa em momento perfeito e decisivo. O leitor lê alto como se estivesse alguém a ouvi-lo; lê como quem tem testemunhas; eis o que o livro *Casas Pardas* consegue: transformar o antes leitor de voz desastrada em agora leitor de voz firme. Livro, portanto, para ler em voz alta e inteligência também alta, nesse entendimento exacto de que o som é elemento que faz sentir, e pensa e descreve; som, no fundo, que faz ver.

Quando lemos Maria Velho da Costa e este extraordinário *Casas Pardas* percebemos que a língua são sons que se entendem entre si, sons que activam imagens ideias situações, sons que fazem casas, nomes de personagens; sons que se entendem porque, aliás, foram já feitos assim, entendidos entre si (e isso é lá com eles). Tudo perfeito porque é feito em volta do som que sabe muito, muito antes (em termos de tempo) de nós querermos saber alguma coisa por ele.

Sim, tudo o resto – a enorme complexidade narrativa – mas, acima do mais, neste livro, literatura e língua mostram que o alfabeto não é fixo nem puro desenho andante, mas vibração lúcida acima da cabeça.

Diante deste texto um respeito atento, sério, forte: *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, texto altíssimo, altíssimo texto.

* Escritor

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Ó Parda”

MARGARIDA VALE DE GATO*

Ó Parda,

Maria me desculpe esta confiança de me aninhar no seu estilo, seria meu projecto ofertar-lhe um par de meus sonetos discretamente rimados e mal escandidos, mas visita-me a meia lírica do Eu esdrúxulo em derrame de adoração,

Exma. Senhora densa

e perclara escritora,

loira moura,

assanhados ante a verbosa inteligência

de sua redacção, insistem meus sentidos

na teimosia, benigna sócia do ciúme,

de sermos de próxima espécie, eu sucessora,

ou quem dera mais que sucedânea, de igual

signo, e que outrossim nos auspiciou a lua

no mesmo sítio onde se diz que os homens trilharam

e foi espantosa proeza mesmo que

conspiração de estandarte prepotente

virando ao lado inexistente do vento

Diz-se que lhe pularam em cima, dizem

que houve grande ajuntamento de ávidos

nos televisores, enquanto impávido, alheio

em igual medida de suas personagens seu

romance bordejava prudente epifania

elanguescendo de Dores, Maria, a única

da narrativa e a mais falha de estilo – e em quanto

me inveja me cabe desviar ao chão os olhos

e distrair-me uma outra tristeza a dos dedos

destes pés, toscos para a leveza

onde pousam maciços calcando uma luz

que também há na terra para cá

desse planeta de leite e de sombra

onde galgaram os homens com seus escafandros

de amianto, esta que não é luz

de osso e metal senão imemorial matéria

de duro caroço de fogo e que queima

quando menos cuidamos, pelo que sim,

pelo que sim, nos escarpados portais defronte

à nossa morte, sendo o inferno

o nosso deplorável ego comiserante, há

ainda o banal delito de sermos menos que outros

mas mais em comum, ignorando iterativa

fraqueza face a quão forte o amor

talvez melhor fora que seguisse o trilho

para mim no lugar de imitar quem admiro,

mas custa a emenda da língua que egrégios pais e pátria tornaram acerba, e o muito requinte de sua lábia chega a meter raiva, Maria, expurgando-a a si amor laborioso da interrogação entre as margens da pilhéria intelectual e do sagrado mistério, Por que escrever, Maria, São prendas minha senhora, sabe, cá coisas, sabe que há coisas que se fazem à noite de mão perdida quando o cansaço se finta desliza amiúde e se arregalam os olhos de húmido deslumbre, mulher entre todas, entre grinaldas de rosários, galdérias com o almíscar e o coração na boca, robustas ditosas dissimuladas mariquinhas, Oh, antes o comum lugar ou um grosseiro salto cambado defronte ao caos do que a contenção sanitária do bom sexo global ou a colectiva censura à linha, é que mesmo quando inconvenientes quem sabe que coisas há, e que sonsa Maria, mas não fez de conta, numa altura em que isto do dentro era preciso desdobrar-se e atirar para o centro, altura em que se cuidasse embora do dito do espírito não se sabia o que fazer com tanta letra mal casada, que grande pata foi meter, Maria, na poça da medíocre criação, letárgico desleixo no meio de abafos, e os estrídulos cromados dos quartos de banho e os dosséis da noite entreabertos e os volantes dos táxis de lata pelos cabarés de escritores, pares ainda assim e então (e isto emociona) afins, e de boçais, a menina com desdém de isto tudo e mil talentos, anestesiada do ópio da paixão burguesa como o povo de religião, Maria o disse, um quanto brusca de injusta para os homens e para com deus, ainda a desbobinar este excesso que só talvez de certos eixos de fêmea aguda se dimane, com mais que os esses e os erres, também com sopro e enxurradas de bênçãos e desânimos mas ainda assim o tempo para ter neuras bichas solitárias sem prisões de redes, Eram personagens que lhe batiam à porta enquanto redigia teimosa o que chamava cópia ou tradução, e o país seria um tudo menos esquizitóide e ainda com relampejos lambentes de entusiasmos democráticos, e a cidade um tudo menos tonta se bem que cheia de néon, Só que hoje se fosse eram a crise e o estado sem entradas nem saídas, fronteiras sem transgressão nem ética, linguetas débeis da imaginação indignada e nem uma vaidosa aldraba que com clangor soasse além, Só o badalo do chat a fazer a vez do guizo de Graça, mas Maria e sem gozo, nas paragens de autocarros agora digitais as gentes encabrestadas de medos de dar um pio fora da felicidade, é um ver se te avias, ó bula dos antidepressivos de um serviço de saúde que mais que nós anda pelos gonzos da amargura e malogradamente esquecemos como entra o ar pelas ventas e verdura e seiva e sorvo a isto, ao muito disto, ao tanto que agora parece que só se pode ver ampliado por LCD ou LED, alucinogénios da crista do século vinte e um e já nos cilindra de raios azuis a indústria tecnológica para melhor depurar a retina, junto com os cristais em proveta falsificando prodigiosamente o mundo,

Mas magnífica Maria, é à lente dos seus escritos tão extraordinária oferta e ansiedade, suam-me disto as palavras, matéria turva de duvidoso alimento junto ao núcleo até que nos atreva a sabedoria de trincar, seu poderoso rico suco lustrando um manto acetinado, e mais uma vez ainda isto de bichos, dos quais viemos, a que tornaremos, as coisas pequenas nem sempre mansas que nos absorvem com função de nos distrair de não ser maior a vida, antes assim quase sempre pegada a qualquer intriga, Eu crer só nisto hoje que a própria dor se nos sonega, pelo que mais inexprimível o sofrimento se propaga e pelo que sobremaneira volto ao deliberado arredo ofício voto de escrivã, sua irmã, Maria, de mão destreinada e falha, para atrasar quanto possa estas coisas cá, já sabe, fumo mas não fim ainda, porque se até a mais desamparada personagem nos toca com o bem que se sai a não cair na rua, quanto mais nós, me interrogo, sob a protecção do que nos interpela, saberemos de quando em vez largar de casa, sacudir de lá os agasalhos, ir à praça escolher peixe pela frescura dos olhos e da barbatana de forma junto à guelra sempre singular, e dar alguma importância a isto de sermos suficientes ainda que de nascença imperfeitos e com ganas nem sempre toleráveis de agradar, As que escrevemos, esquivas do acerto à régua no papel como trilos de partitura de louvor ao alto, grafias de volutas de vitrais filtrados em ecos de nos subir aos tímpanos, cântaro de palavras mais velozes do que a voz, e alguma água benta com seu característico odor de planar rasa ao grés.

* Tradutora,
poeta, professora

Texto escrito de
acordo com a
antiga ortografia.





No dia em que Mary, Mimi, Maria das Dores morreu...

Rumores do mundo português em finais da década de sessenta, na imprensa e no romance *Casas Pardas*

JOÃO LUÍS PEREIRA

1. *Dizem-me os jornais, que poucos leio de Pavia ao Fio de Roma, A Cadeira, A Cabeça Sentada, que temos para este ano um mesmo ditador novo. Sim, a 3 de Agosto de 1968 o homem que se propunha "fazer viver Portugal habitualmente" caía de uma cadeira muito literal e metafórica. Nesse dia, a primeira página de O Comércio do Porto ecoava um mundo que tremia ("Um terramoto levou a destruição e a morte à capital das Filipinas") e tremia ("Elementos esquerdistas do exército, chefiados pelo capitão Marien Ngouabi, entraram a tomar conta do Poder e derrubar o Presidente do Congo-Brazzaville, Massamba-Débat"). No canto superior esquerdo, uma fotografia do tenente-coronel George Patton IV a tirar, "com um gesto de cansaço, o capacete, enquanto contempla um carro de combate parcialmente danificado por uma mina durante uma operação a 65 quilómetros de Saigão. O coronel comanda 11 regimentos do exército norte-americano no Vietname". Outros tremores e temores de 1968: em Maio, Paris descobria a praia sob as pedras da calçada; em Agosto, tropas de cinco países do Pacto de Varsóvia, chefiadas pela União Soviética, invadiam a Checoslováquia e colocavam um ponto final na Primavera de Praga.*

Por aqui, alguma Primavera urgiria. Começava a 27 de Setembro. António de Oliveira Salazar é exonerado pelo Presidente da República Américo Tomás; Marcelo Caetano é nomeado para o cargo de Presidente do Conselho. No jornal da manhã diz que o estado do tempo é estacionário e o do presidente também. Confirmado: "O prof. Salazar passou uma noite calma, com discreta melhoria de movimentos". À tarde, Marcelo Caetano tomava posse no Salão Nobre da Assembleia Nacional. O seu discurso "foi interrompido dez vezes com os aplausos da assistência". Uma declaração que suscitou entusiasmo: "A constância das grandes linhas da política portuguesa e das normas constitucionais do Estado não impedirá, pois, o Governo de proceder sempre que seja oportuno às reformas necessárias". O Diário Popular, instalado na dúvida, destacou-lhe estas outras palavras: "Há que continuar a pedir sacrifícios a todos, inclusivamente nalgumas liberdades que se desejaria ver restauradas". Tudo vai mudar ou a montanha marcelista da "evolução na continuidade" vai parir um rato? O Avante!, órgão central do Partido Comunista Português, então na clandestinidade, não tinha estados de alma: "Marcelo, o liberalizante, continua o salazarismo sem Salazar". E Elisa, o que nos diz Elisa? Estou contaminada de verve pseudoliberalizante, espécie de delírio de preso em cadeia com ar condicionado. Neste

compasso de espera, Marcelo Caetano poderia ter-lhe respondido: “Eu próprio sofri a cada passo com a minha impaciência”. Paciência, a *transição para a democracia* teria de ser feita com luvas. E medidas como as das conversas ao serão eram adequadíssimas. Como assim?

HOMEM II: *Criam uma certa familiaridade com o exercício do poder, as pessoas apercebem-se, até pela incompreensão, da complexidade dos problemas com que se debate o país depois da ditadura.*

ELISA: *Depois, sua abécua?*

2. “Elucidar o público sobre problemas correntes ou objectivos a atingir”, começou por dizer Marcelo Caetano na primeira das suas *Conversas em Família*, emitida pela RTP a 8 de Janeiro de 1969. A revista *Flama* anotou: “Basicamente, a alocução do sucessor de Salazar foi uma afirmação de que o actual Governo procurará combater tanto o aumento dos preços como o de salários que possam conduzir à inflação generalizada. Política de ‘continuidade’ na austeridade, revelada em moldes novos, de ‘adaptação’”. Menos vinho, pouca fruta, “um ano agrícola fraco para quase todas as culturas”, titulava o jornal *A Capital*. E sublinhava: “A mão-de-obra agrícola continua a revelar tendência para a escassez”. O bom povo português migra para as cidades, que a vida lá sempre é mais certa que andar a semear uma para arrecadar quatro com a enxada nas unhas. Carestia de vidas, como a de Ilda Ribeiro Dias, que a *Crónica Feminina* descobriu nas ruas de Lisboa. “Gorducha e saudável, vende alhos e limões para temperar a comida dos outros e para ganhar a sua”:

– E chega-lhe o que vai ganhando?

Grande riso optimista:

– Umaz vezes chega, outras não. Uns dias dão para os outros.

Quando não chega, o bom povo português ia *malhar com os costados à França*. Ou à Alemanha, onde Manuel Dias, enviado-especial de *O Comércio do Porto*, descobre a sul de Frankfurt uma comunidade de portugueses de Santo Tirso: “A nossa colónia circunscreve praticamente a sua actividade a duas unidades fabris da região. Numa delas trabalham mais de 60 portugueses, que constituem a maioria do pessoal”. Na Alemanha era tudo superior: “Ninguém ignora que o sistema social alemão atingiu elevado índice de perfeição e que a assistência ao trabalhador é uma das preocupações dominantes do Governo”. Em Portugal, as empregadas domésticas lutavam então pela “fixação de um ordenado mínimo, de horários de trabalho humano, de folga semanal, de férias anuais, de assistência médica e regulamentação das condições de habitabilidade e alimentação em que vivem nas casas onde trabalham”. Numa reportagem intitulada “Empregadas domésticas: 200 mil vidas sem esperança”, a *Flama* de Dezembro de 1968 alertava: “Não podemos esquecer que, de cada cinco portuguesas que trabalham fora de casa, uma é criada de servir. Ao todo, são 4,3 por cento da população do sexo feminino. Nenhuma outra profissão específica abrange tão elevado número de mulheres”. Outra reivindicação com classe, da classe:

Não queremos farda. Queremos andar vestidas como toda a gente em toda a parte. A farda é-nos imposta para que as Senhoras façam figura.

Figuras da controvérsia. Das dezenas de cartas que chegaram ao director da revista, atentemos nesta: “Em nome das Senhoras de Portugal, também quero manifestar o meu grande protesto contra o artigo. Que onda de ódio elas vão ter para com as suas

Senhoras. Que afinal, se as há que não sabem cumprir os seus deveres para com elas, as que os cumprem ficaram aborrecidíssimas!” Ódios, estimadas Senhoras? Quem pode, pode. E manda:

ELISA: *Lídia, vá mudar de bata e de avental. Bata preta e avental branco. Crista. Luvas quando for servir.*

LÍDIA: *Como, menina?*

Quem não pode, obedece. Mas não cala: *Caldeiras e caldeirinhas rendas e folhos/ Deus lhes dê tanto assento que eu lhes fure os olhos*. Ladainhas para sublimar ódios de estimação laborais. *Mas a violência abominada faz a força*. Certo, e o trabalho liberta mas cansa. *Estou cansada – sou fêmea – é o primeiro direito, estar cansada de impregnação*. Por estes dias, a revista *Vida Mundial* olhava para a “condição feminina num mundo em evolução”. Evolução, sua abécua? “A pequena burguesa da província, rodeada de conformistas, descobre de repente que está fechada em casa como mosca numa garrafa. A grande burguesa, mosca de luxo num frasco de cristal (motorista privativo, criados, mundanidades, seis filhos, um marido perfeito que a engana mas com dignidade).” Ambas “guardam a sua independência no armário, juntamente com o fato e os sapatos que descalçam quando chega o momento da verdade”. Mary, *Deus te abençoe que foste sempre um exemplo, Boa filha boa irmã boa mãe*. Boa esposa? O aborrecimento discreto da burguesia. E as outras, então? “Não conta nada pegar na charrua, entrar na fábrica, colaborar na pesca, dirigir no escritório?”, escreveu ao director uma leitora indignada com o “ferrete da ideologia burguesa”. No rastro das comemorações do Dia Internacional da Mulher de 1969, o *Avante!* sublinhava que “as mulheres portuguesas estão decididas a prosseguir e intensificar a luta pelos seus direitos específicos e o combate contra a exploração capitalista”. Emancipações por vir. *Lavar, fritar, esfregar*. Que saberemos das mulheres?

3. *Escute, senhora. Que é isto, ó menina Sara?* Três horas, 41 minutos e 20,2 segundos do dia 28 de Fevereiro de 1969: “Lisboa desperta em sobressalto. Safanões abanam os edifícios. Um ronco vem do mar para a terra e funde-se com o gemido dos blocos de cimento e ferros torcidos”. A terra tremeu. “É um terramoto. Fuja!”, disse um homem nu ao entrar num táxi estacionado em frente a uma *boîte* na avenida Fontes Pereira de Melo, conta-nos o *Diário de Lisboa*. A *Flama* também saiu para a rua:

– “Quando a caliça começou a cair do tecto e da parede sobre a minha cama, pensei que a casa ruía e corri desvairada, sem saber para onde. ‘Aquilo’ parecia que nunca mais acabava” – contar-nos-ia, mais tarde, a sra. Hermínia Gonçalves, de Lisboa, fundos círculos negros em torno dos olhos, um xaile de lã a envolver os ombros magros.

“Sete mortos e dezenas de feridos, prejuízos materiais elevados, o património artístico do país gravemente atingido – foram as trágicas consequências do sismo.” *Bom, vamos lá para dentro, o pior já passou*. Elvira: *Isto dá cá muitas vezes?* Elisa: *Só quando é preciso*.

4. A 17 de Abril de 1969, agora que a universidade está em crise e a pátria está em crise, o presidente da Associação Académica de Coimbra, Alberto Martins, é impedido de discursar na inauguração do novo edifício da secção de Matemáticas. A cerimónia é interrompida. Lido no *Avante!*: “Milhares de estudantes patenteavam o seu descontentamento. Em grandes cartazes que empunhavam, podia ler-se: ‘Em Portugal



40% de analfabetos', 'Democratização do ensino', 'Estudantes no governo da Universidade', 'Reintegração dos professores e estudantes expulsos''. Alberto Martins seria detido às 2 horas da madrugada do dia seguinte: "Em frente da sede da PIDE, onde foram ferozmente agredidos pela polícia de choque, armada de metralhadoras, e por cães polícias, os estudantes exigiram e alcançaram a libertação do seu colega preso". A contestação alastra às cidades de Lisboa e Porto. Num comunicado, o Ministério da Educação Nacional refere a criação de um "estado de revolta", com o objectivo de "arrastar o país para uma situação de violência estudantil semelhante à que noutros países se tem verificado". Este Ministério faz-nos lembrar imenso Maio sessenta e oito, cita tanto. "Se pensarmos em juventude universitária, tenho a impressão que ela está perfeitamente informada e identificada com o que se passa lá fora. Parece-me que sabe perfeitamente aquilo que quer", citemos Jorge de Sena em entrevista publicada na *Vida Mundial* de 7 de Março de 1969. Mais: "A juventude está contra as estruturas que se perpetuam com a sua máquina burocrática. A burocracia é hoje uma forma de sobrevivência dos aspectos negativos da sociedade, é um conservadorismo de interesses". A máquina avariara, os estudantes exigiam uma reparação rápida, a polícia com os seus cães danados era obrigada a *ir malhar num estendal de putos todos a pirarem-se por aquela erva afora*. Guerra cá dentro, guerra lá fora.

Lá fora? De Angola, Moçambique ou da Guiné chegavam fosfatos, petróleo, enxofre, diamantes e grandes obras hidroeléctricas. Era o progresso, estúpidos! Também chegavam comunicados ansiolíticos das Forças Armadas ("O período de 6 a 12 do corrente [Julho de 1969] foi caracterizado por modesta actividade dos terroristas, sem dúvida dos mais calmos nos últimos tempos"), conversões beatas dos inimigos ("Um graduado negro rezando ante a imagem da Senhora de Fátima antes de sair para combate") e discursos oficiais ("Defendemos em África, não uma civilização, mas a própria civilização"). E, África nossa e em força, exotismos de proporções homéricas, como neste obituário de um "campeão da selva": "Dele se contam muitas e variadas façanhas. Em 31 de Dezembro de 1943, as notas de Alberto Araújo registavam cifras impressionantes, raramente igualadas ou excedidas parcialmente: 75 leões, 108 leopardos, 11 rinocerontes, 53 elefantes, 28 hipopótamos e uma série interminável de búfalos, crocodilos, antílopes, hienas, javalis e muitas outras espécies". África era uma questão confidencial, um problema escondido, um jardim zoológico de cristal. Títulos como "Fogo e morte nas estradas de Angola" só eram possíveis nas páginas do *Avante!*, com direito a foto-legenda: "Uma aldeia indígena incendiada à beira da estrada, um oficial do exército colonialista, em primeiro plano, observando impassível. Na estrada, um jeep espera que os soldados regressem da sua missão civilizadora à força de napalm, de gasolina ou de projecteis incendiários". *Putá de guerra, carago, diz o teu homem entre dentes*.

5. No dia em que Mary, Mimi, Maria das Dores morreu, o senhor engenheiro disse que vinha logo que pudesse depois do jantar e para a senhora acender a televisão que parece que vão hoje uns homens para a lua. A 17 de Julho de 1969, a Apolo 11, depois de ter percorrido cerca de 100.000 quilómetros, dirige-se velozmente para o seu "extraordinário alvo lunar". A bordo, os astronautas Neil Armstrong, Edwin Aldrin e Michael Collins comem o seu primeiro jantar a bordo da nave espacial: "No menu havia salada de salmão, frango com arroz, bolos secos, cacau e sumo de ananás". Pelo caminho, "viram Portugal com um sextante de observação de estrelas". O desconhecido gerava intranquilidades lunáticas. O *Século* titulava a 19 de Julho: "Receia-se que Armstrong ao pisar a Lua não consiga dizer uma frase histórica". O engenheiro alemão Wernher von Braun, um dos mentores do programa espacial americano, acredita "que há vida noutros mundos", afirmação que não tranquilizou o diário do

Vaticano, *L'Osservatore Romano*: "O Homem não está moralmente preparado para se encontrar com homens de outros mundos". A 20 de Julho, às 21 horas, 17 minutos e 40 segundos, os astronautas desceram, como Mary, no Mar da Tranquilidade. *E prossigue em noite de Lisboa e alunagem*:

- Aldrin: Pronto. Tudo em ordem.
- Armstrong: OK. Está totalmente escuro na sombra e é difícil ver onde ponho os pés. Vou andar para o sol sem olhar directamente.
- Houston Public Affairs Office: Tempo não-oficial do primeiro passo: 109 horas, 24 minutos e 20 segundos, desde a partida.

E os vizinhos escutavam altas horas uma avançada de um feito há bem pouco tido por irreal, impraticável. Durante essa madrugada de espanto, "o nível de crimes desceu para menos de um terço do normal". Uma enfermeira da Maternidade do Hospital S. José sugeriu o nome de Apolo a um "garotinho com o belo peso de 3.650 quilogramas", que nasceu no momento em que Neil Armstrong "pousava o seu pé esquerdo no (afinal) duro solo lunar". Tudo e todos com a cabeça na Lua. *Ri-te, Ri-te*, a primeira revista dos Parodiantes de Lisboa, comemorou o feito do dia com três "alunagens" na sala do Monumental, com Camilo de Oliveira e Florbela Queirós à frente de um elenco de "astrocósmicos". 2001: *Odisseia no Espaço*, filme realizado por Stanley Kubrick em 1968, era reposto no Cinema Condes. A publicidade surfava a onda: "No Espaço, a conquista da Lua no Mar da Tranquilidade. Na Terra, a conquista dum futuro tranquilo na Companhia de Seguros Tranquilidade". A poesia também conversava com o quotidiano: Ruy Cinatti publica na revista *O Tempo e o Modo* um conjunto de poemas a que deu o título de *Apolo 11*. Neste, começa por evocar as ruas desertas da cidade às quatro da manhã, concluindo em chave de solidão cósmica:

Um telefonema para toda a galáxia.
Os vestígios humanos perduram.
As marcas deixadas pelos sapatos
hesitam...
Não sei quem procuro
nas ruas desertas em que habito a Lua.

Na mesma revista, argumentavam-se dissonâncias: "Os americanos põem agora o pé na Lua, ao mesmo tempo que começam a retirar as suas botas do solo do Vietname. A política actual tenta obter um efeito religioso: a promessa de uma vida melhor, lá no espaço, para que se esqueçam os sofrimentos e infelicidades na Terra. Em religião, estas frases ainda podem ter valor. Em política não o têm". Por esses dias, houve os que se emocionaram, os que se indignaram, os que isto, os que aquilo. Até mesmo os que não souberam ou tão-pouco acreditaram. Como a avó de Maria Isilda Ribeiro, portuguesa, autora da bordadura e confecção de acabamentos da bandeira norte-americana erguida no solo lunar:

- Então o que é que nos diz da ida à Lua?
- Eu vi lá dois homens, pelo menos davam aspecto disso, mas se é verdade ou não...

6. A actualidade desportiva era então dominada pelo "contrato-choque" do futebol português que Eusébio negociava com o Benfica. A 19 de Julho de 1969, *A Bola* revelava algumas das suas exigências: "Contrato por três épocas, com o pagamento de gratificação (de luvas) no montante de 7500 contos" e "um prémio especial e

eventual de 80.000\$00 para o caso de vir a ser o melhor marcador de golos do campeonato e o Benfica conquistar o título". Valores que poderiam alcançar níveis estratosféricos, como se lia na legenda de uma caricatura publicada uns dias mais tarde: "E, além disso, quero mais 100 contos se os americanos desembarcarem na Lua". *É pá, passa pá, este gajo tem a mania, pá.* O braço de ferro com a direcção do clube só terminaria a 10 de Setembro: "Eusébio assinou!"

- Já sabe o que vai fazer ao dinheiro deste novo contrato?
- Sim senhor. Vou comprar um prédio, pois quero acautelar o futuro das minhas filhas.

A pátria em chuteiras respirava de alívio. E Eusébio resolvia o seu particular problema da habitação. No ciclismo, Joaquim Agostinho terminava a Volta a França no oitavo lugar, vencendo duas etapas. Odille Grant, enviada-especial do jornal *L'Aurore*, não ficou indiferente ao carisma do português: "O vosso Agostinho é um *boxeur* do ciclismo. Tem um ar severo, solene mesmo, leva tudo a sério". Já Humberto Coelho e Toni falharam, a sério, o primeiro treino da temporada 1969-70. "Alguma lesão?", perguntou *A Bola*: "Tínhamo-nos deitado tarde. Às 7 horas. Mas não foi paródia. Quisemos assistir ao 'maior espectáculo do mundo', à conquista da Lua pelo Homem. Foi uma noite fantástica, inesquecível. Pena foi que o despertador não tocasse..."

7. *O chão está trémulo, maduro para fissura que se veja.* A 26 de Outubro de 1969 realizam-se as primeiras eleições legislativas após a saída de Oliveira Salazar da Presidência do Conselho. Calma, ainda não é o fim: as listas oposicionistas não conseguiram eleger qualquer deputado para a Assembleia Nacional. Por esses dias, o editorial de *O Tempo e o Modo* começava assim: "Tempo de eleições. Expressão literária, que não significa, necessariamente, que o acontecimento em causa se situe no domínio da literatura. Embora não falte quem, na senda de um autor conhecido, o possa classificar como uma simples 'ficção gramatical"... De ficção em ficção, Portugal haveria de viver como "habitualmente" até ao terramoto de 1974. Simplesmente Elisa: *Eu queria era. Outra era?* Exactamente Elisa, que nos escreve de 1977: *Putá de casa que isto volta sempre ao mesmo por mais que a terra trema.* Definitivamente Elisa: *É que tudo isto tem muito a ver com o poder e seus diversos nojos (lutos renovados).*

NOTA A itálico, citações do romance *Casas Pardas*. Entre aspas ou indentedas, citações das edições de 1968-69 dos jornais *A Bola*, *A Capital*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *O Século*; das revistas *Crónica Feminina*, *Flama*, *O Tempo e o Modo*, *Vida Mundial*; e do *Avante!*, órgão central do Partido Comunista Português.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Maria Velho da Costa

Colidir na História

HELENA CARVALHÃO BUESCU*

Maria Velho da Costa é o nome literário de Maria de Fátima de Bívar Velho da Costa, nascida em Lisboa em 1938. Desde muito cedo na infância se manifesta o que viria a ser o seu continuado interesse pelo universo literário, com leituras que a marcam, como a obra de Milton, *Paraíso Perdido*, em que ela reconhece a primeira problematização da sua relação com o catolicismo. Ingressa em 1955 na Faculdade de Letras de Lisboa, onde cursa Filologia Germânica, e começa a escrever ficção por esta data. O seu envolvimento cívico e político é também evidente por esta altura, e segue de perto as movimentações estudantis do início da década de 60. Em 1962 casa e, dois anos depois, nasce o seu único filho.

A sua estreia na ficção dá-se em 1966, com o livro de contos *Lugar Comum*. Mas é a publicação do seu primeiro romance, *Maina Mendes*, três anos depois, que a impõe como grande ficcionista. O final da década de 60, em que Maria Velho da Costa surge e é imediatamente reconhecida, é um momento de ouro para a ficção portuguesa. Basta lembrar a publicação, em 1968, de *Bolor*, de Augusto Abelaira e, no mesmo ano, *O Delfim*, de José Cardoso Pires; e a coincidência do surgimento de *Maina Mendes* no mesmo ano (1969) em que Nuno Bragança se dá a conhecer, com o primeiro volume da sua trilogia poderosa, *A Noite e o Riso*. Muito estava efectivamente a mudar, e Maria Velho da Costa é um nome central a considerar nesta mudança, que anuncia na ficção as grandes alterações políticas da década seguinte.

Em 1972 publica, com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, *Novas Cartas Portuguesas*, obra logo apreendida pela censura e que serve de base ao regime ditatorial para um processo em que as suas autoras são acusadas de atentado ao pudor. Este processo, que simboliza um momento marcante na tomada de consciência pública feminina, apenas termina depois da Revolução de 1974. Nos anos que se seguem, a sua actividade é intensa, como colaboradora de projectos artísticos diversos (em cinema, com João César Monteiro, em teatro com Ricardo Pais e Alexandre O'Neill, por exemplo) e, principalmente, com diversas obras publicadas, de narrativa breve (*Cravo*, 1976), ensaio (*Ensino Primário e Ideologia*, 1972; *Português, Trabalhador, Doente Mental*, 1976), prosa poética (*Da Rosa Fixa*, 1978) e, muito especialmente, romance, com *Casas Pardas* (1977), considerado por Carlos de Oliveira como o romance da década.

Entretanto, entre 1980 e 1987 vive em Londres, primeiro como escritora-residente e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e seguidamente como leitora da Universidade e, em 1988, parte para Cabo Verde, onde é Conselheira Cultural da Embaixada de Portugal. Depois do seu regresso, colabora com a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e, posteriormente, com o Instituto Camões. A sua obra continua entretanto a multiplicar-se e a diversificar-se. Avultam a ficção (*Lucialima*, 1983; *Missa in Albis*, 1988; *Irene ou O Contrato Social*, 2000), os contos (*Dores*, 1994; *O Amante do Crato*, 2002) e o teatro (*Madame*, 2000), projectos em colaboração com fotógrafos (*Das Áfricas*, 1991, com José Afonso Furtado; fotografias de Paulo Cintra e Laura Castro Caldas em *Dores*), com cineastas

(argumentos para Margarida Gil, Alberto Seixas Santos, António Cabrita), com enenadores (Manuel Cintra), com pintores (Teresa Dias Coelho). Conquista os maiores prémios nacionais relativos à ficção, culminando com o Prémio Camões (2002), pelo conjunto da sua obra. Nos últimos anos, sublinhe-se ainda a publicação de *O Livro do Meio* (2006), obra de teor memorialístico que escreve em colaboração com Armando Silva Carvalho e, em 2008, de novo romance, *Myra*.

Maria Velho da Costa pertence à família de escritores que sabem que, debaixo da crosta aparentemente sólida e estável do mundo, vibram forças que sacodem as vidas dos homens. Alguns destes apercebem-se delas. Não serão certamente os mais felizes, mas são entretanto aqueles que preferencialmente moram na ficção desta escritora e cujas vozes nos vão falando, historicamente inscritas. Este é um ponto que importa sublinhar desde o início: de uma forma ou de outra, todas as obras de Maria Velho da Costa ressoam num mundo histórico que se dá a ver, e fazem-no ressoar através de perturbações que são simultaneamente ficcionais e mais amplamente humanas. Assim, importa reconhecer para já que os contextos reconhecíveis nas obras (do século XIX de *Madame*, criando o diálogo entre as personagens femininas de Eça e Machado de Assis, até ao início do século XXI, com “o meio” literário e cultural que se agita e é percorrido em *O Livro do Meio*, passando pela Revolução dos Cravos ou a invasão de Timor) fazem parte integrante daquilo que é escrito. Mais do que cenários, são elementos centrais da obra. A História é, assim, um elemento-chave da efabulação de Maria Velho da Costa, vista através dos modos diferenciados como se figura nas vidas dos humanos. Crianças, mulheres, mestiços, famílias, noites/madrugadas, revoluções e invasões, infâncias e sacrifícios, imigrantes – todos eles conhecerão um instante de explosão na história, que a ficção inscreve e que a obra de Maria Velho da Costa nos vai fazendo ler.

“Mundos clausos”

O mundo que se agita nesta obra, como vimos extensa e multiforme, é um mundo dilacerado por movimentos de pendor aparentemente contrário, que definem as relações das personagens fundamentalmente como perturbadoras e instáveis, várias vezes mesmo de uma ambiguidade que se caracteriza como irresolúvel: dilacerado entre o que converge para um centro por vezes obscuro de onde tudo parece dimanar (como Timor, em *Missa in Albis*, ou o lado nocturno da cidade, em *Irene ou O Contrato Social*) e o que manifesta, de modo igualmente intenso, uma força centrífuga e divergente; entre o que parece ser fechado e o que surge animado de movimentos em direcção a aberturas e cruzamentos o mais das vezes inopinados e imprevisíveis; entre algumas das esperanças que escrevem as várias “madrugadas” (para citar o título de um dos capítulos de *Lucialima*) que as cenas pessoais e sociais julgam poder antever (como o Sul e o Sol desejados por Myra, no romance com o mesmo título) e as também não menos evidentes desesperanças e os refluxos que esses movimentos patenteiam. Serão algumas destas agitações que, de forma necessariamente breve, seguirei no universo efabulatório de Maria Velho da Costa, embora acrescente desde já que elas se encontram também no centro dessa obra inusual que é *O Livro do Meio*, livro de memórias e reflexão pessoal em que Maria Velho da Costa e Armando Silva Carvalho voltam ao passado de ambos e interrogam o dia do presente e as suas personagens, por vezes cruamente dissecadas.

Uma das formas que essa agitação pode tomar é a que poderá aqui ser entendida sob a designação genérica de *clausura*, e que atrás brevemente descrevi nos seus traços mais gerais – e gostaria desde já de apontar que a coloco na esteira de algumas das tradições romanescas mais fortes da literatura portuguesa, nomeadamente de

Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco (ambos autores sobre quem Maria Velho da Costa também aliás trabalhou, e espero deixar claro que tal não terá acontecido por acaso). Na realidade, encontramos-nos de certa forma perante “mundos clausos”, famílias (também elas mutantes, mas não é a própria família tradicional que está em mutação?), núcleos triádicos como o composto pelo universo concentracionário de Irene, Lia e Raquel em *Irene...*, ou aquela outra tríade composta pelas personagens femininas de Elisa, Mary e Elvira, encontrada na “Terça Casa” do romance *Casas Pardas*. Trata-se de algum modo do reconhecimento de mistérios nunca de facto completamente desvendados, como o que caracteriza, paradigmaticamente, *Missa in Albis*, em torno da personagem Sara, ou aqueloutro que junta, no romance *Myra*, a personagem do mesmo nome, imigrante do Leste em Portugal, e o seu cão de combate, Rambo, na peregrinação em direcção ao Sul que a ambos une. Assim, estes mundos clausos são já não os lugares estáveis que uma certa ideologia neles tinha implantado mas, pelo contrário, o lugar da manifestação mais intensa de dúvidas e incertezas, rede de vozes e versões contraditórias, diálogo feito pela justaposição de aparentes monólogos que se somam mas também colidem entre si.

Chegamos assim a um dos termos que gostaria de propor como centrais para a obra de Maria Velho da Costa: o termo *colisão*, que me parece poder corresponder ao modo simultaneamente plural e agitado pelo qual a forma “romance” é agarrada e praticada. Poderíamos dizer o mesmo, aliás, de outras formas utilizadas por Maria Velho da Costa, com particular destaque para o conto (*O Amante do Crato* ou *Dores*) e para o teatro (*Madame*). Trata-se, em todas elas, de assistir ao encontro e choque perturbador de algumas cenas de vida, tocadas pelo desencanto do passado (a infância, como em *O Livro do Meio*) ou do futuro (negado, como em *Irene ou O Contrato Social*, ou em *Myra*). Trata-se pois de uma colisão como quando se diz, em química, que as partículas colidem entre si para simultaneamente se destruírem e criarem algo de novo – mas também de obscuro, porque inquieto. E para ela a imagem talvez mais intensa seja a da “Casa Branca”, que no romance *Myra* por alguns breves instantes faz viver em comunidade um grupo de indivíduos das mais diferentes nacionalidades, que a história fez aportar ao Alentejo, em Portugal: uma comunidade cosmopolita, desse novo cosmopolitismo a que um crítico brasileiro, Silviano Santiago, chamou “o cosmopolitismo do pobre”.

Esta dimensão caótica do que de novo surge parece-me ser o lado pelo qual a efabulação é proposta, por Maria Velho da Costa, como simultaneamente realista e visionária. É este um ponto que gostaria em especial de sublinhar: no espaço de uma ficção que diríamos pertencer *grosso modo* ao universo realista (e, como vimos, fortemente histórico), irrompem de modos diversos balbuciamentos do imaginário, do inconsciente, da fantasia ou do fantasma. Por isso, personagens como Irene e Orlando, Elvira e Mary, Myra e Rambo, são faces diferentes da mesma história que se escreve, encontram-se num mesmo momento vindo de trajectórias diferentes, colidem com diversos passados e desejos de futuro, e desses encontros nascem vozes que, sendo realistas, assumem por vezes contornos fantásticos, nomeadamente pelo intenso trabalho que em torno do discurso pessoal e especificamente interior Maria Velho da Costa realiza. Essa experiência de des-realização da linguagem, deixando-a permeável às forças contraditórias e inexplicáveis do inconsciente, atravessa muito especialmente livros como *Casas Pardas* e *Irene...*, manifestando neles a forma como a matéria verbal ganha densidade e se altera, no cruzamento de vozes diferentes, naquilo que um verdadeiro diálogo é: não o encontro do semelhante, mas a exposição do dissonante. A polifonia que mora, como pulsão e realidade, na obra desta escritora, é o núcleo do que faz cruzar mundos diferentes a que as personagens pertencem.

Por outro lado, de tudo isto decorre um outro aspecto que gostaria de sublinhar: o carácter *singular* e até várias vezes *paradigmático* (isto é, exemplar e simultaneamente “depurado”) da fábula construída dentro do universo narrativo. No entanto, e simultaneamente, porque é paradigmática, essa fábula encontra de forma imediata modos de convivência com o carácter *comum* que nela reconhecemos também – e que faz com que nela sejam reconhecíveis uma estratégia social e uma imersão comunitária. Em *Das Áfricas*, Maria Velho da Costa sublinha, em determinado momento, o duplo sentido do adjectivo “comum”, por um lado como o que se enraíza no quotidiano e dele parte, e por outro como o que pertence a uma comunidade. Esta observação poderia dizer-se válida, precisamente, para o conjunto da sua obra. Aquilo que acontece é duplamente “comum”, em ambos os sentidos que Maria Velho da Costa refere.

Entretanto, se as fábulas são sobre pessoas individuais, ditas personagens, e não sobre alegorias desencarnadas, o certo é que uma determinada forma de mediação alegórica, ao modo do que Baudelaire inaugurou para a modernidade, me parece igualmente visível em toda a ficção de Maria Velho da Costa. É por essa mediação alegórica que tais fábulas pessoais ressoam, em círculos concêntricos que se expandem, em direcção a procedimentos e problemas sociais: problemas de classe, problemas políticos, problemas de discriminação, sobretudo problemas de desamparo e de vulnerabilidade – reconhecimento de margens e lugares periféricos como o da criança na sociedade pensada pelos adultos (*Lucialima*); da imigrante que julgou poder acreditar no futuro (*Myra*); do negro ou mulato num mundo de brancos (*Irene...*); da mulher nas redes e vozes masculinas (*Maina Mendes*; *Novas Cartas Portuguesas*; *Casas Pardas*); da demência (*Irene...*). O sujeito vulnerável que atravessa a obra desta autora, e que tão diversamente se configura nela, arrasta-se na História, dela participa, nela tem um papel manifesto, como voz pessoal dessa grande voz social de que todos participamos. E no entanto essa voz pessoal é uma espécie de combate na História, porque no palco dos grandes acontecimentos sociais que se agitam (a Revolução de 1974, a invasão de Timor, a descoberta de Portugal como país de imigração infeliz) as personagens que falam dizem, também, a sua própria história pessoal, de incompreensão e abandono.

“Contratos sociais”

Com este gostaria de relacionar ainda um outro aspecto que, de ordem mais discursiva, me parece entretanto funcionar precisamente como uma formulação diferente para a mesma questão (a da colisão entre o pessoal e o social). Trata-se do explícito uso, recorrente e incorporado, da citação de vozes e discursos-outros ao discurso inevitavelmente próprio – e inevitavelmente não apenas porque qualquer um o é, mas porque a experimentação discursiva de Maria Velho da Costa se escreve justamente nesse lugar em que a *personalidade corporal* do discurso é não só praticada como até mesmo reclamada. A linguagem surge assim como lugar de experimentação da *colisão* entre as vozes das várias personagens (por exemplo, *Missa in Albis*); entre várias línguas, em particular os crioulos (com particular destaque para *Missa in Albis* e *Irene...*); entre vários autores (apenas de forma indicativa: Camões, Camilo, Virginia Woolf, Shakespeare, Gil Vicente, Fernão Lopes, Irene Lisboa, Rousseau, Eça, Machado de Assis, a Bíblia); entre vários grupos sociais e regionais (uma certa marginalidade transgressora urbana e nocturna, os *writers*, em *Irene...*); entre estatutos e condições de vida (*Capitu* e Maria Eduarda, em *Madame*); ou mesmo entre a possibilidade de usar ou não a linguagem e o silêncio, de ir alterando nomes, sotaques e nacionalidades para dar conta de uma linguagem que, em última análise, nunca é a sua (*Myra*).

O acto possível de *reconciliação*, a existir, é, então também, um acto que nasce desta mesma colisão entre o que surge de forma diferenciada, e que, longe de a anular, a integra e incorpora. Tal implica que as relações descritas dificilmente se podem incluir numa estrutura de tipo alternativo ou disjuntivo, em que se tratasse de escolher entre o modo do encontro e o modo da ruptura: em cada momento, há encontros e rupturas que se sucedem, uns levando a outros. A relação entre Orlando e Irene pode ser aqui evocada como paradigmática, a este respeito: entre eles ocorre uma reconciliação social que nasce da improvável coalescência entre os que se manifestam como diferentes. É por isso que a sombra de um Camilo, que de outros pontos de vista poderia parecer longe deste universo (e já vimos que dele está muito perto), inevitavelmente se projecta sobre a prática romanesca de Maria Velho da Costa. E por isso ainda é que a arquitectura rigorosa dos romances desta escritora é muito naturalmente mais do que um mero processo técnico de construção discursiva: antes uma forma de manifestar, através do movimento que a arquitectura ergue (e faz ruir), o carácter exemplarmente plural que as várias personagens e as várias histórias assumem no complexo tecido de relações que entre si estabelecem.

Trata-se então, e para utilizar de forma também paradigmática o título do romance de Maria Velho da Costa, de “contratos sociais”, porque os há sempre, embora inevitavelmente ligados aqui a uma dimensão de solidão, morte e dor (o volume de contos *Dores* é bem claro a este respeito), mais do que a um entendimento consensual e tácito que faça radicar a sobrevivência e a vida pessoais numa experiência social regulada e estabilizável, “à la Rousseau”. Deste ponto de vista, é do reverso da esperança iluminista que aqui se trata – embora essa esperança nela sempre resida, como lugar que brilha e dá fundura mesmo às dores e às desesperanças do mundo: o que encontra a sua imagem simbólica na “madrugada” que, ao abrir o romance *Lucialima*, proclama que as desestabilizações e agitações do mundo são precisamente o lugar por onde a escrita e a linguagem podem aproximar-se do buraco negro de sentido em que o mundo contemporâneo parece tantas vezes ter-se transformado.

Também aqui age o mundo clauso que a dimensão paradigmática posteriormente abrirá: o contrato social é no romance de Maria Velho da Costa apanhado *por dentro*, dentro da estrutura familiar e grupal, atravessada e corroída por percursos e poderes e hierarquias de regras e sofrimento. E por isso, o contrato social é também aquele que, ao mesmo tempo, inevitavelmente liga e aproxima as pessoas e, ao cruzá-las, as faz *desabar* umas contra as outras: Raquel contra Irene, Orlando contra a mãe, Ezequiel contra Capitu. A forma romanesca e mais amplamente ficcional torna-se, de algum modo, naquilo que o romance *Irene...* designa como “a anestesia hiperlúcida das catástrofes”, se bem que em círculo expandido: verdadeiramente, o *encontro* será o que ocorre entre quem se desconhece, o par emblemático Orlando e Irene de *Irene...*, ou aquele outro protagonizado por Maria Eduarda/Eunice e Capitu/Eva, de *Madame*, ou ainda a improvável doçura e crueldade que unem Myra e Rambo (para usar os casos mais recentes). Todos eles implicam sempre, todavia, a verdadeira dimensão *passional* que envolve e concentra e sugere vida, sofrimento e morte. Mas para isso é preciso que outros encontros aconteçam, Raquel e Orlando por exemplo, ou mesmo os virtuais Eça e Machado, Maria Velho da Costa e Shakespeare. A dimensão ficcional parece então poder coincidir com as histórias múltiplas e divergentes pelas quais o destino armadilha o humano, incendiando-o com as malhas da paixão e do desejo – mas também do caos desordenado e das catástrofes que acontecem: Timor ou o sismo de 1969, que ecoam.

* Professora Cate-
drática, directora
do Centro de
Estudos Compa-
ratistas (Facul-
dade de Letras
de Lisboa)

Texto escrito de
acordo com a
antiga ortografia.



Luísa Costa Gomes

A gravidade e a graça

RUI CINTRA*

1. Passaram-se 20 anos desde que vi, na sala polivalente do Centro de Arte Moderna, *Nunca Nada de Ninguém*, onde Ana Tamen e Luísa Costa Gomes se encontraram pela primeira vez. Um espectáculo surpreendente com uma linguagem que rompia os cânones conhecidos à época e dava um novo alento a uma dramaturgia nacional que então, como hoje, se queixava da ausência de talentos. Havia na encenação de Ana Tamen e no texto de Luísa uma lufada de ar fresco, uma naturalidade (sem cair no naturalismo) que traduzia um novo conhecimento sobre teatro. Foi a descoberta de Luísa Costa Gomes como dramaturga, de quem, até então, tinha somente lido esse livro, para mim marcante, que é *Vida de Ramón*. Para o jovem estudante de filosofia que eu era na altura, este livro surpreendeu-me ao tomar consciência de que havia casamentos perfeitos entre a ficção e a exposição de um pensamento filosófico de um autor a partir de dentro.

2. *Nunca Nada de Ninguém* é uma peça em kit, no dizer de Luísa, em entrevista a Cristina Peres a propósito de um ciclo dedicado à escritora no TNSJ, em 2006. Monta-se por peças que encaixam, ainda que na abordagem imediata não se permita deixar antever as zonas de encaixe. Uma vez montada, o todo é maior que a soma das suas partes. Em palco, um conjunto de personagens, homens e mulheres, tecia entre si uma teia de relações afectivas intrincadas, imbuídas de superficialidade e ingenuidade, que se traduziam num optimismo económico, onde satisfeitas as necessidades básicas da pirâmide de Maslow podiam agora falar de férias (a descoberta de que afinal havia mundo), de jantares, da felicidade, de luxo, de sexo. Sem densidade nem compromisso. Uma sequência de planos propunha uma horizontalidade onde essa sequência poderia suceder *ad infinitum*, estendendo-se a todo o tecido social. Não havia ali um tempo de irreversibilidade histórica como em Brecht, nem um tempo suspenso como em Beckett (que Luísa admitia na entrevista acima referida ter sido uma das suas influências), mas um tempo sincopado, fragmentado, jazzístico, poderíamos dizer. Daqui se extrai uma das primeiras características das obras teatrais de Luísa Costa Gomes: a forma como a noção de tempo surge trabalhada. Voltamos a encontrar a mesma fórmula em *Dias a Fio* (2011), que actualizou recentemente a parceria entre Luísa e Ana Tamen. Entre *Nunca Nada de Ninguém* e *Dias a Fio* deu-se um arco temporal, um arco que permite dar conta da permanência e constância da sua teatralidade, não no sentido de uma homogeneidade – as peças de Luísa são muito diferentes entre si –, mas de fios condutores que as atravessam em filigrana, permitindo fazer associações entre elas. Em ambas as peças, os quadros sucedem-se, as personagens agem, sem que apareçam condicionadas pelo correr do tempo, mas no conjunto tudo se precipita para a criação de uma unidade onde a compreensão do que acontece no início é iluminada não pelo final, mas pela unidade da própria peça. Poderíamos falar, enfim, de uma unidade de tempo nas peças de Luísa Costa Gomes que, no entanto, não se prende com uma unidade aristotélica. O tempo no teatro de Luísa exige à memória do espectador o preenchimento dos vazios entre

cada salto. Da mesma forma que o cérebro humano complementa os ângulos cegos da visão, preenchendo vazios e permitindo a continuidade do caminhar. Quem vê o teatro de Luísa Costa Gomes está, sem se dar conta, permanentemente sujeito a um processo de reconstrução – do espectáculo e de si próprio.

3. Um dos principais sintomas deste processo, praticamente inconsciente, pode ser constatado no riso que as peças de Luísa despertam. Existe sempre uma ironia fina, às vezes feroz, que a todo o momento rompe com o processo de identificação: por vezes são jogos de palavras, outras são a introdução de momentos de absurdo, outras ainda são subversões lógicas. Relativamente aos vários tipos de riso, Georges Minois (*História do Riso e do Escárnio*) distingue duas categorias: o riso ingénuo, espontâneo, a gargalhada plena de vida, a plenos pulmões, o riso da alegria, da felicidade; e o riso seráfico, sarcástico, destruidor, como num ricto de morte – o riso que é possível distinguir na caveira humana, de maxilar descaído, de olhos vazios, de triunfo da morte, segundo Minois. Este último ascenderia ao riso do século XX. Um riso amargo, que nasce do desespero e do absurdo. É o riso de quem se ri da sua própria tragédia e miséria. É o riso a que nos obrigam as personagens de Brecht, que insistem na sua própria ilusão e que cavam a sua própria sepultura. Ou é o quase riso a que nos sujeita Beckett pelo absurdo existencial das suas personagens, vazias em toda a linha, até na linguagem. Foi este o riso possível depois de Auschwitz, depois da falência da moral (não mais foi possível o teatro moralizador e pedagógico do princípio do século, ainda herança da *Aufklärung* teatral, proposto por Schiller e Lessing), depois da queda das ideologias e do fracasso da razão. Esse riso anuncia também o fim do riso, o fim da dessacralização que o riso permitia. E de onde vem esse fim? Do individualismo concomitante da nossa sociedade. O fim do riso, prognosticado por Minois, resume-se à questão: andamos hoje a rir de quê?

No entanto, é uma felicidade que as peças de Luísa, como *Dias a Fio*, contrariem estas teses de Minois. Sim, claro que é de nós que nos rimos, também nos rimos da nossa ingenuidade transparente através das suas personagens. Mas há um apelo permanente à inteligência do espectador, não passa pela mera descompressão ou libertação da angústia (Freud), mas acima de tudo convida a um movimento de aproximação e distância. Há uma ironia feroz e ao mesmo tempo um “devir-estranho”, no dizer de Jacques Rancière (*O Espectador Emancipado*). É um riso que apesar de tudo recupera a ternura pelas personagens, às vezes tontas, que vemos desenhar-se em palco com grande respeito.

4. Numa das primeiras peças de Luísa, *Um Filho*, conta-se a relação de um casal que acolhe inadvertidamente um jovem na sua casa, pensando tratar-se do filho de uma amiga. O rapaz “abanca” literalmente no lar do casal causando perturbação e até certo ponto rejeição (o pai pede medidas para mandar o intruso embora), mas paulatinamente o casal adopta o rapaz no quotidiano, para no final, quando ele parte com o filho legítimo, sentirem o abandono e a síndrome do “ninho vazio”. Os processos de comunicação, nas personagens de Luísa, sofrem sempre de algum grau de dissonância. Uma dissonância interna permanente entre o que dizem numa cena e o que dizem na seguinte, ou entre o que dizem e as acções que realizam; e uma dissonância externa entre o que uma diz e a outra responde. Por vezes, pode chegar a estabelecer-se um diálogo de surdos, como acontece na peça *A Vida em Vénus*, onde o grau de alienação levado a cabo pelos universos tecnológicos e consumistas, uma das inquietações de Luísa, é levado ao extremo. Neste mundo futuro, as pessoas não têm de fazer nada, compram com o apontar do queixo e pedem emprestado milhões aos bancos, com medo de estarem pouco endividadas e serem por isso desprezadas

pelos vizinhos (faz lembrar qualquer coisa, não?). Como em Niklas Luhmann, quase se demonstra aqui a improbabilidade da comunicação. Contra a escola de Palo Alto, onde é impossível não comunicar, Luhmann revela que isso a que chamamos comunicação assenta numa falácia, pois não há senão processos de reconstrução e tradução onde a coincidência entre o que é emitido e recepcionado é quase nula. Sobre a preocupação para com os processos de linguagem, existem ainda dois textos na obra dramática de Luísa que operam nessa continuidade. Um deles é *Clamor*, que tem como ponto de partida a obra e a vida de Padre António Vieira. Para além da apropriação da linguagem da época (exemplo da plasticidade de escrita de Luísa Costa Gomes), a escritora apropria-se também dessa discrepância entre o pensamento que consegue vislumbrar um limiar de horizonte mais vasto e o esbarrar na tacanhez institucional do pensamento comum (uma peça de grande actualidade, sobretudo nos tempos que correm). O outro é *Arte da Conversação*, um texto muito belo sobre retórica. Não se trata aqui de um exercício de estilo a fazer lembrar os manuais de conduta social tão ao gosto dos séculos XVII e XVIII, mas de uma reflexão sobre os usos da linguagem como instrumento de poder e de fixação da organização social. Inspirada na obra *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo, a peça dá conta da reunião de quatro personagens que julgavam ir a um baile galante. O baile porém não acontece. Enquanto o tempo passa, conversa-se de acordo com as regras, discutem-se temas apropriados e quais as formas gramaticais de que se deve fazer uso – “o adjectivo é a moralidade da palavra”, diz a personagem do licenciado no seu discurso entrecortado de citações e referências, como convém à sua condição. E assim este preenchimento do tempo serve apenas para esconder as razões autênticas daquela reunião: a preparação do golpe falhado de 1637 contra o domínio de Filipe IV de Espanha. Vemos aqui como a superficialidade da linguagem de salão está directamente alinhada com a falta de empenhamento nas questões da nação.

5. A construção das personagens no teatro de Luísa Costa Gomes obedece a uma regra de recorte que emana da própria construção do texto. Os diálogos proferidos são fluidos e é através deles, do que têm para dizer, que se ganha acesso à sua vida interior. Tal como acontece no quotidiano, as personagens parecem às vezes ganhar espessura psicológica, para no momento seguinte surgirem ocas e bidimensionais, ou vice-versa. Este vaivém constante, onde muitas vezes a racionalidade se submete ao apelo do desejo, onde personagens com densidade alternam com a caricatura, tem correspondência na cena do jantar de *Casas Pardas*. “Há de facto relação entre essa cena e algumas ambiências de *Nunca Nada de Ninguém*, não sei se terá havido alguma contaminação inconsciente”, diz Luísa numa conversa que tivemos sobre a adaptação dramática da obra de Maria Velho da Costa.

Isto é algo que torna tudo mais interessante: a concomitância de processos e não a identificação de relações causais. A causalidade é sempre redutora (e o mais das vezes enganadora), enquanto que a concomitância é criativa (é assim nas artes, no jogo de faculdades kantiano, é assim na ciência, como queria Hume). É assim também com o espectador que se senta na sua cadeira e espera que o teatro aconteça. Espera uma coexistência com o actor, com o autor, com o espectáculo.

A ser verdade o que a física nos ensina, que o tempo é uma função do espaço, então o tempo teatral, obedecendo à mesma lei, resulta como queria Peter Brook (*O Espaço Vazio*) desse encontro entre o actor e o espectador num mesmo espaço. Mas da mesma forma que o espaço do corpo do actor não coincide com o espaço do corpo do espectador, também os tempos não coincidem na sua exactidão. O que o espectador encontra é já um tempo que foi por diversas vezes repetido na sua ausência durante a preparação do espectáculo. Por outro lado, o espectador está

disposto a conceder que o tempo da duração do espectáculo coincide com o tempo da narrativa do espectáculo, naquilo que a teórica de teatro francesa Anne Ubersfeld chamou “denegação”, fenómeno através do qual o espectador faz uma clivagem com o real, permitindo-se negociar, no aqui e agora, as circunstâncias do que é real e do que é irreal, do que é o tempo do espectáculo representado com o que é o tempo da duração da função. Todo este arrazoado para traduzir, como pudemos ir vendo nos exemplos que ficaram para trás, a capacidade de os textos de Luísa se actualizarem e vencerem as barreiras da datação. *Clamor* não podia ser mais actual, na luta do pensar contra o estado comum. *Nunca Nada de Ninguém* e *Dias a Fio*, por trazerem os vazios vivenciais e existenciais para a ordem do dia. *A Arte da Conversação* pela presente incapacidade de dar destino aos projectos históricos. O consumismo em *A Vida em Vénus*. Há ainda um texto que nunca vi representado, mas que é um dos que mais gosto de Luísa: *Vanessa Vai à Luta*. Fala-se da eterna discussão da definição dos papéis femininos e masculinos e das determinantes sociais, culturais e psicológicas que minam e continuarão a minar a igualdade de género. Porém, o tema é tratado com uma grande ternura e com uma emotividade tocante. É um excelente exemplo de como Luísa traduz o mundo dos afectos para o palco, onde os filhos surgem muitas vezes como esperança, os que se salvam, os que partem.

Há ainda um outro factor interessante nos textos dramáticos de Luísa. Em quase todos eles se percebe um movimento de elevação, algo que atira para cima, que contraria a gravidade. Isso era evidente em *O Céu de Sacadura*, em *Ubaro*, no movimento de ascensão de Vieira em *Clamor*, nas duas mulheres e no filho de *Dias a Fio*, na Vanessa de *Vanessa Vai à Luta* ou no Miguel de *A Vida em Vénus*. Ou então o ficar preso no chão quotidiano (como em *Nunca Nada de Ninguém*) ou na retórica chã (*Arte da Conversação*), ou ainda as personagens tontas de *A Vida em Vénus*.

6. Os textos de Luísa Costa Gomes são tudo menos acomodados e conformados. São, nesse aspecto, alertas contra o provincianismo enraizado historicamente, que define a auto-estima nacional, que ataca o pensamento. Há uma dimensão política no seu teatro que pressupõe uma leitura atenta sobre o que se passa à nossa volta, não no imediatismo mediático, mas nos movimentos subterrâneos que condicionam os acontecimentos hoje sentidos. E há uma dimensão poética. É onde se torna patente o movimento de ascensão. Nota-se em *O Céu de Sacadura* e sobretudo nesse momento único que foi *Corvo Branco*, ópera encomendada no âmbito da Expo’98, com encenação de Robert Wilson e música de Philip Glass. O libreto do espectáculo foi talvez o texto onde terão ido mais longe os elementos poéticos e simbólicos para a compreensão da nossa identidade colectiva, fazendo cruzar os símbolos nacionais, por vezes com ironia, mas onde a ideia de partida é sempre permanente (partida para os descobrimentos, para as guerras de África, de Sacadura para os céus do Atlântico).

7. Talvez por isso ou não, sempre que vejo uma peça de Luísa lembro-me sempre de um pequeno texto de Simone Weil intitulado *A Gravidade e a Graça*. Nele, Weil contrapõe a queda do humano (apelo da gravidade) à noção de graça (elevação, espiritualidade, leveza). É muitas vezes esse o percurso que as suas personagens fazem. Também é possível encontrar este movimento em *Casas Pardas*. Elisa, Mary e Elvira experimentam esse impulso contra a gravidade. A adaptação dramática de Luísa Costa Gomes da obra de Maria Velho da Costa é uma oportuna homenagem a um dos livros incontornáveis da literatura portuguesa do século XX. Espero que o benévolo leitor também se eleve com este espectáculo.

* Jornalista, licenciado em Filosofia e Psicologia

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.





LUÍSA COSTA GOMES

Adaptação e dramaturgia

Nascida em Lisboa, em 1954. Licenciada em Filosofia. Professora do Ensino Secundário até 2010. Contista, romancista, dramaturga, argumentista, cronista, tradutora. Orientou uma pós-graduação em Escrita Literária na Universidade Lusófona. Orientou várias oficinas de Escrita de Conto, de Escrita para Teatro e de Tradução Literária. Publicou, desde 1981, cinco coleções de contos (*Treze Contos de Sobressalto*, *O Gémeo Diferente*, *Contos Outra Vez*, *Império do Amor* e *Setembro e outros contos*), uma narrativa (*Arnheim & Desirée*), sete romances (*O Pequeno Mundo*, *Vida de Ramón*, *Olhos Verdes*, *O Defunto Elegante* - com Abel Barros Baptista -, *Educação para a Tristeza*, *A Pirata*, *Ilusão ou o que quiserem*), e catorze peças de teatro: *Nunca Nada de Ninguém*, *Ubaro*, *A Minha Austrália*, *Um Filho*, *Vingança de Antero* (*O Último a Rir*), *O Céu de Sacadura*, *Arte da Conversação*, *Vanessa Vai à Luta*, *E Agora*, *Outra Coisa*, *José Matias*, *A Vida em Vénus*, *Vida de Artista*, *Comédia de Desenganos* e *Dias a Fio*. As peças foram encenadas no ACARTE (Fundação Calouste Gulbenkian), Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional São João, Rivoli Teatro Municipal, Teatro Camões (ópera *Corvo Branco*, de Philip Glass e Robert Wilson, na Expo'98), Teatro Villaret, etc. Em 2011, *Vida de Artista* inaugurou o Teatro do Bairro em Lisboa.

Publicou ainda vários livros infantis e uma coleção de crónicas com o título *Isto e Mais Isto e Mais Isto*. Dirigiu entre 2000 e 2009 a revista de contos *Ficções*, de que se publicaram 22 números. Traduziu filmes, teatro e ficção. Orienta uma Oficina de Escrita para Teatro na pós-graduação em Artes da Escrita da Universidade Nova de Lisboa.

1. NUNO CARINHAS

Encenação

Nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É membro da Sociedade Portuguesa de Autores. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Entre as companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Netherlands Dans Theater, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Compañía Nacional de Danza, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapitô e Os Cômicos. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves e Jorge Listopad, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador

Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cômica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os que Falam*, quatro "dramáticos" de Beckett (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); (com Cristina Carvalhal) *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros (2011); e *Alma*, de Gil Vicente (2012). Encenou ainda textos de dramaturgos como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau e António José da Silva, entre muitos outros. De Luísa Costa Gomes, encenou *O Céu de Sacadura* (TNDM II, 1998) e *José Matias* (Ensemble, 2002), tendo ainda dirigido as leituras encenadas de excertos de *Arte da Conversação* e de *Nunca Nada de Ninguém*, no ciclo que o TNSJ dedicou à dramaturgia em 2006. É, desde março de 2009, Diretor Artístico do TNSJ.

2. PEDRO TUDELA

Cenografia

Nasceu em Viseu, em 1962. É licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de que é professor desde 1999 e onde se doutorou no final de 2011. Foi cofundador do Grupo Missionário e organizou exposições de pintura, em Portugal e no estrangeiro. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Em 1992, fundou o coletivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou pela produção sonora, participando em concertos e edições discográficas. Ingressou na Virose – Associação Cultural em 2000. É também membro da associação Granular, cofundador do projeto multidisciplinar e de música digital @c, e membro fundador da *media label* Crónica. Como artista plástico, expõe individualmente desde 1981. Participa em inúmeras exposições coletivas em Portugal e no estrangeiro desde 1980. Encontra-se representado em museus e coleções públicas, entre os quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, ANACOM – Autoridade Nacional de Comunicações, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado, Portugal Telecom, Banco Espírito Santo e Fundação PLMJ. Como cenógrafo, tem trabalhado especialmente com o encenador Ricardo Pais, mas colaborou também com António Durães, Rogério de Carvalho, João

Reis e Emília Silvestre. Das cenografias concebidas para produções do TNSJ, destacam-se as de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *O Saque*, de Joe Orton (2006); e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), espetáculos de Ricardo Pais. Mais recentemente, assinou a cenografia de *Alma*, de Gil Vicente, a sua primeira colaboração com o encenador Nuno Carinhas.

3. MARIA GAMBINA

Figurinos

Podia ser pintora, *designer* gráfica ou arquiteta, desde que ligasse o trabalho às emoções. É *designer* de moda e professora. DJ não, porque gosta de pôr música só quando lhe apetece. Maria Gambina, marca criada em 1992, apresenta desde então as suas coleções em Portugal e no estrangeiro, participando em inúmeros projetos e desafios lançados por marcas, empresas e instituições, num percurso que tanto se liga à moda como à música, e que depois liga tudo entre si. Formada no CITEX (Porto), é atualmente coordenadora da licenciatura em Design de Moda da Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos. Desde 1992, a sua carreira é preenchida por coleções, vestuário personalizado para serviços, figurinos para televisão e teatro, guarda-roupa para músicos e apresentações. O seu trabalho tem vindo a ser reconhecido, nacional e internacionalmente, com vários prémios e outras

distinções. Com *Casas Pardas*, assina a sua primeira colaboração com o TNSJ e com o encenador Nuno Carinhas.

4. NUNO MEIRA

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, João Cardoso, Nuno Carinhas, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, Beatriz Batarda, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Manuel Sardinha e António Lago. Foi cofundador do Teatro Só e integrou a equipa de luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro e da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todas as suas produções. Destacam-se alguns dos trabalhos realizados mais recentemente: *Uma Bizarra Salada*, a partir de Karl Valentin, enc. Beatriz Batarda; *Quem tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, enc. Ana Luísa Guimarães; e *Quem te porá como fruto nas árvores*, a partir de Ruy Belo, dir. João Cardoso. Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se as mais recentes: *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), e *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2012). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

5. FRANCISCO LEAL

Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Obteve 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 e Sonoplastia no IFICT. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde trabalhou com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de mais de 20 anos, a par de espetáculos de música. Tem desenvolvido no TNSJ a atividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espetáculos de teatro. Participou, desde 1995, em múltiplos espetáculos encenados por Ricardo Pais, colaborando também com os encenadores Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Fernando Mora Ramos, Carlos Pimenta, e os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sassetti, Rui Massena, entre outros. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

6. JOÃO HENRIQUES

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o curso superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa e a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres). É professor de voz na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Frequenta o mestrado em Ensino da Música na Universidade Católica Portuguesa. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções e dirigindo oficinas de técnica vocal. Assistente de encenação em vários espetáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destacam-se *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical de Christoph König (2007). Mais recentemente, encenou *Cidade Domingo*, de Jacinto Lucas Pires, uma produção do Teatro Oficina inscrita na programação de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.



1. ANABELA TEIXEIRA

Maria das Dores

Celebra este ano 20 anos de carreira como atriz. Iniciou a sua formação no Instituto de Formação, Criação e Investigação Teatral. Concluiu, em 1995, o curso de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Participou em vários *workshops* de dança contemporânea e teatro, bem como em seminários orientados por Eugenio Barba e Juan Carlos Corazza. No cinema, trabalhou com os realizadores Raoul Ruiz, Margarida Gil, Edgar Pêra, João César Monteiro, Vicente Alves do Ó, Possidónio Cachapa, Fernando Matos Silva, António de Macedo, entre outros. No teatro, integrou o elenco de espetáculos encenados por Joaquim Benite, João Garcia Miguel, Paulo Filipe, Lúcia Sigalho, José Peixoto, João Brites e Aldona Skiba-Lickel. Em 1992, estreou-se na televisão protagonizando a série *A Viúva do Enforcado*, tendo vindo a participar regularmente em várias séries e telenovelas. Integra a Comissão de Honra de Notáveis da categoria de Cinema dos Globos de Ouro e foi júri do Festival IndieLisboa, entre outros festivais de cinema. É fundadora e vice-presidente da Academia Portuguesa de Cinema. *Casas Pardas* é o seu primeiro espetáculo com o encenador Nuno Carinhas.

2. CARMEN SANTOS

Sara; Primeira Carpideira

O encontro com o teatro aconteceu em Lisboa no início dos anos 1960, nos grupos cénicos da Faculdade de Direito, do Instituto Superior Técnico e da Faculdade de Letras, onde se licenciou. Foi por essa via que se deu o encontro com mestres como Fernando Gusmão, Rogério Paulo, Adolfo Gutkin e Rudy Shelley, nomes fundamentais na sua formação, como fundamental foi a passagem pela Emissora Nacional, rádio que era então uma escola por onde passavam todos os nomes do teatro português da altura. Profissionalizou-se em 1974. Começa por *Os Bonecreiros*, e percorre desde então grande parte das companhias e teatros: Teatro da Cornucópia, Teatro Nacional D. Maria II, Novo Grupo/Teatro Aberto (de que é cofundadora), Teatro Estúdio de Lisboa, A Barraca, Companhia de Teatro de Lisboa, Teatro da Politécnica, ACARTE, A Comuna, Teatro da Malaposta, Teatro Maria Matos, Teatro da Trindade (onde integrou, entre 2002 e 2007, o elenco de cinco produções independentes) e Companhia de Teatro de Braga. No audiovisual, tem trabalhado em dobragens, telefilmes, séries e telenovelas, como *Retalhos da Vida de um Médico*, *O Conde de Abranhos*, *Alves dos Reis*, *Residencial Tejo*, *João Semana* e *Sentimentos*. No cinema, trabalhou com os realizadores Fernando Matos Silva, José Sacramento, Didier Le Pêcheur, Manoel de Oliveira (com quem

rodou quatro filmes), José Sá Caetano, Joaquim Leitão e Eduardo Geada. Dos seus trabalhos mais recentes, contam-se participações nos filmes *Quinze Pontos na Alma* (2011) e *Floribela* (2012), ambos realizados por Vicente Alves do Ó, e nas peças *Jardim Suspenso*, de Abel Neves (TNDM II, 2010), enc. Alfredo Brissos, e *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, enc. Vicente Alves do Ó (Fórum Romeu Correia, 2012). Dos nomes que a acompanharam ao longo do seu percurso profissional, destaca Rudy Shelley, Armando Cortez, Marcia Hufreicht, Paulo Matos, Eduardo Barreto e Graça Lobo.

3. CATARINA LACERDA

Elvira

Nasceu no Porto, em 1981. Licenciou-se em Estudos Teatrais, com distinção pelo prémio Eng.º António de Almeida, na ESMAE - Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (2004). Cofundou o Teatro do Frio (2005) e CulturDANÇA (2009). Dirigiu a leitura encenada *INCESTO*, do Ciclo Poesia e Contos do Projeto TEIA (TNDM II, 2011); concebeu e dirigiu *Retalhos* (2009) e *5 Solos Portáteis* (2008), espetáculos produzidos pelo Teatro do Frio. Protagonista feminina nos espetáculos *Desejo Sob os Ulmeiros*, enc. Nuno Cardoso (2011); *S.Ó.S.*, dir. Rosário Costa (2010); *Olá e Adeusinho*, enc. Beatriz Batarda (2010); e *Ego*, enc. João Pedro Vaz (2009). Integrou os elencos de *Acidente*, dir. Igor Gandra (2012); *Medida por Medida*,

enc. Nuno Cardoso (2012); *Cruzadas*, dir. Ewan Downie (2011); *A Cacatua Verde*, enc. Luis Miguel Cintra (2011); *Vale o que Vale* (2008) e *Relíquias* (2007), encenações de Lee Beagley. Interpretou Lucinda na série *Noite Sangrenta*, realização Tiago Guedes e Frederico Serra (2010), e Laurinda na curta-metragem *Deus não quis*, realização António Ferreira (2007), com a qual foi distinguida com o prémio Best Acting na edição de 2008 do International Short Film Festival of Cyprus. Colabora com a ESMAE desde 2006, enquanto docente das cadeiras de Movimento.

4. EMÍLIA SILVESTRE

Maria do Carmo; Segunda Carpideira; Mulher I

Nasceu no Porto. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto. Trabalhou com as companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Cofundadora do Ensemble – Sociedade de Actores, participa na maioria dos espetáculos da companhia. Na televisão, para além da participação em séries como *A Viúva do Enforcado*, *Clube Paraíso*, *Os Andrades*, *Triângulo J* ou *Liberdade 21*, integrou o elenco fixo da novela da SIC *Laços de Sangue*. Desempenha ainda funções de diretora de dobragens. Tem exercido atividade docente na Academia Contemporânea do Espetáculo, ESMAE e no Externato Delfim Ferreira. No TNSJ, é desde 1996 presença assídua nos

elencos dos espetáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Assinou as encenações de *Cartas de Amor em Papel Azul*, de Arnold Wesker (2005), e *Embarques*, de Conor McPherson (2008), espetáculos produzidos pelo Ensemble. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001. Em 2008, pela sua interpretação em *O Cerejal*, de Tchekhov, enc. Rogério de Carvalho, e *Turismo Infinito*, espetáculo de Ricardo Pais, foi distinguida com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

5. JOANA CARVALHO

Rosa; Fátima; Estela; Enfermeira; Terceira Carpideira; Mulher I

Nasceu no Porto, em 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto, frequentou o curso de Interpretação da ESMAE. Participou em espetáculos encenados por José Topa e Claire Bynion (Seiva Trupe), Alberto Grilli (Fábrica de Movimentos), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), André Braga e Cláudia Figueiredo (Circulando), entre outros. Faz desde 2001 dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Dos últimos espetáculos em que participou, destaquem-se *Casa-Abrigo* e *Mansarda*, direção artística de André Braga e Cláudia Figueiredo, *A Cidade dos Que Partem*, de Ricardo Alves e Salgueirinho Maia, enc. Ricardo Alves (espetáculos coprodu-

zidos pelo TNSJ em 2008 e 2009); *A Pedra*, de Marius von Mayenburg, enc. Cristina Carvalhal (As Boas Raparigas..., 2011); *Gostava de Ter um Periquito* (2011) e *A Casa de Georgienne* (2012), criações coletivas com direção artística de Joana Moraes. No TNSJ, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2009), e *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011). Tem também participado em projetos de histórias para crianças (Faunas e Contos de Mar).

6. JOÃO CASTRO

José Oom

Frequentou o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, entre outros. Em 2010, integrou o elenco de *Um OUTRO Ensaio*, a partir do universo teatral de Dürrenmatt, enc. Lígia Roque. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema*; *Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com António Durães, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M

Cardoso. Destaque para os mais recentes espetáculos em que participou como ator: *Antígona*, de Sófocles, enc. Nuno Carinhas (2010); *A Gaivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010); *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2012); e *O Doente Imaginário*, de Molière, enc. Rogério de Carvalho (2012). Desempenhou funções de assistente de encenação em espetáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Presentemente, leciona no Conservatório de Música da Jobra, em Albergaria-a-Velha.

7. JORGE MOTA

António, marido de Maria do Carmo; Abílio Carreiras; Homem I

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto, entre outras. No cinema, participou em filmes de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e José Carlos de Oliveira. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea

do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, entre outros. Destaquem-se os mais recentes: *Antígona*, de Sófocles, enc. Nuno Carinhas (2010); *A Gaivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010); *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; e *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2012).

8. LEONOR SALGUEIRO

Maria Elisa

Nasceu em 1990, em Lisboa. Formou-se na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Frequentou vários *workshops* de teatro, nomeadamente com Beatriz Batarda, Marcia Haufrecht, João Cayatte, John Mowat, Dmitry Bogomolov e Jean-Paul Bucchieri. Como atriz, integrou os elencos de *Azul Longe nas Colinas*, de Dennis Potter, enc. Beatriz Batarda, espetáculo em que desempenhou também as funções de assistente de produção, e *At Home at the Zoo*, enc. Dinarte Branco (ZDB), ambos em 2011. Foi também dirigida por Carlos Avilez, João Vasco e Renato Godinho. Também em 2011, fez assistência de encenação em *Sangue Jovem*, de Peter Asmussen, enc. Beatriz

Batarda (CCB), e prestou colaboração artística em *Morte de Judas*, de Paul Claudel, espetáculo de Luis Miguel Cintra, Cristina Reis e Dinarte Branco (Teatro da Cornucópia). No cinema, participou nas curtas-metragens *La Prière*, de Yonathan Levy, e *Casca de Nós*, de António Rodrigues. Em 2012, integrou o elenco de *O Sonho da Razão*, enc. Luis Miguel Cintra, no Teatro da Cornucópia, e assumiu o papel titular de *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas, no TNSJ.

9. PAULO FREIXINHO

Frederico

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Actor desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas e João Cardoso. Colaborou com regularidade com a companhia ASSÉDIO, tanto na qualidade de ator como na de assistente de encenação. No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando ainda o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se os mais recentes: *Antígona*, de Sófocles, enc. Nuno Carinhas (2010); *A Gaivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso

(2010); *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2012). Presentemente, frequenta a Licenciatura em Agricultura Biológica na Escola Superior Agrária de Coimbra.

10. PAULO MOURA LOPES

António, marido de Elvira;
Homem II

Nasceu em 1974, em Vila Nova de Gaia. Tem o curso de Teatro do Balletatro Escola Profissional. Estreou-se profissionalmente como ator em 1995. Trabalhou com diversos criadores, entre os quais se destacam Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso e Isabel Barros. Integrou também o elenco de espetáculos de Carlos Pimenta, Christine Laurent, Nuno Cardoso, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes em que participou: *Ifigénia na Táurida*, recriação poética de Frederico Lourenço da obra de Goethe, e *A Tempestade*, de Shakespeare, encenações de Luis Miguel Cintra no Teatro da Cornucópia (2009); *Do Alto da Ponte*, de Arthur Miller (2011), e *Chove em Barcelona*, de Pau Miró, encenações de Gonçalo Amorim para o Teatro Experimental do Porto. No TNSJ, participou nos seguintes espetáculos: *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2011); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili

Sigarev (2006), encenações de Nuno Cardoso; *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Alma*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2012). Na televisão, realizou dobragens para programas da RTP e participou na série *Garrett*, realizada por Francisco Manso para a RTP. No cinema, trabalhou com o realizador Saguenail.

11. RUTE MIRANDA

Lídia; *Quarta Carpideira*

Nasceu em 1975, no Porto. Tem o curso de Teatro/Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Com uma carreira profissional de 20 anos, integrou o elenco de espetáculos de companhias como Teatro do Bolhão, Seiva Trupe, Atitudes, Teatro Plástico, Estufa, A Barraca, Teatro Bruto, entre outras. Trabalhou com diversos criadores, entre os quais destaca: Júlio Cardoso (*Feliz Ano Velho*, de Alcides Nogueira), Alberto Bokos (*Cais Oeste*, de Bernard-Marie Koltès), Fernando Gomes (*Porto do Século*), Ulisses Cruz (*Péricles*, de Shakespeare), Carlos Avilez (*Amadeus*, de Peter Shaffer), Francisco Alves (*Catastrope*, de Beckett), Kuniaki Ida (*Otelo*, de Shakespeare) e Mónica Calle (*Inferno*, de Strindberg). Paralelamente ao teatro, participou em telefilmes, séries e telenovelas, onde se destacam: *Almeida Garrett*, *A Balada da Margem Sul*, *Noite de Paz* (RTP), *Como uma Onda*, *Rebelde Way*, *Rosa Fogo* (SIC), *Baía das Mulheres*,

Dei-te Quase Tudo, *Casos da Vida*, *Deixa que te Leve*, *Olhos nos Olhos*, *Um Pequeno Desvio* (TVI). No cinema, trabalhou com os realizadores Alexandre Cebrian Valente (*Second Life*) e Vicente Alves do Ó (*Floribela*). No TNSJ, integrou o elenco de *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2001).

MESAS-REDONDAS

Falemos de casas

Falemos de casas como quem fala da sua alma. Conduzidos pela mão de Herberto Helder chegámos ao título deste programa de homenagem em três atos a Maria Velho da Costa, que colocamos em movimento alguns dias depois de Nuno Carinhas e Luísa Costa Gomes levantarem *Casas Pardas* no palco do TNSJ. Não vamos colar adjetivos a Maria Velho da Costa. Digamos apenas, para início de conversa, que é uma escritora para quem a literatura é a mais labiríntica das casas do mundo. No TNSJ, discutimos a adaptação de romances para a cena, cruzando as experiências de *Casas Pardas* e *Exactamente Antunes*, peça que Jacinto Lucas Pires escreveu sob a influência de *Nome de Guerra* de Almada Negreiros. E submetemos *Casas Pardas*, o espetáculo, à análise e debate. Na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, um conjunto de convidados de áreas tão diversas como a literatura, a política, a religião, o cinema, ou as artes plásticas, discutirá as múltiplas linguagens de Maria Velho da Costa, empreendendo desvios e bifurcações pela linguagem dos afetos. Nem louvor, nem simplificação: em *Falemos de casas* homenageamos a autora lendo e conversando-lhe a obra.

Teatro Nacional São João

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**8+14+15
Dez
2012**

coordenação
Alexandra Moreira da Silva
Ana Luísa Amaral
Marinela Freitas (FLUP)
João Luís Pereira (TNSJ)
organização
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)
TNSJ

TNSJ - Salão Nobre
8 Dez
sáb 16:00

Jacinto Lucas Pires
Luísa Costa Gomes
Rui Pina Coelho
moderação
Alexandra Moreira da Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- DEPER
14 Dez
sex 10:30-12:45

Adília Carvalho
Ana Paula Coutinho
Frei Bento Domingues
Isabel Allegro de Magalhães
Maria de Fátima Marinho
moderação
Ana Luísa Amaral

sex 14:30-16:30

Ana Gabriela Macedo
João Cravinho
Manuel Gusmão
Margarida Gil
moderação
Isabel Pires de Lima

TNSJ - Salão Nobre
15 Dez
sáb 16:00

Fernando Mora Ramos
Francisco Frazão
Nuno Carinhas
moderação
Pedro Sobrado

**TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO,
E.P.E.**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Francisca Carneiro Fernandes (*Presidente*), **Salvador Santos**, **José Matos Silva** *Assessora da Administração* Sandra Martins *Assistente da Administração* Paula Almeida *Motoristas* António Ferreira, Carlos Sousa *Economato* Ana Dias

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Carinhas *Assessor* Nuno M Cardoso *Assistente* Paula Almeida

PELOURO DA PRODUÇÃO

Salvador Santos *Coordenação de Produção* **Maria João Teixeira** *Assistentes* Eunice Basto, Maria do Céu Soares, Mónica Rocha

DIREÇÃO TÉCNICA

Carlos Miguel Chaves *Assistente* Liliana Oliveira *Departamento de Cenografia* **Teresa Grácio** *Departamento de Guarda-roupa e Adereços* **Elisabete Leão** *Assistente* Teresa Batista *Guarda-roupa* Isabel Pereira, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira *Adereços* Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Nuno Ferreira *Manutenção* **Joaquim Ribeiro**, Júlio Cunha, Abílio Barbosa, Carlos Coelho, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues, Nuno Ferreira *Técnicas de Limpeza* Beliza Batista, Bernardina Costa, Delfina Cerqueira

DIREÇÃO DE PALCO

Rui Simão *Adjunto do Diretor de Palco* Emanuel Pina *Assistente* Diná Gonçalves *Departamento de Cena* **Pedro Guimarães**, Cátia Esteves, Ricardo Silva *Departamento de Som* **Francisco Leal**, António Bica, Joel Azevedo, João Oliveira *Departamento de Luz* **Filipe Pinheiro**, Abílio Vinhas, José Rodrigues, António Pedra, Nuno Gonçalves *Departamento de Maquinaria* **Filipe Silva**, António Quaresma, Adélio Pêra, Carlos Barbosa, Joaquim Marques, Joel Santos, Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira *Departamento de Vídeo* Fernando Costa

PELOURO DA COMUNICAÇÃO
E RELAÇÕES EXTERNAS

José Matos Silva *Assistente de Comunicação e Relações Externas* Carla Simão *Assistente de Relações Internacionais* Joana Guimarães *Edições* **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, Cristina Carvalho *Imprensa* **Ana Almeida** *Promoção* Patrícia Carneiro Oliveira *Centro de Documentação* **Paula Braga** *Design Gráfico* **Joana Monteiro**, João Guedes *Fotografia e Realização Vídeo* **João Tuna** *Relações Públicas e Projetos Educativos* **Luísa Corte-Real** *Assistente* Rosalina Babo *Frente de Casa* **Fernando Camecelha**

Coordenação de Assistência de Sala Jorge Rebelo (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Coordenação de Bilheteira* Sónia Silva (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Bilheteiras* Fátima Tavares, Manuela Albuquerque, Sérgio Silva, Telmo Martins *Merchandising e Cedência de Espaços* Luísa Archer *Bar* Júlia Batista

PELOURO DO PLANEAMENTO
E CONTROLO DE GESTÃO

Francisca Carneiro Fernandes *Assistente* Paula Almeida

DIREÇÃO DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

Vítor Oliveira *Assistente* Susana de Brito *Informática* Paulo Veiga

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE
E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa, Ana Roxo, Carlos Magalhães, Fernando Neves, Goretti Sampaio, Helena Carvalho

