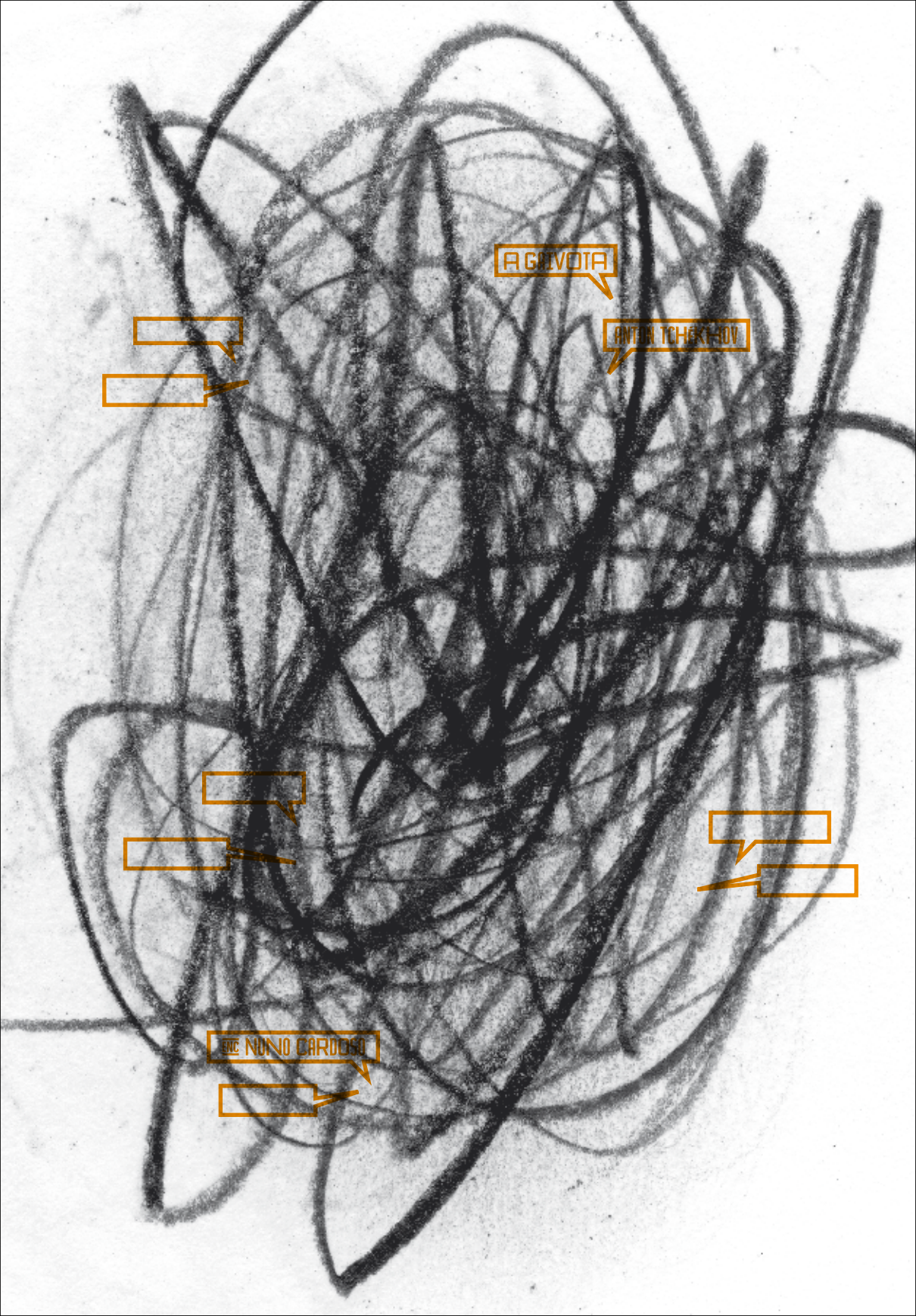

A GAIVOTA
ANTON TCHEKHOV
INC NUNO CARDOSO

DE ANTON TCHÉKHOV
ENCENAÇÃO NUNO CARDOSO

Teatro Nacional São João

15 Set
3 Out
2010

Чайка (1896)
tradução
António Pescada

cenografia
F. Ribeiro
figurinos
Storytailors
desenho de luz
José Álvaro Correia
sonoplastia
Luís Aly
voz e elocução
João Henriques
assistência
de encenação
Victor Hugo Pontes

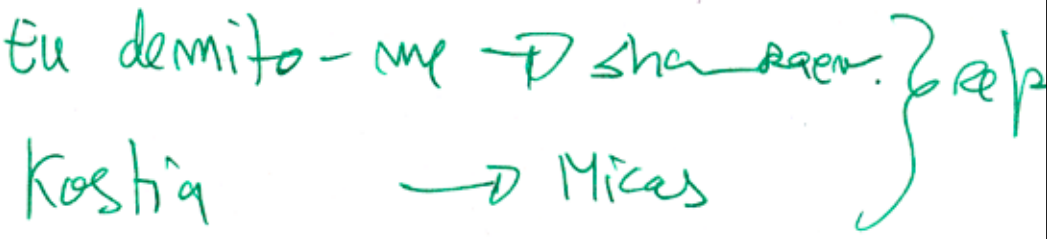
interpretação
Cristina Carvalhal
Polina Andréievna
João Castro
Medvedenko
João Pedro Vaz
Trigórin
Jorge Mota
Sórin
José Eduardo Silva
Dorn
Lígia Roque
Arkádina
Luís Araújo
Tréplev
Maria do Céu Ribeiro
Nina Zarétchnaia
Micaela Cardoso
Macha
Paulo Freixinho
Chamráev

co-produção
Ao Cabo Teatro
Centro Cultural Vila Flor
Teatro Aveirense
Teatro Maria Matos
TNSJ
colaboração
As Boas Raparigas...

Estreia
qua-sáb 21:30
dom 16:00

dur. aprox.
[2:15] sem intervalo
classif. etária
M/12 anos

TNSJ TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO
MINISTÉRIO DA CULTURA
O TNSJ É MEMBRO DA UNIÃO TEATRO NA EUROPA
AO CABO TEATRO
CENTRO CULTURAL VILA FLOR
TEATRO AVEIRENSE
MARIA MATOS TEATRO MUNICIPAL



Tchékhov tinha um amigo que era pintor, Lévitan. Um dia, na Primavera de 1892, quando estavam no campo, foram os dois à caça. Lévitan feriu, quase involuntariamente, uma ave que veio cair aos seus pés. "Um bico longo, grandes olhos pretos e uma admirável plumagem... Ela olhava-nos com surpresa", escreve Tchékhov. O que fazer? Lévitan faz um esgar, fecha os olhos e suplica com uma voz trémula:

— Acaba com ela, meu amigo.

— Não sou capaz, responde Tchékhov.

A ave continuava a olhar em frente "com surpresa". Por fim, Tchékhov matou-a: "Outra criatura adorável a menos no mundo, e dois imbecis voltaram para casa e sentaram-se à mesa". •

Irène Némirovsky

In *La Vie de Tchekhov*. Paris: Albin Michel, 1989.

O título original da peça – *Tchaïka* (a gaivota) – pode evocar em russo o verbo *tchaïat'*, esperar vagamente, que contém em si um dos temas principais de *A Gaivota*: a ilusão, a decepção, a divagação, a desilusão, o facto de se estar virado para o futuro e de se esperar o irreal, ou de olhar para o passado, esperando que esse passado descubra uma esperança de ver nele o que aí não existia, uma reconciliação possível. •

André Markowicz, Françoise Morvan

"Notes sur *La Mouette*". In Pascal Rambert [*et al.*] – *Lexi-Textes. 5: Inédits et Commentaires*. Paris: L'Arche, 2001.

O Teatro de Arte de Moscovo, fundado por volta de 1890 por Stanislavski e Nemiróvitch-Dántchenko, atingiu o auge da perfeição artística graças às peças de Tchékhov, que tornou célebres. *Tchaïka* depressa se tornou o emblema do teatro: uma gaivota estilizada veio pousar sobre a cortina do palco e sobre os programas. •

Vladimir Nabokov

In *Littératures II: Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*. Paris: Fayard, cop. 1985.

Centro Cultural Vila Flor
Guimarães
16 Out 2010

Grande Auditório
sáb 22:00

Teatro Municipal da Guarda
22 Out 2010

sex 21:30

Teatro Maria Matos
Lisboa
28-31 Out 2010

qui-sáb 21:30
dom 18:00

Teatro Aveirense
Aveiro
6 Nov 2010

sáb 21:45

Amor à solta e desconsolo

Abrir a temporada 2010-2011 com *A Gaivota* (o "nosso" elenco dirigido por Nuno Cardoso e seus parceiros), mais do que um prazer, é uma obrigação, um dever programático.

Ao longo dos últimos anos temos vindo a "coleccionar" as obras completas do autor, pela leitura de encenadores diversos.*

O Teatro tem o seu quê de vício genético da repetição, perpetuando os seus heróis, e Tchékhov, com o seu olhar ocidental sobre a mãe-Rússia, é um dos incontornáveis cronistas da nossa espécie. Somos o que fazemos, e como ele dizia "é preciso fazer as coisas". Há quem opine que "já chega de Tchékhov", tal como as suas personagens, fartas e evasivas de tanta vida recontada e revivida. Mas, entretanto, o que é que se inventou além da perda e ganho dos bens materiais, da falta de dinheiro, das relações das famílias disfuncionais e respectivas raízes, do amor à solta e desconsolo, do vinho e das palavras que faltam entre personagens dispersas na sua vozearia coral?

"Deviam mandar demolir aquele teatro do jardim" – jardim do Éden, digo eu. Entretanto, culpam-se e humilham-se, pregam-se partidas como crianças velhas que sabem que a arma das palavras está carregada, falam do sucesso e ambição, dão tiros às gaivotas e em si próprios, a fugir e a ficar, a querer ser o que não podem; agarrados, submissos e delirantes até às derrotas finais; em espirais de fantasia e indecisão, persistem nas suas humanidades, espécimes da nossa condição.

Da vida que se desilumina ou da morte que se ilumina – "Leve Irina Nikoláevna daqui para qualquer parte. O caso é que Konstantin Gavrílovitch se suicidou… (*Pano.*)"

Do longe se faz perto a partida ao cabo das vilegiaturas. •

Nuno Carinhas
Director Artístico do TNSJ

* *Três Irmãs*, enc. Eimuntas Nekrosius (PoNTI'97); *O Tio Vânia*, enc. Nuno Carinhas (2005); *O Cerejal*, enc. Rogério de Carvalho (2007); *Platónov*, enc. Nuno Cardoso (2008).

Acreditamos que o Teatro voa. Sendo rude a vida, tal como Nina confessa a Tréplev, acreditamos que é através do seu questionamento permanente, do seu *re*-ensaio, da partilha de uma sua *re*-construção – milagres que apenas o Teatro reproduz – que podemos encontrar novas formas de cidadania, de inteligência.

Porém, poucas linhas depois, a mesma Nina, actriz por amor e desgosto, diz ao mesmo Tréplev: "Todas as noites sonho que olha para mim e não me reconhece". Se podemos entrever neste medo a condição última do criador, figura de muitas faces, podemos também lamentar que o seu território de acção seja, no país que somos todos, uma realidade em permanente esquecimento. Como se, sobre o tijolo de ontem, não pudesse assentar a parede de hoje.

A Gaivota é um impressionante fresco onde se jogam o amor e o seu desencontro, onde coexistem em corpos separados duas versões de um mesmo escritor que não sabe escolher entre o sucesso mais ou menos mundano e a angústia que lhe provoca a necessária incompletude da sua busca de "novas formas", onde tudo o que é importante nasce nas entrelinhas do que é dito. Tomar este texto para prosseguir o caminho iniciado há um ano com *Jardim Zoológico de Cristal* significa que encontramos nas suas palavras, como nos seus silêncios, matéria abundante para nos revermos, para discutirmos com os outros cidadãos a que estranhamente chamamos espectadores o conteúdo das nossas crises e a matéria dos nossos sonhos. Na realidade, visitar Tchékhov significa sempre submetermo-nos à torrente existencial, a uma espécie de luta muda entre a teimosia do acto e a consciência difusa da sua impossibilidade. Hoje, como em 1896, vivemos e fazemos viver uma realidade em transformação, assistimos à luta desigual entre o que se esvai e o que procura afirmar-se, sem que possamos decidir onde está o bem e onde está o mal. Hoje, como então, percebemos (embora difusamente) que somos centelhas, mais ou menos deprimidas, de uma potência que teima em realizar-se à sua maneira; que somos gente, carne, osso e suor, mas também que o chão que pisamos, onde julgamos construir um percurso único, tem vontade própria e pode surpreender-nos onde menos esperamos. Ler *A Gaivota* em conjunto – esta equipa de criadores que há dez anos procura formas orgânicas de dizer com simplicidade coisas complexas, mas também todos os que teimam em ler connosco – significa então olharmo-nos hoje enquanto sociedade consciente do seu sobressalto e da improbabilidade da emergência de caminhos que não sejam construídos e conquistados, um a um, um por um. Ou citar Dorn, o médico desencantado: "Há qualquer coisa nele! Há qualquer coisa! [...] Só é pena que não tenha objectivos definidos".

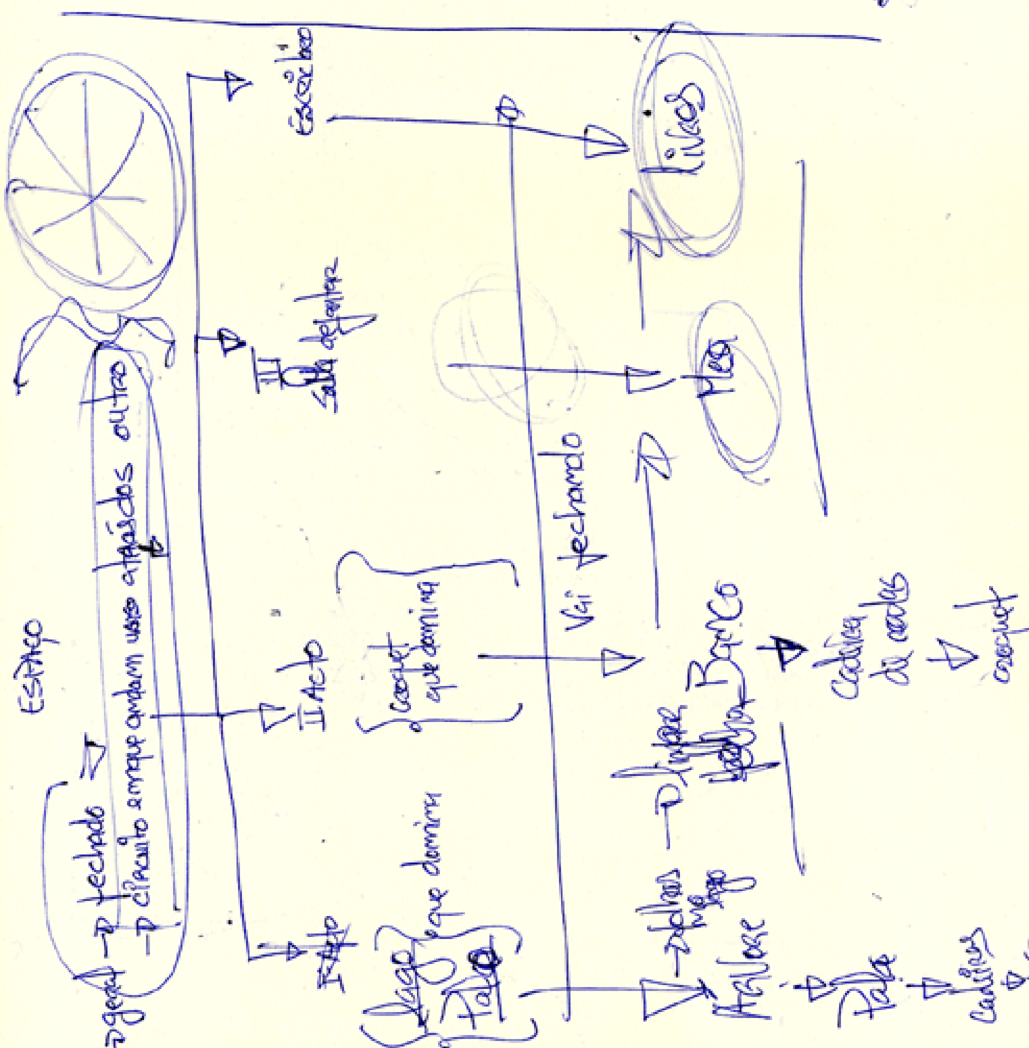
Em tempos de crise, de dinheiros mas sobretudo de verdade no enfrentamento da nossa condição real, agradecemos penhoradamente (sem metáforas...) ao conjunto de co-produtores e colaboradores cujo desejo de viajar esta nossa viagem pôde fazer-nos acreditar que, afinal, o Teatro é possível. E voa...

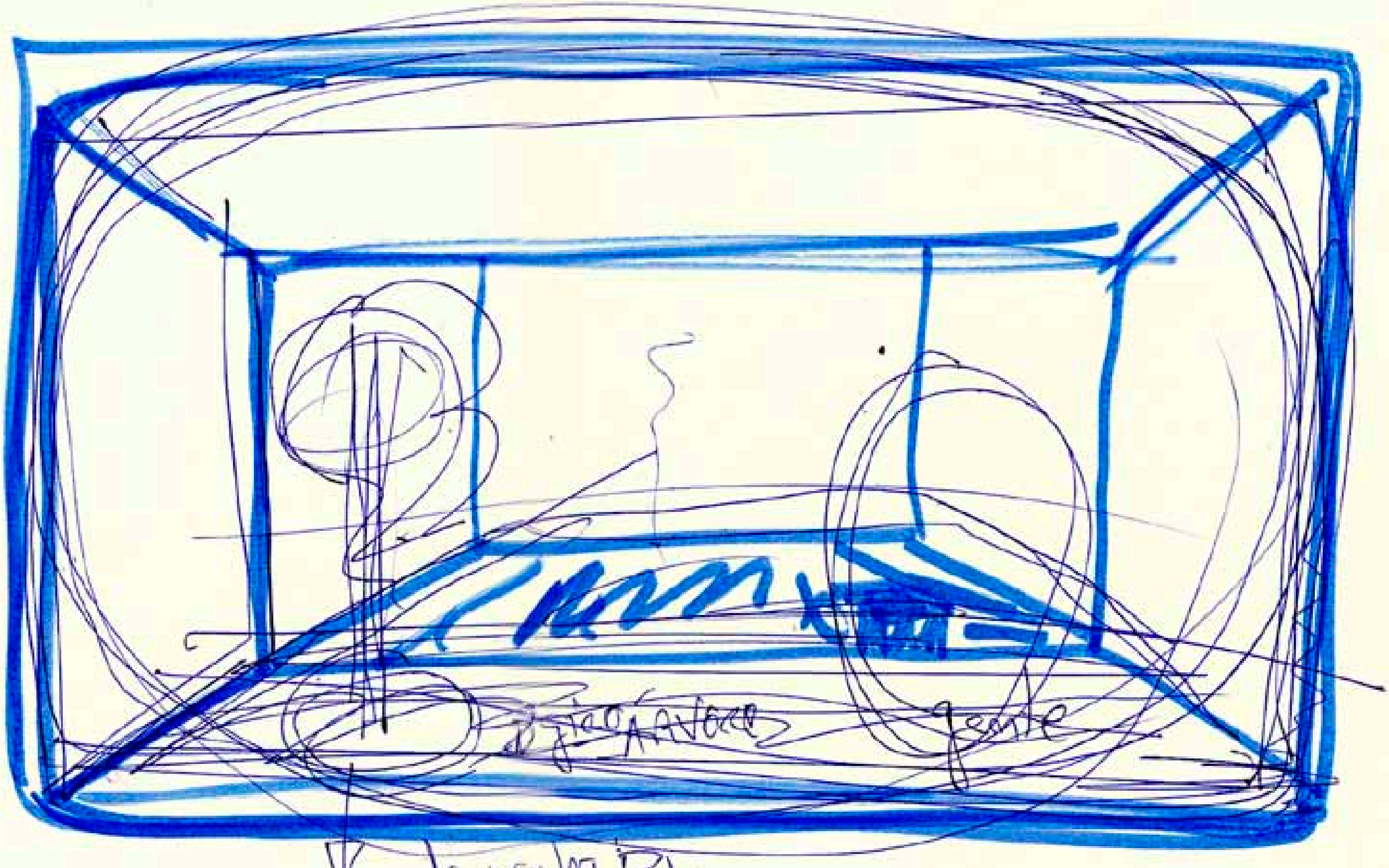
Ao Cabo Teatro

1º acto

→ Elemento → cadeiras → Posição do Palco

→ Medvedenko - Macha → Uma atrás dela
→ Macha → Treplev → Uma atrás dele
→ sorin → treplev → Treplev → controla → sorin → / sorin → agarra treplev
→ Nina → foge de treplev → treplev agarra nina
→ Nina - sorin → sorin serve de escudo
→ Arkadina tudo no meio → trigorin foge → Nina atrás dele
→ shamraev → Atrás de arkadina.





jogo do apanha Palco

A complexa simplicidade de

António Pescada

A Gaivota

Numa carta de 1895 a Aleksei Suvórin, informando-o de que estava a escrever uma nova peça, Tchékhov avisava que seria qualquer coisa estranha: "Estou a escrever uma peça. [...] Escrevo-a com bastante agrado, embora pecando horrivelmente contra as regras de cena. É uma comédia com três papéis femininos, seis masculinos, quatro actos, uma paisagem (vista para um lago); muita conversa sobre literatura, pouca acção, cinco arrobas de amor".

"Que nervosos estão todos! E tanto amor... Oh, lago enfeitiçante", diz Dorn no fim do primeiro acto. Há realmente muito amor nesta peça, embora em verdade se trate mais de amores desencontrados. Medvedenko ama Macha, que ama Tréplev, que ama Nina, que ama Trigórin, que ama Arkádina, amará e deixará de amar Nina, a qual apesar disso continuará a amá-lo. Até o velho Sórin confessa a sua paixão por Nina. E há também Polina que ama Dorn, sendo esposa de Chamráev. Só nestes dois últimos não parece haver sintomas de infecção desse vírus. Mas o amor que nas novelas surge como o remédio salvador que tudo redime, não parece ter aqui essa função.

O papel redentor parece caber aqui à entrega a uma vocação, à confiança em si próprio e nas suas capacidades para enfrentar e vencer as dificuldades da vida. Nina, rapariguinha provinciana que vivia na ilusão da celebridade, do papel enaltecedor da arte, da criação, terá que passar pelo calvário do fracasso na sua carreira, da desilusão amorosa, para descobrir enfim a autenticidade da sua vocação e a sua força interior, para vencer as dificuldades. Tréplev, filho de uma actriz famosa, que passou a vida meio abandonado pela mãe, apagado pela fama da grande actriz, entregue a si mesmo, vê no seu amor por Nina uma tábua de salvação, a única razão verdadeira para viver, e nem o relativo sucesso como escritor basta para o compensar da perda desse amor.

O feitiço do lago

Tanto as "cinco arrobas de amor" como todo o ambiente em que decorre a acção, tendo o "lago enfeitiçante" como centro, pareceria prometer ao espectador uma peça em que o amor seria como a mola que desencadearia a acção dramática. O mesmo promete, aparentemente, o início da peça, em cujo processo se pressente a possibilidade de um agudo conflito dramático. Logo no primeiro acto, desenham-se as difíceis relações entre Tréplev

e Trigórin, sugere-se uma situação conflituosa no breve diálogo entre Arkádina e Tréplev, que trocam entre si réplicas de *Hamlet*:

ARKÁDINA Meu filho, fizeste-me olhar para dentro da alma e eu vi nela tais chagas sangrentas e mortais – não há salvação!
TRÉPLEV E para que te entregaste ao pecado, procuraste o amor no abismo do crime?

Igualmente inquietante surge no fim do primeiro acto a ardente confissão de Macha, disposta a fazer "alguma tolice" e dar cabo da sua vida. Porém, estas expectativas não se cumprem. Abranda a tensão das relações entre Tréplev e Trigórin, e todos os picos de conflitos decorrem significativamente fora de cena: fora de cena a tentativa de suicídio de Tréplev e o seu suicídio final, fora de cena as relações amorosas e a ruptura entre Nina e Trigórin.

Desprezando ostensivamente as regras tradicionais de cena, o dramaturgo parece ter como objectivo mostrar que é possível uma abordagem diferente, "tchekhoviana", dos temas da vida. Essa atitude polémica surge de modo mais claro quando Trigórin vê o destino de Nina como a história melodramática de um amor infeliz. Ao anotar o "tema para um pequeno conto" explica a sua ideia: "Na margem do lago vive desde criança uma jovem, assim como você; gosta do lago como uma gaivota, e é feliz, e livre como uma gaivota. Mas por acaso apareceu um homem, viu-a e por não ter nada que fazer, destruiu-lhe a vida. Como a desta gaivota".

O decurso da acção mostra que ele percebe de um modo superficial e errado o drama de Nina. Torna-se evidente que o mais importante no destino de Nina não é o drama do amor infeliz, como poderia parecer numa abordagem superficial, mas o difícil caminho para a auto-consciência e para a actividade criadora. E aquilo que parecia importante para Trigórin, perde a sua importância para Tchékhov e torna-se apenas manifestação parcial da situação geral que Nina teve que conhecer: "Uma vida rude".

A vida é rude, é o que nos diz Tchékhov nesta sua *Gaivota*. O problema para Nina não é Trigórin, nem são os seus pais. Essas são apenas as primeiras provações sérias que a vida lhe apresenta.

Ao desprezar as linhas dramáticas tradicionais como impróprias para a sua ideia, o autor chama a nossa atenção para o sonho de Nina de se tornar actriz, e para a vida em toda a complexidade, a multiplicidade dos obstáculos com que a personagem se defronta. É nesse mesmo plano que se revelam os destinos das outras personagens. Para realizarem os seus sonhos, tanto Nina como Tréplev precisam de qualidades completamente diferentes das que existiam no teatro anterior a Tchékhov. As novas formas que Tréplev busca não são talvez as mesmas que Tchékhov procura, mas ambos sentem essa necessidade de novas formas. São necessárias forças não tanto para vencer obstáculos bem definidos, não para lutar contra as pessoas que lhes dificultam o caminho para os seus objectivos, mas uma coisa muito menos precisa – forças para resistir à "rudeza" da vida, que se não resume à má vontade de quem se lhes opõe. Não a força da agudeza e da astúcia, mas a força da convicção, a força do objectivo bem consciente, da fé na sua vocação.

A vitória de Nina é a vitória da sua convicção, da fé na sua vocação. É isso que a leva a dizer a Tréplev, no fim da peça, que as suas forças estão a crescer e que compreende que o importante, para uma actriz ou para um escritor, não é a fama com que se sonhava, mas a capacidade para suportar, "para carregar a sua cruz e acreditar", como ela diz.

O tema principal da peça é pois o da ligação do artista com a vida, a ligação do homem com a realidade, decisiva também nos destinos das outras personagens: Trigórin, Tréplev, Arkádina, Macha e outras.

Provas de humanidade

Um dos traços característicos de Tchékhov enquanto autor é a sua rejeição das pessoas vaidosas. O primeiro sinal da sua proximidade com uma ou outra das suas personagens é o sentimento de insatisfação consigo próprio ou com o meio circundante. Essa é para ele uma das provas da humanidade da personagem.

Quando no Teatro de Arte de Moscovo começaram a representar Trigórin como um homem insignificante e sem carácter, Tchékhov insurgiu-se. Apesar de todas as suas fraquezas e imperfeições, Trigórin é descrito pelo autor com uma certa simpatia, porque essas fraquezas são precisamente uma prova da sua humanidade. Porque além do mais Trigórin é um bom escritor, o que é reconhecido até por Tréplev, que lhe dá o devido valor.

Sentindo que o escritor deve ser um cidadão, viver os interesses do povo e conhecer as necessidades deste, Trigórin compreende que um

homem deve ser firme nas suas convicções. Mas é forçado a reconhecer com mágoa que lhe falta precisamente um carácter forte. Assim como lhe falta a capacidade e o talento para ser um escritor-cidadão. E chega à conclusão de que como escritor só a paisagem o emociona e que no resto é falso, "falso até ao tutano", como prova a sua compreensão do destino de Nina no espírito de um romance cruel.

O mesmo problema da relação entre a arte e a realidade, o escritor e a vida, está na base das ousadias do jovem Tréplev. A ausência de qualquer interesse artístico pela realidade leva à superficialidade da representação da vida e à falsidade artística. Afastado da vida, vira desdenhosamente costas à vida que existe e àquela que devia existir. Não é pois de surpreender que da sua pena tenha saído "qualquer coisa de estranho, indeterminado, por vezes até como que delirante. Sem uma única personagem viva". A sua peça fracassada no palco familiar é de facto decadentista. E depois que Nina se afasta dele, nem isso lhe resta. Logo ele, que defendia com tanto ardor as novas formas!

Tréplev acabará por chegar a uma conclusão sensata, mas que para ele é fatal. Compreende que todo o palavreado sobre novas formas não vale grande coisa. E está cada vez mais convencido de que "a questão não está nas velhas ou novas formas, mas em que um homem escreve sem pensar em formas nenhumas, escreve porque isso lhe flui livremente da alma". Mas só de uma vasilha cheia pode fluir alguma coisa. E ele tem a alma vazia. Ao contrário de Nina, não vê qualquer sentido nem na sua existência nem na sua obra. "Não acredito e não sei qual é a minha vocação" – diz.

O papel do amor

Fica a estranha sensação de que o amor só traz infelicidade. Num caderno de apontamentos, Tchékhov escreveu: "O amor é um bem. […] Se muitas vezes acontece ser cruel e destruidor, a causa não está no amor, mas na desigualdade das pessoas".

Em *A Gaivota*, Tchékhov fala da desigualdade em relação ao amor, determinada neste caso pelas diferentes posições das personagens na vida. É precisamente a fé de Nina na sua vocação, a firmeza, a absorção na sua actividade que lhe dão força para suportar o pesado drama do amor. Diferente é o caso de Tréplev, para quem o amor por Nina era a única linha que o ligava à vida. O naufrágio do amor deixa-o completamente vazio. Idêntico é o papel do amor na vida da "pobre Macha", que envelheceu aos vinte e dois anos. Igualmente infeliz e sem saída é o amor da sua mãe, Polina Andréievna, por Dorn.

Diferente é o caso de Arkádina. Apesar de ser, segundo as palavras do filho, profundamente humana, é ao mesmo tempo extremamente egoísta. Em primeiro lugar, relativamente ao próprio filho. Capaz de submeter os espectadores em cena, é ao mesmo tempo uma deplorável sovina.

De onde vem a sua força, a sua invulgaridade? Da entrega ao seu trabalho. Faz alarde de estar bem conservada e de parecer mais nova do que Macha, embora todos saibam que é duas vezes mais velha. E pergunta: "Porquê? Porque trabalho, sinto, ando em constante actividade"…

Assim se esclarece o papel decisivo da atitude do homem na sua vida pessoal. Quando as pessoas se fecham em si mesmas e se afastam das outras e da vida activa, não é só a arte que deixa de ser arte, mas também o amor perde a sua força benfazeja e se torna uma fonte de infelicidade e destruição.

"Grande peça herética"

Numa carta a Tchékhov, Gorki designa *A Gaivota* como "uma genial peça herética" e afirma que o autor criou "uma nova espécie de arte dramática, em que o realismo se eleva a um símbolo inspirado e profundamente reflectido… […] Ao contrário de outras peças, as suas elevam o homem da simples realidade à generalização filosófica".

A estreia de *A Gaivota* no Teatro Aleksandrinski de Petersburgo foi um estrondoso fiasco, do qual os críticos acusaram o autor. Mas parece que a culpa foi do teatro, que não estava preparado para a montagem cénica da "genial peça herética". Como depois se comprovou, quando no Teatro de Arte de Moscovo, sob a direcção de Stanislavski e Nemiróvitch-Dántchenko, arrancou o enorme sucesso que já faz parte da história do teatro. E não é por acaso que a gaivota é o emblema do Teatro de Arte. •

Na margem do lago

Entrevista com **Nuno Cardoso**.
Por **Constança Carvalho Homem**.*

Constança Carvalho Homem **Confesso que não deixou de me surpreender que quisesse encenar um texto que alia, por um lado, uma espécie de confessionalismo, de emoção muito declarada, a uma componente didáctica tão reconhecível e tão auto-referencial. No fundo, não achei expectável que lhe agradasse um texto tão menos opaco do que outros que já trabalhou.**

Nuno Cardoso Pessoalmente, não acho que *A Gaivota* seja de todo cristalina. Em termos emocionais, se pegar na história, na comédia de costumes, se quiser, estas personagens são aparentemente óbvias, mas não o são. Descobre ali muita coisa. E são, acima de tudo, o que fascina. São personagens que querem alguma coisa e que não podem tê-la, e isso nós compreendemos muito bem. Depois, a componente didáctica de que fala ou, se quiser, estas piscadelas de olho, este jogo que o Tchékhov faz com o teatro, e com o que deve ser e o que não deve ser, não é de todo arqueológico, no

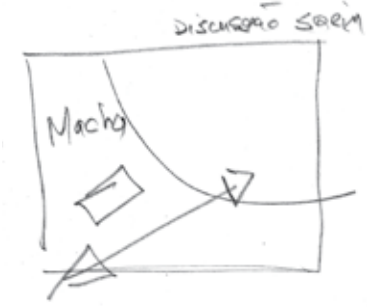
sentido em que as questões que ele levanta talvez não encontrem o eco que encontrariam quando a peça foi levada à cena a primeira vez, quando o jogo era bastante evidente, mas são questões prementes. Às vezes, parece que demos uma volta de 360º para chegar às mesmas questões, agora num mundo polifónico, tão auto-referenciado, cheio de tantas possibilidades de expressão e em que a arte é entendida de uma maneira tão diferente, e tão ampla e, ao mesmo tempo, restritiva. Estas questões mantêm-se, como se mantém a tensão entre a mãe e o filho – mãe actriz de sucesso, portanto digna de repreensão e abjuração, e filho que, porque não demonstrou nada, também se pode dar ao luxo dessa repreensão (mas ninguém me diz que ela não é, de facto, uma actriz fantástica; aliás, é-o, senão não tinha carreira). E depois há o monólogo da Nina, e o monólogo da Nina é uma grande lição para um actor, e eu também sou actor. O que ela diz no

monólogo, mais tarde ou mais cedo, se se tiver sorte, descobre-se. Portanto, eu escolho sempre coisas que tenham a ver comigo, sempre o disse em todas as entrevistas. Como o *Platónov* [2008] tinha a ver comigo, *A Gaivota* também tem a ver comigo, tem a ver com uma decisão que eu tomei há dezoito anos atrás. E depois gosto muito de Tchékhov, vou fazer as *Três Irmãs* logo a seguir. Mas esta peça é singular porque é muito breve na sua explanação, e é muito intensa e, ao mesmo tempo, é muito melancólica. Todos os actos são o fim de alguma coisa. O primeiro acto é o fim do dia, o segundo acto é o fim da manhã, o terceiro acto é o fim da estada deles na propriedade e o quarto acto é o fim da partida. E é uma peça sobre o fim. É uma peça sobre fins. Fins das coisas. Fins de percurso. Todos os actos são fins de percurso e isso agrada-me bastante.

Corrija-me se estiver enganada, mas quis-me parecer que neste espectáculo não lhe interessou tanto a construção de uma atmosfera global, permanentemente alimentada por um frémito colectivo; que, ao invés de uma avidez coreográfica, procurou uma secura de cena, onde se revelam microdramas sem que haja propriamente uma impressão a sobrepor-se.
Não comentei, é isso que quer dizer?

Pareceu-me que estaria a atribuir uma espécie de novo protagonismo e eu perguntaria, a quê? Isto porque não acho que haja neste espectáculo aquela sumptuosidade coreográfica que houve noutros e acho que, por isso mesmo, se vêem outras coisas.
Sim, tem razão. A peça não deixa. Eu até podia fazer isso, é fácil fazer isso; quer dizer, não é fácil, mas é uma coisa que me é natural. Mas para quê, se só vou estragar a peça, não é? Eles vão chegando, vão ficando e depois vão embora, não há assim muito a fazer. É uma peça dificílima de encenar, de marcar, porque são marcações que não têm a desculpa da molhada – estou a falar sinceramente –, não têm a desculpa da molhada, não pode fazer com um grande gesto um ambiente, tem de estar ali e esperar até perceber qual é de facto a respiração necessária. E é frágil, a peça. É breve. É o que lá está. É muito pousada, se quiser. Por exemplo, o último acto parece que é completamente imóvel e não há uma única pessoa parada. Quando uns param, os outros… Eles sentam-se, mas depois há outra coisa e, quando volta a olhar para o sítio em que estavam, eles já lá não estão. Nunca estão parados e isso é muito complicado de ver, mas na vida nós também nunca estamos parados, não é? Às vezes desaparecemos, mas estamos a fazer qualquer coisa.

Ainda assim, há movimentos a que um seu espectador regular acede com um conforto de reconhecimento, como as entradas em cena com as cadeiras, o alinhar dos actores de costas no fundo do palco. Até que ponto deseja tornar transparente esse código? Até que ponto tem consciência de inscrever no espectáculo algo que é, de facto, seu, ou que é visto como característico seu?
Aquela coisa das cadeiras no fim? Vou tirá-la. Ontem cheguei à conclusão de que não a queria. A movimentação em cena, as entradas com as cadeiras, a justaposição de cenas, trabalhar com vários registos de direcção de actores, desde um simbólico a um realista, e misturá-los todos, isso mantenho, mas isso é a minha maneira de fazer as coisas. Só não me apetece fazer… Não é "não me apetece". Tirando o primeiro acto e o último, a peça não se presta muito a uma coralidade. Mesmo o primeiro acto é um movimento muito simples, um movimento de enchimento, tensão e saída. E há uma questão prática, os actores estão com água até aos tornozelos, que dará uma outra dimensão a tudo isto, metafórica, se quiser. Mas se pergunta se eu me auto-referencio conscientemente, se é



essa a pergunta, não, não. Cada vez que eu tomo consciência disso, corto. Não, corto. Se eu acho que não é justo… Uma pessoa tem uma maneira de fazer as coisas e, a dada altura, pode sentir que isso é justo. Nesse caso, não tenho problema nenhum, mas se concluo que aquilo é uma afectação minha, corto, como eu acho que as cadeiras no fim do primeiro acto são. É um tique, e ontem dei-me conta dele, e cortei-o.

Reincide num núcleo significativo de actores com quem já trabalhou, nomeadamente em *Platónov*, e eles parecem reincidir em personagens similares – a fêmea-alfa, por exemplo, volta a ser interpretada por Lígia Roque; o homem caprichoso, ainda que bem menos dissoluto, é atribuído a João Pedro Vaz, que chegou a ser o intérprete pensado para o papel homónimo. Sabendo que privilegia um período alargado de improvisação, existe uma ideia de distribuição para a qual tendencialmente os actores pendem ou, por outro lado, a distribuição vai sendo feita com base naquilo que lhe é dado a ver e a ideia permanece, consequentemente, maleável?
Neste caso, o trabalho de improvisação, que foi bastante curto, foi feito já com a distribuição em mente. O João Pedro [Vaz] e eu tínhamos um acerto de contas a fazer. Adorei trabalhar com o Hugo [Torres] e só por azar é que ele não está aqui também, mas eu e o João Pedro temos o Tchékhov atravessado na garganta desde a faculdade. Depois, se me pergunta se eu reincido nas coisas, se calhar, se calhar, mas também é uma questão que decorre do elenco que estava à mão. Basicamente, há o elenco do TNSJ, com quem eu também já tinha trabalhado no *Platónov*, e há o outro elenco, que é um conjunto de complementaridades que eu arrasto há já algum tempo, seja o João Pedro, seja a Maria do Céu [Ribeiro], seja o Luís Araújo, seja a Micaela [Cardoso]… E depois acho que a distribuição assentou como uma luva. É preciso mais trabalho, mas acho que pousou muito bem nos actores em questão. Eles também estão mais velhos, também estou a encontrá-los outra vez e a fazer isto.

Pareceu-me, daquilo que pude ver em ensaio, que, ao contrário de outros trabalhos seus, *A Gaivota* opera mais ao nível da literalidade do que do simbólico. Ainda assim, essa literalidade tal como nos é apresentada – o transporte concomitante do lago e da floresta para a cena – não cria um espaço nem seguro nem plausível, e não podemos esquecer-nos de que o que vemos é também o cenário da peça dentro da peça. Como se chegou a esta concepção do espaço cénico? Há aqui alguma auto-ironia, ao tornar patente uma espécie de obediência, mesmo que muito pessoal, à indicação cénica?
Há aquela frase do Heidegger: "Uma floresta está cheia de caminhos que não levam a parte nenhuma". Daí veio a floresta. As referências constantes ao lago são aqui quase psicológicas, porque é um "lago enfeitiçante", que põe toda a gente maluca, é o lago da meninice da Arkádina, que tem medo de morrer… E portanto o lago está neles, é como se eles exsudassem o lago e ele não saísse dali. E depois há a propriedade, a propriedade que não é bem uma propriedade, funciona como um *huis clos*, um recinto fechado onde aquela gente… Foi uma espécie de "como é que se cria um espaço de concentração disso tudo para depois os pôr perdidos lá dentro, a contar esta história, entre umas cadeiras, um baloiço, uma mesa e um lustre?" Portanto, de alguma forma, ao cumprir tudo, "descumprimos" tudo, porque não há interior nem exterior, não há palco, mas há uma coisa muito engraçada, que é o São João estar reflectido no chão o tempo todo. A parte de cima do São João é o chão, o arco do proscénio está reflectido na água. Depois, porque o Fernando [Ribeiro] e eu somos dois putos e sempre quisemos alagar um teatro. E pronto, alagámos! Repare, cada vez que o Fernando e eu fazemos uma cenografia, distendemos o espaço ou trabalhamos no sentido de o espaço ganhar uma qualidade de espaço de jogo e de espaço com regras, e essas regras concorrem, de alguma forma, para a leitura que fazemos da coisa. E aqui também, aqui também. Só que se nós no *Platónov* atravessámos a cena com linhas de caminho-de-ferro, que seriam as linhas de destino que se cruzavam ali, fizemos exactamente o contrário aqui. Ou seja, alagámos um palco e fizemos um labirinto, se quiser, e nesse labirinto as pessoas perdem-se, ou escondem-se, ou derramam-se, e estão ali e dizem estas palavras. Eu não diria que esta peça é mais seca, eu diria que esta peça é mais austera da nossa parte. Porque a peça em si… acho que é uma peça austera também. Porque, vejamos: temos uma actriz que não se sabe relacionar com o filho, que tem um medo pavoroso da morte e que se agarra à fama do Trigórin, e ao mesmo tempo o

irmão morre-lhe aos bocados; temos um Trigórin que é o que nos pode acontecer a todos nós e que também não está assim propriamente vivo, como ele diz, por isso é que se agarra à Nina; temos um jovem, que é o Tréplev, que está de facto morto, está morto no sentido em que está fechado no campo, não se permite viver, é uma espécie de segredo da mãe; temos a Polina, que quer a vida desesperadamente com o Dorn, coisa que não acontece; temos o Dorn, que desistiu do que quer que seja; temos o Sórin, que vai morrendo; temos o Medvedenko, que é uma personagem deliciosa, deliciosa; a Macha, que diz "Arrasto a minha vida como a cauda interminável de um vestido…" Portanto, é uma peça nevrótica e austera. E estão todos aqui molhados e a gozar um Verão, umas férias de Verão, e depois vêm todos para um enterro. Acho que a peça nos pedia uma certa elegância na montagem. E sim, não é uma peça que permita um grito, percebe o que é que eu estou a dizer? Um grito aqui é de mau tom, porque até a personagem principal não escolhe gritar, o que o Tréplev diz é: "A mamã vai ficar triste". E é tudo assim, nada acontece, não é? Nada acontece, mas acontece muita coisa. E acontecem coisas também muito engraçadas fora dos actos. Se reparar, há um tiro no fim de cada acto, ou no início de cada um. Há um tiro para matar a gaivota, há o pum-pum quando o Tréplev se tenta matar a primeira vez e há um tiro no fim. Esta peça tem muito, mas nunca está lá, estamos sempre nos fins das coisas. E é engraçado que as peças onde nunca lá está nada e só se apanha o fim são as tragédias gregas, não são? O aspecto cómico é muito difícil de apanhar, embora haja ali três ou quatro momentos em que dá para rir, é aquela coisa idiota que acontece em todos os actos. Pontualmente, há óvnis no meio desta peça: "Acho que deviam escrever sobre os professores" ou "Bravo, Silva!", mas como é que se chega a isso?

Há dois anos, em entrevista a propósito de *Platónov*, dizia ter uma "vontade brutal" de encenar *A Gaivota*. O que é que manifestamente há neste espectáculo que derive ainda dessa vontade inicial?

Foi um espectáculo que sofreu bastante com a falta de previsibilidade do Estado e isso levou a um exercício de quase contorcionismo para o assegurar. Acho que aí se nota a vontade brutal que toda a gente no Ao Cabo Teatro tinha de fazer o espectáculo e, ao mesmo tempo, de honrar os nossos compromissos, quer com os criadores que estavam envolvidos e que contavam com este trabalho, quer com os co-produtores que investiram em nós. Este último mês e meio representou um esforço tremendo para levar à cena este projecto, sem qualquer possibilidade de recuo. Nós não temos propriamente muito tempo para avaliar se estamos a pensar bem ou não, e se pensarmos mal não temos saída possível. Um espectáculo, um projecto artístico, é sempre um projecto de risco. Neste caso, arriscamos material artístico, arriscamos em termos de produção e arriscamos na nossa relação com os teatros que nos têm recebido, com quem temos vindo ao longo deste tempo a criar, no nosso entender, uma ideia de qualidade e honradez. Arriscamos essa qualidade, neste momento, por todas as tropelias que nos afectam a nós também. Voltando à sua pergunta, se não fosse essa vontade brutal, se não fosse esse desejo de abordar esta peça, provavelmente teríamos partido para outra, porque acho que, seja da parte do público, seja da parte das pessoas que nos recebem nos teatros, conseguimos esse benefício da dúvida, de podermos mudar de projecto e fazer outro, se calhar menos arriscado. Mas não nos apetecia.

Rimo-nos da crueldade destas personagens e compadecemo-nos com a sua mediania. Nestes dias que tem até à estreia, aonde espera que os intérpretes levem esta gente "tão nervosa"? Mais a um lugar de frustração do que de desejo, imagino eu.

Eu gostava muito de com eles poder chegar ao equilíbrio entre a frustração e o desejo, entre o riso e o choro. É um equilíbrio muito especial, porque é como se tivesse um alfinete e as pessoas tivessem de se equilibrar na cabeça do alfinete, é uma coisa muito difícil de fazer. E que ninguém notasse, que fosse simples, que fosse uma história. Gostava muito que chegássemos aí, à simplicidade. E sim, as pessoas não vão ter aquela sensação de explosão que… Mas isto, por estranho que pareça, é uma peça íntima. É íntima, é uma coisa por onde se pode espreitar, não é uma peça em que se possa estar sentado a ver o que eles andam a fazer. Tem de haver um esforço, também do espectador, para entrar. •

* Conversa realizada no dia 23 de Agosto, no Salão Nobre do TNSJ.

é isso..."

Sobre *A Gaivota*

Regina Guimarães

I

Rol de ingredientes, reconstituição das muitas teias que, emaranhadas, constituem um enredo que de si mesmo troça, reconsideração de possíveis cortes, ajustes e quejandos por comparação com o original, comentários eruditos acerca de etimologias, simbologias, citações, referências e cruzamentos com biografias, liquidação de dívidas na mercearia da história, *tutti quanti* e um par de botas não basta para desactivar a bomba que este texto coloca entre as mãos de quem se proponha lê-lo, porventura encená-lo. Como o grito do animal que o título convoca, Tréplev abate a tiro, Nina inveja e encarna, Trigórin manda embalsamar, a peça de Tchékhov ri de mansinho nas barbas deste nosso mundo, *lato sensu*, a partir do qual, a montante e a jusante, não a podemos propriamente acolher. E desse riso-grito/riso-tiro quem dirá quanto de gaia ciência do vital, quanto de luto por uma construção à beira do colapso? Como Dorn, para com os nossos botões, talvez nos limitemos, excedendo-nos em emoção, a matutar: "Não sei, talvez eu não perceba nada ou ficasse maluco, mas gostei da peça. Tem qualquer coisa…"

II

Porque Nina partia mesmo para Moscovo, porque ela incessantemente abalava para o centro – para o teatro das operações – que contudo a punha à margem, era preciso a provação das palavras perfeitamente inacabadas para averiguar o que haveria a salvar naquilo que a arte – ou melhor: os artistas – oferece como miragem de outro ser e estar. E essa coisa soava, projectiva e retrospectivamente, a esperança defraudada, a eternidade em vias de extinção, a gaivota alvejada antes que os grandes voos do futuro a tornassem presente.

Em *A Gaivota*, o sentimento de *déjà vu*, do "como se lá tivéssemos estado", é arrebatador. Quando as personagens de Tchékhov abraçam vocações em vez de abraçar destinos, dão-se conta de que já estavam abraçadas a outra coisa – mas a quê? Por isso, pode Macha dizer que anda de luto, não pela morte de alguém, mas pela sua vida. Pela sua vida outra que a si se agarra, como uma baudelairiana quimera. Aquilo a que, com frívola gravidade, alguns chamam pose.

III

"Isto é que é um teatro. Uma cortina, primeiro bastidor, segundo bastidor, e depois o espaço vazio. Nada de cenários. Abre-se a vista directamente para o lago e para o horizonte. Subimos o pano às nove e meia em ponto, quando nasce a lua."

O teatro reduzido a um jogo de cortinas que se abrem e se fecham, sobem e caem, sobre o mundo iluminado pelo seu caprichoso satélite, e ele mesmo focalizado no motivo do lago (lugar que evoca o caldo primitivo, a vida ainda indistinta, hesitante e violenta, quase informe, o domínio da inspiração pré e pós forma, em suma).

O teatro seria então
o mais simples dos aparatos,
o mais radical dos dispositivos…

IV

Ao ler *A Gaivota*, sempre me pareceu que era preciso
levar muito a sério as ironias do dramaturgo autor
sobre o dramaturgo protagonista. E também os
dizeres que saem da boca de Tréplev sobre teatro,
formas, formas teatrais, etc. Para não falar da sua
peçazinha que, não sendo bem a brincar, vem a ser
a sério, segundo um estonteante jogo de "com-a-
-verdade-me-enganas" e em tom de ajuste de contas
com o teatro burguês. O texto da peça-dentro-da-
-peça apresenta-se ele mesmo como um eco da
figura lagunar-lacunar, figura cerebral que é a um
tempo depósito de todas as formas e aspiração à
não forma, isto é, à fusão universal da matéria e
do espírito – não se faz nada por menos… Talvez
por contraponto – mas isso não bate totalmente
certo – relativamente ao demasiado humano que
se esfarrapa em palavras e actos, a peça-dentro-da-
-peça, escrita por um demasiado jovem escritor (um
escritor não demasiado velho), desfecha o seu brilho
artificiosamente demoníaco-decadentista, que é
como quem diz: chamusca tudo antes que seja o que
for não aconteça.

V

Afirmam os entendidos que o radical do vocábulo
"gaivota" em russo se confunde com o do verbo
que significa "esperar vagamente". Ocorrência
impossível de traduzir. A peça poderia então ser
treslida como demonstração sem exemplaridade
do fechamento de um punhado de personagens no
pequeno *gulag* da sua indefectível inconsequência.
Concerto para doze figuras atoladas na espera(nça)
e uma gaivota.

VI

Mas também dá vontade de ler
o texto de Tchékhov
à luz da narrativa que o trespassa
extremando-o:
uma donzela,
só aparentemente tonta e ingénua,
acalenta a ambição ardente
de se lançar no teatro
como a gaivota anseia despenhar-se
fundir-se no espelho escuro que o lago lhe estende;
desejo que o seu amante escritor tenta satisfazer,
oferecendo-lhe um texto letal
e a possibilidade de passar para o outro lado;
porém,
o amante ferido no amor-próprio,
que mais não é do que toda a reserva de amor
ao seu dispor e alcance,
executa-a simbolicamente,
disparando sobre o voo de uma gaivota;
dois anos mais tarde,
o espectro da ave regressa empalhado
e a donzela regressa em carne e osso,
em jeito de dupla encarnação da morte.
Ou seja:
a gaivota vem devolver à procedência
a bala que a abateu;
numa aparição-composição
digna de uma personagem de Poe,
a donzela vem confiar a morte
que trouxe dentro da barriga
a alguém que saberá o que fazer com ela
em cena fora de cena;
os frascos de éter podem rebentar na farmácia
e a peça
finalmente
deflagra.
Será imaginável encenar *A Gaivota*
sem perder de vista este fio narrativo?

VII

A Gaivota é não menos a história de um incesto
que acaba em águas de bacalhau.
Arkádina é mais Nina do que Nina,
salta sebes sem arranhar a consciência,
toma todo o lugar,
atravanca,
trava e arranca.
Arkádina é uma actriz,
é a palavra que interrompe.
Tem a idade da situação
e não se verga à situação da idade.
Sete vidas sete peles a fazem dura
a ponto de tornar o filho órfão do seu próprio teatro.
Porém,
possui jeitos de *cocotte*
quando tira e põe as ligaduras
cuida de feridas,
minimiza estragos…
Ao contrário de Nina,
não baralha os papéis,
nem mete os pés pelas mãos
e mesmo quando fala despropositadamente
é ainda a propósito,
de propósito,
o que diz.
Arkádina arrecada dinheiro
e põe toda a sua generosidade
nas despesas de representação.
Ela é quem,
directa ou indirectamente,
faz com que os homens se sintam
muito mais velhos e muito mais novos.
É o ovo de Colombo da peça de Tchékhov
– se não existisse, seria necessário inventá-la,
como se inventa uma mátria,
uma *matrioshka*,
que na barriga traz um avatar de si,
cada vez mais pequeno,
até o mundo se reduzir
a coisa menor do que o umbigo.

VIII

Nina é branca. Como a gaivota cuja fortuna ela cobiça. Como um ecrã onde se projectam formas engendradas pelos desejos dos homens que cobiçam a sua juventude. Como aquele súbito esquecimento que acontece aos actores no auge do cansaço:

NINA "Porque é que diz que beija o chão por onde eu passava? A mim deviam matar-me. (*Debruça-se para a secretária.*) Estou tão cansada! Quem me dera descansar… descansar! *(Ergue a cabeça.*) Eu sou uma gaivota… Não é isso. Sou uma actriz. Pois sim!"

Mas, a despeito da gravitação de Nina e da gravitação em torno de Nina, a peça abre a negro. Abre com o luto de Macha que o identifica como algo que se usa, algo que sinaliza o ser/estar em representação. E fecha a negro também:

ARKÁDINA "Fu, assustei-me. Isto fez-me lembrar o tempo… (*Tapa a cara com as mãos.*) Até vi tudo escuro…"

IX

A *pièce de résistance*, a mais longa tirada de *A Gaivota*, é confiada a esse homem opaco que é Trigórin. O seu diálogo com Nina é central e contém importantes indícios acerca do modo subtilmente feroz como Tchékhov pretende tratar o tema da ambição, através de um naipe de gente demasiado cansada para ter rasgo. Trigórin seduz Nina com armas eficazes no terreno do engate, como sejam o cinismo de bom tom, a auto-irrisão, a falsa modéstia e uma espécie de relativismo piegas que deixam a moça literalmente desnorteada:

NINA "Por uma felicidade assim, como ser escritora ou actriz, eu suportaria o desamor da família, a pobreza, a decepção, viveria num sótão e comeria só pão preto, sofreria o descontentamento comigo mesma, a consciência das minhas imperfeições, mas em compensação exigiria a glória… uma glória autêntica e ruidosa… (*Tapa a cara com as mãos.*) Tenho a cabeça à roda… Uf!…"

Se é verdade que Tréplev mata simbolicamente a ave que lhe arrebatou o coração, bem mais importante é o facto de ser Trigórin a apanhar o que lhe cai do céu. É importante notar que as personagens de Tchékhov têm uma maneira peculiar de lidar com os impulsos engendrados pela ambição, pois a forma como elas se excedem, como elas se "demasiam", é contentar-se com migalhas. Macha, mais uma vez Macha, é uma figura-chave para entendermos plenamente essa forma peculiar

de pendor trágico e para que as palavras de Nina meteoricamente regressada nos dilacerem.

NINA "Agora sei, compreendo, Kóstia, que no nosso trabalho – seja a representar em cena ou a escrever – o mais importante não é a fama, não é o brilho, não é aquilo com que eu sonhava, o mais importante é saber suportar. Saber carregar a sua cruz e acreditar. Eu tenho fé e já não me é tão doloroso, e quando penso na minha vocação, não tenho medo da vida."

X

Imbuídas em si mesmas a ponto de roçarem a snobeira, as personagens de *A Gaivota* estão todas elas, de diversos jeitos e por vários motivos, embeiçadas pelo teatro. Elas chegam efectivamente a indistinguir-se do papel que a si mesmas julgam ter sido confiado. Mais do que a metateatralidade *ad hoc* que a peça emblemática de Tréplev introduz, essa é a mais radical instilação de teatro dentro do teatro que neste texto pasmoso se verifica. Porque em nenhum momento as personagens têm como verdade, funcional ou essencial, aquilo que dizem, embora o seu fingimento não decorra de uma necessidade de fingimento. Inférteis, as palavras vão caindo em sucessivos sacos rotos. De buraco negro em buraco negro, deixam rasto de catástrofe e transformam os "viventes" em sobreviventes.

XI

E é porventura o realce dado à dura condição do sobrevivente que justifica a ênfase posta na "velhice" e o elevado número de "velhos" numa galeria de personagens que, cada uma à sua laia, estão paradoxalmente obcecadas por um desejo denso e difuso de viver. Não se trata apenas de sublinhar a que ponto as figuras de *A Gaivota* se enquadram num Velho Mundo. Trata-se também, e sobretudo, de realçar que os viventes em cena se vergam à impressão dilacerante de terem nascido demasiado velhos, isto é:

sujeitos às contrariedades da juventude
sujeitos ao poder de contrariar a juventude
– também a sua –
sujeitos ao dever de pactuar com a velhice
sujeitos à obrigação de pactuar com o Velho Mundo
e isso tudo.

XII

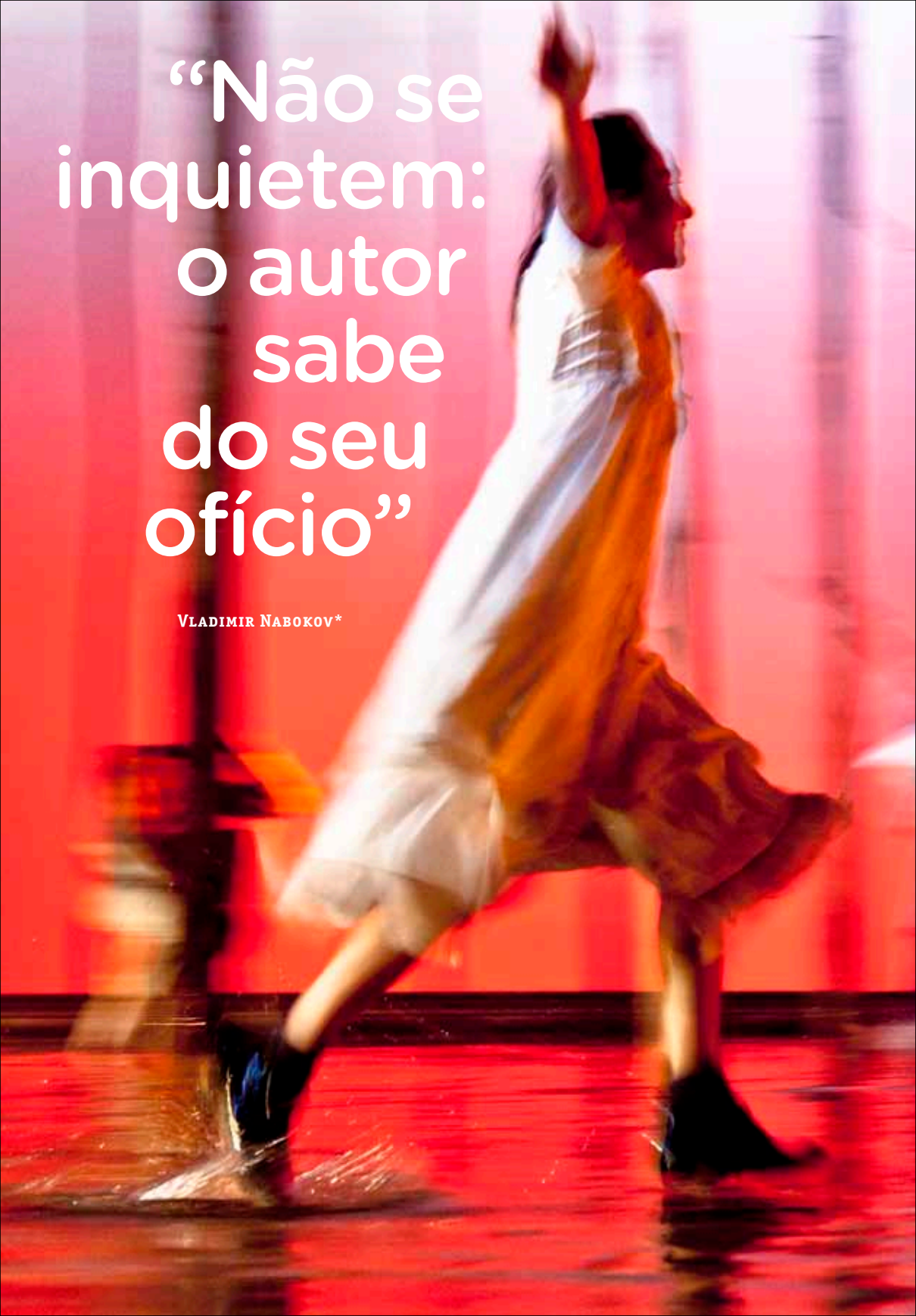
Em *A Gaivota*, o estado de graça coincide e colide estranhamente com o estado de desgraça.

XIII

Tréplev nasce e renasce de Nina. É de Nina que pode receber a morte. As suas últimas palavras são de preocupação pela pessoa que lhe deu a vida. Nesse instante, Nina e Arkádina coincidem num plano perigosamente perto da sua consciência.

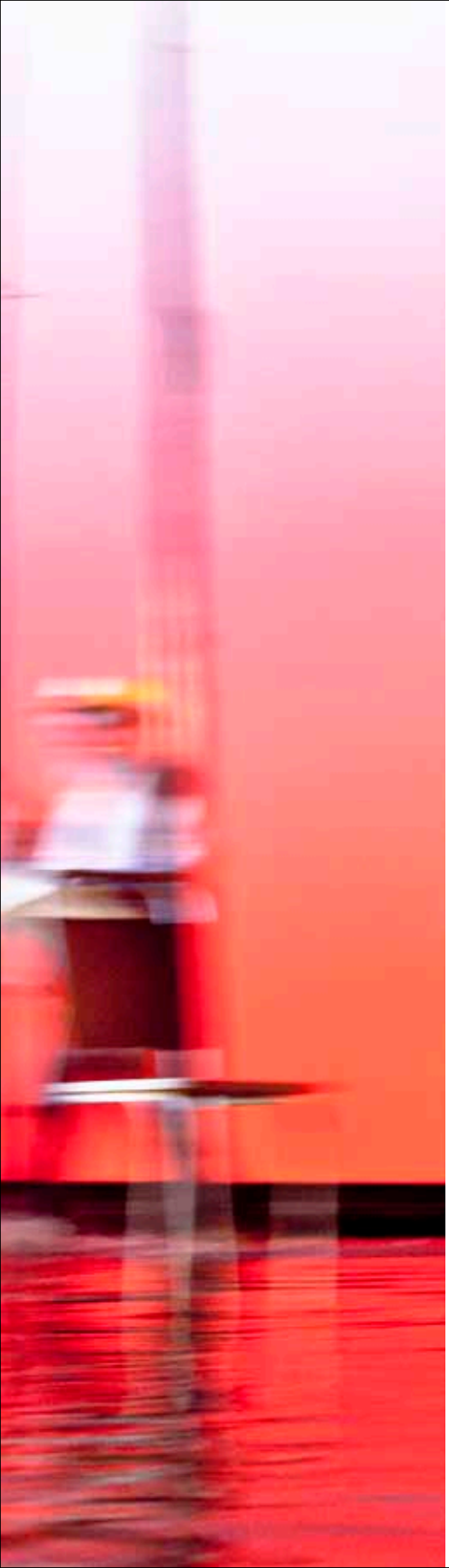
TRÉPLEV "(*Depois de uma pausa.*) Será mau se alguém a encontra no jardim e vai dizer à mamã. Isso pode afligir a mamã… (*Durante dois minutos rasga todos os seus manuscritos e atira-os para debaixo da mesa, depois abre a porta da direita e sai.*)"

Ser "gaivota" mais não seria então do que um estado, passageiro mas recalcitrante. Um enlevo próximo do esquecimento. Uma latência porém do inesquecível. Um "poder ser" enviesado pelas condições em que se manifesta, se recalca e regressa. E essa "possibilidade", essa "aptidão", essa "vocação" mora porventura na fatia de realidade a que os surrealistas viriam a atribuir uma peculiar potencialidade: a de que o contraditório deixa de ser percebido enquanto tal. •



“Não se inquietem: o autor sabe do seu ofício”

Vladimir Nabokov*



I Acto

[...] A cena de introdução – uma conversa entre duas personagens secundárias, uma rapariga, Macha, e o professor da aldeia, Medvedenko – revela imediatamente o temperamento dos dois interlocutores. Ficamos a saber quem são, e ficamos igualmente a saber quem são as duas personagens principais: Nina Zarétchnaia, actriz em formação, e o poeta Tréplev, que se preparam para apresentar um espectáculo de amadores na alameda central do parque: "Estão apaixonados um pelo outro, e hoje as suas almas vão unir-se num esforço para a mesma representação artística", afirma o professor no estilo floreado típico dos semi-intelectuais russos. Ele tem as suas razões para evocar esse par, estando também ele apaixonado. Contudo, temos de admitir que é uma maneira algo brusca de apresentar as coisas. Tal como Ibsen, Tchékhov estava sempre impaciente por acabar com as explicações: Sórin, o proprietário, homem frouxo mas boa pessoa, aparece acompanhado pelo seu sobrinho, Tréplev, que anda inquieto com a peça que se prepara para apresentar. Os trabalhadores que construíram o estrado vêm avisar que vão tomar banho. Entretanto, o velho Sórin pedira a Macha que dissesse ao pai (que está ao seu serviço) que tomasse cuidado para o cão não ladrar durante a noite. Fale então o senhor com o meu pai, responde ela. O génio de Tchékhov revela-se através do perfeito equilíbrio natural da peça, da associação de pequenos pormenores que, pelo facto de serem curiosos, não deixam de ser reflexos fiéis da vida.

Na segunda cena de apresentação, Tréplev fala ao seu tio da mãe, uma actriz profissional, invejosa da jovem que vai representar na peça. Ninguém pode mencionar Duse em presença dela. Santo Deus, experimenta!, exclama Tréplev.

Com qualquer outro autor, a descrição da mulher neste diálogo de apresentação seria um lamentável fragmento de técnica tradicional, tanto mais que o jovem se dirige ao irmão da sua mãe, mas Tchékhov desenvencilha-se com brio. Todos os pormenores são extremamente divertidos: ela tem setenta mil rublos no banco, mas assim que lhe pedem dinheiro começa a chorar... Depois, ele fala do teatro que é apenas rotina, e da sua moral tacanha "para uso doméstico", e das novas formas que deseja criar. Fala de si, do seu complexo de inferioridade em relação à mãe, que vê constantemente rodeada

por artistas e escritores célebres. Trata-se de um monólogo muito longo. Por intermédio de uma pergunta judiciosamente colocada, fazem-no falar de Trigórin, o amigo da sua mãe. Tem charme, talento, mas, sem que se consiga perceber porquê, não apetece ler Trigórin depois de Tolstoi e Zola. Repare-se na maneira como põe Tolstoi e Zola ao mesmo nível – o que é bem característico de um jovem autor como Tréplev, em finais dos anos 90 do século XIX.

Nina faz a sua aparição. Ela receava que o seu pai, proprietário de terras nos arredores, não a deixasse vir. Sórin toca à chamada: a lua ergue-se e vai sendo tempo de começar a peça de Tréplev. Há que observar duas "manobras" puramente tchekhovianas: a primeira, quando Sórin canta alguns compassos de um *Lied* de Schubert, voltando-se depois e contando a rir-se o comentário desagradável que alguém fizera acerca da sua voz; a segunda, quando Nina e Tréplev ficam sós, se beijam, e ela lhe pergunta logo de seguida: "Que árvore é esta?" Resposta: um ulmeiro. "Porque está ele tão escuro?", pergunta ela ainda. Estes pequenos nadas revelam melhor do que todos os artifícios inventados antes de Tchékhov a confusão e os desgostos que os seres humanos podem conhecer – o ancião que desperdiçou a sua vida, a rapariga demasiado sensível que nunca será feliz.

Os operários regressam. Está na altura de começar. Nina confessa-se amedrontada – ela vai ter de representar diante de Trigórin, autor daqueles contos maravilhosos. "Não sei, não li", responde secamente Tréplev. Os críticos, que se comprazem em sublinhar este tipo de coisas, escreveram que se Arkádina, a actriz envelhecida, tem inveja de Nina, a amadora que até aí apenas sonhara com uma carreira teatral, o seu filho, jovem autor desconhecido e pouco dotado, tem inveja de Trigórin, escritor de grande talento (uma espécie de "duplo" de Tchékhov, escritor profisional).

Chegam os espectadores. Primeiro Dorn, o velho médico, e a mulher de Chamráev, o feitor da propriedade de Sórin, antiga conquista de Dorn; depois Arkádina, Sórin, Trigórin, Chamráev, Macha e Medvedenko. Chamráev pergunta a Arkádina se tem novidades acerca de um velho actor cómico que ele dantes aplaudia. "Está sempre a perguntar-me por essa gente pré-histórica", replica ela com humor.

O pano sobe, sendo o fundo do palco a lua verdadeira e uma vista sobre o lago. Nina, sentada numa pedra, lança-se numa tirada lírica ao jeito de Maeterlinck, feita de banalidades místicas e *clichés* obscuros. ("Isto é uma coisa decadentista", murmura Arkádina. "Mamã!", exclama o filho com um tom suplicante.) Nina continua: ela encarna um espírito que fala depois de toda a vida na terra ter acabado. Os olhos vermelhos do diabo aparecem. Arkádina ri-se, Tréplev enfurece-se, ordena que baixem o pano e vai-se embora. Os outros censuram Arkádina por ter magoado inutilmente o seu filho. Mas ela sente-se insultada – teria aquele rapazinho temperamental e orgulhoso a pretensão de me querer ensinar o que é o teatro!... A provocação reside no facto de Tréplev, embora se deixe animar pelo desejo real de destruir as antigas formas de arte, não possuir o talento necessário para inventar novas formas capazes de as substituírem. Atente-se naquilo que Tchékhov faz aqui: que autor teria ousado escolher como personagem principal – personagem positiva por definição, da qual se espera, em suma, que conquiste o coração dos espectadores – um poeta de segunda categoria, ao mesmo tempo que atribui um talento real às personagens menos agradáveis da peça: a actriz dura e enfatuada com a sua pessoa e o escritor profissional, egocêntrico, hiper-crítico e pontificante?

Ouve-se cantar no lago. Arkádina evoca a época em que a juventude e a alegria animavam aqueles locais. Exprime o seu arrependimento por ter magoado o filho. Surge Nina, e Arkádina apresenta-a a Trigórin. "Leio sempre tudo o que escreve." Segue-se uma pequena e deliciosa paródia do contraste tchekhoviano entre o poético e o prosaico: "O cenário era excelente", diz Trigórin, e momentos depois acrescenta: "Neste lago deve haver muito peixe". E Nina espanta-se com o facto de um homem que, como ela lhe dissera, experimentou as alegrias da criação, poder sentir prazer em pescar.

Sem que exista uma relação particular entre a conversa precedente (mais um procedimento de Tchékhov maravilhosamente semelhante à vida), mas manifestamente numa mesma ordem de ideias, Chamráev evoca um incidente cómico que ocorrera alguns anos antes num teatro. Há um silêncio: o gracejo fracassou; ninguém se ri. Depressa se separam, enquanto Sórin se queixa a Chamráev dos latidos nocturnos do cão – em vão, pois Chamráev obstina-se a repetir uma velha anedota acerca de um cantor, e Medvedenko, o professor da aldeia,

socialista e com poucos meios, pergunta-lhe quanto ganha um membro do coro da igreja. O facto de a pergunta ficar sem resposta chocou vários críticos que exigiam do teatro dados e números concretos. Lembro-me de ter lido algures a afirmação solene de que um escritor dramático deve revelar ao público, em termos claros e precisos, o montante das receitas das suas personagens, de modo a que se possa compreender plenamente os seus estados de espírito e actos. Mas Tchékhov, génio do fortuito, atinge, graças ao jogo de respostas harmoniosas a estas observações anódinas, níveis que os escravos habituais da relação causa/efeito nunca atingirão.

Dorn declara a Tréplev, que volta a surgir, que gostou da sua peça – ou daquilo que dela conseguiu perceber. E prossegue expondo as suas próprias opiniões acerca da vida, das ideias e da arte. Tréplev, inicialmente interessado nos seus elogios, interrompe-o à segunda frase: onde está a Zarétchnaia? Sai a correr, quase em lágrimas. "Juventude, juventude!", suspira o médico. Macha riposta: "Quando não têm mais nada para dizer, dizem: juventude, juventude..." E toma uma pitada de rapé, o que aborrece Dorn. Em seguida, vítima de um súbito ataque de nervos, ela confessa-lhe que está desesperadamente, irremediavelmente, apaixonada por Tréplev. "Que nervosos estão todos..."

Assim termina o primeiro acto, e compreende-se facilmente que, no tempo de Tchékhov, o grande público e os críticos – esses sacerdotes do grande público – se tenham sobretudo irritado e desconcertado. Não existe uma linha de conflito precisa, mas várias linhas vagas e um conflito insignificante: quem poderia, com efeito, esperar que uma situação conflitual interessante se desenvolvesse a partir de uma discussão entre um filho apto a enfurecer-se, mas terno, e uma mãe apta a enfurecer-se, mas igualmente terna, arrependendo-se cada um deles das suas palavras precipitadas? O encontro de Nina com Trigórin também não se presta a subentendidos particulares, e os idílios das outras personagens são becos sem saída. O facto de o primeiro acto terminar num impasse era sentido como um insulto por um público ávido de uma boa altercação. Embora Tchékhov fosse ainda escravo de tradições que desprezava (cenas com explicações bastante aborrecidas, por exemplo), o que ao crítico mediano parecia inépcia e falta de jeito é, na verdade, a semente de onde um dia brotarão verdadeiras obras-primas de arte dramática. Em compensação, ele foi capaz de mostrar como escapar da prisão da causalidade determinista, da relação entre causa e efeito, e de derrubar as barreiras por detrás das quais a arte dramática se mantinha prisioneira. O que eu espero dos futuros autores dramáticos não é vê-los retomar simplesmente os métodos de Tchékhov, pois estes são legítima propriedade sua e não poderiam ser imitados, mas vê-los descobrir e aplicar à arte dramática outros métodos que visem a mesma liberdade, com uma eficácia ainda maior. Dito isto, passemos ao acto seguinte e vejamos as surpresas que ele reserva a um público simultaneamente irritado e desconcertado.

II Acto

Um campo de jogo de críquete, uma parte da casa e do lago. Arkádina dá a Macha conselhos sobre a maneira como uma mulher se pode manter em forma. Uma observação ocasional permite-nos saber que ela é há bastante tempo amante de Trigórin. Sórin entra acompanhado por Nina, que pôde vir porque o pai e a madrasta se ausentaram por três dias. Segue-se uma conversa intermitente em que se passa do humor triste de Tréplev aos problemas de saúde de Sórin.

MACHA (*Refreando o seu entusiasmo.*) Quando ele lê alguma coisa, os seus olhos brilham e o rosto empalidece. Tem uma voz bonita, triste, e modos de poeta.
(*Ouve-se Sórin ressonar.*)

DORN Boa noite!

ARKÁDINA Petrucha!

SÓRIN Hã?

ARKÁDINA Estás a dormir?

SÓRIN De modo nenhum.
(*Pausa.*)

ARKÁDINA Tu não te tratas e isso não está certo, meu irmão.

SÓRIN Eu bem gostava de me tratar, mas o doutor não quer.

DORN Tratar-se aos sessenta anos!

SÓRIN Mesmo aos sessenta também se quer viver.

DORN (*Enfadado.*) Eh! Bem, tome umas gotas de valeriana.

ARKÁDINA Eu acho que era bom para ele ir para umas termas, em qualquer parte.

DORN E então? Pode ir. E pode não ir.
ARKÁDINA Vá-se lá perceber.
DORN Não há nada que perceber. É tudo claro.

E a coisa continua assim. O "mau" público pode ficar com a impressão de que o autor desperdiça os seus preciosos vinte minutos, o seu segundo acto, enquanto a crise e o conflito se impacientam nos bastidores. Não se inquietem: o autor sabe do seu ofício.

MACHA (*Levanta-se.*) Já devem ser horas de almoço. (*Caminha com indolência, molemente.*) Tenho um pé dormente… (*Sai.*)

Nesse momento, aparece Chamráev, irritado por ter sabido que a sua mulher e Arkádina querem voltar à cidade quando ele pretendia servir-se dos cavalos para recolher o trigo. Discutem. Chamráev exalta-se e pede a sua demissão como administrador. Poder-se-á chamar a isso um conflito? Digamos que, a haver conflito, ele se desencadeou discretamente – aquele episódio do cão que não querem impedir de ladrar durante a noite. Não, francamente, exclama o crítico num tom presunçoso, o que vem a ser esta paródia?

E eis que muito simplesmente, com um aprumo sublime, Tchékhov, o inovador, opta por um recurso tão velho como o mundo: Nina, a heroína (sozinha agora em palco), exprime em voz alta os seus pensamentos. Trata-se, obviamente, de uma artista em formação, mas isso não lhe serve de desculpa. A sua tirada é bastante monótona. Ela espanta-se com o facto de uma actriz famosa chorar por não cederem ao seu capricho, ou de um grande escritor passar os dias a pescar. Tréplev volta da caça e lança uma gaivota morta aos pés de Nina. "Hoje cometi a infâmia de matar essa gaivota." Depois acrescenta: "Em breve mato-me da mesma maneira". Nina fica contrariada: "Nos últimos tempos anda irritadiço, exprime-se de um modo incompreensível, por meio de símbolos. E esta gaivota, pelos vistos, também é um símbolo. Mas desculpe, eu não compreendo… (*Coloca a gaivota em cima de um banco.*) Sou demasiado simples para o compreender". (Note-se a subtil reviravolta que este pensamento irá sofrer: a própria Nina encarnará esse símbolo que não compreende e que Tréplev utiliza a despropósito.) Tréplev censura-lhe com veemência a sua frieza e indiferença após o fracasso da peça. Evoca a sua própria mediocridade. Há uma vaga aproximação ao complexo de Hamlet, aproximação que Tchékhov subitamente vira do avesso, quando Tréplev cola outro tema de Hamlet à personagem de Trigórin, que avança com um livro nas mãos! "Palavras, palavras, palavras…", grita Tréplev ao sair.

Trigórin anota no seu caderno uma observação acerca de Macha: "Cheira rapé e bebe vodka… anda sempre vestida de negro. O professor ama-a…" Tchékhov também trazia consigo um caderno onde esboçava personagens susceptíveis de virem a ser utilizadas. Trigórin diz a Nina que ele e Arkádina vão certamente partir (por causa da discussão que ela teve com Chamráev). A Nina, que julga que a vida de escritor é maravilhosa, Trigórin responde com um discurso delicioso, que ocupa quase três páginas. Essa tirada é tão conseguida, tão natural para um autor que tem oportunidade de falar de si, que nós até esquecemos a aversão geral do teatro moderno a monólogos longos. Todos os pormenores da sua profissão são admiravelmente sublinhados: "Estou aqui consigo, emociono-me, e entretanto estou a lembrar-me a todo o instante de que tenho uma novela inacabada à minha espera. Vejo além uma nuvem parecida com um piano. E penso: é preciso referir isto algures no conto, que passou uma nuvem que parecia um piano. Ou cheira a heliotrópio. Anoto depressa mentalmente: um cheiro enjoativo, lembrar-me disto ao descrever uma tarde estival". Ou esta passagem: "[Quando estava a começar] tinha medo do público, que era horrível para mim, e quando me acontecia apresentar uma nova peça, parecia-me sempre que os morenos me eram hostis, enquanto os louros eram friamente indiferentes". Ou esta: "Sim. Quando estou a escrever é agradável… […] Mas o público lê e diz: 'Sim, é interessante, com talento… Interessante, mas está longe de Tolstoi' ou: 'É uma bela obra, mas *Pais e Filhos* de Turguéniev é melhor'". (Trata-se aqui da experiência pessoal de Tchékhov.)

Nina repete-lhe que está disposta a suportar dissabores e decepções em troca de glória, Trigórin abarca com o olhar o lago, a paisagem, aspira o ar e exprime o seu desgosto por ter de partir. Ela aponta-lhe com o dedo a casa onde a mãe viveu, na outra margem.

NINA É a herdade da minha falecida mãe. Foi ali que eu nasci. Passei toda a minha vida perto deste lago e conheço todas as ilhas dele.

TRIGÓRIN Este sítio é muito bom! (*Ao ver a gaivota.*) O que é isto?

NINA É uma gaivota. Konstantin Gavrílovitch matou-a.

TRIGÓRIN É uma bonita ave. Na verdade não me apetece ir embora. Veja se convence Irina Nikoláevna a ficar. (*Escreve no caderno.*)

NINA O que está a escrever?

TRIGÓRIN Estou só a tomar uma nota... Surgiu-me um tema... (*Escondendo o caderno.*) Um tema para um pequeno conto: na margem do lago vive desde criança uma jovem, assim como você; gosta do lago como uma gaivota, e é feliz, e livre como uma gaivota. Mas por acaso apareceu um homem, viu-a e por não ter nada que fazer, destruiu-lhe a vida. Como a desta gaivota. (*Pausa.*)

(*Arkádina aparece à janela.*)

ARKÁDINA Boris Alekséievitch, onde está?

TRIGÓRIN Vou já! (*Avança e olha para Nina; perto da janela, para Arkádina.*) O que é?

ARKÁDINA Vamos ficar.

(*Trigórin entra na casa.*)

NINA (*Aproxima-se da ribalta; depois de pensar um pouco.*) É um sonho.

Pano.

Há três observações que se impõem acerca do final deste segundo acto. Antes de mais, sublinhámos já o ponto fraco de Tchékhov: o modo como faz das raparigas vedetas poéticas. A personagem de Nina é um pouco exagerada. Aquele último suspiro junto às luzes da ribalta é obsoleto, justamente por não estar no mesmo tom de perfeita simplicidade e de realidade natural do resto da peça. Sabemos, claro, que se trata de uma mulher de teatro, etc., mas, apesar de tudo, a coisa não resulta. Trigórin diz a Nina, entre outras coisas, que raramente tem oportunidade de conhecer raparigas e que é demasiado velho para imaginar os sentimentos de uma rapariga com dezoito primaveras; é por isso, explica ele, que às raparigas das suas novelas falta em geral naturalidade. (Poderíamos acrescentar que há "qualquer coisa que não está bem na sua boca" – comentário que invariavelmente faziam ao pintor Sargent os familiares dos seus modelos.) Por muito curioso que isto possa parecer, as palavras de Trigórin apenas se aplicam ao Tchékhov dramaturgo, uma vez que, em contos como "A Casa com *Mezzanine*" ou "A Senhora do Cãozinho", as raparigas são maravilhosamente naturais; a diferença é que ele aí as faz falar pouco, enquanto nas suas peças elas falam e revelam o seu ponto fraco: Tchékhov não era um escritor palavroso, fim da minha primeira observação.

Em segundo lugar, Trigórin é realmente um bom escritor, se o julgarmos pela lucidez com que encara o seu ofício, a sua faculdade de observar, etc. Em contrapartida, as suas notas acerca da ave, do lago ou da rapariga não nos dão a impressão de poderem vir a desencadear uma boa narração. Mas tudo nos faz já adivinhar que a intriga da peça se irá apoiar nessa história. O interesse técnico concentra-se agora no seguinte ponto: conseguirá Tchékhov compor uma boa história servindo-se de materiais que, no caderno de Trigórin, parecem bastante gastos? Se disso for capaz, tivemos razão ao vermos em Trigórin um bom escritor, capaz de compor uma excelente narração a partir de um tema banal.

Terceira observação: tal como Nina não compreende o alcance real do símbolo, quando Tréplev regressa com a ave morta, Trigórin não compreende que, ao permanecer na casa à beira do lago, ele se tornará o caçador que matou a ave.

Dito de outra maneira, o final do acto mantém-se obscuro para o espectador mediano, porque este não sabe o que deve então esperar. Só sabe ao certo que houve uma disputa, que uma partida ficou decidida, e depois adiada. O verdadeiro interesse reside na própria imprecisão dos temas e nas semipromessas artísticas.

III Acto

Uma semana depois. A sala de jantar de Sórin na sua casa de campo. Trigórin toma o pequeno-almoço e Macha fala-lhe de si própria para que ele, "como escritor", disso possa fazer uso. Informa-nos imediatamente que Tréplev se tentou suicidar, mas os ferimentos não são graves.

Aparentemente, a paixão de Macha por Tréplev arrefeceu; e eis que ela decide casar-se com o professor, para se esquecer de Tréplev. Ficamos a saber mais adiante que Trigórin e Arkádina se preparam para partir, desta vez para sempre. Segue-se uma cena entre Nina e Trigórin. Ela oferece-lhe uma prenda, um medalhão no qual mandou gravar o título de um dos seus livros, bem como a indicação de uma página e de uma linha. Arkádina e Sórin entram. Nina sai precipitadamente, pedindo

a Trigórin que lhe conceda alguns minutos antes de partir. Reparem que nem uma única palavra de amor foi pronunciada e que Trigórin é um bocadinho obtuso. A peça continua e Trigórin não pára de resmungar, tentando lembrar-se da linha e do número da página. Há livros meus aqui em casa? Sim, no gabinete de Sórin. Afasta-se para ir procurar o volume em causa, naquela que é a melhor maneira de o fazer deixar o palco.

Sórin e Arkádina passam em revista as razões do suicídio falhado de Tréplev: ciúme, ociosidade, amor-próprio… Quando ele lhe sugere que dê dinheiro ao seu filho, ela começa a chorar, tal como na descrição que Tréplev faz dela no primeiro acto. Sórin enerva-se, sente-se acometido de vertigens.

Depois de terem ajudado Sórin a sair, Tréplev e Arkádina ficam frente a frente. A cena seguinte é ligeiramente sentimental e não muito convincente. Primeiro golpe: Tréplev aconselha a mãe a emprestar dinheiro a Sórin; ela riposta que é uma actriz e não uma banqueira. Silêncio. Segundo golpe: ele pede-lhe que mude a ligadura que tem na cabeça. Enquanto ela se prontifica a fazê-lo com infinita ternura, ele recorda-lhe um gesto de grande bondade que ela teve outrora mas de que não se lembra. Diz-lhe que a ama muito, mas… eis o terceiro golpe: porque se deixa ela influenciar por aquele homem? Esta pergunta põe-na de mau humor. Tréplev afirma que as obras de Trigórin o enfastiam: tu és uma nulidade e um invejoso, replica ela; discutem furiosamente; Tréplev começa a chorar; reconciliam-se (Perdoa a tua mãe culpada.); ele confessa que ama Nina mas que ela não o ama; já não consegue escrever, perdeu toda a esperança. As mudanças de humor são aqui um pouco evidentes demais – trata-se antes de uma demonstração, deixando o autor que as personagens se entreguem ao seu próprio jogo. Imediatamente a seguir, Tchékhov comete uma grande asneira. Trigórin volta, folheando as páginas do livro à procura da famosa linha, e lê, exclusivamente para o público: "Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a!"

É óbvio que o que se teria passado na realidade é que Trigórin, encontrando o livro no gabinete de Sórin, na prateleira de baixo, se debruçaria para ler a famosa linha. Como tantas vezes acontece, um erro arrasta outro. A frase seguinte é de novo muito vulgar. Trigórin pensa em voz alta: "Porque é que este apelo de uma alma pura me soou tão triste e o coração se me apertou tão dolorosamente?" Isto é francamente medíocre: um escritor com a classe de Trigórin não se deixaria de modo nenhum resvalar para este tipo de pieguice barata. Tchékhov confrontava-se com a dura necessidade de atribuir uma súbita humanidade ao seu autor; fracassou por completo ao pô-lo em cima de umas andas para que os espectadores o pudessem ver melhor.

Trigórin declara brutalmente à amante que pretende ficar para tentar a sua sorte junto de Nina. Arkádina cai de joelhos e, numa tirada admiravelmente conduzida, defende junto dele a sua causa. "Meu belo, maravilhoso… és a última página da minha vida!", etc., "és o melhor de todos os escritores actuais, és a única esperança da Rússia", etc. E Trigórin explica ao público que estão a fazer dele uma marioneta – que é fraco, indolente, eternamente dócil. Arkádina repara então que ele aponta qualquer coisa no caderno. Ele riposta: "Esta manhã ouvi uma bela expressão: 'Bosque das donzelas….' Pode ser útil… (*Espreguiça-se.*) Portanto, vamos? Outra vez as carruagens, as estações, bufetes, costeletas, conversas…"

Chamráev entra para anunciar que a carruagem está pronta e fala de um velho actor que conheceu em tempos. Repare-se que Tchékhov encontrou um novo expediente para tornar mais vivas as suas personagens: ele atribui-lhes um gracejo banal, um reparo inepto, uma recordação fortuita, ou deixa o sovina falar do seu ouro e o médico dos seus comprimidos. Frustrada, a deusa do determinismo vinga-se… e um reparo aparentemente encantador, feito no ar e revelando indirectamente a natureza do seu autor, torna-se agora um traço tão inexorável e poderoso como a avareza do sovina. O caderno de Trigórin, as lágrimas de Arkádina quando se fala de dinheiro, as recordações de teatro de Chamráev – esses pormenores tornam-se etiquetas tão desagradáveis como as excentricidades que se repetem nas peças tradicionais –, estão a ver o que quero dizer: um gague particular que uma personagem repete durante toda a peça nos momentos mais inesperados, ou até nos momentos em que mais o esperamos. Isto mostra bem que Tchékhov, embora quase tenha conseguido renovar e melhorar a arte dramática, se deixa subrepticiamente prender nas suas próprias malhas. Tenho a certeza de que ele não se teria submetido a estas convenções – convenções com as quais pensava ter rompido – se as múltiplas formas que

elas adquirem lhe fossem mais familiares. Tenho a impressão de que ele não estudara suficientemente a arte dramática, não lera um número suficiente de peças, não era suficientemente crítico a respeito de certos aspectos técnicos do seu meio de expressão.

No meio da confusão da partida (com Arkádina a deixar um rublo para os três criados, insistindo no facto de que o deviam partilhar), Trigórin consegue arranjar maneira de trocar com Nina algumas palavras. Está inspirado e perora acerca da suavidade e da expressão angélica da rapariga. Prometem reencontrar-se e beijam-se. Pano. Apesar de alguns bons elementos, sobretudo na escolha das palavras, este acto é indiscutivelmente inferior aos dois primeiros.

IV Acto

Passaram-se dois anos, e Tchékhov sacrifica tranquilamente a velha regra da unidade do tempo à da unidade de lugar, pois, neste caso concreto, é perfeitamente natural passar-se a um Verão seguinte, época em que Trigórin e Arkádina são esperados para nova estadia na propriedade rural do irmão desta.

Um salão transformado por Tréplev em gabinete de trabalho – montanhas de livros. Macha e Medvedenko entram. São casados, têm um filho. Macha inquieta-se por causa de Sórin, que tem medo da solidão. Aludem ao teatro, cuja carcaça se ergue no jardim obscuro. A Senhora Chamráev, mãe de Macha, aconselha Tréplev a mostrar-se um pouco mais amável em relação à filha. Macha continua a amá-lo, mas espera acabar por esquecê-lo no dia em que o seu marido for transferido para outro cargo.

Ficamos a saber por acaso que Tréplev escreve para revistas. O velho Sórin dorme no quarto de Tréplev. Este desejo, esta necessidade, é bastante natural num asmático – não o entendamos como um subterfúgio para manter uma personagem em cena. Segue-se uma conversa encantadora entre o médico, Sórin e Medvedenko. (Arkádina foi entretanto buscar Trigórin à estação.) O médico refere, por exemplo, que viveu durante muito tempo no estrangeiro, e que gastou aí muito dinheiro. Passam depois a um outro assunto. Há um silêncio. Depois Medvedenko fala:

MEDVEDENKO Permita que lhe pergunte, doutor, qual é a cidade estrangeira de que mais gosta?

DORN Génova.

TRÉPLEV Porquê Génova?

Uma simples impressão, explica o médico; as vidas, lá, parecem entrecruzar-se e fundir-se, um pouco como a alma universal da sua peça, acrescenta ele – a propósito, por onde anda agora a jovem actriz? (Uma transição bastante natural.) Tréplev diz-lhe. Nina teve uma relação com Trigórin, da qual nasceu uma criança, que morreu; não é uma grande actriz, apesar de ter adquirido um certo renome: "Aceitava sempre grandes papéis, mas representava-os toscamente, sem gosto, aos berros, com gestos bruscos. Havia momentos em que ela gritava com talento, morria com talento, mas eram apenas momentos".

Dorn pergunta-lhe se, em todo o caso, ela tem algum talento, e Tréplev responde que é difícil saber ao certo (repare-se que Tréplev e Nina estão os dois numa situação idêntica em termos de triunfo artístico). Prossegue, afirmando que a seguiu de cidade em cidade, onde quer que representasse, mas que ela nunca o deixou aproximar-se. Ela às vezes escrevia-lhe. Quando Trigórin a abandonou, ela teve, ao que parece, um ligeiro desequilíbrio nervoso. Assinava as cartas: a Gaivota (repare-se que Tréplev esqueceu a razão pela qual o faria). Acrescenta que ela se encontra agora ali, que se passeia pelos arredores, que não se atreve a aparecer, e que não quer que lhe falem.

SÓRIN Era uma rapariga encantadora.

DORN Como diz?

SÓRIN Uma rapariga encantadora, digo eu.

Entretanto, Arkádina regressa da estação acompanhada por Trigórin (a situação pungente de Medvedenko, maltratado pelo sogro, vem enredar-se nestas cenas). Trigórin e Tréplev dão, apesar de tudo, um aperto de mãos. Trigórin trouxe um exemplar de uma revista mensal editada em Moscovo, na qual saiu um texto de Tréplev. Com a bonomia desenvolta de um escritor célebre para com uma estrela de menor grandeza, diz-lhe que se interessam por ele, mas que o acham misterioso.

Todos, excepto Tréplev, jogam agora loto, o jogo das noites chuvosas. Ao folhear a revista, Tréplev diz para consigo: "Trigórin leu a novela dele, mas da minha nem cortou as páginas". Acompanhamos o jogo de loto, uma cena bastante

forte, típica de Tchékhov. Parece que, para atingir o expoente máximo do seu génio, ele precisa de pôr à-vontade as personagens, de fazer com que estas se sintam em casa, descontraídas, apenas com uma ligeira contrariedade, alguns pensamentos sombrios, algumas recordações comoventes, etc. E embora, também aqui, as personagens nos sejam apresentadas na sua estranheza ou nos seus caprichos – Sórin dormita, Trigórin fala de pesca, Arkádina evoca os seus êxitos no palco –, isso é feito de um modo muito mais natural do que na cena final falsamente dramática do acto precedente, pois é absolutamente normal que dois anos mais tarde, no mesmo local, estando reunidas as mesmas personagens, os velhos expedientes sobressaiam com um certo patético. Ficamos a saber que os críticos se revelaram muito severos em relação a Tréplev, o jovem autor. São anunciados os resultados do loto. Arkádina nunca chegou a ler as elucubrações do filho. O jogo é interrompido para passarem à mesa – com a excepção de Tréplev, que continua a ler e a reler os seus manuscritos. Segue-se um monólogo – tão admirável que acabamos por esquecer o seu lado convencional: "Falei tanto de formas novas, e agora sinto que estou a cair a pouco e pouco na rotina". (Isto pode certamente aplicar-se – tal como a maior parte das observações sobre a profissão de escritor que adornam a peça – ao próprio Tchékhov, mas apenas quando este se revela inábil, como no acto anterior.) Tréplev lê: "'Um rosto pálido emoldurado pelos cabelos negros'. [...] Isto é medíocre", exclama, e risca. "Começo por quando o meu herói foi acordado pelo barulho da chuva, e corto tudo o resto. A descrição da noite luarenta é longa e rebuscada. Trigórin elaborou os seus próprios métodos, para ele é fácil. Tem o gargalo de uma garrafa partida a brilhar no açude e a sombra escura da roda do moinho – e aí está a noite de luar já pronta. Mas eu tenho uma luz a tremeluzir, e a cintilação silenciosa das estrelas, e o som distante de um piano que se extingue no ar calmo e perfumado... Isto é aflitivo." (Diga-se, de passagem, que temos aqui uma definição admirável da diferença entre a arte de Tchékhov e a dos seus contemporâneos.)

Segue-se o encontro com Nina, que, do ponto de vista do teatro tradicional, pode ser considerado a cena principal ou, como prefiro chamar-lhe, a mais satisfatória da peça. Trata-se, sem dúvida, de uma cena de grande sensibilidade. A maneira como Nina fala está aqui muito mais na linha de Tchékhov, pois ele já não se obstina a tentar pintar raparigas puras, apaixonadas e românticas. Nina está cansada, atormentada, infeliz, não passa de um emaranhado de recordações e pormenores. Continua a amar Trigórin e ignora a violenta emoção de Tréplev, que tenta, uma última vez, que ela consinta em ficar com ele. "Eu sou uma gaivota", atira ela ao acaso. "Não, não é isso.... Lembra-se de matar uma gaivota a tiro? Apareceu um homem por acaso, viu-a, e por não ter nada que fazer matou-a... É um tema para um pequeno conto. Não é isso...". "Fique, eu dou-lhe de jantar...", diz Tréplev, agarrando-se à sua última oportunidade. Tudo é feito com uma arte admirável. Ela recusa, volta a falar do seu amor por Trigórin, que a abandonou de modo tão vulgar, passa em seguida para o monólogo da peça de Tréplev, no início do primeiro acto, e sai precipitadamente.

O final do acto é sublime.

TRÉPLEV (*Depois de uma pausa.*) Será mau se alguém a encontra no jardim e vai dizer à mamã. Isso pode afligir a mamã... (*Durante dois minutos rasga todos os seus manuscritos e atira-os para debaixo da mesa, depois abre a porta da direita e sai.*)

DORN (*Tentando abrir a porta da esquerda.*) Estranho. A porta parece trancada... (*Entra e coloca o cadeirão no lugar.*) Corrida de obstáculos.

(*Entram Arkádina, Polina Andréievna, atrás dela Iákov com garrafas e Macha, depois Chamráev e Trigórin.*)

ARKÁDINA O vinho tinto e a cerveja para Boris Alekséievitch ponham aqui, em cima da mesa. Vamos jogar e beber. Sentemo-nos, meus senhores.

POLINA ANDRÉIEVNA (*Para Iákov.*) Serve também o chá agora. (*Acende as velas, senta-se à mesa de jogos.*)

CHAMRÁEV (*Conduz Trigórin até junto do armário.*) Está aqui a coisa de que eu falava há pouco... (*Retira do armário a gaivota empalhada.*) A sua encomenda.

TRIGÓRIN (*Olhando para a gaivota.*) Não me lembro! (*Depois de pensar.*) Não me lembro!

(*À direita, fora de cena, o som de um tiro; todos estremecem.*)

ARKÁDINA (*Assustada.*) O que é isto?

DORN Nada. Alguma coisa da minha farmácia

portátil que rebentou. Não se preocupe. (*Sai pela porta da direita, volta passado meio minuto*.) É isso mesmo. Rebentou um frasco de éter. (*Cantarola*.) "Estou de novo à tua frente, maravilhado..."

ARKÁDINA (*Sentando-se à mesa.*) Fu, assustei-me. Isto fez-me lembrar o tempo... (*Tapa a cara com as mãos*.) Até vi tudo escuro...

DORN (*Folheando a revista, para Trigórin*.) Há dois meses foi publicado aqui um artigo... uma carta da América, e eu queria perguntar--lhe, entre outras coisas... (*Agarra Trigórin pela cintura e condu-lo até à ribalta*) porque estou muito interessado nesta questão... (*Baixando o tom, a meia voz*.) Leve Irina Nikoláevna daqui para qualquer parte. O caso é que Konstantin Gavrílovitch se suicidou...
Pano.

Trata-se, repito, de um final admirável. Reparem que a tradição do suicídio nos bastidores se vê quebrada pelo facto de a principal interessada não perceber o que aconteceu, mas representar, de certo modo, a reacção que deveria acontecer ao evocar uma situação antiga. Reparem também que é o médico quem fala e que não é portanto necessário chamar um para satisfazer plenamente o público. Reparem, por fim, que, se Tréplev tinha falado de pôr termo aos seus dias antes do suicídio falhado, em contrapartida, nesta última cena, ele nunca se lhe refere, embora o seu gesto seja perfeita e inteiramente justificado. •

* "La Mouette". In *Littératures II: Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*. Paris: Fayard, cop. 1985. p. 392-412. Trad. **Manuel de Freitas**.

I-Acto → ocupam o palco
com a cortina
fogo

ulti— o acto

Treklev → Peso
pela arvores no
ultimo

Inversão Sorim/Trepflev → cadeira de Rodas. → elemento principal para o Sorim

*

→ AMANHÃ pares sujeitos a frases.

*

Shamraev → Arkadina → enquanto Trigorim e Nina falam

*

Macha/Medvedenko → Dançam tais a mais Waltz. sem musica.
→ 4º acto/3º acto
↳ Bingo

*

Nina com flores no chão → final do terceiro acto

*

Medvedenko do chapéu tira os numeros do loto. → Macha diz corre.

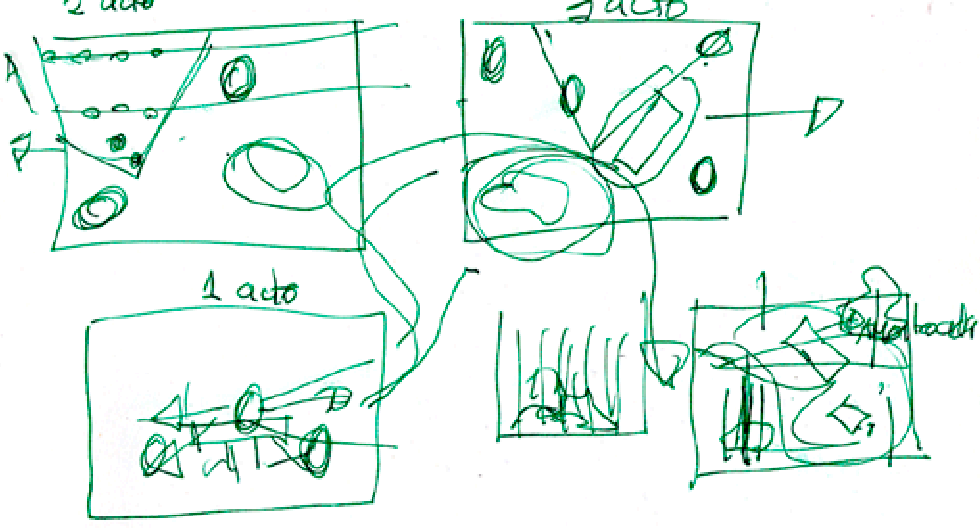
*

Em que medida é que isto nos ajudou?

2 acto

3 acto

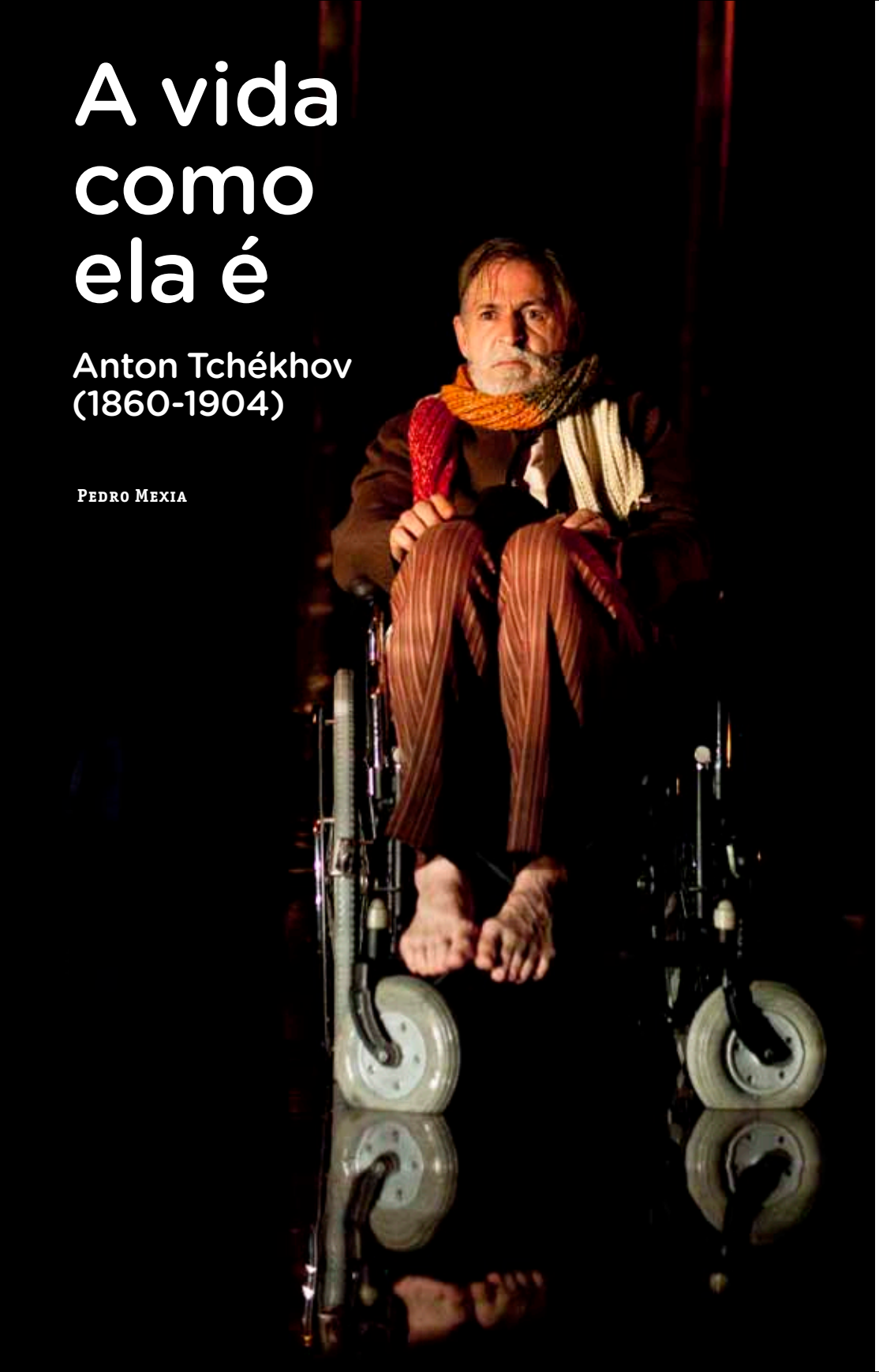
1 acto



A vida como ela é

Anton Tchékhov (1860-1904)

Pedro Mexia



Anton Tchékhov interessava-se pela vida tal como ela é. Foi essa a sua estética e a sua condição. Neto de um servo, Anton viveu com dificuldades financeiras, e sustentou a mãe e os irmãos. A falta de dinheiro, confessou, foi uma experiencia que o "corrompeu". Atento aos humilhados e ofendidos, visitou a colónia penal de Sacalina e escreveu um cuidadoso relatório que teve consequências na reforma das prisões. Como médico, tratava muitas vezes gente sem meios para lhe pagar. Humanista, combateu por todos os meios a pobreza e a doença. Progressista liberal, apoiou a causa de Dreyfus e demitiu-se da Academia quando Gorki foi vetado pelo czar. Tchékhov era um homem decente, talvez o mais decente dos escritores modernos. Agia como um médico, que conhece as misérias do mundo e as cura, uma a uma, na medida do possível, sem grandes ilusões. A vida é o que é.

Tuberculoso, Tchékhov passou largas temporadas terapêuticas fora das grandes cidades, adiou o casamento e a paternidade, e morreu aos 44 anos. Nos seus textos, e em especial no seu teatro, há sempre uma doença, do corpo ou da alma, um cheiro a decadência, vidas exauridas demasiado rápido. A sua noção médica da existência fazia com que acreditasse essencialmente na química, nos fluidos, nos humores. Daí a sua reticência quanto às paixões amorosas. Tchékhov desfrutou o mais que pôde das actrizes e admiradoras que borboleteavam à sua volta, mas era emocionalmente céptico, e achava que as necessidades básicas se tratavam no bordel e no hospital.

Começou a escrever para ganhar a vida, sem a menor convicção de que tivesse algum talento. Textos para revistas, a tantos copeques por linha, historietas curtas, divertimentos, casos banais, exercícios de observação, *sketches* humorísticos, a vida como ela é. Bagatelas, segundo ele, embora bagatelas que seguiam uma ética de lucidez e frieza. Queria, disse, escrever contos como um jornalista descreve um incêndio. De repente, o homem que era médico em Moscovo tornou-se adulado como ficcionista em São Petersburgo, a capital literária da Rússia. Nem isso fez com que Tchékhov se levasse demasiado a sério. O sucesso não lhe interessava, e a mundanidade das letras enojava-o. Além de que começaram a exigir-lhe um engajamento em que não acreditava. Quando mudou de editor, Tchékhov anunciou aos seus amigos que se tinha tornado enfim marxista, mas apenas porque o editor se chamava Adolf Fiodorovitch Marx.

Se não acreditava excessivamente no seu génio de ficcionista, Tchékhov ainda menos confiança tinha no teatro. As primeiras tentativas não correram bem. Mas a certa altura, também motivado por razões económicas, tenta de novo. E tudo muda com o estrondoso sucesso de *A Gaivota* (1896). Os últimos anos são prodigiosos, mas não isentos de equívocos. O público faz fila a cada peça, mas a crítica é em geral hostil. É famoso um texto que acusa o dramaturgo de se dedicar a "perguntas sem resposta, respostas sem pergunta, histórias sem início nem fim, intrigas sem desenlace". Tolstoi detesta o teatro de Tchékhov. Os actores, queixa-se o dramaturgo, não percebem nada das peças, preocupados com caricaturas, histrionismos e a espuma das palavras. Nem com Stanislavski ele se entende, porque defende um estilo sóbrio e irónico. Os espíritos refinados queixam-se de que "não se passa nada" nas peças de Tchékhov, como se na vida fosse muito diferente. Outros e outras enfurecem-se porque se reconhecem nas personagens, ou presumem que se reconhecem. E no entanto o teatro de Tchékhov não é datado, circunstancial, mimético. É a vida feita de decepções, melancolias, sugestões, tropismos. Um dia, quando as folhas de um manuscrito voam para longe, Tchékhov fica aflito; é fácil reconstituir aquilo que as personagens diziam, mas perdeu-se a maneira como o diziam, e o seu teatro era isso.

Há ironia e desencanto até à última peça (*O Cerejal*), até ao último dia. Escritor celebrado, "proprietário rural", casado, Tchékhov morre demasiado cedo, na Alemanha, depois de uma vida de maleitas. A última frase, diz-se, é para o médico alemão: "Ich sterbe", eu morro, mas a vida não é assim, ninguém se apaga com uma frase à Goethe, e na verdade antes do último suspiro Tchékhov bebeu champanhe. E a última frase é digna de uma peça sua: "Há tanto tempo que não bebia champanhe". A vida é como é, e depois acaba. •

António Pescada
Nasceu em Paderne, Albufeira, em 1938. Traduziu autores de língua francesa como Émile Zola, Amin Maalouf, Max Gallo, Albert Cohen e Albert Camus. Da língua inglesa, traduziu Michel Faber, Cynthia Ozick, Yann Martel, Harold Pinter, A.S. Byatt, entre outros. Viveu em Moscovo durante cinco anos, onde estudou língua e literatura russas, ao mesmo tempo que trabalhou como redactor e tradutor numa editora. Passou a traduzir literatura russa, tendo trabalhado textos de autores como Púchkin, Gorki, Dostoievski, Tolstoi, Turguéniev, Nina Berbérova ou Mikhail Bulgákov. Colaborou com Joaquim Benite na Companhia de Teatro de Almada, onde foi editor da revista *Cadernos* e passou a traduzir peças de teatro. Recebeu o Grande Prémio de Tradução do PEN Club e da Associação Portuguesa de Tradutores, e o Prémio de Tradução da Sociedade da Língua Portuguesa. Para produções do TNSJ ou integradas na sua programação, traduziu *O Tio Vânia*, *O Cerejal* e *Platónov*, de Tchékhov, bem como *Plasticina*, de Vassili Sigarev. •

Nuno Cardoso
Nasceu em Canas de Senhorim, em 1970. Iniciou o seu percurso teatral no princípio da década de 1990, no CITAC. Como actor, trabalhou com encenadores como Paulo Lisboa, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso, Nuno M Cardoso, Francisco Alves, José Neves, Luís Mestre e João Garcia Miguel. Mencione-se a recente participação em espectáculos como *Medeia*, de Eurípides, enc. Luís Mestre (As Boas Raparigas..., 2009) e *Filho da Europa*, a partir de *Kaspar*, de Peter Handke, enc. João Garcia Miguel (2010). Em 1994, foi um dos fundadores do colectivo Visões Úteis, onde foi responsável pela encenação de várias criações. Como encenador, assinou espectáculos para diversas companhias e estruturas, com especial relevo para o Ao Cabo Teatro, TNSJ e Teatro Nacional D. Maria II. Destaquem-se os seus mais recentes trabalhos de encenação: *Boneca*, de Henrik Ibsen (TNDM II, 2007), *Platónov*, de Tchékhov (TNSJ, 2008), e *Jardim Zoológico de Cristal*, de Tennessee Williams (Ao Cabo Teatro, 2009). Entre 1998 e 2003, assegurou a Direcção Artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado na estrutura do

TNSJ. Nessa condição, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). •

F. Ribeiro
Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, em 1992, tendo completado, em 1999, o curso de Realização Plástica do Espectáculo, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa (sob orientação de Jaime Silva e Paiva Raposo) e o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian (sob orientação de Alice Geirinhas e Paulo Curado). Na área do teatro, concebeu cenários e adereços para espectáculos de Andrzej Sadowski, António Feio, António Fonseca, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Luís Assis, Marcos Barbosa, Marina Nabais, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pierre Voltz, Tiago Rodrigues, Marcos Barbosa, Tónan Quito, entre outros. Na área da escultura, foi distinguido com o segundo prémio da Cena d'Arte 2004. No TNSJ, assinou a cenografia de vários espectáculos de Nuno Cardoso. Destaquem-se os mais recentes: *Woyzeck*, de Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), e *Platónov*, de Tchékhov (2008). •

Storytailors
Constituída pela dupla de criadores João Branco e Luis Sanchez, licenciados em Design de Moda, a marca surgiu na 7.ª edição do Concurso de Design de Moda Sangue Novo, da Associação ModaLisboa. Na altura, os Storytailors apresentaram, no Teatro Camões, o seu primeiro grande projecto: *Narké – História de um Vestido*. Caracterizando-se por um imaginário colorido e permeável a diversas influências, desde contos infantis às mitologias de várias culturas, o seu trabalho tem vindo a afirmar-se progressivamente, com participações na ModaLisboa e no Portugal Fashion. Em 2005, apresentaram na Alemanha a colecção *E.L.A(lice) e Ela (Rainha das Rosas)*. Nesse mesmo ano, ganharam o prémio Jovens Criadores 2005, atribuído na gala do evento Super Model of the World. Em 2007, apresentaram-se na Semana da Moda de Paris e no Portugal Fashion. No mesmo ano, abrem em Lisboa a Storytailors Store. Ainda em 2007, estrearam-se no teatro com o encenador Nuno Cardoso, para cujos espectáculos vêm assinando os figurinos. Foram distinguidos com o prémio Melhores Figurinos 2007, atribuído pelo Guia dos Teatros, pelo trabalho realizado para *Ricardo II*, de Shakespeare (enc. Nuno Cardoso). •

José Álvaro Correia
Iniciou o seu percurso teatral em 1993 no projecto *4.º Período o do Prazer*. Concluiu o bacharelato em Luz e Som na ESMAE, em 1999, e a licenciatura em Design de Luz em 2007. Tem desenvolvido a sua actividade como desenhador de luz em diversas companhias e estruturas teatrais. Realizou desenhos de luz para espectáculos encenados por Rogério de Carvalho, Ricardo Pais, Mário Barradas, João Lourenço, João Mota, Tiago Rodrigues, Marcos Barbosa, Álvaro Correia, Mónica Calle, John Romão e para coreografias de Né Barros e Aydin Teker. Desde 2000 que dirige *workshops* e acções de formação na área de iluminação para espectáculos. É co-autor do *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos* (Setepés, 2008). Trabalha com o encenador Nuno Cardoso desde 2001. •

Luís Aly
Nasceu no Porto, em 1975. Concluiu a sua formação em Sonoplastia na Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE), em 1998. Desde então, tem trabalhado com diferentes companhias e estruturas, nomeadamente As Boas Raparigas..., Teatro de Marionetas do Porto e ACE/Teatro do Bolhão. Colaborou com criadores como Rogério de Carvalho, Luís Mestre, Nuno Cardoso, João Pedro Vaz, Cristina Carvalhal, Joana Providência, entre outros. Destaquem-se os mais recentes espectáculos para os quais concebeu a sonoplastia: *Jardim Zoológico de Cristal*, de Tennessee Williams, enc. Nuno Cardoso (2009); *Vulcão*, de Abel Neves, enc. João Grosso (2009); e *Mulheres Profundas, Animais Superficiais*, de Howard Barker, enc. Rogério de Carvalho (2010). Desde 2004, colabora com a Universidade Fernando Pessoa na área da poesia sonora e hipermédia, e é professor de Som na ACE. •

João Henriques
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. Destaquem-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). •

Victor Hugo Pontes
Nasceu em Guimarães, em 1978. É licenciado em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Em 2001, frequentou a Norwich School of Art & Design. Concluiu o curso profissional de Teatro do Balleteatro Escola Profissional e o curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Forum Dança. Em 2004, fez o curso de Encenação dirigido pela companhia inglesa Third Angel na Fundação Calouste Gulbenkian e, em 2006, o curso do Projet Thierry Salmon – La Nouvelle École des Maîtres, dirigido por Pippo Delbono, na Bélgica e em Itália. Como intérprete, trabalhou com Moncho Rodriguez, Isabel Barros, Clara Andermatt, David Lescot, entre outros. Iniciou o seu percurso como coreógrafo em 2003, tendo apresentado as suas peças em Portugal e no estrangeiro. Destaquem-se as mais recentes: *Ensaio* (2007), *Manual de Instruções* (2009), *Vice-versa* e *Rendez-vous* (2010). Em 2007, venceu o 1.º Prémio no No Ballet – 2nd International Choreography Competition Ludwigshafen, Alemanha. Em 2010, foi seleccionado pelo projecto Intradance para dirigir o espectáculo *Far Away From Here* para a companhia russa Liquid Theatre, em Moscovo. É docente do Balleteatro Escola Profissional. Assegura, desde 2005, funções de assistente de encenação nos espectáculos de Nuno Cardoso. •

Cristina Carvalhal
Nasceu em Lisboa, em 1966. É licenciada em Teatro e Educação pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Como actriz, 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 Carinhas, Sandra Faleiro e Tiago Rodrigues. Participou em diversas séries televisivas e em cinema trabalhou com realizadores como Joaquim Leitão, Manuel Mozos, Luís Filipe Costa, Margarida Cardoso, Luís Filipe Rocha, Vítor Gonçalves, entre outros. Dos seus trabalhos de encenação, destaquem-se os mais recentes: *Cândido*, de Voltaire (2008); *A Orelha de Deus*, de Jenny Schwartz (2009); *Uma Família Portuguesa*, de Filomena Oliveira e Miguel Real; e *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (2010). É co-fundadora da Escola de Mulheres – Oficina de Teatro. Leccionou na Universidade de Évora e na Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1987 e 1993, foi distinguida pelos Prémios do jornal *Sete*. Em 2010, *A Orelha de Deus* recebeu o Prémio Autores SPA/RTP para Melhor Espectáculo. •

João Castro
Frequentou o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, entre outros. 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 Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com António Durães, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para os mais recentes espectáculos em que participou como actor: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, e *Antígona*, de Sófocles. Desempenhou funções de assistente de encenação em espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. •

João Pedro Vaz
Nasceu no Porto, em 1974. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Paulo Castro, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Ricardo Pais, Giorgio

Barberio Corsetti, Heiner Goebbels, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Lourenço, Miguel Seabra, Luis Miguel Cintra, entre outros. Foi co-fundador da ASSéDIO. Entre as suas encenações, destacam-se *(A)tentados*, de Martin Crimp (2000); *O Triunfo do Amor*, de Marivaux (2002); *Mapa* (2005); *Um Número*, de Caryl Churchill (2005); *Auto da Paixão* (2008); *Persona*, de Ingmar Bergman (2008); *Ego*, de Mick Gordon e Paul Broks (2009); e *História do Soldado*, de Ramuz/Stravinski (2010). No cinema, filmou com Luís Filipe Rocha, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, Tiago Guedes/Frederico Serra, Marco Martins, entre outros. Recebeu o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte (Instituto Português das Artes do Espectáculo, 2000) e foi nomeado para os Globos de Ouro SIC – Melhor Actor de Teatro (2002). *Ego* foi nomeado para os Prémios Autores SPA/RTP 2010, na categoria de Melhor Espectáculo. É, desde finais de 2009, Director Artístico das Comédias do Minho. •

Jorge Mota
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, Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe, ASSéDIO, Ensemble, 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 Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. •

José Eduardo Silva
Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou o seu trabalho como actor com Moncho Rodriguez, em 1993. É licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE. Trabalhou com os encenadores Nuno Cardoso, Trevor Stuart, Eric Blouet e Myriam Assouline, José Carretas e João Garcia Miguel, e com criadores como Fabio Iaquone e Isabel Barros. Trabalhou com Giancarlo Cobelli no Teatro Stabile di Torino, integrando o elenco de *Woyzeck*. Encenou espectáculos no Teatro Universitário do Minho, Balleteatro 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 vários discos do projecto Blue Orange Juice e concebe bandas sonoras para espectáculos de teatro e projectos transdisciplinares. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2005, onde integrou o elenco de espectáculos de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, António Durães, Ana Luísa Guimarães, Nuno M Cardoso e João Henriques. •

Lígia Roque
Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz 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 Carinhas, mas também com encenadores como Giorgio Barberio Corsetti, António Durães, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Colaborou ainda 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), e *Por Amor de Deus*, de John Havelda (Fundação Ciência e Desenvolvimento). •

Luís Araújo
Nasceu no Porto, em 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso, Luís Mestre, Manuel Sardinha, Fernando Moreira e Carlos Pimenta. Trabalhou com as companhias Ranters Theatre (Austrália) e Teatrino Clandestino (Itália), com os *performers* Miguel Bonneville, Rodolphe Cintorino e Pascal Lièvre, e com o realizador Edgar Pêra. Trabalha regularmente em dobragens de

documentários e séries de animação. Em 2007, concebeu e interpretou *Mostra-me Tu a Minha Cara*, a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller, no São Luiz Teatro Municipal. No TNSJ, tem participado em vários espectáculos desde 2004. Destaque para os mais recentes: *Platónov*, de Tchékhov, enc. Nuno Cardoso (2008); *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, enc. Ricardo Pais (2008); e *Tambores na Noite*, de Brecht, enc. Nuno Carinhas (2009). •

Maria do Céu Ribeiro
Nasceu em 1970. Entre 1989 e 1993, integrou o Teatro Universitário do Porto, onde trabalhou sob a direcção de António Capelo. Em 1993, concluiu o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo, onde, desde 1998, lecciona a disciplina de Voz/Expressão Oral. Estreou-se em 1994 com *A Tempestade*, de Shakespeare, enc. Silviu Purcarete, no TNSJ. Fundadora da companhia As Boas Raparigas..., integrou o elenco dos seus espectáculos encenados por Rogério de Carvalho, sendo o mais recente *Mulheres Profundas, Animais Superficiais*, de Howard Barker. Na mesma companhia, de que é também Directora de Produção, participou ainda em espectáculos dirigidos por João Paulo Costa, Júlia Correia, José Wallenstein, Joana Providência, António Capelo, Sérgio Praia, Maria Emília Correia, Cristina Carvalhal, Luís Mestre e João Pedro Vaz. No TNSJ, integrou recentemente o elenco de *Antígona*, de Sófocles, enc. Nuno Carinhas (2010). •

Micaela Cardoso
Nasceu no Porto, em 1974. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Desde 1996, participou em inúmeras produções do TNSJ, trabalhando especialmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com Giorgio Barberio Corsetti e Nuno Cardoso. Trabalhou também com os encenadores João Brites, Ruy Otero, Rogério de Carvalho, Álvaro Correia, José Peixoto, João Cardoso, entre outros. Destaque para os espectáculos mais recentes em que participou: *Jardim Zoológico de Cristal*, de Tennessee Williams, enc. Nuno Cardoso (2009), e *O Dia de Todos os Pescadores*, de Francisco Luís Parreira, enc. João Cardoso (2010). Em 1998, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. Em televisão, participou em séries, telefilmes e telenovelas. No cinema, protagonizou *Laços de Sangue*, de Pál Erdoss, participou em *A Casa*, de Sharunas Bartas, e em *O Rapaz do Trapézio Voador*, de Fernando Matos Silva, que lhe valeu o prémio de Melhor Actriz no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. •

Paulo Freixinho
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 Mayenburg, 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 Purcarete, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, entre muitos outros. Destaquem-se os mais recentes: *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. •

FICHA TÉCNICA

coordenação de produção
Mauro Rodrigues (Ao Cabo Teatro)
Maria João Teixeira
assistência de produção
Mónica Rocha, **Maria do Céu Soares**
direcção técnica
Carlos Miguel Chaves
direcção de palco
Rui Simão
direcção de cena
Ricardo Silva
cenografia
F. Ribeiro (Ao Cabo Teatro)
Teresa Grácio
luz
Filipe Pinheiro, **José Carlos Cunha**, **Nuno Gonçalves**, **Abílio Vinhas**
maquinaria
Jorge Silva, **Lídio Pontes**, **Paulo Ferreira**, **Adélio Pêra**, **Joaquim Marques**
som
António Bica
guarda-roupa e adereços
Elisabete Leão (coordenação); **Teresa Batista** (assistente); **Celeste Marinho** (mestra-costureira); **Nazaré Fernandes**, **Virgínia Pereira** (costureiras); **Isabel Pereira** (aderecista de guarda-roupa); **Guilherme Monteiro**, **Dora Pereira** (aderecistas)

Ao Cabo Teatro
Rua António Carneiro, 101, 3.º Esq.
4300-026 Porto
T 91 690 56 11
www.aocaboteatro.com
geral@aocaboteatro.com

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

edição
Departamento de Edições do TNSJ
coordenação
Pedro Sobrado
documentação
Paula Braga
design gráfico
João Faria, **João Guedes**
fotografia
João Tuna
impressão
Multitema – Soluções de Impressão, S.A.

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

Apoios

Agradecimentos
Fernanda Rocha
Afonso Santos
Ricardo Couto
Luís Gonzaga
Joana Brito
Nuno Beira
Polícia de Segurança Pública

Parceiro Media

Apoios à divulgação

TNSJ

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO