



TNSJ

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

Exactamente Antunes

Manual de Leitura

Exactamente Antunes

de **Jacinto Lucas Pires**

a partir de ***Nome de Guerra*** (1925)
de **José de Almada Negreiros**

encenação **Cristina Carvalho**, **Nuno Carinhas**
cenografia e figurinos **Nuno Carinhas**
desenho de luz **Nuno Meira**
desenho de som **Francisco Leal**
preparação vocal e elocução **João Henriques**

interpretação
Joana Carvalho *Maria*
João Castro *Autor; Coro*
Jorge Mota *Antunes*
José Eduardo Silva *Tio; Coro*
Lígia Roque *Judite*
Mané Carvalho *Rapariga Avulsa; Coro*
Paulo Freixinho *D. Jorge; Coro*
Paulo Moura Lopes *Empregado; Coro*

produção **TNSJ**

assistência de desenho de luz **Ruí Monteiro**
assistência de desenho de som **João Oliveira**

O espectáculo integra passos, adaptados, dos seguintes textos de **Almada Negreiros**:
“O Anjo da Guarda” (*Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro*)
“Chez Moi” (poema)
“O Menino d’Olhos de Gigante” (poema)
“A Conferência n.º 1” (conferência)
“Modernismo” (conferência)
Deseja-se Mulher (texto dramático)
“Aconteceu-me” (poema)

A banda sonora inclui um excerto de guitarra portuguesa de **Bernardo Couto** e temas tratados a partir dos originais:
“Darkwood I”, de **David Darling** (ECM, 1992)
“Riot in Cell Block no. 9”, de **Dr. Feelgood** (EMI, 1989)

coordenação de produção **Maria João Teixeira**
assistência de produção **Maria do Céu Soares**, **Mónica Rocha**
d direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**
d direcção de palco **Rui Simão**
adjunto de direcção de palco **Emanuel Pina**
d direcção de cena **Igor Pitella**
cenografia (coordenação) **Teresa Grácio**
guarda-roupa e adereços **Elisabete Leão** (coordenação); **Teresa Batista** (assistência);
Celeste Marinho (mestra-costureira); **Nazaré Fernandes**, **Virgínia Pereira** (costureiras);
Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa); **Dora Pereira**, **Guilherme Monteiro** (aderecistas)
luz **Filipe Pinheiro** (coordenação), **Abílio Vinhas**, **António Pedra**, **José Rodrigues**,
Nuno Gonçalves
maquinaria **Filipe Silva** (coordenação), **Jorge Silva**, **Lídio Pontes**
som **Francisco Leal** (coordenação), **João Oliveira**, **António Bica**
vídeo **Fernando Costa**
fotografia **João Tuna**



dur. aprox. [1:30]
classif. etária M/12 anos

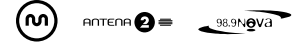
Teatro Nacional São João
17 Mar - 17 Abr 2011

qua-sáb 21:30 dom 16:00

apoios



apoios à divulgação



parceiros media



agradecimentos

Assírio & Alvim
Polícia de Segurança Pública
Mr Piano/Pianos - Rui Macedo

edição **Departamento de Edições do TNSJ**
coordenação **Pedro Sobrado**
documentação **Paula Braga**
design gráfico **João Guedes**
fotografia **João Tuna**
ilustração **Gémeo Luís**
impressão **Multitema - Soluções de Impressão, SA**

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

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

www.tnsj.pt
geral@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.

Portugal (“O quê com letra maiúscula?”)

“ANTUNES: Gente que ia de passagem e fica aqui para sempre. Copiam, imitam, representam, mas de repente a sina escurece outra vez. Ficam os foles em vez da respiração.”

Como sempre em Jacinto Lucas Pires, o teatro dentro do teatro, o teatro que alude e não se ilude a si próprio. Baile de máscaras, *Exactamente Antunes* (de acordo com a antiga ortografia) é jogo de espelhos, estilhaço de narrativa em capítulos/cenas, ecos dos anos vinte do séc. XX nos anos dez do séc. XXI: Portugal (“O quê com letra maiúscula?”). Antunes minúsculo que tinha trinta anos então – português, rural, trinta anos de idade –, mas que, como cada português que nasce, não tem a idade que lhe atribuem... Deposto em Lisboa boémia de mulheres e homens da vida na paisagem, posto à prova da sua identidade: cresce e aparece, cresce e parece, cresce ou perece.

Quanto custa ser exactamente Luís – só, criado para o “barulho da terra” até à vitória final? Que será dele no teatro da nação, vestido de nu, encorajado pela voz coral que nele vota? Secular Antunes (!), é ele o ilusionista predestinado ou são os outros figurões os prestidigitadores do seu destino?

A cidade é corpo de mulher, corpos que são máscaras, representações apostas da nudez. “A música, as luzes, a bailarina e o whisky / são quase melhor do que a vida, / ou melhor, são quase a vida, / chegam ao menos para esquecer o dia.” Se o teatro é Nacional, há que nos confrontar com os fantasmas. *Exactamente Antunes* é a ópera revisitada de *Nome de Guerra*, do anti-malandro Antunes, com aridez propositada de comédia sem sexo, nem fumo, nem futebol. “TIO: Levem-me daqui o filho da minha irmã e tragam-me um sobrinho que seja meu!” Nosso, digo eu, nem sobrinho, nem bastardo – o novo protagonista do nosso reportório em estreia mundial.

A tramóia de cruzamentos autorais, combinados pela maneira do desassossego fora das baías eruditas, favorece exactamentes. Cruzar autores, desmultiplicando a atenção para *dois em um*, é ideia, porventura ansiosa, de salvaguarda patrimonial. O mote é possível em nação antiga, cuja memória desligada se torna activa inscrição. Revisão da “matéria herdada” por concisão, um + um = a dois saltos no tempo – “e continua”. O resto, que é muito e importante, segue nas páginas deste manual. Ao Mestre Almada, uma saudação solene! E a Cristina Carvalho o reconhecimento impresso pela aventura desta partilha sem combinações. •

NUNO CARINHAS
Director Artístico do TNSJ

APOIO INSTITUCIONAL



O TNSJ É MEMBRO DA



MECENAS TNSJ



CO-FINANCIAMENTO ODISSEIA



Do branco da página ao preto do palco

Conversa com **JACINTO LUCAS PIRES**, **CRISTINA CARVALHAL** e**NUNO CARINHAS**, moderada por **PEDRO SOBRADO**.

PEDRO SOBRADO “Terrível palavra, homenagem”, disse Almada Negreiros num discurso de homenagem. Começo por perguntar se este projecto em torno do *Nome de Guerra* é um gesto de homenagem a Almada, a um artista cujos olhos eram “fora da proporção portuguesa”?

NUNO CARINHAS Nunca tive essa preocupação. O meu propósito consistia em cruzar autores, projecto que virá a ter outros desdobramentos. Para mim, o Almada está vivo, não está morto e enterrado. Está talvez esquecido. Mas a obra dele não suscita sequer esse tipo de atitude reverencial. Podemos dizer que o estamos a reviver ou a propor uma visitação da sua obra, mas não me parece que homenagem seja o termo adequado para este, digamos, manifesto.

JACINTO LUCAS PIRES Neste desafio que o Nuno me lançou, mais do que homenagem, há um dado de lição, pelo menos para mim, enquanto autor. Sinto que há hoje duas atitudes opostas e que, entre elas, não há nada. Uma consiste em empregar as palavras prontas a usar da televisão e do entretenimento, as palavras descartáveis do lugar-comum: sabemos como funcionam e as pessoas já estão sentadinhas nos seus lugares à espera delas. A outra atitude, que provavelmente não é assim tão diferente, mas que passa por sê-lo, é a de que se escreve ou encena ou cria em permanente revolução: assenta na ideia de que somos todos geniais e de que, a cada texto, a cada palavra, estamos a revolucionar a literatura e o teatro. Obviamente, esta atitude parte da presunção de que os outros não leram Almada, não leram Beckett, não leram Joyce, não leram nada. E alguns acreditam realmente nessa presunção. Se calhar, não é má-fé, é uma espécie de vaidade mal orientada. Almada e o Modernismo ensinam-nos – e é uma lição para hoje, especialmente no que toca ao teatro – que as palavras detêm um valor em si mesmas e que temos de regressar ao poder escandaloso da palavra, ao poder do espanto que uma palavra em si mesma contém. Quando, num determinado momento, um corpo

se apresenta perante outros corpos, a palavra é um acontecimento. Não é uma coisa que já vem preparada, mastigada, deglutida, não é uma palavra de microfones e de televisões: é um acontecimento. Ficamos todos desequilibrados com esta palavra – e agora, o que é que vai acontecer? No Almada, encontramos também a ideia da palavra-objecto, da palavra-bomba, como se pudéssemos atirar as palavras assim, não sabemos se vão explodir, mas há um perigo iminente nisto. Há uma perigosidade inocente, como viu o Almada, no gesto de pôr palavras à solta, ao vivo. Acho que regressar a isto é essencial – para o teatro, claro, se o teatro é um escandaloso plágio da verdade, porque sem isto não há drama, nem sequer a intensidade de estarmos ao vivo com outras pessoas, e passamos do risco ao conforto de pantufas do DVD. Mas não é uma coisa apenas para o teatro, é para a vida, em geral: é para a política, isto é, para a vida em comunidade, para a cidade; é para pensar a cultura; é para as relações pessoais; é para a espiritualidade, para a ligação com o que não tem nome ou parece estar para lá das palavras. Essa lição é essencial, e não tem a ver com homenagem, tem a ver até com a ressurreição do Almada sempre que a peça acontece no palco.

PS É curioso que o Jacinto mencione isto porque o Vitorino Nemésio – na sua crítica malvadamente elogiosa ao *Nome de Guerra*, publicada em 1938, o ano da primeira edição do romance – reconheceu esse prodígio na escrita do Almada: “Ele vai às palavras, desinfectaa-as, urde-as de novo”. Há como que um novo começo...

CRISTINA CARVALHAL O Almada dizia “nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas”. É curioso que o Nuno tenha pensado no Jacinto para adaptar o *Nome de Guerra*. Ou melhor, não é curioso: não foi certamente por acaso; foi um gesto intencional. Porque me parece que o Jacinto partilha essa particularidade de pegar nas palavras e de as começar de novo, de inventá-las outra vez. Ao tirá-las do contexto, ou ao empregá-las pela sonoridade ou pela forma, as palavras adquirem sentidos inesperados; de repente, abrem-se portas e convocam-se universos muito distintos numa só frase...



JLP Eu senti-me estranhamente em casa no *Nome de Guerra*...

CC Imagino que sim! Quanto mais mergulho nisto, mais sinto que eras a pessoa ideal para fazer o trabalho.

PS Há afinidades reconhecíveis: o prazer lúdico e a plasticidade da linguagem, uma certa ingenuidade, embora haja algumas armadilhas na proclamada “ingenuidade” do Almada...

JLP Na do Jacinto também! *[risos]*

NC Mas quando se é militante da ingenuidade como era o Almada, não se é ingénuo. E aí há logo uma curiosa revitalização dos conceitos.

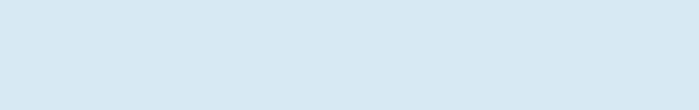
JLP O Picasso disse qualquer coisa assim: “Quando era criança, desenhava como Rafael, mas passei o resto da vida a aprender a desenhar como uma criança”. E quando vemos as últimas coisas que ele produziu, aqueles rabiscos coloridos, quase que os tomamos por desenhos de criança. No fundo, toda a literatura e todo o teatro têm a ver com essa busca, ou com essa construção da ingenuidade, da inocência. Tanto do lado do actor como do lado do autor, trata-se de reaver esse *pela primeira vez* das coisas. Os encenadores dizem muitas vezes aos actores: “Tu estás a dizer como já sabes que vais dizer, agora diz de novo”. É um bocadinho o que acontece no palco de quem escreve: como é que esta palavra pode ser pela primeira vez? Talvez se eu a retirar e colocar noutra sala, onde ela parecia não pertencer, isso possa acontecer.

“O lugar onde tudo se vê e tudo se ouve”

PS Se não estou em erro, o Jacinto não conhecia o *Nome de Guerra* quando recebeu o convite do Nuno Carinhas. És capaz de reconstituir a esta distância a tua primeira impressão do romance do Almada, antes de teres começado a baralhar as coordenadas do texto e a dinamitar a linearidade do romance?

JLP Conhecia quase tudo. Os meus pais tinham obras do Almada em casa, mas não tinham o *Nome de Guerra*, ou pelo menos não

Cabaret



Está mais que visto havíamos de vir a parar aqui. A muita luz faz disto parece a claridade. A noite é bem o prolongamento do dia que não satisfez.

Pra quê o teatro?

Eis-nos aqui.

Pusemos o palco entre as mesas

e nós somos os actores

os personagens e os autores.

Banimos o público:

Agora, protagonistas todos!

Agora, os protagonistas representam,

fazem de personagens.

(Gente de cabeça pra baixo

a fingir que anda em pé.)

É bem necessário quem faça a ingénua

a perdida

e a fatal.

Os personagens ainda não estão esgotados

restam os últimos exemplares.

Últimas representações dos velhos personagens!

Fim d’época!

Todas as noites: corações à prova de fogo!

Hoje é dia de passar por alguém

e a música presta-se.

Dez girls dez

e outras paixões a multiplicar por dez,

e o Jazz liga todas as passagens.

Medidas d’álcool,

medidas de festa,

medidas alheias,

desalijam o sistema

e refrescam o dever.

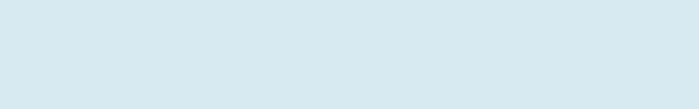
Arriscar por medida as horas vagas.

Jogar à cabra-cega cada qual consigo próprio

como na vida real

e na vida oficial

e na vida patriarcal.



José de Almada Negreiros

In Pbenus. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 123-124.

cheguei a essa prateleira. ^[*risos*] O início pareceu-me logo muito teatral, exterior – acções, diálogos, etc. Tive a sensação de que o trabalho estava praticamente feito e que apenas podia inventar umas graças, se não queria provocar estragos. ^[*risos*] Mas depois o romance vai para dentro da cabeça do Antunes. Isso foi uma coisa que me entusiasmou: estava perante a história de um tipo que vai para uma cidade nova e essa cidade é a sua cabeça. Temos o máximo do cinema, que é uma cidade – a multiplicidade de pontos de vista, de personagens, de acções exteriores –, e temos também o máximo do teatro, que é o interior da cabeça de um homem. E isto não são coisas separadas – é aí que está a originalidade do achado do Almada. Trata-se de uma mesma coisa. Descobrir o que é estar numa capital para alguém que vem da província e ver o que é a Lisboa daquela época e a Lisboa de hoje – isto é igual a estar dentro da cabeça do Antunes. O Almada opera isto sem nunca dizer que o está a fazer, ao contrário de quase tudo o que está nas prateleiras das nossas livrarias hoje, que explica tudo ao leitor. O *Nome de Guerra* é um romance de aprendizagem, OK, mas não tem aquela chachada dos romances de aprendizagem: “Ele tinha mudado, reparem, é uma nova pessoa, etc.” Isto é dado a ver, não é explicadinho.

PS Essa coincidência ou simultaneidade entre a cidade e a cabeça do Antunes, entre o máximo exterior e o máximo interior, pode fornecer um primeiro ponto de discussão sobre a definição do espectáculo. A Cristina e o Nuno optaram por um palco aberto, quase vazio, e desenvolveram uma encenação especialmente orgânica, em que a “mesa” para quatro no clube se desfaz e se torna em *limousine*; a mala sobre a qual a Judite e o Antunes jogam às cartas no quarto é a mesma mala que, no minuto seguinte, o Empregado da pensão entrega ao Antunes; o Coro da Boca do Inferno converte-se em cortejo fúnebre numa aldeia do “Portugal profundo”...

NC O espaço cénico não poderia ser fixo e identificável, paisagístico. Poderíamos ter optado por uma série de ilustrações de Lisboa, a partir de projecções por exemplo, para garantir uma maior identificação, mas não quise­mos. Esse lugar de todos os acontecimentos tinha de ser o palco vazio. Não é propriamente um palco vazio, porque contém superfícies de reflexão que propiciam uma espécie de jogo de espelhos: quando reparamos que uma personagem está a chegar à cena, são-nos dadas três ou quatro imagens dela. De resto, o palco não podia representar mais nada, porque muitas coisas se definem a partir dos sons e das trajectórias dos corpos. A banda sonora é especialmente importante na identificação espacial.

JLP Acho que isto é essencial. A ideia de não representar, que está presente no cenário, mas também, pelo que já pude ver, na encenação, equivale à recusa do blablablá por parte do Almada. As coisas são-nos dadas da forma exactamente misteriosa: nós não sabemos – e ainda bem que não sabemos – se aquilo é mesmo o clube ou se é a cabeça dele...

CC É é muitas coisas ao mesmo tempo.

JLP E por isso é que é muitas coisas ao mesmo tempo. Se vocês afixassem logo o postal ilustrado da Lisboa daquela época, era-nos retirada a possibilidade de ver várias coisas em simultâneo. Não havia jogo de espelhos, porque não havia vazio.

NC Da Lisboa daquela altura ou da Lisboa de hoje. Quando vi o *Filme do Desassossego*, gostei da maneira como o João Botelho colava as paisagens de Lisboa, como se fosse uma espécie de paisagem possível, não o sendo, de facto, porque o Convento do Carmo não po-



deria estar certo com aquela rua. A figurar alguma coisa, só essa colagem é que seria possível, porque nos dá uma noção de labirinto, de caos.

CC A essencialidade que o Jacinto procuraria de corresponder sempre a esta rarefacção de elementos, porque é assim – a escrita original é assim. Do ponto de vista da encenação, o desafio também é esse, o de induzir uma complexidade e simultaneidade de imagens, sentimentos, espaços, tempos. Há um momento, já próximo do final do espectáculo, em que o Antunes e a Judite vão de carro a caminho da Boca do Inferno e aparece ali um Coro, formado pelas outras personagens. O Antunes e a Judite vão naquele automóvel e transportam com eles toda a memória daquelas personagens que fizeram a sua história, e que também ali vão – são o motor do próprio carro. O som do motor é eventualmente a memória mais vívida desse dia – às vezes, as nossas memórias formam-se assim de um pormenor –, porque ele tem uma coisa em mente, que é fugir, escapar daquela relação. Depois, chegam à Boca do Inferno e discutem, e de repente estão em casa e já estão naquele ambiente de pós-discussão, em que não sabemos bem se ele se vai embora ou se fica, e ouve-se ainda a tempestade da Boca do Inferno, como se aquele acontecimento tivesse ficado a assombrá-los... Tudo isto é de uma complexidade imensa, e tem de ser sugerido, insinuado, e depois caberá ao espectador, de uma forma muito livre, organizar essas matérias. Isto também é muito Almada...

JLP Uma coisa de que gostei no ensaio a que assisti foi o facto de esses significados serem dados com uma delicadeza que não impõe, não assalta os espectadores. Acho que isso realça a tal inocência inteligentíssima do Almada, porque ele não coloca as palavras espalhadas num sítio, como se dissesse “esta palavra é para aqui porque quer dizer isto”. O cenário e todo o jogo de cena amplificam essa possibilidade de sentidos. Não sei se tem a ver com o vazio do cenário – um vazio que não é literal –, mas pareceu-me que pegaram num romance com estas 150 páginas (sendo que des­sempenho aqui o papel de intermediário, de traficante) e o puseram numa espécie de belo poema, mas concentrado, pequeno, que só tem uma página, deixando muito espaço em branco. É como se grandes cenas de diálogo e extensos monólogos interiores, como há no romance, tivessem ficado concentrados em três versos, ao mesmo tempo muito inocentes e muito densos. Não sei explicar bem, mas foi essa imagem que o ensaio me deu...

NC O palco é o lugar onde tudo se vê e tudo se ouve. As coisas não se camuflam, nem se sobrepõem umas às outras.

JLP Parece-me haver a limpeza dos poemas: acaba um verso e depois há um espaço em branco, que como que segura o verso antes de aparecer outra palavra. Não há aquela confusão de estar a acontecer muita coisa, e no entanto há muitas cenas e muitas personagens, há muitas coisas a acontecer. Mas não se lança os espectadores para o carrossel das histórias. Não: se quiserem, entrem. Isto está aqui, é assim, e tem estes espaços em branco que vocês, espectadores, podem habitar.

“A escrita é que diz do que precisa”

PS Neste *Exactamente Antunes*, o Jacinto acabou por criar uma “máquina de emaranhar paisagens”, ao integrar não apenas material do *Nome de Guerra*, mas também passos de conferências e poemas do Almada. Suponho que essa decisão não teve a ver com uma insuficiência do romance...

JLP Teve mais a ver com uma insuficiência do autor Jacinto... ^[*risos*] Não foi um programa prévio. Não pensei: “Ah, que bom! O Almada fez tantas coisas, vou pegar em textinhos do Almada de que gosto”. O meu impulso foi: “Tenho aqui um livro e este livro tem tudo, e agora vou escrever a partir daqui”. Não pensei em mais nada. Mas agora, olhando para trás, percebo que a maneira como ataquei a primeira cena – quando o Antunes diz “Há muito tempo que eu não vinha a Lisboa!” ou “Não há dúvida que Lisboa está uma grande capital!” –, confundindo a cidade e o lugar físico do próprio teatro, determinou o tal mecanismo de “emaranhar paisagens”. Essa primeira decisão de confundir cidade e teatro, como o Almada confundiu, incrivelmente, cidade e cabeça do Antunes, determinou o que viria para a frente. Havia também a questão da Maria não ter uma voz no romance, não ter existência enquanto personagem, não por insuficiência do romance, mas porque o Almada não quis: queria que ela fosse uma carta morta à nascença. Mas nós queríamos – o Nuno e eu tínhamos conversado sobre isso – ter uma atriz que fosse a Maria. Pôs-se o problema: como é que a Maria fala, o que diz, se no romance não diz nada? Há apenas umas menções nas cartas da mãe do Antunes. Achei que só o Almada saberia como esta mulher poderia falar. Fui buscar o texto do “Anjo da Guarda” e isso acabou por se tornar num mecanismo: “Quando tiver uma dúvida, uma falha, vou primeiro a outro Almada, a um Almada fora do *Nome de Guerra*”. A escrita é que diz do que precisa. Só assim é que me dá gozo escrever. Se à partida tivesse de fazer uma montagem de diversas obras do Almada, era uma chaticice, porque ia ter de seleccionar os textos essenciais, aqueles que não poderiam falhar, e ter em conta as ligações que, segundo os peritos em Almada, fazem sentido, e ia ficar uma coisa académica...

NC E lá acabávamos na homenagem. ^[*risos*]

PS Esta história é a história do Antunes. No seu carácter quase assintáctico, aparentando ser um desconcertante jogo de palavras, *Exactamente Antunes* acaba por ser um título bastante denotativo: esta é a história do Antunes e não há aqui outra história senão esta, senão a da descoberta de si que o Antunes faz. Quando diz “Mentira! Mentira! Esta história é só minha!”, é como se a própria personagem o reclamasse. No entanto, uma das coisas mais intrigantes da adaptação e da encenação é precisamente a invenção da Maria. Outros falrão da ousadia da aparição do Autor – o Almada *performer* –, mas a Maria é uma personagem equívoca, misteriosa. Dramaturgicamente, parece um buraco negro, porque absorve matéria e luz de outras personagens: para além de integrar textos de outros “Almadas”, suga a personagem do dr. Oliveira, que empresta dez contos ao Antunes; assume inclusive matéria que no romance pertence à Judite. Não sei bem como classificar esta Maria: por vezes, parece uma emanação espectral da culpa do Antunes, a dada altura afigura-se uma personagem autónoma. Parece-me a grande conquista da adaptação, e talvez a personagem mais querida do autor...

CC A Maria é tudo isso que descreveste. E essa é a dificuldade desta escrita: no fundo, ao concretizar as coisas, é preciso manter essa ambiguidade, essa abertura de uma figura que é simultaneamente a voz da culpa do Antunes – e funciona como um contraponto àquela Judite que ele acabou de conhecer e que o vai fazer nascer uma segunda vez – e que assume, aqui e ali, uma vontade própria, deixando de ser de modo tão evidente um produto da “imaginação masculina”. No fundo, é uma coisa transversal a todo o trabalho de encenação: é preciso clarificar a narrativa, é preciso evitar que se torne puramente surreal ou *nonsense*, mas ao mesmo tempo é preciso não a encerrar numa

única leitura. É preciso que aquilo tenha magia – a magia de abrir simultaneamente várias portas e nos deixar indecisos em relação àquela por onde vamos entrar...

JLP Isso é verdade, mas também é verdade que a Maria é quem dá com mais clareza – e daí o Pedro dizer que é a favorita do autor, quando o autor não pode ter favoritos – a mudança do Antunes, o eixo da transformação do Antunes. Começa por ser a consciência para passar depois a ser aquela que indica o gesto, e acaba mesmo por conduzir o Antunes a acções concretas. Ela mostra como se passa da cabeça para a mão, ou até mais do que isso: como se passa da culpa à identidade. Neste sentido, esta peça é muito portuguesa: é sobre alguém que se livra do peso da culpa para se encontrar a si próprio, sendo que sem culpa, sem pecado original, também nunca teríamos identidade de corpo inteiro. Não é uma coisa que me tivesse ocorrido com tanta clareza na altura em que escrevi, mas o facto de ela nos aparecer primeiro como uma criatura etérea ou, pelo menos, não terrena, que até vem com umas asas, e depois se mostrar já mais prática e auxiliar o Autor – uma espécie de demiurgo que está ali a ajudar a máquina a safar o protagonista –, acho que tem a ver com isso: como é que o Antunes deixa de ser o português culpado da província, que tem e não tem uma namorada, que tem dinheiro e não o sabe usar, que não tem vida mas tem pensão com uma mulher-objecto, e passa a ser exactamente o Antunes. Na nossa peça, a Maria é a sacerdotisa desse milagre.

NC No outro dia, o nosso amigo Pedro Marques, que tem estado a acompanhar os ensaios com a sua câmara, relatava-nos a projecção que teve imediatamente da relação entre o Antunes e a Maria: pelo facto de estarem vestidos como estão, ele projectou imediatamente um luto sobre aquelas duas personagens.

JLP Mas a identidade é um luto, isso é que é interessante. A identidade é uma forma de deixarmos para trás o que fomos, de deixarmos uma pele, até de deixarmos coisas que nos são queridas. Pode ser tão doloroso – e é – quanto um luto. Em relação ao nome da peça: numa nota prévia, o Almada diz que o livro “será exactamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo”. Posto ali, esse “exactamente” é um adjectivo deslocado, tão deslocado que acerta, e por isso ficou-me na cabeça. Como o protagonista é o Antunes, acrescentei-lhe o nome... Antunes é um daqueles nomes com a força de um nome, não é exactamente para perceber: está lá.

NC É exactamente português, também. ^[*risos*]

PS No ensaio de ontem, ao ouvir o “mar português” na abertura do espectáculo e uns apontamentos de guitarra portuguesa quando a Maria pronuncia o seu “veto da fatalidade”, ocorreu-me, retomando uma expressão do Tio, perguntar-vos precisamente se Portugal é um ângulo cujo vértice está posto no Antunes. Lá para o fim, ele há-de dizer: “Poder-se-á ver Portugal inteiro de uma só olhadela, como no mapa, em aeroplano? Palmela e Almada. De cá, Sintra e Santarém. Mouros, Afonso Henriques. Os cruzados. E desde então até hoje. Até aqui a esta água-furtada. Até mim”.

NC O Antunes encarna a portugalidade no sentido filosófico mais profundo. Não sabemos bem de onde ele vem, mas é a história de um rural que desembarca numa metrópole, e esse era o retrato exacto da nação na década de 20 do século passado, sobretudo tendo em conta o cenário do pós-guerra...

JLP E, às vezes, o país parece “filho de tio”, não é? O Antunes é o filho de um tio. “Levem-me daqui o filho da minha irmã e tragam-me um sobrinho que seja meu!”, diz o Tio quando o manda para a capital. Não sei se tem a ver



com o tio rico do “Império”, ou se tem a ver com o facto de, às vezes, nos sentirmos apenas sobrinhos da “Europa” e não exactamente filhos, mas isto é muito português. Ainda é hoje, tragicamente.

NC Em relação ao suposto “mar português”, é, evidentemente, um som que desencadeia memórias, um imaginário. Mas é uma deslocação dramaturgic da nossa parte. Fizemo-la porque, de facto, o desenlace acontece na Boca do Inferno. Essa introdução, que não está escrita pelo Jacinto, tem a ver com uma questão da iniciação. Se houvesse paisagem, esse momento podia passar-se no Cais das Colunas, no Terreiro do Paço. Ensaia-se aí, nessa coreografia do D. Jorge e do Antunes, uma espécie de chegada e simultaneamente de iniciação ao lugar, o tal lugar que é, a um tempo, o branco da página e o preto do palco. É uma chegada à luz. Quisemos também forjar uma iniciação ao espectáculo que funcione como uma espécie de manobra de limpeza de qualquer coisa que esteja ainda na cabeça do espectador.

“Nuances freudianas, hitchcockianas e surrealistas maravilhosas”

PS O Antunes é um retardatário, é lento: passa pela experiência mais violenta da sua vida e é apenas quando está só que sofre o seu impacto. Mas *este* Antunes – o do *Exactamente* – é também veloz, e antecipa-se ao próprio erro: antevê “a confusão maravilhosa à porta do clube”, projecta depois a mulher acorçada a indagar do buraco da fechadura... “Aponto os olhos para a frente e, olhe, até me lembro do a-seguir”, diz a dada altura. É nisto que consiste o desequilíbrio antunesiano entre a imaginação e a realidade, ou trata-se de uma forma de contar esta história?

JLP Sim, é uma forma de contar, mas que decorre desse desequilíbrio antunesiano e da forma de contar do Almada. Primeiro, o protagonista vê alguma coisa e instala-se a dúvida, uma pergunta na cabeça do Antunes, uma estranheza. Um ou dois episódios à frente, aqui

lo ganha palavras e significado. Realmente, é como por vezes nos ocorrem ideias, ou como descobrimos verdades sobre nós próprios. Na “tradução” para língua de teatro, ocorreu-me a hipótese de inverter os dados da equação. A dúvida que ele lançou, esta imagem que soltou sem querer, ao estranhar aquela mulher nua, por exemplo, quando ele menos espera, pumba!, concretiza-se, torna-se visível, desembrolha-se num significado. Inverter os dados da equação para retomar em palco esse processo do Almada – mas dar primeiro as palavras da coisa e só depois a coisa. Isto é, dar a ver a ideia. [*Ouve-se o estrondo de uma coisa a cair na sala.*] Diz-se “ideia” e cai logo uma coisa. As ideias criam coisas no mundo – é esta a ideia. [*risos*]

CC Estava a pensar na questão do mimetismo, porque há sempre essa dimensão no processo de aprendizagem. Há coisas que o Antunes aprende por mimetismo com a Judite. Mas nós não mimetizamos tudo, nós escolhemos coisas, algumas coisas são seleccionadas... No fundo, o Antunes está a espreitar para a sua própria vida. Portanto, quando ele “vê” antes de nós um corpo nu a espreitar pelo buraco de uma fechadura, não sei se está a referir-se à Judite ou se está a traduzir-se ainda de uma forma pouco clara, mas quase a chegar à ideia de si, quase a conseguir ver para a própria vida. Só que nada disto é claro, e então ele formula de uma forma abstracta: “Uma mulher nua, de côcoras, a escutar a uma fechadura. [...] O que é que diria disso?” Ele ainda não sabe bem de que é que está a falar...

JLP O que eu estava a dizer é ainda mais simples do que isso. Primeiro passo, uma coisa prosaica, concreta, que é uma mulher nua de côcoras a espreitar por uma fechadura; segundo passo, a estranheza que isso te causa; e, terceiro passo, a ideia de que ela não é a mulher que te faz entrar na realidade, não é a mulher que me vai ajudar a tornar mais Antunes. Isto é muito do teatro, e do contar histórias. Há quem diga que todas as histórias são formas de tornar exteriores problemas ou dúvidas interiores. Aqui, o exterior aparentemente mais insignificante, ou até ridículo – uma mulher nua, de côcoras, a espreitar por uma fechadura –, além de ter nuances freudianas, hitchcockianas e surrealistas maravilhosas, dá-te a mudança interior do protagonista mais relevante para a nossa história. No romance, o Almada não faz isto pelo lado óbvio, com coisas como “de repente, a luz já não lhe batia nos olhos da mesma maneira” ou “de manhã, ela pareceu-lhe feia”. Não, é mais estranho do que isso, é mais misterioso: é uma mulher nua, de côcoras, e a fechadura.

NC Mas a questão que o Pedro colocou tem a ver também com a contracção do tempo, ou dos tempos, que depois se resolve em elipses permanentes. O que é engraçado, porque nunca nos deixa instalar e descansar sobre a certeza da narrativa. A grande forma aqui é a da colagem, tal como o conceito nos foi legado pelas artes plásticas. Quando olhamos para uma colagem, se ela é boa, nunca nos perguntamos sobre a qualidade ou a função de um dos fragmentos. Um dos grandes desafios da encenação consiste em não deixar que essa colagem de tempos constitua um problema, em não deixar que fragmentos da colagem suscitem estranheza. É uma coisa que tem de ser aceite. Há muitas aceitações que se têm de fazer em relação a este espectáculo. É uma espécie de enunciado permanente de aceitações, para que naquela colagem que se nos apresenta no final – de alguma maneira, o cartaz denuncia isso como conceito – não haja um fragmento bizarro, um elemento que pareça não pertencer ali.

JLP Essa troca dos tempos reforça a ideia de estarmos dentro da cabeça de alguém. Se a história é linear, se as coisas acontecem sequen-

cialmente, é mais difícil teres a sensação de que estamos dentro da cabeça de um tipo, sobretudo no teatro, onde não tens grandes planos, tudo está à mesma escala, e à nossa vista o Antunes não é mais do que os outros. Este carácter lúdico, se quiseres, de tratar o tempo aumenta a sensação de estarmos dentro do cérebro do Antunes.

PS No *Breve Sumário da História de Deus* [TNS], 2009), o Nuno optou por figurar um Adão e uma Eva significativamente mais velhos do que acontece no arquivo das representações iconográficas. Aqui, voltamos a ser surpreendidos por um Adão – o paralelismo é inteiramente justificado, penso – mais velho do que o romance do Almada faria prever. É como se todo o espectáculo fosse um exercício de retrospectção ou rememoração de um Antunes envelhecido? O que vos conduziu a essa escolha?

CC Pode ser uma memória ou um sonho. Mas tem a ver também com essa coisa muito portuguesa que é a incapacidade de agir, um certo atavismo, e de isso nos envelhecer. Mas a inadaptabilidade a um novo lugar, que faz a história do Antunes, é algo que acontece em todas as idades, não é apenas uma coisa da passagem à idade adulta. Quer dizer, a passagem à idade adulta faz-se múltiplas vezes: o Almada fala do segundo nascimento, do terceiro nascimento... A opção de um Antunes mais velho casa-se também com a brincadeira que o Jacinto faz de misturar as categorias temporais, passado e presente, o que aconteceu e o que ainda vai acontecer.

NC Dilatámos aquilo que poderia ser só uma história de juventude e iniciação para um outro território: o que é que acontece a um sujeito, tenha ele a idade que tiver (ou o que é que acontece a um actor, tenha ele a idade que tiver) quando é lançado num espaço vazio? Não há aqui nenhuma meninice ou infantilização, nenhum apatetamento deste Antunes. Trata-se de saber o que nos acontece se formos deixados sozinhos num país estrangeiro, onde está um amigo de um familiar nosso para nos receber e iniciar àquele lugar. Numa circunstância como essa, vamos ter de aprender a comer, aprender a ouvir, aprender a cheirar, inclusivamente aprender a confrontarmo-nos com o corpo do outro.

JLP Isto é importante, porque retira a peça do campo da iniciação para fazer dela uma peça sobre a identidade... Escrevi a peça sem estar a pensar quem iria ser o actor, ao contrário do que é hábito – a maior parte das vezes escrevo conhecendo já o elenco, como aconteceu no *Figurantes* [enc. Ricardo Pais, TNS], 2004).

NC Nós não tínhamos esta certeza à partida, foi uma coisa que descobrimos.

JLP Mas, quando vi o Jorge Mota a fazer o Antunes nos ensaios de leitura, achei que a escolha tinha sido bastante simples, porque era ele quem tinha o *modo* Antunes, que é um modo retardatário, hesitante...

NC Ao mesmo tempo, um modo mais simples, que é uma coisa que em termos de técnica do actor se adquire um pouco com a maturação.

“Um jogo extraordinariamente lúdico sobre coisas muito sérias”

PS Há um elemento intrigante nesta cenografia: aquela árvore que desce a dada altura, no II Acto. Ao irromper no momento em que o Autor diz “Como vedes, começa pelo princípio”, fez-me vê-la como uma árvore edénica: a árvore da ciência, a árvore do conhecimento. Há aqui uma metáfora escondida com rabo de fora?

NC Com raízes de fora! [*risos*]

JLP Com o rabo de fora há mesmo, mas não é uma metáfora. [*risos*]

NC Os outros elementos da cenografia são muito terrenos e, portanto, esse terá uma especial visibilidade simbólica. Há dias, o Francisco Leal dizia-nos: “Que pena a árvore não vir debaixo e não ouvirmos o som de uma coisa que se desenterra!” Mas o fenómeno é análogo: ela surge-nos de cima e fica suspensa, com as raízes expostas. No fundo, aquela árvore corresponde ao desarraigamento do passado do Antunes e da sua identidade. Pensámos que poderia estar lá desde o princípio, mas como na peça há um recomeço, achámos que a árvore deveria aparecer nesse momento em que as coisas se recompoem e voltamos à história. É um Antunes bastante mais assumido, aquele que vemos a partir desse momento. Obviamente, isto não tem de ser interpretado desta maneira. Tal como o som do mar, a árvore é uma coisa que nos transcende.

PS É um elemento curioso, porque o capítulo inicial do romance fala da árvore genealógica que cada um transporta – “esse segredo do nosso segredo, esse mistério do nosso mistério”. Queria também reportar-me a um outro elemento cénico especialmente importante. O corpo nu é um elemento nuclear nesta história. Por um lado, é aquilo que produz um curto-circuito, uma epifania, uma “ruptura epistemológica” no Antunes. Como sugere o Autor, aquele corpo nu de mulher abriu-lhe na cabeça “o buraco que dá para a vida”. Ao mesmo tempo, o corpo nu acorçado é aquilo que desencadeia o afastamento do Antunes face à Judite. No espectáculo, recorre-se ao expediente posição dos fatos de mulher nua e de homem nu. É um artifício teatral, ou uma fuga para a frente em relação a um certo naturalismo?

JLP Da minha parte, é as duas coisas. Acho quase sempre confrangedor ver nudez em palco. Sinto que nós, público, ficamos à rasca; os actores ficam à rasca, e perde-se muitas vezes um momento de real perigosidade, de intensidade até física de uma cena. Mas mais importante do que isto: na experiência do Antunes, o que interessa não é o corpo nu tal e qual, é a ideia do corpo nu. A nudez da Judite só lhe “bate” ao retardador. No momento em que ela está nua à sua frente, deitada na cama, ele fica à rasca e põe-se a chamar pelo D. Jorge, que está furioso a espreitar. É a ideia do corpo nu que o faz tornar-se uma personagem, que o faz sair de si para tentar entrar em si. O fato do Antunes nu também é uma construção: ele leva todo o “tempo” da peça para conseguir vestir aquele fato, para conseguir ser aquele corpo, para ser nu de corpo inteiro. Estar ali, simplesmente, e comer uma... comer o fruto. [*risos*] Ser ele mesmo. É uma construção: não é um corpo literal, uma nudez literal.

CC O fato sublinha o nu. Os fatos têm o efeito de sublinhar, *revelar* a nudez.

JLP Sim, o artifício é mais verdadeiro do que a cruza televisiva. Muito dificilmente um corpo nu em palco não é televisivo, no pior sentido da palavra.

PS Mesmo antes de ler o romance, percebi que para a teatralização do *Nome de Guerra* o Jacinto desencadeou uma lúdica e bem-humorada *mobilização total* de estratégias e formas dramaturgic: há uma *pirandellização* do Almada, com a irrupção do Autor em busca da sua personagem; há uma *brechtianização*, com o recurso aos títulos e às inscrições; como há uma *greco-tragedização* (perdoem-me o barbarismo), com a emergência de um Coro no final do III Acto...

NC Estamos perante uma peça do Jacinto Lucas Pires, não é? [*risos*] Participei enquanto figurinista na primeira peça que o TNSJ produziu do Jacinto: o *Arranha-céus* [enc. Ricardo Pais, 1999]. Era já ali evidente um gosto pela chamada “parafernália” do teatro – uma parafernália artesanal, não uma parafernália ilusionista de alta tecnologia. Neste *Exactamente Antunes*, há uma espécie de documentário dentro da própria ficção. A narrativa documenta-se a si própria. Por vezes, sinto isso quando ensaiamos, como se estivéssemos no lugar do documentarista. Tudo isto é um jogo extraordinariamente lúdico sobre coisas muito sérias. E a seriedade avoluma-se mais com esses elementos que fermentam esta aparente brincadeira sobre a realidade.

JLP É capaz de ser verdade, isso de ter um gosto de convocar muitas coisas. No *Arranha-céus*, era absolutamente verdade, a peça era um carrossel de cenas. O Ricardo dizia até que a grande questão da encenação era como resolver as mudanças de cena. [*risos*] Já o *Figurantes* era o oposto, as personagens estavam concentradas num lugar e dali não saíam. Mas foi o romance do Almada que me levou para aí. Por um lado, há nele um carácter lúdico – essa aptência de brincar com a linguagem, de brincar com a forma para dizer coisas muitas sérias; por outro, o romance é feito de capítulos curtos, e cada um parece brincar com a ideia de ser um mini-livro autónomo. O ritmo é, de facto, acelerado, sendo que depois, no fim do romance, chegamos às ondas do mar mais calmas. Tentei respeitar esse ritmo, devolver esse prazer de vermos coisas a acontecer e não sabermos bem o que vem a seguir. Procurei que isso fizesse sentido, que não fosse apenas a manifestação narcisista de um autor que se acha virtuoso... Senti-me espiado pelo romance para não perder o comboio. Perguntei-me: como é que posso ir à pendura neste comboio do Almada? [*risos*]

CC A peça é também uma radicalização desse gesto de dar corpo às palavras e de chamar o teatro. Primeiro, temos as personagens; depois, há umas legendas; a seguir, “como é que se vai ainda mais longe?” Então, surgem umas frases impressas...

JLP O que é fascinante é que essas coisas se chamam umas às outras, e ensinam a escrever o resto. Como se à partida dispusesse de uma sala com essas “maquinarias artesanais” e um elenco, e dissesse: “Agora, vá, façam uma cena. Agora, façam outra coisa, mas surpreendam-me, que estou quase a adormecer”. [*risos*] É o que já está na peça que acaba por resolver. Se tens uma falha ou se precisas de contar um outro aspecto da história, perguntas: o que te diz aquilo que já tens? Como é que ouves aquilo que já escreveste? Então, personagens chamam o Autor, legendas chamam as primas, que são as frases impressas... A escrita implica, por um lado, saber apagar a parafernália que está a mais e, por outro, saber escutar o que já lá está. Temos a tentação de pensar que o novo é uma coisa que nós impomos de fora, e muitas vezes descubro que o que acaba mesmo por ser novo é aquilo que já lá estava e fui capaz de escutar.

PS Há alguma curiosidade em relação a um processo partilhado de encenação. Qual é o método, como é que se tomam decisões? Como é que se toca a quatro mãos uma partitura como esta?

CC Não sei bem como é que os pianistas ensaiam... Provavelmente, cada um estuda individualmente a partitura. Antes de começarem a ensaiar, falamos. Depois de terminar o ensaio, voltam a falar. Se é assim, não tem sido muito diferente. Há com certeza uma grande confiança mútua: sabemos que um está a tocar esta parte, que o outro está a tocar aquela



parte e que estamos ambos a respirar um mesmo ritmo e a partilhar uma mesma perspectiva da peça. Essa confiança permite a pouco e pouco expores-te, propores possibilidades, fazeres perguntas, na expectativa de que elas sejam tão bem perguntadas que terás logo a seguir as respostas. [*risos*]

NC É sempre complicado definir como é que nas artes performativas esse processo de partilha se pode concretizar. Mas é mais ou menos aceite por toda a gente que, ao nível da arquitetura, por exemplo, se possa partilhar um determinado objecto. Ora, encenar também é isso. É desenhar e construir um determinado edifício a partir de um terreno – o texto. Neste caso, é particularmente interessante porque é um terreno muito acidentado [*risos*], e isso proporciona-nos construir mais um bocado do edifício neste declive, onde, se calhar, a competência de um de nós é mais relevante, e depois trabalhar aquela outra área, que requer o saber do outro. Esta parceria nasce, primeiro, do gosto que eu tinha, enquanto Director

“O vento é o contrário do frigorífico”

ou *Exactamente JLP*

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA*

Português, atenção!

É a ti-próprio que nos dirigimos.

Vimos propor-te a tua liberdade! Escuta:

Conhecemos-te bem. Não só pensamos em ti como até te estudamos quotidianamente.

José de Almada Negreiros

Da emergência do Autor: “Nem estamos aqui para outra coisa”¹

Emergente. Ou *emergentes* (no plural). É um adjectivo particularmente utilizado nos nossos dias. Associado ao substantivo “dramaturgia”, “prática”, “actor” ou “autor” pressupõe um teatro “que está a surgir”, “que se encontra no rumo do desenvolvimento” (Dicionário Houaiss), do qual se espera – talvez – alguma novidade. Jacinto Lucas Pires (JLP) começa a escrever para teatro em 1997. A peça *Universos e Frigoríficos*, encenada pelo então, também, jovem encenador e actor emergente Manuel Wiborg, sobe ao palco do CCB, em 1998. JLP é “um dramaturgo em estreia” que, numa entrevista a João Carneiro, apontaria já algumas das suas mais persistentes preocupações dramáticas: tratava-se, nesta “primeira tentativa, ainda um pouco ingénua, de encontrar uma estrutura que é descontínua, que muda de ponto de vista, que brinca com os diálogos” até porque “o teatro é o diálogo, não é o monólogo nem os artificios”,² afirma. No ano seguinte, Ricardo Pais encena *Arranha-céus*, no TNSJ, espectáculo co-produzido pelo Teatro Bruto.

Em 2004, no âmbito da iniciativa Portogofone, promovida pelo TNSJ, Marcos Barbosa e a companhia .lilástico levam ao Rivoli Teatro Municipal *Escrever, Falar*, espectáculo encenado em 2001, no espaço Maus Hábitos. No programa do evento, JLP é apresentado como “provavelmente o mais importante dramaturgo a emergir na cena portuguesa nos últimos anos”, e a sua dramaturgia como uma “das mais consistentes da nova geração”.³ Ainda em 2004, mas alguns meses mais tarde, no TNSJ, Ricardo Pais leva à cena *Figurantes*, obra encomendada pelo próprio encenador, e que Paulo Eduardo Carvalho consideraria “um momento promissoramente amadurecido de um trajecto criativo cada vez mais marcado pela interrogação das possibilidades e limites da ficção dramática e do dizer em cena”.⁴ Em 2005, com oito peças publicadas e encenadas, JLP integra uma lista proposta na *Artistas Unidos revista*, intitulada “Os que andam por aí afirmando-se II”, ou seja, os que “escrevem teatro ou também teatro” e que “começam a afirmar-se como autores” – de uma dramaturgia que, manifestamente, assume um desejo de experimentação de formas e de linguagens, fortemente inspirada por uma cada vez mais próxima relação com a cena.

O início da temporada 2010/2011 contou com a encenação de três textos de JLP: *Sagrada Família*, na Culturgest, numa encenação de Catarina Requeijo; *Peça Felicidade*, no Teatro da Trindade, numa encenação de Francisco Salgado com a Companhia Teatral Gato que Ladra; e *Tu és o Deus que me vê*, no Estúdio Zero,

numa encenação de Luís Mestre para o Teatro Nova Europa. Entre 1998 e 2010, JLP escreveu cerca de vinte peças e conta já com vinte e cinco espectáculos criados a partir de obras de sua autoria. É ainda em 2010 que surge o desafio de Nuno Carinhas para a adaptação de *Nome de Guerra*, o que – parafraseando o texto de Almada e/ou JLP – daria qualquer coisa como: *É preciso quem faça as coisas. Leva-me daí o romance do “A!” e traz-me uma peça que seja tua!*

Exactamente Antunes é o texto – e o espectáculo – que se segue.

Teatro não é cinema: “De repente, dentro de um musical americano dos anos 50”

E no entanto, o cinema é uma das mais notórias – e notáveis – influências no teatro e na dramaturgia contemporânea. O contrário também é verdade, sobretudo no caso de realizadores como Eisenstein, cuja colaboração com Meyerhold revelar-se-ia decisiva, em particular no que à teoria da *montagem* diz respeito. Outros conceitos e técnicas tais como *movimento*, *travelling*, *flash-back* ou ainda *voz off* transitaram directamente do modelo cinematográfico para o teatro como instrumentos que, de formas diversas, ajudaram a operar a tão desejada ruptura com o logocentrismo e a linearidade da escrita.

Em 1999, JLP assina *Cinemaamor*, filme premiado no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, e em 2004 *B.D.* Escreve ainda os guiões *Almirante Reis* (2000) para Fernando Vendrell e *É Só um Minuto* (1998) para Pedro Caldas. A leitura dos guiões⁵ e dos textos para teatro de JLP levou-me a rever alguns filmes de Jean-Luc Godard e a visitar alguma filmografia de Quentin Tarantino. Por outro lado, JLP define claramente a forma como escreve para teatro – e sobretudo a forma como não escreve para teatro: “O que não é o meu modo de trabalho é ter uma tese sobre o que é a escrita dramática hoje e obedecer a essa tese...”⁶ Partindo deste pressuposto, o objectivo parece ser “encontrar o terreno limitadíssimo da [...] peça” e “definir um código tão coerente e rigoroso quanto possível para que, no limite, o texto possa valer como uma pauta”.⁷ Cheguei, então, a uma primeira linha de leitura, que não será propriamente uma novidade, mas sobre a qual me proponho, ainda assim, reflectir: diria que existe um sistema de vasos comunicantes entre o cinema e o teatro na dramaturgia de JLP; que este sistema, não tendo um funcionamento normativo, também não é completamente aleatório; que é pensado e activado em função da *obra-em-si*, e a partir de algo que passarei a chamar “dispositivo teatral”.

Como é sabido, o autor tem vindo a afirmar o seu gosto pela explosão da forma dramática, experimentando as variantes do descontínuo (do fragmento às coralidades) e a consequente desconstrução da fábula, dando lugar às vozes, às figuras, aos recitantes, conduzindo o diálogo aos seus limites, abrindo espaço ao movimento da palavra, inventando uma

linguagem inscrita no corpo. Mas contrariamente ao que acontece noutras práticas de escrita dramática contemporânea, onde o ponto de partida parece ser uma estrutura mais ou menos desconstruída, mais ou menos rapsódica (Sarrazac), que por vezes se confunde com uma grelha preparada para dominar o real, JLP parece partir de um dispositivo teatral – que poderá ou não corresponder ao dispositivo cénico – mais flexível, e que será posteriormente investido por uma rede complexa de elementos heterogéneos e dinâmicos (texto, imagem, música, dança...), dando espaço a uma miríade de possibilidades dramáticas e teatrais que permitem ao espectador renovar a sua própria percepção do real – ou seja, do mundo.

É graças a este dispositivo que o quotidiano emerge no texto de forma não realista, alimentando o sempre frágil equilíbrio entre realidade e ficção. O dispositivo é a janela por onde entram pedaços de realidade,⁸ ainda que nunca seja seu objectivo recompô-la, estruturá-la, para lhe atribuir uma qualquer significação. Por outro lado, esta “dramaturgia do dispositivo” surge frequentemente associada à escrita de autores que, de uma forma ou de outra, vão mantendo uma relação próxima com a cena. O dispositivo reflecte a consciência do palco.

Vejamos, então, alguns exemplos na obra de JLP. Os vasos comunicantes entre cinema e teatro, de que falava há pouco, parecem pôr em prática um sistema de alternância de dispositivos, ou seja: se, como acontece nos textos *Universos e Frigoríficos*, *Arranha-céus* ou *Silenciador* (neste último, o ambiente dos policiais dos anos 50 é claramente assumido, ainda que a ficção seja, nas palavras do próprio autor, “futurista”), o dispositivo é o cinema, em peças como *Figurantes*, *Peça Felicidade* e *Exactamente Antunes* o dispositivo parece ser o teatro e/ou o espectáculo. A *montagem* apresenta-se como o mecanismo dramático que melhor permite articular os materiais heterogéneos constantemente convocados na obra de JLP. Os quatro quadros de *Universos e Frigoríficos*, tal como os 63 de *Arranha-céus*, avançam a um ritmo de “para-arranca”,⁹ onde a palavra-acção se sobrepõe à palavra instrumento da acção. A semelhança dos filmes de Godard, existem nestas obras dois tipos de material diferente: o que se vê e o que se ouve. Veja-se, a título de exemplo, a quantidade de quadros constituídos apenas por didascálias, onde o autor lhes dá (às personagens) e nos dá (leitor/espectador) o seu olhar:

*A rua da loja de manequins nus, sem braços e cabeças, de tarde. Júlio César segue Dorés, tentando aproximar-se sem correr. As tantas, Dorés pára a ver qualquer coisa na montra e Júlio César também tem de parar; finge que aperta o sapato.*¹⁰

Mas o que se ouve pode, também, ser filtrado pelo autor, como acontece neste *travelling* em que nos é dado a ouvir o som múltiplo e heterogéneo da Multidão:



MULTIDÃO: (em crescendo) *Pareces um pato. Ninguém diz palavrões. Puto xarila macaco sem pila. Silêncio. Não és homem. Não és nada. Eu disse ninguém diz palavrões. Quem não salta é paneleiro. Ai o caraças. Júlio Céésar. As maçãs estão vermelhas. Manda um salto mortal. Vermelhinhos. O céu é um ovo estrelado...*¹¹

Os textos compõem-se de momentos visuais e sonoros arrancados ao real, não *reproduzidos*, mas sim *produzidos*, graças ao gesto de *bricolage* associado à *montagem*. Este gesto resulta, noutros textos – como em *Figurantes*, por exemplo –, numa colisão intensa, quase violenta, de elementos e de personagens, sempre com o objectivo de suspender a linha narrativa, o que, por momentos, pode fazer lembrar a estética cinematográfica de Quentin Tarantino ou de David Lynch. E, no entanto, a estrutura fragmentada do texto muito deve ao dispositivo, que, neste caso, será o teatro – ou o espectáculo. A citação pirandelliana presente em *Figurantes*, onde as personagens vão construindo uma história, mas onde, na verdade, mais do que sete personagens em busca de história, temos um texto à procura da materialidade dos corpos, é também uma das mais evidentes e dramaturgicamente interessantes citações em *Exactamente Antunes*. O “Autor” atravessa a peça dirigindo-se ao público, dialogando com a sua personagem, integrando o Coro, participando na “coreografia simples que evoca figuras geométricas, movimento de cidade, automóveis, vida moderna”, multiplicando as estratégias de presença e de funcionalidade no universo da cena. As canções – material recorrente na dramaturgia de JLP (o autor é também cantor e letrista do grupo

Os Quais, cujo primeiro álbum, *Meio Disco*, foi editado em 2009), haverá a acrescentar as frases e os títulos mostrados (que nos fazem pensar no teatro épico de Brecht, mas também, e uma vez mais, nos filmes de Jean-Luc Godard), as citações como a do Velho/Mendigo de *Universos e Frigoríficos* em *Arranha-céus* (“Nos frigoríficos o calor quer ser frio e nos ventos o frio quer ser calor...”) ou a “coreografia muito Motown” dos Beatles, bem como todo o jogo metateatral cada vez mais presente nas peças de JLP (de *Figurantes* a *Tu és o Deus que me vê*, de *Peça Felicidade* – onde a personagem é antropofagicamente sugada pela peça de teatro que acaba de receber – até ao muito recente *Exactamente Antunes*).

A partir do dispositivo teatral, personagens, temas e situações do quotidiano vão-se sucedendo numa lógica muito mais serial do que causal. Trata-se, no fundo, de materiais que permitem a JLP criar uma nova linguagem para tratar e exprimir ideias. “Ideias que – desmontadas, retrabalhadas, iluminadas, esquecidas – se tornam cenas.”¹²

De volta ao teatro, portanto. Ou será ao cinema?

Teatro e outros espaços heterotópicos: “Isto esteve para ser um sítio com um nome”

Um dos aspectos fundamentais do dispositivo é a sua dimensão espacial, plástica, maleável. Mais do que “demonstrar”, a dramaturgia do dispositivo pretende “mostrar” o que está disposto – e não justaposto –, ou seja, os materiais que coexistem, se confrontam, num espaço aberto e pronto a ser percorrido, não só pelos actores como também pelo público, na busca permanente, colectiva ou individual, de sig-

nificações. A partir deste “espaço aberto” são criados, mostrados e – agora sim – justapostos outros espaços cujas significações deverão ser igualmente construídas. Neste sentido, o dispositivo pode ser analisado como uma heterotopia. “Em geral”, afirma Michel Foucault, “a heterotopia tem como regra justapor num lugar real vários espaços que, normalmente, seriam, deveriam ser incompatíveis”.¹³ O teatro e o cinema são, para o filósofo francês, heterotopias.

Nos textos de JLP – e esta será a minha segunda linha de leitura –, para além da escolha regular das heterotopias cinema/teatro como dispositivos, os espaços justapostos são, eles próprios, frequentemente heterotópicos, ou seja, “espaços *absolutamente* diferentes”, “lugares que se opõem a todos os outros”, “contra-espaços” ou ainda “utopias localizadas”.¹⁴ Por outro lado, ainda segundo Foucault, não será difícil estabelecermos uma relação entre heterotopia e heterocronia: a um *contra*-espaço poderá corresponder um *tempo* outro, vários tempos num mesmo tempo, uma divisão singular do tempo.

Em 1998, quando sobe à cena a peça *Universos e Frigoríficos*, JLP evocava já a preocupação de encontrar “formas” para um teatro “num tempo de rapidez, de imagem, de ruína e perda do peso da palavra, de um novo tipo de solidão (uma solidão da rapidez)”.¹⁵ Algo que, em 2005, JLP retomava do seguinte modo: “O problema que se me coloca hoje é precisamente o de descobrir o modo de continuar a contar histórias”.¹⁶ Os textos de JLP dão-nos conta da grande liberdade dramática que com o autor aborda, entre outras, as relações espaço-tempo. O resultado parece ser uma opção

cada vez mais clara por espaços heterotópicos, uma obsessão pelo presente – ou por diferentes “presentes” – e uma desconstrução sistemática, com recurso frequente à montagem, das relações espaço-temporais.

Retomando a definição de Michel Foucault, o espaço heterotópico apresenta-se como contestação de todos os outros espaços; as heterotopias são, em princípio, lugares onde tudo pode acontecer, onde as margens se (re)encontram, onde as histórias se inventam e rivalizam entre si. Em *Universos e Frigoríficos*, o jardim (segundo Foucault, trata-se talvez da mais antiga heterotopia) e a sucata são “lugares reais fora de todos os lugares”, criam uma ilusão que apresenta o resto da realidade como ilusão para as personagens que os habitam, ainda que momentaneamente. Note-se que o jardim é o lugar onde tudo recomeça para o rapaz, o espaço onde ele recupera um nome – uma identidade – e o amor, depois de ter perdido a memória. Ao opor-se aos outros espaços, as heterotopias têm como função neutralizá-los, purificá-los, de alguma forma. Neste sentido, também a “sala de uma casa normal” se transforma, momentaneamente, em espaço heterotópico: por um lado, Tiago, o adolecente, fica sozinho e vai ocupar a poltrona do pai, e depois a porta da rua abre-se e entram os Beatles, que Tiago estava a ouvir nos seus *headphones*, transformando a sala num lugar real fora de todos os lugares. Ainda segundo Foucault, as crianças são exímios inventores de heterotopias: do sótão à tenda de índios, passando pela cama dos pais. Mas este processo de organização de *contra*-espaços não é apenas “uma coisa de crianças”; a sociedade adulta de todas as épocas e de todas as cultu-

ras inventa, reinventa, acumula heterotopias. Duas das mais recentes obras de JLP falam disso mesmo. A “nova igreja de Pedro” em *Sagrada Família* e “a Cidade”, “começada do nada”, “um lugar para começar o mundo, para começar o ser feliz de todos”, de *Tu és o Deus que me vê*, são heterotopias que contestam outros espaços, denunciando-os como ilusão, e criam espaços reais perfeitos por oposição à desordem e à imperfeição do que os rodeia. Mas “a cidade nova torna-se velha, como as cidades em que vivemos”.¹⁷

Evidentemente, tudo isto acontece no teatro, o público sabe que está na presença de actores, até porque, logo na primeira cena, “o Pai entra em palco, fala directamente para o público” e, se alguma dúvida ficasse, o autor previu dois finais possíveis: um a contar com a participação do público e outro “caso não haja pessoas do público que aceitem o convite de vir para o palco”.¹⁸

Estas “impersonagens” ou “transpersonagens” (Sarrazac) de uma grande plasticidade – que vivem como se vissem no teatro e que, ao desempenharem todos os papéis do humano, nos lembram, constantemente, o *mais banal dos homens* – permitem, em certos dias e a certas horas, que o autor lhes dê a sua voz, qual ventríloquo impedido de mexer os lábios, e pergunte: “Como é que uma palavra pode interferir no mundo, ferir o coração do mundo, mudar o mudar do mundo?”¹⁹

E logo a seguir: “Alguém apaga o Tio, por favor?”

JLP gosta de baralhar as pistas.

Quatro (possíveis) conclusões

“Idealmente, comédia = tragédia”, escreve JLP. “Classique = moderne”, escreve a professora de inglês em *Bande à part* (Jean-Luc Godard). “Poucas palavras são melhores do que muitas palavras”, escreve JLP. “Um desejo?... (*Breve pausa; ouve-se o vento.*) Já está...”, diz a personagem. •

- As citações dos subtítulos são extraídas do texto *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires. As obras do autor a que faremos referência estão publicadas nos Livros Cotovia, à excepção dos seguintes textos inéditos: *Peça Felicidade*, *Tu és o Deus que me vê* e *Exactamente Antunes*, a partir de *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros.
- “Em direcção ao futuro”, entrevista a João Carneiro, *Expresso*, 28.11.1998, p. 18.
- Fernando Matos Oliveira, “Jacinto Lucas Pires”, Programa do PoNTT’04/XIII Festival da UTE, p. 15.
- Paulo Eduardo Carvalho, Alexandra Moreira da Silva, “PoNTT’04/XIII Festival da UTE: Memórias partilhadas de um festival”, *Sinais de Cena* 2, APCT, Dezembro 2004, p. 100.
- Jacinto Lucas Pires, *2 Filmes e Algo de Algodão*, Lisboa, Cotovia, 1999.
- Jacinto Lucas Pires e Nicolau Pais, “Tudo como nos sonhos acordados”, *Dois Colunas*, Setembro 2004, p. 12.
- Jacinto Lucas Pires, “Notas sobre escrever teatro”, *Artistas Unidos revista*, n.º 14, Novembro 2005, p. 99.
- A este propósito, não poderia deixar de citar o excelente estudo de Arnaud Rykner, *Pans, Liberté de l’œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004, e ainda *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, textos que estão na origem das reflexões que aqui apresento.
- A expressão é de Susan Sontag, no texto “*Vivre sa vie de Godard*”, *Contra a Interpretação e outros ensaios*, Lisboa, Gótica, 2004, pp. 226-241.
- Jacinto Lucas Pires, *Arranha-céus*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 77.
- Ibidem*, p. 105.
- Jacinto Lucas Pires, “Notas sobre escrever teatro”, *Artistas Unidos revista*, n.º 14, Novembro 2005, p. 99.
- Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, pp. 28-29.
- Ibidem*, p. 24.
- “Em direcção ao futuro”, entrevista a João Carneiro, *Expresso*, 28.11.1998, p. 18.
- Jacinto Lucas Pires, “Na casa do pensamento vigiado”, conversa com Ricardo Pais e Alexandra Moreira da Silva, moderada por Paulo Eduardo Carvalho, *Figurantes: Manual de Leitura*, Porto, TNSJ, p. 13.
- Jacinto Lucas Pires, *Tu és o Deus que me vê* (inédito).
- Ibidem*.
- Jacinto Lucas Pires, texto de apresentação de *Tu és o Deus que me vê*.

* Investigadora em estudos teatrais, tradutora e docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ensaaios abertos

Numa certa entrevista, Claude Régy dá conta da sua reacção de escândalo sempre que o sujeitam a um pedido particular: assistir a um ensaio. Diz o encenador francês: “Não se entra no ventre de uma mulher durante os nove meses de gestação de uma criança! É de uma absoluta falta de pudor, é imoral, é indecente querer assistir aos ensaios. Estamos nus, estamos na ignorância”. O que sucedeu no processo de gestação intra-uterina deste *Antunes* foi o inverso. No âmbito de um laboratório do programa Odisseia, cerca de vinte alunos de Teatro da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo acompanharam vários ensaios, sendo inclusive chamados a tomar parte em acções específicas – exercícios de voz e elocução relativos à personagem do Coro, por exemplo. Neste plano, *Exactamente Antunes* foi, como dizem os académicos, um *romance de formação*, embora nele se ministre que “o mais difícil é ficar outra vez ignorante! Aquela genial ignorância onde se começam todas as coisas deste mundo...” Como se tal devassa pedagógica não fosse bastante, convidámos algumas pessoas a imiscuírem-se na intimidade da sala de ensaios, de forma a testemunhar momentos diversos do processo criativo: princípio, meio e (quase) fim. A seu modo, são *ecografias* – registos de ecos. Chamámos um jornalista, que nos anos 1980 assinou múltiplos trabalhos de encenação; um poeta, que é também médico; e um encenador, que vem da província, mas não é *exactamente* Antunes. Mas porque “o autor destas páginas também desenha e não sabe expressar por palavras a extraordinária impressão que recebe sempre que copia o perfil de qualquer pessoa” (*Nome de Guerra*), convidámos também um ilustrador: Gémeo Luís [ver páginas centrais]. A gestação de *Antunes* começou numa *barriga de aluguer*: uma sala de trabalho do Teatro Nacional D. Maria II, onde boa parte do elenco participava na apresentação de *Tambores na Noite*. Termina agora no palco que o dará à luz. Não por acaso, a primeira declaração de Antunes será *exactamente*: “Parece dia!” •

Pedro Sobrado

E tudo começou naquela mesa

CARLOS QUEVEDO*

Fui convidado para assistir ao primeiro dia de ensaios de *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires. Assisti, na verdade, ao segundo. Mas no início dos ensaios, digamos que os três primeiros dias são parecidos. Não diria que é uma formalidade inevitável, mas é como meter a primeira velocidade quando começamos a subir uma encosta íngreme ou como conhecer logo no primeiro encontro a família da rapariga ou do rapaz que assediámos e com quem queremos namorar. Estas são analogias tolas, mas muito próximas do constrangimento real. Posso também sugerir, mais literariamente, que o primeiro dia dos ensaios é como se estivéssemos na cabeça de um artista antes da primeira palavra, da primeira pincelada ou da primeira nota musical. Mas estaria a romantizar o primórdio do acto criativo que é, desde logo, ainda menos interessante que o primeiro dia de ensaios. Até porque arriscamos testemunhar uma folha, tela ou partitura eternamente em branco.

A típica aridez da leitura do texto é compensada pela surpresa de ouvir e ver as vozes e as caras das personagens pela primeira vez. Mas esse é um prazer e uma angústia partilhada apenas pelos encenadores, Cristina Carvalho e Nuno Carinhas; e, neste caso, o autor, Jacinto Lucas Pires. Guiados pela intuição e pelo entusiasmo, os actores têm outro tipo de preocupações. Divertem-se, claro, mas as dúvidas são maiores que as certezas. Pela minha parte, fiquei grato por me terem convidado para observar mas também me senti incomodado. Voltando às analogias tolas, senti-me como alguém que é convidado para jantar em casa de amigos e chega uma hora antes do combinado. Esclareço que a introdução deste tipo de

analogias no texto não é propositalmente pouco subtil. Elas são apenas produtos da minha sinceridade indelicada.

Ao entrar na sala de leitura, encontrei os participantes sentados a uma mesa enorme. Já tinham começado a ler a peça, pormenor que aumentou o meu constrangimento. Não só tinha chegado cedo demais para o jantar como também já tinham começado a servir. Ao meu embaraço conceptual acrescentei a trapalhada da minha involuntária falta de pontualidade. O pleno dos embaraços aconteceu depois, quando tive de ir à casa de banho, que ficava do outro lado da sala. Fi-lo em pontas de pés e durante um esclarecimento do autor. Nunca o faria, por respeito e medo, no meio das falas dos actores. Mas basta de falar de mim.

Normalmente, a autoridade do encenador é total nos primeiros dois terços dos ensaios. À medida que a estreia se aproxima começa a haver negociações com os actores. É normal e faz parte do processo teatral. No início é só um pouco – muito pouco – como descreveu exageradamente Peter Brook: o encenador é um cego que guia outros cegos. É uma definição altruísta mas também de uma falsa modéstia. Se os actores se sentissem guiados por um encenador teatralmente invisível, linchá-lo-iam. Da mesma forma que no princípio foi o verbo e no teatro é o texto, salvo raríssimas excepções e ainda mais raras conseguidas realizações, quem começa a corrida e decide o objectivo é o encenador. Neste caso, os encenadores. Na condição, claro está, de o autor estar morto ou morar longe. Não é o caso. Na leitura, o autor da peça, Jacinto Lucas Pires, estava presente.

Nesse dia, os encenadores e o autor fizeram algumas observações sobre a abordagem da interpretação. Mas o que dominou o ensaio

foi, como é natural, as dúvidas e os pedidos de esclarecimentos formulados pelos actores. Jacinto foi quem mais teve de trabalhar. Foi convincente nas suas explicações e intenções. Contudo, pergunto-me até que ponto um autor deve explicar-se? É sensato esperar que tudo tenha um sentido transmissível noutras palavras que não estejam no texto? E, ao mesmo tempo, é possível interpretar sem ter toda a informação que se julga ser precisa? Felizmente, estas perguntas têm respostas. Até podem ser contraditórias, insuficientes e, mesmo assim, satisfatórias. Um autor explica até onde a explicação não substitua o que é explicado. Aos actores pode pedir-se tudo, menos que sejam sensatos. Pode interpretar-se o texto com toda ou sem nenhuma informação. Ao fim e ao cabo, para compreender não é preciso entender. E, sobretudo, não esqueçamos que estamos a falar de teatro. Se fosse explicável, há tempos que teria deixado de existir.

Daquela tarde passada numa sala do Teatro D. Maria II, fica-me a ansiedade e a atenção dos actores, empenhados em resolver tudo nesse momento para fazer a estreia no dia seguinte. O cenho franzido de Nuno Carinhas a fazer as contas entre o que gostaria de fazer e o que o mundo lhe permite. O esforço de Cristina Carvalho para não revelar a sua hiperactividade interior. E a ausência de vaidade de Jacinto Lucas Pires para explicar o que ainda parecia explicável. Se todas estas vontades e talentos estão hoje neste palco, é porque temos, definitivamente, teatro. •

Ensaio de 19 de Janeiro de 2011, no Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa).

* Jornalista.

Tentativa e erro

JOÃO LUÍS BARRETO GUIMARÃES*

A experiência de assistir a um ensaio da peça *Exactamente Antunes* revelou-se assaz interessante. De quanto presenciei nessa tarde, o que mais me impressionou foi o número de vezes que o texto ou fragmentos do mesmo foram sendo repetidos num claro desafio à fadiga e ao brio dos actores. O papel que a repetição desempenha no processo de aprendizagem, desde a memorização do texto à fixação das personagens, revela-se, num ensaio de teatro, o passo fundamental. O processo de tentativa e erro de que o mesmo se alimenta, resulta absolutamente evidente ao fim de escassos minutos, e nesse sentido pode-se ver a encenação a acontecer. Perceber como, por exemplo, uma sugestão criativa proposta pelos encenadores pode vir a resultar numa mais-valia para a cena.

Como se fizessem parte do motor os outros iam sempre a falar/ como se fizessem parte do motor os outros iam sempre sempre a/ falar como se fizessem parte do motor os outros iam sempre sempre a/ falar como se fizessem parte do motor os outros.

Da repetição exaustiva vai nascendo a solução. Pode mesmo dizer-se que a solução nasce do erro. Desse *falhar melhor* de que falava o dramaturgo irlandês. Isto é válido tanto para o trabalho do actor que labora sobre o texto, quanto para o juízo crítico do encenador que labora sobre o trabalho do actor. Sobre os seus gestos. Sobre as células de tempo. Diversas vezes reparei como este cerrava as pálpebras, para melhor avaliar a conversa do actor com as palavras e com o tapete do silêncio.

As vozes fazem a velocidade do carro/ as vozes fazem a velocidade do quando/ a velocidade lhes dá a ilusão de irem/ de avião de avião avião as vozes/ são tão agudas tão gritaria/ como as buzinas navais vencendo a distância/ as buzinas navais oh vencendo a distância.

O direito ao erro é uma prerrogativa do actor. Por vezes, a tentativa redonda em falha evidente. Os rostos entreolham-se tensos. A dúvida revela insatisfação. Outras, porém, é do erro que brota a solução. Então reabilita-se o erro, transmutando-o em certeza. Os nomes serão a voz, os verbos serão os gestos, a pontuação: o silêncio.

O ar puro da manhã e o vento que a velocidade do carro sopra sopra sopra sobre os passageiros/ faz com que tudo o que aconteceu se espalhe/ O ar puro o vento velocidade tudo o que foi e aconteceu/ espalhado pelo caminho/ Não há mais nada do que isto que está presente.

Assistir a um ensaio de uma peça é, então, tocar a aresta, o alicerce, a costura. A sala não é ainda o palco. Nenhum dos actores está vestido ainda com o traje de representação. O texto, a caminho do cérebro, não é ainda memória, porque está preso fisicamente à mão suspensa do actor. A peça vai ganhando corpo à custa de pequenos ganhos. Mas num ensaio, a peça não é ainda a peça.

Não basta ser sincero uma vez, Antunes, mas sempre/ Não basta ser sincero toda a vida, toda a vida/ Depois de tudo, Antunes, ainda é necessário que a nossa sinceridade seja perigosa/ Perigosa para o mesmo e para a sociedade, Antunes/ Perigosa para ti e para a sociedade, Antunes. •

Ensaio de 21 de Fevereiro de 2011, no Mosteiro de São Bento da Vitória (Porto).

* Poeta.





Três nadas que encham e uma banana

FERNANDO MORA RAMOS*

O anjo da guarda dança com o *foxtrot* ao fundo. Nas luzinhas estampadas do fato de anjo, um fim de festa de aldeia dá cor ao vestido que balança. Vamos imaginando assim, dançando nós na sala com o balanço das lampadinas no corpo da atriz que dá corpo ao anjo, mergulhado no seu ambiente, noite eterna, esse horário dos anjos inscrito nos cardápios das catequese, serviço nocturno porque serviço ao sono. Está de guarda ao Antunes, neste momento a ser manobrado – devia ser namorado – no mesmo *foxtrot* em primeiro plano, mais a ser dançado que dançarino, quase devorado pela força de umas circunstâncias impostas pelo Tio rico e executadas por D. Jorge – o estratego da virilidade vindoura, com harém em Lisboa, ancestral digno de Berlusconi, quando um proxeneta não chegava a primeiro-ministro –, que quer dele um homem feito e a prova disso mesmo, a prova da cama, o corpo da mulher pelo corpo dele dentro. Mas ele (infelizmente para ele talvez, porque incapaz de ser como a natureza supostamente ordena e os tempos eram conservadoramente sexistas), com o corpo na outra cama, ou talvez a cabeça na cama da província de onde vem, a da infância e adolescência, em atitude de pasmado, quase banana visto de fora, nada faz que seja mais que atrapalhação. É um retardatário e não está ali, está atrás no tempo, na cama a que o anjo da guarda sempre acode, protector desde os tempos primordiais do berço até àqueles, mais institucionais e menos precários, de se instalar na cabeceira como um senhor no seu altar. É que os anjos vão vivendo a história dos protegidos e com eles vão também mudando, não têm vida própria e, a certa altura, consomem integralmente a vida do protegido: estar ao serviço é isso, é assumir o protegido como a si mesmo em biografia e sofrer os seus partos de dor e angústias. E a cama, ou talvez o canapé que espera o Antunes, é tão diferente da que ele traz no corpo e em que foi crescendo até que um dia fosse homem, esse dia que agora lhe impõem. E finalmente a senhora, ou a menina, Judite que afinal são mui-

tas, louraça e espampanante, merece respeito, não é um animal de caça, nem ele se sabe predador, não lhe desperta os instintos. Será que os tem?

E a noite eterna – para o anjo será, mas é tráfico para as criaturas do cio, é cabarés e copos – é uma caixa preta: uma noite que veio para ficar desde que o edifício teatral existe – o ciclorama dos teatros gregos é um céu diurno, morada dos deuses. E a caixa preta, com o fundo do teatro desnudo e com as suas condutas de ar a dar-lhe o toque fabril – um palco é uma fábrica de sentidos em laboração nos corpos –, faz-se de inúmeras entradas e saídas uma ágil máquina de cena. A seguir, nas paredes estão dispostas placas de um material reflector, lacado talvez, que de repente tornam a fábrica o interior de uma cartola de mago mas rectangular, em que os materiais dos truques estão todos expostos, e nós a vê-los, mas que, nem por isso, perdem a força do que transformado em vida é magia, corpos animados, vida a existir representada. A caixa preta é a página branca. No teatro é assim, pois como poderiam os anjos aparecer se a caixa fosse branca? No teatro é sempre noite desde que há edifício, como se disse, e aqui estamos perante uma dupla noite, a noite da escrita a que o dispositivo cénico dá estruturalmente corpo pelo seu sistema de meios bastidores, intervalados, como as protecções nas praças de touros, e a noite de Antunes, ou o pesadelo de Antunes, em que ele vai sofrendo uma metamorfose abortada. Ele não consegue ser o projecto do Tio, ele é insípido, faz lembrar “o esfinge gorda” de Mário de Sá-Carneiro, provavelmente nunca herdará o património, muito menos será o patrão gestor.

E a caixa preta é essa possibilidade de inscrição das cenas, emergindo do nada, da quase ausência de luz, para a penumbra, para a luz média luz, para zonas de luz entremeadas, para uma poética da cena que se joga num frente-a-frente com o público, mas em que dos bastidores à mostra se tiram os coelhos necessários para que o interior da cartola pratique a magia que tem de agir sobre a nossa imaginação, habitantes da sala que são uma parte da cartola finalmente.

Mas o palco é também uma cabeça, um cérebro, com os seus compartimentos regulares, entradas e saídas, a encruzilhada do que no sono tem leis caóticas e mistura a ordem do desejo, de que somos a cobaia, com a ordem da razão, que tenta ordenar, mesmo paralisar, o que o desejo quer. As atracções são múltiplas, o desejo poliédrico, a libido um horizonte perpétuo – nada disto parece ser Antunes, mas será assim? Haverá criatura sem desejo? Ou estaremos perante não uma biografia, que só se pode constituir de escolhos e desaire, mas de uma ausência, uma ausência de actos no lugar do protagonista e por isso preenchível por todas as possibilidades da ficção, um drama sem drama como no drama estático de Pessoa. Ou estaremos numa espécie de *jeu de réve* em que, como diz Strindberg a propósito de *O Sonho*, “o autor procura imitar a forma incoerente, na aparência lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é verosímil [...]”. As personagens duplicam-se, desdobram-se, evaporam-se e condensam-se. Mas uma consciência domina-os a todos, é a do sonhador”. Como em Strindberg, nesta adaptação de Jacinto Lucas Pires, o universo é feérico, misturando-se os jogos de sonho – o maravilhoso, o onírico e o simbólico – com uma dramaturgia resolutamente quotidiana. As personagens, diz Jean-Pierre Sarrazac a propósito de *O Sonho*, discutem, disputam-se, exercem uma profissão, fazem contas à sua miséria e aos seus projectos e, ao mesmo tempo, correspondem-se por telepatia, vêem o futuro, possuem um dom de ubiquidade, envelhecem e rejuvenescem à vista. Creio que são palavras que se aplicam ao nosso *Exactamente Antunes*.

E estamos perante uma forma algo “monstruosa”, “híbrida”, que poderíamos dividir, desequilibrada mas produtivamente, em duas partes. A primeira seria a de uma metafísica do corpo deambulando entre raciocínios e a ideia de si mesmo, e que no fundo faz agir um certo teatro do pensamento, ou melhor: o corpo é no palco um ingrediente do sentido como num laboratório do mental, o veículo da ideia, portador de raciocínios que, por vezes, aparecem expressos como frases num sistema de le-

gendas. A segunda parte seria a que se faz só de um gesto: o actor Jorge Mota, Antunes, come uma banana, e come a banana como descoberta de um absoluto do prazer – aqui nenhuma hesitação, nada a pensar e toda a concretização foi possível, prática e teoria num mesmo gesto, finalmente Antunes é corpo. Finalmente a insipidez faz-se corpo e o corpo faz o que naturalmente lhe vem. O rapaz está com fome depois de tanta metafísica de corpo pasmado. Mas o que é facto é que, pela sua ausência de agir, Antunes, um pouco à maneira de Bartleby que dizia “preferia não o fazer”, põe a engrenagem em causa. Ela está montada para os que nela cabem e exclui mesmo os que, estando socialmente na calha, não estão no sujeito, divergem, são fora de tom, como diria Pirandello.

E mais uma vez a questão da macrocefalia: Lisboa *versus* paisagem. A pasmaceira que o corpo transporta da interiorização da província nos próprios passos e a azáfama – é a palavra – lisboeta, contradição que só não sangra por dislexia vital de Antunes, um ser ao lado, como os há. Para se viver tem de se ir para ou a Lisboa, um ridículo que não cessa e que apanha todos os filhos das províncias como continuamos a observar nos sistemas do mando, na fúria voraz de poder dos que chegam, nada Antunes nenhum deles. Em Lisboa está a vida. E é esse o tango, o tango do começo do espectáculo meio valsado, o tango de abertura da experiência falhada – depois de vorazes, a maior parte dos lisboetas de adopção passa a vida a fungar pela paz do recanto original, bucólicos os não boçais, regressando lá, à casa refeita palácio, ou continuando a fungar a decepção lisboeta. Lisboa nada tem com isto, nem o Tejo.

Pois é Antunes, exactamente: antes a banana, é o destino dos desafinados. •

Ensaio de 4 de Março de 2011, no Teatro Nacional São João (Porto).

* Encenador e Director do Teatro da Rainha.

O pintor no teatro

À memória do muito querido companheiro Federico García Lorca, por excelência, a vocação de Teatro em nossos dias.

Para falar de teatro, devo na verdade começar por dizer que sou pintor, que de noite não se pinta e é para a teoria da pintura, e que me escapei mais dum terço das minhas noites para o “meu” teatro, julgando estar na teoria da pintura.

Não conheço pintor vivo ou morto, que na palavra “Teatro” não fosse como em coisa sua: o Teatro é nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas. E acontece o seguinte:

O pintor vai ao Teatro, a obra é de Ibsen, gosta da obra, dizem-lhe os entendidos que é teatro de tese, o pintor fica perplexo. O pintor vai ao teatro, a obra é de Pirandello, gosta da obra, dizem-lhe os entendidos que é teatro de ideias, e o pintor fica perplexo. O pintor é como Federico García Lorca, não pode ouvir falar de teatros (plural) de teses e de ideias, nem de políticas em arte, nem sequer de arte social; vai ao teatro, a obra é de Federico García Lorca, gosta da obra, dizem-lhe os entendidos que é teatro social, e o pintor e o autor ficam ainda mais perplexos que dantes. Até que uma noite o pintor já não pôde mais e teve que dizer a entendidos: Excelentíssimos Senhores, eu não quero saber absolutamente nada de teatro, sou pintor, gosto de ir ao teatro como toda a gente que se preza, toda a gente que se preza gosta de saber como está a “sua” dela opinião, e eu também me prezo, também gosto de saber como vai a pessoa da minha opinião. Em Madrid, o pintor Luigi Bragaglia disse-me isto: o Teatro é como toda a arte: há-de pôr-se-lhe tudo, precisamente para o que não fica lá.

José de Almada Negreiros
(1924)

In *Ensaíos I*. Lisboa: Estampa, 1971. p. 139-141.

“O que não fica lá” é a opinião do espectador. Mas ai do autor que não tenha previsto na sua obra a opinião de qualquer espectador.

Ora esta maneira de ir ao teatro parece a boa: é o espectador que tem opinião e não a obra. O autor abre o ângulo infinito da opinião entre ambos os lados do ângulo e não tem a sua, nem é de matar ou lisonjear opiniões o seu caso, mas outro. Pelo contrário, quando o autor toma partido, diz-se-lhe em castelhano: “Se te ha visto el plumero”, que é como quem diz: vai falar para outro sítio que aqui é o Teatro, aqui gostamos de outro modo o que já vimos em casa ou na rua, aqui é outra coisa que só cada um é que sabe, precisamente aquela coisa que cada um leva ao teatro e que não é de lá ficar. Arte é esta candeia terrena de nos alumiar cá em baixo: é recurso humano.

Dizia-me o pintor: parece que autor e actores nem sempre vão bem, mas eu não sei o que é ir bem ou mal; ir ao teatro é que me parece já alguma coisa: a meio do espectáculo já ganhei a considerável distância do autor e dos actores, quero dizer, já engatei com o que só cada um é que sabe, de modo que a obra não é senão o acompanhamento do que ela pôs de liberdade em mim. Quanto mais estou com o que se passa na obra, mais alheio me torno com todos os meus sentidos abertos, e até final fui só eu que andei por ali em cena. Terminado o espectáculo volto a mim, e caso curioso, os outros também como eu andavam em cena: com todos os sentidos abertos.

E, dizia-me o pintor, não é pelo assunto que gosto da obra, é por uma ligação de tudo o que em cena põem diante dos meus sentidos. Se fosse surdo e seguisse a acção só vendo, gostava da obra. Em pintura e nas artes plásticas a acção é só vendo. Na música é só ouvindo. No teatro é com todos os sentidos.



Um romance portuguêsíssimo

Antunes

DAVID MOURÃO-FERREIRA*

Almada Negreiros, 1938

É *Nome de Guerra* o único romance de José de Almada Negreiros e o único romance de entre toda a produção literária dos homens do *Orpheu*: bastariam estas duas circunstâncias para o tornarem, desde logo, uma obra singular. Mas *Nome de Guerra* é ainda, e sobretudo, um romance *único* na história da literatura portuguesa. Tanto pelo estilo como pela atmosfera, tanto pelos temas como pela estrutura, é livro que não apresenta, com efeito, laços de parentesco, próximo ou distante, com nenhum outro monumento da nossa novelística.

Tão alheio aos prestígios do vernaculismo camiliano quanto impermeável às difusas seduções da prosa queiroziana, o estilo de Almada Negreiros, neste romance, é justamente aquele “estilo forte, imponderável, cândido, feito na raiz do português”,¹ como então o definiu Vitorino Nemésio – e dá-nos realmente a sensação, como na mesma altura João Gaspar Simões observou, de constituir “um recomeçar de tudo: um princípio do mundo”.² No que respeita às diversas camadas do domínio temático – àquilo a que Roman Ingarden chamaria os estratos “de sentido”, “do mundo”, “do ponto de vista”, “das qualidades metafísicas” –, também o *Nome de Guerra* se evade, por completo, daquelas zonas de influência, ainda hoje tão vastas e poderosas, dos universos romanescos de Camilo e de Eça de Queirós; e não se integra, tão pouco, em nenhuma das restantes tradições a que não têm escapado, geralmente, os nossos maiores ficcionistas: a lucubração sentimental de Bernardim, a peregrinação exótica de Mendes Pinto, a ambulação diletante de Garrett, a paixão historiográfica de Herculano, a idealização conformista de Júlio Dinis.

Convém recordar, por outro lado, que o romance *Nome de Guerra*, escrito em 1925 e publicado em 1938, não reflecte, de modo algum, nem as correntes da época em que foi elaborado, nem as do período em que esteve na gaveta. De facto, nesta história da Lisboa nocturna do decénio de 20, não há o mais leve resquício do naturalismo que dava então os últimos arrancos; e no relato da trajectória espiritual do protagonista, bem como das complexidades da “heroína”, não se vislumbra assomos, nem intervêm os métodos, do psicologismo que já soltava os seus primeiros vagidos. Tão longe do *sfumato* visionário de Raul Brandão como da aristocrática limpidez de Teixeira-Gomes, nunca a expressão aparece contagiada por outros padrões estilísticos do tempo: os maneirismos da linguagem “artista”, ainda triunfante, ou, no pólo oposto, as castiças brutalidades, coadas através do filtro anatoleano, de um “neo-regionalismo” que principiava a fazer escola.

Sem se filiar em nenhuma tradição do romance nacional, e independente em relação às correntes da sua época, é todavia o *Nome de Guerra* um romance portuguêsíssimo e uma obra-prima da ficção do século XX. Antes de mais, com este livro, Almada Negreiros parece ter “demonstrado”, decerto sem o querer, que pode criar-se *um* romance português, à margem ou para além de *o* romance português (produto de importação, aliás, em algumas das suas tradições) – *um* romance português, em suma, mais por *instinto* do que por cultura.

“E que é o nosso instinto senão uma memória que é nossa e que já nos pertencia antes de termos nascido? E o nosso feitio moral e físico? E a nossa vontade? E a nossa tendência? E a nossa vocação? Não vem tudo isto de longe, de tão longe que a memória viva não atinge, mas que apesar disso vem dirigindo-se para cada um de nós através de séculos e séculos, desencontrados, de altos e baixos, como se quis ou como pôde ser?”³ Com estas considerações do capítulo I do *Nome de Guerra*, Almada Negreiros dava-nos obliquamente a “chave” do seu modo de criação, cujas raízes mergulham no “inconsciente” não apenas pessoal, mas também colectivo; e isto, note-se, numa altura em que, em Portugal, ninguém falava em Jung, em que o próprio Almada com certeza o ignoraria. Por outro lado, para ser da sua época, jamais precisou ele de se interessar pelas correntes da sua época (as quais consistiam, no geral, em formulações *conscientes* e já estereotipadas): bastava-lhe, pelo contrário, inconscientemente deixar-se impregnar por tudo o que de vivo, móvel, ondulante, ainda não viera à superfície ou em fórmulas caducas se não cristalizara.

Não foi, portanto, apenas no plano do *estilo* (mas era este, com efeito, o mais visível) que o romance de Almada constituía, como Gaspar Simões assinalou, “um recomeçar de tudo”. Nos restantes estratos o mesmo se verifica. No que tange, por exemplo, ao estrato do “mundo” representado no *Nome de Guerra*, somente à primeira vista o poderemos aparentar com o de *A Capital* de Eça de Queirós (cuja 1.ª edição, póstuma, saiu aliás no mesmo ano em que Almada escrevia o seu romance). [...] O *Nome de Guerra* pode à primeira vista assemelhar-se-lhe; mas, como já noutro lugar observámos, ainda que, “narrando a primeira experiência lisboeta de um provinciano, não cede o romance de Almada à tentativa descritiva do mundo político ou do meio literário da capital, e o protagonista – o Antunes – move-se numa Lisboa espectralizada, onde afinal vem encontrar, através de uma ‘borboleta’ de cabaré – Judite, a do ‘nome de guerra’ –, ‘o trampolim do salto mortal para a segunda natureza’, isto é: a entrada definitiva na idade adulta”.⁴ Por outro lado, sendo o “romance de uma *aprendizagem*, dos demais romances de aprendizagem se distingue pelo ângulo de objectividade plástico-discursiva em que o autor deliberadamente se coloca”.⁵ E, com esta observação, estamos já a aludir ao estrato do “ponto de vista”.

Aí reside, justamente, uma das mais fundas originalidades do *Nome de Guerra*. Daí deriva o facto de ele constituir “o mais *físico* de todos os romances da nossa literatura” como apontou José-Augusto França, que nos seguintes termos depois o definiu: “Todo ele é físico, este romance, descoberta de imagens imediatamente visuais, sem precisarem de ser descritivas. O seu estilo apanha imediatamente o exterior e ali o deixa exposto e claro – e casto”.⁶ Daí decorre, ainda, uma *desenvoltura narrativa* a que a nossa ficção em prosa não estava habituada ou que parecia impossível sem o auxílio de determinados ingredientes queirozianos. E éessa mesma *desenvoltura* que vai manifestar-se, subseqüentemente, sob variados aspectos,

A flor

Antunes

– Je travaille tant que je peux et le mieux que je peux, toute la journée. Je donne toute ma mesure, tous mes moyens. Et après, si ce que j’ai fait n’est pas bon, je n’en suis plus responsable ; c’est que je ne peux vraiment pas faire mieux.

Henri Matisse

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Pede-se a uma criança. Desenhe uma flor!
Dá-se-lhe papel e lápis. A criança vai sentar-se no outro canto da sala onde não há mais ninguém. Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Ums numa direcção, outras noutras; umas mais carregadas, outras mais leves; umas mais fáceis, outras mais custosas. A criança quis tanta força em certas linhas que o papel quase que não resistiu.

Outras eram tão delicadas que apenas o peso do lápis já era demais.

Depois a criança vem mostrar essas linhas às pessoas: Uma flor!

As pessoas não acham parecidas estas linhas com as de uma flor!

Contudo, a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração, e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas, ou todas. Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor!

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

Henri Matisse, 1913

^[*] “Nome de Guerra”. In Hospital das Letras: Ensaios. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.[D.L. 1983]. p. 143-146.

^[1] Vitorino Nemésio, crítica a Nome de Guerra, in Revista de Portugal, Coimbra, 1938, vol. I, p. 456.

^[2] João Gaspar Simões, Crítica I, Porto, 1942, p. 256.

^[3] José de Almada Negreiros, Nome de Guerra, 2.ª ed., Lisboa, 1956, p. 9.

^[4] In Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira, dir. de Jacinto do Prado Coelho, Porto, 1960, p. 543.

^[5] Id., ibidem.

^[6] José-Augusto França, Nota de Releitura de “A Confissão de Lúcio” e de “Nome de Guerra”, in Estrada Larga, vol. I, Porto, s.d., pp. 493-497.

^[7] R.M. Albéres, Bilan Littéraire du XX^e Siècle, 2.ª ed., Paris, 1962, p. 37.

^[1] Texto extraído de A Invenção do Dia Claro.

^[2] In Manifestos e Conferências. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 81.

Tomar o partido das estrelas

Três notas sobre *Nome de Guerra*

OSVALDO MANUEL SILVESTRE*

História editorial e literária

Publicado em 1938, a inaugurar uma Coleção de Autores Modernos Portugueses, das Edições Europa, dirigida por João Gaspar Simões, de que sairiam apenas os três primeiros volumes, *Nome de Guerra* fora porém redigido em 1925. Em 1926, uma versão do capítulo V, “Desgraçador”, saíra na *Contemporânea* (vol. 4, série 3, n.º 3, Julho-Outubro); e em 1938, o capítulo VII, “O tio”, saíra na *Revista de Portugal*, de Vitorino Nemésio (n.º 2, Janeiro), acompanhado de um desenho da personagem do tio por Almada. A fortuna editorial da obra não será notável, já que uma 2.ª edição sairá apenas em 1956, nas Edições Ática, com uma capa que nos dá a ver *sob a rasura* de um X o “nome de guerra” da personagem: Judite (ou melhor: Judite). Porventura em função do lapso temporal decorrido entre o momento da escrita e o da publicação, um efeito de “descontextualização” apoderou-se do romance desde a sua primeira aparição pública em livro. A obra, digamos, *desligou-se da sua necessidade*, quer a consideremos em sede histórica, na evolução do romance moderno em Portugal e, mais latamente, na do romance modernista, quer a pensemos em função da Obra do seu autor, cuja “desarrumação” interna, nos seus muitos géneros e diálogos interartísticos, foi produzindo uma poderosa autocrítica da própria ideia de necessidade. *Nome de Guerra* não inaugurou, por isso, genealogias no nosso romance (e não está aqui em causa o eventual falhanço de um propósito, esclareça-se). Passou antes a acolher, no seu abraço largo e generoso, essa curiosa linhagem de *únicos* que integra o *Malaquias*, de Manuel de Lima, *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, ou o *Cancioneiro Policial da Menina Alzira*, de Luís de Sousa Costa: obras que em rigor não encaixam na teleonomia da história da literatura – de qualquer história da literatura – pois sabotam aquela necessidade sem a qual não se pode contar uma tal história. Porque não vêm “depois de” ou “antes de”. *Vêm*, simplesmente, no regime contingente, ou pós-histórico, em que revelações, epifanias e ET’s vêm até nós – como pedras, ou mesmo pedregulhos, no *meio do caminho*, que nos obrigam a reconsiderar o próprio acto de *ver*, na medida em que nos fazem tropeçar nelas.

A actualidade, a originalidade e o público

Na “Introdução” à edição *princeps*, de 1938, João Gaspar Simões aborda estas questões, naquele seu jeito sempre terra-a-terra, introduzindo ainda uma outra: “Entre as obras já seleccionadas para a primeira fase editorial da *Coleção de Autores Modernos Portugueses* contam-se algumas que de há muito dormiam nas gavetas dos autores. Não quer isso dizer que hajam perdido a actualidade. O que pode acontecer é revelarem estádios de evolução dos mesmos autores transcendidos já. É o caso da presente obra, de José de Almada Negreiros, que data de 1925. De 1925 é a Lisboa

que o seu romance tão sugestivamente nos pinta. Isso não quer dizer, todavia, que o seu romance não seja das obras mais originais que da pena do seu autor tenham saído. *Nome de Guerra* é livro tão original em 1938 como o era em 1925, conquanto José de Almada Negreiros o tenha escrito – única excepção em toda a sua obra – com o pensamento no público”. Gaspar Simões, como é manifesto, lida mal com os pressupostos da história que deseja narrar: porque se por um lado declara que tais obras não perderam “a actualidade”, logo a seguir dirá que a Lisboa que Almada “tão sugestivamente nos pinta” é a “de 1925”...

Gaspar Simões reporta nitidamente a “actualidade” da obra a um contexto que não teria durado para lá de 1925. “Actualidade” parece pois ser aqui o nome adequado à descrição de coisas efémeras. Por exemplo, “o clube” onde decorre grande parte da acção do romance, e que José-Augusto França lembra, no seu *Amadeo & Almada*, ser inspirado no “Bristol”, clube nocturno frequentado e decorado pela “geração modernista”, para o qual Almada pintou uma vasta tela de nu em pose lasciva e onde se teria cruzado com “a sua” Judite. O Bristol, os costumes livres do casulo da noite lisboeta de 1925, estariam pois por essa actualidade que Gaspar Simões declara num primeiro momento não ter sido perdida pelo romance só editado em 1938, antes de, num segundo momento, o seu superego (ou a sua experiência da noite...) lhe recordar que a Lisboa do romance não é a de 1938 mas sim a de 1925. O romance trataria assim de uma fase da modernidade lisboeta tão passada quanto aquele estádio da evolução de Almada. O que porém impediria que *Nome de Guerra* fosse apenas um *remake* da *Leviãna* (1921) de António Ferro é aquilo a que Gaspar Simões chama “originalidade”: o livro seria tão original em 1938 como em 1925. O crítico recupera assim a ambivalência estrutural da modernidade, desde Baudelaire, entre o que está agora mesmo a acontecer (o moderno, inelutavelmente destinado a deixar de o ser) e o que nesse acontecer é promessa de eterno. Ou melhor, e esta qualificação paradoxal é decisiva para o Moderno tanto quanto para Almada: o que na ocorrência do original é promessa de uma eterna repetição dessa ocorrência. Quando desejar explicitar a natureza desse “original”, o que fará em artigo sobre o livro editado no mesmo ano de 1938, Gaspar Simões falará em “frescura” e “naturalidade” dos diálogos. Metáforas ambas de uma naturalização do estético, cuja ontologia (muito romântica) compensaria do desgaste rápido de um princípio mimético centrado no privilégio da “actualidade”. E isso empurra Gaspar Simões para o elogio do “estilo” de Almada, cuja frescura, naturalidade, ingenuidade, em suma, originalidade, é o que ressalva (e salva) a *décalage* entre 1925 e 1938.

O problema é a introdução do “público” neste panorama, quando se declara que Almada escreveu o romance “com o pensamen-

to no público”. Notemos a gramaticalidade estranha da frase: o romance “é livro tão original em 1938 como o era em 1925” – “*conquanto*” (sublinhe-se) Almada o tenha escrito “com o pensamento no público”. A concessiva dá a ler, pois, uma dupla perda: na medida em que a obra foi editada com um atraso de 13 anos, ela teria perdido não apenas a actualidade mas, sobretudo, o seu “público”, isto é, os seus *contemporâneos*. “Actualidade” e “público” seriam pois dois nomes para o mesmo propósito: ser moderno. O desfásamento temporal, porém, permite-nos perceber aquilo que Almada percebeu, como se depreende do livro, e Gaspar Simões nem tanto: a sintonia entre “actualidade” e “público” responde antes ao propósito de “ser modernista”. Na medida em que se estabelece um curto-circuito entre actualidade (a de 1925) e público (que será, de facto, o de 1938), a obra, insiste-se, desliga-se da sua necessidade modernista para dar a ver um propósito mais vasto: o de se “ser moderno”. E eis aqui o ponto que Gaspar Simões, como à sua maneira José Régio na sua resenha no n.º 53-54 do ano 11 da *presença*, de Novembro de 1938 (um minucioso e impressionante catálogo das incompreensões que o autor votou aos modernistas de *Orpheu*), não consegue ler senão com uma limitada hermenêutica iluminista. Porque não se trata de atraso ou perda de actualidade, mas sim de conquistar, pelo necessário descompasso entre “actualidade” e “público”, uma ideia forte de *contemporaneidade*. O público de 1938, como o deste ano de 2011, pode ser contemporâneo de *Nome de Guerra*, como o não pode ser de *Leviãna* de António Ferro, já que esta se esgota na busca de uma sintonia entre a sua actualidade e o público dela, sendo por isso um livro *datado*, coisa que *Nome de Guerra* de todo não é, desde logo literalmente, dividido que está entre duas datas...

Nomes e títulos vs. natureza e presença

A fábula de *Nome de Guerra* resume-se rapidamente: um jovem de família abastada de província, o Antunes, é enviado para Lisboa para os ritos de passagem à idade adulta. No local onde tal se leva a cabo, “o clube”, encontra Judite, uma rapariga que faz pela vida. Em Judite, Antunes reconhece a Vida triunfando sobre a existência pequeno-burguesa – essa que lhe destinara Maria, a namoradinha de infância que, abandonada, morrerá em lance típico do sentimentalismo *kitsch*. Algum tempo e muito dinheiro depois, extraídas de Judite todas as lições de vida que ela lhe poderia dar, Antunes deixa-a e, num quarto alugado numa mansarda, encontra-se finalmente, ao contemplar os astros.

O génio de Almada reside, em primeira instância, em ter anexado esta fábula – que, como muitos disseram já, deve muito ao *Bildungsroman* (romance de formação) – à *questão do nome*; e, em segunda instância, em ter transportado a questão do nome para o título da



obra, sobrepondo nomes e títulos e dando a ler em ambos uma mesma difícil comensurabilidade com as coisas que nomeiam, ou melhor, *rotulam*. A inteligência com que Almada joga com os títulos está para lá do título do romance, já que é visível nos títulos dos 64 capítulos, com os quais o autor pratica um admirável jogo magrittiano de pedagógicos desfasamentos entre títulos e capítulos, quase sempre levado a cabo no mais alto trapézio. Mas a sobreposição da questão do nome com a do título está bem patente logo no cap. I – “As pessoas põem nomes a tudo e a si próprias também” – e no III: “Uma Judite que não se chama assim”. Resumindo: se o romance de formação deveria desembocar, como é da lei do género, na conquista de uma *nome próprio*, este peculiar romance de formação leva-nos, desde o início, a suspeitar da radical impropriedade de todo o nome, e não apenas do próprio. Como afirma Judite no cap. II: “Eu não me chamo Judite. Mas não digas nada a ninguém. O meu nome verdadeiro é... / E calou-se”. Judite é um *nome de guerra*, o que significa que não sendo um nome próprio é contudo o nome mais apropriado, tendo em conta aquilo que a personagem é e pragmaticamente visa. Por outro lado, o “nome de guerra” denuncia a natureza contratual de todo o nome, com especial destaque para o nome próprio, cuja denotação (o seu núcleo intelectual) tende ao mínimo, já que o conteúdo do nome próprio vem quase sem-

pre a ser de teor afectivo. Recordemos aqui a primeira frase do romance: “Das duas uma: ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram no baptismo, ou ele tem de seu o bastante para marcar a cada um”. A relação referencial entre nome e pessoa é pois função do primeiro: ou as pessoas se lhe afeiçoam ou ele as marca (como a anilha que marca o animal selvagem ou o ferro em brasa à rês: o contrato é também questão de poder). A segunda frase reforça o contratualismo do nome próprio, introduzindo, por meio da fisionomia, uma relação mimética em relação à qual se passa de um inicial cepticismo para um muito rentável pragmatismo: “Será imprudente deduzir o nome próprio através das fisionomias ou dos caracteres; no entanto, uma vez conhecido o nome próprio de uma pessoa, ficamos logo convencidos de que este lhe assenta muito bem”.

O resto é um recuo em relação a qualquer humanismo, no sentido daquilo a que no cap. I se chama “instinto”, ou seja, “uma memória que é nossa e que já nos pertencia antes de termos nascido”. O nome surge então claramente indexado a uma versão errónea, porque superficial, do sujeito. Antes do nome e do sujeito cartesiano e jurídico, diz-nos *Nome de Guerra* logo no cap. I, somos natureza: “Não somos um fruto qualquer, somos como qualquer outro fruto”. Não se trata, note-se, da tão decantada “ingenuidade” de Almada, ou pelo

menos não da que consta dos manuais. Trata-se sim de reivindicar uma natureza profunda que faria de nós, como os frutos na natureza, singularidades plenas e, ao mesmo tempo, humildes e rasas, como tudo aquilo que não tem nome próprio, apenas apelido (maças, vacas, Antunes). Não surpreende que Antunes encontre o seu ser profundo contemplando as estrelas; e que a lição dos astros se oponha à da sociedade, o mesmo é dizer, à de um contrato social feito de coisas como nomes. Nos últimos quatro capítulos do romance este tropismo revela o seu fundo nietzschiano, na forma de uma substituição da primeira natureza do ser humano – o “ser social” em que o nome próprio nos é imposto – por uma segunda natureza, mais resistente e profunda, e em rigor sublime, aquela que o protagonista alcança quando “toma o partido das estrelas”, como consta do título do cap. derradeiro (que a primeira natureza seja social e a segunda “natural”, eis o que revela bem o alcance da desmistificação activada pelo romance).

José-Augusto França estranha, na sua leitura da obra, que a conquista do ser por Antunes não pressuponha a conquista do seu nome próprio, Luís, apenas esporadicamente referido e aliás confessado a Judite como, digamos, prova de amor. A inteligência de Almada está porém toda aí. Assim como o nome verdadeiro de Judite nunca nos é revelado, assim também de Antunes conheceremos a verdade de

um Ser que, arduamente conquistado, está para lá de todo o nome, não pedindo por isso mais do que a banalidade de um rótulo como “Antunes”. A experiência da verdade conquistada por Antunes é, como se percebe na extraordinária descrição do cap. LXI, a da experiência da *presença* do ser a si mesmo: “O Antunes estava longe de se saber capaz de que aquilo lhe passasse sequer pela cabeça. Mas sentia o sangue correr-lhe tão à vontade por dentro das veias que se sorriu à ideia de que elas talvez tivessem estado entupidas até hoje. Com os braços cruzados sobre o parapeito, as mãos agarrando os bíceps, teve de olhá-los para certificar-se de que eram os seus, duros como buxo. Ou não sabia que tinha aqueles músculos ou ignorava que estivesse a fazer força. O que aquele momento tinha de nítido era que ele sentia projectar-se em redor de si e não o exterior que vinha projectar-se dentro dele. Uma consciência tão dona da presença da sua vida neste mundo nunca ele a saboreara tão gostosamente. Aqueles instantes tinham um ressaibo a mercedos... O sentido daquelas palavras *senhor de si* fazia-o ele como se não o tivesse havido nunca. Levava a sua vontade a ir mover um por um cada músculo, nas pernas, no tronco, nos braços, na cabeça, nos pés, nas mãos, apenas a ver se respondiam à vontade, e tudo sem sair da posição de braços cruzados sobre o parapeito e as pernas traçadas por detrás”.

Estamos, ainda hoje, a aprender a ler uma passagem como esta, que nos sugere, na sua vibrante imobilidade, não apenas uma epifania como também uma política do corpo (se bem que, na era da *performance* e da *body art*, estejamos sem dúvida mais capacitados para o começar a fazer do que em 1938). Mas a passagem sugere-nos ainda que se a verdade precisa de nomeação, ela é quase sempre um “nome de guerra” para outras coisas: aquelas que nela pragmaticamente se traduzem, e conquistam. O problema é que para a nomeação daquilo que dispensaria nome, ou, em alternativa, para aquilo que o nome *falha*, necessitamos, por exemplo, de antropomorfismos tão retoricamente poderosos como os de toda esta passagem. Porque, seres que somos no mundo, necessitamos de sentir aquela “vibração da presença” referida no último cap. da obra. Vibração essa que, apesar de logo no cap. II nos ser dito que “O autor destas páginas também desenha e não sabe expressar por palavras a extraordinária impressão que recebe sempre que copia o perfil de qualquer pessoa”, este mesmo autor em nenhum *medium* exprimiuiu de modo tão persuasivo como nesta passagem feita de nomes: comuns, próprios e, sobretudo, impróprios. .

* Ensaísta.

Os cinco elementos

O teatro como arte total em Almada Negreiros



FERNANDO CABRAL MARTINS*

Ao Ar, à Luz, ao Fogo, à Terra e à Água, como recordação dos nossos encontros. **Almada Negreiros**, *O Menino d'olhos de Gigante*

Arte é sobretudo atitude universal da pessoa humana. **Almada Negreiros**, *Orpheu 1915-1965*

1. O vector principal da obra de Almada Negreiros será a *teatralidade*. Aliás, é assim que tem sido lido, e é assim mesmo que se dá a ler. Mas temos que empregar essa palavra *teatralidade* na sua acepção mais radical, que é a da Vanguarda sua contemporânea, à luz de Marcel Duchamp:

*Então, se quiser, a minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante.*¹

Teatralidade, portanto, significa marca da experiência, sulco da intensidade da presença, da representação física, como se a arte fosse uma festa, ou um jogo. Material, situada, vital.

A teatralidade é também o nome de uma relação forte com a dimensão autobiográfica, não enquanto modo de legitimação pelo verídico (como na relação realista, *A Relíquia* ou *O Egípcio* de Eça de Queirós) ou sequer modo de expressão com a grandiloquência romântica de uma figura magnífica (tipo Lord Byron ou José Régio), mas enquanto exigência de participação num outro lugar, ausente mas presente, referido ou convocado, longe ou perto, a todo o instante essencial para que o sentido se faça (Segalen, Alberto Caeiro, Artaud).

A teatralidade como criação de ficções destinadas a serem distribuídas por corpos vivos, num lugar e num momento precisos ou precisáveis, potenciais, num palco, cena ou sítio situado. É o que se dá com os Manifestos de Marinetti, o Cabaret Voltaire dos dadaístas – ou as conferências de Almada Negreiros. Nestas últimas, o “conferencista” é uma personagem, além de ser um autor. E, em geral, o tom de todos os textos do autor Almada Negreiros – manifestos, poemas, ensaios, artigos e romance incluídos – obriga a esquecer a “condição verbal” deles, para sugerir antes a presença de um *performer*. Isto é, ao mesmo tempo, a presença de um conferencista que realiza uma comunicação e o executante enfático, quase solene, que oficia um ritual. E essa é a característica estética forte da sua face vanguardista dos anos 10, entre *Orpheu* e a viagem a Paris. Como o será sempre, até às últimas aparições públicas. A entrevista, por isso mesmo, será outro dos géneros tipicamente seus.

Só de passagem, note-se que esta consciência da Vanguarda como grande arte performativa se expande depois para toda a *arte moderna* – e as palavras seguintes, que a formulam com exactidão, não são de Almada Negreiros mas de Agustina Bessa-Luís:

*Escrever tem muito a ver com a arte cénica. O escritor tem muito a ver com o artista que se apresenta no palco, que se projecta para algo. Não acredito muito nesse artista-escritor que escreve para a gaveta, a não ser em casos muito excepcionais. O que estou sempre a procurar é qualquer coisa que seja mais que a simples arte de escrever. De resto, a própria arte de escrever, só por si, implica qualquer coisa.*²

Qualquer coisa que não está nas palavras, nem pode estar. Não é simples imaginação, mas experiência entre as coisas do mundo.

2. Diz-se muitas vezes que *A Invenção do Dia Claro* é um livro de “poemas em prosa”. Mas a verdade é que não se pode saber de que género é, ao certo, este texto tão inesperado e com tan-

to brilho na carreira de Almada Negreiros, e que talvez seja um dos objectos culturais que podem exemplificar melhor aquilo a que chamamos Modernismo, numa acepção que o pequeno romance de António Ferro, *Leviãna*, igualmente ilumina. Tanto podemos chamar-lhe conferência, que é, aliás, a exacta forma que teve em 1921, como ler nela fragmentos filosóficos, fragmentos sobre teoria da pintura, monólogos dramáticos, narrativas breves, poemas ou, até, um esboço remoto de autobiografia. E, neste caso, a variação dos géneros é uma forma de remeter para a invenção primeira do teatro. É de um teatro essencial que se trata, de um teatro total, concebido como *o universal das artes* – para empregar uma expressão de sabor barthesiano que Osório Mateus gostava de usar.

Apesar de hoje só podermos dispor das palavras impressas, ainda que num competente fac-símile da edição original (preparada, “encenada” pelo próprio Almada Negreiros e publicada pela Olisipo de Fernando Pessoa), um texto como o de *A Invenção do Dia Claro* tem que ser “retraduzido” pelo leitor como a imaginação de uma performance, tal como ele próprio não é senão uma “tradução” em páginas impressas de um espectáculo memorável que teve lugar na Liga Naval de Lisboa a 3 de Março de 1921. Mas só da raiz de um teatro essencial se pode reclamar este não-género de poesia sem fronteiras.

Ora, eis uma das passagens mais citadas da *Invenção*:

*Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.*³

Aqui, importante ler a reivindicação de uma energia transformadora no século XX, momento presente que é sentido como um vulcão que faz explodir circunstâncias e formas seculares, como uma espécie de Segundo Renascimento, e que representa uma afirmação sem ênfase mas sem esmorecimento da energia vanguardista da década de *Orpheu*. Esta capacidade, não de reinventar, mas de *começar* é como que uma abolição do tempo, pois parece ser possível regressar ao momento da primeira invenção das palavras. Não se trata de uma repetição, mas de uma *primeira* vez, e a sequência das três frases constrói literalmente esse sentido impossível. Ou que é possível se, e apenas se, as palavras forem entendidas como parte constitutiva do homem que fala, um sistema subjectivo de circulação de signos.

E assim é possível compreender esse sentido paradoxal: a cada vez que um homem nasce e aprende a falar, ele inventa as palavras que o tornam humano. As palavras deixam de ser entendidas como um léxico mais uma gramática e uma retórica, para existirem exclusivamente na sua relação sonora e mental, nervosa e luminosa com um homem concreto que as diz, que as faz suas. As palavras tornam-se gestos, actos de proferição, actividades vivas da criação de sentido – conhecimento, emoção, imaginação.

Este *Dia Claro* que nasce depois da noite pulsional da Vanguarda, da volúpia futurista de provocação, quer recuperar aquilo mesmo que as regras eslerosadas dos académicos tinham ressequido, ou seja, recuperar a força de elocução e a clareza de timbre que permitam acompanhar e multiplicar as grandes transformações a que o século XX assiste, na política, na ciência, na arte.

3. *O Menino d'olhos de Gigante* é um título de poema de 1921, depois em parte publicado em 1922 na revista *Contemporânea*, que se tornou um auto-retrato metafórico de Almada Negreiros. Contemporâneo da *Invenção do Dia Claro*, desenha o sujeito dela. Aliás, se não contarmos *Nome de Guerra*, as conferências dos

anos 20 e 30 terão em grande parte a pintura como tema e o pintor enquanto figura maior, pelo que esse título-auto-retrato constitui o símbolo que estabelece o equilíbrio entre a sua pintura e o pensamento que sobre ela tecem as palavras (e o teatro das palavras). Ele é sempre o menino – que é o vivo elogio da ingenuidade como afirmação suprema de liberdade – de olhos de gigante – que é a grande luz que os olhos recebem do mundo, para nele de novo a projectarem.

A este respeito, e dado que a linguagem da arte plástica é sempre directa, querendo isso dizer que existe sem precisar de alguém que a execute – nem actor, nem intérprete, nem leitor –, a figura deste *Menino d'olhos de Gigante* é o modo certo de ligar a prática plástica ao universo performativo, como se ela pudesse circular por toda a arte de Almada Negreiros, passando do campo temático das palavras para o campo cromático da pintura, e como se por detrás do quadro estivesse sempre a mesma personagem, um duende, um ser composto de homem histórico e homem abstracto, arquitecto renascentista e vendaval vanguardista, presente por detrás de todas as imagens, ou, em filigrana, transparecendo em todas as imagens – que são nele, nesse sentido, sempre auto-retratos...

De resto, a *performance* tornou-se um género das artes plásticas, como se sabe, tal como, nas suas múltiplas formas contemporâneas, a *instalação*. Essa é mesmo uma das mais notadas consequências directas da grande aventura da Vanguarda, que em Portugal teve o nome próprio de Almada Negreiros.

De resto, até as edições de textos literários que ele produziu foram sempre performances tipográficas, por exemplo os folhetos *Litoral* ou *K4 O Quadrado Azul*, em 1917, ou, em 1965, o estranho livro-harmónio *Orpheu 1915-1965*. O leitor, nestes casos, tem sempre que fazer mais alguma coisa para além de ler – e essa outra coisa é que conta.

4. Almada escreve no manifesto da Exposição de Amadeo na Liga Naval de Lisboa, em 1916, maiusculando as oposições fulcrais:

Nós, os futuristas, não sabemos História, só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura, Nós temos a Experiência – e não trocamos!

O teatro, nesta concepção radical, não é apenas uma forma de transmissão ou uma linguagem, mas integra um conjunto de técnicas para o conhecimento do mundo, ou seja, para a sua transformação. A presença gestual e falante do autor é tão significativa como aquilo que ele diz, as palavras não são mais que um ingrediente que participa de uma acção complexa.

Tomemos por exemplo a conferência *Modernismo*, que Almada Negreiros faz no encerramento de uma exposição organizada pela *Contemporânea* no final de 1926, e, já que em Março do ano seguinte irá partir por cinco anos para Madrid, lhe serve de despedida. É nesse momento que o Modernismo português é definido. No entanto, o Modernismo segundo Almada Negreiros designa a Vanguarda portuguesa pura e simples, e o seu grupo corresponde às movimentações a que corresponde o arco temporal meteórico entre 1915 e 1917, entre as revistas *Orpheu* e *Portugal Futurista*, e inclui como nomes maiores Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa. A própria *Contemporânea* que começa em 1922 é por Almada Negreiros definida, nessa conferência seminal, como uma “repetição sem o fogo sagrado” do momento anterior (opinião que é corroborada por Fernando Pessoa numa carta a Côrtes-Rodrigues de 1923).

Mas o que interessa realmente é o grande final dessa conferência decisiva, *Modernismo*, e que consiste numa exclamação que é surpreendentemente colocada na boca de D. Sebastião:

Portugueses, façam como eu! Eu sou o Rei! Eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa ideia!

Ora, estas palavras de D. Sebastião são ditas por ele próprio, Almada Negreiros, poeta e porta-voz, e, dado que a fala atribuída ao rei é ao mesmo tempo assumida por ele, transformam-se num gesto *unânime*, num gesto que é lançado como desafio no momento culminante dessa proclamação-manifesto do Modernismo português. Bom exemplo da confluência de todos os elementos textuais e contextuais na intensificação do sentido, que é, por assim dizer, a chave para um pensamento de síntese em que o corpo e a fala reivindicam um lugar central.

Isto é, uma *Experiência* – exactamente a da *Vida que passa por Nós*. O Futuro que se engolfa no Passado a cada instante.

5. O manifesto como género próprio da Vanguarda

*tornou-se um meio de questionar o status de géneros e meios tradicionais, de negar a separação entre, digamos, poema lírico e conto, ou mesmo entre poema e pintura. A fusão de música e ruído, teatro e gesto teatral, narrativa e exposição*⁴

que leva a cabo é teorizada num específico manifesto de Marinetti de 1913, que Almada traduz e inclui na Conferência Futurista do Teatro República em 1917, onde o lê a seguir ao seu *Ultimatum*: é intitulado *O Music-Hall*. Aí se detecta e apresenta a “nova sensibilidade” a que o manifesto corresponde, capaz de tornar sensíveis e singulares os temas gerais que as Academias foram delineando, procedendo à

decomposição irónica de todos os protótipos usados do Belo, do Grande, do Solene, do Religioso, do Feroz, do Sedutor e do Extraordinário.

O caso entre todos notável de Federico García Lorca, que Almada conhece bem da sua longa digressão madrilenha, produzirá duas décadas depois um exemplo perfeito da consciência dramática na arte modernista. É a sua mais célebre conferência, *Juego y Teoría del Duende*, pronunciada em 1933, e que contribui para desenhar esse campo artístico:

*Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.*⁵

Esta é uma escolha em função de uma espécie de coeficiente de teatralidade das artes, mas aponta para algo mais vasto do que isso. Como se lê em *Prometeu*, ensaio publicado por Almada Negreiros em 1935 na sua revista *Sudoeste*, a própria tradição não pode ser entendida como “uma série de sistemas a copiar, mas sim exemplos pessoais a seguir pessoalmente”, isto é, comportamentos, estilos, acções, modos de fazer, tudo pessoal, directo, vibrante.

À “decomposição irónica de todos os protótipos” corresponde a ascensão vital dos casos da experiência viva. A aposta é feita por inteiro no perfume dos sons, na alacridade das cores, na intensidade concentrada de uma dança, na respiração que escapa aos códigos e a toda a afectação simbólica.

Assim, o “dia claro” que Almada Negreiros inventa em 1921 responde à necessidade de um quinto elemento – a Luz – como único *medium* de que a pintura precisa para comunicar com os outros, o fiel intérprete do pintor, mas que é também, afinal, o relâmpago desmantelador de sistemas e o permanente *flash* da novidade. •

1 Marcel Duchamp, *Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

2 Entrevista de Agustina Bessa-Luís ao *Tempo*, 5-4-1984.

3 Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

4 Marjorie Perloff, *O Momento Futurista* (1986), São Paulo, Edusp, 1993.

5 Federico García Lorca, *Conferências*, Granada, Comares, 2001.

* Escritor e professor de literatura.



O Menino d'olhos de Gigante

*Entram nesta história
o Menino d'olhos de Gigante
as Meninas dos olhos do Menino
d'olhos de Gigante
e o Gigante tão grande que só se vê
o que fica mais perto de nós,
pois mais para diante já a vista
não alcança*

Serra de Sintra, outubro de 1921

Veio o gigante de noite
disfarçado com o luar,
julgava que eu dormia,
começa a tirar-me os olhos.

Dá-me os meus olhos, gigante,
dá-me os meus olhos, ladrão!
Os olhos nunca se tiram
não servem senão ao dono.

Dá-me os meus olhos, gigante
qu'em mim é qu'os tinham posto!
olha que Deus não s'engana
ao pôr olhos em cada um.

Bem sei que eu sou menino
mas esses olhos são meus,
se são olhos de gigante
foram postos 'qui por Deus.

T'és gigante no tamanho
e eu sou gigante nos olhos
é Deus quem o quer assim
não me rapines os olhos.

Meus olhos são de gigante,
eu bem sei, eu já os vi
nã'é novidade nenhuma
que tu me dás, oh gigante!

Bem sei que eu sou menino
também que valho bastante,
no meu corpo pequenino
pôs Deus olhos de gigante.

Não troco meus olhos por nada
nem plo teu corpo, gigante!
o teu corpo é grande a mais
pra que caiba no jardim.

Eu sou do tamanho certo
que cabe por toda a parte,
eu ando atrás dos meus olhos
'té aonde forem parar,
não sou como tu, gigante,
olhos d'outros a roubar.

Não invejo o teu tamanho
que só cabe às escondidas
por onde gosto de andar
às claras pra toda a gente.

Não abuses do tamanho,
não sei se sabes, gigante,
que Deus castiga com força
quem rouba o que é dos outros.

Os meus olhos de gigante
não pesam no meu tamanho,
quero tanto aos meus olhos
que os rasgo dumavez
se mos quiser's tirar.
Assim, não pod'rás tu vir,
nunca mais, ouviste bem?
plos meus olhos espreitar.

Sim, sim, oh meu gigantão!
não julgues, por ser menino,
não saiba fingir que durmo
quando vens todas as noites
espreitar plos meus olhos
que Deus na cara me pôs!

Talvez que tenhas razão,
qu'eres meus olhos roubar,
porque um gigante sem olhos
não poderá gigantar.

Meus olhos não posso dar
nem os deixarei tirar,
mas se queres ver a lua
lá do Castelo no ar,
dou-te licença, gigante,
pra vires todas as noites
plos meus olhos espreitar;
mas não creio que tu saibas,
como eu, aproveitar
estes olhos de gigante
que Deus me deu para olhar.

Se tu queres combinar
pra vires todas as noites
plos meus olhos espreitar
é bem melhor para ti,
porque no caso contrário
eu já 'stou bem prevenido
e rasgo os olhos dumavez
antes que mos tir's de mim.

Tu tens corpo de gigante
falta-te olhos arranjar.
Os meus olhos de gigante
num tamanho de menino
obrigam-me a procurar
mil maneiras d'aumentar
o meu corpo pequenino
até que possa ficar
prò tamanho dos meus olhos;
e nunca pensei roubar
o teu corpo de gigante
que nem olhos sequer tem,
porque, juro-te, o teu corpo
a mim de nada me serve
pois do que preciso agora
apenas tamanho tem.

Faze tu, como eu, gigante!
Esses olhos que te deram
por pequeninos que sejam
Faze tu pròs aumentar
até que possas olhar
sem teres de vir espreitar
plos meus olhos de gigante.

As meninas dos meus olhos
estão sempre a admirar
o meu corpo de menino
qu'está sempre a aumentar
para os meus olhos ganhar.

Todo o gigante que seja
começou por pequenino,
e Deus nunca fez gigantes
sempre Deus só fez meninos,
sempre Deus dá o bastante
pra que se faça gigante
ainda o mais pequenino.
Mas os gigantes d'agora
não são como antigamente
nã'é no tamanho que o são
é nos seus olhos da cara.
Foi Deus que pensou melhor
e conseguiu arranjar
pra que os gigantes d'agora
se pudessem governar
co'o corpo pequenino.

Anda ver tu, oh gigante!
Não zombes do meu tamanho
anda ver a minha sombra
desde do Castelo no ar.
Ponho-me em pé nas ameias
e vem o luar dali
e faz a sombra tamanha
que começa desde mim
e que atravessa o jardim
e que nunca mais acaba
porque a vista não alcança,
mas que não começa aqui
desta ameia aonde estou
não podes dizer que não.

José de Almada Negreiros

Aconteceu-me

Eu vinha de comprar fósforos e uns olhos de mulher feita olhos de menos idade que a sua não deixavam acender-me o cigarro. Eu era eureka para aqueles olhos. Entre mim e ela passava gente como se não passasse

e ela não podia ficar parada nem eu vê-la sumir-se. Retive a sua silhueta para não perder-me daqueles olhos que me levavam espetado.

E eu tenho visto olhos! Mas nenhuns que me vissem nenhuns para quem eu fosse um achado existiu para quem eu lhes acertasse lá na sua ideia olhos como agulhas de despertar como íman de atrair-me vivo olhos para mim!

Quando havia mais luz a luz tornava-me quase real o seu corpo e apagavam-se-me os seus olhos o mistério suspenso por um cabelo pelo hábito deste real injusto tinha de pôr mais distância entre ela e mim

para acender outra vez aqueles olhos que talvez não fossem como eu os vi e ainda que o não fossem, que importa? Vi o mistério! Obrigado a ti mulher que não conheço.

José de Almada Negreiros

In *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 164.



Jacinto Lucas Pires
Texto

Publicou vários livros pela editora Cotovia, entre os quais *Azul-turquesa* (ficção, 1998), *Livro Usado* (viagem ao Japão, 2001), *Do Sol* (romance, 2004), *Perfeitos Milagres* (romance, 2007) e *Assobiar em Público* (contos, 2008). Escreve peças de teatro para diferentes grupos e encenadores, das quais podemos destacar: *Universos e Frigoríficos*, enc. Manuel Wiborg (APA/CCB, 1998); *Arranha-céus*, enc. Ricardo Pais (TNSJ, Teatro Bruto/1999); *Figurantes*, enc. Ricardo Pais (TNSJ, 2004); *Os Vivos*, enc. João Brites (O Bando, 2007); *Silenciador*, enc. Marcos Barbosa (Teatro Oficina, 2008); *Sagrada Família*, enc. Catarina Requeijo (Culturgest/Teatro Viriato, 2010); e *Tu és o Deus que me vê*, enc. Luís Mestre (Teatro Nova Europa, 2010). Traduziu as peças *Thom Pain* de Will Eno, *Ácido Desoxirribonucleico* de Dennis Kelly e *A Febre* de Wallace Shawn. Realizou duas curtas-metagens: *Cinemaamor* (1999) e *B.D.* (2004). Faz parte, com Tomás Cunha Ferreira, da banda Os Quais, que lançou um *Meio Disco* e espera agora lançar um disco inteiro. Foi-lhe atribuído em 2008, pela Universidade de Bari e pelo Instituto Camões, o Prémio Europa – David Mourão-Ferreira. •



Cristina Carvalho
Encenação

Nasceu em Lisboa, em 1966. É licenciada em Teatro e Educação pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Da sua formação fazem parte seminários e *workshops* dirigidos por Eimuntas Nekrosius e Marcia Haufrecht. Como atriz, trabalhou com os encenadores Ana Nave, Carlos J. Pessoa, Cucha Carvalheiro, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Fernando Gomes, Graça Correia, Helmut Reinke, João Lourenço, Luís Gaspar, Marta Lapa, Mónica Calle, Nuno Carinhás, Sandra Faleiro e Tiago Rodrigues. Participou em diversas séries televisivas e trabalhou em cinema com realizadores como Joaquim Leitão, Manuel Mozos, Luís Filipe Costa, Margarida Cardoso, Luís Filipe Rocha e Vítor Gonçalves, entre outros. Dos seus trabalhos de encenação, destacam-se alguns dos mais recentes: *Libertação*, de Lluisa Cunillé (As Boas Raparigas..., 2007); *Cândido ou O Optimismo*, de Voltaire (Teatro Maria Matos, 2008); *A Orelha de Deus*, de Jenny Schwartz (Culturgest, 2009); *Uma Família Portuguesa*, de Filomena Oliveira e Miguel Real (Teatro Aberto, 2010); e *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (Centro Cultural Vila Flor, 2010). É co-fundadora da Escola de Mulheres – Ofici-

na de Teatro. Leccionou na Universidade de Évora e na Escola Superior de Teatro e Cinema. Foi distinguida com os prémios Revelação (1989) e Interpretação Feminina (1993), atribuídos pelo jornal *Sete*. Em 2010, *A Orelha de Deus* recebeu o Prémio Autores SPA/RTP para Melhor Espectáculo. No TNSJ, participou recentemente, como atriz, em *A Gaiivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso. •



Nuno Carinhás
Encenação, cenografia e figurinos

Nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É membro da Sociedade Portuguesa de Autores. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Entre as companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapitô e Os Cômicos. Como cenógrafo e figurinista, tem trabalhado com criadores como Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad, Paula Massano, Vasco Weltenkamp, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espectáculos encenados para o TNSJ, refiram-se, a título de exemplo, *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, trad. José Bento (1996); *A Ilusão Cômica*, de Corneille, trad. Nuno Júdice (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov, trad. António Pescada (2005); *Todos os que Falam*, quatro “dramatículos” de Beckett, trad. Paulo Eduardo Carvalho (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, trad. Cláudia J. Fischer (2009); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); e *Antígona*, de Sófocles, trad. Marta Várzeas (2010). É, desde Março de 2009, Director Artístico do TNSJ. •



Nuno Meira
Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, João Cardoso, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Manuel Sardinha e António Lago. Foi co-fundador do Teatro Só e integrou a equipa de luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro e da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos. Destaque-se os trabalhos realizados já em 2011, para os espectáculos *Glória ou Como Penélope Morreu de Tédio*, com texto e encenação de Cláudia Lucas Chéu, e *Azul Longe nas Colinas*, de Dennis Potter, enc. Beatriz Bardata. Colabora desde 2003 com o TNSJ, tendo concebido o desenho de luz de espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhás. Destaque-se, a título de exemplo, *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), enc. Ricardo Pais, e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhás (2009). 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 TNSJ. Obteve formação musical na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde trabalhou com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de mais de 20 anos, a par de espectáculos de música. Tem desenvolvido no TNSJ a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro. Participou, desde 1995, em múltiplos espectáculos encenados por Ricardo Pais, colaborando também com os encenadores Nuno Carinhás, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Fernando Mora Ramos, António Durães e João Reis, e os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sasseti, entre outros. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. •



João Henriques
Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o Curso Superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa e a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres). Trabalha no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direcção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destaque-se, a título de exemplo, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical de Christoph König (2007). •



Joana Carvalho
Na cama, à noite, ele vai hesitar. E ela vai olhar para ele de olhos fechados.

Nasceu no Porto, em 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto, frequentou o curso de Interpretação da ESMAE. Participou em espectáculos encenados por José Topa e Claire Bynion (Seiva Trupe), Alberto Grilli (Fábrica de Movimentos), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), André Braga e Cláudia Figueiredo (Circolando), entre outros. Faz desde 2001 dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Dos últimos espectáculos em que participou, destacam-se *Casa-Abrigo* e *Mansarda*, direcção artística de André Braga e Cláudia Figueiredo, *A Cidade dos Que Partem*, de Ricardo Alves e Salgueirinho Maia, enc. Ricardo Alves (espectáculos co-produzidos pelo TNSJ) em 2008 e 2009), e *A Noite de Ravensbruck*, de José Viale Moutinho, enc. José Leitão. No TNSJ, integrou em 2009 o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, com encenação de Nuno Carinhás. Tem também participado em projectos de histórias para crianças (Projectos Faunas e Contos de Mar). •



João Castro
Já repararam nos meus olhos? Reparem bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século.

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, entre outros. Muito recentemente, integrou o elenco de *Um OUTRO Ensaio*, a partir do universo teatral de Dürrenmatt, enc. Lúgia Roque. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema*; *Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhás, mas também com António Durães, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para os mais recentes espectáculos em que participou como actor: *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008); *Tambores na Noite*, de Brecht (2009); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); e *A Gaiivota*, de Tchekhov (2010). Desempenhou funções de assistente de encenação em espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhás. •



Jorge Mota
Penso nela e os meus olhos transformam-se nestes grandes olhos de Europeu. Olhos de sol, olhos que furam por detrás de tudo.

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas acções de formação teatral. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble e Teatro Plástico, entre outras. No cinema, participou em filmes de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e José Carlos de Oliveira. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da actividade de intérprete e director de interpretação em dobragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Silvíu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhás, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, entre outros. Destaque-se os mais recentes: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhás, e *A Gaiivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010). Colaborou ain-

História de Deus, de Gil Vicente (2009), *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhás, e *A Gaiivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010). •



José Eduardo Silva
Deitaste-me uns olhos! Não, tu também és mau...

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou o seu trabalho como actor com Moncho Rodrigues em 1994. É licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE e doutorando na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, onde está a desenvolver uma investigação no campo da psicologia das artes. Trabalhou com os encenadores Nuno Cardoso, Trevor Stuart, José Carretas, Eric Blouet, Myriam Assoulina e João Garcia Miguel, e com criadores como Albrecht Loops, Fabio Iaquone e Isabel Barros. Trabalhou com Giancarlo Cobelli no Teatro Stabile di Torino. Encenou espectáculos no Teatro Universitário do Minho, Balleateatro e Teatro do Frio (do qual é co-fundador). Participou em filmes de José Pedro Sousa, Tiago Guedes/Frederico Serra, Raquel Freire e M.F. da Costa e Silva. Como músico, participou em discos do projecto Blue Orange Juice e concebe bandas sonoras para espectáculos teatrais e transdisciplinares. Trabalha no TNSJ desde 2005, onde integrou espectáculos de Ricardo Pais, Nuno Carinhás, António Durães, Ana Luísa Guimarães, Nuno M Cardoso e João Henriques. Em 2010, encenou no TeCA, com Luís Araújo e Vítor Hugo Pontes, o espectáculo *T3+1*. •



Lígia Roque
Ainda te hei-de tirar esses olhos ou eu seja mais desgraçada do que a filha da minha mãe.

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como atriz no TEUC, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com A Escola da Noite. Particularmente expressiva é a participação em projectos do TNSJ, trabalhando, desde 1996, sucessivas vezes com Ricardo Pais e Nuno Carinhás, mas também com encenadores como Giorgio Barberio Corsetti, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso, entre outros. Destaque-se os mais recentes: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhás, e *A Gaiivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010). Colaborou ain-

da com criadores como Runa Islam e Geraldine Monk, com o grupo belga Wrong Object e com os encenadores João Pedro Vaz, João Cardoso e João Reis. Trabalhou com o realizador João Botelho em *A Corte do Norte* (2007). Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos de dramaturgos portugueses contemporâneos (Teatro Universitário do Porto), *Por Amor de Deus*, de John Havelda (Fundação Ciência e Desenvolvimento), e, mais recentemente, *Um OUTRO Ensaio*, a partir do universo teatral de Dürrenmatt (espaço ASSÉDIO). •



Mané Carvalho

Nenhuma de nós tem jeito para esta vida. A gente bem não quer dedicar-se, mas aparecem uns olhos especiais, e vai-se logo tudo por água abaixo.

Nasceu no Peso da Régua, em 1979. É licenciada em Teatro/Interpretação pela Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo. Entre a formação complementar que foi adquirindo, conta-se um curso de formação intensiva para actores realizado pelo Teatro Oficina. Estreou-se como actriz em 1999. Desde então, tem trabalhado com encenadores como Cristina Carvalhal, José Dias, Norberto Barroca, Fernando Moreira, Alberto Magno, entre outros. Dos espectáculos em que participou, mencione-se o mais recente: *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, enc. Cristina Carvalhal (Teatro Oficina, 2010). Entre 2005 e 2008, participou em várias produções do Teatro Experimental do Porto. É membro da associação de intervenção social Usina. Tem leccionado a disciplina de Expressão Dramática em escolas básicas do Porto e Matosinhos. No TNSJ, integrou o elenco de *No Dia em Que a C+S Fechou*, com texto e encenação de Marcantonio Del-Carlo (2001). •



Paulo Freixinho

Agora, durante um minuto completo, olhem para mim.

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Actor desde 1994, foi co-fundador do Teatro Bruto. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho e João Cardoso. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO, tanto na qualidade de actor como na de assistente de encenação. Mencione-se, a título de exemplo, o último espectáculo da companhia portuense em que participou: *O Feio*, de Marius von Mayen-

burg, enc. João Cardoso (2009). No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando ainda o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcारेte, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno Cardoso, entre muitos outros. Destaque-se os mais recentes: *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare; *O Café*, de R.W. Fassbinder (2008); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht; *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles; e *A Gaivota*, de Tchêkhov (2010). •



Paulo Moura Lopes

Eu era eureka para aqueles olhos.

Nasceu em 1974, em Vila Nova de Gaia. Tem o Curso de Teatro do Balletatro Escola Profissional. Estreou-se profissionalmente como actor em 1995. Trabalhou com diversos criadores, entre os quais se destacam Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso e Isabel Barros. Integrou também o elenco de espectáculos de Carlos Pimenta, Christine Laurent, Nuno Cardoso, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, entre outros. Refiram-se os espectáculos mais recentes em que participou: *Ifigénia na Tâurida*, recriação poética de Frederico Lourenço da obra de Goethe, e *A Tempestade*, de Shakespeare, encenações de Luis Miguel Cintra no Teatro da Cornucópia (2009). No TNSJ, participou nos seguintes espectáculos: *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein; *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), encenações de Nuno Cardoso. Em televisão, realizou dobragens para programas da RTP e participou na série *Garrett*, realizada por Francisco Manso para a RTP 1. •

Teatro Nacional São João, E.P.E.

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

Direcção Artística **Nuno Carinhas** *Assessor* Hélder Sousa *Assistente* Paula Almeida

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

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

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

Pelouro da Comunicação e Relações Externas **José Matos Silva** *Assistente* Carla Simão *Assistente de Relações Internacionais* Joana Guimarães *Edições* **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, Cristina Carvalho *Imprensa* **Ana Almeida** *Promoção* Patrícia Carneiro Oliveira *Centro de Documentação* **Paula Braga** *Design Gráfico* **Joana Monteiro**, João Guedes *Fotografia e Realização Vídeo* **João Tuna** *Relações Públicas* **Luísa Corte-Real** *Assistentes* Rosalina Babo, Rita Guimarães *Frente de Casa* **Fernando Camecelha** *Coordenação de Assistência de Sala* Jorge Rebelo (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Coordenação de Bilheteira* Sónia Silva (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Bilheteadoras* Fátima Tavares, Manuela Albuquerque, Sérgio Silva *Merchandising* Luísa Archer *Fiscal de Sala* José Pêra Bar Júlia Batista

Pelouro do Planeamento e Controlo de Gestão **Francisca Carneiro Fernandes** *Assistente* Paula Almeida **Coordenação de Sistemas de Informação** **Silvio Pinhal** *Assistente* Susana de Brito *Informática* Paulo Veiga

Direcção de Contabilidade e Controlo de Gestão **Domingos Costa**, Ana Roxo, Carlos Magalhães, Fernando Neves, Goretti Sampaio, Helena Carvalho

Teatro

Nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro. Grandes e pequenos, instruídos e analfabetos, sábios e ignorantes, no teatro todos são Um e, por conseguinte, só o que interessa o Único pode ser agradável a todos. A origem da palavra teatro refere-se à disposição em hemiciclo dos lugares dos espectadores de maneira que de qualquer lado cada um possa seguir a cerimónia pública. Por isso o teatro não pode desculpar-se com nenhuma espécie de ignorância, seja a que molesta os sábios, seja a que não ensine os ignorantes.

Não é apenas a arte dramática que pode ser considerada como teatro. As primeiras cerimónias públicas do teatro eram ofícios religiosos e só depois se começou a fazer a diferença entre o templo sagrado e a comédia profana. Estimando a origem desta palavra ficamos sabendo que toda a arte ou qualquer outra linguagem que passa do particular para o geral faz imediatamente teatro. Que cada um tenha uma arte que é a maneira de apurar o seu próprio gosto, a ninguém compete julgá-la; mas quando destine ao público a sua arte, desde esse momento é o público a servir-se e o artista quem serve.

O melhor exemplo de puro e admirável teatro são as palavras de Cristo: Falando para todos, não ignora ninguém e estima cada um. O Velho e o Novo Testamentos, a biografia mitológica, os personagens dos cómicos gregos e latinos, e os dos trágicos espanhóis, e de uma maneira geral todo o espectáculo público, divino ou profano, lendário ou histórico, são símbolos universais e portanto teatro. O conhecimento geral que a humanidade tem das coisas comuns, como, por exemplo, a própria ideia de humanidade, de sociedade e de indivíduo; a ideia do espaço e do tempo; a ideia geográfica da terra; a nomenclatura das coisas,


das suas utilidades e propriedades; a ideia de vida e de morte; a ideia de Deus, de Pátria, de Família, de Religião, de Ciência, de Arte, etc., são funções da palavra teatro. É o sentimento próprio do teatro a igualdade do conhecimento. A Igreja Católica compreende perfeitamente o sentido desta palavra: os seus templos têm as portas abertas para o público e no interior cada qual encontrará a imagem da sua devoção. Católico quer dizer Universal, isto é, para que todos sejam um Único. A ideia do Homem-Padrão não representa um homem só mas uma legião de homens; contudo o padrão é único.

*
* *

É bem conhecida a facilidade com que os palhaços se fazem entender pelo público, e pena é que eles não saibam mais coisas para no-las dizerem daquela maneira agradável. Se eles soubessem tanto como os sábios, nós todos passaríamos a ser sábios por termos aprendido com os palhaços. Mas, infelizmente, os sábios não sabem dizer o que sabem, e os palhaços sabem mas não sabem nada.

José de Almada Negreiros (1924)

Texto extraído de *Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro. In Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 101-102.



Ainda que algum de vocês tenha vindo hoje aqui por acaso, não faz mal nenhum, é isto o que faz as pessoas - ter a certeza do acaso.

Almada Negreiros