

UBUs

Manual de Leitura



UBU

um contributo
para a desdramati-
zação da pátria

de · ALFRED JARRY

tradução e dramaturgia · LUÍSA COSTA GOMES

encenação · RICARDO PAIS

cenografia · PEDRO TUDELA

figurinos · BERNARDO MONTEIRO

canções · SÉRGIO GODINHO

desenho de luz · NUNO MEIRA

desenho de som · FRANCISCO LEAL

criação e preparação rítmica · MIQUEL BERNAT

coreografias tradicionais · MARGARIDA MOURA

consultoria mágica · LUÍS DE MATOS

lutas e marchas militares · MIGUEL ANDRADE GOMES

preparação vocal e elocução · JOÃO HENRIQUES

elenco

ALBERTO MAGASSELA · *Partidário, Ladislau, Mathias de Konigsberg, Conselheiro, Empalador Girão, Comandante do Navio*

ANTÓNIO DURÃES · *Rei Venceslau, Memnon, Urso, Comandante do Navio*

EMÍLIA SILVESTRE · *Dona Ubu*

IVO ALEXANDRE · *Partidário, Boleslau, Empalador, Camponês, Magistrados, Czar Alexis*

JOANA MANUEL · *Rainha Rosimunda, Consciência*

JOÃO CASTRO · *Parvolau, Empalador*

JOÃO REIS · *Dom Ubu*

JORGE VASQUES · *Partidário, Conjurado, Empalador, Estanislau Leczinski, Financeiros, General Lascy, Comandante do Navio*

LÍGIA ROQUE · *Dona Ubu*

MICAELA CARDOSO · *Dona Ubu*

PAULO FREIXINHO · *Capitão Bostura, Camponês*

PEDRO ALMENDRA · *Partidário, Conjurado, Camponês, Nobres, Empalador Cótica*

PEDRO PERNAS · *Partidário, Conjurado, Escrivão, Conselheiro, Empalador Cunha*

ANTÓNIO SÉRGIO · *Conjurado, Nicolau Rensky, João Sobieski*

assistência de encenação · NUNO M CARDOSO

assistência de figurinos · LÍCIA CUNHA

chefia de produção · MARIA JOÃO TEIXEIRA

coordenação técnica · EMANUEL PINA

direcção de montagem · TERESA GRÁCIO

direcção de cena · PEDRO GUIMARÃES, LILIANA ABELHO

maquinaria de cena · ANTÓNIO QUARESMA (coordenação), CARLOS BARBOSA, JOEL SANTOS

som · MIGUEL ÂNGELO SILVA, ANTÓNIO BICA

luz · PEDRO CARVALHO (coordenação), JOSÉ RODRIGUES, ANDREIA AZEVEDO,

LUÍS RIBEIRO, ANTÓNIO PEDRA, FRED ROMPANTE

electricistas · JÚLIO CUNHA, CARLOS CUNHA

adereços · ELISABETE LEÃO (coordenação), GUILHERME MONTEIRO, DORA PEREIRA,

ALICE FERNANDES, ANA NOVAIS, CATARINA FERREIRA

guarda-roupa · CLÁUDIA RIBEIRO (coordenação); NAZARÉ FERNANDES, FÁTIMA RORIZ,

VIRGÍNIA PEREIRA, EDUARDA RODRIGUES, LA-SALLETE OLIVEIRA, GLÓRIA GOMES,

MARTA SILVA, CATARINA BARROS, PATRÍCIA MOTA (costureiras);

ISABEL PEREIRA, HELENA GUERREIRO, NUNO GUEDES, LAURYNA MASKOLIUNAITE,

RITA LAMARES (aderecistas de guarda-roupa); ALEXANDRINA BRITO, PATRÍCIA NUNES,

TIAGO MAGALHÃES, JOANA CAETANO, GRENNY WHITE (assistentes)

auxiliar de camarim · LAURA ESTEVES

fotografia · JOÃO TUNA

produção · TNSJ

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

O Danúbio Azul, Op. 314, de Johann Strauss II

Adeste Fidelis (tradicional)

“Cai Neve em Nova Iorque”, de José Cid

“Rest Awhile”, de Jean-Marc Zelwer

“Ritinha” (tradicional português)*

“Fair at Kamenka”, de Jean-Marc Zelwer*

“Soldier Tufaiev Gets Married”, de Jean-Marc Zelwer*

* Temas interpretados pelo concertinista Rui Nogueira, que interpreta igualmente “Em França” e “Memnon”, duas das canções de Sérgio Godinho criadas expressamente para o espectáculo.

duração aproximada · [1:50] sem intervalo

classificação etária · Maiores de 12 anos

TEATRO CARLOS ALBERTO | 2005 ABRIL 16 · MAIO 07

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

UbuLivro

A editora Campo das Letras vai publicar durante o mês de Abril

Ubu, a compilação em livro

das quatro peças *ubuescas*

de Alfred Jarry (*Rei Ubu*,

Ubu Agrilhoado, *Ubu Cornudo*

e *Ubu no Outeiro*),

traduzidas e anotadas

por Luísa Costa Gomes.

MIC TNSJ

O TNSJ é membro da

UNIAO DAS TEATROS DA EUROPA

apoios



apoios à divulgação

Jornal Notícias, ANTENA 1, ANTENA 2

agradecimentos

POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

ASSOCIAÇÃO RECREATIVA

“OS MAREANTES DO RIO DOURO”

NORTERRA, LDA.

ALVORADA LAVANDARIAS, LDA.

edição · CENTRO DE EDIÇÕES DO TNSJ

coordenação · JOÃO LUÍS PEREIRA

design gráfico · JOÃO FARIA

fotografia · JOÃO TUNA

impressão · ROCHA AG

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Praça da Batalha · 4000-103 Porto

TEATRO CARLOS ALBERTO

Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto

www.tnsj.pt

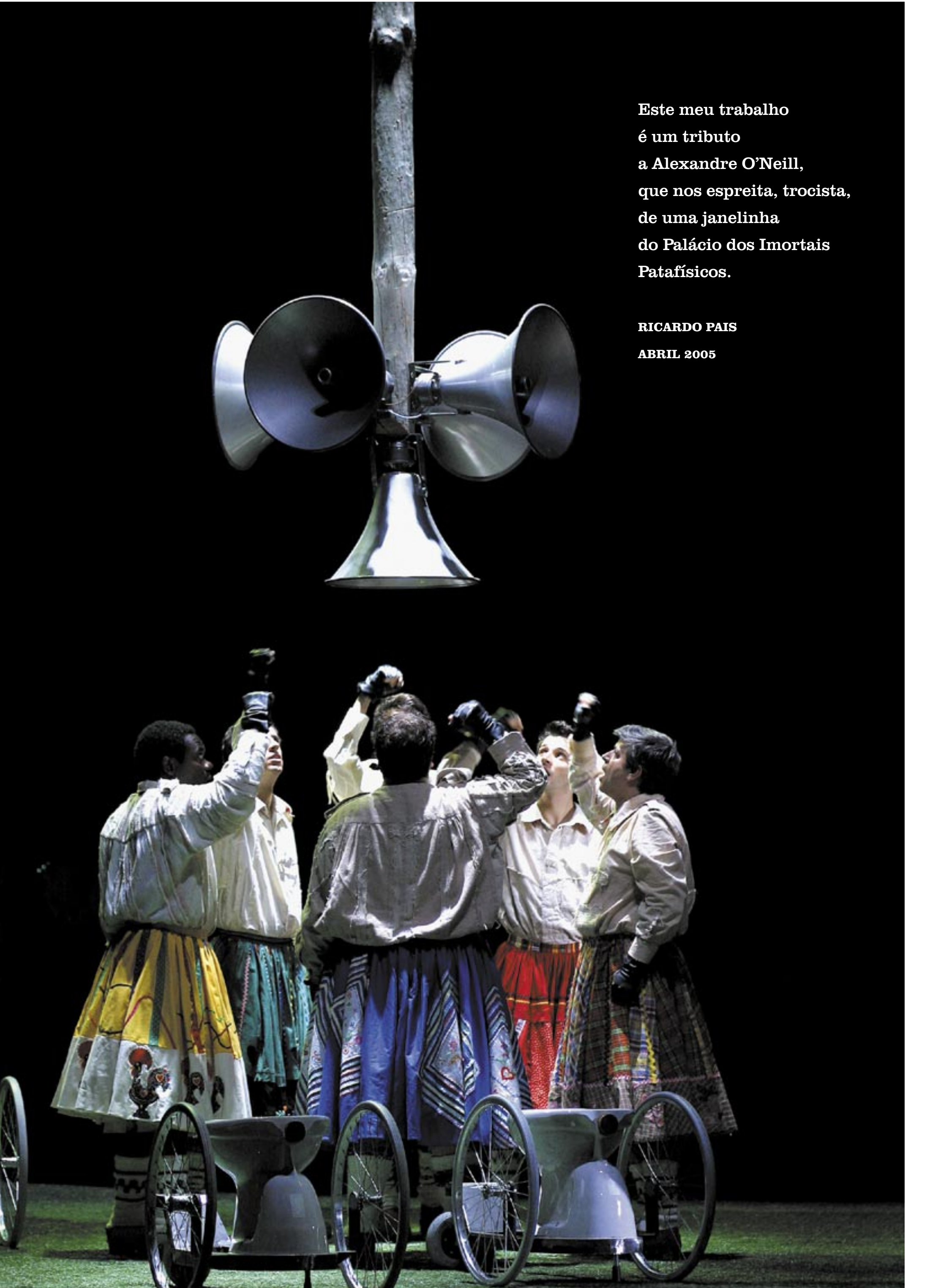
Não é permitido filmar, gravar ou fotografar

durante o espectáculo. O uso de telemóveis,

paggers ou relógios com sinal sonoro é

incómodo, tanto para os actores como para

os espectadores.



Este meu trabalho
é um tributo
a Alexandre O'Neill,
que nos espreita, trocista,
de uma janelinha
do Palácio dos Imortais
Patafísicos.

RICARDO PAIS

ABRIL 2005

...contributo

para a

desdramatização

de **UBUs**

Entre o seu entendimento pessoal de Ubu, essa personagem de arriscada decifração que ganhou ascendência sobre a peça que o pariu e mesmo sobre o autor que a assinou, e o território complexo de saberes e sensibilidades que dão corpo cénico a esta “vaga epopeia”, **Ricardo Pais** revê connosco, em três mil e quinhentas escassas palavras, a viagem que trouxe este **UBUs** até ao palco reinventado do Teatro Carlos Alberto.

JOSÉ LUÍS FERREIRA



José Luís Ferreira Há alguma identidade entre Dom Ubu e a figura que serve de imagem promocional deste espectáculo: uma minhota terrorista com um sentido de humor irrecusavelmente português? Já agora, qual é a pátria que este espectáculo contribui para desdramatizar?

Ricardo Pais Esta figura não representa, de todo, Ubu. Ubu é uma personagem muito mais grotesca, se possível muito mais divertida! Este cartaz resulta de uma ousadia do fantástico João Faria. Parece-me inevitável que todo o trabalho promocional do espectáculo chame, clame, por alguma brincadeira com a nossa herança, aí incluída a *agit-prop*!!! Não é por acaso que o rapaz está vestido com uma saia minhota, ostenta uma metralhadora, umas tairocas sabe-se lá de onde, umas meias da Serra da Estrela... Mas, com toda a franqueza, não visa qualquer caricatura. Já a ideia de “pátria” surge aqui como mera provocação: repare-se que está escrita com letra minúscula. Remete para a Polónia do texto que é, para o próprio autor, sinónimo de “parte nenhuma”.

A única ligação possível entre estas duas personagens, posso encontrá-la num passo de um dos muitos textos de Jarry que li nos últimos meses – agora entendo que estamos perante um grande autor de uma grande obra, ainda por cima condensada num período de vida muito curto. Como sabe, costumo ler parcimoniosamente sobre os autores quando estou a trabalhar sobre os seus textos. Leio algo do que se diz à volta, mas tento fugir, tanto quanto possível, a ideias feitas sobre a obra. No entanto, estava a ler esse texto e encontrei uma curiosa indicação respeitante a Ubu, remetendo-o para um ambiente de feira. Ora, desde o início, achei precisamente que uma das maneiras possíveis de trazer este Ubu à cena era fazer desta representação uma representação na feira. O imaginário que desenvolve encontra ecos evidentes no terreiro da feira popular (mais ou menos rural), no teatro de fantoches ao ar livre.

Quem é, então, Ubu?

Não se pode ver Ubu como se vê Hamlet, para nos ficarmos por duas personagens que abordámos recentemente e que, de alguma maneira, são ambas maiores do que as peças em que se inscrevem.

Ubu é a irracionalidade pura... Personifica, como dizia o Fernando Cabral Martins, o terror típico do Teatro de marionetas. Uma das coisas que é habitualmente inquietante nas formas de Teatro estabilizadas em tradições de representação muito codificadas (podemos pensar na *commedia dell'arte*, nas marionetas japonesas...) é a sensação de que aquelas personagens são inescapáveis: quem é mau continuará mau até ao fim, quem seja bom assim continuará. Nada nem ninguém se modifica ao longo da obra. Poderíamos dizer que estamos perante a despretensão total do Teatro como algo de regenerador...

Ubu é um alfobre, que aliás ultrapassou em muito as suas pretensões originais. Chegou mesmo a tomar conta do autor: Alfred Jarry acabou ele próprio a assinar como Ubu! As suas intervenções, quase diria político-culturais – nos *Almanaques Ubu*, por exemplo –, conheceram um eco verdadeiramente gigantesco no universo cultural europeu e mesmo extra-europeu. Ubu é uma personagem que foi pintada por Picasso, por Magritte... Conheceu cenários desenhados pelos maiores artistas. Temos tido aí como obra de consulta um livro impressionante chamado *Les Portraits d'Ubu* que nos mostra toda a história da inscrição gráfica e visual da personagem, que está à altura, digamos, da sua inscrição literária e teatral.

Esta abordagem ao universo de Ubu surge depois de *Figurantes*, um texto construído, causal, criador de um caos aparente, mas ainda assim com personagens relativamente bem definidas, com um vislumbre claro de psicologia... Que outro tipo de possibilidades, que outras linhas de trabalho, traz agora esta matéria que é tão essencialmente diferente?

É de facto uma experiência radical de linguagem. Mas quem está envolvido nela, realmente, é o João Reis. Ninguém na peça fala, propriamente, como Dom Ubu. Nem a Dona Ubu nem as outras personagens, nem mesmo as canções, se lhe assemelham. São Jarry no seu mais sinté-

tico. Daí eu dizer há pouco que Ubu é uma personagem cuja retórica ultrapassa a necessidade de inscrição na obra. O que não quer dizer, note-se, que não esteja lá muito bem inscrita. A grande chave do trabalho é conseguir que o João entre no *tom*. E não há aqui propriamente nada que lhe facilite a vida... Ao contrário do que se diz, o João Reis é um actor de composição e não um galã. Pode também sê-lo, mas é realmente, primordialmente, um grande actor de composição. É fantástica a liberdade com que ele integra tudo aquilo que vem de fora no seu próprio corpo. O que era, aliás, particularmente visível n’*As Lições*, de que este espectáculo herda imensa coisa, como é evidente...

Por outro lado, veja-se a construção da obra, desta espécie de vaga epopeia: desde a conspiração, à morte de Venceslau, ao domínio e exploração da Polónia, à guerra, e finalmente à fuga definitiva para França – toda esta matéria está muito mal resolvida dramaturgicamente. Em qualquer das versões, na maior, na mais pequena, na montada, na desmontada, dificilmente encontramos matéria muito consistente. Temos uma cena de guerra, por exemplo, mas o autor queria que a guerra se fizesse como no teatro de papel, com um letrado. Fazia questão disso. Ele era tão genuinamente anti-aristotélico – tanto ou mais do que Brecht – que, para ele, a essência do Teatro passava por recusar qualquer possibilidade de mimese.

Agora, quando temos corpos em cena, com a liberdade que eles próprios construíram e com o elenco infindo de possibilidades que nos oferecem, há inúmeros jogos que podem explodir a partir do texto. Por isso me foi tão grato juntar esta gente toda. Este é um acto de fé e de ternura para com uma série de gente que nos acompanhou nos últimos anos e que eu queria ter comigo para fazer o último espectáculo deste mandato. E é extremamente problemático explorar tudo o que esta matéria e este elenco suscitam sem aceder a múltiplas técnicas. É isso que torna este projecto muito difícil. A sua própria natureza lúdica impõe muitas colaborações. Primeiro, achei que era preciso recuperar as danças tradicionais portuguesas. Foi muito complicado ter a Margarida Moura, porque ela não tinha tempo. Depois, era incontornável abordar a pancada, as lutas: há mesmo cenas emblemáticas, como a matança dos nobres... As canções do Sérgio Godinho foram feitas com muita falta de tempo, porque eu também lhas pedi tarde... O Miquel Bernat e o Luís de Matos, cujas colaborações são preciosas, têm vidas muito cheias. Foi sempre muito difícil juntar toda esta gente. E este é o tipo de espectáculo em que eu gostaria de ter tudo pré-produzido!

Como é que transforma esse conjunto de técnicas numa poética singular?

Sempre tive uma visão muito apaixonada de todos os contributos para cena. Genuinamente... Sem qualquer espécie de *democraticite*... De cada vez que peço a alguém para me trazer alguma coisa, essa é uma maneira de fazer reinterpretar aquilo que eu quero (ou que às vezes nem sei bem se quero) – aquilo que eu verdadeiramente desejo! A uma pessoa com quem trabalho há imenso tempo – como é o caso do Miguel Andrade Gomes, com quem fiz o primeiro *Hamlet*, um *Hamlet a mais*, *Sondai-me!* *Sondheim* e agora este *UBUs* – já não tenho que explicar o que vai acontecer. Quando o Miguel me traz qualquer coisa – ele é um especialista em tudo o que tem que ver com manobra militar, artes marciais, manuseamento de armas e espadas – acaba sempre por me ajudar imenso a encontrar uma dimensão outra para as situações de cena. Ou, dito de outra maneira, quando me chega uma canção como as do Sérgio Godinho, eu não tenho que dizer se gosto ou não. É a canção que aquela pessoa me trouxe e com a qual, de alguma forma, tentou dar resposta ao que eu queria daquele momento. Se o que eu queria daquele momento não coincide *imediatamente* com aquela canção, quem está errado sou eu. Devo portanto deixar que essa canção cresça, evolua comigo. Posso trabalhar sobre ela, revê-la, até que a sinta como nossa, como minha. Esse é o melhor contributo que eu posso dar para uma espécie de poetização do discurso, dos discursos para cena!

O meu trabalho acaba por fazer-se de uma forma muito artesanal. Eu sempre disse isto e

as pessoas não acreditam! Eu posso ser muito preconcebido, trabalhar muito as ideias que tenho ainda antes de começar os ensaios. Porém, na maior parte das vezes – e este *UBUs* é um caso típico – deixo que os espectáculos funcionem, deixo que eles se criem. Sou muito seguro no processo e no método, mas sempre muito angustiado com o resultado. É evidente que tenho um controlo enorme sobre a capacidade que eles têm de *traduzir-me*. E uma consciência aguda do sentido que eu devo construir. Umhas vezes explicitando-o, outras não...

Este é, de alguma maneira, um projecto que apenas poderia ser feito hoje, com estes actores, com estes colaboradores, depois mesmo de o Ricardo ter cumprido um percurso que o trouxe aqui...

Não... Deveria ter feito este Ubu há vinte anos. Acho que teria outro impulso se o tivesse feito da primeira vez que o li, na escola em Inglaterra. Devia tê-lo feito logo, porque nessa altura tinha outras pretensões. Projectava-me no Ubu, suspeitando que podia eu ser tão interessante como o próprio Jarry! Hoje já não tenho essa arrogância. E isso é um *handicap*...

O processo que conduziu a este texto foi relativamente longo, desde a encomenda inicial à Luísa Costa Gomes das traduções de toda, ou quase toda, a “gesta” de Ubu até ao trabalho final sobre a versão montada para cena. Gostava de perguntar-lhe o que é que encontra nesta matéria nova que não pudesse encontrar em *Rei Ubu* ou em *Ubu Agrilhoado* enquanto peças singulares...

Enquanto peça singular, *Ubu Agrilhoado* vive de uma forma completamente autónoma. Tenho imensa pena de não o fazer... O Fernando Cabral Martins discorda que *Ubu Agrilhoado* seja melhor do que *Rei Ubu*. Acha que o primeiro Ubu é verdadeiramente a peça de vanguarda. Até por ser uma peça reescrita... Pessoalmente, acho que *Ubu Agrilhoado* é uma peça de grande maturidade. Repare que Dom Ubu já tinha dado imensas voltas, com os Almanques e tudo o mais... Estava em pleno uso da sua capacidade de conceptualização. Não é por acaso que *Ubu Agrilhoado* é realmente sobre os grandes conceitos, de liberdade e de submissão. Um tema recorrente, mas que aqui se encontra já confrontado com uma densidade dramática outra.

No que toca a este projecto, achei que se devia começar por encontrar um enquadramento pertinente da tradição *ubuesca*. Tínhamos, desde os anos sessenta, a tradução especialmente imaginativa do Alexandre O’Neill. Por força das coisas, esta foi uma tradução bastante redutora, pouco fiel ao original – desde logo por necessidade de adaptação, mas também para contornar a censura –, que também não se esclarece em notas ou textos paralelos... Achei que a Luísa Costa Gomes devia traduzir tudo.

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

O Sérgio Godinho é um grande mestre da língua portuguesa. Faz maravilhas com uma língua considerada pouco cantável. O encontro desse uso singular da língua do Sérgio Godinho com esta língua do Jarry, filtrada pela Luísa Costa Gomes, tem todo o potencial para ser explosivo...

Eu estou contentíssimo. Tive aquela ideia de o apanhar mesmo na curva, mesmo na última hora. Temos uma história comum, que vem da primeira *Mandrágora* e da *Matinée Mágica*, que ele fez como actor, do *Escritor de Canções*, que eu encenei, etc.

O Jarry é muito mais perigoso e lamacento do que parece. Ele parece apenas divertido, patusco, *nonsensical*, mas é muito mais do que isso. É difícilimo entrar naquele modo, aquilo pro-

duz em nós efeitos muito estranhos. Eu próprio nunca conseguiria ter escrito um texto como o que escrevi para o convite se não fosse o Jarry. E não é por mimese nem por qualquer pretensão. Saiu naturalmente! Acontece que aqui a língua é Jarry Costa Gomes...

A sofisticação e uma extrema atenção no tratamento do som são também uma característica reconhecida no Ricardo. Até pela possibilidade de encontrarmos um tronco comum nas respectivas matérias textuais, este espectáculo aproxima-se de *As Lições*, que era uma verdadeira orgia das palavras e do trabalho de som?

Não tanto. Desde logo, por razões de estrutura de produção, que cada vez são mais determinantes para nós. N’*As Lições*, o Vítor Rua acompanhou todo o processo de criação à mesa. Todo o conceito musical e todo o conceito de som partiram da mesa, directa ou indirectamente, para o palco. Aqui, não nos levantámos da mesa com todo o *layout* sonoro pronto, como aconteceu n’*As Lições*. E é essa possibilidade que dá um especial protagonismo ao som, que nesse espectáculo era tonitruante, descarado...

Aliás, a questão do som não me parece ser discutível espectáculo a espectáculo. Ela põe-se em relação a todos, mas de maneiras diferentes em cada caso. O texto, aquilo que nos é dado a ouvir, é o dado mais importante numa criação. Sobre isso não haja qualquer dúvida. É na relação com o texto que se mede o actor. Na forma como o texto passa por ele, ou como ele o constrói, no próprio som do espectáculo. Na forma como o texto, passando por ele, nos chega.

Imagina materialmente o som dos seus espectáculos antes de começar a trabalhar?

Eu não tinha uma ideia clara do som com que começava *Hamlet*, mas o mesmo já não se poderá dizer de *um Hamlet a mais*. Em relação a *UBUs*, tinha inicialmente uma ideia programática cujo resultado se provou difícil: fazer passar quase tudo por microfones “menos fiéis” – não sei se menos fiéis, talvez menos próprios – para alto-falantes rascas. Felizmente, já trabalhamos essa ideia e o Francisco já começou a fazer passar muito subtilmente esse som para a fantástica aparelhagem que temos na sala. Mas o Francisco Leal é quem desenha o som!

Olhando para o cenário deste espectáculo, encontramos poucos elementos unificadores: a carreta, esse objecto com inúmeras funções, a fazer lembrar o Teatro ambulante; um outro objecto difícil de identificar; dois postes... A permanente organização e reorganização do espaço está a cargo de uma imensidão de objectos de cena...

Esta é a quarta criação que o Ricardo faz com o Pedro Tudela e é minha impressão que o espaço dos seus espectáculos está de alguma maneira a ganhar em organicidade o que eventualmente esteja a perder em formalismo arquitectural... Sendo o Ricardo um encenador que, reconhecidamente, organiza muito do seu trabalho em função do espaço, essa evolução significa uma diferença no percurso do próprio Ricardo, ou uma influência que tem sofrido?

Se reparar em algumas das cenografias que o João Mendes Ribeiro fez comigo, nomeadamente a de *Arranha Céus*, encontrará já uma diferença enorme no sentido de um conceito de espaço mais performativo, mais solto, menos rigidificado, onde o uso da perspectiva e do enquadramento assumem outros significados.

Como já disse, sou muito sensível àquilo que as pessoas são. Conheço o Pedro Tudela muito bem, sigo o seu trabalho há muitos anos e gosto particularmente das suas instalações. É natural que o talento que o Pedro tem para a instalação seja privilegiado neste nosso trabalho em conjunto. Evidentemente, não falo com o Pedro como falo com o António Lagarto. O António, embora possa ser também muito performativo, é basicamente um cenógrafo, alguém que adere à boca de cena e cria a ilusão para lá dela. O Pedro não vem dessa experiência. Para além disso, estamos a falar do espaço do TeCA todo aberto, com os actores vistos de cima, achatados contra uma superfície verde gigantesca. O que aliás significa uma diferença abissal para o que acontecia em *Figurantes*.

Acrescente-se que a ideia das retretes foi minha, tal como a de elas terem rodas. Tinha também a ideia dos quatro postes nos quais haveria quatro alto-falantes e o Pedro veio com a ideia maravilhosa de um poste que sai da terra e outro que está pendurado... É infinitamente mais interessante. E, no fundo, é tão obtusa em termos de organização ou de sistematização de sinais como qualquer outra. De alguma maneira, eu já estava com a cabeça onde o Pedro está a navegar...

Com estes colegas, eu tenho uma atitude constante: nunca me ponho na posição de quem sabe mais do que eles. Bem pelo contrário... Até para que a liberdade das suas ideias me contagie. Sento-me com o Pedro Tudela, começo a conversar e depois logo se vê. Há um novo grau de informalidade, talvez porque o Pedro tem uma mão mais leve, menos deliberadamente cenográfica. Mas não menos teatral. O Pedro gosta imenso de Teatro, embora não queira ser do Teatro. Visita o Teatro com o seu trabalho.

É, então, essa diferença de método que introduz aqui outras diferenças no seu trabalho...

Se olharmos para projectos antigos, como os Cómicos Concertos, com o Zíngaro e o Nuno Carinhas, ou as coisas que fiz em Londres, eram experiências em tudo parecidas, na organização dos sinais, com estas encenações de agora. Falta-lhes apenas uma estrutura textual, uma *peça* que as ancorasse. Se se puder falar da “diferença Ricardo Pais”, ela encontra-se na minha relação com o Teatro. Todo o processo de trabalho é um processo de luta contra mim próprio, pela regeneração pessoal de uma ideia de Teatro. Um Teatro que, por exemplo, ultrapasse a sua imensa relutância à voracidade livre das outras artes. De resto, cada vez me interessam menos as coisas óbvias, aí incluída a boa aparência cenográfica. Eu não tenho necessidade nenhuma de estar *aggiornato*, de estar com o artista da moda. A minha relação com os artistas plásticos é uma relação realmente orgânica.

Quando se fala de formalismo em relação ao meu trabalho, fala-se de rigidez, de um estatismo relativo, de um universo onde tudo está muito ordenado, daquela sensação de que não cai um alfinete em cena que não esteja programado, de que o som que é emitido surge expenciado. Eu não acho de todo que isso seja formalismo, porque não impõe regras discursivas ou de enunciação. Cria efectivamente baias para si próprio, para poder viver e respirar. Mas talvez este espectáculo vá um pouco para além disso... Eu tinha imaginado que este espectáculo podia ser infinitamente mais livre em termos de movimento. Tento impor-me diariamente a ideia de que não estou a “marcar”, porque acho que não devia coreografar assim tanto. Quando me torno muito preciso numa marcação, descubro-me igual a mim próprio. E todo o novo espectáculo deveria ajudar-nos a ir elidindo a nossa própria imagem. Às vezes mudamos porque já não nos conseguimos olhar ao espelho! ■

Máquina

Ubu,

máquina

Hamlet

Ensaio de mesa à volta de **Ubu** e **Hamlet**.

Traduções – cénicas, literais, interpretativas.

Transcrição de uma conversa entre

Luísa Costa Gomes (tradutora e dramaturgista de Alfred Jarry), **António M. Feijó** (tradutor e dramaturgista de William Shakespeare)

e **Ricardo Pais** (encenador de Jarry e

Shakespeare), realizada no Teatro Carlos

Alberto, no dia 13 de Março de 2005, e editada

por **João Luís Pereira**.

Luísa Costa Gomes Uma nota prévia: traduzir Shakespeare e traduzir Jarry são coisas completamente diferentes. Aliás, nem deveriam estar à mesma mesa!

António M. Feijó Não concordo nada com isso!

LCG O texto shakespeariano vai muito além, sob todos os pontos de vista, do texto de Jarry, que é menos rico, menos complexo, menos... é tudo menos!

Ricardo Pais Mas esse *tudo menos* pode transformar-se em *tudo mais*. Penso que é essa a posição defendida pelo António...

AMF Há aqui alguns aspectos que são muito curiosos desse ponto de vista. Lembro-me que, relativamente a *Hamlet*, muita gente viu no texto uma brutalidade completamente inesperada, e essa brutalidade era-lhe chocante. Numa universidade inglesa ou americana muito da sua obra parece, de facto, completamente selvagem e remota a alunos e professores. As nossas traduções, a da Luísa e a minha, usam um português que em parte caiu em desuso, justamente para usar algum desse fundo arcaico de uma língua desaparecida ou em vias de desaparecer.

LCG Há zonas de vocabulário que hoje estão naturalmente mais pobres.

AMF Precisamente, essa linguagem tornou-se obsoleta porque a norma, a tagarelice do discurso público, centrifugou tudo. Nas nossas traduções procurámos reaver muito desse vocabulário tornado obsoleto, mas essa recuperação justifica-se nos dois projectos. A presença dessa cultura oral – violentíssima, no caso de Shakespeare – tem em Jarry, como é sabido, uma origem muito particular: *Ubu* começou por ser uma conspiração liceal, de Jarry e alguns colegas, o que o coloca imediatamente numa pré-história de conflitos surdos que todos nós conhecemos: o ensino liceal sob o salazarismo, por exemplo, era uma espécie de guerra civil larvar entre professores e alunos.

LCG Há nas duas traduções uma intenção que se pode, à primeira vista, considerar “arcaizante”. Isto não quer dizer que se procure uma colagem “realista” à linguagem de época. A tua tradução cria com muito equilíbrio essa ilusão. O que é tremendamente difícil de fazer, porque requer, para além do domínio dos vocabulários, a sensibilidade para avaliar qual a linguagem que ainda assim *passa*, ou seja, ao mesmo tempo que se cria a ilusão de uma linguagem “arcaica”, não se pode ultrapassar aquele limite a partir do qual ela passa a ser ininteligível, sendo absolutamente correcta do ponto de vista histórico mas colocando mais problemas na comunicação do que aqueles que resolve na tradução.

AMF Aí teríamos que falar no *pastiche*, no presumível *pastiche* do séc. XVI, que, aliás, nunca quis fazer. Arcaizante é como se poderá qualificar hoje a língua que ouvi em miúdo na rua. As pessoas pensam que a literalidade implica uma tradução termo a termo. Se assim fosse, entraríamos numa espécie de vertigem atomizada, nada faria sentido. Para estabelecer a literalidade de um texto há que recorrer a uma segunda língua, como quando temos dificuldades com um termo, por exemplo. Recorremos a uma segunda língua porque, para quem domina mais do que uma língua, e todos, incluindo quem apenas fala “uma”, o fazem, não há segregação entre elas, passamos constantemente de uma para a outra, numa espécie de tradução imanente perpétua.

LCG Não há traduções literais, nem na língua, nem em lado nenhum. O funcionamento linguístico é uma experiência complexíssima.

AMF Até no interior de uma única língua, a precisão de um termo literal consegue-se através de outros termos, temos que recorrer a estes para precisar aquele. A literalidade é sempre uma experiência oblíqua, não se encontra numa entrada de dicionário, onde teríamos uma relação biunívoca – se este termo corresponde a este, então...

LCG A literalidade tende para a máquina de traduzir. Para já, temos sempre no dicionário dois ou três sentidos para cada palavra, fora as apostrofes, logo temos que escolher, dentro do sentido da frase e de um dado contexto, aquele que eventualmente se aplica mais correctamente. Para mim, “literalidade” significa escolher acertadamente em cada instância, ou seja, arriscar a interpretação consistente.

AMF Mas é precisamente na escolha que reside o problema.

LCG Quando se fala em tradução, faz-se normalmente e parece que inevitavelmente uma distinção entre o literal e o interpretativo, como se houvesse, de facto, de um lado o “literal” puro e do outro uma tresloucada criação do espírito do tradutor. Utilizas nas tuas notas a *Hamlet* um argumento, com o qual estou plenamente de acordo, que diz aproximadamente isto: há na tradução um preconceito básico, o *preconceito da intraduzibilidade*, o famoso lugar-comum do “traduttore traditore”, que parece ter como consequência fatal a ideia de que nem vale a pena o esforço. Ou seja, se nós partirmos do princípio de que não vamos conseguir ser fiéis *ao que lá está*, partindo da noção errónea de fidelidade como “experiência fusional global” ou a célebre “redução à língua adâmica”, então nesse caso vamos ser obrigados a interpretar e a interpretação é um prémio de consolação, mas a *interpretação* não é reconhecida enquanto *tradução*.

AMF A tradução literal começou por se fazer historicamente com a *Bíblia*. Para se tentar perceber o que é que o hebraico realmente dizia, e para retirar o sedimento e fuligem dos intérpretes, começou a fazer-se uma tradução termo a termo.

LCG É um exercício de ontologia, como fez Heidegger: ir à raiz da palavra para perceber o ser que ela é e a experiência originária que refere.

AMF A tradução interlinear dá-nos o original termo a termo na nossa língua, mas não é um texto na “nossa língua”, ou seja, está situado num limbo que viola a sintaxe e o uso: o texto traduzido não está nem na nossa língua nem na língua original, mas nesse intervalo, nesse *entre* línguas. Face ao original de que, pela intermediação da tradução interlinear, passamos a dispor na nossa língua, voltamos então a ler. A tradução interlinear permite-nos ler duas vezes.

RP O que o António está a tentar dizer poderia ser exemplificado com a tradução de “The shirt is hanging from the structure” por “A camisa está pendurando de estrutura”?

LCG Não é uma tradução mecânica. Ou seja, para termos uma noção – que é sempre inacessível – da experiência que estava ligada a determinada palavra naquela cultura (a sua raiz, a que família de palavras pertencia, etc.), chegamos a um texto que fica naquele limbo: nem está na língua original, porque não temos acesso à complexidade daquela cultura, nem está na nossa língua precisamente pela mesma razão. Mas é útil, enquanto processo de transição.

AMF A pretexto da tradução de *Hamlet*, escrevi numa nota que o propósito de uma tradução me parece ser a tentativa de “estabelecer a literalidade do texto e ponderar praticamente o seu envelhecimento”. Ora, ponderar praticamente esse envelhecimento implica decidir como vive o original em confronto com o que de maior se escreve na contemporaneidade da língua do tradutor. Estamos a ler o inglês e estamos a ponderar praticamente (praticamente, porque temos agora que materializá-lo noutra língua) como subsiste esse texto nesse confronto.

LCG São decisões que têm de ser tomadas no momento, e decisões claramente subjectivas!

AMF Não há uma teoria da tradução persuasiva ou viável que não seja casuística e efémera. É tudo decisões *ad hoc*.

LCG Na nota à tradução de *Hamlet* comesas por dizer que existem “duas ou três regras empíricas”. O que é interessante nessas “regras em-

píricas” é que elas acabam por ser a única teoria possível que temos para traduzir um texto. Desde que sejam suficientemente recorrentes, essas regras acabam por ser a única forma de produzir um equivalente na língua de destino. Estar a avaliar o envelhecimento da língua em cada nó revela-se uma tarefa ingrata. Por exemplo, eu não sei se em França, na altura em que Jarry começou a escrever a saga de Ubu, os miúdos de quinze anos, em certa região francesa, diziam determinada palavra. Seria norma? Seria um termo de código daquele grupo? Alguns termos ou expressões sou capaz de investigar e há alguma informação sobre isso. Mas outros, não, e acho que o tradutor tem de saber investigar, por um lado, e saber desistir de investigar, por outro. Dentro de um espírito mais próximo do de Jarry, queremos levar as regras até onde elas podem ser levadas, mas depois concluímos: “Mas era tão mais engraçado fazer de outra maneira!”. Ou seja, há um critério suplementar, que é o critério do gozo puro e simples. Aqui entramos no território completamente artístico e poético da tradução, território habitualmente defendido com unhas e dentes pelos tradutores. Para mim, a tradução é uma actividade que se encontra muito ligada à noção de *certeza* – não é a *verdade*, é a *certeza* –, e a *certeza* é terrível porque nos compromete e nos envolve de uma forma total. Não se trata de uma operação matemática que releva da verdade, trata-se antes daquilo de que temos absoluta *certeza*.

AMF A interpretação não é, de facto, uma questão de *prova*, é uma questão de convicção (convicção está aqui no lugar de certeza). Perante uma interpretação é possível dizer: “Mas você consegue provar?” – “Não!” – “Então, em que é que se funda a sua interpretação?” – “Estou convicto de que estou certo!”.

RP É assim que se faz Teatro!!!

LCG O que não quer dizer, e sei que vai contra a ideia corrente, que não se possa objectivamente considerar uma tradução melhor do que outra. É verdade que são decisões pessoais. É verdade que se poderia eventualmente dizer de outra maneira. Mas para mim é incontroverso que chega o momento em que, ou nós próprios ou alguém nos diz uma palavra, e temos a certeza de que é a palavra exacta. Como toda a obra de arte, o texto traduzido é infinitamente perfectível. Portanto, é evidente que a tradução é sempre interpretativa, mas ninguém me vai apanhar a dizer que é “interpretativa”. Quando as pessoas dizem “Mas será que...”, eu repondo sempre: “Desculpem, mas é aquilo que está lá!”. [risos]

AMF A tradução é sempre uma forma de interpretação, e em certo sentido é a forma maior de interpretação!

Franz Schubert

versus Bob Dylan

RP Posso propor três tópicos que me pareceram interessantes e que ainda não foram suficientemente explorados? Primeiro, a diferenciação entre Jarry e Shakespeare, por onde a Luísa começou e que o António entende ser rasurável. Segundo, a afinação do texto traduzido ao conceito cénico e à noção que o encenador terá, na melhor das hipóteses, do tipo de comunicação que pretende. Quando encomendamos uma tradução para teatro estamos a encomendar um texto que vai passar pelo corpo, para utilizarmos aqui uma expressão muito querida da *nova filosofia portuguesa*...

LCG Ou seja, o corpinho... [risos]

RP Vai ficar, portanto, “em corpinho bem feito”... [risos] Mas isso pressupõe um qualquer critério de actualidade, porque o próprio uso da voz mudou, e para tal bastaria comparar uma gravação da Eunice Muñoz nos anos 40, nos anos 60 ou hoje, para se perceber que a maturação, o estilo vocal e a própria forma de captação da voz mudaram radicalmente. Actualmente, as condições acústicas são francamente melhores, a nossa intervenção a nível sonoplástico é

muito maior, a ambientação eléctrica do som é fantástica, há aqui muitos factores a ter em conta. É muito diferente ouvir Laurence Olivier ou Mel Gibson a dizer Hamlet. Isto é, o texto hoje soa completamente diferente na boca dos actores. Finalmente, o terceiro e último tópico...

LCG Já não me lembro do primeiro... [risos]

RP A diferenciação Jarry/Shakespeare. Mas deixem-me formular o último tópico. No caso específico de Jarry – e aqui trata-se de uma dica lateral – parece haver uma espécie de intemporalidade no *nonsense* que considero muito interessante. Refiro-me aos usos da linguagem por parte de Ubu, a maneira como ele atira disparatamente as palavras, fazendo associações completamente desarrazoadas, jogos, auto-ludicidades com o texto, por vezes sem qualquer intenção de o conduzir para determinada situação dramática... Aquelas brincadeiras do tipo “porcalhão, espião, charlatão, intrujão, sebestão, polacão” fazem-me lembrar alguns jogos que o Alexandre O’Neill fazia com o meu filho Nicolau quando ele tinha três ou quatro anos. Como ele tinha aquela liberdade que um putinho da idade dele tem quando está a descobrir as palavras, aqueles jogos davam coisas absolutamente delirantes que caberiam, se fossem transcritas, nesta tradução de Jarry. Isto tudo tem obviamente que ver com a total liberdade infantil do texto, e que se calhar exemplifica melhor os revezes da literalidade de que temos vindo a falar...

AMF Eu gostaria de começar por um desvio que me parece interessante. Por vezes, tenho debates com pessoas que gostam de música clássica, mas que não gostam de música pop-rock.

RP É porque não gostam de música, efectivamente...

AMF Claro, mas a música pop-rock da segunda metade do séc. XX é uma das grandes formas de arte do seu tempo. Esta posição não tem obviamente nada de original. O que eu quero aqui dizer é: se, para entrarmos na contrafactualidade patafísica, Schubert fosse vivo não escreveria Schubert, nem seria intérprete desse seu homónimo, escreveria Bob Dylan, por exemplo...

LCG Eu sei o que tu estás a tentar dizer, independentemente dos nomes que escolheres. Temos aqui uma dificuldade básica: para mim, a literatura é uma ciência objectiva, há coisas difíceis e há coisas fáceis e isso é incontornável, há graus de dificuldade. Shakespeare é Shakespeare e o resto é conversa.

AMF Mas deixa-me concluir o meu ponto. Se aceitarmos que Schubert seria hoje Bob Dylan (os nomes aqui podem ser substituídos pelos nomes preferidos de quem esteja mais envolvido neste tipo de juízos), Jarry está para Shakespeare como Dylan está para Schubert. Jarry, por seu turno, pressupõe Shakespeare: há traços aqui de *Ricardo III*, *Macbeth*, *Hamlet*... *Ubu* é um pesadelo eufórico de *Hamlet*, coloca em evidência um dos impulsos fundamentais de *Hamlet*: “Oh, meu Deus! como é triste vermo-nos sozinho aos catorze anos com uma vingança terrível para cumprir!”. Eis *Hamlet* numa frase!

LCG Mas é ridículo! Ele torna *Hamlet* completamente ridículo, paródico e infantil.

AMF Mas há um lado ridículo, paródico e infantil em *Hamlet*. Desse ponto de vista, não vejo grandes diferenças entre os dois textos. Acho o texto de Jarry extraordinário.

RP Eu deparo-me sistematicamente com esta dificuldade: não sou de facto muito inspirado pelo texto em cena. Um destes dias senti uma necessidade muito grande em fazer um ensaio de mesa à volta da terceira parte do espectáculo. Foi um exercício muito produtivo porque já nos tínhamos esquecido que o texto é realmente poderoso quando é bem dito. Mas devo confessar com absoluta franqueza que não sou muito estimulado por esse tipo de poder. Ele é, antes de mais, uma fantástica moldura para exercícios de libertação. Considero-o mais terapêutico enquanto texto que se está a fazer do que

enquanto texto *fornecedor* de sentido, como me acontece com os textos de Shakespeare, que me fornecem tantas pistas que o exercício interpretativo do literal acaba por ser intrinsecamente tão interessante quantos os conflitos dramáticos que tenho de resolver. Em Jarry, não se trata propriamente de um jogo onde andamos à procura do subtexto e dos conflitos intersubjectivos para descobrir mecanismos da própria construção literária, se é que se pode falar aqui de “construção literária” *stricto sensu*. É possível detectar as subtilidades fantásticas dos monólogos de Hamlet porque sabemos o que é que ele está a fazer com eles, percebemos determinados nós dramáticos e optamos por um. Aqui, nada disto nos é dado. Este é um exercício completamente diferente. Mais ainda do que em *As Lições* [1998], este é um exercício sobre a Linguagem!

LCG Objectivamente, Jarry é mais pobre.

AMF Quanto a mim, o texto de Jarry é da mais alta literatura. Não me parece que possa reduzir-se a um mero exercício sobre o vazio.

RP Eu não disse isso, espero.

AMF Um exemplo: “Trazei o cofre dos Nobres e o gancho dos Nobres e a faca dos Nobres e o livro dos Nobres! E depois mandai avançar os Nobres”. Outro exemplo: “Sempre há gente que sofre muito. O Senhor Rabonado passou onze vezes esta manhã pela Pinça-Porco, na Praça da Concorórdia”. Estes passos absolutamente notáveis condensam o Jacobinismo e o Terror, todo o esplendor do pesadelo de 1791.

LCG O texto de Jarry é um condensado dos pesadelos da cultura francesa, e não só este texto. Este é o *abrégé* escolar, por assim dizer.

AMF Evidentemente que tudo isto poderia ser considerado um excesso, um desconforto, se tivermos uma concepção reduzida do poético. Normalmente utilizam-se etiquetas que estabilizam e domesticam esse desconforto: chamamos-lhe “grotesco”, dizemos isto ou aquilo. O problema aqui não é tanto saber se cai fora do poético, mas antes precisar se a concepção poética de que se parte na premissa não deverá sofisticar-se.

LCG Ninguém disse que cai fora do poético. E concordo que a etiqueta “grotesco” seja meramente securizante e higienizante. Mas é um texto repelente, um universo que repele, ao contrário do universo de Shakespeare.

AMF A mim não me repele, acho tão violento quanto o universo de Shakespeare. Considero Shakespeare mais repelente, na misoginia, por exemplo...

LCG Eu não digo repelente nesse sentido, digo repelente no sentido de impermeável ao leitor, bastante fechado numa linguagem de *potache*, de camaradagem entre colegas.

AMF Os excertos que citei são uma extraordinária tradução linguística da violência do teatro de fantoches, do *guignol*, que é um universo maravilhoso. Se isto começou como uma conspirata liceal, poderia ter continuado nessa base e morrer por inanição, sendo só isso. Há aqui, no entanto, um negrume, não se trata sequer de uma questão de compreensão ou de articulação, mas de um fundo negro que ele não escolhe, um fundo opaco do próprio Jarry articulado com o gosto e o *panache* de um teatro de robertos.

LCG Mas temos que considerar os aspectos objectivos do texto. Uma tradução de Shakespeare é infinitamente mais complexa, infinitamente mais rica do que a tradução de um texto cuja maior dificuldade consiste na decifração do seu contexto. É um universo onde tudo reenvia para tudo, há desde logo referências à Patafísica que têm que ser compreendidas e enquadradas. A Patafísica, apesar de ser uma ciência impossível, *nonsensical*, é uma ciência, segundo a definição de Jarry, “cuja necessidade se fazia geralmente sentir”, e é ela que dá densidade de sentido a um texto que à primeira vista parece uma brincadeira de crianças. O Ricardo falou,

a propósito, da intemporalidade do *nonsense*, eu falaria numa intemporalidade do *good sense*. *Hamlet* é tão intemporal como qualquer *nonsense* porque é precisamente *good sense*.

RP Eu referia-me ao facto de o actor ser capaz de improvisar – através da análise de um texto e da incorporação de todos os dados históricos, conflituais, etc. – pela boca do autor, ou seja, de ser capaz de falar à *Shakespeare*, à *Tchekov*. Aquilo que me dá uma ilusão de intemporalidade em Jarry é o facto de sermos capazes de perceber a personagem Dom Ubu, de entrar nela e improvisar sobre ela, algo que não se pode fazer assim tão facilmente com Hamlet. Porque a complexidade sistémica da literatura shakespeariana é infinitamente maior. Jarry atira para a frente daquele “fundo negro”, de que falava o António, uma brincadeira de fantoches, e é precisamente o facto de ele tratar Ubu como se fosse uma brincadeira de fantoches que lhe permite radicalizar o jogo, criando com isso cada vez menos sentido.

LCG É um jogo que ele gere com a máxima intensidade. O Ricardo dizia que não existe uma progressão nas cenas, elas são de facto muito curtas, não têm *meio*, só *princípio* e *fim*, não são auto-contidas, as personagens aparecem e desaparecem rapidamente de cena, por vezes tudo se resume ao clássico “toma! toma! toma!” do teatro de fantoches. É um universo bidimensional. É curioso que Jarry tenha conseguido transpor essa lógica da máxima intensidade a duas dimensões para uma peça que faz a paródia de *Hamlet*.

AMF Jarry arrisca essa paródia porque *Hamlet*, *Macbeth*, *Ricardo III*, etc. o precedem. Havendo esse adquirido, é possível avançar para uma obra onde todas estas referências se abatem.

LCG Eu vejo o texto de Jarry como um digesto, neste caso particular seria mais apropriado falar em *índigesto*... Há todo um “conhecimento” que adquirimos na escola em disciplinas fragmentadas que desagua num tipo de enciclopédismo básico e completamente absurdo. O menino Ubu seria ainda uma paródia dos velhos Bouvard e Pécuchet, que Flaubert começou a escrever vinte anos antes e não chegou a publicar. As paródias do enciclopédismo andam no ar do tempo, é o momento positivista da acumulação e organização dos saberes. O que é muito engraçado no texto de Jarry é esse permanente, irrisório e absurdo debitar de conhecimentos, que acabam depois por não ser “conhecimento” porque não estão contextualizados, são palavras de que se desconhece a história, porque a História é uma disciplina que se tem a outra hora do dia. Não é certamente por acaso que todas as referências de que temos vindo a falar apareçam no texto de Jarry meramente “indicadas”, elas não são nem exploradas nem tematizadas. Ele faz a paródia da catadupa de informação avulsa do ambiente escolar aterrado.

AMF Mas se o pressuposto de uma encenação for esse – fazer uma paródia ao absurdo escolar – teria inúmeras maneiras de concretizar-se. A dificuldade reside precisamente em tentar precisar o carácter dessa intensidade, desse excesso...

LCG Existe como que uma sublimação desse universo vivencial.

AMF Há aqui um niilismo activo, produtivo. Não é um niilismo do ressentimento.

LCG É um niilismo positivo, ou melhor, tratando-se de Jarry, um niilismo produtivo na destruição. Estou a lembrar-me da epígrafe de *Ubu Agrilhoado*: “Não teremos nada demolido tudo enquanto não tivermos demolido as ruínas”.

AMF Exactamente, um vitalismo na destruição, uma espécie de positividade amoral nesse niilismo.

RP A vitalidade de Ubu acaba por ser contagiante, invade-nos e leva-nos a ter simpatia por ele. Isso tem muito que ver com o facto de ele estar erigido no interior do texto enquanto personagem-*stock*, como no teatro de fantoches: ela é o

Demónio, a Bruxa, etc. Este é um aspecto, digamos, *sublinhador* daquilo que o António chama a “poética jarrística”: ele consegue criar, logo a partir da segunda cena, uma personagem-paradigma que se assume como tal mesmo para quem não saiba nada da história, e nós acabamos por aceitar todas as reviravoltas da acção, tudo o que é disparate, porque a sua vitalidade é tão grande quanto a vitalidade de um boneco destruidor que aparece a distribuir porretadas a torto e a direito. De resto, o recurso a todos aqueles objectos – o gancho das phynanças, o pau da physica, a vassoura de piaçaba... – é típico do teatro de fantoches.

LCG É o chamado *equipamento patafísico*. [risos]

AMF Todo esse *equipamento* não é arbitrário, parece-me aliás muito consistente, muito preciso.

LCG E sádico. Na edição da Pléiade – aquela que estou a seguir para a edição de *Ubu* na Campo das Letras –, Michel Arrivé considera que *Ubu Agrilhoado* é de facto uma contrapartida masochista de uma peça, *Rei Ubu*, já de si sádica. Parece à partida uma evidência, mas não é uma opinião tão óbvia assim, aliás não é sequer seguida nas outras edições. Na Pléiade faz-se uma análise comparativa, ponto por ponto, das duas peças para se chegar à conclusão de que formam um todo (esférico, se recorrermos à terminologia Patafísica), e que as outras peças, *Ubu Cornudo* e *Ubu no Outeiro*, são, no caso da primeira, o resultado de infinitas variações que nunca foram propriamente fixadas (a obra foi publicada postumamente, em 1944), e, na segunda, uma redução a dois actos de *Rei Ubu*. As edições da Folio e da Livre de Poche partem do princípio de que as quatro peças, conjuntamente com os *Almanaques de Dom Ubu* (que não estão incluídos na edição da Campo das Letras), perfazem uma gesta, isto é, pressupõem uma sistematização na intenção de Jarry que eu considero um tanto, digamos, “interpretativa”. Apesar de ele ter encarnado completamente a personagem, julgo que não há neste conjunto de obras uma ideia de progressão. Essas duas edições, embora de forma mais marcada na edição da Livre de Poche, consideram que o Primeiro Ciclo da gesta seria *Rei Ubu*, o Segundo Ciclo *Ubu Cornudo*, o Terceiro Ciclo *Ubu Agrilhoado*, o Quarto Ciclo *Os Almanagues de Dom Ubu* e, finalmente, o Quinto Ciclo seria *Ubu no Outeiro*. Isto pressupõe de facto uma progressão na carreira que não era de todo a ideia original de Jarry. O que eu acho curioso no jogo das várias peças é o facto de Jarry as ter escrito e reescrito, com um conjunto assinalável de variantes e variações, num curto intervalo de tempo. Nesse sentido, há de facto uma logomaquia, como sugere Michel Arrivé. Jarry nunca dava por terminado um texto e isso parece-me muito interessante enquanto estratégia vanguardista, prefigura uma espécie de *work in progress*.

AMF Na *Antologia do Humor Negro*, André Breton cita Jarry: “Na disputa do sinal Mais e do sinal Menos, o R. P. Ubu da Cia. de Jesus, antigo rei da Polónia, fará em breve um grande livro chamado *César-Antechrist*, onde se encontra a única demonstração prática, pelo engenho mecânico chamado pau da physica, da identidade dos contrários”. Esta afirmação esclarece bem a relação entre *Rei Ubu* e *Ubu Agrilhoado*.

LCG Sim, onde ser Rei e ser Escravo são *o mesmo*. No texto que o António citou, Jarry afirma que a identidade dos contrários não significa ser *o mesmo*, são contrários, ou melhor, são idênticos sem ser *o mesmo*.

RP O que os mantém idênticos é o estilo, e o estilo é a personagem. Esse é um dos aspectos mais fascinantes deste texto, com um senão: as outras personagens ficam com pouco para fazer. Animamos um teatro inteiro para dar voz a uma personagem.

AMF Poderíamos dizer o mesmo a propósito de *Hamlet*: o que é *Hamlet*, a peça, sem Hamlet, a personagem?

LCG Existe a peça, e o filme, de Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*...

AMF Mas poderia haver *Ubu* sem Ubu?

RP Acho essa hipótese mais remota do que a primeira. Se retirarmos a estrutura monológica de *Hamlet*, ainda assim ficamos com um esqueleto dramático muito interessante, e é possível falar dele sem ele estar presente. Agora, falar de Ubu sem ele aparecer não faz sentido nenhum. Ninguém usa a linguagem dele – é certo que Hamlet também tem arroubos de retórica que mais ninguém tem, mas aí teríamos de considerar que estamos num universo teatral em que todas as personagens são mais eloquentes do que seriam as pessoas na vida real. E desculpem-me esta insistência na fala, mas ela aqui é decisiva. Quando nós transpomos isto para a fala, podemos não parar de fazer variações estilísticas sobre *Hamlet*, mas dificilmente fazemos tantas assim sobre *Ubu*. O que sobrelava do esquema que montei para esta encenação é a simplicidade elementar das relações de Ubu com o resto das personagens, relações que são sistematicamente avassaladas pela retórica ubuesca, que é em si mesma tanto ou mais do que tudo aquilo que está dito em conflito nas cenas. Estamos, comparativamente com Shakespeare, perante uma forma completamente diferente de teatro. *Ubu* está na origem de todo o Teatro do Absurdo, aliás, como dizia ontem o Fernando Cabral Martins, está na origem de todas as vanguardas. Porquê? Porque ele se situa fora do teatro para fazer teatro. As propostas que ele fez foram quase todas no sentido de *avacalhar* algumas noções estabelecidas. Quando afirma que está convencido “da superioridade ‘sugestiva’ do cartaz escrito sobre o cenário”, está obviamente a dizer que não acredita no teatro enquanto dispositivo de *representação*, de *reprodução* da realidade, está no fundo a dizer que o realismo não é mais do que uma super-ficção, uma falácia.

LCG Jarry é absolutamente elitista e formalista, o que cria um efeito teatral muito interessante. Fez, talvez de forma pioneira, miscigenação de géneros, usando o teatro mais popular para alcançar a forma mais abstracta. Para além do óbvio sentido da provocação, parece um gesto bastante fundador de experiências estéticas que hoje nos são familiares.

RP Porque, enquanto adolescente, terá percebido que a liberdade imensa que teve ao fazer a peça com bonecos era extremamente perturbadora da ordem tradicional. Ele explorou o lado épico, no sentido brechtiano do termo, dos fantoches, onde é possível fazer passar um cartaz a meio da representação a dizer coisas tão disparatadas como “Fujam, vem aí o Mestre das Phynanças!”. Ele usou todos esses mecanismos para criar o menor sentido social que lhe fosse possível. No fundo, ele estava exactamente do lado oposto do espelho de Brecht a usar os mesmíssimos esquemas. Essa liberdade é criada a partir desta mecânica, que é a mecânica dos bonecos. Toda a crítica pós ou anti-aristotélica remeteu sempre para formas orientais de teatro, nomeadamente o teatro de marionetas Bunraku, porque eram precisamente formas de ascetização e rasura do efeito psicológico.

O que eu tenho estado a tentar fazer é estabelecer uma diferença entre Shakespeare e Jarry. Shakespeare faz teatro alimentando todos os pressupostos da sua época, não fazendo grandes variações estritamente estruturais no andamento e na construção da obra para palco, introduzindo depois todas as radicalidades literárias possíveis e imaginárias, mas sempre com uma noção muito clara de que tudo se ancorava no conhecimento das pessoas: António e Cleópatra não falam de amor como o fazem Romeu e Julieta, são duas idades completamente diferentes, duas formas de caminhar para a saciedade totalmente diversas; o carácter, por exemplo, é algo com que Shakespeare vive todo o tempo, e o carácter é determinante na passagem ao corpo, ou seja, na encenação, na interpretação das obras. Todas estas noções estão completamente ausentes em Jarry, as suas personagens são bidimensionais, são vinhetas. Este é, aliás, um dos aspectos simultaneamente mais curiosos e inquietantes deste texto.



Raízes rurais, paixões urbanas

AMF Seria interessante falar da tradição cénica e dramaturgical do Ricardo ao longo destes últimos anos no TNSJ, que passou forte e centralmente por Shakespeare e que agora encontra Jarry, e decerto que, se quisesse teorizar a coerência deste projecto, poderia encontrar várias razões que a poderiam enquadrar. Porque é que tendo feito Shakespeare, Otway e António Ferreira não decidiu fazer Strindberg e fez antes Jarry? Poderia ter feito Strindberg, porque na sequência de Shakespeare poderia fazer qualquer dramaturgo moderno...

RP Poderíamos falar de uma utopia do teatro pedagógico, poderíamos falar da necessidade de fazer Shakespeare para mostrar as raízes e fazer depois Jarry para curtir as paixões. [risos] Agora mais a sério: se é certo que Shakespeare é fundador, e até do próprio Jarry, também é verdade que Jarry funda uma vertente fundamental e cada vez mais redescoberta. Num momento em que as ideologias caíam, em que tudo parece não fazer sentido, assiste-se ao regresso em força de Ionesco, assiste-se a uma familiaridade desconcertante com Beckett (que pudemos aqui constatar com a produção de *Endgame Revisitado*, do Teatro Meridional/Primeiros Sintomas), autores que vão de algum modo beber ao universo jarrístico. Aliás, algumas paisagens, alguns lugares em *Ubu* (o outeiro, a caverna, etc.) remetem-me curiosamente para Beckett.

LCG Beckett é completamente *nonsensical*, tal como os Monty Python, que também foram beber a Jarry.

RP Os Monty Python são Jarry. O homem gordo no final de *The Meaning of Life* é Dom Ubu...

AMF O Ricardo encomenda, na maior parte dos casos, versões inéditas dos textos que vão ser levados à cena, não apenas por pensar que as traduções existentes não são as melhores, julgo, mas porque a produção que o Ricardo prevê requer um texto novo.

RP É um bocado o princípio francês: cada nova encenação implica uma revisão do texto, porque o estilo de cada encenador deveria ter expressão na versão do texto que encena.

LCG A tradução implica uma re-tradução. De cinco em cinco anos, de dez em dez anos, porque as traduções envelhecem. Em Portugal existe um bocado esse preconceito – “Ah! Já existe uma boa tradução!”. O que, na maior parte dos casos, é grosso exagero.

AMF Mas se esses textos são encomendas para uma encenação, e o Ricardo sempre enfatizou esse aspecto, então são feitos pelos tradutores sabendo que serão levados à cena, o que poderia ser considerado um factor limitativo. Ou seja, o tradutor não está a traduzir como traduziria se fosse para mera publicação, está a traduzir uma partitura para cena e portanto tem esse requisito adicional. Mas julgo que não é exactamente assim. Quando traduzimos estamos sempre a ouvir um encadeado prosódico mental, estamos sempre a escandir mentalmente o texto, independentemente dele vir a ser ou não encenado. O que se está a fazer é já necessariamente *para cena* mesmo que não seja *para cena*.

RP Esta tradução da Luísa pousou durante dois anos, aquilo que eu teria feito com ela então não teria nada que ver com aquilo que estou a fazer agora. O primeiro *Hamlet* foi pensado para um dispositivo hiper-tecnológico e acabámos por fazê-lo num ambiente completamente rústico, capitalizando em tudo quanto era artesanato local, onde as excentricidades textuais do António – todas aquelas coisas que ele tem da sua memória muito bem constituída da língua portuguesa, com tudo o que isso tem de especialmente saboroso – adquiriram uma ressonância muito particular na encenação de Viseu. Mas na realidade não foi escrito assim. O António teve sempre a noção de que aquelas palavras eram para *dizer*. O Al Berto sempre me disse que nunca publicou um poema sem antes o ter lido em voz alta.

AMF Há uma noção que é interessante reter aqui: há nichos ecológicos da língua que estão constantemente a perder-se. Aquilo que eu re-

conheci quando li Shakespeare, antes mesmo de ter pensado em traduzi-lo, foi uma cultura oral muito agressiva, reconheci nele a inventividade que existe, por exemplo, no insulto. Há, neste aspecto particular, um ritmo de perda, de usura na língua, e em certo sentido os tradutores estão sempre a fazer incursões para salvar património.

LCG Os escritores já não fazem isso. Fizeram-no. Há um livro de Aquilino Ribeiro, *Aldeia*, onde ele começa por dizer qualquer coisa como: “Eu estou a escrever este livro para salvar coisas que se estão a perder”...

AMF O melhor exemplo para traduzir aquilo que eu estava a tentar dizer não é o Aquilino, és tu. O que o Aquilino em alguns casos tenta fazer poderia ser feito por um etnólogo ou por um antropólogo, quando procura, por exemplo, reter um vocabulário em risco de desaparecer. Isso é uma forma de antropologia, mas não é disso que estou a falar. Estou a falar de uma forma de existência da língua que passa pelo seu uso real em certas comunidades. Quando comecei a ler as tuas traduções de Jarry, tive receio, como somos amigos, de ficar desapontado, o que iria tornar este exercício certamente penoso. Mas devo confessar-te que considero esta tradução notável: o tipo de ecologia a que me referi está aqui em *acto*. Reconheço aqui coisas que vêm do meu passado, algumas delas dormentes que foram subitamente acordadas, “poiça”, por exemplo.

LCG Eu pensei que a tinha inventado... Existe mesmo? Eu tenho é falta de memória...

AMF Não se trata de mera antropologia, porque está a ser empregada enquanto uso de uma linguagem real em contexto real, apesar de entretanto desaparecida, tornada obsoleta.

RP Mas quando eu há pouco falava da intemporalidade do *nonsense* estava precisamente a falar disso. Este texto tem a capacidade, pela sua própria lógica interna, de despertar em nós um armazém inconsciente de termos que nós já não usamos. Aqui no teatro falamos todos com sotaque Ubu. O Luís de Matos vai para o escritó-

rio e dá por ele a dizer “P!a minha candeia verde” ou “Pancichourica!”, o que é perfeitamente sintomático. Este texto despertou em nós um à-vontade enorme para usar determinadas expressões. A Emília Silvestre disse-me, quando começámos a trabalhar no palco e os actores andavam por lá a desatar numa correria: “Parecemos uns putos à solta!”. É como se de repente eles fossem umas crianças largadas em total liberdade num recreio. Isso tem que ver com a maneira como nós nos apropriamos da língua, ou então com a maneira como nós encontramos a forma de o fazer em português, traduzindo, como a Luísa fez.

AMF Mas a diferença entre recuperar antropológicamente uma palavra e recuperá-la enquanto forma de existência é enorme.

RP Mas numa tradução tão elaborada quanto *Hamlet*, era muito fácil pensar que o António a tinha feito enquanto gesto arqueológico. Aliás, tive essa discussão com um colega nosso, que me dizia: “O que me irrita é o lado arqueológico da linguagem, é como se estivesse a tentar fazer *difícil*”. Ele não usou propriamente a expressão “arqueológico”. Ele falava-me mais no sentido de “rebuscado”, “complexo”. Obviamente que quando as pessoas estão a ver uma encenação “contemporânea” sentem por vezes uma desadequação entre a moldura e as palavras.

Só se deveria falar em tradução para um encenador quando este traz um *apport* de tal maneira forte ao texto que o consegue transformar num objecto completamente uno em cena. Porque encomendar a tradução da totalidade da obra de Sarah Kane e depois vê-la da forma que a vemos encenada é completamente indiferente, ou seja, está tão mal traduzida quanto realizada em cena. Trata-se de uma desresponsabilização colectiva em nome de uma prática mais ou menos europeia. O que não é de todo o nosso caso. Eu atormento-me quando um actor está a dizer e reconheço nele traços de composição à maneira de um qualquer actor canastrão, porque estes textos de Jarry só podem ser ditos sobre uma composição completamente original, não no sentido de abrir caminho ao futuro (a chamada originalidade de *génio*), mas no sentido de que é criada ali naquele momento, para



aqueles textos, e que só pertence àquele espaço, àquele som, àquelas luzes, àquelas pessoas.

Neste sentido, o exercício sobre *Hamlet* foi substancialmente diferente e, curiosamente, quanto a mim, o grande trabalho sobre a peça foi alcançado em *um Hamlet a mais*, porque foi onde conseguimos exaurir *tudo* e partir do quase *nada*. Partimos de um *partis pris* imagético – o que não era de todo a intenção original do António quando começou a trabalhar na dramaturgia – que acabou por se transformar na abstracção de um objecto cénico convertido num palco-discurso poético, onde a tradução do António entrava e era vista a uma luz completamente diferente. Achei o texto infinitamente mais interessante nesta versão, não porque ele não funcionasse muito bem num e noutra espectáculo, mas porque no segundo eu tinha conseguido criar o território onde considero que aquele texto respirava, onde se impunha sem necessidade de encontrar ecos materiais da sua arqueologia textual e teatral. Aqui podemos efectivamente falar de um processo bidireccional – se a encenação começa pela encomenda de uma tradução, e se não se encena a primeira mas sim a segunda e terceira versões, então o que é que acontece? É o texto que começa a ditar hipóteses de trabalho. Este é um dos aspectos mais fascinantes nos processos de tradução, não é propriamente encontrar um ponto de equilíbrio total entre o tradutor e o encenador, porque ele é impossível de encontrar enquanto a tradução está a ser operada.

As minhas encenações nascem muito da experiência textual, da exegese do texto, e até o chamado trabalho dramaturgico, que normalmente se resume à montagem económica do texto, é para mim um exercício muito condicionador da forma como o espectáculo vai ser desenhado. Entre mim, a Luísa e o António o processo é sempre muito bidireccional. Acredito que outros encenadores, consigo imaginar isto em países como a França e a Alemanha, tenham uma ideia clara da forma como vão dirigir o espectáculo e que a comuniquem mesmo antes da tradução estar feita, e que esta seja feita em função desse conceito. De qualquer maneira, há parâmetros. O António, antes de iniciar a tradução de *Hamlet*, colocou-me várias questões: “Verso? Prosa? Moderniza-se? Actualiza-se?”...

Ubu, Lulu

AMF Quando se disse, a propósito da tradução de *Hamlet*, que a linguagem é rebuscada, deveria perguntar-se: “No original inglês a linguagem seria rebuscada?”. [risos]

RP Foi exactamente essa a minha resposta!

AMF Ou ainda: “E no original, qual é o coeficiente de desvio da norma?”. É como na história que Kenneth Tynan conta a propósito de um comportamento típico do grande actor shakespeariano Sir Ralph Richardson. Richardson estava, por exemplo, a fazer *Cimbelino*, *Rei da Britânia* e, por lapso, encadeava em palco numa fala de *Conto de Inverno*. Os outros actores entravam em pânico porque se apercebiam da *gaffe* e ficavam à espera que ele retomasse a peça que naquele momento os reunia em palco. Nenhum espectador se dava conta: o único sinal perceptível de que algo de errado se estava a passar era um som muito parecido, diz Tynan, com o de ratos a correr. A explicação era simples: o som era produzido pelo folhear apressado das páginas das peças que os estudantes indianos sentados na plateia tinham ao colo, e a que recorriam como partitura do que estavam a ouvir em palco. Desconcertados, andavam à procura no livro da exótica manga de texto que estavam a ouvir. [risos] Nenhum dos outros espectadores se apercebia do que se passava. Os textos de Shakespeare são igualmente árdios para um público nativo. Por isso faz, de facto, sentido perguntarmo-nos: “E em Portugal, vamos fazer uma tradução com um português *acessível*?”, e respondermos que sim, por que não? Mas então deveremos dizer: “Fizemos uma versão *acessível*, que vulgariza o texto”.

LCG Havia, e há, algumas edições de Shakespeare contado aos pequeninos...

AMF Pode reduzir-se *Hamlet* a uma versão muito curta, pode inclusive fazer-se uma versão *light* de *Hamlet*. Ou então partir para a tradução e decidir não fazer *pastiche* nenhum, mas propor antes um bizarro exercício de abstracção, que consistiria em dar resposta à seguinte interrogação: como é que algo tão discrepante da norma original soaria hoje discrepante da norma actual?

RP Mas nós conhecemos a norma de hoje através da fala. Não fazemos a mais pequena ideia de como se falava quotidianamente na época isabelina, ou em finais do séc. XIX, quando Jarry começou a escrever a saga ubuesca.

LCG Não se consegue nunca, porque a única norma que temos é o teatro vicentino, que em termos culturais não tem muita família. Às vezes acontece precisarmos de escrever uma fala de um popular, vamos consultar o teatro vicentino e aparece-nos uma excrecência que não tem nada que ver com o resto do texto.

AMF Há uma certa virilidade no modo como se fala, por exemplo, em Fernão Lopes. Mário Cesariny diz que a língua portuguesa estiolou no séc. XVI, e considera que Camões foi a causa desse estiolamento, porque italianizou o português. Cesariny fala destas coisas porque deplora que o português tenha apenas sobrevivido, minoritário embora, em lugares infames e entre a marinhagem, na boca daqueles que considera os verdadeiros “príncipes” da língua portuguesa. Há, neste sentido, um lado pré-camiano na tradução da Luísa.

RP Mas há uma louvável desdramatização do literário em *Ubu*, que parte do tal pressuposto do teatro de fantoches. Nós somos muito melancólicos relativamente à perda de uma certa liberdade linguística, e aqui conviria não confundir “liberdade linguística” com “liberdade de dizer palavrões”. Dito de outro modo: a nostalgia por uma língua que estava mais perto de tudo, inclusive de nós próprios. É isso que encontramos ainda em algumas comunidades, uma eloquência que tem uma raiz muito física, em última análise é uma espécie de língua sobrevivencial, uma língua de gente que está habituada a sobreviver, e não se trata aqui de sobreviver na “selva das cidades”, é bem noutros sítios. Esta nostalgia é muito alimentada por textos como este, mas era igualmente alimentada em *Hamlet*. A agressividade de *Hamlet* com Ofélia, por exemplo. Nas nossas versões, a violência é rigorosamente a mesma e funciona da mesmíssima maneira. Há em *Hamlet* um desejo em ir *over the board* com as palavras, de as transformar em armas, e isso só pode acontecer quando nós nos esquecemos que estamos a falar. É nesse “esquecimento da fala” que reside o segredo de todo o teatro, quer estejamos a fazer Shakespeare, Jarry ou António Ferreira. Gostaríamos de estar naquele espaço idealizado por Stanislavski em que o estilo não é nada, porque nós encontramos a maneira sobrevivencial de assumir aquele texto como nosso, e estamos pura e simplesmente a delirar na retórica. Todos nós ansiamos por essa espécie de “utopia do falar”, esse encontro com a liberdade total das palavras, em que elas passam por nós em vez de sermos nós a inventá-las. E este “passar por nós” é a essência do teatro – deixar passar as palavras pelo corpo, como se elas nos pertencessem, sem nos apoderarmos delas. Nesse aspecto, a tradução da Luísa é fantástica!

Um destes dias, o João Reis debitou aquela deixa de que o António gosta muito – “Trazei o cofre dos Nobres e o gancho dos Nobres e a faca dos Nobres e o livro dos Nobres! E depois mandai avançar os Nobres” – a uma velocidade estonteante. Eu tive que parar o ensaio e pedir-lhe que se desse mais tempo para saborear cada palavra, como uma criança que está a descobrir todas as maldades. E esta repetição da palavra “nobre”, que é um recurso estilístico, dá um prazer enorme. Ao ver agora esta cena, encontrada que foi a maneira mais eloquente de a dizer, percebe-se que ela poderia ter sido inventada por aquele actor naquele momento, ou então está a passar por ele de uma maneira tão natural que nós nem pensamos – “Que absurdo! Ninguém diria estes disparates”. O anti-realismo está nesta coisa tão elementar, quase aristotélica.

télica, que releva de uma certa ontologia com a personagem – ser igual ao que se imaginou que ela poderia ser.

LCG Natural sem ser realista, portanto.

AMF Eu subscrevo tudo o que o Ricardo acaba de dizer, mas há uma palavra que gostaria de qualificar – a palavra “nostalgia”, “ser-se nostálgico” relativamente a certas formas de linguagem. Não é bem “nostalgia”... Poderíamos dizer: “São coisas que se perderam e são coisas contemporâneas de um tempo...”

RP Poderíamos dizer que são do tempo da Brigada Vítor Jara... *[risos]*

LCG Acho que o Ricardo estava a referir-se a uma ideia mais universal – a nostalgia da língua natural no humano, a nostalgia de uma relação pura com as coisas, que não passe pela linguagem. Acho que a expressão “esquecermo-nos de que estamos a falar” é felicíssima. Mas esse “esquecermo-nos de que estamos a fazer qualquer coisa” é a marca de toda a grande arte.

RP Eu estava a referir-me a um processo técnico de representação, e não a um dado específico de leitura.

AMF Pois, mas esse processo técnico de representação tem que ver com um tipo de experiência de que se fala quando num determinado vocabulário... O Ricardo lembra-se daquela história que o João Reis contou ontem? Ele ia na Praça da Batalha e viu um homem que se virou para outro e disse: “Experimentei aquela coisa do sexo tântrico...”

RP Ah! Já sei: “Uma vez fiz sexo tântrico, quando acordei já era Verão”. *[risos]*

AMF Essa frase não destoa de Shakespeare...

RP Se fosse algo como “Ama-me até que eu acorde e seja Verão”, teria sido fabuloso...

AMF Mas pior.

RP Muito pior. Algo como Ary dos Santos cantado por Carlos do Karma. *[risos]*

AMF Regressemos a Dom Ubu. Falou-se há pouco da ligação da linguagem à vitalidade da personagem. A este propósito, vi algures uma referência ao “monstro alegre” que me remeteu para este aforismo de Voltaire: “Mais vale um monstro alegre do que um sentimental aborrecido”.

LCG *Ubu* foi recebido com muita estranheza, as pessoas não sabiam muito bem como reagir. Tal como Kafka, Jarry achava graça ao que escrevia, mas tinha uma relação ambivalente com a comédia. Jean de Tinan escreve-lhe uma carta, onde recorda uma apresentação de *Rei Ubu* no apartamento de Alfred Vallette, director do *Mercur de France*, e da mulher deste, Rachilde, e onde fala precisamente das risadas provocadas pela leitura de Jarry junto do seu círculo de amigos, onde se incluía Marcel Schwob, a quem a obra foi dedicada. Na conferência que ele proferiu aquando da primeira representação de *Rei Ubu*, no Théâtre de l’Euvre, em Dezembro de 1896, refere-se a esse riso, mas de uma forma muito ambígua, como quem diz: “Vocês riem-se, mas olhem que isto é um monstro a sério”. Tenho a impressão que o próprio Jarry não tinha bem a certeza se Ubu seria mesmo um “monstro alegre”. Acho que ele não decidiu isso. Conhecendo alguma coisa dele, penso que quando as pessoas se riam ele realmente queria que elas não se rissem, e vice-versa. Jarry teve sempre uma relação muito ambivalente com a personagem, que o possuiu, que o tomou. Quando já se encontrava muito doente, escreveu a Rachilde qualquer coisa como “Dom Ubu vai morrer”. É como se anunciasse a libertação de um peso enorme, a libertação de um negro que transportou durante os cerca de quinze anos em que viveu com a personagem. Ele morreu com apenas 34 anos e poderia ser curioso imaginar o que seria feito de Ubu se Jarry tivesse vivido mais tempo. *Ubu Agrilhado*, por exemplo, é uma peça muito mais textual, mul-

to mais complexa e interessante, e se lermos outros textos de Jarry apercebemo-nos de que eles são de uma complexidade simbólica, de uma pirotecnia verbal... Aliás, alguns parecem-me praticamente incompreensíveis.

RP Em conversa com o Fernando Cabral Martins, disse-lhe que considerava *Ubu Agrilhado* a melhor das quatro peças do ciclo, mas ele não concordou comigo. Ele acha que a melhor é *Rei Ubu*, mas depois acabámos por não explorar este tópico.

LCG Isto porque *Rei Ubu* é uma peça absolutamente fundadora de várias vanguardas, é mais decisiva pelo seu carácter histórico e museológico, o que é sempre um peso terrível para uma peça.

RP Houve momentos em que me perguntei se estava a fazer *Ubu* porque era precisamente um objecto histórico, isto porque me lembrei de ter pedido à Luísa para traduzir *Lulu*, de Wedekind. E a Luísa, com aquela displicência que a caracteriza, respondeu, depois de ter relido a peça: “Eu não percebo onde está a mulher fatal!”. Isto é muito curioso porque se construiu a ideia, a partir do filme de Pabst com Louise Brooks, de que Lulu é uma mulher fatal. Ela realmente é, mas nada do que diz ou faz a caracteriza enquanto tal.

LCG É fatal para ela, basicamente.

RP Nada no texto nos diz que ela é uma mulher lindíssima, irresistível... Eu abri este parêntesis só para tentar perceber até que ponto as leituras que fazemos de algumas peças não estarão fortemente condicionadas pela herança de alguns pressupostos históricos. Se quisermos fazer alguma coisa sobre a mulher fatal começamos por *Lulu*, é o arquétipo máximo da visão expressionista da mulher fatal. E por que é que fazemos *Ubu*? Porque lhe devemos imenso? Eu ando há vários anos a resistir-lhe, e sempre que voltava a ele chegava à conclusão de que era muito divertido mas que não era assim tão bom. Se calhar até é mais divertido *ler* do que *fazer*. E ainda hoje olho para o palco e reconheço que é um espectáculo cheio de ideias engraçadas – a ideia das retretes, a ideia da feira, do alçapão... –, mas que se arriscam a ficar naquele limbo onde ficavam os espectáculos da esquerda iluminada dos anos 1970/80, ou seja, boas ideias e nicles de materialidade cénica.

LCG O texto talvez resista a esse tipo de materialidade...

RP Precisamente, mas só chegamos a essa conclusão quando estamos a *reler* o texto em cena, quando o estamos a *fazer*. Aqui já não nos interessa o seu legado histórico, o seu carácter fundador. Ele não tolera uma leitura dramaturgica no sentido mais tradicional do termo. Ele tem que ser lido a outra luz. Só consegui restabelecer a minha confiança neste trabalho quando percebi que se os actores disserem as palavras com o prazer com que elas devem ser ditas, então torna-se muito fácil trabalhar com este material, porque é uma fantástica matéria-prima “fónica”.

AMF Para além desse acento na linguagem, o factor decisivo é a personagem Dom Ubu. E é aqui que se torna importante a ideia do “monstro alegre”. Se tudo gira à volta desse “monstro alegre”, e ontem nos ensaios já foi possível ver essa dimensão no João Reis, esse excesso da personagem...

LCG Ele baba-se com a maldade...

AMF Uma espécie de centrifugadora de vitalidade, que absorve todas as energias.

RP O João está numa fase da sua carreira em que manifestamente só pode assumir-se enquanto protagonista. Não é sequer uma postura ética ou ontológica, se lhe pedirmos para fazer um papel secundário ele faz. Mas todo o seu aparato técnico está neste momento vocacionado para papéis principais. Ele tem que estar no centro do jogo, ele tem que controlar o jogo. Isto explica-se em parte porque ele andou quase três anos

na pele de Hamlet, o que é diabólico. Criou uma predisposição muito particular à autoridade e ao sacrifício. Aqui, enquanto não esteve fisicamente à vontade para invadir o texto a partir da sua própria verve e com a sua enorme elasticidade vocal, a personagem, o espectáculo, não existiam.

AMF Mas o Ricardo já fez, de algum modo, esta produção. *As Lições* já anunciavam esta produção. Este tipo de desmesura do João Reis já se encontrava nesse espectáculo, a personagem do professor era uma versão ubuesca do Ionesco.

RP Sim, principalmente o professor do início do espectáculo, que depois se metamorfoseava, mas nunca sem o pressuposto, nem em Jarry nem em Ionesco, da saída de um homem vestido de cabedal lá de dentro a sublinhar o fascínio sadomasochista da personagem. Todo o exercício de linguagem de Ionesco se cifra em ser feito por um velho professor, e a partir do momento em que nós introduzimos qualquer coisa por dentro daquele professor já estamos, felizmente, a ser infieis ao texto. Felizmente para Ionesco, e felizmente para nós.

LCG Mas os textos só vivem da infidelidade das pessoas que os trabalham.

RP Há que ponderar vários graus de infidelidade... Mas enfim, quem somos nós para sermos mais do que infieis?

AMF O que é uma produção *fiel*? Não sabemos...

LCG Os textos de Beckett estão carregados de didascálias cerradíssimas.

RP Fiéis são precisamente as encenações de Beckett por Beckett. As mais chatas, por sinal.

LCG Quando se seguem rigorosamente aquelas didascálias, o texto puro e simplesmente morre! Os textos só vivem quando são invadidos por outras leituras.

RP Como nunca vimos nada que tenha sido encenado por Jarry, nunca saberemos se estamos realmente a ser fiéis ou infieis. Provavelmente ele teria uma outra liberdade que nós nunca teremos.

LCG Tinha uma enorme liberdade...

RP Não era director de um Teatro Nacional...

LCG ...porque era ele quem normalmente pagava as produções. Mas não deveriam ser muito caras, ele utilizava apenas alguns fantoches. A máxima liberdade é fazer teatro de fantoches em casa, para a família e para os amigos.

AMF Ainda não falámos do teu trabalho de dramaturgia...

LCG Este projecto já começou há tantos anos... O projecto inicial era o de um grande espectáculo musical a partir das quatro peças de Ubu.

RP Era um projecto um tanto ao quanto *sketchy*, uma espécie de cabaré construído a partir de cenas retiradas dos vários Ubus, onde não havia qualquer intenção de retrair a construção de nenhuma das peças. Tinha pensado em fazer um espectáculo de variedades puro e duro.

LCG A primeira versão tinha cerca de 140 páginas: as três primeiras partes eram construídas a partir de uma montagem de excertos de *Rei Ubu*, de *Ubu no Outeiro* e alguns diálogos com a Consciência que foram retirados de *Ubu Cornudo*, e depois havia uma quarta parte feita a partir de uma versão pouco cortada de *Ubu Agrilhado*. Era uma versão gigantesca. A dada altura do processo o Ricardo quis cruzar *Ubu* com *Hamlet*, ele andava obcecado com a peça, estava a encenar *um Hamlet a mais*. Eu consegui movê-lo, seria um projecto completamente diferente. A segunda versão tinha apenas duas partes, em que a primeira ainda era bastante extensa...

RP No fundo, era uma versão muito parecida com aquela que estamos a trabalhar, ou seja, com excertos daquelas três primeiras peças mas

muito mais condensada, tivemos que condensar por questões de tempo, e foi ficando cada vez mais “cartonesca”, mais rápida, com cenas muito curtas.

LCG Na segunda parte dessa versão aparecia o *Ubu Agrilhado* todo.

RP O que eu queria fazer realmente era *Ubu Agrilhado*, aliás, ainda quero, talvez ainda o faça. Este espectáculo faz-se por razões de importância histórica. Este é o verdadeiro teatro pedagógico: primeiro fornece-se o contexto para depois o virar do avesso. *[risos]*

LCG E finalmente a terceira versão, que era uma espécie de corrida dos 100 metros, onde tínhamos o Ubu todo em 63 páginas, canções incluídas. Era uma correria desalmada do princípio ao fim! O Ricardo chegou à conclusão, e eu concordei, que era extremamente desequilibrada...

RP E acabava por não fazer justiça a Jarry. As cenas que ele escreve já são tão curtas, fazer ainda mais curto e condensado...

LCG *Ubu Agrilhado* é de tal maneira irresistível que acabava sempre por aparecer.

RP Eu ainda penso fazer uma leitura encenada de *Ubu Agrilhado* com este elenco e neste dispositivo cénico. Se tivermos tempo...

LCG Resumindo e concluindo, acabámos por regressar à primeira versão, mas sem *Ubu Agrilhado*.

RP Foi uma decisão tomada em função do pouco tempo que eu tinha para concretizar este projecto.

LCG Ao longo de todas estas versões, as canções foram os únicos elementos recorrentes. Elas são de facto tão extraordinárias que seria uma pena cortá-las, ainda assim algumas delas foram sendo sacrificadas.

RP É engraçado que eu tenha pensado no Sérgio Godinho para musicar estas canções. Ele tem muitas canções onde se aproxima da estonteante liberdade linguística e imagética do universo jarrístico, mas essa aproximação é mais perceptível na escrita das palavras do que propriamente na escrita musical. Eu não me apercebi que, ao dar-lhe somente a música, o resultado andaria mais próximo das suas canções do que propriamente do universo jarrístico.

LCG Seria curioso saber como é que funcionaria a música feita originalmente por Claude Terrasse. Na composição da orquestra utilizada nas primeiras representações de *Rei Ubu*, havia uma quantidade de instrumentos arcaicos, alguns desaparecidos no séc. XVIII. Um dos instrumentos, a tromba-marinha, ou *tromba marina*, em italiano, tinha cerca de dois metros de altura, uma única corda e, embora se chamasse tromba, era tocado com um arco. Um instrumento estranhíssimo, parecia um gafanhoto cruzado com um caixão. Eu penso que Jarry queria estes instrumentos em cena precisamente porque eles tinham um aspecto grotesco.

RP Lembrei-me imenso de Ubu quando vi os homens-rabeca dos Circolando. As rabecas são Ubus perfeitos. Mas isso é outra história. Vamos almoçar? ■

Gestos e especulações

FERNANDO CABRAL MARTINS

Les jeux de mots ne sont pas un jeu.

Jarry

Ubu é o desencadear da Vanguarda.

Ubu é a mesma coisa que Dada, mas vinte anos antes.

Claro que estou apenas a sugerir-lo pelo facto de a fórmula da designação ser muito a mesma. São nomes que obedecem à mesma poética infantil, básica e cruel. Além disso, um e outro referem gestos artísticos em que a diferença entre o que é alto, digno, teatral, elevado e baixo, grotesco, idiota, desarticulado deixa, pura e simplesmente, de existir.

Jarry inventa ainda em pleno século XIX a Vanguarda e o *ready made*, e obtém a única grande peça de teatro desse tempo de revoluções (a que se virá acrescentar talvez *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, ou *A Vitória sobre o Sol*, de Krutchnonik e Khlebnikov). Se pensarmos em termos históricos, damos conta que haverá, pelo menos quanto ao teatro, que repensar a datação da Vanguarda, que habitualmente se recua apenas até 1909, data da primeira proclamação do Futurismo.

*

A teatralidade na Vanguarda aparece disseminada pelas performances que são típicas de manifestos públicos, conferências e sessões de todo o tipo, e que tomam lugar em teatros e *cabarets* passando por cafés da mais incauta respeitabilidade, ou até pelo meio da rua, casos da “arte comportamental” que leva a cortar à navalha de barba todos os pêlos da cabeça incluindo as sobrancelhas (Almada, Santa Rita, Amadeo) ou a andar vestido com uma blusa amarela (Maiakovski). É uma teatralidade sem teatro, pois se perdeu a noção de que o palco termina numa determinada linha que seria a boca de cena, e se assume pela primeira vez sem alegoria a frase de Shakespeare segundo a qual todo o mundo é um palco.

Assim, a teatralidade da Vanguarda, extensa e transbordante, não foi propícia à elaboração de simples peças de teatro. Só mais tarde Artaud – que deu o nome de Alfred Jarry à sua companhia – descobriu a poética não-aristotélica que havia de abrir de par em par a possibilidade do novo, do inaudito, de uma outra cena no interior da arte suprema e elementar que é o teatro.

*

Estando a olhar para a festa em que o teatro torna a palavra, fica-se com a pena permanente de não entrar verdadeiramente nela, sobretudo quando a cena representa uma feira nada cabisbaixa e ultra-popular. Mas o lugar do espectador não pode ser violado, ou só aparentemente o é. De facto, o teatro precisa do olhar do espectador, dessa distância, e se há no actor a consciência dos movimentos que faz e das coisas que diz como sendo movimentos e palavras de *segundo grau*, isto é, de uma personagem, a existência desse *segundo grau* tem de ser confirmada por um outro que vê o que ele faz e ouve o que ele diz.

Quero dizer: o teatro é uma fórmula especial para a comunicação. Toda a arte o é, mas o teatro tem a mais que as outras artes o facto de usar a própria cena natural da comunicação, física e viva.

Quero dizer também: este espectáculo usa o teatro e a feira como meios de instalação do espectador num lugar encantado pela música, pelo som, pela poesia satírica e burlesca, pela palavra inventada, arrancada ao magma do possível e apresentada como cristalização do grotesco absoluto. E neste espaço de metamorfoses múltiplas o espectador está sentado como o viajante no seu lugar de um projectil que o transporta até um mundo impossível, paralelo, esfuizante, brutal.

No teatro, quero dizer finalmente, há ainda um elemento que se não pode esquecer tanto como se esquece. Para além do som brilhante e da tridimensionalidade das palavras, para além

da profundidade de campo e das cores e suas coreografias, há no teatro (não é só no cinema) o olhar. E o olhar às vezes passa despercebido, parece apenas mais uma marcação, mais um jeito de representar, um adereço e um mecanismo de apoio. Mas não. No teatro, neste teatro sobretudo, o olhar é um estilete que perfura o espaço, e que encontra no seu objecto uma superfície firme e dolorosa onde se crava.

Quero dizer, sim, se quiserem, que certas coisas como o poder discricionário e imbecil, como a violência de marionete desconjuntada nas suas versões nacional e internacional, que o insulto global que é a afirmação infantil da ganância e da gula dos que detêm poder sobre a realidade – dos que têm a *realeza* – dão vontade de morrer, e que o espectáculo disso feito para rir é, por outro lado, a montagem de um espectáculo de horror, de burlesco sério, de tragédia bufa, em que, de entre todos os elementos que entram na composição do dito – palavras, luzes, movimentos, música – o olhar é aquele que ganha um mais surpreendente campo.

O olhar é a última mensagem que o corpo que se afunda transmite, pois já a boca não pode falar e ainda os olhos gritam por socorro. O olhar é onde mora a verdade, mesmo quando a boca mente com todos os dentes e trejeitos, e quando os passos parecem orientar noutro sentido qualquer. O olhar é o que é proposto ao espectador, a direcção em que se movem os actores, as distâncias a que se encontram uns dos outros e do público, a relação entre o seu corpo, a altura da sua voz e o sentido do que dizem.

Na fotografia e no cinema é o olhar que é o próprio material de que se fazem essas artes, que depois se servem dos dons especiais do enquadramento e da montagem. No teatro, o olhar é só o elemento-ar, a atmosfera, o elemento-perspectiva, o desenho geral das formas.

Ou melhor, então: o olhar é o garante último do jogo dos actores. Perante o naufrágio da razão, é a mão que se estende para salvar um último sentido das coisas. Perante a risível sucessão das desgraças, das fraudes, dos falhanços, é a gravidade do corpo, a elasticidade da imaginação, a doçura dos traços, a alma dos gestos, os pontos de fogo onde se queima o desejo e onde pode ter origem o recomeço de todas as coisas.

O olhar, neste espectáculo, é o meio próprio da mensagem última e cimeira, a de que é possível refazer tudo, recomeçar do princípio, voltar de lado nenhum e reaparecer na sua terra, a terra das primeiras promessas, onde os ubus são pequenos pesadelos de que se acorda, isto é, histórias de marionetes.

*

De novo os fundadores da modernidade. Jarry, Rimbaud, Lautréamont. Antes de todos Baudelaire, inspirado por Allan Poe. Mais tarde, Pound, Apollinaire e o fervor mundial da Vanguarda. Todos partilhando o gosto romântico do fantástico, do gótico, com a diferença de que lhe deram todos – Jarry e Lautréamont, criadores dos mitos maiores Ubu e Maldoror – um travo de magnificência negra em que a crença simples nos efeitos da ficção é substituída por um segundo plano de racionalização, um segundo grau de leitura, um reflexo crítico, um distanciamento que advém do próprio excesso da figuração que é posto em jogo. Ou então, se quisermos: o que esta modernidade fundadora traz à experiência dos homens é a ideia de metamorfose imparável, de regresso constante ao ponto de recomeço, de energia solta de invenção.

*

O teatro como luz mágica que acende a ilusão. No teatro, os olhos projectam imagens, não as recebem. O teatro assenta num poder: ver o que não existe, sentir aquilo que lá não está. Não se trata de propor uma convenção, mas de desencadear uma intensidade.

*

Por mim, andei uma vez à procura da minha tese. Acontece a todos os que seguem a vida académica. Definira uma ideia geral, um campo de interesse privilegiado. No meu caso, era o Modernismo, e mesmo, mais concretamente, Pessoa e os seus mundos. No entanto, e dado terem-me ensinado que a História existe, noção na qual passei a acreditar piamente, imaginei que devia começar por estudar o que antecedeu e preparou o Modernismo, bem como o seu contexto europeu. E uma tal ideia de método inclinava-me para o Simbolismo. Agora: o Simbolismo português era, sabia-se muito bem, uma consequência directa do Simbolismo mundial, cujo coração era francês.

Assim, eu devia dedicar-me ao Simbolismo francês como fonte e origem, daí havendo de passar depois para o Simbolismo português, daí ao fim-de-século e depois à Vanguarda na Europa e ao Modernismo em Portugal. Perfeito.

Visto o âmbito e o percurso, logo acertei de identificar o autor que fosse charneira de tudo aquilo.

E logo três me apareceram com evidência: Mallarmé, Jarry e Apollinaire. O primeiro teórico do Simbolismo e seu poeta maior, o segundo dinamizador do Simbolismo com a sua bomba patafísica, o terceiro grande herdeiro e transformador do Simbolismo em outra coisa nova. Destes três, aquele que reunia mais motivos de interesse era Jarry. Porquê? Por um frio cálculo, que se prendia com o facto de ser aquele que oferecia menos escolhos bibliográficos: o que se tinha escrito à altura sobre Mallarmé ou Apollinaire era já monumental. Jarry tinha-se mantido num limbo, numa quase marginalidade.

Outro motivo forte era ter reconhecido em Jarry uma figura de referência para o Surrealismo português e os que vieram depois, como António Maria Lisboa, Pedro Oom, Herberto Helder. Outro ainda, o ter dado o nome ao teatro fundado por Antonin Artaud, criador de um *frisson nouveau* no teatro moderno, ou até talvez, numa palavra, a figura fundadora da arte tal como, excessiva e física, naquele tempo (e em qualquer tempo) eu a concebía.

E, finalmente, através sobretudo da mediação de Luiza Neto Jorge, que o traduziu, ter percebido que em alguns daqueles textos assinados Jarry habitava uma energia explosiva de desmantelamento e afirmação. Isto é, mais uma vez: Vanguarda primeira, matinal.

*

Um dado da história é especialmente interessante: Jarry chega a Paris com o *Ubu roi* já preparado, o que se prova pelo facto de o seu primeiro livro, que é de poemas (*Les Minutes de sable mémorial*, 1894), já incluir uma larga intervenção da sua *baixeza real*, e do segundo livro, de teatro (*César-Antechrist*, 1895), conter dele também um longo fragmento. Depois, devido ao facto da grande celebridade que lhe trouxe o escândalo da primeira representação em Paris em 1896, seguiu-se a continuação da saga de Ubu, com as várias peças-sequela e os dois *Almanach du Père Ubu*. Assim, Ubu impôs-se ao seu autor, que acabou por assinar “Père Ubu” até mesmo as cartas pessoais. Um dos projectos que desenvolvia no ano da sua morte, em 1907, era a publicação de *A Candéia Verde*, reunião de pequenas crónicas que tinham saído numa revista de arte, *La Revue Blanche* – e que por via desse mesmo título puramente ubuesco têm que ser atribuídas a uma espécie de heterónimo de Jarry que seja um avatar do próprio Ubu.

Ele que é apresentado como o verdadeiro inventor da Patafísica – essa ciência das soluções imaginárias – no referido primeiro livro *Les Minutes de sable mémorial*.

A sua progressiva identificação com Ubu, e o facto mesmo da celebridade dela, em nada é contrariada pelo facto de a maior parte da peça original ser uma brincadeira escrita por alunos do liceu de Rennes. A verdade é que Jarry não é o autor de *Ubu roi*, no sentido em que não escre-

veu sozinho todas as palavras que o compõem. Ele é, fundamentalmente, o autor de um gesto de assinatura que é moderno por excelência e de Vanguarda, se a Vanguarda mesmo não viesse a existir só mais tarde: o gesto de assumir como sua – ele que, no fundo, é um poeta simbolista – uma brincadeira de miúdos do liceu, e apresentá-la no Théâtre de l'Œuvre – que é o coração parisiense do teatro simbolista.

O escândalo começou por ter esse desenho exacto: tratava-se de uma peça de teatro que não condizia com qualquer noção de peça de teatro recebível naquele contexto. E faltava ainda esse elemento final, o de que nem sequer tinha sido escrita *stricto sensu* pelo seu “autor”. Ele tinha sido apenas o seu “editor”: mudara muitos dos nomes, encontrara o título, compusera, dera forma final ao conjunto.

Esta é a história da invenção dadaísta do *ready made* e a marca da importância do humor negro no dealbar da Vanguarda.

Mas o ponto a que queria chegar tem a ver com a identificação final de Jarry com Ubu, e com a consideração de que ela não é só o produto da sua celebridade pública, nem simplesmente fruto do contágio do artista pela sua obra maior. Parece-me, antes, que a tarefa do desmoroamento dos valores só pode estar entregue a uma figura ubuesca, tal como a Patafísica do Doutor Faustroll é só uma tradução para outro plano da mesma atitude geral de negação.

Ubu ele-mesmo é um agente de transformação, pela sua própria desmesura e grotesco primitivo. Ele é a alegoria burlesca e negativa que serve de títere ao artista que inventa outras dimensões para a realidade. E essa é a tarefa dos grandes destruidores, dos grandes ingénios, dos que escolhem ou se deixam escolher pela irracionalidade, ou, como é o caso de Ubu, que coincidem ponto por ponto com ela – contra a razão clássica e todas as outras razões.

*

No discurso que Jarry leu na boca de cena, a uma mesa que tinha por cima um saco de carvão, e com que abriu a primeira das duas únicas representações de *Ubu roi* em 1896, definia como seu desejo maior que os actores se parecessem com marionetes.

Tudo se liga nesse ponto preciso. Porque a Patafísica é a marionete da verdade, a incoerência é a marionete da poesia e Ubu é a marionete do desejo. Assim se vêem postas em cena as coisas mais puras e mais fortes que o homem pode buscar ou representar-se, e de um modo que os simbolistas podiam entender. Embora aqui a sua ciência simbolista essencial, a da sugestão, esteja por antítese tingida de abjecção burlesca.

Mas, a não ser Ubu, ninguém é perfeito. ■



À boleia de Jarry

VITOR SILVA TAVARES

Como em Rimbaud, vidente, as antenas magnéticas permitiram a Jarry perceber o “espírito novo” que eletrizava a época e seu território aglutinador, Paris-toujours-Paris.

Questão de estilo e pose, aí temos o poeta em “simbolista”, na conformidade. Sem a rigidez canónica dos classicismos (sobretudo quando estes degeneram em académicos), o denominado Simbolismo, com suas visões transfiguradoras do “real” naturalista, servia, serviu muitíssimo bem à rebeldia, chamemos-lhe molecular, de um espírito por isso mesmo fadado a precursor – ou projectado à *dianeteira*, como preferia o nosso Almada.

Entendendo Jarry como um dos seus, quer o vindouro Dada, com seu niilismo subvertido pelo festim iconoclasta, quer, na sequência, os surrealistas – Artaud e o seu teatro da crueldade à cabeça – de certo modo re-equacionaram, afeiçoando a novas inquietações, a carga explosiva posta à disposição no paiol de Ubu. O mesmo se diga de Ionesco, de Beckett, de Arrabal, de Boris Vian (cf. *A Ceia dos Generais*, trad. patriótica), de Bob Wilson (lista incompleta), todos pedalando à maluca na bicicleta de Jarry.

Ubu nasce da liberdade – dessa que é irreprimível e não concebe, muito menos aceita, o pouco mais ou menos. Talvez que para trás, e longe, se ouvisse (Jarry ouvisse) o riso estentório de Rabelais. Talvez, já que não vamos por aí. Fosse como fosse ou seja, nada de “histórico” (como em *Filopopolis*, de Virgílio Martinho), sequer de figurino “simbólico”, enfarpela Ubu. Ainda que falso, apetece dizer que o execrável sevandija chega de lado nenhum (a Polónia dele é o “sítio-nenhum”: note-se que tal pressuposto país andara sempre em bolandas e até se tornara inexistente de todo desde 1772, quando fora retalhado entre a Rússia, a Áustria e a Prússia) ou é parido apenas pelo jacto seminal da invenção em estado selvagem. Porque Ubu *não é* o ridículo professor do liceu de Rennes que o menino Alfred execrava e que alguns apontam como sua fonte inspiradora: o desgraçado serviria, vá lá, para caricatura ou chistes mordazes de puto reguila, nunca para a puxavante desmontagem do Poder que repõe, via farsa, o que em Shakespeare (não por acaso aqui chamado à liça) retumba como tragédia. Ubu é a abominação

de Jarry pelo Poder – suas representações, seus arbítrios, suas iniquidades. O riso – revólver da revolta – leva-o a projectar (com ele se projectando) o mais ignóbil, o mais abjecto anti-herói de toda a literatura dramaturgical. Salte exemplo, *a rebours*: o Grande Ditador chaplinesco, bailando com o balão-mundo em vez de o estilhaçar a canhão, torna afinal amável, logo digestiva, a própria figuração do pesadelo que ensombrou de vez o planeta e seu gentio.

Disse literatura? – Alto lá! Jarry não quis Ubu agrilhado ao papel impresso: sabe-se da estratégia (xadrezística) que elaborou para se insinuar no Théâtre de l’Œuvre e fazer “avançar o peão Ubu” – palavras do director, Lugné-Poe. Passa pela cabeça de alguém imaginar Jarry em funcionário, “secretário-geral” ou similar do que quer que fosse? Era outra a fígada: palco, palcozinho com ele, Ubu, mai’la esposa e toda a tropa fandanga.

...E *merdre*, berra o actor Gémier, para começar, nessa triunfal borrasca que desabou sobre os bestuntos duma plateia assarapantada a 10 de Dezembro de 1896. Estava inaugurada a Indisciplina, rompida a quarta parede. Diz-nos Henri Béhar, profícuo estudioso da obra de Jarry, que mal ressoou a famigerada primeira palavra “a assistência, sentindo-se atingida em pleno peito, reagiu unânime; em vão se agitaram os actores, o espectáculo era a *própria assistência*” (sublinhado da casa). E, de seguida: “O público protestou justamente porque se estava a pôr em causa tudo aquilo que lhe era mais caro, as suas ilusões. Entendeu e bem que se se ousava atacar a bela linguagem do teatro, nada mais perduraria”. Mas “aqui, o irrisório, o absurdo, o irracional triunfaram. Lá onde se esperava ditos espirituosos, deparou-se com as graçolas mais estúpidas, as expressões mais desconcertantes”.

Questão, pois, de linguagem: à chularia repentina das réplicas ou “deixas”, não raro oxigenada por corruptelas que ainda assim não destroem a identificação da matriz popular, procede Jarry a toda uma alquimia lexical essa sim tornada esotérica pela justaposição de elementos heráldicos e “científicos” – da matemática à física e à química, que ele converte na enigmática e algo paródica *Patafísica*¹ do Dr. Faustroll, outra sua máscara – que labirintando as decifrações abrem justamente a cada receptor as asas da imaginação.

Exemplo aplicado: onde, por “chandelle verte”, se pode entender “candeia verde” – e serve, e tem sustentação –, poderá no entanto optar-se por “botelha”, ou garrafa, “verde”, já que se trata de termos populares, quer “chandelle” quer “verte”, sendo que este último se aplicava ao copo de absinto, álcool de cor verde; dita por um bebedolas da época, a expressão poderá remeter para a garrafinha de absinto, de preferência cheia mas, se vazia, limitada à triste condição de invólucro verde que põe o utente às escuras, logo com a candeia apagada – e fecha-se o círculo interpretativo, e assim por diante.

São infindáveis os exemplos, como fascinantes as especulações, metafísicas ou não, e toda a constância nelas de surpresa, de luz e obscuridade.

Mal-educado a toda a prova, Jarry investe na catedral da Excelsa Língua Francesa tal um rinoçeronte numa loja de cristais. O sortilégio da sua “novilíngua” (aqui sem conotação ideológica) é fruto da heresia, da provocação, do “humour”, mas também daquele rumor com que se reinventa o discurso poético.

Ubu vai nu!, berra a criança aos basbaques.

Triunfando pois o que até então era insustentável, inadmissível, acontece que o “irrisório” e o “irracional” – como na vida – se expandiram do espaço concentracionário das salas de espectáculo para o ar livre – ou o olho-da-rua, se preferirem.

Talvez por isso eu próprio, entre ubus discretos mas não menos letais, mais que espectador sou ai de mim comparsa deste faz-de-conta sinistro que dá pelo nome de estabilidade social, com sua flor “artística” na botoeira.

Só que – viva Jarry, que eu já ri e rio e roo! – posso atirar para o alçapão, zás, os respeitinhos todos que me impinjam.

E daqui me vou, à boleia dele.

Cabem mais. ■

¹ Segundo o dadaísta Picabia, “ciência de ver as coisas como não são”.



Ubu et Orbu (Ubu or not Ubu)

SAGUENAIL

I

“Seremos, nós também, homens graves e gordos e Ubus...”

Alfred Jarry
Questions de théâtre
01/01/1897

Talvez seja preciso ter quinze anos para pôr tudo em causa, para elevar a revolta ao plano do absoluto. Talvez seja preciso ter quinze anos para perceber a urgência do radicalismo na recusa – antes que a idade ensine a razão (que sempre serviu para justificar as concessões) e o relativismo. Talvez seja preciso ter quinze anos para cumprir, duma só vez, os questionamentos e a as regenerações do campo, as transformações definitivas e as descobertas maiores antes do tempo. Talvez os períodos de crise social favoreçam a eclosão – sendo o seu reconhecimento, obviamente, mais tardio e, em grande parte, fruto do acaso – de tais génios adolescentes: a queda do Segundo Império é tão legível quanto as suas origens latino-americanas no texto ducassiano, a Comuna e a guerra fundadoras da obra rimbaldiana... Mas nada assim se encontra na gênese do texto de Jarry – daí o seu reconhecimento ainda mais tardio e o desconhecimento da sua obra, exceptuando a gesta nascida nos bancos da escola. Trata-se, em todo o caso, de alunos do liceu, de crianças “com pouca vontade de acordarem homens”, de “canalha malcriada”. Jarry nunca escondeu a origem de Ubu, mas de Hébert a Ebé e de Ebé a Ubu há mais do que uma rima e uma rede de associações fonéticas (do *hébété* [aparvalhado] à proliferação dos *abus* [abusos], *obus* [obuses], *obtus* [obtusos], *rébus* [rébuses]) que evolui: a paródia de Macbeth, o pastiche das crônicas de Rabelais sobre a guerra picrocolina, a caricatura dos professores, deram lugar a uma criação arquetípica a todos os níveis – linguístico, dramático, político e moral – que Jarry se dedicará a desenvolver até às últimas consequências.

II

“E da disputa do sinal Mais e do sinal Menos, o R. P. Ubu, da Cia de Jesus, antigo rei da Polónia, fez um grande livro intitulado *César-Antechrist*.”

Alfred Jarry
Gestes et Opinions du Docteur Faustroll,
Cap. XXXIX
1898

Jarry deixou-se voluntariamente devorar pela sua criatura omnifágica. Ou antes, sentiu necessidade de ver encarnado aquilo que poderia ter ficado simples ideia, fantoche ou máscara, e só ele era capaz de conseguir encarnar a sua personagem. A criatura é submetida à prova da vida. Aliás, no seu livro *Os Paralipómenos de Ubu*, Jarry especifica a sua natureza ambígua, simultaneamente mítica e humana: “Não se trata exactamente do Sr. Thiers, nem do burguês, nem do malcriado: seria antes o anarquista perfeito, com essa coisa que nos impede para sempre de nos tornarmos anarquistas perfeitos, o facto de sermos homens, donde cobardia, sujidade, fealdade, etc.”. Ubu é ao mesmo tempo o ideal e o seu oposto, exacerbação da nossa dimensão escatológica: “Das três almas que Platão distingue, da cabeça, do coração e da tripalhada, só esta última não é, nele, embrionária”. Dessa possessão recíproca de Jarry por Ubu e de Ubu por Jarry nascerá, por um lado, o complemento de *Rei Ubu* – o seu negativo, como Jarry lhe chama – em que a caricatura do exercício do poder entra em relação dialéctica com a denúncia de uma pulsão de obediência e de uma perversão do conceito de “liberdade” – a saber: *Ubu Agrilhoado* –, por outro, o desenvolvimento da *Pataphysica* – que permite abordar todos os assuntos, como o provaram primeiro os *Almanaques de Dom Ubu*, depois as *Especulações* de Jarry.

III

“As marionetas são um pequeno povo totalmente à parte, a cujo país tive a ocasião de fazer várias viagens.”

Alfred Jarry

Conférence sur les Pantins

22/03/1902

Porém, o que ficou da obra de Jarry resume-se a *Ubu* e de Ubu só resta uma grotesca caricatura. Se um quadro como *Ubu Monsieur K* pode aparentar-se a uma denúncia dos laços que unem o político, o militar, o burguês e por aí fora até ao imundo – com as práticas sexuais correspondentes –, denúncia justificada na época da subida dos movimentos fascistas, o retomar do texto de Jarry na *Floresta Sacrílega* de Jean-Pierre Duprey ou *O Rei Gordogane* de Radovan Ivšić é da ordem do plágio. Quanto às utilizações para fins conjunturais de caricatura – em que Ubu é assimilado tanto a Hitler como a Estaline –, é evidente que elas depauperam o arquétipo e, ao mesmo tempo, demitem-se de uma análise aprofundada das condições de ascensão e permanência no poder dos ditadores do século XX (embora Breton tenha mostrado à saciedade que, pelo contrário, o discurso desconstrutor de *Ubu Agrilhoado* se revelara premonitório de uma inversão dos conceitos e de uma irrisão das instituições sob o regime estalinista – mas Ubu desempenha o papel do réu e não do inquisidor). *Ubu* só escapa à emasculação bem pensante dos salões da esquerda “caviar” graças à insistência politicamente incorrecta – irrecuperável em razão do seu primarismo deveras infantil – nas figuras escatológicas: todos os diálogos de Ubu com a sua alma ou a sua consciência acontecem dentro da sua tripalhada, rente à fossa da merda.

IV

“O Teatro Alfred Jarry montaria durante o ano uma representação de *Rei Ubu*, um *Rei Ubu* adaptado às circunstâncias presentes e representado sem estilização.”

Antonin Artaud

Théâtre Alfred Jarry

1929

Assim, *Rei Ubu* tornou-se um “clássico” – lembro-me no mínimo de três encenações vistas no Porto: Mário Viegas, João Paulo Costa e Roberto Merino –, é provavelmente a peça que mais vezes vi representada, a seguir aos autos de Gil Vicente, enquanto *Ubu Agrilhoado* continua a ser desconhecido... Como qualquer “clássico”, a sua montagem é a afirmação da riqueza inesgotável da peça, da sua renovada actualidade. No entanto, os riscos inerentes a esse gesto são múltiplos: a) a historicização e o peso arqueológico; b) o exercício de estilo ao longo do qual as problemáticas se desvanecem, desaparecendo em proveito de *trouvailles* de carácter formal; c) a interpretação redutora que acarreta associações e alusões a posturas ou regimes concretos sem que os seus promotores corram o menor perigo – nenhuma das encenações a que assisti escapava totalmente a estes riscos. Curiosamente, a reflexão sobre as modalidades da autoridade – *Rei Ubu*, da mentira flagrante ao “alçapão” – e sobretudo da submissão – *Ubu Agrilhoado*, da obediência literal à auto-censura e à auto-acusação – não perdeu a sua actualidade: como é que essas modalidades intervêm numa encenação? e na direcção de um teatro? e no estabelecimento de uma política cultural? Seja como for, Jarry inventando a “Eternidade” através do questionamento da estabilidade essencial de qualquer cenografia – “vereis as portas abrirem-se sobre planícies nevadas debaixo do azul do céu, lareiras encimadas de relógios que derreterão para servirem de portas...” – ou propondo o regresso ao expediente isabelino dos cartazes para indicar o cenário, enuncia as premissas de uma novidade total –

que Artaud reconhecerá e reivindicará, dando ao seu teatro o nome *Théâtre Alfred Jarry* – em relação à qual os nossos cenários contemporâneos, estilizados e imponentes – e onerosos – representam um nítido retrocesso.

V

“O Teatro Alfred Jarry foi criado para se servir do teatro e não para o servir.”

Antonin Artaud

Théâtre Alfred Jarry

Saison 1928

O Teatro Alfred Jarry foi criado por Antonin Artaud e Roger Vitrac na sequência da ruptura com o grupo surrealista. Da parte de Artaud tratava-se, simultaneamente, de experimentar finalmente a encenação e de nisso aplicar as suas teorias – ainda embrionárias –, mas também de demonstrar, por intermédio do espectáculo teatral, de que maneira uma revolução metafísica, por oposição à escolha marxista-leninista de Breton, é possível. O objectivo consiste em agir directamente sobre os espíritos de outras formas que não a palavra escrita. O teatro não passa de um *ersatz* socializado de um conceito de “espectáculo total” que Artaud continuará a teorizar sem que nunca venha a ter os meios de o praticar. Assim, o *Manifesto do Teatro da Crueldade* será o ponto de chegada de uma reflexão que, a partir de Jarry, passa pela descoberta do teatro e das marionetas orientais, e se compraze em imaginar uma dramaturgia metafísica que agiria como uma doença sobre a sensibilidade do espectador. A fecundidade das propostas de Artaud tem-se verificado a cada emergência de novos programas de criação teatral, do Living Theatre a Bob Wilson ou mesmo a Nekrošius, de quem o Porto descobriu a arte... E contudo, das encenações de Artaud poucos vestígios nos restam, a não ser o escândalo que cada uma delas provocou – a guerra fora declarada entre esses dissidentes e o grupo surrealista, a ponto de nenhuma representação (em média duas ou três por espectáculo) ter nunca chegado ao fim. Mas Artaud, no seu primeiro manifesto do *Théâtre Alfred Jarry*, dera premonitoriamente como exemplo de “teatro ideal” uma rusga de polícia (01/11/1926).

VI

“A demonstração prática, através do engenho mecânico dito pau da physica, da identidade dos contrários.”

Alfred Jarry

Gestes et Opinions du Docteur Faustroll

Cap. XXXIX

1898

“Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, em vão se buscaria um outro móbil à actividade surrealista do que a esperança de determinar esse ponto.”

André Breton

Segundo Manifesto do Surrealismo

15/12/1929

“A partir de Jarry, bem mais do que de Wilde, a diferenciação durante muito tempo considerada necessária entre a arte e a vida vai-se achar contestada, acabando por ser aniquilada no seu princípio.” Na sua nota da *Antologia do Humor Negro*, Breton continua a atribuir a Jarry a paternidade dessa abolição que se encontra na própria base do movimento surrealista. É sem dúvida nenhuma Jacques Vaché, que faz derivar o conceito de “Umor” da inicial ubuesca, que serve de laço entre Jarry e Breton. Desde o hermético “Vaché é surrealista em mim” enunciado no

Primeiro Manifesto, Breton lembrou sempre que devia ao suicidado de Nantes não se ter tornado puetpueta (pohéteu) ou literato – “a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo”. Todavia, essa afirmação de precedência da vida sobre a “arte” não deixa de acarretar algumas contradições, a menor das quais não será a relação social simbolizada por Jarry sob forma de um segundo pau, da phynança desta feita. E, se a rotação do pau da physica permite passar do sinal Menos ao sinal Mais (e, na obra de Jarry, proporciona a inversão da luz diurna e nocturna para Sengle, o herói de *Os Dias e as Noites*, e autoriza-o a declarar que Messalina, a maior puta da antiguidade, ficou virgem, posto que nenhum homem conseguiu satisfazê-la), a oposição entre os dois paus desagua numa cruzificação: se o Surrealismo não produziu praticamente nada nos domínios do teatro e do cinema, foi devido aos tabus decretados no tocante a procura de financiamentos, por um lado, e profissionalização, por outro. Claro que, pontualmente, Breton terá sido conselheiro de edição, director de galeria, etc. Mas, em 1926, a recusa, por parte de Artaud, de aderir ao ideário comunista e o empreendimento do Teatro Alfred Jarry – que já não é uma actividade de “amadores” – surgem como uma dupla traição numa altura de grande deserção no seio do grupo. Será preciso nada menos que o internamento psiquiátrico de Artaud para que Breton reconsidere os seus juízos precipitados, reconheça a integridade do projecto de Artaud e tente reduzir um conflito do qual Artaud sofrera incomensuravelmente a um simples “mal-entendido”.

VII

“O acto surrealista mais simples consiste em descer à rua, empunhando revólveres, e disparar à queima-roupa, tantas vezes quantas for possível, sobre a multidão.”

André Breton

Segundo Manifesto do Surrealismo

15/12/1929

Em 1929, Breton faz questão de recordar o papel do *desespero* e da *violência* nos fundamentos do projecto surrealista. Mais uma vez, Jarry é escolhido como modelo, ele que Breton apresenta na *Antologia do Humor Negro* como “aquele que revólver” e sobre quem colecciona histórias nas quais a arma se encontra integrada às actividades quotidianas (tais como a abertura de garrafas, etc.).

Nascido da maior chacina da História, o Surrealismo não se contentou com a negação dadaísta, mas nem por isso a renegou. A provocação, o “escândalo” são seus motores. Por outro lado, retrospectivamente, a característica mais notória do movimento surrealista terá sido a fidelidade aos valores e aos objectivos inicialmente definidos. Críticos e universitários nunca perdoaram a Breton a sua arrogância para com eles e a sua segurança no que diz respeito ao olhar sobre os textos – no caso dos “falsos” Rimbaud, por exemplo. Acresce que Breton é o primeiro a levar a sério Raymond Roussel, a dar-se conta da envergadura de Isidore Ducasse e do alcance das suas *Poesias*, etc., mostrando-se aliás tão exigente com os mortos como com os vivos. Nesse seu trabalho de descobridor e de crítico, Breton confiou sempre plenamente no julgamento de Jarry, sabendo “que infalível detector ele foi dos valores modernos” (prefácio ao livro *O Ladrão*, de Georges Darien, 1955) – a lista “dos livros pares do doutor Faustroll” serve de modelo às que Breton elaborará, do *Primeiro Manifesto* à *Antologia do Humor Negro*; Lautréamont não escapara a Jarry...

VIII

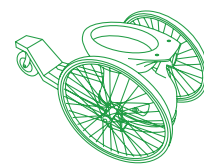
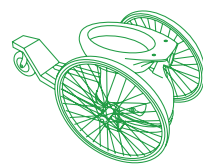
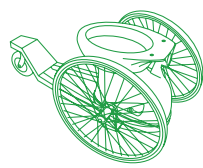
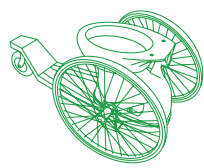
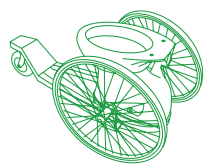
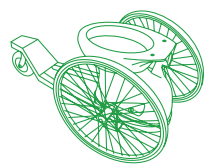
“A Pataphysica é a ciência das soluções imaginárias, que confere simbolicamente aos lineamentos as propriedades dos objectos descritos através da sua virtualidade.”

Alfred Jarry

Gestes et Opinions du Docteur Faustroll

Cap. VIII

Sem as investigações de J.H. Sainmont e os trabalhos do Collège de Pataphysique, uma boa parte da obra de Jarry estaria talvez perdida, mas sobretudo, a sua influência – logo o seu lugar na construção da “modernidade” – nunca teria sido tão fértil. Jarry tinha consciência de que o transtorno dos valores provocado por *Rei Ubu* ia bem mais longe do que a brincadeira de banco de escola e punha em causa a própria estabilidade do real, a começar pela língua – donde a evocação por Faustroll “De *Rei Ubu*, a quinta letra da primeira palavra do primeiro acto”, ou seja o tal R acrescentado à palavra-padrão de cinco letras e que constitui o terceiro paralelo ubuesco, depois da *physica* (o espiritual) e da *phynança* (o social). A ciência desenvolvida por Ubu e Faustroll, que começa por negar “o geral” para o transformar numa soma “de excepções, embora frequentes”, engendrou várias ramificações fecundas, a menor das quais não será a pholdulogia – que, considerando a realidade como uma acumulação de imagens desconexas e de elipses, se consagra à alteração constante da realidade através da fabricação de imagens em movimento (foi Deleuze quem fez a ponte entre as teorias de Bergson sobre *O Funcionamento Cinematográfico do Pensamento* e as descobertas dos pholdulogistas sobre a essência cinematográfica da realidade) – ou o OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) – que, recorrendo a uma aplicação da matemática à produção textual, desenvolveu uma escrita submetida a imposições formais (Georges Perec, Italo Calvino, etc.) e encarou a estrutura dos textos como variante de uma combinatória (Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Georges Perec, Harry Mathews, etc.). A literatura e o cinema foram beber à Pataphysica como a um elixir de juventude, e isso inspirou-lhes vários motivos de renovação – formal ou em profundidade, superficial ou radical. Mas o terreno de eleição da Pataphysica, para uma renovação tanto ao nível da práxis quanto ao da construção teórica, deveria continuar a ser o gesto soberano a que chamamos *teatro*. ■



Po-logne

JOÃO SOUSA CARDOSO

Visitei o espaço cénico de *UBUs*, conduzido pelo Pedro Tudela e, com a montagem da cenografia praticamente concluída, o tempo era de explicações sumárias sobre a funcionalidade e a significação dos vários elementos. Considerei, então, que para formarmos um juízo justo a propósito das qualidades do espaço que acolherá um projecto que recupera o legado de Alfred Jarry, impõe-se-nos uma revisão – apesar da conhecida antipatia do autor por todas as formas de historicismo (“Não consideramos honroso construir peças históricas” e “Toda a ‘história’ é profundamente maçadora, ou seja, inútil”; mas não era ele próprio um profundo conhecedor da história do teatro e das línguas, só assim podendo parodiar o modelo das tragédias antigas e do teatro clássico ou deturpar os arcaísmos do francês e manipular a etimologia das palavras?) – dos princípios por ele defendidos, e metodicamente expostos, no que respeita às novas práticas teatrais que o novo século XX requeria. Ressalvando o autor, muito embora, que as estéticas são sempre formulações transitórias porque concentradas no presente (“As peças clássicas foram representadas nos figurinos do seu tempo; façamos como esses pintores antigos que desejavam as cenas mais antigas suas contemporâneas.”).

Refractário à estética do romantismo tardio, ainda dominante na viragem de século, o Simbolismo irá impor ao teatro europeu a primazia dos valores indiciais como tradutores do pensamento subjectivo, onde as personagens são muitas vezes a encarnação de ideais abstractos. No entanto, o que aqui é corrente estética que, no processo de estabilização, é autores como Gabriele d’Annunzio, Leonid Andreiev e Maurice Maeterlinck, em Alfred Jarry é um princípio a radicalizar que domina toda a sua dramaturgia (mas os textos ensaísticos também) e subverte os mecanismos elementares da escrita e da fonética, instituindo uma obra absolutamente isolada no contexto do teatro proto-moderno.

Em Setembro de 1896, Alfred Jarry publica “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”, no *Mercure de France*, um balão de ensaio que visava a *mise-en-scène* de *Rei Ubu*, cuja primeira apresentação ocorreria em Dezembro seguinte, no Théâtre de l’Œuvre, em Paris. Denunciava, aí, os recursos estilísticos “horrríveis e incompreensíveis” do teatro académico e advogava uma nova lógica estética, ao nível do cenográfico, mas também do figurinismo e dos adereços.

Jarry afirmava procurar a perfeição nas obras rudimentares e propunha uma estética orientada pela economia de expressão a par do exercício intrincado da síntese, das sinalizações e das correspondências visuais acertadas pelos mecanismos estruturais da obra: a edificação polissémica (integrando o jogo contínuo da reversibilidade dos opostos) e o raciocínio lógico-dedutivo. Donde a recusa terminante do telão pintado e o desprezo pelos efeitos de *trompe-l’œil* dos cenários instituídos, que “iludem aquele que vê grosseiramente, ou seja, que não vê”. Contrapõe à sobrançeria dos criadores e à submissão do público um espaço cénico que permita a cada espectador colher a sua visão pessoal da cena. À subida do cenário, a cada mudança de espaço da actuação dramática, para revelar um novo cenário, a que estava limitado o sistema do telão pintado – e que Jarry repudia por incitar o público, ciclicamente, ao “não-espírito”, isto é, a uma suspensão cognitiva –, propõe o transporte de um letreiro onde se dá a ver escrito o nome do lugar. Para outros dispositivos cénicos elementares (“uma janela que se abre ou uma porta que se empurra”), os objectos deverão ser assumidos na sua realidade material e integrados na cena como “uma mesa ou um archote” e eram no teatro romântico.

No texto “Respostas a um Questionário Sobre a Arte Dramática”, só publicado postumamente, Alfred Jarry anunciava o advento do teatro abstracto em França, que permitia finalmente o entendimento de qualquer peça “sem o esforço de uma tradução”. A simplificação conduziria à essencialidade abstracta. A dado momento, numa clara alusão ao “Acto Heráldico” de *César-Antechrist*, Jarry idealiza cenários *heráldicos*, em que as personagens atravessariam a cena num chão decorado por brasões. O espaço cénico deveria instituir um território de reconhecimento imediato mas hiper-codificado.

As considerações teóricas de Alfred Jarry vão mais longe em “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”, ao abordar os *décors* naturais que, quanto a si, não admitem a duplicação. Cita, como exemplo válido de uma investigação relativa às possibilidades da prática teatral ao ar livre, a montagem de peças campesinas por Maurice Pottecher, no Théâtre du Peuple de Bussang; e aventura-se noutras sugestões: “Neste tempo de ciclismo universal, algumas sessões dominicais – num Verão, muito poucas (de duas a cinco), de uma literatura à partida não muito abstracta [...], num campo pouco distante, com arranjos possíveis para os que usam o caminho-de-ferro, sem preparativos prévios, os lugares ao sol gratuitos [...] e os estrados simples transportados em um ou vários automóveis – não seriam absurdas”.

Num artigo publicado na revista *La Critique*, em Dezembro de 1896, onde dava conta da primeira representação pública de *Rei Ubu*, Alfred Jarry descreve o lugar escolhido para unidade do espaço de acção: “A cortina desvenda um cenário que pretenderia representar Parte Nenhuma, com árvores ao pé de camas, neve branca num céu azulíssimo, da mesma maneira que a acção se desenrola na Polónia”. Mas esta Polónia é um jogo semântico: o elemento *Po-* deriva de dois advérbios de lugar do grego, um indefinido e outro interrogativo. No que respeita ao elemento *-logne*, o autor ensaia um reencontro com o radical de *loin* (longe). A coincidência dos dois termos (“segundo uma verosímil etimologia franco-grega”) produz “um algures interrogativo bem distante”, mesmo que no final de *Rei Ubu* só já subsista a parte indefinida, na expressão “nessa terra de Longe-Tudo”. A Polónia seria, também, noutra nível de leitura, o reino do mesmo nome cuja história conturbada o sujeitou a sucessivas anexações a diferentes impérios (“país suficientemente lendário e desmembrado para ser essa Parte Nenhuma”), obliterando-o recorrentemente do mapa político da Europa. Contudo, no mesmo texto, Jarry adverte que esta *Parte Nenhuma* está por todo o lado – começando pelo país onde nos encontramos –, agrava a irresponsabilidade das personagens e implica directamente o público na plateia que, por umas horas, consentiu ser polaco mesmo que, no final, Dom Ubu se nomeie Mestre das Phynanças, em Paris, “nessa terra de Longe-Tudo”, onde a peça era então representada.

As indicações, que chegaram até nós, da cenografia usada na representação de *Rei Ubu* no Théâtre de l’Œuvre são imagens sugestivas mas pouco precisas: portas que se abrem sobre uma planície de neve sob um céu limpo, chaminés com relógios que se fendem para servir de portas, palmeiras a reverdecer acercadas de uma cama, para que elefantes as pastem, empoleirados em prateleiras. Como recriar, hoje, este “algures interrogativo bem distante”?

A *Po-logne* de Pedro Tudela, algures entre uma paisagem rural, um terreiro e um arraial popular, imediatamente se revela um *Po(r)-tugal*. Uma paródia histriónica do país, que procura acercar-se visualmente do universo jarriano e recontextualizá-lo pela evocação de referências regionalistas, invariavelmente atravessadas por uma lógica burlesca. Mas os elementos que se nos apresentam na sua familiaridade cultural ou na pretensa obscenidade, funcionam afinal como plataformas giratórias para outras referências mais complexas. Se o grande buraco circular aberto no estrado do cadafalso (ou atrelado agrícola?) é o centro escatológico e sexual deste *UBUs*, ao monumentalizar, de uma só vez, os orifícios anal e uretral; o revestimento do palco com relva artificial em toda a sua extensão, submetendo o ambiente ao verde, implica já outros pressupostos da obra de Jarry. O verde, coloração produzida em determinados efeitos de combustão, é um elemento de ressonâncias alquímicas que evoca a mudança de estado físico das matérias. O estrado do cadafalso, por sua vez, quando é levantado da posição horizontal para a quase-verticalidade alude, do mesmo modo, às diferentes configurações que as formas podem adquirir consoante a dimensão em que existem e a dimensão em que se fazem projectar. Alfred Jarry (ou o patafísico Dr. Faustroll) deteve-se sobre estas questões, afins à quarta dimensão, em “Comentário Para Servir à Construção

Prática da Máquina de Exploração do Tempo”, especulação sobre os aspectos ideológicos e práticos do romance *The Time Machine* de H.G. Wells e que tão profundamente influenciaria a noção de espaço em Marcel Duchamp. Em *UBUs*, o estrado passa de uma quase-linha a um plano trapezoidal.

Mas será, sobretudo, no jogo induzido pelos dois mestros, em cujo topo se encontram fixos cinco altifalantes, que podemos encontrar o momento fulcral votado à quarta dimensão. Repetindo, aqui, Pedro Tudela, a estratégia usada na intervenção a que sujeitou o Salão + ou – Nobre do Teatro Nacional S. João, há cerca de um ano, estes dois mastros electrificados (possíveis materializações do *Pau da Physica* de Dom Ubu) são um único elemento decomposto em duas posições distintas por ele ocupadas num determinado movimento. Assim, o mastro mais próximo do público e que, em posição oblíqua, parece fixado na queda, seria o pau numa situação inicial. E o segundo pau, que desce, na posição vertical, até meio do espaço cénico e parte de um lugar que escapa ao nosso campo visual, seria o mesmo mastro, na sua posição final.

Isto é, a cena e o público encontram-se num lapso de tempo (e num intervalo espacial) entre o ínfimo momento em que o primeiro pau, num movimento rotativo, assente na sua extremidade cravada no chão, cai, atravessa o pavimento e toma a posição vertical num lugar outro, numa dimensão inacessível pelas limitações da nossa percepção visual (cingida aos campos da bi e tridimensionalidade). O segundo mastro seria, pois, este mastro naquela posição final. Mas se o vemos ali é porque talvez participemos nós próprios, sem disso nos darmos conta, nessa outra dimensão intangível e paralela ao mundo visível. E tal como a quarta dimensão é perpendicular às outras dimensões, também o pau com os cinco altifalantes se anuncia perpendicular à horizontalidade da cena.

O que aqui poderá estar a ser interrogado é, antes do espaço dramaturgicamente de Dom Ubu, o espaço físico em que as artes cénicas acontecem e o lugar que nos atribuem ou nos deixam conquistar enquanto espectadores. Valerá a pena confrontarmos, volvidos cem anos, as estratégias cenográficas de Pedro Tudela e os problemas concretos que Alfred Jarry apresenta e que, talvez, não tenham ainda sido reorientados no quadro da contemporaneidade, onde a gradual tribalização das sociedades (a que Michel Maffesoli tem dedicado uma continuada reflexão sociológica), conduzidas pelo regresso à idolatria e abrigadas no *presenteísmo*, substituiu os sistemas racionalistas herdados de oitocentos pelo sincretismo, o poder pela potência e a política pela “resistência mole”. Depois do século XX, do Surrealismo e do *teatro do absurdo* (que têm em Alfred Jarry a referência matricial), do esgotamento das vanguardas organizadas e do regresso à disciplina institucional, sem paraísos metafísicos ou *artificiais* a alcançar e onde a “função sinal” ou “função emblemática” torna a prevalecer, que reflexão nos cabe hoje sobre a natureza e as propriedades do espaço cénico? A nós, polacos? ■



Ubu no terreiro

JOÃO LISBOA

Um pouco antes de acordar do coma e de pedir um palito para, logo a seguir, morrer; não muito longe da altura de se deixar fotografar enquanto cadáver para enviar postais aos amigos; algures no tempo, entre uma refeição naturalmente começada pela sobremesa e acabada com um cálice de absinto e uma inalação de éter; nessa altura, se interrogado como gostaria de ver o seu *Ubu* levado à cena, muito provavelmente, Alfred Jarry, montado na sua bicicleta e apontando uma pistola ao interrogador, socorrendo-se do arsenal teórico da Patafísica, responderia: “Que, em vez da aplicação da lei da queda dos corpos para o centro, se lhe prefira a da ascensão do vazio para a periferia!”. Digamos que, muito livremente (muito, muito livremente), Ricardo Pais e Sérgio Godinho acederam ao contacto espiritual com o Mestre e procederam em conformidade.

A encomenda

Sérgio Godinho Sempre disse que gostava de encomendas, sobretudo quando são estimulantes. Para mim, o Ricardo Pais é sempre estimulante, até porque temos uma relação de trabalho antiga. Como actor, tive o prazer de ser dirigido por ele em duas peças, *A Mandrágora* [1976] e *Matinée Mágica* [1977]. Trabalhou comigo num dos Coliseus e no *Escritor de Canções*, no Institut Franco-Portugais. Já me tinha convidado para colaborar com ele em *Sondai-me! Sondheim* [2004], onde se chegou a pensar em incluir canções minhas, para além da hipótese de eu traduzir algumas das canções de Stephen Sondheim. Desta vez, aconteceu o que frequentemente sucede, tem de se arredar sempre qualquer coisa para o lado: eu queria começar a compor canções para um novo disco mas surgiu-me esta *offer you can't refuse!* Achei que era um projecto suficientemente ousado para que também eu experimentasse outras coisas. Os termos da encomenda foram bastante livres, o próprio Ricardo estava ainda a tentar encontrar rumos. Uma das coisas de que me falou muito foi de bases percussivas que deveriam estar bastante presentes. Inclusive, pôs-se a hipótese de certas canções terem só apoio percussivo e nenhum apoio harmónico, embora ele possa estar muitas vezes subjacente. Isto é, escrever com harmonias definidas e, depois, “rapá-las”. O caminho não foi exactamente por aí porque, nas canções que escrevi, há uma harmonia que considero dever estar presente. E houve uma canção, “Em França é Tudo Superior”, em que o Ricardo me pediu expressamente que existisse um acordeão por trás. No entanto, fiz canções em que gozei de bastante liberdade. Procurei, sobretudo, responder à vivacidade, imprevisibilidade e violência do texto de Jarry fazendo músicas muito *staccato*, responder ao excesso do texto com uma música que andasse um bocado a *chocalhar*, não só entre vários universos mas dentro de si mesma, dentro de frases bastante coloridas e com mudanças rítmicas que pudessem ser aproveitadas pelas percussões. Quando componho letra e música, parto habitualmente de uma base musical. Neste caso, em que parti do texto, tive de ouvir uma música qualquer que se me comesse a impor. Como é evidente, essa música não é senão o meu espelho. Aquilo que está no texto original, ou melhor, na tradução da Luísa Costa Gomes, terá a sua música própria. Mas há que procurar ali sentidos, sobretudo em certas canções. Algumas têm partes quase definidas ou, pelo menos, um refrão. Mas, noutras, há que descobrir sentidos num texto corrido, inventar lógicas no corpo da canção. Acima de tudo, segui muito o *feeling* do texto. Houve músicas que foram quase rascunhadas na minha cabeça, a ler o texto, ia desbravando, descobrindo como é que a música se organizava com aquele texto. Depois, tive de adaptar isso às formas que desenvolvi. Nunca tinha lido os *Ubu(s)*. Vi só uma encenação, há anos, em França. Em relação ao texto da Luísa, em quase todas as canções há pequenas adaptações minhas – por questões de prosódia, de equilíbrio do texto... ou de desequilíbrio! –, mas que não são de monta e que tiveram como objectivo criar uma linguagem musical com a qual os actores se sentissem estimulados.

Ricardo Pais Desde o início pretendi incorporar canções no espectáculo. A dramaturgia de *UBUs* foi encomendada pensando num objecto musical – não exactamente *um musical*. Claro que o Sérgio aparece aqui como alguém cujo universo tem alguma correspondência com o universo de Jarry, pelo menos na grande liberdade com que ele utiliza as palavras e, principalmente, no seu equilíbrio, ou *desequilíbrio*, prosódico. Ele é, provavelmente, o escritor de canções que consegue incluir mais palavras em menos tempo. Consegue introduzir sentidos novos nas canções pela compressão da mensagem falada (ou escrita) na mensagem musical. Isso parecia-me muito interessante para estes poemas, estas canções, que a Luísa Costa Gomes traduziu com um sabor muito particular. Sabia – temos isso mais do que provado – que as canções do Sérgio são difíceis de cantar. E ele também não foi, de todo em todo, pelo caminho mais fácil nesta encomenda. Pela natureza disruptiva dos poemas, era preciso usar atonalidades e alguns dos seus *truques* mais elaborados, mas eu não tinha a intenção de fazer um espectáculo com canções *limpinhas*, que aparecessem como números musicais absolutamente exemplares. E, na realidade, este espectáculo não tem uma direcção musical una. É um espectáculo que eu, o João Henriques (que fez a preparação vocal, os arranjos e as harmonias) e o Francisco Leal (que fez o desenho de som e é, ele próprio, um homem da música) realizámos juntos. Houve igualmente outro pressuposto: neste espectáculo iríamos utilizar essencialmente percussões. O papel do Miquel Bernat, que é um percussionista e um músico de luxo, pareceu-me muito importante. Não necessariamente porque ele centralizasse (como ninguém centraliza realmente) os arranjos, mas porque iria certamente trazer um contributo interessante para as canções se partíssemos do princípio – que foi respeitado até ao fim – de que elas seriam praticamente acompanhadas só mesmo por percussões.

O caderno de encargos

Sérgio Godinho Há, de facto, um espírito algo weilliano porque o Kurt Weill é, para mim, uma referência central na medida em que foi uma das bases da minha formação e me foi também sugerido pelo Ricardo. Esse lado do *nonsense* existe também quando, no interior de uma mesma canção, se toma um caminho inteiramente diferente. Tal como acontece no próprio texto, o que eu quis manter – quis respeitar muito o “sangue na guelra” daquele material e não fazer uma música muito educadinha. Foi um processo de composição diferente daquele que uso muitas vezes, joguei muito sobre intuições. Desde logo, a sugestão de uma presença forte de percussões determinou o rumo. Ouvi sempre ali coisas muito ritmicamente apoiadas. Mas cada caso é um caso. Noutra contexto, poderia ter partido de bases muito harmónicas e melodicamente mais complexas. Embora este, melodicamente, até seja complexo, é muito carrossel, sobe, desce, mas é acessível, não é música erudita... Basicamente, tentei sentir intuitivamente a solicitação e construir um edifíciozinho à volta dessas intuições. Não tem muito mais segredo. E, além disso, eu gosto de ser condicionado – essa noção de “encomenda” – porque, logo à partida, me abre para outros universos que, de outra forma, não teria experimentado. Obrigá-me a reflexões ou a cruzar-me com personagens que começam a existir e que, depois, ganham vida própria, como foi o caso da “Balada da Rita” que foi feita para *Kilas*, o *Mau da Fita* e, hoje, poucos a relacionarão com o filme. Mas é uma situação de que gosto muito, gosto das artes aplicadas, gosto de escrever *para qualquer coisa*, gosto que as canções existam no palco, que sejam corporizadas por actores, é uma outra vida.

Ricardo Pais Acho que é um espectáculo musical mais no sentido dos espectáculos de Brecht com canções. As canções funcionam realmente como *songs*, como momentos de comentário e recepção autónomos. Elas não imbricam necessariamente na acção como tende, de uma maneira um bocadinho foleira, a acontecer no mu-

sical. Trata-se, uma vez mais, de eu fazer um musical não o fazendo. Por um lado, sou muito atraído pela presença da música em cena, como aconteceu em *Sondai-me! Sondheim*, mas por outro, a minha relação com o musical continua a ser, de facto, um pouco conflitual. Aqui, procurámos mostrar como se pode cantar de maneiras diferentes, que não se resumam ao “tcharaam!”, ao grande momento emotivo dos espectáculos. Em suma, estas canções não têm nada de *melo-dramático*, não criam qualquer drama a partir da música. Neste momento, têm as harmonias feitas em marimba, tocada pelo António Sérgio que é um dos discípulos do Miquel e entra no espectáculo como actor. Este lado rusticizante, aparentemente grosseiro, que eu sempre imaginei que acompanhasse este espectáculo de terreiro, de feira, foi não só um dos traços dominantes como também um dos desafios. E que foi explicado ao Sérgio desde o princípio.

A liquidação sumária de um

co-autor (que, feliz, colabora)

Sérgio Godinho O essencial é que se possa sentir na música a cara daquele espectáculo. Tal como, quando componho para outra pessoa, procuro que aquela seja a sua cara musical ou que tenha algo que ver com o seu universo. No teatro ou na música para cinema é preciso pensar na adequação a uma determinada personagem ou *feeling*. É um bocado intrigante porque tenho a certeza que vou ser também surpreendido pelo desenvolvimento das sugestões que estão ali muito em bruto nas gravações que mandei. É evidente que o Ricardo, com a grande confiança que existe entre nós, disse logo “Achas que podemos não ser muito respeitosos?...”. À partida, é feito para ter essa vivacidade. Não me pus muito a questão de não ser eu a escrever músicas e textos. Soube desde o início que estava a trabalhar com palavras que não eram, assumidamente, as minhas. O que não foi necessariamente negativo. O texto de Jarry sugeriu-me outras vias. Prefiro esta parceria porque criei objectos que vão por caminhos diversos daqueles por onde eu iria se a letra e a música fossem minhas. Mas depois descobri-lhes um outro ritmo e uma musicalidade que as faz minhas, onde eu encontro as minhas *quebras*, onde a frase pára e volta a arrancar...

Ricardo Pais Ao passarmos as canções da voz dele para os actores, tentámos quebrar a marca de cantautor que existe quando ele próprio interpreta, mas é certo que a personalidade de cantor do Sérgio Godinho se impõe muito estilisticamente. Foi muito desafiante tentar fazer, não só através dos recursos que já referi mas também pela própria apropriação das canções pelos actores, algo que tirasse o Sérgio Godinho – não diria da sua própria idiossincrasia, porque isso seria injusto – das suas próprias *marcas*, da sua, digamos, imagem de marca. Aqui, o que nos propúnhamos era, de alguma maneira, *reduzir* o escritor de canções. O Sérgio é realmente um autor infinitamente mais perturbante por aquilo que escreve em palavras do que propriamente pela música que faz. Sendo que, em determinados momentos – e a colectânea *Escritor de Canções* é um exemplo disso –, ele escreve canções no sentido mais tradicional: músicas e poemas que parecem casar-se e que se transformam em objectos lúdicos autónomos. No momento em que começámos a ensaiar com os actores, percebemos que eram excelentes peças de trabalho de texto literário-musical, sendo que não se partiu, por uma vez, das palavras do Sérgio. Para além disso, há diversas peças – tanto o “Memnon” e “Em França”, do Sérgio, como outras, populares – tocadas ao acordeão e à concertina pelo Rui Nogueira. O Rui é uma descoberta: é filho do último construtor de concertinas em Portugal e, talvez, na Península Ibérica. Foi através do pai dele que descobrimos as primeiras interpretações do vira “Ritinha”, que acabou por ser em dos *leitmotiv* do espectáculo. É um dos poucos temas no espectáculo que não tem o apoio das percussões ao vivo. ■

Nota sobre 'Patafísica

JOÃO SOUSA CARDOSO

O termo *patafísica* surge na obra de Alfred Jarry, em 1894, na colectânea *Les Minutes de sable mémorial*, sendo Achras quem apresenta Ubu como “antigo rei da Polónia e de Aragão, doutor em Patafísica”. Em *Ubu Cocu (Ubu Cornudo)*, na tradução portuguesa, que vem sendo escrito desde o Liceu de Rennes por várias mãos, mas que Jarry estabiliza numa versão, em 1897, também o Dom Ubu se faz anunciar “patafísico”, definindo a Patafísica como “uma ciência que nós inventámos e cuja necessidade se faz geralmente sentir”.

Mas será em *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, romance neo-científico que Jarry não conseguirá editar como obra una e de que apenas publicará excertos entre 1898 e 1900 nas revistas *Mercure* e *La Plume*, que aparece um ensaio aprofundado sobre as questões patafísicas. Esta obra, que André Breton assinala como um marco na história da crítica (na passagem de um espírito analítico para um espírito sintético, elevando-a “à la hauteur d'un art”) e que Michel Arrivé considera “o texto de Jarry mais desconcertante pela complexidade e pela aparente incoerência da sua estrutura”, justapõe a reprodução de impressos oficiais (com o recurso a caracteres especiais de impressão e à alternância entre passagens impressas e manuscritas); a descrição de uma viagem “de Paris a Paris por mar” onde as ilhas visitadas representam universos literários, pictóricos e musicais; descrições de quadros que não existem e cálculos extravagantes; e a recorrência da interjeição monossilábica e tautológica “ha ha” do símio Bosse-de-Nage.

É neste texto, no sub-capítulo “Elementos de Patafísica”, que Alfred Jarry apresenta uma definição acabada de Patafísica: “A Patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que confere simbolicamente aos traços gerais as propriedades dos objectos descritos pela sua virtualidade”. Defende ainda que a sua ortografia seja precedida por apóstrofo (*'Pataphysique*), de modo a, no dizer de Jarry, “evitar um trocadilho fácil”. A 'Patafísica seria a ciência que ultrapassa a metafísica como a metafísica ultrapassa – e à mesma distância – a física. Nesta ordem de ideias, a 'Patafísica estaria sempre associada à especulação duma quarta dimensão, sendo que Jarry se lhe refere directamente em “Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps”.

A 'Patafísica seria, para Jarry, uma negação do pressuposto do universal que guia a ciência tradicional (“O consentimento universal é, já por si, um preconceito bastante miraculoso e incompreensível”), dedicando-se ao estudo não dos fenómenos que confirmam as leis gerais, mas dos epifenómenos que correspondem à excepção. O conjunto de leis que rege os acidentes explicaria, assim, as qualidades de um universo suplementar àquele que vemos e conhecemos – Breton recuperaria estas ideias na sua tese dos *grands transparents*.

A 'Patafísica de Alfred Jarry questiona o senso comum, a doxa no que ela tem de mais rotineiro e as representações que fazemos das coisas, geralmente condicionadas por uma economia prática, desenhando redes dedutivas de grande lucidez mesmo que irónicas ou irrealizáveis. Se os jornais relatam os apuros em que se envolveu um negro ao abandonar um bar parisiense sem pagar o consumo que fez, Jarry depreende tratar-se de um etnólogo numa investigação de campo sobre os costumes em França, à semelhança do comportamento dos seus pares franceses em terras africanas; a atitude de al-

guém que coloca com cuidado um selo numa carta e a introduz no marco do correio é qualificada por Jarry de religiosa; se procede ao levantamento dos acidentes ocorridos a 14 de Julho e os relaciona com a festa nacional francesa, é para comprovar o carácter mórbido da celebração; porque haveremos de entender a forma de um relógio como redonda se, visto de perfil, é um rectângulo estreito?; porque representamos as casas quadradas, se nas cidades as casas nunca estão isoladas e se se nos apresentam, invariavelmente, como trapézios oblíquos?

O texto analisa ainda formas sobrepostas (como a dos signos binário e ternário que produzem a letra H) e a identidade que reúne os opostos (as figuras do ovo e do zero, tendo significados contrários, são idênticas), explicando que esta teoria é concretizada em *César-Antechrist* pela única demonstração prática: a do engenho mecânico dito *bâton à physique* (pau da physica), que na posição horizontal representa o símbolo matemático de “menos” e que, se cruzado “consigo mesmo”, na posição vertical representa o símbolo da adição. E ainda, se rodado sobre o seu centro, desenha no ar a superfície de uma esfera. Aqui, como em toda a sua obra, Jarry valoriza os elementos intermediários do signo (consolidando-o pela desmultiplicação da sua estrutura interna e pela repetição exaustiva das relações semióticas em que se mantém) e uma liberdade pela indiferenciação que marcarão todo o desenvolvimento posterior da 'Patafísica. Em “Elementos de Patafísica”, Jarry discorre ainda sobre a simetria do bem e do mal (que se cingem na ideia única do número dois) e deduz matematicamente a equação capaz de provar a superfície de Deus (“Deus é o ponto de tangência entre zero e o infinito”).

Após a Segunda Guerra Mundial, surge um entusiasmo muito particular pela obra de Alfred Jarry, que inclui a publicação de obras inéditas como *Le Surmâle* e *Messaline*, além de um vasto conjunto de curtos textos seus e de estudos sobre o autor.

Em 1948, Raymond Queneau, numa investida contra o Surrealismo de Breton, anuncia a criação do Colégio de 'Patafísica como uma sociedade secreta “de investigações eruditas e inúteis” mas não dogmática, da qual fazem parte Boris Vian, Jean-H. Sainmont e Georges Perec. O Colégio tinha cerca de duas centenas de membros e um milhar de correspondentes internacionais que assinavam as publicações do Colégio (os *Cadernos de 'Patafísica* mas também as plaquetas de formas bizarras com textos caracterizados pelo experimentalismo tipográfico), sendo que os algarismos do número de inscrição eram escolhidos aleatoriamente.

Pelo Colégio de 'Patafísica passam artistas como Marcel Duchamp, Man Ray, Miró ou Jean Dubuffet, autores como Eugène Ionesco, Italo Calvino, Jacques Prévert, o cineasta René Clair, o matemático François Le Lionnais, o explorador Paul-Émile Victor, os historiadores e críticos Pascal Pia e Maurice Saillet.

Em 1959, ano da morte de Boris Vian, Raymond Queneau funda o OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), um grupo de trabalho cujo princípio é tentar analisar formalmente a literatura através de parâmetros estritamente matemáticos e produzir uma literatura experimental por meio dos mesmos princípios.

Neste contexto, desenvolvem-se jogos com regras simples mas rígidas, que se propõem transfigurar textos pré-existentes: como a preservação da rima num soneto, desde que os cortes respeitem escrupulosamente o sistema

de correspondências da forma do soneto (subtrair a última sílaba ao primeiro e terceiro versos, por exemplo) ou substituir cada palavra de um texto clássico pela sétima palavra que se lhe segue no dicionário. Uma outra variante destas práticas é o denominado LSD (*Littérature Sémantique*), que pretende provar a identificação universal de todos os textos, isto é, que qualquer texto é igual a um qualquer outro texto. Para isso, bastaria substituir cada palavra do texto inicial pela sua definição no dicionário. A dimensão do texto aumentaria até ao ponto em que se decidisse iniciar um processo inverso de síntese, donde resultaria um texto radicalmente diferente do primeiro.

Redescobrem-se jogos históricos (herdados nomeadamente do Barroco) como o *lipogramme*, segundo o qual Georges Perec escreve um romance sem nunca recorrer à letra “e” e intitulado-o *La Disparition*. Num segundo exercício, o autor escreve a mesma história sem repetir nenhuma das palavras da primeira versão, mas fazendo uso, de entre as vogais, apenas da letra “e”. Donde, por exemplo, o “avocat” (advogado) de *La Disparition* transformar-se em “evec” (bispo) no segundo livro intitulado *Les Revenentes*. Outro projecto patafísico realizado por Perec, segundo os princípios do *palindrome*, é um texto legível nos seus dois sentidos opostos.

Boris Vian em *Outoño em Pequim* concretiza, também, um conjunto de estratégias próprias da 'Patafísica. Um exemplo é a reflexão sobre o carácter profundamente revolucionário do hino nacional francês. Pois se n' *A Marsehesa* se canta e deseja que “um sangue impuro alimente os sulcos dos nossos campos”, então, para Vian, o seu carácter revolucionário é inquestionável, pois que nunca um hino desprezou tanto a classe trabalhadora ao desejar o fracasso das colheitas, resultado de uma rega de campos com sangue e, para mais, sangue impuro! O escritor recuperará, além disso, a especulação iniciada por Alfred Jarry em torno do cálculo da superfície de Deus.

Depois da morte de Queneau e de Sainmont, no final dos anos 70, o Colégio de 'Patafísica praticamente desaparece. Enquanto isso, até aos nossos dias, a ramificação OULIPO não cessou de se internacionalizar e de expandir as suas possibilidades, tendo-se mais recentemente voltado para a produção aleatória de textos gerados por computação.

A 'Patafísica pode ser, hoje, interpretada como a última das derivações do Simbolismo e revista como uma crítica da civilização tecnocientífica – tão radical quanto cingida ao pensamento lógico-dedutivo, mesmo que cruzado com o humor e o poético – e da economia produtivista onde o indivíduo é limitado à condição servil. ■



Diálogos com o Homenageado*



Retrato de Alfred Jarry por Felix Vallotton - Jarry na sua bicicleta modelo Clément Luxe, 1897

Primeira Jornada

& ETC Chamam-te o Gérard de Nerval do simbolismo e o teu primeiro livro, publicado quando tinhas 21 anos, é efectivamente notado pelos princípios vistos noutras obras que, ao fim e ao cabo, se classificam de simbolistas (a de Mallarmé, por exemplo). O teu primeiro livro – *Les Minutes de sable mémorial* – é um manifesto poético que subverte o real aparente, desintegra a linguagem e é sobretudo, frente ao romantismo, uma violência contra as suas vistas curtas, através da liberdade com que ataca os enfermos significantes dessa velha escola... Tu próprio que dizes?

ALFRED JARRY É um livro em que se envolvem ideias mal desabrochadas, nunca rodeadas por outras que usualmente as acompanham; faltam-lhe muitas citações que são necessárias nestas coisas e isso leva muita gente a ficar arrelampada; efectivamente, existem os manuais onde a malta nova tem de aprender essas coisas e onde se ensina que se devem seguir determinados costumes. Faz bem à gente ter estudado certos filósofos estudados há séculos para verificar que, 1º, é absurdo repetir certas doutrinas recentes que se arrastam pelos cafés e tabernas, já envelhecidas, nas sebatas dos estudantes e que, 2º, é duplamente absurdo citar o nome de certos filósofos quando cada uma das suas ideias, tomada fora do conjunto, é simples baboseira e *caqueccia* (E o que acabei de dizer é tão banal como a banalidade que com isto se pretende explicar)..

Sugerir em vez de dizer; construir no caminho das frases uma encruzilhada de todas as palavras. Tal como nas coisas naturais a que falsamente se comparou a obra genial (mas toda a obra escrita se lhe assemelha), a dissecação levada ao extremo acaba sempre por extrair das obras qualquer coisa de novo. Há um perigo e uma confusão que se corre: a obra de um ignorante, com expressões demagógicas sem sentido, para quem a olhe superficialmente é muito mais bela, pois a diversidade de sentidos atribuíveis é problema que não se põe, o verbalismo sem rédeas é sempre soante... – Qual o critério para distinguir esta obscuridade, este caos fácil, daquela simplicidade condensada, diamante de carbono puro, obra única feita de todas as obras possíveis oferecidas a todos os olhos que se concentram em redor do nosso crânio esférico??? Nesta, a **relação da frase verbal com todo e qualquer sentido que nela se possa encontrar é constante**; naquela, é indefinidamente variável.

No facto de se escrever a obra há uma activa superioridade sobre a audição passiva. Todos os sentidos que o leitor encontrar estão previstos e muitos há que nunca saberá encontrar; e o autor sempre lhe poderá indicar coisas inesperadas, posteriores e contraditórias.¹

Falando dentro do mesmo assunto, mas especificamente de Mallarmé, hoje considerado como o mais moderno dos escritores, recorde-me do texto necrológico que tu lhe dedicaste quando ele morreu, bem como do poema “L’île de Ptyx”, em que através dos símbolos apocalípticos defines o mundo da poética mallarmeana como poucos o sabes fazer...

Mallarmé é o único **católico** que conseguiu lugar na glória (porque católico, etimologicamente, quer dizer universal)...²

Queres com isso dizer que previas facilmente o quanto Mallarmé se projectava no futuro da cultura mais ainda do que se projectou no seu tempo?...

Mais: segundo os que sabem ler, já Heródoto falou dele, bem como Cícero, no livro terceiro *Da Natureza dos Deuses*...³

Acredito na verdade dessa afirmação... Mas voltemos à tua poética... àquilo que pensas dela... àquilo que os outros pensam dela... o que tu pretendes que ela seja para aqueles que a lêem & a facilidade com que ela pode ou não ser abordada...

Pelo facto de Jarry não ser do número dos nós-vivos, esta entrevista com Jarry pode parecer imaginada. Mas não o é de modo nenhum. Antes de morrer, Jarry já tinha morrido na mão mil possibilidades de o vermos e de o entrevistarmos. Dito de outra maneira: muito antes de morrer, Jarry já tinha morrido o mais possível, já tinha deixado de se deixar entrevistar. Por essas e por outras continua a ser entrevistável.

Além do mais, estava ainda vivíssimo e já fazia tudo para não ser Jarry: Jarry é o caso mais flagrante do homem que se viu ao espelho e que, a partir desse instante, se petrificou em não se sabe que objecto, mas, de qualquer modo, em um não-Jarry. (Daí ser fácil que um não-Jarry possa entrevistar outro não-Jarry.)

O teatro foi a vida de Jarry e a vida de Jarry (tal como, *v. g.*, a do seu contemporâneo Artaud) inclui-se na grande manifestação teatral dos fins do século passado e dos primeiros dias do século em que estamos.

O teatro segundo Jarry – e o sistema de conhecimento por ele sistematizado (a **Patafísica**) são a busca de soluções imaginárias para pôr no lugar da vida e do real, consistindo em atribuir aos objectos (existentes ou descritos na escrita) propriedades virtuais.

Considerando nestes e noutros assuntos, foi deliberado que dialogássemos com Mestre Jarry: se não com o filho dos Jarrys, nascido na cidade episcopal de Laval (República Francesa) em 1873, pelo menos com o Jarry cujo nascimento, vida e morte são o Grande Espectáculo assumido, a imaginação arvorada em Realidade, a contínua Mudança de Papel, as sucessivas Mortes, o Discurso Interrompido, o Diálogo com os Múltiplos Egos (numa tentativa semelhante à do homem que tenta dominar o Seu Corpo), ora ganhando ora perdendo a Partida, que tudo isso é o Teatro.

Jarry foi aquele que escreveu a farsa de Dom Ubu e com isso se sentiu tão bem ou tão mal que passou a assinar com o nome da sua personagem, a armar-se de revólveres como os dela, a pronunciar continuamente o discurso que virtualmente seria o desse senhor apenas virtual a que foi posto o nome de **Ubu**.

Mais tarde acrescentaria a esta a máscara de Faustroll, o Patafísico. E no momento em que se tornou cronista político em duas ou três revistas de Paris, não abdicou da condição que assumira ao baptizar-se com o nome da sua personagem. Aos problemas imaginários da política, Dom Ubu opunha as suas soluções imaginárias, assim provando que a Patafísica é útil para tudo. Mais: essa ubuesca personagem, abanando o queixo em certa altura da sua vida, acabou por se transformar em Shakespeare.

Está-se portanto a ver: com Shakespeare, com Jarry, com Ubu... múltiplas são as possibilidades de nos encontrarmos uma vez ou outra ou de com algum deles imaginariamente dialogarmos. Sem contar que há ainda as possibilidades que vêm do facto de Jarry ser perguntado por outro Jarry chamado Ubu, Faustroll, ou vice-versa(s).

Deste modo se apresentam as possibilidades de diálogo com o Homenageado neste seu glorioso centenário. Possibilidades ou impossibilidades, como abaixo se verá.

Uma certeza é esta, antes de qualquer diálogo, as afirmações de Ubu-Jarry ou são demasiado sérias ou são demasiado burlescas, necessariamente ao contrário daquele programa de rádio que não é demasiado sério nem demasiado frívolo...

É estúpido estar a comentar a própria obra escrita, seja boa seja má, pois no momento em que se escreveu tentou-se da melhor forma possível dizer não tudo, o que seria absurdo, mas o mais necessário (que o leitor por sua vez não perceberá no total); e mais claro não se pode ser. Pesem-se portanto escrupulosamente as palavras, poliedros de ideias, como se fossem diamantes na balança das próprias orelhas, sem perguntar o porquê disso ou daquilo, pois o que é preciso é olhar, lá no fundo tudo está escrito.

Isto quando se lê uma coisa sofrível. Quanto se trata de uma coisa medíocre:

Há coisas que julgamos serem muito más e que todavia não suprimimos, embora as depuremos, porque, por razões que presentemente nos escapam, elas interessam-nos em determinado instante; se não, não as tínhamos escrito; a obra é mais completa quando não se corta tudo o que é fraco e mau, trechos dispersos que, por semelhança ou diferença, explicam outras coisas semelhantes ou contrárias – e há alguns que do que gostam é disso e de mais nada.⁴

Essa ideia tem o seu quê de malandro hoje em dia, tal como *in illo tempore*, e leva-me a falar-te de uma outra obra tua – *Ubu roi* – no seu tempo mais ou menos considerada como obra menor, imperfeita, uma farsa de pouco trabalho, brincadeira indigna do poeta dos *Minutes*...

O meu amigo Dr. Misès fez de forma excelente a comparação entre as obras rudimentares e as mais perfeitas, paralelamente à que existe entre seres embrionários e outros mais completos: aos primeiros faltam todos os acidentes, protuberâncias e qualidades, daí lhes vindo a sua forma esférica ou quase, a forma do ovo e a de Dom Ubu; aos segundos acrescentam-se vários pormenores pessoais, mas conservam idêntica forma esférica, em virtude do axioma que diz que o corpo mais polido é aquele que apresenta o maior número de asperezas... Por essa razão toda a gente tem liberdade para ver em Dom Ubu as alusões que se quiserem, ou antes um simples fantoche, resultado da deformação realizada por um garoto do liceu na pessoa de um dos seus professores que, para ele, representava todo o grotesco existente no mundo...⁵

Estas referências a Ubu são de passagem, porque dele falaremos mais adiante, com mais vagar. Por enquanto, pensava falar um pouco mais sobre o assunto da literatura, do acto de escrever, do escritor, daquele que lê e da leitura – esses assuntos todos, tal como tu os tens reflectido. Sistematiza mais ou menos o que pensas sobre a engrenagem estabelecida do sistema ideológico-literário.

A contrafacção que é, parece, repreensível em matéria de tiaras, quadros, estátuas e outros objectos sólidos, foi durante muitos séculos e é ainda para muitas pessoas o critério de valor em matéria de literatura. Houve até um século que foi chamado o **grande** porque viveu debaixo desta fórmula: **Imitai os antigos**. Hoje não se diz já: **isto é tão belo como o antigo**. Mas repete-se de boa mente o juízo inverso que equivale ao primeiro: **isto não se parece com nada**.

Compreende-se bastante facilmente que um artista, quando não é ainda ele próprio e não passa de estudante, antes de copiar directamente a natureza investigue “o modo como o outro fez” para o copiar. Se se utiliza o mesmo instrumento que o vizinho, não é nada estranho que dele use também a maneira como ele o utiliza. É o utensílio e o braço a prolongarem-se. E tem-se poucas vezes em conta aqueloutro factor: a força necessária para manejar o instrumento. Há seres tão espertos que até dispensam essa muleta ou alavanca.

O escritor imita por um segundo motivo, por sinal muito humano: obedece ao comprador. Ora o comprador de um livro quer saber de que género é esse livro, antes de esboçar o gesto de comprar. É de propósito que escrevemos a palavra **género**, pois a verdade é que os géneros ainda subsistem: imprime-se sempre numa capa branca, amarela ou ilustrada a palavra **romance** ou a palavra **poema**. De qualquer modo, tipografa-se sempre ou rima-se diferentemente conforme for o caso.

Esses géneros subdividem-se eles mesmos em outros que não se nomeiam mas se denunciam verbalmente. Pergunta-se deste modo: “É do género (a subdivisão poderia chamar-se antes **maneira**) de Fulano?”.

A questão é razoável: o comprador de um volume quer saber o que lá está dentro, visão essa que se opera através da leitura; mas se ele lesse **anteriormente** quão poucos não seriam os que acreditariam nessa visão! Mediante a intervenção do livreiro, contenta-se com **desejar prever**. A ideia que este tem, conjunto de ideias passadas, serve de sumário de um livro. O nome do autor, esse, no caso de ser conhecido, é um sumário desse sumário. No cérebro do leitor há cinco ou seis nomes que, por associação, gravitam à volta de um maior, ou mais gordo, ou mais não se sabe o quê, mas que foi o primeiro.

Há na adolescência um período em que se ajuíza de um livro relacionando-o com Robinson Crusoe ou Madame de Ségur. Há outro período que dura toda a vida e em que alguns ajuízam de um livro relacionando-o com Fernando Pessoa, ou outros mais recentes mas tidos por nós em menos estima. A imitação é imitada da geração. Mas como as obras literárias são filhos naturais não podem beneficiar do *Is pater est*... O público exige isso ao nascer: a semelhança.

Claro que não é ao plagiato nem ao pastiche que nos estamos a referir.⁶

Qual é a linguagem do sistema literário mercantil?

Há uma quantidade incrível de palavras com que a tal semelhança paterna se disfarça ou exhibe: “clássico – bem escrito – exactidão histórica – documentação...”

Feliz ou infelizmente, de vez em quando nascem três ou quatro autores que fazem da filiação escadote – para tal tem que ser sólido – e lá do alto começam a deitar coisas diferentes, uma de cada vez, embora sejam reconhecíveis.

Os bons críticos dizem então que eles andam “em busca de uma via”.

Mas dez anos depois há-de haver um bom de um bocaco inteligente, nos pés, acabando por ver que houve por ali qualquer engano... O que seria? Às vezes a tiara não será antes um simples vaso de noite?⁷

Se queres descer, desçamos. Tens ideias definidas sobre a literatura e as estórias infantis.

Se a História com H grande não passa de recordação dos contos infantis, posta à disposição dos graúdos, não há dúvida que estes tirariam mais proveito da leitura se voltassem às suas primeiras quimeras, por sinal as menos químéricas.

Se o homem adulto, como se costuma dizer “mais não é que uma criança crescida”, não será verdade que ele cresceu **enquanto criança**, apenas tornando mais exageradas as suas tendências pueris?

A imaginação foi diminuindo dentro de um crânio cada vez mais oco. O sistema nervoso diminui enquanto o corpo cresce. Instala-se, segundo a engenhosa expressão de M. Le Dan-tec, o “parasita sexual”. A ambiência passa a ser nova: é o mundo das pessoas crescidas. Mas será assim tão nova? Haverá alguma diferença entre as personagens que enxameiam na imaginação infantil – de Polichinelo a Robinson – e aquelas com que se relaciona a vida adulta?

Um rapazinho, com menos inteligência do que o que seria para desejar, reflecte: “Eis-me um homem, cresci. Acabou-se a brincadeira”. **Outro** compreenderá porém: “Só agora é que o jogo e a brincadeira começaram. O que as pessoas crescidas chamam brincar são as ocupações diferentes das delas e que não incomodam as delas: brincadeiras diferentes das delas e as únicas que, por essa razão, elas toleram. Os brinquedos são logros com que nos distraem para não lhes despedaçarmos as suas coisas... Dão-nos uma rede para as borboletas e gaiolas para os grilos para que não cacemos senão bicharada miúda. Mas agora é que vou brincar a sério.”

Don Juan é um pequeno botanista que acabou por espigar. Um trinca-moscas vulgar.



A idade da razão, a demarcação. De que lado está a razão? E, mais tarde, de que lado é que está a juventude?

Se um livro for devidamente pueril nunca envelhecerá. Nele teremos de permanecer, a ele havemos de voltar, como se fosse uma ilha nossa.⁸

Sursum Corda. Dom Ubu tem alguma ideia definida sobre a nossa imprensa, já agora?...

Cartuchos de batatas fritas pelo preço de um tostão, é difícil desenterrar lá pelo meio duas ou três pobres notícias que nem sequer são verdadeiras. Apenas se vêem as vedetas de um jornal a denunciar a mentira do confrade, ou a confessar a mentira que ele próprio disse na véspera, para ter a glória de ser o primeiro a afirmar a própria mentira. E se há alguma notícia que é verdadeira e autêntica informação, a coisa não muda de figura porque se trata de coisas sem piada. Quanto a nós, Dom Ubu, abrimos o nosso saber a todas as coisas passadas, mais verdadeiras do que qualquer jornal, pois ou vos dizemos o que se lê nos outros sítios e o testemunho universal poderá dar conta da nossa veracidade, ou então pode suceder não encontrardes em lado nenhum a confirmação do que nós afirmámos e, portanto, a nossa palavra passa a ser verdade absoluta e indiscutível. Por meio do nosso Tempomóvel, inventado pela nossa ciência física a fim de percorrer o tempo (o dito locomóvel percorre continuamente o espaço, que é presente de três dimensões), podemos revelar todas as coisas futuras... Adquiram portanto o nosso almanaque, srs. leitores!⁹

Segunda Jornada

Creio que vamos passar à tua actividade teatral, por acaso a que mais me interessa, dado que a própria literatura que, como *professionnel des lettres* nos deixaste, se inclui – bem como os trinta e quatro anos que viveste – num longo espectáculo de teatro cruel e violento. Sou levado a afirmar que toda a força do espectáculo que realizaste se explica pela facilidade com que aceitaste nada acrescentar à tua infância, como afirmaste quando te interroguei sobre a literatura infantil. (E o próprio Ubu é a imagem que um aluno de liceu faz de um seu professor, começada a construir com doze anos e levada depois às últimas consequências.)

De qualquer modo seria deslocado pôr-te agora a falar da tua infância, em vez de antes conversarmos sobre a cultura que no teu teatro é posta em questão: as referências a Shakespeare, a Racine e a Molière são constantes na farsa de Ubu e não resisto a pedir-te uma leitura pessoal da personagem de Hamlet, *i.e.*, daquilo que seria um Hamlet encenado por ti...

Hamlet é um homenzinho de temperamento sanguíneo e epiderme pálida onde o sangue não aflora; menos desenvolvido na parte de cima do corpo do que nos membros inferiores: nem magro nem obeso (e aqui não interessa pôr a questão do actor comum naquela época): a rainha afirma a falta de ar que teve para o criar. Os cabelos são de um louro acinzentado;

do; não tem barba – era ainda mais cinzenta e rala do que são os cabelos – desde que acabou o curso na universidade. Pouco menos de vinte e cinco anos. Gestos de uma brusquidão incerta (leia-se imprevisíveis para o resto das pessoas). Voz muito surda, rebelde com certas consoantes. Faz vénias não à altura dos ombros, mas nitidamente à altura dos rins. [...] Muda de tiques quando lhe parece que os tem fora de moda.

É moralmente um desportista, mais ainda que um cabotino. O espectro é o seu treinador accidental. Confia-se a este após a verificação dos certificados.

Retarda o que tem a fazer enquanto não decide inteiramente a forma como o há-de fazer. E desculpa-se com todos os pretextos. Mas faltam-lhe certezas: numa proporção de dissemelhança, estabelece a relação Hamlet-Hércules. [...] O teatro dentro do teatro é para ele menos uma armadilha para atraparhar o rei do que um trampolim para o seu acto futuro: tem necessidade de encadear o seu acto a outros anteriores, mesmo que não seja ele a praticá-los: são os preparatórios; e só será capaz de fazer o gesto que tem a fazer depois de declamar e se ouvir a declamar os próprios versos, julgando que bastará depois dizê-los com mais acção. Não admira que acabe por ser responsável por um assassinio muito complicado e inverosímil: veneno, troca de floretes, floretes envenenados, taça de veneno...

É muito valente, porque não quer crer que o acto há-de algum dia ter lugar. Passeia pela sala de armas, esperando apenas por aquele que já não é Hamlet, o qual não morreu a golpe de

espada mas sim por ter agido. O impostor acaba por se dar a conhecer e como ninguém o reconhece, exclama: “Sou eu, Hamlet, o da Dinamarca!”.

Quem acabou por dar em Hamlet foi Shakespeare, porque escreveu a peça em vez de a ter vivido. Mas pelo facto de a ter escrito até ao fim, Shakespeare morre ao mesmo tempo que Hamlet.¹⁰

Não sei se alguém já alguma vez encenou esse Hamlet... Nem será o que mais interessa. Representa, de qualquer modo, um caminho a pesquisar, tanto mais que o teatro não pesquisou nada nos últimos séculos, segundo julgo e segundo acho que tu achas...

Há alguns anos que a arte dramática renasce – ou nasce talvez – em França, nada tendo produzido ainda para lá de *Les Fourberies de Scapin* (e de *Cyrano de Bergerac*, como se sabe) e de *Les Burgraves*. Possuímos um trágico que é senhor de terrores e piedades novas tão especiais que tem por bem exprimi-las através do silêncio: trata-se de Maurice Maeterlinck. Há ainda Charles Van Lerberghe. E outros que não vamos nomear. Cremos ser verdadeiro o facto de estarmos a assistir a um renascimento do teatro, pois surge pela primeira vez em França (e na Bélgica, em Gand, não vemos a França como um território inanimado mas como uma língua e Maeterlinck é tão nosso quanto Mistral é por nós repudiado) um teatro abstracto, e podemos finalmente ler, sem nos termos de esforçar a traduzir, algumas coisas mais eternamente trágicas do que Ben Johnson, Marlowe, Shakespeare,

Goethe. Falta-nos uma comédia louca (*Os Sileños*), a única de Dietrich Grabbe, que nunca foi traduzida.

Théâtre d’Art, Théâtre Libre, Œuvre são salas em que, além de peças estrangeiras de que não nos compete falar e que eram novas e exprimiam sentimentos novos – Ibsen, traduzido pelo conde Prozor e as curiosas adaptações hindus de A. F. Herold e Barrucand – se puderam descobrir, no meio de coisas erradas, dramaturgos como Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, Henri Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes, alguns dos quais escreveram obras que justificam a classificação de obras-primas, obras que atingiram algo de novo e se manifestaram como criadoras. Na temporada que aí vem serão representadas essas e outras, antigas e traduzidas (*Marlowe* por Georges Eekhoud), no **Œuvre**; ao mesmo tempo no **Odéon** traduz-se Ésquilo, por certo na convicção de que o pensamento evoluiu segundo a forma de um círculo e de que o que há de mais jovem são as peças velhinhas.

Quanto aos *décors*, vários artistas, em diversos teatros independentes, fizeram algumas belas tentativas...¹¹

É verdade... Sempre existem entre nós os teatros independentes, marginais...

O papel desses teatros ditos “à coté” não acabou ainda, mas como já duram há alguns anos, toda a gente deixou de os considerar loucos e passaram a ser o teatro habitual de uma elite. Dentro de mais alguns anos há-de atingir-se a plena verdade no que se refere à arte, ou então (verdade às vezes é sinónimo de moda) descobrir-se-á uma verdade diferente e esses teatros passarão a ser vulgares no pior dos sentidos se não se lembrarem de que o essencial para eles não é serem mas sim **tornarem-se**.¹²

Afloraste a questão dos públicos e de como eles se comportam face à obra de arte inovadora. Que faire?

Sei alguma coisa de públicos pelos quatro anos que trabalhei no **Œuvre**: se se quer que o público perceba alguma coisa de alguma coisa, tem que se lhe explicar. O público não percebe *Peer Gynt*, uma das peças mais claras que pode haver; não compreende a prosa de Baudelaire, nem a precisa sintaxe de Mallarmé. Ignora Rimbaud, sabe da existência de Verlaine depois de ele ter morrido, fica aterrorizado ao ouvir *Les Fleurs* ou o *Pelléas et Mélisande*. Faz questão de considerar literatos e artistas a um pequeno grupo de maníacos muito giros e, segundo alguns, deveria erradicar-se da obra de arte não só o que é accidental como aquilo que é a sua quintessência, **o que é superior**, castrando-a para que ela fique como qualquer coisa que o **público em colaboração** escrevesse. É esse o ponto de vista do público bem como de alguns demarcadores e assimiladores. Não deveremos nós obrigar o público – que nos classifica de alienados e de termos os sentidos exacerbados a ponto de vivermos de sensações alucinatórias –, não deveremos obrigá-lo a seguir-nos como alienado que é, com os sentidos tão rudimentares que não sente senão as impressões mais imediatas? O progresso será tornar-se cada vez mais bruto ou será desenvolver pouco a pouco as suas circunvoluções cerebrais embrionárias?

Sendo a arte e a compreensão do público coisas tão incompatíveis, é possível que não tivéssemos razão em atacar directamente o público de *Rei Ubu*, o qual se zangou porque entendeu muito bem esse ataque, mesmo que se diga o contrário.¹³

Vamos então entrar decididamente na questão de Ubu – a peça que comeceste a escrever na infância, uma personagem que atravessa toda a tua vida, com a qual te vens a confundir inteiramente... Na qual toda a gente viu o retrato de tudo o que é repugnante, a imagem da tirania do irracional, enquanto outros viam nela a anarquia ou a complexidade do Ego freudiano...

...É demasiada benevolência ver a pança de Ubu tão cheia de símbolos satíricos: mais que aqueles que lá podem caber...¹⁴

Achas que sim? Por isso é que eu propunha uma divagação pelos significantes da peça, antes de irmos aos significados e de pormos em questão a tua ubuesca pessoa (ou personagem).

Bom. Reprovou-se a *Rei Ubu* o facto de ser uma grosseira imitação de Shakespeare e Rabelais, pela razão de “os *décors* serem economicamente substituídos por um letrado”, e também por haver uma certa palavra que durante a peça era constantemente repetida. Não deve ignorar-se que está mais ou menos provado o facto de, pelo menos no tempo de Shakespeare, os seus dramas não serem representados a não ser em cenas aperfeiçoadas e com todos os cenários. Além disso as pessoas viram em *Ubu* uma “obra escrita em francês antigo”, pela razão de o texto estar impresso em caracteres antigos e por acharem que a ortografia de “phynança” era do século XVI. Quanto mais exacta não é a afirmação de um dos figurantes que afirmou acerca da peça: “É muito parecida com Musset, porque está sempre a mudar de *décor*!”.¹⁵

E como eram os décors?

Adoptou-se um só cenário, ou melhor, um pano de fundo unitário, suprimindo o levantar e o baixar da cortina durante o acto único. Uma personagem vestida a preceito viria, como no *guignol*, pendurar uma tabuleta que mostraria o lugar da acção. (Repare-se que eu estou convencido da superioridade “sugestiva” da tabuleta escrita pendurada no *décor*. Um cenário, uma figuração nunca poderiam mostrar “o exército polaco em marcha para a Ucrânia”). Suprimiram-se todas as multidões, as quais são muitas vezes más em cena, perturbando o entendimento. Há portanto um único soldado na cena da revista e também só um durante a batalha, quando Ubu diz: “Ena, tanta gente, que grande fuga, etc.”. Os figurinos tinham o menos de cor local e eram o menos cronológicos possível, sendo sórdidos para dar a todo o drama um aspecto miserável e horrífico.

O *décor* é híbrido, nem natural nem artificial. Se se assemelhasse à natureza, era um duplicado supérfluo. Não é artificial por não dar ao artista a sensação de uma realização do exterior visto ou criado por ele. [...] É justo que cada espectador veja a cena em um *décor* que convém à sua visão da cena. Para um grande público, pelo contrário, qualquer *décor* é bom, desde que seja artístico, pois as massas não compreendem por si mas através da autoridade.

Todas as partes do cenário que não são especialmente necessárias – uma janela que se abra, uma porta que se arromba – são acessórios e são transportados pelos actores, tal como uma mesa ou uma bandeira.¹⁶

Dir-se-ia, com justiça ou sem ela, que Bertolt te plagiou de vez em quando... E os actores, como foi que os imaginaste?

O actor troca a cabeça (e devia ser todo o corpo) pela da personagem. Diversas contracções e extensões faciais dos músculos podem produzir expressões, jogos fisionómicos, etc. [...] O actor deve trocar a cabeça, com uma máscara, pela efígie da personagem, a qual não terá, como na antiguidade, carácter de choro ou riso (coisas que não são caracteres), mas sim o carácter da personagem: o Avarento, o Duvidoso, o Desejoso de crimes... E se o carácter eterno da personagem está incluso na máscara, há um meio simples de mostrar em plena luz os seus momentos accidentais, um meio semelhante ao caleidoscópio ou ao giroscópio.

O que vamos explicar era impossível no teatro antigo: a questão da luz horizontal que sublinha com sombras toda e qualquer saliência da máscara, com pouca nitidez e de forma difusa.

Contrariamente às deduções da lógica rudimentar e imperfeita, nos países solares não há sombra nítida e no Egipto, em pleno trópico de Câncer, quase não aparece ponta de sombra no rosto das pessoas, pois a luz é reflectida verticalmente e difundida pela areia do solo e pela poeira suspensa no ar.

As luzes da **ribalta** iluminam o actor segundo a hipotenusa de um triângulo rectângulo em

que o corpo do dito actor é um dos lados do ângulo recto. E sendo a ribalta uma faixa de pontos luminosos, isto é, uma linha que se prolonga indefinidamente, em relação à estreiteza da face do actor, para a esquerda e para a direita da intersecção do seu plano, devemos considerá-la como um único ponto luminoso, situado a uma distância indefinida como se estivesse **atrás** do público.

[...] Praticamente cada um dos espectadores vê a máscara do actor de um modo **igual**, com diferenças quase insignificantes quando comparadas com as idiosincrasias e aptidões de compreender de modo diverso, essas sim impossíveis de atenuar (mas que por acaso se neutralizam no caso do público que é o mesmo que um rebanho).

Abanando a cabeça de cima para baixo e de baixo para cima, ou para ambos os lados, o actor faz com que as sombras se desloquem em toda a superfície da máscara. E a experiência prova que as seis posições principais (sem contar as de perfil que são menos nítidas) são bastantes para toda a espécie de expressões. Todos os que já viram um *guignol* devem ter constatado isso mesmo.

Importa dizer que o actor tem que ter uma **voz** especial, uma voz para cada papel, como se a cavidade da boca da máscara não pudesse emitir senão o que a máscara diria no caso de se poder mexer. Mas melhor é que não mexam e que as falas sejam sempre ditas de forma monótona.¹⁷

Há pois uma explicação para o facto de teres reescrito Ubu com o fim de o texto ser utilizado por marionetas?

Não sei porquê, mas sempre me aborreceu essa coisa chamada teatro. Será por termos consciência de que o actor, por mais genial que seja, traí sempre – principalmente quando é genial – demasiado o pensamento do poeta!? Só as marionetas, de quem somos senhores, soberanos e criadores, pois uma coisa indispensável é termos sido nós a fazê-las, traduzem passiva e rudimentarmente os pensamentos, em seu esquema exacto. Pescamos à linha – por meio do fio de ferro de que se servem as floristas – cada um dos seus gestos, os quais não têm os limites da humanidade vulgar. Estamos perante – ou melhor, por cima desses fios como se fossem o tabulador de uma máquina de escrever... e as acções que elas podem fazer são também algo que não tem limite.¹⁸

Falemos enfim do significado da personagem chamada Ubu.

Não é o retrato do burguês nem do malandro: será antes o do anarquista perfeito, com tudo aquilo que impede que **nós** sejamos o anarquista perfeito, o qual é um homem com sua cobardia, sujice, feiçea, etc... Das três almas que Platão distingue – a cabeça, o coração e o ventre –, só esta última é que nele não está no estádio embrionário. [...] Parece-se com um animal, tem sobretudo a tromba porcina, o nariz semelhante à maxila superior do crocodilo e todo o conjunto da sua carapaça de cartão faz com que ele seja semelhante ao mais esteticamente horrível animal marinho, a límula.¹⁹

Qual é a tua visão de Ubu, enquanto objecto artístico comprometido com o seu *hic et nunc* próprios?

O cenário representa Parte Nenhuma. Parte Nenhuma é em toda a parte, e principalmente no país em que a peça tiver lugar. É por isto que Ubu fala francês. Mas os seus defeitos não são própria e exclusivamente vícios franceses. Se há algumas sátiras que são evidentes, o lugar da cena retira aos intérpretes toda a responsabilidade. O senhor Dom Ubu é um ser ignóbil, nisso se parecendo com todos nós. Assassina o rei da Polónia (trata-se de derrubar um tirano, assassínio justo ou pelo menos semelhante a um acto de justiça) e, depois de ser rei, massacra os nobres, os funcionários e finalmente os camponeses. E tendo assim morto o país todo, acabou necessariamente com alguns culpados e manifesta-se homem moral e normal. Finalmente, como todo o anarquista, é ele próprio quem

executa as suas sentenças, estrangula as pessoas só porque lhe apetece e suplica aos soldados russos para não o alvejarem, pela razão de lhe ser desagradável. É uma espécie de menino mimado e ninguém o contraria, contanto que não toque no Czar, esse a quem todos nós respeitamos. O Czar faz justiça, retira-lhe o trono de que ele havia abusado, põe no poder Bugrelau (será que valia mesmo a pena?) e põe o senhor Dom Ubu fora da Polónia com todos os seus poderes que Ubu resume na sua invocação “Cornegidouille!” (pelo poder dos apetites inferiores!).

Ubu fala muitas vezes de três coisas sempre presentes no seu espírito: a *physica*, que é a natureza comparada à arte, o mínimo de compreensão oposto ao máximo de cerebralidade, a realidade do consenso universal à alucinação do que é inteligente, Don Juan a Platão, a vida ao pensamento, o cepticismo à crença, a medicina à alquimia, o exército ao duelo; – paralelamente, a *phynança*, ou seja as honras opostas à satisfação de si mesmo e só de si, e determinados produtores de literatura ditos universais, segundo o critério do número, opostos à compreensão inteligente; – e paralelamente ainda, a *Merdre*.²⁰

Acho que entrámos na última questão: pretendo tentar compreender em que razões profundas da tua atitude quando assumes a personagem assaz repugnante de Ubu; como foi que resolveste chamar-te e ser chamado pelos outros pelo nome da personagem que criaste; como passaste os teus últimos anos a construir um mundo em que tudo estava dependente do facto de te considerares rei da Polónia; que pretendias tu ocultar ou revelar quando deste ao teu corpo a ordem terminante de passar a ser um corpo de um ser imaginário, com as propriedades e caracteres de tudo o que é ubuesco; enfim, que conceito de teatro foi o que se te meteu na cabeça para acabares por morrer aos 34 anos vítima das moléstias a que te condenaste ao assumires o papel do mais grotesco dos seres imaginados e por imaginar?...

...

Claro que Jarry não deu resposta. Quem olhasse para o lado veria que a personagem de Dom Ubu o envolvia inexoravelmente e que a pessoa de Jarry desaparecera. Ali estava o rei da Polónia todo feito papelão, com uma tromba porcina, fazendo esforços para ler, de Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, parando às vezes para ver no dicionário o significado das palavras *Ego, Id, Superego* & etc. Pia entretanto alarvemente, de nariz no ar, em tudo semelhante à maxila superior de um crocodilo. ■

- Notas:
 Cf. textos originais e com a devida sequência, respectivamente nas seguintes publicações:
 1 Linteau: prefácio a *Les Minutes de sable mémorial* – Fasquelle Éditeurs.
 2 *Almanach du père Ubu illustré, Nécrologie: Stéphane Mallarmé*. Liv. Poche.
 3 Idem.
 4 Linteau, op. cit. supra.
 5 *Discours d’Alfred Jarry*, in *Tout Ubu* – Liv. Poche.
 6 In *La Plume, La Chandelle verte*, p. 291. Poche. Excepto a referência a Pessoa.
 7 Idem.
 8 *Livres d’Enfants. La Plume*. Ibid.
 9 *Almanach* ut supra
 10 *Opinions singulières...* in *La Chandelle verte*, p. 529.
 11 *12 arguments sur le théâtre*, in *Tout Ubu*, p. 146.
 12 Id. p. 150.
 13 Id. p. 154.
 14 *Discours d’Alfred Jarry*. Op. cit.
 15 *Questions de théâtre*. Op. cit. p. 152.
 16 *Lettres à Lugné-Poe*. Op. cit. p. 132.
 17 *De l’inutilité du théâtre au théâtre*. Op. cit. p. 139.
 18 *Conférence sur les Pantins*. Op. cit. p.495
 19 *Les Paralipomènes d’Ubu*, p. 165.
 20 *Autre présentation d’Ubu roi*, p. 22.

* “Diálogos com o homenageado”. Tradução, montagem e introdução Carlos Coimbra. & etc. *Quinzenário Cultural*. Nº 16 (31 Out. 1973). p. 4-7. “Estória deste & etc. O *Quinzenário & etc* nasceu no ano em que Alfred Jarry, se fosse vivo, faria cem anos. Um número que celebrasse os ditos cem anos do dito Alfred Jarry foi hipótese que desde o princípio portanto se pôs ao & etc. Aos 8 dias do mês de Setembro, dia em que exactamente (ano de 1873) nasceu Jarry, a malta estava em férias e guardou o projecto para logo que possível, ou seja, para o & etc que temos entre mãos. [...]”

Carta de Alfred Jarry ao encenador Lugné-Poe*

8 DE JANEIRO DE 1896

Caro Senhor,

O acto de que tínhamos falado ser-lhe-á entregue na data combinada, ou seja, lá para dia 20. Mas estou a escrever-lhe antecipadamente para lhe pedir que reflecta sobre um projecto que submeto à sua consideração e que seria porventura interessante. Já que *Rei Ubu* forma um todo e lhe agradou, se tal lhe parecesse conveniente, eu poderia simplificá-lo um pouco, e obteríamos algo que seria de um efeito cómico seguro, tanto mais que, após leitura desprevenida, assim se lhe pareceu.

Seria curioso, creio eu, poder montar a coisa (aliás, sem nenhuma despesa) do jeito seguinte:

1º Máscara para a personagem principal, Ubu, a qual máscara eu poderia fornecer-lhe, se necessário. Ainda por cima, julgo que o senhor já lidou pessoalmente com a questão máscaras.

2º Uma cabeça de cavalo de papelão que ele penduraria ao pescoço, como no antigo teatro inglês, para as duas únicas cenas equestres, tudo pormenores dentro do espírito da peça, já que eu pretendi fazer um *guignol*.

3º Adopção de um só cenário, ou melhor, de um fundo de uma cor só, suprimindo as subidas e descidas de cortina durante o acto único. Uma personagem correctamente vestida viria, como nos *guignols*, pendurar um cartaz dizendo o lugar da cena. (Repare que eu estou certo da superioridade “sugestiva” do cartaz escrito sobre o cenário. Nem um cenário, nem uma figuração representariam “o exército polaco em marcha na Ucrânia”.)

4º Supressão das multidões, que muitas vezes são más em palco e ferem a inteligência. Portanto, um só soldado na cena da revista, um só na da desordem, em que Ubu diz: “Tanta gente, que debandada, etc.”.

5º Adopção de um “sotaque”, ou melhor, de uma “voz” especial para a personagem principal.

6º Guarda-roupa o menos cor local ou cronológico que possível (o que exprime melhor a ideia de uma coisa eterna); moderno de preferência, já que a sátira é moderna; e sórdido, porque assim o drama parece mais miserável e horrendo.

Só há três personagens importantes ou com muitas falas, Ubu, Dona Ubu e Bostura. O senhor tem um actor extraordinário para a silhueta do Bostura, por contraste com a espessura de Ubu: o grande que clamava: “Estou no meu direito”.

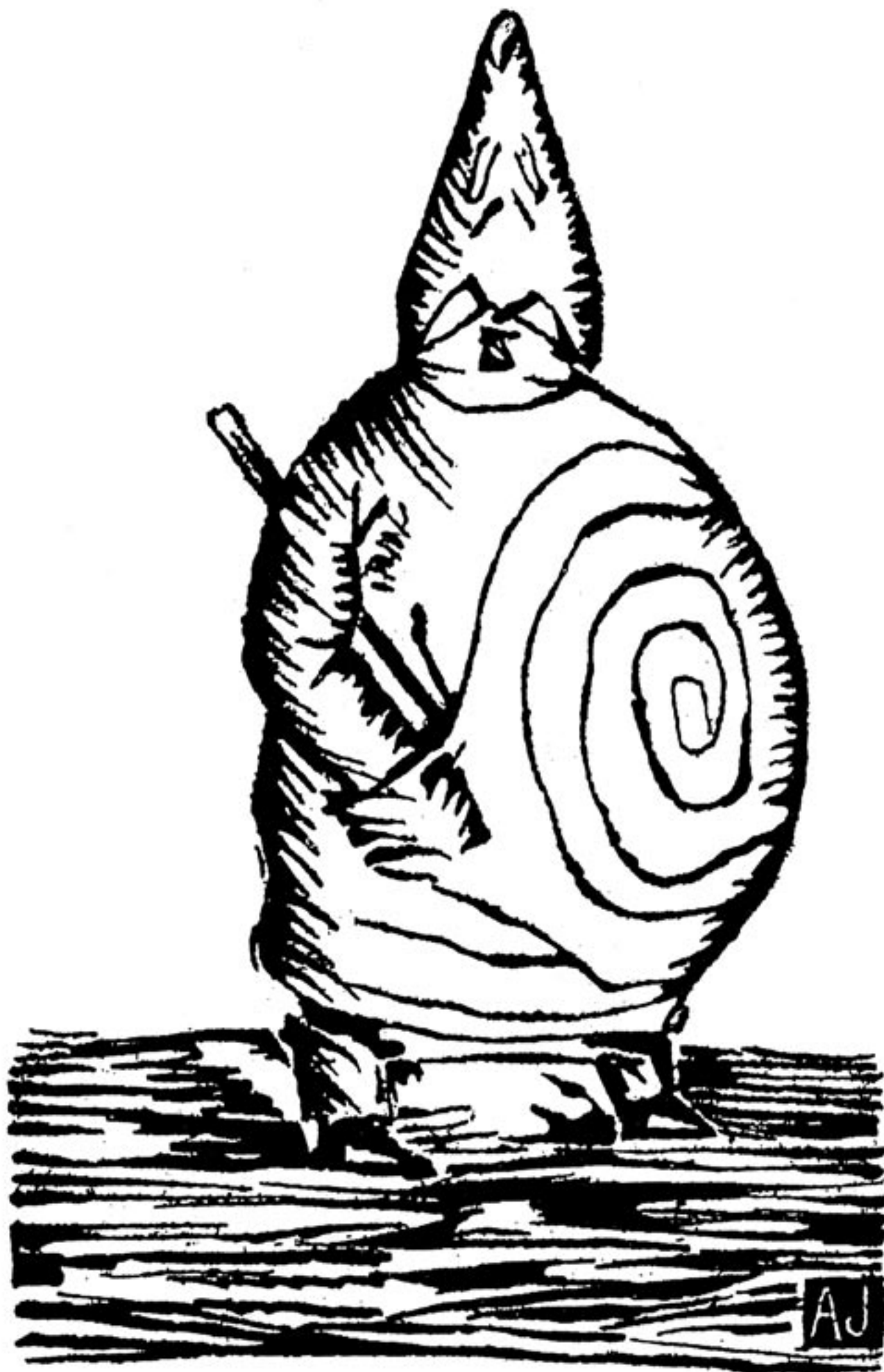
Por fim, não esqueço que isto não passa de um projecto à sua disposição, e só lhe falei de *Rei Ubu* por ter a vantagem de ser acessível à maioria do público. Aliás, a outra coisa há-de estar pronta e verá que sairá melhor. Mas, se o projecto acima descrito não se lhe afigurar absurdo, gostaria que disso me informasse, para não trabalhar em algo que talvez se revele inútil. Nem uma coisa nem a outra ultrapassarão três quartos de hora de encenação, tal como combinado.

Assegurando-lhe toda a minha simpatia pelo seu empreendimento que ainda ontem¹ me proporcionou um belo serão de arte, subscrevo-me

Alfred Jarry ■

¹ No dia 7 de Janeiro de 1896, o Théâtre de l'Œuvre representara, na Comédie Parisienne, o drama sueco de Ellin Ameen *Uma Mãe*.

* Alfred Jarry – “Souvenirs de Lugné-Poe: [lettre de Jarry à Lugné-Poe]”. In *Ubu*. Publiés sur les textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon. [Paris]: Gallimard, D.L. 2000. p. 412-413. Tradução de Regina Guimarães.



Conferência proferida aquando da criação de **Rei Ubu**

ALFRED JARRY* – THÉÂTRE DE L'ŒUVRE, 10 DE DEZEMBRO DE 1896

Senhoras e senhores,

Seria supérfluo – para além do ridículo de termos o autor a falar da sua própria peça – que eu viesse aqui anteceder de algumas palavras a realização de *Rei Ubu*, depois de alguns notáveis terem tomado a palavra, o que agradeço, a eles e aos demais, aos senhores Silvestre, Mendès, Scholl, Lorain e Bauer. Mas quer-me parecer que a sua benevolência viu o gordo ventre de Ubu prenhe de mais símbolos satíricos que aqueles com que o pudemos insuflar esta noite.

O swedenborguiano Dr. Misès comparou excelentemente as obras rudimentares às mais perfeitas e os seres embrionários aos mais completos nisto, que aos primeiros faltam os acidentes, protuberâncias e qualidades, o que lhes deixa a forma esférica ou quase, como acontece ao óvulo e ao senhor Ubu; e aos segundos acrescentam-se tantos pormenores que os tornam pessoais e ficam igualmente com a forma de esfera, em virtude desse axioma de que o corpo mais polido é aquele que apresenta o maior nú-

mero de asperezas. Assim, sedes livres de ver no senhor Ubu as múltiplas alusões que quiserdes; ou um simples fantoche, a deformação por um jovem liceal de um dos seus professores que apresentava para ele todo o grotesco do mundo.

É este aspecto que vos dará hoje o Théâtre de l'Œuvre. Alguns actores prestaram-se a ser im-pessoais por duas noites e a representar fechados numa máscara, a fim de se tornarem exactamente no homem interior e na alma das grandes marionetas que vão ver. A peça foi montada um pouco à pressa e, sobretudo, com alguma boa-vontade, pelo que não houve tempo para que Ubu tivesse a sua verdadeira máscara, aliás muito incómoda de usar; como ele, também os seus comparsas irão aparecer decorados apenas com aproximação.

Era muito importante que tivéssemos, para ser completamente teatro de marionetas, música de feira e a orquestração estava distribuída por metais, gongos e clarins, que não houve tempo para reunir. Não sejamos demasiado duros para com o Théâtre de l'Œuvre: pretendíamos sobre-

tudo encarnar Ubu na maleabilidade do talento do senhor Gémier, e só temos as tardes de hoje e amanhã em que o senhor Ginisty – e a interpretação de Villiers de l'Isle-Adam – têm a liberdade de no-lo ceder. Vamos passar com três actos que estão sabidos e dois que também estão sabidos graças a alguns cortes. Fiz todos os cortes que agradavam aos actores (mesmo de algumas passagens indispensáveis ao sentido da peça) e mantive, por eles, cenas que teria cortado de boa vontade. Pois, por muito marionetas que queiramos ser, não suspendemos cada personagem de um fio, o que seria, senão absurdo, pelo menos muito complicado; por outro lado, não estávamos seguros do conjunto das nossas multidões, uma vez que no *quignol* há um feixe de guinchos e fios que comanda um exército inteiro. Veremos personagens notáveis, como o senhor Ubu ou o Czar, forçados a caracolar frente a frente nos seus cavalos de papelão (que passámos a noite a pintar), para encherem a cena. Os três primeiros actos, esses e as últimas cenas, vão ser representados integralmente, tal como foram escritos.

Teremos, por outro lado, um cenário perfeitamente exacto, pois sendo um procedimento fácil para situar uma peça na Eternidade, fazendo, por exemplo disparar revólveres no ano mil e tantos, vereis portas abrirem-se para planícies cobertas de neve sob um céu azul e fenderem-se chaminés enfeitadas com pêndulos para servirem de portas, e palmeiras verdejarem aos pés das camas para darem de comer a pequenos elefantes encarrapitados em prateleiras.

Quanto à orquestra que nos falta, apenas sentiremos falta da intensidade e do timbre, com vários pianos e timbales a executarem os temas de Ubu nos bastidores.

Quanto à acção, que vai começar, passa-se na Polónia, isto é, em Parte Nenhuma. ■

* "Conférence prononcée à la création d'*Ubu roi*". In *Ubu*. Publiés sur les textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon. [Paris]: Gallimard, D.L. 2000. p. 340-342. Tradução de Ana Cardoso Pires.

Outra apresentação de **Rei Ubu**

ALFRED JARRY*

Publicada sob o título *Rei Ubu*, na brochura-programa editada pela revista *La Critique* para o Théâtre de l'Œuvre e distribuída aos espectadores.

Após um prelúdio musical com demasiados metais para ser menos do que uma fanfarra, e que corresponde exactamente ao que os alemães chamam “banda militar”, a cortina desvenda um cenário que pretenderia representar Parte Nenhuma, com árvores ao pé de camas, neve branca num céu azulíssimo, da mesma maneira que a acção se desenrola na Polónia, país suficientemente lendário e desmembrado para ser essa Parte Nenhuma, ou, pelo menos, segundo uma verosímil etimologia franco-grega, um algures interrogativo bem distante.

Bastante depois de escrita a peça, apercebemo-nos de que houvera, em tempos antigos (no país onde foi primeiro Rei Pyast, homem rústico) um tal de Rogatka ou Henrique barriga grande, que sucedeu a um Rei Venceslau e aos

três filhos do dito cujo, Boleslau e Ladislau, sendo que o terceiro não era Parvolau de seu nome; e que esse ou outro Venceslau tinha o cognome de Bêbedo. Não achamos honroso construir peças históricas.

Parte Nenhuma está por toda a parte, a começar pelo país onde estamos. É por isso que Ubu fala francês. Mas os seus diversos defeitos não são vícios exclusivamente franceses, acentuados que se encontram pelo Capitão Bostura que fala inglês, pela Rainha Rosimunda que algaravia vasconço do Cantal, e pela multidão polaca, carrancuda e fanhosa, vestida de cinzento. Se porventura várias sátiras se vislumbram, o nenhures em palco iliba os intérpretes de qualquer responsabilidade.

O Senhor Ubu é um ser ignóbil, razão pela qual se parece (por baixo) a todos nós. Assassina o rei da Polónia (é derrubar o tirano, o assassinio é considerado justo por certas pessoas, simulacro de acto de justiça) e, uma vez rei, massacra os nobres, a seguir os funcionários e depois os

camponeses. Assim, tendo matado toda a gente e expurgado seguramente alguns culpados, manifesta-se homem moral e normal. Por fim, qual anarquista, executa ele próprio os seus decretos, esquiteja as pessoas a seu bel-prazer e pede aos soldados russos que não disparem sobre ele porque tal não lhe apraz. É um bocadinho criança turbulenta e ninguém o contradiz enquanto ele não toca no Czar, que encarna aquilo que todos respeitamos. O Czar faz justiça, retira-lhe o trono do qual ele fez mau uso, devolve-o a Parvolau (será que valia a pena?) e escorraça o Senhor Ubu da Polónia, com as três partes do seu poder, resumidas na tal palavra “Pancichourça!” (pelo poder dos apetites inferiores).

Ubu fala amiúde de três coisas, sempre paralelas no seu espírito: a *física*, que é a natureza comparada à arte, a menor compreensão oposta à maior cerebralidade, a realidade do consentimento universal à alucinação do inteligente, Don Juan a Platão, a vida ao pensamento, o ceticismo à crença, a medicina à alquimia, o exér-

cito ao duelo; e, paralelamente, a *phynança*, que são as honras por oposição à satisfação individual, certos produtores de literatura universais (segundo o preconceito do número) face à compreensão dos inteligentes; e, paralelamente, a *Merdra*.

Talvez seja inútil expulsar o Senhor Ubu da Polónia, que é, já o dissemos, Parte Nenhuma, pois embora possa começar por deleitar-se numa qualquer inacção artística, como “acender o lume à espera que tragam a lenha” ou comandar tripulações navegando no Báltico, ele acaba por ser nomeado Mestre das Phynanças em Paris.

Era menos indiferente nesta terra de Longe-de-Tudo onde, perante os rostos de papelão de actores com talento suficiente para ousarem querer-se impessoais, um público de alguns inteligentes consentiu, por umas horas, ser polaco. ■

* "Autre présentation d'*Ubu roi*". In *Tout Ubu*. Édition établie par Maurice Saillet. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 41-43. Tradução de Regina Guimarães.

Conferência sobre os Bonecos

ALFRED JARRY*

Proferida na *Libre Esthétique*, em Bruxelas, a 21 de Março de 1902. A maior parte deste texto foi publicada nos *Cahiers du Collège de Pataphysique*, nº 11 (25 Merdra 8o E. P.).

As marionetas são um povo pequenino completamente à parte, que tive oportunidade de visitar em várias viagens. Foram expedições pouco perigosas, das que dispensam o capacete de explorador e uma numerosa escolta militar. Os pequenos seres de madeira moravam em Paris, em casa do meu amigo Claude Terrasse, o conhecido músico, e pareciam gostar muito da música dele. Durante um ou dois anos, Terrasse e eu fomos os Gullivers destes liliputianos. Governávamo-los, como convém, puxando corde-linhos e Franc-Nohain, encarregue de inventar a divisa para o Théâtre des Pantins [Teatro dos Bonecos] ficou-se pela melhor que era a mais natural: *para a frente, por fio*.¹

Aliforamrepresentadas, porexemplo, *Paphnutius*, uma peça latina e mística de Hrotsvitha, excelentemente traduzida por A.-Ferdinand Herold, *Vive la France!*, de Franc-Nohain, que a

censura achou por bem proibir e que permanecerá proibida, excepto algumas passagens que terei o prazer de ler daqui a pouco. Os *Pantins* representaram muitas vezes *Rei Ubu*, de que lerei também duas cenas, pedindo indulgência para a tal palavra. Interpretaram também uma peça alemã extraordinária, do célebre Ch. D. Grabbe, considerado na Alemanha o maior autor trágico depois de Schiller [*riscaado*: mas reconhece-se um pouco *Les Silènes*, a sua única peça cómica]. Os *Pantins* voltarão provavelmente à vida [*riscaado*: em Paris], este ano, para representar peças de robertos do pintor Ranson, o inventor do extravagante *Abbé Prout*. Dentro de momentos, apresentar-lhes-ei essa simpática personagem.

Aqui vai, pois, a primeira cena e, fatalmente, a primeira palavra de *Rei Ubu*; em seguida, depois de alguns extractos de *Paphnutius*, de *Vive la France!*, de Grabbe e do *Abbé Prout*, encerraremos esta conversa outra vez com o Dom Ubu, na grande cena do Alçapão. Cá vem o Dom Ubu.

Dom Ubu: [Merdra].

[...] *Alçapão*

O Dom Ubu, no intuito de se mostrar munificente para com Venceslau, Rei da Polónia, que acaba de o fazer Conde de Sandomir, não é capaz de encontrar nada melhor do que esta fórmula generosa: “Majestade, aceitai, por vossa mercê, esta *gaitinha de cana*”.²

O *mirliton* – essa *prática* de Polichinelo prolongada como tubo de órgão – parece-nos o órgão vocal congruente no teatro de marionetas. Os heróis de Ésquilo, como sabemos, declamavam para dentro de um porta-voz. E que eram eles senão marionetas montadas em coturnos? O *mirliton* produz o som de um fonógrafo que ressuscita o registo de um passado – certamente as recordações alegres e profundas da infância, quando nos levavam aos robertos.

Não sabemos porquê, sempre nos aborreceu o chamado Teatro. Seria por termos consciência de que o actor, por mais genial que seja, trai – e tanto mais, quanto mais genial, ou pessoal – grandemente o pensamento do poeta? Apenas as marionetas – de que somos mestre, soberano e Criador, pois parece-nos indispensável tê-las

fabricado com as nossas mãos – traduzem, passiva e rudimentarmente o esquema da exactidão, os nossos pensamentos. Pescamos com fio – o fio de arame [...] que utilizam as floristas – os seus gestos que não têm absolutamente nenhum dos limites da vulgar humanidade. Estamos diante – ou melhor, por cima – daquele teclado, como se fosse uma máquina de escrever... e as acções que lhes transmitimos não têm também quaisquer limites.

E não serão os versos que se querem “mirlitonescos” a expressão, intencionalmente infantil e simplificada do absoluto, sabedoria das nações?

E além disso... serão eles mais rústicos do que os declamados nos teatros com personagens representadas por humanos, que o público aplaude com toda a compreensão do seu assento, único ponto pelo qual está em contacto estreito com o Teatro? ■

¹ “en avant, par fill”, trocadilho com “de frente e de perfil”?

² mirliton

* “Conférence sur les Pantins”. In *Tout Ubu*. Édition établie par Maurice Saillet. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 447-450. Tradução de Ana Cardoso Pires.

Questões de teatro

ALFRED JARRY*

Publicado na *Revue Blanche* de 1 de Janeiro de 1897, este artigo reflecte sobre o insucesso de *Rei Ubu*.

Quais as condições essenciais do teatro? Penso que já não se trata de saber se devemos manter as três unidades ou somente a unidade de acção, sendo esta suficientemente respeitada quando tudo gira em volta de uma personagem una. Se se trata do respeito pelos pudores do público, deixaremos de lado Aristófanos, cujas edições, em cada rodapé, anunciam: nesta passagem abundam alusões obscenas; e também Shakespeare, bastando reler certas frases de Ofélia, e a célebre cena, quase sempre censurada, onde uma rainha toma lições de Francês. A menos que devam seguir os modelos dos senhores Augier, Dumas filho, Labiche, etc., que tivemos a infelicidade de ler com profundo tédio, e que a jovem geração, se porventura leu, já esqueceu por completo. Penso que não há razão alguma para escrever na forma dramática, a menos que tenhamos a ideia de uma personagem que seja preferível soltar num palco a analisar num livro.

E para mais: porque haveria o público, iletrado por definição, de arriscar citações e comparações? Descreveram *Rei Ubu* como uma grosseira imitação de Shakespeare e Rabelais porque “substituíram economicamente os cenários por letreiros” e se profere repetidamente uma certa palavra. Ninguém deveria hoje ignorar que está mais ou menos provado que nunca, pelo menos no tempo de Shakespeare, se encenaram as suas peças senão num palco relativamente aperfeiçoado e com cenários. Tam-

bém houve quem achasse que *Ubu* foi escrito em francês antigo apenas porque nos divertiu imprimi-lo em caracteres antigos e não faltou quem acreditasse que “phynance” seria uma ortografia do século XVI. Quão mais acertada me parece a observação de um dos figurantes polacos que alvitrou: “Parece mesmo Musset, estão sempre a mudar os cenários”.

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

Eu queria que, subido o pano, o palco aparecesse ao público como o espelho dos contos da Senhora Leprince de Beaumont, onde o devasso se vê com chifres de touro e corpo de dragão, exageros relativos a seus vícios. Não é de estranhar que o público tenha ficado estupefacto ao ver o seu ignóbil duplo, que ainda lhe não fora devidamente apresentado, todo ele feito, como tão bem descreveu o Senhor Catulle Mendès, “da eterna imbecilidade humana, da eterna luxúria, da eterna gula, da baixeza do instinto erigida em tirania; dos pudores, das virtudes, do patriotismo e dos ideais dos que tiveram direito a um bom jantar”. Nada prenunciava uma peça divertida, e as máscaras dão a entender que o cómico seria no máximo o de um macabro *clown* inglês ou de uma dança dos mortos. Antes de termos Gémier, Lugué-Poe conhecia o papel e queria ensaiá-lo em tom trágico. Mas acima de tudo, embora a coisa fosse bem clara e constantemente

te lembrada pelas exclamações da Dona Ubu: “Que parvo este homem!... coitado deste imbecil!”, não entenderam que *Ubu* não era suposto proferir “ditos espirituosos” como o reclamavam tantos ubúculos, mas sim frases estúpidas, ditas com toda a autoridade do Burgesso. Aliás, a multidão que exclama com fingido desdém “Em toda a peça nem um dito espirituoso!” ainda menos compreenderia uma frase profunda. Sabemos disto graças à observação do público durante os quatro anos do Théâtre de l'Œuvre: se queremos a todo o custo que a multidão entenda alguma coisa, devemos previamente explicar-lha.

Não compreendem *Peer Gynt*, uma peça das mais límpidas que há; não percebem melhor a prosa de Baudelaire, ou a rigorosa sintaxe de Mallarmé; ignoram Rimbaud, sabem da existência de Verlaine desde que ele morreu, e ficam bastante aterrizados ao ouvir *Les Fleurs*¹ ou *Pelléas et Mélisande*². Fica bem considerar escritores e artistas como um grupinho de malucos, e segundo alguns, seria preciso desinfetar a obra de arte de tudo o que é acidente e quintessência – a alma do superior – e castrá-la ao ponto de poder ter sido escrita por uma multidão em regime de colaboração. É este o seu ponto de vista, bem como o dos que se demarcam e o dos que se assimilam. Mas não poderemos nós também, do nosso ponto de vista, considerar a multidão – que nos qualifica alienados por excesso, na medida em que os sentidos exacerbados nos proporcionam sensações a seu ver alucinatórias – como um alienado por defeito (um idiota, diriam os homens de ciência), cujos sentidos se mantiveram tão rudimentares que só experimenta impressões imediatas? Que será então o

progresso para a multidão: aproximar-se da besta ou ir, aos poucos, desenvolvendo as suas circunvoluções cerebrais embrionárias?

Sendo a arte e a sua compreensão pela multidão tão incompatíveis, não deveríamos porventura ter atacado directamente a multidão em *Rei Ubu*, ela zangou-se porque percebeu perfeitamente, embora o não admita. A luta contra o Grande Tortuoso de Ibsen passara quase despercebida. Já que a multidão se apresenta como uma massa inerte e incompreensível e passiva, de vez em quando é preciso agredi-la para detectar pelos seus grunhidos de urso onde está, em que ponto está. É relativamente inofensiva, embora numerosa, pois tenta combater a inteligência. *Ubu* não desmiolou todos os nobres. Tal o Bicho-Gelo que combate a Besta-de-Fogo, de Cyrano de Bergerac, derreteria antes de triunfar e, se triunfasse, honrá-lo-ia suspender acima da lareira o cadáver da besta-sol e assim iluminar a sua matéria adiposa na luz dessa forma tão diferente de si como ele é de si próprio, embora exterior, como um corpo de uma alma.³

A luz é activa e a sombra passiva e a luz não está separada da sombra, antes a vai penetrando se lhe dermos tempo. Revistas que publicaram os romances de Loti imprimem doze páginas de versos de Verhaeren e vários dramas de Ibsen.

É preciso tempo, pois os que são mais velhos que nós – e que por isso respeitamos – viveram rodeados de obras a que acham o encanto de objectos usuais, e nasceram com uma alma a condizer com esses objectos, com garantia extensiva até ao ano mil oitocentos e oitenta... e tantos. Não os empurraremos à cotovelada, já não es-

Resposta a um inquérito sobre a arte dramática – Doze argumentos de teatro

ALFRED JARRY*

1 O dramaturgo, como todo artista, procura a verdade, que há muitas. E como os primeiros re-bentos foram julgados falsos, é verosímil que o teatro destes últimos anos tenha descoberto o criado, o que é o mesmo, vários pontos de eternidade novos. E quando não descobre, reencontra e retoma o antigo.

2 A arte dramática renasce ou nasce em França de há vários anos a esta parte, não tendo produzido mais do que *Les Fourberies de Scapin* (e Bergerac, como se sabe) e *Les Burgraves*. Temos um trágico possuidor de terrores e piedades novos tão completos que é inútil que se exprimam de outro modo que não seja pelo silêncio: Maurice Maeterlinck. O mesmo para Charles Van Lerberghe. E outros que citaremos. Estamos convencidos de estar a assistir a um nascimento do teatro, pois pela primeira vez depois de muito tempo há em França (ou na Bélgica, em Gand, não vemos a França num território inanimado mas numa língua, e Maeterlinck é tanto nosso quanto Mistral é para repudiar) um teatro abstracto, e podemos finalmente ler sem a dificuldade da tradução coisas tão eternamente trágicas quanto o foram Ben Johnson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tournour, Goethe. Só falta uma comédia que seja tão louca como [*riscado: Les Silènes*] a única de Dietrich Grabbe, que nunca foi traduzida.

Théâtre d'Art, Théâtre-Libre, [Théâtre de l'] Œuvre puderam, para além de traduções de peças estrangeiras de que não temos que falar e que eram novas, exprimindo sentimentos novos – Ibsen, traduzido pelo conde Prozor, e as curiosas adaptações hindus de A.-F. Herold e Barrucand – descobrir por entre vários erros (*Théodat*, etc.) alguns dramaturgos como Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Séé, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes, alguns dos quais escre-

veram obras que justificam quase a definição de obras-primas, e que em todo o caso vislumbra-ram o novo e se manifestaram criadores.

Esses e alguns outros, e velhos mestres que traduziremos (Marlowe por G. E.), serão representados esta temporada no Théâtre de l'Œuvre, do mesmo modo que no Odéon se traduz *Ésquilo*, compreendendo que se o pensamento se modifica talvez “em anel” nada há de mais jovem que as peças muito antigas.

Algumas tentativas belas foram realizadas nos cenários por artistas nos diversos teatros independentes, veja-se um artigo do senhor Lugué-Poe publicado a 1 de Outubro no *Mercure* para um projecto não irrealizável de “Elizabethan Theater”.

3 O que é uma peça de teatro? Uma festa cívica? Uma lição? Uma descontração?

Parece de início que uma peça de teatro é uma festa cívica, sendo um espectáculo que se oferece a cidadãos em assembleia. Mas notemos que há vários públicos de teatro, ou pelo menos que há dois: a assembleia do pequeno número dos inteligentes e a do grande número. Para este grande número, as peças espectaculares (espectáculos de cenários e ballets ou espectáculos de emoções visíveis e acessíveis, Châtelet e Gaité, Ambigu e Opéra-Comique), são sobretudo uma descontração, uma lição talvez, porque a recordação perdura, mas lição de sentimentalidade falsa e de estética falsa, que são as únicas verdadeiras para aqueles a quem o teatro do pequeno número parece aborrecimento incompreensível. Este teatro outro não é nem festa para o seu público nem lição, nem descontração, mas acção; a elite participa à realização da criação de um dos seus, que vê viver dentro de si nesta elite o ser criado por si, prazer activo que é o único prazer de Deus e do qual a multidão cívica tem uma caricatura no acto da carne.

Mesmo a multidão goza um pouco deste prazer da criação, guardadas todas as distâncias. “Há duas coisas que [faría jeito dar ao público...]”¹ à sua medida e de compreender?” *Mercure de France*, Setembro de 1896.

4 Tudo serve evidentemente para fazer teatro se consentirmos em chamar teatro a essas salas carregadas de cenários com pinturas odiosas, construídos especialmente, tal como as peças, para [*riscado: a infinita mediocridade das massas*] a multidão. Mas posta esta questão de lado, só deve escrever para o teatro aquele autor que pense primeiro na forma dramática. Pode tirar-se depois um romance do seu drama, se se quiser, porque uma acção pode contar-se; mas a recíproca quase nunca é verdadeira; e se um romance fosse dramático, o autor tê-lo-ia de início concebido (e escrito) sob a forma de drama.

O teatro, que anima máscaras impessoais, só é acessível àquele que se sente suficientemente viril para criar a vida: um conflito de paixões mais subtil que os conhecidos ou uma personagem que seja um novo ser. Todos admitem que Hamlet, por exemplo, está mais vivo que um homem que passa, porque é mais complexo com mais síntese, e mesmo o único vivo, porque ele é uma abstracção que anda. Logo, é mais difícil a um espírito criar uma personagem que à matéria construir um homem, e se não se puder de modo nenhum criar, isto é, fazer nascer um ser novo, então fique-se quieto.

5 A moda do mundo e a moda da cena exercem recíprocas influências e não só nas peças modernas. Mas não seria muito útil que o público fosse ao teatro em fato de baile; no fundo, a coisa é indiferente, mas é enervante ver-se alguém a apontar o *lorignon* na sala. Não se vai a Bayreuth em fato de viagem? E como tudo se facilitaria se só se iluminasse a cena!

6 Um conhecido romance glorificou o *teatro de dez horas*. Mas haverá sempre gente que abafará as primeiras cenas com o barulho do seu atraso. A hora actualmente escolhida para o levantar da cortina é boa, se se ganhar o hábito de fechar as portas, não só as dos camarotes mas as dos corredores, assim que soam as três pancadas.

7 O sistema que consiste em fabricar um papel tendo em vista as qualidades pessoais do artista tal tem mais probabilidades de ser a causa de peças efémeras: porque morto o artista, é difícil arranjar outro exactamente igual. Este sistema tem para o autor que não sabe criar a vantagem de lhe fornecer uma maqueta de que ele exagera simplesmente tais ou tais músculos. O actor até podia falar de si próprio (com um mínimo de educação) e dizer o que lhe passar pela cabeça. A fraqueza deste procedimento salta à vista nas tragédias de Racine, que não são peças, mas rosários de papéis. Não é preciso “estrelas”, mas uma homogeneidade de máscaras muito obscuras, silhuetas dóceis.

8 Os ensaios gerais têm a vantagem de ser um teatro gratuito para alguns artistas e para os amigos do autor, nos quais por uma noite estamos quase livres de estúpidos.

9 A função dos *teatros ao lado* não acabou, mas como eles existem há vários anos já não se acha que eles são loucos e que são os teatros regulares do pequeno número. Dentro de mais alguns anos ter-nos-emos aproximado mais da verdade em arte, ou (se a verdade não existir, mas a moda) teremos descoberto uma outra, e esses teatros serão no pior sentido do termo regulares, se eles se não lembrarem que a sua essência não é ser mas tornar-se.

tamos no século XVII; esperamos que a sua alma, razoável para consigo mesma e para com os simulacros que envolviam as suas vidas, se interrompa (aliás, não esperamos), nós também nos tornaremos homens graves e gordos e Ubus e depois de publicarmos livros muito clássicos seremos todos provavelmente presidentes da câmara de cidadezinhas onde os bombeiros nos oferecerão jarras de porcelana fina quando entrarmos na Academia Francesa e aos nossos filhos ofertarão seus bigodes sobre uma almo-fadinha de veludo; e virão novos jovens que nos acharão muito antiquados e escreverão baladas para nos escandalizar; e não vejo razão para que deixe de ser assim. ■

¹ Peça simbolista da autoria de Charles Van Lerberghe, publicada em 1889 e apresentada em Paris em 1892.

² Peça da autoria de Maurice Maeterlinck, publicada em 1893.

³ Personagens da *Histoire des oiseaux in États et empires du Soleil*, da autoria de Cyrano de Bergerac, publicada em 1662 (edição póstuma).

* “Questions de théâtre”. In *Tout Ubu*. Édition établie par Maurice Sallet. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 145-149. Tradução de Amarante Abramovici.



Gravura do Théâtre des Pantins, Alfred Jarry

10

Manter uma tradição que seja mesmo válida é atrofiar o pensamento que se transforma na duração; e é insensato querer exprimir sentimentos novos numa forma “conservada”.

11

Que se reserve o ensino do Conservatório, se se quiser, à interpretação de *reprises*; e mesmo que saibamos que o pensamento do público evoluiu também com alguns anos de atraso sobre os criadores, não seria indispensável que a expressão também evoluísse? As peças clássicas foram representadas nos figurinos do seu tempo; façamos como esses pintores antigos que desejavam as cenas mais antigas suas contemporâneas.

Toda a “história” é tão aborrecida, isto é, inútil.

12

Os direitos dos herdeiros dizem respeito à instituição família, no que nos confessamos totalmente incompetentes. Será melhor que os herdeiros recebam os direitos de autor e possam decidir, se quiserem, fazer desaparecer uma obra, ou que a obra-prima, desde que o autor morre, seja de todos? A disposição actual parece-me a melhor.

Como as *tournées* na província. A claqué permite ao autor fazer entender ao público como é que ele desejou o seu drama. É uma válvula de segurança a fim que entusiastas desastrados não se ponham a crepitar quando é preciso estar calado. Mas a claqué é uma direcção de massas; num teatro que seja um teatro e onde se representa uma obra que seja, etc., só acreditamos, a exemplo do senhor Maeterlinck, nos aplausos do silêncio. ■

¹ Auto-citação do texto “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”.

* “Respostas a um inquérito sobre a arte dramática: doze argumentos de teatro”. In *Alguns textos teóricos de 1896*. Selecção e tradução de Eugénia Vasques. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004. Tradução de: “Réponses à un questionnaire sur l’art dramatique”. In *Ubu*. Publiés sur les textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon. [Paris]: Gallimard, 1978. p. 315-322.

Da inutilidade do teatro no teatro

ALFRED JARRY*

Creio que a questão de saber se o teatro se deve adaptar às massas ou as massas ao teatro está definitivamente resolvida. As referidas massas, antigamente, só eram capazes de compreender ou de fazer de conta que compreendiam os trágicos e os cómicos porque as suas fábulas eram universais e explicadas e voltadas a explicar quatro vezes em cada drama, e as mais das vezes preparadas por uma personagem prólogo. Como hoje vão à Comédie-Française escutar Molière e Racine porque são representadas de uma maneira contínua. Aliás, está mais do que provado que o conteúdo lhes escapa. Como ainda não existe no teatro a liberdade de expulsar violentamente aquele que não compreende, e de evacuar a sala em cada intervalo antes do barulho e dos gritos, podemos-nos contentar com a verdade demonstrada que as pessoas se hão-de bater (se é que se batem) na sala por uma obra de vulgarização, ou seja, nada original e portanto acessível antes do original, e que esta haverá de beneficiar pelo menos no primeiro dia o público estupefacto e, por consequência, mudo.

E no primeiro dia os que vierem, esses podem compreender.

Há duas coisas que faria jeito dar ao público – se quiséssemos descer ao seu nível – e que nós lhe daremos: personagens que pensam como ele (um embaixador siamês ou chinês, a ouvir *O Avarento* há-de apostar que o avarento será enganado e o cofre do dinheiro apanhado) e das quais esse público compreende tudo com a seguinte impressão: “Como eu sou inteligente de me rir com estas piadas inteligentes” [...] e com a impressão de uma criação que até suprime a fadiga de pensar; e, em segundo lugar, temas e peripécias *naturais*, quer dizer quotidianas às pessoas comuns, considerando-se que Shakespeare, Miguel Ângelo ou Leonardo da Vinci são um bocadinho amplos de mais e de um diâmetro difícil de atingir porque génio e entendimento ou até talento, não sendo coisas da natureza, não são coisas ao alcance da maioria.

Se houver em todo o universo quinhentas pessoas que sejam um bocadinho Shakespeare e Leonardo em relação à mediocridade infinita, não será justo permitir a esses quinhentos espíritos bons o que ofertamos generosamente aos auditores [...], ou seja, o repouso de não ver no palco aquilo que não compreendem, e de ter o prazer activo de criar também um bocadinho à sua medida e de compreender?

O que se vai seguir é um índice de alguns objectos notoriamente horrorosos e incompreensíveis a esses quinhentos espíritos e que atravancam o palco sem utilidade, e logo em primeiro lugar o *cenário* e os *actores*.

O cenário é híbrido, nem natural nem artificial. Se fosse semelhante à natureza seria uma mera cópia sem interesse... Mais à frente falaremos da natureza cenário. O cenário não é artificial no sentido de não dar ao artista a realização do exterior visto através de si mesmo, ou melhor, criado por si próprio.

Ora seria muito perigoso que o poeta impusesse a um público de artistas o cenário tal qual ele o pinta. Numa obra escrita, quem souber ler verá o sentido que aí se encontra escondido de propósito para si. A tela pintada realiza um aspecto que se desdobra para muito poucos espíritos, sendo mais difícil extrair a qualidade da qualidade do que a qualidade da quantidade. É justo que cada espectador veja a cena no cenário que melhor convém à sua visão da cena. Pelo contrário, diante de um grande público, qualquer cenário artístico é bom, já que a multidão não compreende por si mesma mas de acordo com a autoridade.

Há duas espécies de cenário, interiores e a céu aberto. As duas têm a pretensão de representar salas ou campos naturais. Não voltaremos a falar da questão entendida de uma vez por todas sobre a estupidez do *trompe-l’oeil*. Mencionemos que o dito *trompe-l’oeil* provoca a ilusão àquele que vê grosseiramente, isto é, àquele que não vê, e escandaliza aquele que vê de modo inteligente e elegante a natureza,

apresentando-lhe a caricatura por meio da quele que não compreende. [...]

O cenário feito por aquele que não sabe pintar aproxima-se mais do cenário abstracto, dando somente a essência; como o cenário que soubéssemos simplificar dando somente o que é útil.

Nós experimentámos já os cenários *heraldicos*, quer dizer os cenários que designam só com uma cor e uniforme toda uma cena ou um acto, com as personagens passando harmoniosamente sobre esse fundo de brasão. Isto será um tanto pueril, dado que a dita cor realça melhor (e com mais exactidão, pois é preciso ter em conta o daltonismo universal e todas as idiosincrasias) sobre um fundo que não tenha cor. Consegue-se isto simplesmente e de uma maneira simbolicamente exacta com uma tela sem tinta ou com um avesso de cenário, cada um penetrando o lugar que se quer, ou melhor, se o autor tiver sabido o que quer, o verdadeiro cenário em exosmose sobre o palco. O cartaz trazido em cada mudança de cena evita, como nas mudanças dos cenários materiais, estar constantemente a lembrar ao não-espírito de que nos damos conta, sobretudo nesses momentos da sua diferença.

Nestas condições, toda a porção de cenário de que tenhamos uma especial necessidade, janela que se abre, porta que se arromba, é um acessório e pode ser transportado como uma mesa ou um archote.

O actor “faz a cara”, e deveria fazer todo o corpo, da personagem. Diversas contracções e extensões faciais dos músculos dão as expressões, os jogos fisionómicos, etc. Ninguém pensou que os músculos continuam os mesmos sob o rosto fingido e pintado, e que Mounet¹ e Hamlet não têm os mesmos zigomáticos, se bem que anatomicamente se pense que só há um homem. O actor deverá substituir a sua cabeça por uma máscara de cabeça, efígie da personagem, que não terá, como à antiga, carácter de choro ou riso (o que não é um carácter), mas carácter de PERSONAGEM: O Avarento, o Hesitante, o Ávido empilhando os crimes...

E se o carácter eterno da personagem está incluído na máscara, há um meio simples, paralelo ao do caleidoscópio e sobretudo ao do giroscópio, de *pôr em luz*, um a um ou vários em conjunto, os momentos accidentais.

O actor fora de moda, mascarado com tintas pouco proeminentes, eleva à potência cada expressão por meio das tintas e sobretudo dos relevos, e depois ao cubo e a expoentes indefinidos por meio da LUZ.

O que vamos explicar era impossível no teatro antigo, com uma luz vertical ou nunca suficientemente horizontal sublinhando de sombra qualquer saliência da máscara e nunca com suficiente nitidez por ser difusa.

Contrariamente às deduções da rudimentar e imperfeita lógica, nos países solares não há uma sombra nítida, e no Egipto, sob o trópico de Câncer, não há quase réstia de sombra sobre os rostos, a luz sendo reflectida verticalmente como na face da lua, difusa, e na areia do solo e na areia suspensa no ar.

A *ribalta* ilumina o actor segundo a hipotenusa de um triângulo rectangular, sendo o seu corpo um dos lados do ângulo direito. E sendo a ribalta uma série de pontos luminosos, quer dizer, uma linha que se estende indefinidamente, em relação à estreiteza da face do actor, à direita e à esquerda da intersecção do seu plano, deve ser considerada como um ponto único de luz, situado a uma distância indefinida, como se estivesse *por detrás* do público.

Este ponto dista na sequência de um mínimo infinito, mas não suficientemente mínimo para que se possa considerar todos os raios reflectidos pelo actor (seja todos os olhares) como paralelos. E praticamente cada espectador vê a máscara pessoal de uma maneira *igual*, com diferenças sem importância, em comparação com as idiosincrasias e aptidões a compreender diferentemente, impossíveis de atenuar, mas que se neutralizam numa multidão do género manada, isto é, multidão.

Por meio de lentos gestos de cima para baixo e de baixo para cima e oscilações laterais, o actor desloca as sombras na superfície da sua máscara. E a experiência prova que as seis posições principais (e o mesmo para o perfil, posições menos nítidas) são suficientes a todas as expressões. Não damos exemplos porque as posições variam segundo a essência primeira da máscara, e porque todos aqueles que já vieram um *guignol* puderam observá-las.

Como são expressões simples, elas são universais. O grave erro da pantomima actual é de chegar à linguagem mímica convencional, fastidiosa e incompreensível. Exemplo dessa convenção: uma elipse vertical à volta da cara com a mão e um beijo nessa mão para dizer a beleza sugerindo o amor. Exemplo de gesto universal: a marioneta mostra o seu espanto por um recuo violento e pelo choque do crânio contra um dos bastidores.

Através de todos estes acidentes subsiste a expressão substancial, e em muitas cenas o mais belo é a impassibilidade da máscara um, largando palavras hilariantes ou sérias. Isto não se pode comparar senão à mineralidade do esqueleto dissimulado sob as carnes animais, a que desde sempre se reconheceu um valor trágico-cómico.

Diga-se que é preciso que o actor tenha uma voz especial, que é a voz do papel, como se a cavidade da boca da máscara não pudesse emitir senão aquilo que a máscara diz, se os músculos dos lábios fossem maleáveis. E é até melhor que não sejam maleáveis, e que o registo em toda a peça seja monótono.

E já dissemos também que será necessário que o actor se faça um corpo para o papel.

Numa frase de um prefácio de Beaumarchais, o *travesti*, proibido pela Igreja e pela arte: “Não existe nenhum rapaz formado o suficiente para...”. A mulher, ser que até à velhice é imberbe e de voz aguda, com vinte anos representa, segundo a tradição parisiense, a criança de catorze, com a experiência de seis anos mais. Isto compensa pouco o ridículo do perfil e a inestética do andar, a linha engrossada em todos os músculos pelo tecido adiposo – odioso porque útil, gerador do *leite*.

Pela diferença dos cérebros, uma criança de quinze anos, se for escolhida uma inteligente (porque achamos que a maior parte das mulheres é ordinária, a maior parte dos rapazes estúpidos, com algumas excepções superiores), representará adequadamente o seu papel, exemplo o jovem barão na companhia de Molière, e toda essa época do teatro inglês (e todo o teatro antigo) onde ninguém ousaria confiar esse papel a uma mulher.

Algumas palavras sobre os cenários naturais, que existem sem cópia, se se tentar a montagem de um drama em plena natureza, na encosta de uma colina, ao pé de um rio, o que é excelente para a projecção da voz, sobretudo sem toldo, pois que o som se perde; as colinas chegam, com algumas árvores para a sombra. Representa-se hoje, como há um ano atrás, ao vento *Le Diable marchand de goutte* e a ideia foi completada pelo anterior *Mércure* do senhor Alfred Vallette. Há uns três ou quatro anos, o senhor Lugné-Poe, com uns amigos, deu em Presles, perto das flores de Isle-Adam, num teatro natural escavado na montanha, *La Gardienne*. Neste tempo de ciclismo universal, algumas sessões dominicais – num Verão, muito poucas (de duas a cinco), de uma literatura à partida não muito abstracta (*O Rei Lear* por exemplo; nós não compreendemos essa ideia de um teatro do povo), num campo pouco distante, com arranjos possíveis para os que usam o caminho-de-ferro, sem preparativos prévios, os lugares ao sol gratuitos [...] e os estrados simples transportados em um ou vários automóveis – não seriam absurdas. ■

¹ Referência ao grande actor trágico francês Mounet-Sully (1847-1922). Nota da tradutora.

* “Da inutilidade do teatro no teatro”. In *Alguns textos teóricos de 1896*. Selecção e tradução de Eugénia Vasques. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004. Tradução de: “De l’inutilité du théâtre au théâtre”. In *Ubu*. Publiés sur les textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon. [Paris]: Gallimard, 1978. p. 307-311.

Alfred Jarry

CRONOLOGIA*

- 1873** 8 de Setembro, às 5 horas da manhã, nasce, na cidade de Laval, a sul da Normandia, Alfred Henri Jarry, filho de Anselme Jarry, comerciante, e da sua mulher, Caroline, Quernest de solteira. A família possui várias casas na cidade. Nesse mesmo dia, Alfred Jarry é baptizado a correr por Félix Hélie, o vigário da paróquia da Trinité.
- 1878-1879** Entre Maio de 1878 e Julho de 1879, Alfred Jarry frequenta o Petit Lycée de Laval, 3ª Divisão dos Mindinhos.
- 1879-1888** No início do ano lectivo de 1879 e na sequência de revezes sofridos pelo marido, Caroline Jarry instala-se em Saint-Brieuc com os dois filhos, Alfred e Charlotte. Alfred Jarry frequenta o Lycée de Saint-Brieuc entre Outubro de 1879 e Julho de 1888; obtém diversas menções no quadro de honra. Entre 1885 e 1888, compôs as seguintes comédias em verso e em prosa: *Les Brigands de la Calabre*, *Le Parapluie-Seringue du Docteur Thanaton*, *Roupias Tête-de-Seiche*, *Sicca Professeur*, *Le Procès*, *Kroeflich ou l'Héritage*, *Un cours de Bidasse*, *L'Ouverture de la pêche* e *Les Antliacastes*, que o próprio Jarry conservou, num arquivo a que deu o título *Ontogénie* e que se encontra coligido no primeiro tomo das suas obras completas, reunidas por Michel Arrivé (ed. La Pléiade). Por essa altura, no Liceu de Rennes, um professor de Física, Hébert – alcunhado P. H. ou Pai Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Ebouille – encarna, aos olhos dos seus alunos, “todo o grotesco que há no mundo”. Nessa qualidade, torna-se o herói de uma gesta colegial prolífica que, num episódio redigido em 1885 por Charles Morin, relata as atribulações de P. H. transformado em Rei da Polónia, e se chama *Les Polonais/Os Polacos*.
- 1888-1891** Em Outubro de 1888, Alfred Jarry vai acabar o liceu para Rennes. O seu condiscípulo Henri Morin, o irmão mais novo de Charles, passa-lhe o texto de *Os Polacos*, a que ele dá forma de comédia. Esta é representada em Dezembro de 1888 e em Janeiro de 1889, no celeiro da família Morin e, depois, a partir de 1890, no apartamento em que Jarry vive com a mãe e a irmã Charlotte, pelas marionetas do Théâtre des Phynances. H. Morin interpreta o papel do P. H.; o cenário é de Jarry. Ainda intitulada *Os Polacos*, esta peça é a mais antiga versão do Primeiro Ciclo de Ubu, ou *Ubu roi/Rei Ubu*. Por essa altura, Alfred Jarry compôs *Onésime ou les Tribulations de Priou*, que em breve passaria a *Les Cornes du P. H.* ou *Les Polyèdres*, e depois *Ubu cocu/Ubu Cornudo*, publicado em Genebra em 1944, nas Éditions des Trois Collines, graças ao empenho de François Lachenal e segundo o manuscrito que pertencia, à data, a Paul Éluard.
- 1891-1893** Em Outubro de 1891, Alfred Jarry vai para Paris estudar Retórica Superior, no Lycée Henri IV. O seu professor de Filosofia é Henri Bergson, de cujas aulas ele tomou integralmente nota. Com os seus novos colegas e amigos, entre os quais Léon-Paul Fargue, organiza em casa, no *boulevard* Port-Royal, diversas representações dos dois ciclos de Ubu em Rennes, *Rei Ubu* e *Ubu Cornudo*, que sofrem muitos retoques e se vão aproximando da forma definitiva. É então, e apenas então, que o P. H. passa a chamar-se Dom Ubu. A 28 de Abril de 1893, *L'Écho de Paris littéraire illustré*, dirigido por Catulle Mendès e Marcel Schwob, publica *Guignol*, de Alfred Jarry, que tinha ganho o prémio de prosa no concurso mensal do jornal. *Guignol* é a justaposição de três textos, em que o primeiro e o último são de Ubu: *L'Autoclète* (que, em grego, significa: “aquele que se convida a si próprio”) reproduz as quatro primeiras cenas do primeiro acto da primeira versão de *Ubu Cornudo*; as cenas III, IV, V e VI de *L'Art et la Science* correspondem ao acto IV da mesma obra. Data desta época a amizade entre Alfred Jarry e Marcel Schwob, a quem futuramente seria dedicado *Rei Ubu*, e que será nomeado “Aquele que sabe” no *Almanach du Père Ubu illustré*, de 1899.
- 1894** Outubro – *Les Minutes de sable mémorial*, o primeiro livro de Alfred Jarry, é publicado nas Éditions du Mercure de France, de que Jarry passa a ser, desde então, accionista. *Guignol*, divulgado pelo *L'Écho de Paris*, faz parte da colectânea – a que Remy de Gourmont dedica um artigo, no *Mercure de France*, onde consta o se-

- guinte elogio de Dom Ubu: “Do senhor Ubu, ainda em esboço, pode-se extrair, penso eu, uma personagem com um lado sinistro imensamente cómico. O Sr. Ubu tem seguramente muitas coisas para dizer que eliminou e que dirá”.
- É em 1894 que Alfred Jarry se associa a Alfred Vallette, director do *Mercure de France*, e à mulher deste, Rachilde. E é no apartamento deles no *Mercure*, no número 15 da Rue de l'Echaudé-Saint-Germain (rua celebrizada na “Canção de Fazer Saltar os Míolos”), que apresenta *Rei Ubu* aos amigos dos donos da casa. Jean de Tinan recorda-lo-á, ao escrever-lhe, da abadia de Jumièges, a 3 de Julho de 1896: “Reli ontem o *drama* em toda a sua extensão (cheio de pequenas alterações, para melhor, pareceu-me). Julguei ouvi-lo a lê-lo uma vez mais – acompanhado do riso de Rachilde, do riso de Moréno, do riso de Fanny, do riso de Vallette, do riso de Schwob, do riso de Herold e do riso de toda a gente – à medida das belas sonoridades da admirável voz do Mestre das Phynanças”. Lançamento de *L'Ymagier*, revista de arte, com R. de Gourmont.
- 1895** Março – *Le Mercure de France* publica o “Acto Heráldico”, de *César-Antechrist*, em que aparece Dom Ubu, nas cenas IX e X, rodeado dos Empaladores Girão, Cunha e Cotica. 14 de Junho – O soldado Jarry, Alfred, Henri, incorporado a 13 de Novembro de 1894 no 101º Regimento de Infantaria de Laval, é dado como tendo uma incapacidade de tipo 2 para o serviço, devido a “cálculos biliares crónicos”. Concedem-lhe um certificado de bom comportamento. Em Agosto, morte do pai de Alfred Jarry. Setembro – *Le Mercure de France* publica o “Acto Terrestre”, de *César-Antechrist*, que é feito das cenas VI e VIII do Acto 1; I, II e IV do Acto II; I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII do Acto 3; III, IV, V, VI e VII do Acto 4 de *Rei Ubu*. Outubro – *César-Antechrist* é publicado nas Éditions du Mercure de France. Jarry e a irmã começam a liquidar os bens imobiliários da família.
- 1896** Janeiro – Em contactos com Lugné-Poe, director do Théâtre de l'Œuvre, Alfred Jarry propõe-lhe, à vez, *Rei Ubu* e, com o título *Les Polyèdres*, *Ubu Cornudo* (veja-se a sua carta a Lugné-Poe, que contém a exposição de algumas das suas concepções cénicas). Março – Alfred Jarry abandona a ideia de levar à cena *Les Polyèdres* no Théâtre de l'Œuvre. Passa o manuscrito de *Rei Ubu* a Lugné-Poe e coloca-se à sua inteira disposição. Abril/Maio – Publicação de *Rei Ubu* ou *Os Polacos*, nos números 2 e 3 da *Livre d'Art*, revista mensal, que tem como chefe de redacção Paul Fort. Junho – Alfred Jarry entra em funções no apoio a Lugné-Poe, que o encarrega das tarefas de secretariado, coordenação, publicidade, etc. e o consulta para fazer a programação da época seguinte do Théâtre de l'Œuvre – que abrirá com *Peer Gynt* de Ibsen e *Rei Ubu*. 11 de Junho – Acaba de ser impresso “*Rei Ubu*, drama em cinco actos em prosa, apresentado na íntegra, tal como foi representado pelas marionetas do Théâtre des Phynances, em 1888”, pelas Éditions du Mercure de France. Setembro – *Le Mercure de France* publica o artigo de Alfred Jarry “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”, que prepara a subida ao palco de *Rei Ubu*. 1º de Dezembro – Com o título *Os Paralipómenos de Ubu*, Alfred Jarry publica em *La Revue Blanche*, por diligência do seu amigo Félix Fénéon, um resumo da gesta ubuesca que dá diversas amostras do Segundo Ciclo de Ubu, ou *Ubu Cornudo*. 10 de Dezembro – Primeira representação, na Salle du Nouveau Théâtre, no nº 15 da Rue Blanche, do segundo espectáculo da 4ª temporada do Théâtre de l'Œuvre: *Rei Ubu*, comédia dramática em 5 actos, de Alfred Jarry, precedida de uma conferência do autor. Música de cena de Claude Terrasse. Encenação de Lugné-Poe. Cenários e máscaras de Pierre Bonnard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Ranson e Jarry. Elenco: Louise France (Dona Ubu), Irma Perrot (a Rainha Rosimunda), Firmin Gémier (Dom Ubu), Dujeu (Rei Venceslau), Nolot (o Czar e Parvolau), G. Flandre (Capitão Bostura), Buteaux, Carpentier, Charley, Gremnitz, Dally, Ducaté, Duprey, Lugné-Poe, Michelez, Séverin-Mars, Verse, etc. O programa do espectáculo, editado pela revista *La Critique*, contém outra apresentação de *Rei Ubu*, por Alfred Jarry. A peça provocou escândalo; toda a imprensa se manifestou horrorizada.
- 1897** 1º de Janeiro – *La Revue Blanche* publica “Questões de Teatro”, que é a resposta de Alfred Jarry à crítica a *Rei Ubu*. Jarry – cujo património tinha já sido delapidado – publica, sempre no *Mercure de France*, *Os Dias* e as

- Noites*, romance de um desertor. Grande amante de pesca, comprou uma canoa. No decurso de um jantar turbulento, Jarry puxou de uma pistola. É desta data um retrato dele – hoje desaparecido – feito pelo pintor Henri Rousseau, dito Douanier Rousseau.
- A edição facsimilada autográfica de “Alfred Jarry, *Rei Ubu*, drama em cinco actos em prosa, apresentado na íntegra, tal como foi representado pelas marionetas do Théâtre des Phynances, em 1888, e no Théâtre de l'Œuvre, a 10 de Dezembro de 1896, com música de Claude Terrasse” é publicada pelas Éditions du Mercure de France. Com alguma probabilidade, é em 1897 ou 1898 que Alfred Jarry compõe e caligrafa, com vista a outra edição facsimilada autográfica, *Ubu Cornudo* ou *o Archeoptérix*, segunda versão do Segundo Ciclo de Ubu, que oferecerá mais tarde a Thadée Natanson, director de *La Revue Blanche*.
- Jarry alugou uma casa de tecto muito baixo no “segundo e meio” do nº 7 da Rue Cassette, onde residirá até morrer. Trabalha com Claude Terrasse num *Pantagruel* destinado ao Théâtre des Pantins, que abre portas a 24 de Dezembro. Nas representações, as máquinas de cena construídas por Jarry são accionadas também por ele.
- 1898** 20 de Janeiro – Representação de *Rei Ubu* no Théâtre des Pantins, no nº 6 da Rue Ballu, pelas marionetas de Pierre Bonnard – apenas Dom Ubu foi trabalhado por Jarry – e as vozes de Louise France, Fanny Zaessinger, Jovita Nadal, Jacotot e Lardennoy. Claude Terrasse tocava piano: a “Abertura de *Rei Ubu*”; no Acto 4, a “Marcha dos Polacos”; no final do Acto 5, a “Canção de Fazer Saltar os Míolos”, criada por Jacotot. Estas três obras foram publicadas pelas Éditions du Mercure de France, na colecção “Répertoire des Pantins”. A capa de cada fascículo é uma litografia original de Alfred Jarry. Junho – *O Amor em Visitas*, falso romance pornográfico de Alfred Jarry, é publicado nas Éditions Pierre Fort. A décima primeira visita, a última, “À Madame Ubu”, é a reprodução de *L'Art et la Science*, extraída de *Ubu Cornudo* e terceira parte do *Guignol* de *Les Minutes de sable mémorial*.
- 1899** *L'Almanach du Père Ubu illustré* (Janeiro/Fevereiro/Março de 1899) surge no nº 3 da Rue Corneille, em Paris. Este opúsculo abre o Quarto Ciclo de Ubu, especialmente voltado para a actualidade política, literária, artística, colonial, e é enobrecido pelos desenhos de Pierre Bonnard. Alfred Jarry trabalha no Terceiro Ciclo de Ubu, *Ubu enchaîné/Ubu Agrilhoado*, que acabará de escrever em Setembro, no falanstério de La Frette. “Contrapartida de *Rei Ubu*”, disse o autor, e muito distante da tradição colegial de Rennes, *Ubu Agrilhoado* “é uma ficção adulta, opulenta no jogo patafísico das contradições idênticas e desenvolta por explícito e majestoso decreto” (J.H. Sainmont). Publicação em fac-símile autográfico e a expensas do autor, dos cinquenta exemplares de *O Amor Absoluto*.
- 1900** As Éditions de la Revue Blanche publicam num só volume *Ubu Agrilhoado*, precedido de *Rei Ubu*, aqui aumentado com a “Canção de Fazer Saltar os Míolos”, que pertence a *Ubu Cornudo*. Jarry traduz *Les Silènes*, de Grabbe, trabalha no seu *Pantagruel* e em diversos libretos destinados a Claude Terrasse. A 15 de Maio, é representada *Leda*, ópera-bufa escrita em parceria.
- 1901** 1º de Janeiro – O Quarto Ciclo de Ubu integra *L'Almanach Illustré du Père Ubu* (século XX), graças à colaboração de Alfred Jarry, Pierre Bonnard, Claude Terrasse, Fagus, Ambroise Vollard, e é publicado por este último sem nome de editor. 27 de Novembro – Ensaio geral de *Ubu sur la Butte/Ubu no Outeiro*, no 4 z'Arts, em Montmartre, pelas marionetas do Théâtre Guignol des Gueules de Bois, manipuladas por Anatole do Guignol des Champs-Élysées. Este Ubu do Quinto Ciclo só será impresso cinco anos depois. Lançamento em livro de *Messaline, romain de l'Ancienne Rome*. Jarry fornece a *La Revue Blanche* uma série de “especulações” e de “gestos” consagrados ao teatro, que serão retomados em *La Chandelle verte*.
- 1902** 21 de Março – Alfred Jarry profere, no Cercle de la Libre Esthétique, em Bruxelas, uma “Conferência sobre os Bonecos”, com leitura de cenas que foi buscar às peças do Théâtre des Pantins: *Les Silènes*, de Grabbe, *Vive la France!*, de Franc-Nohain, *Paphnutius*, de A.F. Herold, *L'Abbé Prout*, de Paul Ranson e *Rei Ubu*. *Le Jardin*

des Ronces, de F.A. Cazals, é editado pelas Éditions de la Plume, com um “Privilégio de Rei Ubu” de Alfred Jarry e um prefácio de Rachilde. Publicação de *O Supermacho* pelas Éditions de La Revue Blanche.

1903 15 de Fevereiro – *La Revue Blanche* publica “Le Bain du Roi”, soneto de Alfred Jarry glorificando Ubu. Jarry publica trinta artigos no *Le Canard sauvage*, de Franc-Nohain; um capítulo de *La Dragonne* é publicado em revista (o romance ficará incompleto); o *Pantagruel* continua a ser trabalhado; e outra ópera-bufa (sobre a papisa Joana) está em gestação. Lançamento de um fragmento de *L'Object aimé*, inserido em *Le Festin d'Esope*, revista de Apollinaire.

1904 É publicada apenas uma das *Fantaisies parisiennes* no *Figaro*. Jarry compra três parcelas de terreno em Bas-Vignon, ao lado dos Vallette, e manda construir, no ano seguinte, o seu famoso “Tripode”, uma construção de madeira de 3,69 m x 3,69 m, assente em quatro pilares de alvenaria.

1905 Representação – privada – de *Manoir enchanté*. A produção de libretos para Claude Terrasse atinge o auge. Nova cena de tiros durante um jantar memorável – foi Apollinaire quem desarmou Jarry.

1906 Lançamento da subscrição para uma edição de luxo de *Moutardier du Pape*. 2 de Abril – Alfred Jarry escreve a Laurent Tailhade, instigando-o a fazer uma conferência “aflorando e precedendo uma versão abreviada de *Rei Ubu*”, em impressão na Sansot e para a qual Lucien Guitry “não se recusaria de todo a emprestar o seu teatro”. Maio – Quinto Ciclo de Ubu, *Ubu sur la Butte/Ubu no Outeiro* sai na Sansot (“texto abreviado em dois actos de *Rei Ubu*”), na colecção do “Théâtre Mirlitonesque”, a que se devia seguir *Ubu Intime*, isto é, a segunda versão de *Ubu Cornudo*, que nunca chegou a ser editada.

Doente em estado terminal, Alfred Jarry recebe os últimos sacramentos, em Laval, em casa da irmã, Charlotte. Redige o anúncio da sua morte e o testamento e, a 28 de Maio, manda para Rachilde: “Dom Ubu, desta vez, não escreve febril. (Isto começa como um testamento, que aliás está feito.) Julgo que compreendeu que ele não morre (pronto, lá se soltou a palavra) por causa de copos e outras orgias. Não tinha essas paixões e teve a vaidade de se mandar examinar todo pelos ‘médicos’. Não tem nenhuma tara, nem no fígado, nem no coração, nem nos rins, nem sequer nas urinas! Está simplesmente esgotado (fim curioso, quando se escreveu *O Supermacho*) e a sua caldeira não vai explodir, mas apagar-se. Vai parar muito devagarinho, como um motor estafado. [...] Acima de tudo, Dom Ubu, que não roubou o descanso, vai tentar dormir. Ele acredita que o cérebro, na sua decomposição, funciona para lá da morte e que *os seus sonhos* é que são o Paraíso”. Jarry, que recuperou, fez-se fotografar em fato de esgrima, em poses muito favoráveis, para os amigos.

1907 Endividamento, esgotamento, doença. A 1 de Novembro, às 16h15, Alfred Jarry morre no Hôpital de la Charité, no nº 47 da Rue Jacob. As exéquias têm lugar no domingo, 3 de Novembro. “Partimos às 3 horas”, anota Léautaud no seu diário. “Paragem de vinte minutos em Saint-Sulpice, seguindo depois para Bagneux. Devemos ter lá chegado pelas cinco horas... Mirbeau, Descaves e Renard seguiram-no até ao fim”, tal como Maurice Beaubourg, Charles-Louis Philippe e Paul Valéry. ■

* Maurice Saillet; revu et mise à jour [par] Charles Grivel – “Chronologie”. In Alfred Jarry – *Tout Ubu*. Édition établie par Maurice Saillet. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 17-27.
Esta cronologia organiza as peças ubuescas segundo um princípio de “gesta”, em “ciclos”. Tradução de Ana Cardoso Pires.

Alfred Jarry (1873-1907)

ANDRÉ BRETON*

Como ele próprio disse: “Redon – o que misteria” ou “Lautrec – o que cartaz”, há que dizer: Jarry, o que pistola. “E – escreveu ele no ano em que morreu, a Mme Rachilde – é grande felicidade de... proprietário poder dar tiros de pistola no nosso quarto de dormir.” Uma noite em que assiste, na companhia de Guillaume Apollinaire, a uma representação do circo Bostock, aterroriza os vizinhos a quem tenta convencer dos seus dotes de domesticador, empunhando uma pistola. “Jarry – diz Apollinaire – não escondeu a satisfação que sentira em amedrontar os filisteus, e foi de pistola em punho que subiu para a imperial do ónibus que o conduziria a Saint-Germain-des-Près. Uma vez lá em cima, disse-me adeus acenando com o seu *bull-dog*.” Doutra vez, num jardim, diverte-se a desarmar uma garrafa de champagne a tiros de pistola. Algumas balas perdem-se para lá da cerca, o que provoca a brusca aparição de uma senhora cujos filhos brincavam no jardim ao lado. “Já pensaram que ele podia ter-lhes acertado? – Ora! – disse Jarry – Não se preocupe, minha senhora, que nós fazemos-lhe outros.” Noutra ocasião, durante um jantar, dispara sobre o escultor Manolo, culpado, segundo afirma, de lhe ter feito propostas desonestas e, para os amigos que o arrastam dali para fora, diz: “Pois não era bonito, como literatura?... Mas esqueci-me de pagar a despesa”. Munido de duas pistolas e, ainda por cima, de uma grossa bengala chumbada, com um gorro de peles na cabeça e umas pantufas nos pés, é assim que ele, nos últimos anos de vida, aparece, todas as noites, em casa do doutor Saltas (o mesmo que, ao perguntar-lhe, na véspera da morte, o que lhe daria maior prazer, o ouviu pedir um palito).

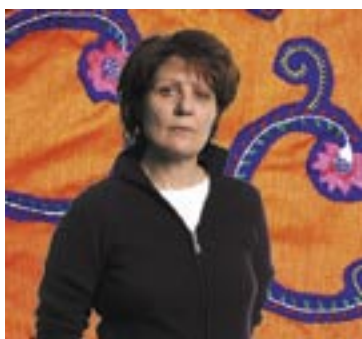
Esta inseparável aliança da pistola e de Jarry, bem como de André Marcueil, o herói do seu *Le Surrmâle* e de *La Machine à inspirer l'amour*, pode considerar-se a chave final do seu pensamento. A pistola representa aqui o traço de união paradoxal entre o mundo exterior e o mundo interior. Na caixa paralelogramática chamada carregador existe um número infinito de soluções já feitas, de conciliações; “Da disputa do signo Mais e do signo Menos, o Rev. P. Ubu, da Companhia de Jesus, antigo rei da Polónia, não tardará a fazer um grande livro intitulado *César Anticristo*, livro esse onde se encontra a única demonstração prática, feita através do engenho mecânico conhecido por vara de físico, da identidade dos contrários”.

A partir de Jarry, a literatura locomove-se perigosamente, em terreno minado. O autor impõe-se à margem da obra; o acessorista, o mais possível desolador, passa e torna a passar, continuamente, perante a objectiva, fumando o seu charuto; impossível expulsar da casa já acabada esse operário que meteu na cabeça implantar no telhado a bandeira negra. Afirmamos nós que, a partir de Jarry, bem mais do que de Wilde, a diferenciação tida, desde sempre, como necessária, entre a arte e a vida, passará a ser contestada e acabará finalmente por ver o seu princípio reduzido a zero. A seguir à primeira representação do *Rei Ubu*, Jarry, segundo nos dizem, decide identificar-se a todo o custo com a sua criação; mas, realmente, de que criação se trata? Admitindo que o humor representa uma desforra do princípio do prazer ligado ao *superego* sobre o princípio da *realidade* ligada ao *ego*, quando este último se encontra em má situação, não será difícil descobrir na personagem de Ubu a magistral encarnação do *id* nietzschiano-freudiano, o qual designa o conjunto de forças desconhecidas, inconscientes, recalçadas, de que o *ego* é tão somente uma emanção permitida, subordinada à prudência: “O *ego* – diz Freud – apenas cobre o *id* na sua face constituída pelo sistema P (= percepção, por oposição a C = consciência), pouco mais ou menos como o disco germinal recobre o ovo”. O ovo, neste caso, é o Sr. Ubu, triunfo do instinto e do impulso instintivo, como ele próprio o proclama: “À semelhança de um ovo, de uma abóbora ou de um fulgurante meteoro, rolo sobre esta terra onde hei-de fazer o que me apetecer. Daí nascerão estes três animais (os palhadinos), de orelhas imperturbavelmente assestadas para o norte e narizes virgens semelhantes a trompas que nunca tivessem soado”. Arroga-se o *id*, sob o nome de Ubu, o direito de corrigir, de castigar quem só pertença de facto ao *superego*, última instância psíquica. Promovido ao supremo poder, o *id* procede à liquidação imediata de todo e qualquer sentimento nobre (“Vá! Atirem os Nobres para o alçapão!”), do sentimento de culpa (“Magistrados para o alçapão!”) e do sentimento de dependência social (“Para o alçapão os financeiros!”). A agressividade do *superego* hipermoral perante o *ego*, passa assim para o *id* totalmente amoral, dando carta branca às suas tendências destrutivas. O humor, como processo que permite afastar a realidade no que ela tem de doloroso, só se exerce, aqui, à custa de outrem. Mas isso é, sem dúvida alguma, a própria fonte desse mesmo humor, como o testemunha o seu inesgotável fluxo.

É este, a nosso ver, o significado profundo do carácter de Ubu e, ao mesmo tempo, a razão pela qual este ultrapassa toda e qualquer interpretação simbólica pessoal. Como Jarry teve o cuidado de declarar, “não se trata exactamente de Monsieur Thiers, de um burguês ou de um malandrim. Será antes o perfeito anarquista com tudo aquilo que, precisamente, impede que nos tornemos o perfeito anarquista, o qual é um homem e portanto cobardia, sujidade, etc.”. Mas é próprio de tal criação submeter às suas leis as mais variadas formas de actividade humana, a começar pelas formas colectivas. Partindo daí, o *mesmo Ubu* está pronto a renunciar à regalia pessoal que, no *Rei Ubu*, constituía o seu único móbil, para penetrar na massa humana cujas emoções tenderá a personificar, emoções tanto mais contagiosas quanto mais grosseiras forem.

Ao imoderado desejo de domínio do *Rei Ubu* contrapõe-se, no *Ubu Agrilhado*, um desejo de servilismo a toda a prova. O *superego* desapareceu daqueloutra aventura para reaparecer sob um aspecto estereotipado, consternador, *de que irão participar, em grau idêntico, o fascista e o estalinista*. Devemos reconhecer que os acontecimentos destes últimos vinte anos conferem ao segundo Ubu um incalculável valor profético, quer evoquemos as manobras dos “homens livres” no Champ de Mars, trazidas, até nós, por todos os ecrãs do mundo, com um mais que nunca unânime e entusiástico “Viva a armadamerdra”, quer recordemos a atmosfera dos “processos de Moscovo”: “Dom Ubu (para o seu defensor) – Perdão, Senhor! Cale-se! Só está para aí a dizer mentirozices e a impedir que se ouça o relato das nossas proezas. Sim, meus senhores, espevitem bem as orelhas e não façam muito chinfrim... nós massacrámos uma infinidade de gente... o nosso sonho é fazer sangrar, esfolar, assassinar; arrancamos os miolos, publicamente, todos os domingos, algures nos arredores, em cima de um estrado com cavalinhos de madeira e vendedores de coco à volta... peripécias antigas, que se aqui estão arquivadas é porque nós somos muito ordenados... e por isso mesmo ordenamos agora aos senhores Juizes que nos condenem à maior pena que lhes passe pela cabeça, para que ela seja proporcional connosco; mas não à morte, isso não... Estamos já a ver-nos como forçados, com um belo boné verde, todos repimpados à custa do Estado, e ocupando os nossos ócios com quaisquer trabalhos leves”. ■

* “Alfred Jarry, 1873-1907”; tradução Luiza Neto Jorge. In André Breton, compil. – *Antologia do Humor Negro*. Lisboa: Afrodite, 1973. p. 267-271.

**Luísa Costa Gomes**

Tradução e dramaturgia

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

**Ricardo Pais**

Encenação

Nasceu em 1945. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC. Entre 1968 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London onde obtém o Director's Course Diploma, tendo como prova de fim de curso *The Two Executioners*, de Arrabal. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador dos projectos Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985) e Fórum de Viseu – Serviço Municipal de Cultura e Comunicação; director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi director do Teatro Nacional S. João entre Dezembro de 1995 e Setembro de 2000, tendo encenado os seguintes espectáculos: *A Tragédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Mesas, Rádios, Pianos, Percussões e Repercussões* (1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997), *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997), *Músicas para Vieira* (1997), *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998), *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998), *Para Chopin – Piano Forte* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), e *Madame*, de Maria Velho da Costa (2000). Encenou, no contexto do PoNTI/Porto 2001, a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten. Já em 2002, encenou *Hamlet*, de W. Shakespeare. É assessor principal do quadro do Ministério da Cultura. Foi requisitado, em 2001, pelo Instituto Superior Politécnico de Viseu, onde desenvolveu projectos na área da formação em Artes do Palco. Em Outubro de 2002, volta a assumir o cargo de director do Teatro Nacional S. João. Neste segundo mandato, encenou *Castro*, de António Ferreira (2003), *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003), e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), tendo ainda assinado a direcção cénica de *Sondai-me! Sondheim*, a partir de canções de Stephen Sondheim (2004), espectáculo co-dirigido com João Henriques, e de *Regressos*, concerto que reuniu no mesmo palco Argentina Santos, Camané e Rabih Abou-Khalil (2004). Dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido excepcionalmente o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. ■

**Pedro Tudela**

Cenografia

Nasceu em Viseu, em 1962. Concluiu o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) em 1987. Enquanto aluno da ESBAP, foi co-fundador do Grupo Missionário: organizou exposições nacionais e internacionais de pintura, arte postal e performance. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Foi autor e apresentador dos programas de rádio *escolhe um dedo e atmosfera reduzida* na xfm, entre 1995 e 1996. Em 1992, por ocasião da exposição *Mute ... life*, funda o colectivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou pela produção sonora em 1992, participando em concertos, performances e edições discográficas, em Portugal e no estrangeiro. Colabora com o grupo Virose e ingressa na Virose – Associação Cultural e Recreativa a partir de 2000. Membro da associação Granular. Co-fundador e um dos elementos do projecto multidisciplinar e de música electrónica @c. Membro fundador da *media label* Crónica. Elemento do Beat_Map, com Miguel Carvalhais e João Cruz. Assistente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) desde 1999. Foi responsável pela instalação cenográfica de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de abertura do TeCA. Assinou, em 2004, a cenografia de *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo dirigido por Ricardo Pais e João Henriques, e de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, encenado por Ricardo Pais. Expõe individualmente com regularidade desde 1981. Participa em inúmeras exposições colectivas em Portugal e no estrangeiro desde o início da década de 80. Encontra-se representado em museus e colecções públicas, entre as quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado e Portugal Telecom. Vive e trabalha no Porto. ■

**Bernardo Monteiro**

Figurinos

Formado em Design de Moda pelo CITEC, Porto. Iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. Para o Teatro Nacional S. João, concebeu os figurinos de *O Triunfo do Amor*, de Mari-vaux, enc. João Pedro Vaz (co-produção com a ASSÉDIO/2002), *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (co-produção com o Novo Grupo de Teatro/2003), *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo dirigido por Ricardo Pais e João Henriques (co-produção com o TNDMII/2004), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004), e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, encenação de Ricardo Pais (2004). Foi ainda responsável pelo desenho das fardas dos assistentes de sala do Teatro Nacional S. João e do Teatro Carlos Alberto. Colaborador regular da ASSÉDIO, concebeu para esta companhia os figurinos dos seguintes espectáculos: *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz (co-produção com a Culturporto/2000 e remontagem/2003), *Três num Baloço*, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso (co-produção com a Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura/2001), *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter, enc. João Car-

do e Rosa Quiroga (co-produção com os Artistas Unidos e a Culturporto/2002), *Distante*, de Caryl Churchill, enc. João Cardoso (co-produção com o ANCA/2002), *Rum e Vodca*, de Connor McPherson, dir. Rosa Quiroga (2003), *Uma Noite em Novembro*, de Marie Jones, dir. João Pedro Vaz (2003), *Ah! Ruben*, leitura pública de textos de Ruben A., dir. António Durães (2003), *No Campo*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (co-produção com o TNSJ/2003), *Billy e Christine*, a partir de Jennifer Johnston, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga (2004), *Testemunha*, de Cecilia Parkert, enc. João Cardoso (2004), e *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (2004). ■

**Sérgio Godinho**

Canções

É autor de letras e músicas, e geralmente cantor. Ocasionalmente, compõe para teatro, cinema e televisão. Por vezes actor, uma vez realizador. Escreveu também para crianças, incluindo nelas os adultos. Gosta sobretudo de criar, e de responder a desafios insuspeitos. Este, no entanto, é suspeitíssimo: embora saiba que foi o próprio Jarry quem o convidou (com o intuito claro de lhe complicar a vida, como já tinha feito à Luísa Costa Gomes), receia que por trás disso tudo esteja o íman irresistível do Ricardo Pais. Ou do próprio Dom Ubu. ■

**Nuno Meira**

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Trabalhou, entre outros, com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Fernanda Lapa, Fernando Candeias, Fernando Moreira, Ivo Alexandre, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Ricardo Pais e Sara Barbosa, e com os coreógrafos Carlota Lagido, Peter Dietz, Paulo Ribeiro e Romulus Neagu. Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos, sendo os mais recentes: *Billy e Christine*, *Um Número e Testemunha* (2004). Foi também responsável pelo desenho de luz de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *Silicone Não*, concepção, direcção e coreografia de Paulo Ribeiro (Coimbra, Capital Nacional da Cultura/Teatro Viriato – CRAEB/Companhia Paulo Ribeiro/TNSJ/2003), *Castro, um Hamlet a mais*, estes últimos espectáculos encenados por Ricardo Pais e produzidos pelo TNSJ em 2003, e *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso (Cão Danado e Companhia/TNSJ/2003). Foi ainda responsável pelo desenho de luz de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA. Em 2004, assinou o desenho de luz de *White*, coreografia de Paulo Ribeiro para o Ballet Gulbenkian, e de *Figurantes*, encenação de Ricardo Pais do texto de Jacinto Lucas Pires. Também em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. ■

**Francisco Leal**

Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do Teatro Nacional S. João. Efectuou estudos musicais na Academia de Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, em Lisboa. Iniciou a sua actividade profissional em 1988, como sonoplasta e operador de som em teatro. Em 1989 ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som, tendo trabalhado com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Desde então, a sua actividade tem-se dividido entre espectáculos de teatro, dança, música e a gravação e edição de som, tendo trabalhado nas principais salas de espectáculos de Lisboa, Porto, Coimbra, Évora e Viseu. Na lista de criadores com quem tem trabalhado, estão nomes como os dos encenadores José Pedro Gomes, Nuno Carinhas, Luís Miguel Cintra, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, José Wallenstein e Carlos J. Pessoa, e dos músicos Mário Laginha, Nuno Rebelo, Vítor Rua, entre outros. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelo trabalho desenvolvido na área da Sonoplastia e Desenho de Som para teatro. ■

**Miquel Bernat**

Criação e preparação rítmica

Nasceu em Benisanó (Valência). Licenciou-se nos conservatórios de Valência, Madrid, Bruxelas e Roterdão, e fez vários cursos no Aspen Summer Music Course (EUA). Foi laureado, entre outros, com o Prémio Extraordinário Final de Curso dos conservatórios de Madrid e de Bruxelas, Prémio Especial de Percussão no concurso Gaudeamus (Holanda, 1993), o segundo prémio de interpretação de Música Contemporânea no mesmo certame e, como solista, com o segundo prémio do Aspen Nakamichi Competition (EUA). Músico de grande versatilidade, tocou com a Orquestra Ciutat de Barcelona (1988-1991), com a Royal Concertgebouw Orchestra de Amsterdão, com os grupos de música contemporânea Champ D'Action (Amberes), Musiques Nouvelles (Liège), Duo Contemporain (Roterdão), entre outros, continuando a desenvolver actividade como primeiro percussionista no Ictus Ensemble (Bruxelas), do qual é membro fundador. Paralelamente, tem vindo a trabalhar com a coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, em espectáculos como *Just Before*, *Drumming Live*, *Rain Live* ou *April Me* (Companhia Rosas, Bruxelas), com o coreógrafo Roberto Oliván (Bruxelas) em *Natural Strange Days*, e com o Ballet Gulbenkian em *Psappha*. Solista em incontáveis recitais, destaca-se a estreia mundial do *Concerto para Marimba e 15 Instrumentos* de David del Puerto no Festival Ars Musica (Bruxelas) e Ensembles (Valência), e o concerto *Campes Magnéticos*, de César Camarero, estreado com a Orquestra Nacional do Porto. Como docente, foi professor nos Conservatórios Superiores de Música de Roterdão e Bruxelas, na Escola Profissional de Música de Espinho e na Universidade de Aveiro. Continua a desenvolver um intenso trabalho pedagógico na ESMAE (Porto) e na Escola Superior de Música da Catalunha (Barcelona). Tem vindo a dirigir numerosas *masterclasses* e seminários

em universidades e escolas de música de todo o mundo. No Porto, fundou o Drumming – Grupo de Percussão, agrupamento residente da Porto 2001 e que actualmente mantém uma actividade intensa a nível nacional e internacional (Espanha, França, Bélgica, Alemanha e Brasil). O Drumming desenvolve um intenso trabalho na difusão e criação do repertório para instrumentos de percussão, preconizando o conceito de concerto em que o tratamento plástico do espectáculo resulta numa experiência poético-musical irrepetível. A sua inquietude na procura da inovação em torno do conceito “concerto” reflecte-se em eventos como a estreia em 2003 no IRCAM, Centre Georges Pompidou (Paris), de *Mantis Walk in a Metal Space*, de Javier Alvarez, concerto pioneiro de *steel drums* solista com grupo instrumental e electrónica, resgatando para o plano solístico instrumentos exóticos raramente em destaque na nossa cultura. Em Janeiro de 2006, estreará em Madrid o concerto de percussão *Sombrio*, de Luis de Pablo, nas comemorações do 75º aniversário do compositor. Apaixonado pela criação contemporânea, colabora estreitamente com numerosos compositores, tendo-lhe sido dedicadas dezenas de obras. ■



Margarida Moura

Coreografias tradicionais

É doutorada em Dança (Dança Tradicional Portuguesa), mestre em Ciências da Educação pela Faculdade de Motricidade Humana (FMH) da Universidade Técnica de Lisboa, e licenciada em Educação Física pelo Instituto Superior de Educação Física de Lisboa. Exerce funções de docência no Departamento de Dança da FMH, no âmbito das disciplinas: Metodologia do Ensino da Dança, Didáctica da Dança, Técnicas de Dança Social (Dança Tradicional Portuguesa e Danças de Salão), Expressão e Comunicação II, e Antropologia da Dança, das quais é regente. É coreógrafa, bailarina e directora de espectáculos do Centro para o Desenvolvimento da Companhia de Dança Popular da UTL (CODAPTEC). É formadora creditada pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Didácticas Específicas e Inovação Educacional. A sua experiência profissional inclui também trabalho com crianças e jovens nas áreas de Actividades Rítmicas e Expressivas, e de Dança Tradicional Portuguesa. Entre 2000 e 2002, exerceu funções de coordenadora nacional do projecto MUS-E Portugal – Artistas na Escola, projecto europeu de aplicação das artes em contextos educativos multiculturais, gerido em Portugal pela Associação Menuhin Portugal, da qual é membro da direcção. Colabora, desde a sua implementação até à actualidade, como artista/animadora na área do Movimento e Culturas Populares, parte integrante do referido projecto. Integra, desde o seu início, em 1997, o projecto cultural Andanças, desenvolvendo *ateliers* de Dança Popular Portuguesa. Desenvolve frequentemente *ateliers* e cursos de formação de Dança Tradicional Portuguesa em escolas, autarquias, congressos, conferências, encontros nacionais e internacionais. Como linha principal de investigação, dedica-se ao estudo da Dança Tradicional Portuguesa no âmbito da Sistematização e Classificação da sua dimensão coreográfica, e da Pesquisa Etnocoreográfica. É autora de um Modelo de Escrita Etnocoreográfica, assim como de um modelo de Classificação da Dança Tradicional Portuguesa, desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento. ■



Luís de Matos

Consultoria mágica

Estreia-se profissionalmente em 1990, na apresentação do *Natal dos Hospitais*, experiência televisiva à qual se segue a participação semanal em directo, com dez minutos de magia, num programa da manhã. Em 1991, inventa a ilusão denominada “Atravessando um Espelho”, célebre na comunidade mágica internacional e mais tarde comercializada em exclusivo mundial pela Wellington Enterprises, de Nova Iorque. Em 1992 iniciam-se, no Canal 1 da RTP, as emissões de *Isto é Magia*, programa da sua exclusiva autoria. Um ano depois, faz esgotar a lotação do Grande Auditório do Centro Cultural de Belém com quatro espectáculos consecutivos de magia. A internacionalização da sua carreira artística adquire especial notoriedade na sequência da participação em programas norte-americanos com difusão mundial, como *World's Greatest Magic* (NBC) e *Champions of Magic* (ABC), neste último por duas vezes e contracenando com a Princesa Stephanie. Em 1995, concebe e executa “Operação Totoloto”, que se revela um dos mais mediáticos acontecimentos mundiais no domínio da arte mágica, pela previsão dos números do Totoloto seis dias antes do respectivo sorteio. Em 1999, é proclamado Mágico do Ano pela Academia de Artes Mágicas, em Hollywood, a maior distinção mundial atribuída a profissionais da magia. Tendo recebido a distinção aos 28 anos, fica igualmente inscrito na história deste galardão como um dos mais jovens laureados. Em 2001, escreve, produz e protagoniza o programa *Luís de Matos Ao Vivo*, gravado no Teatro Académico de Gil Vicente para a RTP 1. Foi também neste ano que reuniu 12.000 pessoas no Pavilhão Atlântico para o espectáculo *Utopia*, no qual fez desaparecer um elefante, um Ferrari envolto num cordão humano, e realizou o número “Fuga do Aquário”, experiência responsável pela morte de Harry Houdini. Em 2002, estreia em Ansião o espectáculo *Close-up*, dando início a uma digressão pelo país que percorreu mais de 50 cidades. Um ano depois, produz e realiza um mega-espectáculo para 52.000 pessoas, no âmbito da inauguração do Estádio do Dragão. Em 2004, no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, estreia *Enigma*, o seu mais recente trabalho, iniciando uma digressão por todo o país. ■

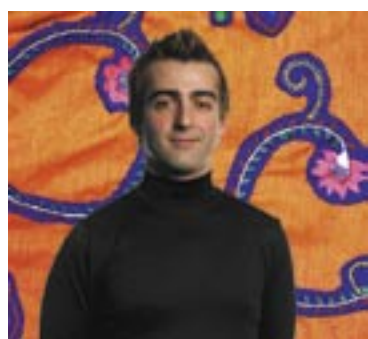


Miguel Andrade Gomes

Lutas e marchas militares

Nasceu em 1972 em Lisboa, onde se licenciou em História, formou em Engenharia Informática e frequentou o Bacharelato em Engenharia Civil. É consultor histórico-militar em várias instituições e museus, director da Federação Portuguesa de Esgrima, membro da Liga dos Combatentes (na qual exerce actualmente funções de assessor do Presidente da Direcção Central), da Associação Portuguesa de Coleccionadores de Armas, da Associação Napoleónica Portuguesa, da Academia de Dança Antiga de Lisboa, da Association for Historical Fencing e da Society of American Fight Directors. Foi director da Academia de Armas de Portugal até 2001. Mestre de armas, obteve diploma no Centro Militar de Educação Física e Desportos, Federação Portuguesa de Esgrima, Real Federación Española de Esgrima e na Académie d'Armes

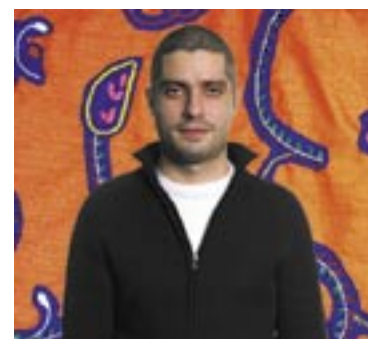
Internationale. Na Escola de Desportos de Combate frequentou o curso de defesa pessoal, e no Regimento de Lanceiros nº2 frequentou o curso ASP (uso e manejo de bastão policial). No ano 2000, em Vichy, venceu o Campeonato do Mundo de Esgrima Artística, e em 2002 obteve o título de Campeão Nacional Absoluto de Esgrima (Espada por equipas). Atleta federado nas modalidades de tiro com arco e tiro desportivo com pistola e carabina. Praticou boxe e *body combat* no Ginásio Clube Português. Especialista em armas brancas, cria e coreografa duelos e lutas cénicas para teatro e cinema, actividade em que se destacam a participação na versão cinematográfica do romance *O Cavaleiro de Lagardère*, de Paul Féval, realizada por Henry Helman, a coreografia dos espectáculos *Hamlet*, de W. Shakespeare, encenação de Ricardo Pais, *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, encenação de Pompeu José, *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare, encenação de Ricardo Pais, *Peter Pan*, de J.M. Barrie, encenação de Gina Tocchetto e José Carlos Garcia, a preparação física do elenco do espectáculo *Berenice*, de Jean Racine, encenado por Carlos Pimenta, além de diversos trabalhos e participações em séries, filmes publicitários e programas televisivos. ■



João Henriques

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Com *Hamlet* (enc. Ricardo Pais/co-produção Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), realiza o seu primeiro trabalho enquanto assistente de encenação no âmbito de um estágio de formação patrocinado pela Casa da Música. Seguiram-se *Três Extravagâncias* (enc. Paulo Ribeiro/co-produção Casa da Música/Estúdio de Ópera do Porto/Rivoli Teatro Municipal/2002) e *Duas Óperas de Câmara* (enc. Cornelia Geiser/produção Casa da Música/2002). Em 2003, encenou o espectáculo *Ma Mère l'Oye*, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, para o Serviço Educativo da Casa da Música, e comissariou o concerto músico-cénico *InezElétrica*, apresentado no Salão Nobre do TNSJ. Seguiram-se as assistências de encenação de *Castro, um Hamlet a mais* (encenações Ricardo Pais/produção TNSJ/2003) e do espectáculo músico-cénico *Rua! Cenas de Música para Teatro*, tendo neste último participado também como cantor. Encenou ainda, para o Serviço Educativo da Casa da Música, o espectáculo *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça. Em 2004, foi responsável pela preparação vocal e elocução de *O Despertar da Primavera* (de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso), no qual foi também assistente de encenação, e de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas). Dirigiu, juntamente com Ricardo Pais, *Sondaim! Sondheim*, espectáculo em que foi igualmente responsável pela preparação vocal e no qual participou como intérprete. Em 2004, encenou a ópera *La voix Humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau, para o Estúdio de Ópera da Casa da Música, e foi responsável pela assistência de encenação, preparação vocal e elocução de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, encenação de Ricardo Pais. Actualmente exerce, no Teatro Nacional S. João, a função de professor residente de voz e elocução. ■



Nuno M Cardoso

Assistência de encenação

Foi assistente de encenação de Ricardo Pais em *The Turn of the Screw*, ópera de Benjamin Britten; *Para Garrett – Frei Luís de Sousa*; *Noite de Reis*, de William Shakespeare; *Músicas para Vieira*, a partir de *Clamor*, de Luísa Costa Gomes, música de Egberto Gismonti, e *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare. Como actor, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Manuel Sardinha, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Claudio Lucchesi, Jean-Louis Martinelli, José Carretas, Paulo Castro, Rogério de Carvalho e António Lago, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenaíl Abramovici. Encenou, entre outros, textos de J.W. Goethe, William Shakespeare, Albert Camus, Alberto Miralles, Samuel Beckett, Boris Vian, Stig Dagerman, Peter Handke, Bernard-Marie Koltès, Jean-Paul Sartre, Neil Gaiman, Ingmar Bergman, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Luís de Sttau Monteiro, Pedro Eiras e Hugo Curado. ■



Lúcia Cunha

Assistência de figurinos

Concluiu o curso de Realização Plástica/Artes do Espectáculo na Academia Contemporânea do Espectáculo. Foi um dos elementos fundadores da companhia Hasphera, tendo assinado a concepção, marionetas e figurinos de *Rumpelstiltskin – A História do Meio* (2002). Como adepta ou assistente da direcção de montagem, participa com regularidade, desde 2002, nas produções do TNSJ, com destaque para: *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA), *Punch and Judy*, de Harrison Birtwistle, enc. José Wallenstein, *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (ASSÉDIO/TNSJ), *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais, *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (Novo Grupo de Teatro/TNSJ), e mais recentemente *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas, e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais. Integra também regularmente as equipas de guarda-roupa coordenadas por Cláudia Ribeiro, nomeadamente nas óperas *A Donzela Guerreira* (2001), *A Casinha de Chocolate* (2002), *A Arca de Noé* (2003) e *A Bela Adormecida* (2004). Participou ainda na execução de marionetas e adereços do espectáculo *A Cor do Céu*, encenado por João Paulo Seara Cardoso (Teatro de Marionetas do Porto/2004). ■



Alberto Magassela

Partidário, Ladislau, Mathias de Konigsberg, Conselheiro, Empalador Girão, Comandante do Navio

Nasceu em Maputo, Moçambique, em 1966. Aí trabalhou como actor residente no Teatro Avenida com os grupos M'Beu e Mutumbela Gogo. Em 1995 vem para Portugal, tendo trabalhado com os encenadores Rogério de Carvalho (*Escapes*/1996), Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*/1996, *O Belo Indiferente*/1997, *A Ilusão Cómica*/1999, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*/2004), Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*/1996, *Noite de Reis*/1998, *Arranha Céus*/1999), Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*/1997, *Barcas*/2000), José Caldas (*A Menina de Lá*/1997), Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*/1998, *Carícias*/2002), Fernando Mora Ramos (*Combate de Negro e de Cães*/1999), Lígia Roque (*Os Considerandos*, inserido no projecto "Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos"/1999), Ulysses Cruz (*Péricsles – Príncipe de Tiro*/2000), Fernando Moreira (*O Espantalho Teso*/2001), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*/2001), João Grosso (*Barcas*/2002), Miguel Seabra (*Mar me Quer*/2001), Natália Luíza (*Mundau*/2003) e Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*/2004). Frequentou a Oficina de Escrita dirigida por António Mercado em 1999/2000, e o seminário Viagem pela Dramaturgia de Expressão Alemã das Décadas de Oitenta e Noventa, orientado por Vera San Payo de Lemos, iniciativas promovidas pelo Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. Foi responsável pela encenação das peças *Minha Conto*, a partir de *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto, *Sonâmbulos*, a partir de Mia Couto, *Tarará*, a partir de Pirandello, *Os Malefícios do Tabaco*, a partir de Tchekov, e *Três Peças Roubadas a Mia Couto*, a partir de Mia Couto. Em cinema e televisão, trabalhou com os realizadores João Maia, Carlos Assis, Fernando Vendrell, Allison Mary, Sol de Carvalho, Camilo de Sousa, Jorge Marecos e Fernando Ávila. ■



António Durães

Rei Venceslau, Memnon, Urso, Comandante do Navio

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou o curso da Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. É actor profissional desde 1984 e, a partir de 2000, professor de Teatro na ESMAE. Tem trabalhado, entre outros, com os encenadores/realizadores Luís Varela, José Valentim Lemos, Figueira Cid, Mário Baradas, Rui Madeira, António Fonseca, José Ananias, Mark Donford-May, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, José Carretas, João Pedro Vaz, Saguenail e Paulo Rocha. Colaborou pela primeira vez com o Teatro Nacional S. João em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998) e, desde então, integrou o elenco de espectáculos como *Noite de Reis* (1998), *A Ilusão Cómica* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva*, *Linha Turva* (1999), *Barcas* (2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros* (TNSJ/Teatro Só/2001), *Tia Dan e Limão* (ASSÉDIO/TNSJ/2001), *Hamlet* (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *O Triunfo do Amor* (ASSÉDIO/TNSJ/2002), *Castro* (Estreia e remontagem/

2003), *um Hamlet a mais* (2003) e *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003). Mais recentemente, participou em *Sondai-me! Sondheim* (TNDMII/TNSJ/2004) e *Figurantes* (2004). Exerce regularmente, desde 1995, a actividade de encenador. Integra, desde a fundação, o colectivo Sindicato de Poesia. ■



Emília Silvestre

Dona Ubu

Nascida no Porto, iniciou a sua actividade no teatro aos 14 anos. Como actriz, participou em espectáculos das companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto, fez diversos cursos de Voz e Interpretação com nomes como M. Shelly e Lynn A., Roberto Merino, Polina Klimovetskaya, Julie-Wilson Dickson, Luís Madureira, Kuniaki Ida, entre outros. É um dos elementos fundadores do Ensemble – Sociedade de Actores, integrando a maioria dos elencos dos espectáculos da companhia. Nas diversas participações em encenações de Ricardo Pais contam-se *A Tragicomédia de Dom Duardos* (1996), *As Lições* (1998), *Noite de Reis* (1998), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva*, *Linha Turva* (1999), *Arranha Céus* (1999), *Hamlet* (2002) e *Castro* (2003). Em televisão, para além do trabalho como actriz em *O Motim*, *A Viúva do Enforcado*, *Clube Paraíso*, *Os Andrades*, *Ora Viva e Elsa, uma Mulher Assim*, mantém uma actividade regular como directora de dobragens. Tem exercido a sua actividade docente no Ensino Secundário, na Academia Contemporânea do Espectáculo e na ESMAE. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Do seu trabalho mais recente fazem parte as interpretações em *José Matias*, de Luísa Costa Gomes, enc. Nuno Carinhas (2003), *Sónia & André*, leitura encenada de excertos das peças *Tio Vânia* e *Três Irmãs*, de Anton Tchekov, dir. cénica Nuno Carinhas (2003), *Uma Cama entre Lentilhas*, de Alan Bennett, enc. Jorge Pinto (2003), *Anfitrião*, de Heinrich von Kleist, enc. João Grosso (2004), e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (2004). ■



Ivo Alexandre

Partidário, Boleslau, Empalador, Camponês, Magistrados, Czar Alexis

Nasceu no Porto, em 1977. Fez o curso de Teatro no Balletatro Escola Profissional, Porto. Como actor, trabalhou com os encenadores João Paulo Seara Cardoso, José Wallenstein, Paulo Castro, Jorge Silva Melo, João Pedro Vaz, Manuel Wiborg, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Ana Luísa Guimarães, Fernando Moreira e Carlos Avilez. Trabalhou pela primeira vez com o Teatro Nacional S. João em *Arranha Céus* (Dramat/TNSJ/Teatro Bruto/1999) e posteriormente nos espectáculos *Barcas* (TNSJ/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros* (TNSJ/Teatro Só/2001), *O Caos é Vizinho de Deus* (Produções Paulo Castro/ANCA/TNSJ/2001), *Hamlet* (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *Auto da Visitação* (TNSJ/2002), *O Triunfo do Amor* (ASSÉDIO/TNSJ/2002), *Castro* (TNSJ/2003), *Os Dias de Hoje* (Lilástico/TNSJ/2003) e na remonta-

gem de *(A)tentados* (ASSÉDIO/TNSJ/2003). Mais recentemente, participou em *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso, *Sondai-me! Sondheim*, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques, e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas. Encenou *O Meu Caso e Mário ou Eu Próprio-O-Outro*, ambos de José Régio, *O Mundo Acaba Ontem*, baseado em textos de Millôr Fernandes, e *Mouchette/Colette*, de Arne Sierens. No cinema, participou no filme *Cães Raivosos*, de Paulo Castro, bem como em várias curtas-metragens. Na televisão, integrou o elenco de várias séries televisivas, nomeadamente *Major Alvega* e *A Hora da Liberdade*. ■



Joana Manuel

Rainha Rosimunda, Consciência

Nasceu em Oeiras, em 1976. É finalista da Licenciatura em Canto da Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira. Frequentou a Escola de Jazz Luís Villas-Boas, do Hot Clube de Portugal, e foi, entre 1995 e 1999, vocalista da Big Villas Band. Integra a equipa de tradução, adaptação e dobragem de filmes e séries de animação para cinema e televisão da Disney e Dreamworks, entre outras produtoras. É elemento efectivo do Coro Gulbenkian desde Março de 1998, tendo interpretado a parte de 1º Soprano Solista na obra *Avoaha*, de Maurice Ohana, com o Drumming – Grupo de Percussão e os pianistas Pedro Burmester e Fausto Neves, sob a direcção de Fernando Eldoro. Tem colaborado também com o Grupo Vocal Olissipo e com a Orquestra Académica Metropolitana. Integrou, entre 1999 e 2002, os Sons em Cena, grupo que se dedica à apresentação de extractos do teatro musical da Broadway e do West End. Estreou-se no teatro em 2001 como protagonista de *A Bela e o Monstro*, produção do Teatro Infantil de Lisboa, com texto e encenação de Fernando Gomes. Desde então, trabalhou com a Associação Cultural Klássikus em espectáculos de Fernando Gomes (*Drákula.com*, *Divina Loucura*, *Vou Dar de Beber à Dor*), bem como no Teatro da Trindade, com Claudio Hochman (*O Último Tango de Fermat*) e nos Teatros Nacionais S. João e D. Maria II, com Ricardo Pais (*Sondai-me! Sondheim*). ■



João Castro

Parvolau, Empalador

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Ao longo do seu percurso como actor trabalhou com encenadores como Junior Sampaio (*Bou Buscar!*/1998, *A Bola – Esfera Lúdica*/2000), Jorge Vaz de Carvalho (*La Bohème*, de Giacomo Puccini, dir. musical Marc Tardue/2000), Ricardo Pais (*Hamlet*, de William Shakespeare/2002), Luís Varela e Tiago de Faria (*Frago do Amor*, a partir de Gil Vicente/2002). Participou ainda no espectáculo *Multy Pitters – Algo Completamente Diferente*, com texto adaptado das séries *Flying Circus* e *And Now for Something Completely Different*, dos Monty Python, dirigido pelo Teatro Tosco, do qual é um dos elementos fundadores. Foi responsável pela encenação de *As Vedetas* (2002), de Lucien Lambert, e *Na Magia o Encontro com a Poesia do Cinema* (2003), bem como autor, juntamente com Sofia Gouveia, do texto do espectáculo *Kilkeny Love*

(2004), dirigido por esta última. Assegurou a direcção de actores e direcção de cena na encenação de Tiago de Faria de *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill, e em *A Disputa*, de Marivaux, encenação de Luís Varela. Recentemente, foi ponto-anotador na encenação de Ricardo Pais de *Figurantes* (2004), de Jacinto Lucas Pires. Também em 2004, integrou o elenco do filme *Balas e Bolinhos*, realizado por Luís Ismael. ■



João Reis

Dom Ubu

Nasceu em Lisboa, em 1965. No teatro, estreou-se em *D. João e a Máscara*, de António Patrício (enc. Mário Feliciano/1989-90), no Teatro da Politécnica. Foi um dos fundadores do grupo Ópera Segundo São Mateus, tendo participado em *Apontamentos de Insurreição e Protesto* (1990), a partir de textos de Raul Ball e Samuel Beckett, e *Sangue no Pescoço do Gato* (1991), de Rainer Werner Fassbinder, ambos encenados por José António Pires. Seguem-se participações em espectáculos encenados por Carlos Pimenta, José Wallenstein, Miguel Guilherme, Luís Miguel Cintra, Jorge Lavelli, Carlos Avilez e Rui Mendes. No Teatro Nacional S. João, estreia-se com *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (enc. Ricardo Pais/1996), seguindo-se *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (enc. Nuno Carinhas/1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (enc. Ricardo Pais/1997), *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Ionesco (enc. Ricardo Pais/1998), *Noite de Reis*, de William Shakespeare (enc. Ricardo Pais/1998), *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille (enc. Nuno Carinhas/1999), *Linha Curva*, *Linha Turva* (enc. Ricardo Pais/1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (enc. Ricardo Pais/1999), e *Barcas*, de Gil Vicente (enc. Giorgio Barberio Corsetti/2000). Em 1999, assinou a direcção cénica de *Buenas Noches, Mi Amor*, a partir de *Três Cartas da Memória das Índias*, de A. Berto. No âmbito de uma iniciativa conjunta da Rádio Nova e do TNSJ, foi co-responsável pelo projecto "Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos" (1999), como realizador e autor. No cinema, trabalhou com os realizadores Pedro Salgueiro, António de Macedo, Pedro Sena Nunes, Edgar Pêra, Sandro Aguilar, João Canijo, Luís Filipe Rocha e Ruy Guerra. Em televisão, tem participado em séries e telenovelas. Do seu trabalho em teatro fazem ainda parte as interpretações em *Até Mais Ver* (2000), de O. Bukowski, *A Visita* (2001), de Eric-Emmanuel Schmitt, e *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia* (Novo Grupo de Teatro/TNSJ/2003), de Botho Strauss, encenações de João Lourenço. Em 2002, protagonizou *Hamlet*, e em 2003, *um Hamlet a mais*, ambas encenações de Ricardo Pais, com quem voltou a colaborar na peça *Castro* e no espectáculo músico-cénico *Rua! Cenas de Música para Teatro*. Em 2004, participou no filme *O Quinto Império*, de Manoel de Oliveira, e integrou o elenco de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, encenação de Ricardo Pais. ■



Jorge Vasques

Partidário, Conjurado, Empalador, Estanislau Leczinski, Financeiros, General Lascy, Comandante do Navio

Nasceu em Coimbra, em 1958. Em 1974, entrou para o CITAC/Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra e aí permaneceu

até 1983, altura em que passou a estar ligado ao TEUC/Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Com Ricardo Pais, profissionaliza-se em 1979. Desde então, tem colaborado como actor em inúmeras companhias: O Bando, Tété/Teresa Ricou, Joana Grupo de Teatro, Realejo, Pé de Vento, Os Comediantes, TEAR, Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe, London Theatre Ensemble, Welfare State International. Foi dirigido por encenadores como Geraldo Tuché, Ricardo Pais, Alberto Pimenta, João Luiz, Isabel Alves, João Paulo Costa, Júlio Cardoso, Júlia Correia, Julio Castronuovo, Rogério de Carvalho, Norberto Barroca, Ulysses Cruz, Moura Pinheiro, Mário Feliciano, Roberto Lage, Mário Barradas, Nuno Carinhas, Alberto Bokus, entre outros. No cinema, trabalhou com Manoel de Oliveira e Joaquim Leitão. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes e *sitcoms*, a par com a actividade de dobrador profissional, que mantém desde 1991. No Teatro Nacional S. João, participou em *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (enc. Ricardo Pais/1996), seguindo-se-lhe *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (enc. Nuno Carinhas/1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (enc. Ricardo Pais/1997), *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello (enc. Giorgio Barberio Corsetti/1997), *Noite de Reis*, de William Shakespeare (enc. Ricardo Pais/1998), *A Ilusão Cómica*, de Corneille (enc. Nuno Carinhas/1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (enc. Ricardo Pais/1999), *Linha Curva, Linha Turva* (enc. Ricardo Pais/1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (enc. Ricardo Pais/1999), *Barcas*, de Gil Vicente (enc. Giorgio Barberio Corsetti/2000), e *Hamlet* (enc. Ricardo Pais/2002). Dos seus trabalhos mais recentes, destaque para *Amadeus*, de Peter Shaffer (enc. Carlos Avilez/Seiva Trupe/2001), *Roupa Suja*, de Tom Stoppard (enc. João Paulo Costa/Ensemble – Sociedade de Actores e TNSJ/2003), *Sónia & André*, leitura encenada a partir de Anton Tchekov (dir. cénica Nuno Carinhas/Escola de Mulheres – Oficina de Teatro e TNSJ/2003), *Onde É que Eles Esconderam as Respostas?* (dir. artística Alexander Kelly, dramaturgia Jorge Loureiro Figueira/Third Angel e Ao Cabo Teatro/2003), *Ópera do Falhado*, de Sérgio Costa e J.P. Simões (enc. João Paulo Costa/ACE – Teatro do Bolhão/2003), *Anfitrião*, de Heinrich von Kleist (enc. João Grosso/Ensemble – Sociedade de Actores/2004), e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (enc. Ricardo Pais/TNSJ/2004). ■



Lígia Roque

Dona Ubu

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagia no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionaliza-se com a formação da Escola da Noite. No TNSJ, foi dirigida por Ricardo Pais: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, *Noite de Reis*, de W. Shakespeare, *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* e *Linha Curva, Linha Turva*; Nuno Carinhas: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille, *Sónia & André*, leitura encenada a partir de Tchekov; Paulo Castro: *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond; e Giorgio Barberio Corsetti: *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello, e *Barcas*, de Gil Vicente. No PoNTI 2001, participou em *Escadas Tortas sem Corrimão*, de An.Carl-Go, enc. Carlos Gomes e Carlota Gonçalves, e *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn, enc. Nuno Carinhas para a ASSÉDIO. Integrou o elenco de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais, actuou no vídeo *Parallel*, de Runa Islam para o Museu de Serralves, e participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Mais recentemente, participou em *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (ASSÉ-

DIO), e actuou, como cantora, em *Mary Through the Looking Glass*, em colaboração com os artistas britânicos Geraldine Monk e Martin Archer, em *Zappanale #15*, como vocalista do grupo experimental belga Wrong Object, e em *The Poets of Fado*, concerto encomendado pelo Thin Air – Winnipeg International Writers Festival (Canadá). Das suas encenações salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos inéditos de dramaturgos portugueses contemporâneos, para o TUP, e *Por Amor de Deus*, de John Havelda, para a Fundação Ciência e Desenvolvimento. ■



Micaela Cardoso

Dona Ubu

Nasceu no Porto, em 1974. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em televisão, participou na série *A Viúva do Enforcado*, no episódio-piloto do programa *T Vírus*, foi protagonista do telefilme *Na Véspera do Natal*, de Maurício Farias, e da mini-série *Macau – As Duas Faces de Cláudia*, e integrou o elenco da telenovela *A Senhora das Águas*. No cinema, protagonizou *Bloodline/Laços de Sangue*, realizado por Pál Erdoss, participou em *Namoi/A Casa*, do realizador lituano Sharunas Bartas, e em *O Rapaz do Trapézio Voador*, realização de Fernando Matos Silva, que lhe valeu o prémio de Melhor Actriz do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Participou ainda nas curtas-metragens *Pastoral* (2003), realizada por José Barahona, e *1 Motivo*, assinada por Nuno Tudela. Entre 1996 e 1998, participou regularmente em espectáculos produzidos pelo Teatro Nacional S. João: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, enc. Ricardo Pais; *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, enc. Nuno Carinhas; *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, enc. Ricardo Pais; *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello, enc. Giorgio Barberio Corsetti; *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco, enc. Ricardo Pais, e *Noite de Reis*, de William Shakespeare, enc. Ricardo Pais. Participou também no projecto “Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos”, uma iniciativa conjunta da Rádio Nova/TNSJ. Mais recentemente, protagonizou a remontagem de *Castro* (2003), de António Ferreira, e integrou o elenco de *Figurantes* (2004), de Jacinto Lucas Pires, ambas encenações de Ricardo Pais. Em 1998, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. A sua carreira no teatro incluiu também colaborações com companhias como O Bando (*Trilhos*/coord. geral João Brites/1994), Pogo Teatro (*Lips on Lab*/1995, *Handicap*/1996, *Balada a Mr. Brandy*/1996, encenações de Ruy Otero, *Mainstream*/criação colectiva/1999, e no filme *Road Movie*/direcção Ruy Otero/1996), *As Boas Raparigas... (O Paraíso*/enc. Rogério de Carvalho/1995), *Comuna – Teatro de Pesquisa (Categoria 3.1 – morir de classe*/enc. Álvaro Correia/2001), e Teatro dos Aloés (*Amor, Verdade e Mentira*/enc. José Peixoto/2002). ■



Paulo Freixinho

Capitão Bostura, Camponês

Nasceu em Coimbra, em 1972. Tem o curso de Teatro/Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Foi co-fundador do Teatro Bruto. Como actor, trabalhou com os encenadores António Capelo, Francisco Alves,

Filipe Crawford, Fernando Moreira, José Caldas, João Cardoso, José Carretas, João Garcia Miguel, João Pedro Vaz, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Rogério de Carvalho, Ricardo Pais, Rosa Quiroga e Silviu Purcarete. Foi responsável pela assistência de encenação de *Três Num Baloço*, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso; *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga; *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz, e mais recentemente *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas. ■



Pedro Almendra

Partidário, Conjurado, Camponês, Nobres, Empalador Cotica

Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca, tendo ainda sido dirigido por Nuno M Cardoso no exercício final do Curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho. Completou o curso de teatro da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, onde trabalhou com os encenadores António Durães, António Capelo, Carlos J. Pessoa e Richard Stourac. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, encenado por António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. Seguiram-se-lhe *Os Excedentes*, com o Grupo Contracena, encenação de Gil Filipe; *Montras de Solidão*, um dos projectos de encerramento da Porto 2001, com textos de Marcos Barbosa e José Carretas, *Altsator – XPTO.Kosmos.2001*, de Pedro Barbosa, enc. João Paulo Costa, dir. musical Virgílio Melo (2001), e *Chuva de Verão*, encenação de Afonso Fonseca para a Companhia de Teatro de Braga (2002). Posteriormente, trabalhou com Nuno Cardoso em *Valparaíso* (2002), de Don DeLillo, e com Junior Sampaio em *Teatro do Futuro* (2003). A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, com a participação na leitura encenada de textos da Oficina de Escrita orientada por Luísa Costa Gomes, e na leitura do texto *Estrela da Manhã*, de António Ferreira, vencedor do Concurso de Novas Dramaturgias 2001. Seguiram-se as participações em *InezEléctrica*, espectáculo músico-cénico comissariado por João Henriques; *um Hamlet a mais*, encenação de Ricardo Pais a partir de W. Shakespeare; *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do Teatro Carlos Alberto; a remontagem de *Castro*, de António Ferreira, encenação Ricardo Pais, *Sondai-me! Sondheim*, com direcção de Ricardo Pais e João Henriques, e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra. ■



Pedro Pernas

Partidário, Conjurado, Escrivão, Conselheiro, Empalador Cunha

Tem o curso de Música e Novas Tecnologias, vertente de Canto, da Academia de Artes e Tecnologias. Iniciou o seu percurso profissional em 1994, integrando o elenco de *The Beggar's Opera*, de John Gay, encenação de Keith Esher Davis. Seguiram-se as participações em *Ensaio*, de José Pinto Correia, encenação de Pedro Wilson, direcção musical de Nuno Vieira de Almeida; *Jasmim ou O Sonho do Cinema*, de Filipe La Fé-

ria; *O Rapaz de Papel*, de Nuno Artur Silva, dir. artística de Joan Font e Montse Colomé, dir. musical Pedro Abrunhosa, e *Peregrinação*, espectáculo permanente da Expo'98, direcção João Brites. A partir de 1998 integra com regularidade o elenco de espectáculos com adaptação e encenação de Fernando Gomes, de entre os quais *O Corcunda de Notre Dame* (1998), *Os Três Mosqueteiros* (1999), *A Ilha do Tesouro* (2000), *A Bela e o Monstro* (2001), produções do Teatro Infantil de Lisboa, *Viva o Casamento* (2001), *A Vida Trágica de Carlota, a Filha da Engomadeira* (2002), *Drákula.kom*, *Vou Dar de Beber à Dor e Divina Loucura* (2003), produções da Associação Cultural Klássikus. Dos seus trabalhos mais recentes, contam-se as participações em *O Último Tango de Fermat* (2004), de Joshua Rosenblum, encenação de Claudio Hochman, dir. musical de Francisco Cardoso, e *Portugal, uma Comédia Musical*, de Nuno Artur Silva e Nuno Costa Santos, encenação de António Feio e canções originais de Sérgio Godinho. Trabalhou ainda como actor em diversas séries televisivas e filmes publicitários. Desenvolve um trabalho regular ao nível da dobragem de filmes e séries de animação da Disney e Dreamworks. No cinema, participou na curta-metragem *Telefona-me*, de Frederico Corado, e fez figuração especial em *A Raiz do Coração*, de Paulo Rocha. ■



António Sérgio

Conjurado, Nicolau Rensky, João Sobieski

Nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1985. Iniciou os seus estudos musicais no Grupo Musical Estrela de Argoncilhe, em 1990. Entre 1993 e 1999, estudou guitarra clássica na Escola de Música da Tuna Esparraça de Santa Maria de Lamas. Frequentou ainda a Academia de Música de Espinho, onde estudou guitarra clássica com Francisco Gomes e Ricardo Abreu, e percussão com Hugo Vieira. Em 2000, ingressou no curso de percussão da Escola Profissional de Música de Espinho (EPME), onde estudou com Helena Pereira, Joaquim Alves, Nuno Aroso, Pedro Oliveira e Rui Gomes, tendo participado em estágios da Orquestra Clássica da EPME no âmbito dos quais trabalhou com o maestro Cesário Costa. Actualmente, estuda percussão com Miguel Bernat e Manuel Campos na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, participando em estágios da Orquestra Sinfonietta da ESMAE com os maestros António Saiote, Daniel Schweizer e Yuri Nasushkin. Participou em *workshops* de percussão dirigidos por Mário Teixeira, Miquel Bernat, George Elie-Octors, Angel Omar Frette, Jeffrey Davis, Emmanuel Séjourné, Bart Quartier, Vinicius Barros, Rogério Boccato, Jean-François Lézé, Nico Arnicho, Greg Bissonette, Zoltán Rác e Duo Speak Percussion (Eugene Ughetti e Peter Neville). No âmbito da música rock, toca desde 2002 com os dagUida, com quem percorre os sinuosos trilhos das bandas-sonoras trágico-cómicas. Em 2004, integrou o Drumming – Grupo de Percussão, tendo participado no espectáculo *To Limpeza*, de Dalga Larrondo, estreado no Teatro Carlos Alberto no âmbito do evento Portugofonia. Em Outubro do mesmo ano, foi convidado a interpretar em marimba versões de músicas dos Xutos & Pontapés, apresentadas na festa comemorativa dos 25 anos de carreira da banda, no Pavilhão Atlântico. Ainda em 2004, formou, com Rui Julião, o duo Planos Lourencianos II, bem como um duo de marimba e cravo com a cravista Sofia Nereida Pinto, e o grupo de percussão Meio, com Ismael Silva, Paulo Costa e Francisco Soares. ■



Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

Director

Ricardo Pais

Assistente

Paula Almeida

Subdirectora (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes

Assistente

Luísa Archer

Subdirector (Produção)

Salvador Santos

Assistente

Liliana Oliveira

Assessores de Direcção

José Luís Ferreira

Vítor Oliveira

Nuno Cardoso

Director Artístico TNSJ

Ricardo Pais

Director Artístico TeCA

Nuno Cardoso

Chefia de Produção

Maria João Teixeira

Produção Executiva

Lucinda Gomes

Assistentes

Liliana Oliveira

Maria do Céu Soares

Direcção Técnica

Carlos Miguel Chaves

Adjuntos

Rui Simão

Emanuel Pina

Secretárias

Idalina Silva

Manuela Cunha

Direcção de Montagem

Teresa Grácio

Cláudia Ribeiro

(coordenação de guarda-roupa)

Elisabete Leão

(coordenação de adereços)

Teresa Batista

Direcção de Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Liliana Abelho

Ricardo Silva

Rui Gonçalves

Adereços

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Isabel Pereira

Guarda-roupa

Celeste Marinho

(mestra-costureira)

Fátima Roriz

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Som

Francisco Leal

Miguel Ângelo Silva

António Bica

Joel Azevedo

Luz

Rui Simão

Abílio Vinhas

Filipe Pinheiro

Fred Rompante

João Coelho de Almeida

José Rodrigues

Pedro Carvalho

António Pedra

Mecânica de Cena

Filipe Silva

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Ferreira

Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

Departamento de Comunicação

e Relações Internacionais

José Luís Ferreira

Assistente

Eunice Basto

Promação e Marketing

Joana Guimarães

Centro de Edições

João Luís Pereira

Cristina Carvalho

Susana Morais

Gabinete de Imprensa

Pedro Sobrado

Assistente

Carla Simão

Design Gráfico

João Faria

João Guedes

Fotografia e Vídeo

João Tuna

Departamento de Informação

e Tecnologia

Vítor Oliveira

Secretária

Susana de Brito

Centro de Informação

Paula Braga

Informática

Paulo Veiga

Relações Públicas

Luísa Portal

Assistentes

Rosalina Babo

Diná Gonçalves

Frente de Casa

Fernando Camecelha

Assistentes

Conceição Duarte

Jorge Rebelo

Responsáveis de Bilheteira

Fernando Camecelha (TNSJ)

Conceição Duarte (TeCA)

Bilheteiras

Catarina Oliveira

Fátima Tavares

Filipe Meira

Patrícia Oliveira

Sónia Silva

Fiscal de Sala

José Pêra

Serviços Administrativos

e Financeiros

Domingos Costa

Ana Maria Dias

Ana Roxo

Carlos Magalhães

Goretti Sampaio

Helena Carvalho

Paula Simões

Manutenção Geral/Segurança

Joaquim Ribeiro

Abílio Barbosa

Carlos Coelho

Joaquim Rocha

José Pêra

Júlio Cunha

José Carlos Cunha

Motoristas

António Ferreira

Carlos Sousa

Bar

Júlia Batista

Técnicas de Limpeza

Adelaide Marques

Beliza Batista

Bernardina Costa

Delfina Cerqueira

Glória Martinho

Lídia Pereira

