

TEATRO EM DEBATE(S)



LIVROS HORIZONTE

10-21

Teatro em Debate(s)

I Congresso do Teatro Português

Colóquio “O homem de costas: o corpo
no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas”



COMISSÃO EDITORIAL: Maria Helena Seródio (Coord.)
Clara Riso
José Maria Vieira Mendes
Maria João Caetano
Teresa Faria

EDIÇÃO DE: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa
Associação Portuguesa de Críticos de Teatro

APOIO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Colecção:
Horizonte Universitário

Título:
Teatro em Debate(s)

Autor:
Vários

Capa:
Estúdios Horizonte

Ilustração da capa:
José David, *Auto Retrato I*



© Livros Horizonte, 2003

ISBN 972-24-1280-9

Paginação:
Gráfica 99

Impressão e acabamento:
Rolo & Filhos, Lda.

Dep. legal n.º 200527/03

Outubro 2003



Reservados todos os direitos de publicação
total ou parcial para a língua portuguesa por
LIVROS HORIZONTE, LDA.
Rua das Chagas, 17-1.º Dt.º - 1200 LISBOA
E-mail: livroshorizonte@mail.telepac.pt

ÍNDICE

PREFACIO	9
<i>MARIA HELENA SERÓDIO</i> A reflexão sobre teatro: memórias dispersas	11
<i>MARIA JOÃO CAETANO</i> Expectativas em relação ao Congresso	27

1.ª PARTE:

I Congresso do Teatro Português

<i>COMISSÃO ORGANIZADORA</i> Abertura dos trabalhos	39
<i>MARIA BARROSO</i> Discurso de abertura	41
<i>JOAQUIM DE CARVALHO</i> Sobre as Conclusões do 1.º Encontro Nacional de Teatro	45

1. CRIAÇÃO

1.1. Posições gerais	51
<i>CARMEN DOLORES</i> Ser ou não ser actor	53
<i>ADOLFO GUTKIN</i> Para falar de criação	55
<i>CARLOS PORTO</i> O sentido trágico do teatro	61
<i>MORAIS E CASTRO</i> O teatro como repertório dos valores humanos	63
<i>JAIME GRALHEIRO</i> Os dramaturgos devem participar na montagem dos seus textos	65
<i>PAULO FILIPE</i> O nosso drama televisivo	69
<i>VARELA SILVA</i>	73
1.2. Casos particulares	75
<i>JÚLIA LELLO</i> Inovação e tradição no teatro de Natália Correia: Húmus ibérico e seiva criadora	77

<i>JOSÉ JORGE LETRIA</i>	
Teatro, poesia impura	81
<i>PRISTA MONTEIRO</i>	
Ser ou não ser... dramaturgo	87
<i>TEATRO DA GARAGEM</i>	
O problema da secagem das tintas	91
<i>JOSÉ RUI MARTINS</i>	
Trigo Limpo, ACERT: uma experiência	95
<i>LUÍS GRAÇA</i>	
A função social da crítica na sátira dos jovens autores	99
<i>FRANCISCO NICHOLSON</i>	
Será a Revista uma causa perdida?	103
<i>MARIA JOÃO SERRÃO</i>	
Componentes teatrais na peça de teatro musical <i>Don't Juan</i> de Constança Capdeville	107
<i>MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA</i>	
Lisboa e um registo de memória: os espaços teatrais setecentistas	113

2. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO:

GESTÃO, FINANCIAMENTOS E SITUAÇÃO CONTRATUAL DOS ARTISTAS

<i>JOAQUIM BENITE</i>	
Produção e subsídios	117
<i>VARELA SILVA</i>	
O meu ponto de vista	121
<i>ANDRÉ GAGO</i>	
A História é: umas lutas de classes	123
<i>MÁRIO JACQUES</i>	
Sobre o estatuto do actor no teatro	127
<i>PEDRO PINHEIRO</i>	
As salas de teatro, os contratos, os actores profissionais e os outros	131
<i>CASTRO GUEDES</i>	
Apelo contra os subsídios	137
<i>FILIPE CRAWFORD</i>	
Mereçamos o teatro que temos	141
<i>HÉLDER FREIRE COSTA</i>	
O teatro de Revista	143
<i>LEANDRO VALE</i>	
Descentralização em Portugal: como, porquê e onde	147

<i>JOSÉ MASCARENHAS</i>	151
<i>CARLOS PORTO</i>	152
<i>MORAIS E CASTRO</i>	152
<i>MARIA DO CÉU GUERRA</i>	153
<i>JORGE BRACOURT</i>	154

3. RECEPÇÃO

PÚBLICO E COMUNICAÇÃO SOCIAL

<i>CARLOS PORTO</i> Para que servem os críticos?	159
<i>MARIA HELENA SERÓDIO</i> Uma paixão estética para a crítica	161
<i>MARIA DO CÉU GUERRA</i> O público: essa entidade linda	167
<i>VARELA SILVA</i>	169

4. FORMAÇÃO

<i>FERNANDO PEIXOTO</i> A "expressão dramática" como instrumento de aprendizagem	173
<i>CARLOS VIEIRA DE ALMEIDA</i> A formação como acção prioritária	177
<i>JÚLIA LELLO</i> Do teatro na escola: um direito, uma urgência e... um risco?	181
<i>JÚLIA CORREIA</i> A expressão dramática e o teatro no ensino secundário	185
<i>JOSÉ MASCARENHAS</i> É urgente a divulgação das diferentes experiências teatrais em Portugal	191
<i>NÉ BARROS</i> Dar forma ao <i>ser actor</i>	193
<i>FILIFE CRAWFORD</i> Novas linguagens?	197
<i>MARIA HELENA DÁ MESQUITA</i> A televisão afasta as pessoas do teatro?	199
<i>JORGE BRACOURT</i> O teatro sempre fascinou as populações	201
<i>MORAIS E CASTRO</i>	203
<i>VARELA SILVA</i>	203
<i>MARIA HELENA SERÓDIO</i> Conclusões aprovadas no final dos trabalhos do Congresso	205

2.ª PARTE:

O homem de costas:

O corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas

<i>GEORGES BANU</i>	
L'homme de dos, entre peinture et théâtre	213
<i>LUIZ FRANCISCO REBELLO</i>	
De frente, de costas, de perfil	237
<i>ANA GABRIELA MACEDO</i>	
A arte de Paula Rego – “uma máfia de mulheres”?	241
<i>JOÃO BRITES</i>	
Mãos esvoaçantes	253
<i>JOÃO LOURENÇO</i>	
De costas não se representa!	257
<i>RUI CINTRA</i>	
O corpo na arte – notas	263
<i>PAULO EDUARDO CARVALHO</i>	
“Dar corpo ao amor”: <i>A Salvação de Veneza</i> , na encenação de Ricardo Pais ..	267
<i>JOÃO MÁRIO GRILLO</i>	
Do corpo do cinema ao corpo do espectador	273
<i>FERNANDO GUERREIRO</i>	
O ponto de vista de trás – o cinema na nossa cabeça	279
<i>ANDRÉ BARATA</i>	
Por detrás do mundo	287
<i>MADALENA VICTORINO</i>	
A possibilidade da torção	295
<i>JOÃO PEDRO VAZ</i>	
O actor de costas	299
<i>SUSANA PAIVA</i>	
Duas revelações frontais e uma determinada fixação nas costas, antecedidas por breve introdução	301
<i>PEDRO SENA NUNES</i>	
Olhar de costas para mim	305

Os dramaturgos devem participar na montagem dos seus textos

Jaime Gralheiro

1.^o – A situação do dramaturgo português parece-me particularmente difícil nestes últimos sessenta anos. Primeiro foi a Censura, agora é o desinteresse. E eu, que escrevi em ambas as situações, em verdade vos digo que me chego a interrogar sobre qual será a pior (do ponto de vista do dramaturgo, como criador).

Durante a Censura, a gente tinha pelo menos a paga de a “fintar” e, se não o conseguia, a consolação de poder pensar que fora ela quem nos silenciara. E, como essa opinião era generalizada, todos se sentiam mais ou menos reconfortados com a solidariedade uns dos outros, cada um à espera do seu grande dia, com a obra definitiva escondida na gaveta da esperança!

Finalmente o grande dia chegou e a “gaveta” afinal estava pouco menos que vazia. E nem podia ser de outra forma. Na verdade, o teatro é o verbo feito carne, a palavra que se torna gente, agindo no espaço do faz de conta que o palco lhe abriu. E, porque recria a vida, o teatro é arte. Talvez mais antiga. Como toda a arte, exige, para além do talento e engenho próprio, um certo treino.

As palavras no teatro têm um ritmo, têm um som, uma força, um peso específico que os aspirantes a dramaturgos pressentem, mas de que só se dão conta, plenamente, quando as vêem “levantadas” sobre as tábuas e dos seus sonhos vêm surgir o espectáculo...

Para além disso, a linguagem teatral é muito mais complexa que qualquer outra linguagem literária. Pressupõe a acção. Um gesto, um silêncio, um olhar, uma pausa ou hesitação poderão dizer mais (e ser mais fortes) que um eloquente discurso. A acção teatral transforma e, às vezes, mata o discurso oral.

Só que, para se chegar a este *desideratum*, que parece tão óbvio, necessário se tornou escrever, talvez, milhares de páginas que, de novo, se reescreveram quando tiveram de enfrentar a cena, no concreto.

Atrevo-me a afirmar que não há nem nunca houve no mundo qualquer dramaturgo que, sem passar pela experiência do palco, tenha conseguido arrancar da sua cabecinha um texto perfeito, capaz de ser montado, sem que sobre ele se tenha de exercer um trabalho dramaturgicamente de acerto às “tábuas” e ao espectáculo que se está a fazer. Por isso é que todos os grandes dramaturgos (desde os gregos a Shakespeare, Gil Vicente, Calderón de la Barca, Molière, etc.) foram actores e encenadores, mesmo quando, ainda, nem encenadores havia...

Inovação e tradição no teatro de Natália Correia: Húmus ibérico e seiva criadora

Júlia Lello

As causas que me levam a apresentar hoje aqui esta comunicação, ao contrário do que algumas pessoas possam julgar, não têm tanto a ver com o cumprimento de um ritual afectivo (que talvez não fosse motivação suficiente para enfrentar-vos e solicitar a vossa atenção), mas prendem-se sobretudo com a necessidade de repor uma situação de justiça intelectual.

Como disse ainda há pouco tempo o poeta Manuel Alegre, a nossa “democrática” – ou assim dita – sociedade utiliza hoje uma nova forma de censura que, sendo mais subtil, é quase tão tenebrosa como a outra, pois se apoia na mediocridade e no golpismo que a esta costuma estar ligado. Essa censura, e agora volto a citar, ainda que de cor, o Poeta, consiste hoje, não em proibir, mas em silenciar as vozes que, por qualquer razão, não convém serem ouvidas. (...) Ninguém sabe quais são as razões exactas que levam à discriminação. Se bem que o talento e qualidade patente, para quem quiser ver, do silenciado, *versus* a mediocridade, qualidade intrínseca do que silencia, sejam condições sempre presentes nesse tipo de situações.

Claro que a culpa não pertence à classe teatral a que pertencemos, e que Natália sempre acompanhou e amou, mas nenhum de nós ignora que o talento de Natália Correia era daqueles que incomodavam, talvez afinal muito menos pela sua rebelião do que pela sua desmesurada grandeza. E se não faltava ao seu teatro nem qualidade literária, nem erudição, nem verve, nem vitalidade, nem uma carpintaria sólida, nem espectacularidade, nem universalidade e profundidade temática, o que é que lhe faltava, então, para ser objecto de encenações mais numerosas, variadas e ambiciosas, de estudos críticos e universitários mais atentos, de maior atenção, enfim? Talvez não faltasse nada, sobrasse apenas qualidade.

Por outro lado, ela própria se atribuía um quinhão de culpa, ou de responsabilidade, nesse esquecimento de que foi vítima, quando comentava: “A minha multidisciplinaridade tem-me prejudicado muito”.

Se Natália Correia não tivesse escrito mais nada, nem feito mais nada, nem sido mais nada, o seu teatro seria mais do que suficiente para lhe assegurar a imortalidade. Porque às vezes é mais fácil pegar numa única obra e transformá-la numa imagem de marca.

(...) Natália Correia publicou em teatro pelo menos três obras primas, que são a trilogia da sua maturidade como dramaturga: *O Encoberto*, *A Pécora*, *Erros meus*,

Teatro, poesia impura

José Jorge Letria

A releitura recente de peças como *Júlio César* ou *Coriolano*, de William Shakespeare, leva-me a pensar que os grandes conflitos e contradições que marcam a condição humana serão sempre a matéria-prima de que se alimenta a criação do texto dramático, seja qual for o papel que nela desempenham outras formas de comunicação que não têm a palavra como suporte privilegiado.

Shakespeare foi buscar à complexa e fascinante sociedade romana os temas daquelas suas duas peças para reflectir, com a cumplicidade dos espectadores do seu tempo, sobre os mecanismos do poder político e sobre as traições e vilezas que ele frequentemente impõe. Lidas alguns séculos depois de terem sido escritas e mais tempo ainda depois de terem ocorrido os conflitos e os confrontos que estiveram na origem da trama dramática, aquelas peças demonstram que o homem, que nenhuma ideologia, por mais utópica e bem intencionada que seja, conseguirá tornar, de facto, novo, acaba sempre por se repetir, ainda que a História se não repita. E o teatro, com o que tem em cada representação de efémero e de irrepetível, é o espaço ideal para a materialização, mesmo que ficcional, de tudo o que no homem é eterno e efémero, grandioso ou vil, consoante as circunstâncias.

Com o que tem de perceptível e de irrepetível, o teatro coloca sempre o homem em processo, independentemente das técnicas que utilize para o fazer, podendo privilegiar a gestualidade, o silêncio ou simplesmente o absurdo da condição humana.

O teatro tem a sua função primordial definida nestas palavras do terceiro acto de *Hamlet*: "O objectivo do teatro, a princípio e agora, foi e é oferecer um espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à decisão a sua exacta efígie, à idade e corpo da vida social a sua verdadeira forma e imagem."

Neste fim de século e de milénio em que o poder político persistentemente marginaliza a prática cultural, apenas a promovendo para obter dividendos eleitorais ou para conquistar um estatuto social que a sua visão mercantil e desumanizada a cada passo lhe arrebatava, é tempo de dignificar os suportes culturais que põem o homem em confronto com a sua condição precária.

Isto é válido para a literatura, para a pintura ou para o teatro. É válido para tudo o que é produção de espírito.

As pessoas nesta angústia finissecular que nos vai marcando o quotidiano, cada vez se fecham mais nos seus microuniversos, nas suas bolsas de egoísmo e ressen-

Ser ou não ser... dramaturgo

Prista Monteiro

"Ser ou não ser": frase prestigiada há muito pelo mais célebre dramaturgo de sempre, ela pode aplicar-se em todas, ou quase todas, as áreas da vivência humana. A hesitação que nela se reflecte é a própria essência dessa humanidade. Aqui, porém, ela foi utilizada, creio, com alguns graus de desvio, em relação à que foi empregada pelo homem que a consagrou. Penso que já não é bem uma hesitação o que se procura. É sim, saber quando e sobretudo porquê se é dramaturgo ou não e, em consequência, se estará na nossa mão sê-lo por um simples acto volitivo ou pela frequência de um centro de estudo onde, como para qualquer outra arte, nos ensinam os princípios básicos e o emprego de alguns "instrumentos" usados no ofício.

Embora muito respeitável o amadorismo, não acho que ele satisfaça integralmente todos os homens. Mal de quem não ansiar pelo óptimo. Nunca atingirá sequer o bom que Shakespeare aconselhava a Goneril pela boca do Duque de Albânia. E isso tornará indispensável a escola. Embora entre escola e talento eu prefira o talento ainda que sem escola. Claro que o ideal seria fruir destes dois factores simultaneamente.

E como será possível tentar definir a existência de talento num indivíduo? Julgo que para essa pesquisa há-de ser necessário incluir a presença de um verbo fácil, a riqueza do vocabulário e sobretudo uma natural tendência para a prática da dialéctica, do ponto e do contraponto. A facilidade em ser simultaneamente protagonista e antagonista. Ser afinal hesitante, concordar que nunca se poderá saber onde se encontra a verdade total, embora, como se diz didacticamente, para a facilidade de estudo se decida tomar uma posição definitiva e defendida a todo o transe com argumentos decisivamente teatrais.

Talvez até estas características expliquem porque tantos dramaturgos são oriundos da classe dos juristas. Ou será que os advogados escolheram já esta cadeira por serem dramaturgos potenciais?

Mas o talento, de origem genética ou não, é ainda muito mais complicado que isto.

Ao dramaturgo é necessária alguma dose de histrionismo, acompanhada de uma boa taça de *cocktail*, do qual farão parte obrigatória, ao menos, uma pitada de metáfora, outra de paranomásia, uma de hipérbole, aposiopese *quantum satis*, capacidade criadora em doses inevitavelmente muito generosas e um particular sentido,

Será a Revista uma causa perdida?

Francisco Nicholson

Um velho amigo destas andanças e desandanças teatrais ao saber que eu tinha sido convidado a intervir neste congresso para falar do teatro de revista em Portugal ironizou: «Tu e a tua irresistível atracção pelas causas perdidas!...» Ao princípio não liguei muita importância ao sarcasmo, mas passado algum tempo dei comigo a matutar: «Será que a revista é mesmo uma causa perdida?» E de tal maneira a dúvida se instalou no meu espírito que acabei por decidir fazer dela o tema da minha intervenção.

Ainda não há muito tempo, mais propriamente no semanário *Independente* publicado no dia 5 de Novembro [de 1993], Vasco Pulido Valente dedicou à Revista um bom parágrafo do seu habitual artigo de opinião. Escreveu ele: «falta falar de Revista, o genuíno teatro português em Portugal. Para uma pequena burguesia, e uma classe média, sem gosto ou educação, a Revista substitui o teatro "sério". Dela se esperava o comentário político, a crítica de costumes e até um módico de meditação grave (no famoso "quadro dramático"). Só que a Revista despachava a receita num estilo entre o *vaudeville* e o café-concerto, com pernas ao léu, cantigas e graça pesada. O "povo" gostava, repetia as graças e as cantigas e até muito recentemente no Parque Mayer estabeleciam-se as grandes reputações. Mas com o advento de um regime democrático e a nova força da rádio e da televisão, o Parque Mayer perdeu a sua velha pertinência. O inacreditável La Féria não ressuscitou a Revista, reconheceu solene e pomposamente a sua morte, com uma espécie de respeitosa "colagem", a que as pessoas foram como quem vai a um museu e que o Estado financiou».

Estamos perante uma certidão de óbito que, como se sabe, teve nestes últimos anos muitas culpas no cartório. Penso, no entanto, que este texto de Vasco Pulido Valente devia merecer a maior atenção de todos os que ainda estão ligados à máquina do teatro de Revista, até porque, por muito que lhes desagrade, há muitos milhares de antigos espectadores perdidos para o Parque Mayer que com ele concordam inteiramente.

É certo que certidões de óbito teve muitas este género de teatro desde que em 1856 começou a gatinhar com o «fossilismo e progresso» de Manuel Roussado. Em 1896, por exemplo, Fialho d'Almeida encontrou-lhe males muito maiores do que a «falta de pertinência» (a mim apetecia-me dizer que um dos males maiores da Revista actual é a falta de pertinência!...). Mas, dizia eu, Fialho d'Almeida encontrou

De frente, de costas, de perfil

Luiz Francisco Rebello

Teatro é um conceito polissémico. O dicionário de Moraes propõe-nos nada menos do que dez definições de teatro. Na verdade, quando dizemos “o teatro”, não estamos necessariamente a dizer sempre a mesma coisa.

Assim, quando nos queremos referir ao conjunto de peças escritas por um dramaturgo, produzidas numa determinada época, ou integradas numa determinada linha estética, dizemos: o teatro de Gil Vicente ou de Santareno, o teatro isabelino ou renascentista, o teatro simbolista ou expressionista, o teatro épico, o teatro do absurdo ou o teatro da crueldade. Ou ainda, em função da temática, o teatro de tese, o teatro-documento; e, noutros registos, o teatro de *boulevard* e o teatro experimental, o teatro de câmara e o teatro de rua.

Mas também empregamos a palavra “teatro” para indicar o lugar físico onde ocorre a representação de uma obra dramática: o Teatro do Cisne, o Teatro D. Maria II, o Teatro do Bairro Alto. Ou então, em sentido mais restrito, o espaço da representação, o palco: é frequente os autores, na didascália inicial, ao descreverem o local onde irá decorrer a acção dramatizada, fazê-lo nos termos seguintes: “o teatro representa uma sala, uma rua, um bosque”.

E dizemos igualmente “teatro” para significar tudo isso, e mais ainda: não só o texto dramático e o lugar da sua representação, mas o jogo dos actores em todos os seus aspectos, vocal, gestual, cinético, o cenário, a iluminação, a música, a recepção pelo público, a inserção da prática teatral no seu contexto histórico-social. É evidente ser este o sentido mais abrangente da realidade que subjaz ao conceito de teatro. Um todo cuja perfeita inteligibilidade pressupõe – e exige – a ponderação de cada uma das partes que o compõem, sem nenhuma excluir.

Gramsci definia o teatro como uma “acção colectiva que é a metáfora de uma colectividade mais vasta”. Uma *imago mundi*: não se dizia já no tratado *Natya-Sastra* que o teatro foi feito “de acordo com o movimento do mundo”? Por isso o teatro é ao mesmo tempo palavra e gesto, som e silêncio, luz e sombra, veículos de uma mensagem que se dirige a um destinatário. E só se cumpre integralmente quando se perfaz o circuito que liga entre si o emissor, autor da mensagem, isto é, o poeta, o mensageiro que a transporta, isto é, o actor, e o receptor, isto é, o público.

Permitam-me outra metáfora. O arquitecto concebe o projecto e os planos de uma casa, que os operários constroem. Mas uma casa destina-se a ser habitada, e,