

JAIME SALAZAR SAMPAIO TEATRO COMPLETO

Introdução e organização de SEBASTIANA FADDA

IV



ARTIGO

INSTITUTO
DE INVESTIGACAO E
DESENVOLVIMENTO

Titulo: Teatro Completo
Vol. IV

Autor: Jaime Salazar Sampaio

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: Departamento Editorial da INCM

Revisão do texto: Paula Lobo

Tiragem: 1000 exemplares

Data de impressão: Maio de 2005

ISBN: 972-27-1403-1

Depósito legal: 115 329/97



JAIME SALAZAR SAMPAIO TEATRO COMPLETO

Introdução e organização de SEBASTIANA FADDA

IV

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

LISBOA

2005

O VEREDICTO

...che nessuno con la
...che non si può
...che non si può

...che non si può
...che non si può
...che non si può

...che non si può
...che non si può
...che non si può

...che non si può
...che non si può

...che non si può
...che non si può

...che non si può
...che non si può
...che non si può

O VEREDICTO DE JAIME SALAZAR SAMPAIO

Em conversa com Sebastiana Fadda, Gonçalves Preto, George Stobbaerts e Daniel Dias, Jaime Salazar Sampaio declarava em jeito de meditação sobre as peças que até então (1997) escrevera:

[...] não sou um dramaturgo premeditado [...] as peças acontecem-me [...] um belo dia sou «visitado» por uma personagem, às vezes duas, que já se instalaram em determinado espaço, sem esperarem pela minha autorização: um quarto de cama (é frequente), um jardim público, uma ilha, uma colina, uma sala de cinema ou um palco vazio...¹

É neste último lugar — onde já decorrera a acção de *Uma Questão de Tempo* (1999) — que se desenrola o diálogo da nova peça *O Veredicto*, envolvendo duas personagens nomeadas — Abel (ou Jerónimo?²) e Irene — além de outras figuras masculinas e femininas que não recebem nome próprio, ficando-se tão-só por iniciais que caracterizam modalidades dessas figurações — em feminino ou masculino³ —, mas que se apresentam claramente como «duplos» dos protagonistas.

E só por estas duas considerações podemos desde logo concluir que Jaime Salazar Sampaio exercita mais uma vez algumas das regras do seu próprio

¹ Jaime Salazar Sampaio, «Fogo cruzado sobre este teatro», *Teatro Completo II*, Lisboa, INCM, 1997, p. 552.

² Nome de uma das personagens de *Aqui, de Passagem...* (1991-1994) e de uma outra, de nome mais comprido, de *Uma Questão de Tempo* (1999).

³ É o caso de F. F. (Figura Feminina), F. M. (Figura Masculina), F. M. C. (Figura Masculina em traje de Cerimónia), F. V. (Figura de Velho), F. R. (Figura de Rapaz), F. E. (Figura Espalhafatosa), F. A e F. B (duas outras Figuras Masculinas, A e B).

cânone, tanto no desenho aberto do espaço (sobrepondo metaforicamente vários sentidos), como na confrontação de uma mulher e de um homem que, de resto, também aqui, se desdobram em reconfigurações funcionais. Nessa confrontação verifica-se uma vez mais um misto de animosidade e cumplicidade, resultando ambígua a relação, mas indicando uma evolução no sentido de uma possível concertação final. Por outro lado, os nomes continuam a excluir o patronímico, banalizando as personagens e não as relacionando umas com as outras (e permitindo, por aí, por exemplo, a indecisão sobre se são efectivamente casados ou não). Além disso, as figuras, que vão aparecendo e desaparecendo em vários jogos coreográficos — em marcações de entradas, saídas, gestos, acções —, são avatares outros dos protagonistas: indicados como «duplos» e dois deles explicitamente referidos em didascálias que se vestiriam como Abel e Irene, só acrescentando algum acessório que deles os diferenciase.

Mais uma vez, portanto, no teatro de Jaime Salazar Sampaio espaço e personagens são lugares abertos de sentido, elementos aparentemente neutros à espera de indicações mais precisas, como peões num tabuleiro de jogo. E uma vez mais a acção se limita a breves expansões no espaço — indicando comer ou trabalhar, coisas que são da responsabilidade dos duplos — sem que se possa falar de uma transformação que qualquer um dos protagonistas leve a cabo.

Do ponto de vista da caracterização espacial, fornecem-se pistas, por vezes contraditórias, que sucessivamente investem «interpretações» no lugar de cena: várias cadeiras localizam uma eventual sala de espera, mas os protagonistas estarão sentados lado a lado olhando de frente o público (como se fossem os espectadores o lugar de cena para que olham estes dois eventuais espectadores). Mais tarde, uma figura feminina espalhafatosa (F. E. 1) estranhará o lugar dizendo que parece mais um armazém ou um casarão com morcegos e teias de aranha do que o tribunal que julgava vir encontrar. Adiante repetir-se-á a ideia de que é estranha a casa, até que, finalmente, parece decidir-se ser, de facto, uma sala de teatro.

Se esta sobreposição interpretativa prepara e parece legitimar a confusão entre vida e teatro, numa recuperação algo desencantada do *topos* barroco («o mundo é um palco»), a verdade é que a peça vai investir num «para além» da cena que, no fundo do palco (para lá das várias portas ou frestas por onde entram e saem as várias figuras referidas com iniciais) e «por detrás da plateia» (a revelação com que terminará a peça), vem «esvaziar» o lugar central da acção. Ou seja, os ruídos que ao longo da cena vão sendo referidos por detrás do palco e o grande estrondo final (com a abertura da porta da plateia) são formas de inquietação que parecem apontar, respectivamente, para um passado (que traz «recordações [que dançam] na cabeça») e para um futuro (de uma escuridão que os engolirá). São, portanto, os lugares que metaforizam o tempo e os riscos a ele inerentes. A revelação temível da «realidade [...], esse rio sem margens onde naufragamos», que «estrondosamente» se parece impor como desenlace, pode configurar, de facto, o pressentimento de um fim («dar o berro [...] sair de cena»), ou a descoberta do

que poderá estar para lá de um jogo que manteve «a vida» como simulacro, adoptando regras que o teatro fixou em marcações, papéis, réplicas, apartes, ritmos, tons, banda sonora, etc.

Uma réplica como a de Abel, «toda a gente tem [...] um pé na Vida... e o outro... o outro... talvez num palco», reforça a ideia de que viver pode, de algum modo, ser a transposição das relações, sentidos e regras que vieram do teatro para contaminar a vida. Mas não deixa de se instalar uma dúvida que parece mais preocupante e que se reporta a um outro sentido concitado em cena e presente no próprio título: a ideia de uma sentença a ser proferida em tribunal.

Mas se as questões que o texto levanta, quer com este jogo ambíguo entre teatro e vida, quer com a expectativa de um «veredicto» final, relevam de uma reflexão existencial, não deixa de ser lúdica a forma de as objectivar em cena. A ironia, a exploração da ambiguidade nas relações entre homem e mulher, as frases atrevidas (estas quase sempre ditas pelos duplos) ou a expectativa fintada são lugares de decisão que vão alimentando o jogo. Como a certa altura, nas palavras de F. M.: «Os anos passam [...] E o amor fica... (*Mastiga*)... Cada vez mais longe.» Ou no comentário breve:

F. F. — [...] O suicídio... não é... a solução...

F. M. — Mas resolve tudo...

Nos poucos adereços convocados podemos localizar alguns que recorrentemente encontramos na ficção dramática de Jaime Salazar Sampaio, e, uma vez mais, surgem como tipificando os sexos: um jornal e um *dossier* (para Abel), a malinha de senhora — com coisas de maquilhagem — e um diário (para Irene), malas de viagem (para ambos). Mas surgem-nos outros — instrumentos de trabalho — que parecem introduzir uma certa estranheza, como, por exemplo: uma máquina fotográfica muito antiga e uma bússola, ambas de grandes dimensões. Independentemente dos sentidos que trazem ao palco (fotografar Abel ou definir um rumo), a verdade é que são símbolos de uma actividade que duplos ou estranhos teimam em introduzir, mas que os protagonistas descartam, ocupados que estão em preparar «a questão de fundo», ora vista como aventura e viagem, ora entendida como o julgamento.

Há neste texto, aparentemente simples, uma cristalização de temas e processos caros ao teatro de Jaime Salazar Sampaio, e não está longe o mundo de Beckett [sobretudo de *Endgame* (*Fin de partie*) ou de *À Espera de Godot*]: o mundo lá fora ameaça entrar, o apito para o início do «jogo», os preparativos para o grande solilóquio, a entrada de um velho e de um rapaz, a confirmação de que é esse o lugar indicado pelo Homem da Agência, etc.

É ainda o mundo descarnado, de abstracta interrogação, ao qual se concedem apenas os gestos e falas da banalidade quotidiana, travestida de trabalho de ensaio, e onde cada um se relaciona com o seu «par» medindo forças permanentemente. Não falta sequer a «vaga melodia levemente triste» (sempre pela mulher...).

Mas é no desequilíbrio entre o que se diz e o que se pressente (e receia) que se instala esta dramaturgia: céptica quanto a afectos e razões, prisioneira de um fazer por fazer. O testemunho, portanto, de uma inquietação.

Como a paisagem que F. M. observa com desalento, mas que salva da desvalorização real, dizendo: «... sempre vai cumprindo a sua obrigação...»

MARIA HELENA SERÓDIO