

EM BUSCA DO TEATRO PERDIDO 1

CARLOS PORTO



«Seja-nos permitida
uma confissão: sentimo-nos superiores
à maioria dos
espectáculos de teatro a que
costumamos assistir.
Quer dizer: esses espectáculos
não têm nada, ou quase nada,
para nos dar
(trata-se, pois, de uma
superioridade consciente da sua desvalia).
Acontece, por vezes, haver
uma certa reciprocidade entre nós
e o espectáculo: como espectador,
sentimos que o espectáculo
actua em nós e sentimos,
ao mesmo tempo,
que a nossa presença
não é indiferente
aos seus valores.
Em raras, muito raras ocasiões,
verificamos que afinal
temos tudo por aprender.
É a altura das revisões
dilacerantes, do repensar penoso
de uma problemática
que pensávamos relativamente
de pedra e cal.
Recomeçamos do zero.»



1. Carlos Po
2. Carlos Po
- a publicar:
3. F. Gonçal
4. Gerzy Grotowski — PARA UM TEATRO POBRE

Faculdade de Letras de Lisboa



ULFL00000133049

792(469)"19"

Por, C 1

EM BUSCA DO TEATRO PERDIDO

1.º volume

título: **EM BUSCA DO TEATRO PERDIDO**

autor: **CARLOS PORTO**

(1.º VOLUME)

COLECÇÃO MOVIMENTO N.º 1

© **PLÁTANO EDITORA, S. A. R. L.**

Avenida de Berna, 31, 2.º, Esq. — Lisboa

ilustrações: **J. J. GRANVILLE** (1803-1947 — FRANÇA)

capa: **ISABEL LAGINHAS**

arranjo gráfico: **JÚLIO NAVARRO**

EDIÇÃO M-009-73



COLECÇÃO
MOVIMENTO

133049



2.11.94

SUMÁRIO

1.º VOLUME

- A MEMÓRIA DO TEATRO
- TEATRO EXPERIMENTAL
DO PORTO
- TEATRO EXPERIMENTAL
DE CASCAIS
- CASA DA COMÉDIA
- TEATRO UNIVERSITÁRIO

2.º VOLUME

- O CRÍTICO NÃO É
UM FANTASMA
- TEATRO NACIONAL
D. MARIA II
- TEATRO ESTÚDIO DE
LISBOA
- GRUPO 4
- TEATRO NACIONAL
POPULAR
- TEATRO MARIA MATOS
- GRUPO DE ACÇÃO
TEATRAL
- VÁRIA
- TEATRO BRASILEIRO
- CALÍGULA, A CRÍTICA
E OS FANTASMAS
- FICHEIRO-BIBLIOGRAFIA-
-ÍNDICE ONOMÁSTICO

CARLOS PORTO

EM BUSCA DO TEATRO PERDIDO

1958-1971



SUMÁRIO

EM BUSCA DO TEATRO PERDIDO

- * A MEMÓRIA DO TEATRO
- * TEATRO EXPERIMENTAL
- * TEATRO EXPERIMENTAL
- * CASA DA COMÉDIA
- * TEATRO EXPERIMENTAL



A alquimia (do teatro): Com os pós da invenção, eis que o barro se transmuta em ouro — e a máscara em rosto e a solidão em comunhão.

VÍTOR SILVA TAVARES

Ao teatro só será, sem dúvida, possível assumir uma posição independente, se se entregar às correntes mais avassaladoras da sociedade e se se associar a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por efectuar grandes modificações neste domínio.

BERTOLT BRECHT
trad. Fiana Hasse P. Brandão

Entre o teatro e a sua crítica, como entre os espectáculos e o público, há lugar para um diálogo prolongado e fecundo, com a condição, exactamente, de que, nesse diálogo, uma certa *distância* seja respeitada entre uns e outros, uma *abertura* com o que essa palavra subentende, ao mesmo tempo, de adesão, de atenção e de livre escolha.

BERNARD DORT

O que é indispensável, é uma maldita revolução: é absurdo mas é o que é indispensável.

ARNOLD WESKER

Proprietários de opiniões, abstei-vos.

Numa parede da Sorbonne
Maio/68

A MEMÓRIA DO TEATRO



MEMÓRIA DO TEATRO



O crítico de teatro não é apenas o juiz que do alto da sua tribuna sentencia, sobranceiramente, o espectáculo que viu; não é apenas o mediador, humilde ou auto-suficiente, entre o espectáculo, cuja leitura, por várias razões, lhe é mais imediatamente acessível, e o espectador (sobretudo quando este, por outras razões, tem embotada, ou por desenvolver, a sua própria sensibilidade crítica).

O crítico de teatro é também a memória do teatro.

O teatro realiza-se ao mesmo tempo no espaço e no tempo. Ver um espectáculo teatral é conhecer uma realidade única e irrepetível. Essa característica de transitoriedade justifica, por si só, a existência da actividade crítica que poderá e deverá ser um testemunho daquilo que morreu num tempo e num espaço determinados.

Quando penso em todo o teatro que até hoje vi (foi muito pouco, infelizmente) não posso, contudo, deixar de sentir a impotência da minha memória. Tudo passou, tudo morreu. Nas tábuas de onde brotaram as mais duradouras paixões e os ódios mais irremediáveis, não há hoje mais do que fantasmas cujos rostos já não consigo distinguir.

Desde o aterrorizante teatro da minha infância que constituiu para mim um autêntico exercício de crueldade (porque tudo nele era assustador, a começar pelo lugar onde se efectuava, um barracão

no meio de um quintal ermo, passando pela assistência, violenta e apaixonada, até ao espectáculo: o que dele ainda hoje recordo com pavor é o fogo que de súbito se levantava no meio do palco, labaredas que surgiam como por milagre e davam um carácter sagrado a esse teatro a que agora não posso deixar de conferir uma projecção mítica), desde essa prática de um teatro de que hoje já não existem quaisquer vestígios, até ao *meu* último espectáculo — o que ficou?

Frases soltas, imagens que teimam em manter-se acesas, embora delidas, representam, talvez, uma tentativa quase involuntária de recuperação do que está para sempre perdido. Para dar alguns exemplos ao acaso e sem quaisquer intenções valorativas:

Vejo o João Guedes encostar-se à suposta casa de Willy Loman (na *Morte de Um Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller) e ouço-o dizer, despedindo-se da vida: «Agora, quando começares a partida, meu filho, bate-me forte essa bola, não largues a avançada, e quando rematares, remata duro e baixo, porque isso é muito importante, meu filho...»

Vejo a Dalila Rocha — confundindo-a no palco e na rua —, mãos enclavinadas, corpo retorcido, olhar de quem, sonhando, resvala na funda loucura de onde não se regressa; corpo, mãos, olhos de quem fez da droga o único caminho possível (Mary Cavan Tyrone na *Jornada para a Noite*, de O'Neill).

Vejo, numa tarde de certo sábado, Eunice Muñoz mergulhar dentro de si mesma, levar-nos com ela, entremostrando-nos aquela zona do ser em que o silêncio se transforma num grito de irreprimível — e, no entanto, reprimido — sofrimento (na *Fedra*, de Racine).

Vejo Jacinto Ramos virar-se para nós e implorar a piedade de que os nossos corações estão vazios: «Mãe, salva o teu filho! Deixa cair uma pequena lágrima na minha cabeça que dói tanto! Olha como me fazem mal!» (*Diário de um Louco*, de Gogol). Almada diria: «Mãe, põe-me a mão na cabeça, quando me pões a mão na cabeça é tudo tão verdade!»

Vejo os jovens do TUCA viverem de forma irreprimível a tragédia — o canto e o protesto — dos severinos brasileiros, dos severinos de todo o Mundo (*Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto).

Tudo isto, e o resto, esfumando-se como uma imagem num espelho que o tempo vai embaciando.

Por isso me permiti ir aos velhos papéis recuperar os contornos (imprecisos e desajeitados) com que tentei, quando me foi possível, arrancar da implacável destruição pelo esquecimento, emoções (algumas) e também numerosas decepções que tenho conhecido ao longo destes últimos anos, aqui no teatro português.

Não esqueçamos que toda a problemática do teatro que em Portugal se faz é condicionada por uma situação sociopolítica à qual não interessa a existência de uma actividade teatral livre e contestatária. Ora, só na liberdade e na contestação o teatro poderá ser o lugar privilegiado em que a comunidade se encontre, se reveja, a si própria se revele e se autocritique. Um teatro que não pode cumprir esse destino, que não pode assumir essa alta e admirável responsabilidade, não pode deixar de ser amorfo, invertebrado, inconsequente — ou exercício mais ou menos gratuito para intelectuais bem ou mal intencionados; ou forma comercial de alienação; ou aproveitamento oportunista ao serviço de inconfessados intuitos propagandísticos.

Os comentários que tenho vindo a fazer a algum do nosso teatro partem sempre dessa inamovida situação, ou seja, têm em conta a existência de uma Censura que, desde logo, condiciona a própria situação do espectáculo e, o que é pior, impede a existência de um clima que possibilite o desenvolvimento em liberdade da capacidade de criação que os portugueses, como qualquer outro povo, naturalmente revelariam, noutras circunstâncias.

Como já o disse algures ⁽¹⁾, fazer crítica de teatro em Portugal implica a aceitação de determinadas regras de jogo, com tudo o que isso significa de abdicação. Sabemos que a peça que vamos ver foi previamente submetida ao exame de uma Comissão de Censura; não ignoramos que o espectáculo com essa peça foi, por sua vez, sujeito ao controlo dessa ou doutra Comissão de Censura; sabemos, finalmente, que as palavras com que vamos tentar definir (bem ou mal, certa ou erradamente) esse espectáculo, serão por sua vez alvo da mesma vigilância condicionante. Pior ainda, sabemos que mesmo antes de as escrever estamos já condicionados por 40 anos de uma prática constante, minuciosa, insidiosa de autocensura, por 40 anos de pressões, de lavagens ao cérebro, de esterilização, os quais não poderão ter deixado de aniquilar, pelo menos parcialmente, a nossa espontaneidade de julgamento, a sinceridade das nossas reacções, a nossa capacidade de sermos livres e de, em liberdade, julgarmos.

A crítica de teatro, como qualquer outra forma de expressão, só existe na medida em que representa mais do que ela própria, em que representa as apetências e as necessidades de artistas e de espectadores, não só dos que existem e subsistem como daqueles para os quais é necessário criar condições para que possam surgir. De certo modo, e sem qualquer espírito de jactância, o crítico que minimamente se preze não poderá deixar de procurar ser um intérprete da consciência da comunidade (*se as minhas ideias não são também as vossas ideias, então não valem nada, ou quase nada*, parafraseando Walt Whitman). Contudo, quando essa voz é tão violentamente sufocada (do mesmo modo que é negado o próprio espírito de comunidade) não pode a crítica, como a própria matéria que critica, deixar de reflectir essa situação de estrangulamento. É neste contexto que julgo e, julgando,

me disponho também a ser julgado. Porque não podemos ignorar a outra face da moeda: a nossa quota-parte de culpa em relação ao que se passa, a nossa cumplicidade. Seria, todavia, ainda maior a nossa culpa, mais grave a nossa cumplicidade, se nos abstivéssemos. Aceito, pois, as regras do jogo. Criticando, aceito a dialéctica que nos é imposta, do espectáculo contra o espectador, da opressão contra um e outro, ao mesmo tempo que a repudio.

Considero útil (se quiserem, imodestamente) esta actividade porque o espectador de teatro patenteia quotidianamente a passividade que o caracteriza (o facto de ter aparecido uma pequena franja de espectadores despertos não basta para desmentir estas palavras): é na qualidade de espectador activo e interessado (atento mas não venerador) que ajo. É certo que a passividade do público tem raízes no próprio espectáculo que normalmente vê, o que nem por isso facilita a minha tarefa, muito pelo contrário. Se porventura essa condição de espectador activo não me dá alforria de crítico, permite-me pelo menos estabelecer, sem ideias preconcebidas, sem preconceitos de estilo ou de escola (tanto quanto em consciência nos podemos considerar libertos de umas e de outros) mas tendo em atenção certos postulados de um teatro que me parece o mais adequado para as nossas circunstâncias, juízos de valor que embora provisórios traduzem determinadas opções.

Espectador entre espectadores, dirijo-me em primeiro lugar àqueles que, como eu, vêem no teatro mais do que mero pretexto para boas digestões, mas gostaria que aqueles a quem o teatro nada diz como forma superior de expressão encontrassem nos meus comentários matéria que os ajudasse a rever essa posição. Num outro plano, gostaria também que os responsáveis por cada espectáculo em particular e pelo espectáculo em geral encontrassem aqui elementos que, se possível, contribuissem para uma autocritica que cada actuação, num e noutro campo, deveria implicar.

(1) Suplemento literário do «Diário de Lisboa», 16-4-1971.

Objectivos excessivamente ambiciosos e, paradoxalmente, de uma modéstia exemplar (se me permitem...) porque se colocam numa perspectiva antidogmática ou que como tal se pretende.

Sou por vezes acusado de dureza em relação aos espectáculos que comento. E, no entanto, mesmo quando digo mal estou frequentemente a usar de benevolência pois tenho consciência: 1.º — dos limites estreitos que circunstancializam o espectáculo teatral entre nós, e aos quais já fiz passageira referência; 2.º — de que esses limites impedem a definição precisa da qualidade do espectáculo, de tal maneira me parecem fluidas as fronteiras de uma actividade praticada quase sempre mais por «ter de ser» do que como afirmação vital de uma consciência realizada em termos de arte; além disso, considero que se, efectivamente, traduzisse em termos críticos o nível do que vejo, estaria a ofender os bons costumes vocabulares e mais decente seria desistir dessa actividade de prope-dêutica crítica a que este papel me obriga.

Uma das justificações que normalmente se apresentam para o mau teatro que cá se faz (do ponto de vista de ideologia do espectáculo e da sua realização estética) consiste na incapacidade que o nosso público manifestaria em entender o espectáculo se este fosse posto noutros termos e no consequente desinteresse que manifestaria por esses termos. Ora, é precisamente esse ponto de vista que me obriga a ser, dentro de certas medidas e de certos pesos, relativamente implacável em relação a uma actividade que tende a manter e a explorar as coisas tal como estão (se admitirmos que o raciocínio está certo) não procurando lutar, como lhe competiria, em função das atribuições e das responsabilidades que lhe são inerentes. O público português é vítima involuntária e inconsciente de uma situação que o impede de assumir a personalidade actuante, adulta e civilizacional que por direito lhe pertence, mercê da massificação cega e aberrante de que é quotidianamente alvo. Desprovido, desde os bancos da escola, de qualquer tipo de formação ou simples-

mente de informação estética, alimentado por «intermediários» que o estupidificam em vez de o esclarecerem, vivendo à margem de tudo aquilo que podia defini-lo como ser pensante, senhor do seu destino, criador e criando-se no mesmo movimento ascensional de consciencialização humanizadora, onde poderá encontrar quem procure lutar contra essa situação alienante? Nos artistas e nos críticos, cremos nós. Se os artistas por vezes abdicam (por razões que podem ser relativamente respeitáveis) dessa missão de esclarecimento e de consciencialização, compete aos críticos (ou àqueles que os substituam) alertar ao mesmo tempo os criadores e os seus existentes ou potenciais consumidores. Posição delicada que tem de atender a todos os cambiantes de uma problemática difusa e complexa para não se transformar num gesto gratuito de denúncia. Ao longo destes anos tenho amiúde verificado a dificuldade em fazer da crítica uma prática objectiva, despreconceituosa e leal. Somos todos críticos, o que seria óptimo se as nossas criticazinhas não fossem constantemente inquinadas pelo veneno do despeito, da inveja, do ódio pessoal, da vaidade, do mesquinho espírito de rivalidade. Por isso, admitimos, sobretudo, dois tipos de crítica: aquela que nega tudo ou quase tudo o que se faz porque utiliza uma bitola excessivamente alta para as nossas possibilidades imediatas e não tem em conta as condições em que se trabalha entre nós; aquela que leva a incensar tudo o que se faz como se não fossem tão evidentes as carências e os erros. Há um terceiro caminho, mais difícil e talvez mais ambíguo (são os riscos da profissão): o que obriga a analisar cada espectáculo ao mesmo tempo como um todo isolado e inscrito num determinado contexto. Trata-se, nesse caso, de fazer análise descomprometida (para além daqueles compromissos indefectíveis) e nuançada que utiliza um instrumento, tão lúcido quanto possível, de prospecção e de leitura, não um instrumento de guerra (embora espectáculos existam que só o canhão merecem).

Utilizo um critério. Creio ser possível, aqui

e agora, isto é, vigiados e espartilhados, erguer espectáculos vivos e eficazes. Para isso, no entanto, é indispensável tomar consciência do contexto em que esses espectáculos se inserem, é necessário estar certo do papel que cada um deve assumir. O teatro só pode existir em Portugal graças a espectáculos capazes de congregar os vários públicos existentes e de conquistar novos públicos. Na minha opinião, esses espectáculos só poderão nascer a partir de um esforço colectivo de criação em que deverão participar não só os homens de teatro dignos desse nome, que ainda existem, e aqueles que é urgentíssimo formar a partir da existência de autênticas escolas de teatro, como também os nossos dramaturgos, os nossos poetas, os nossos ensaístas, os nossos romancistas, os nossos músicos, os nossos artistas plásticos.

Resta-me fazer uma breve análise dos termos que utilizo na abordagem do espectáculo de teatro. Devo confessar que ainda não consegui superar o problema maior da crítica de teatro: fazer incidir a análise sobre o espectáculo e não sobre o texto posto em cena. O facto de normalmente os críticos portugueses ⁽¹⁾ e estrangeiros que conheço não terem também encontrado o tipo de crítica mais adequado a essa indiscutível necessidade não me consola do meu fracasso. Embora procurando assentar a análise do texto nas estruturas teatrais que o veículam, isto é, procurando estudar as constantes do texto a partir da interpretação que lhe é dada pelos responsáveis do espectáculo (encenador e actores) concordo que não atingi mais do que uma relativa aproximação daquilo que entendo dever ser a crítica de teatro: crítica de um espectáculo na sua globalidade e não crítica de um dos seus componentes mesmo que seja tão importante como é o caso do texto. Espero que um contacto

⁽¹⁾ A prática crítica de Redondo Júnior obedecia a esse critério quando foi, infelizmente, interrompida. Para críticos jovens que surgiram ultimamente, esse problema da dicotomia entre fundo e forma parece ultrapassado.

cada vez mais assíduo com o espectáculo teatral e uma prática cada vez maior da reflexão que esse espectáculo justificar me ajudem a vencer essa incompletude.

Reúnem estes volumes, em cujo título glosei, com a devida vénia, o título da obra-prima de Marcel Proust, algumas das crónicas que em vários locais dediquei a espectáculos portugueses (com uma excepção intencional: a do espectáculo do *TUCA Morte e Vida Severina*). Verificar-se-á a ausência de certos sectores importantes da actividade do espectáculo, em especial o teatro dito comercial, a revista, o teatro amador e o teatro estrangeiro. Ficarão para um outro volume, se for possível. O leitor porventura com memória encontrará algumas discrepâncias em relação aos textos publicados. O facto explica-se assim: por um lado, procedi a ligeiros acertos paraestilísticos; por outro lado, entre o texto dactilografado e o texto impresso há por vezes desfasamentos involuntários, imprevisíveis e inevitáveis.

Relendo estes textos não posso deixar de sorrir perante a ingenuidade (além de outras carências, claro) de que tantas vezes dei provas. Ser-me-ia fácil expurgar os volumes, pelo menos em parte, dos aspectos circunstanciais que o marcam mas não o fiz porque esta obra pretende ser também (ou principalmente) um informe sobre o espectáculo que em Portugal tem sido o pão nosso de cada dia: da massa com que é feito não podem desligar-se nem a sua prática nem a sua crítica.

No final do 2.º volume encontrar-se-á uma relação dos textos publicados e respectivas origens.

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO



CULTURA TEATRAL DE JANTAR

TERÇO EXPERIMENTAL DO JANTAR



...a cultura teatral é um fenómeno que se desenvolveu ao longo da história da humanidade, sendo um dos mais importantes meios de expressão artística e social. A cultura teatral é um fenómeno que se desenvolveu ao longo da história da humanidade, sendo um dos mais importantes meios de expressão artística e social.

A PROMESSA

de Bernardo Santareno

Em relação àqueles que negaram as virtualidades da peça de Santareno, ou pelo menos as minimizaram de tal maneira que pouco faltava para escamotearem o seu valor real e intrínseco (ou pelo menos aquilo que considero como tal), não quero deixar de chamar a atenção para o facto das afirmações feitas pelo Director artístico do TEP (António Pedro), imbuídas de um entusiasmo, cuja legitimidade, aliás, não discuto, terem provocado um ambiente tal, que o afundamento puro e simples da peça não seria de estranhar. Que assim não aconteceu já todos nós sabemos. A peça de Santareno foi discutida, foi invulgarmente discutida — e só se discute aquilo que interessa, prende, ou emociona apaixonadamente. Aqueles que, por uma razão ou outra, consideraram a peça totalmente falhada — se é que os houve — ter-se-ão convencido de que algo susceptível de interessar de tal modo tanta gente não pode ser uma obra banal nem uma obra débil. As deficiências que se queiram apontar ao texto de Santareno — a ausência de um ambiente social bem definido, a fragilidade de certas personagens, o mau gosto evidente de determinados

António Pedro, um final de tragédia como seria mister.

A entrada de novos actores para o TEP veio dar mais homogeneidade à equipa (concordar ou não com o seu ingresso, é outro caso). Assim, parece-me que houve grande coesão neste desempenho da peça de Santareno, como raramente terá havido no TEP. Registe-se, no entanto, algumas diferenças prosódicas que feriam desagradavelmente. Se Dalila Rocha, João Guedes e Alexandre Vieira, tiveram três belas interpretações, sobretudo Dalila Rocha que nos dá em cada personagem o que a cada personagem pertence, numa compreensão notável da vivência que é inerente, pessoal e intransmissível a cada figura, a grande revelação foi-nos dada por Cândida Maria, que num papel muito ingrato e a todo o momento susceptível de se transformar numa palhaçada, o mantém sempre num nível excelente, sem quebras, exagerado como o autor queria (ver as indicações da peça) e sempre verosímil. Talvez por isso nem toda a gente aceitou a interpretação de Cândida Maria que, a meu ver, se ressarciu, com esta intervenção, de outras menos felizes. Todos os outros, como deixei implícito, contribuíram para formar aquela equipa indispensável para o sucesso de uma representação teatral.

A peça de Santareno é um momento do teatro português, como o reconheceu o crítico insuspeito que é Luiz Francisco Rebello. Gostaríamos que todos aqueles que não estão de acordo com a afirmação viessem até nós dizer das suas razões que serão, pelo menos, tão respeitáveis como as nossas. Cá ficamos à espera, certos de que uma discussão serena e desapaixonada contribuirá para um melhor esclarecimento de todos nós ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Respeito esta nota circunstancial unicamente para sublinhar o tipo de crítica que me interessa fazer.

JORNADA PARA A NOITE

de Eugene O'Neill

Depois de *A Promessa* de Bernardo Santareno, o TEP dá-nos uma das peças póstumas de Eugene O'Neill, *Jornada para a Noite*, na tradução do poeta Jorge de Sena, a qual nos parece notável. Depois da tragédia de amor, com as suas implicações que iam do misticismo mais exacerbado ao mais violento sexualismo; do ambiente de uma casa de pescadores; da psicologia de pessoas que são como nós, ou pelo menos estão próximas de nós, por aquele somatório de particularidades que define um agregado de indivíduos; depois da tragédia de amor, a tragédia da solidão, tortuosa e irremediável. *A Promessa. Jornada para a Noite*. Uma peça portuguesa. Uma peça americana. Outros caminhos (ou outras barreiras). Outros sonhos (ou pesadelos). Outras esperanças (ou desesperos). Outras vozes (ou silêncios). Um denominador comum: a poesia. E, no fim e no princípio, no fundo e na superfície, o homem. O homem, apesar de tudo. Aqui, à procura de uma verdade que se lhe nega e que, no entanto, acaba por descobrir, torturado, é certo, angustiado e dilacerado, todavia com um tempo de esperança. Ali, o homem tão «retorcido que se poderia esconder por detrás de um saca-rolhas» (para citar o próprio O'Neill), o homem que diz — «o passado não é o presente e também o futuro?», o homem que destrói a sua esperança — e é ainda homem. Teimosamente. Raivosamente.

Em *Jornada para a Noite*, dá-nos O'Neill o retrato cruel, implacável e (provavelmente) exactíssimo de uma família americana (a sua própria família, ao que parece, o que significa por parte do autor um rasgar de véus terrível e impressionante, com certeza raríssimo). Durante cerca de três horas (no texto apresentado pelo TEP que suponho não ter, razoável e logicamente, respeitado o original), quatro personagens vivem em um dia a amargura.

É URGENTE O AMOR

de Luiz Francisco Rebello

Teatro português não é exactamente teatro em Portugal. Podiam representar-se em Portugal, pelos melhores actores e com encenação dos melhores técnicos, peças dos maiores dramaturgos do mundo, sem que existisse teatro português. Pelo menos em teoria, pois as coisas na realidade não ocorrem realmente assim: a representação entre nós de bons textos estrangeiros criaria o ambiente necessário para o aparecimento de textos portugueses, pode mesmo dizer-se de bons textos portugueses. Pois o caso é que nós, portugueses, não somos, com certeza, desprovidos de vocação — passe o termo — para o teatro, como por vezes se julga e como o nosso pobre passado teatral parece querer demonstrar. E assim teríamos teatro português. Teatro em Portugal e teatro português. Teatro português que todos nós consideramos necessário, indispensável para a existência de uma cultura válida e autêntica. Ora, é óbvio que para um possível teatro português não basta a existência de dramaturgos em potência, é imprescindível que haja quem os represente. Mais ainda, o facto de existirem companhias de teatro declamado trabalhando com regularidade e inteligência, anima o aparecimento de novos dramaturgos. Mesmo aqui o papel dos grupos de teatro experimental é importante, não sei até se fundamental. De facto, nos grupos de teatro experimental os nossos escritores de teatro terão a certeza de encontrar a seriedade, o «saber teatro» que os seus textos, porventura, mereçam. Assim, além de actores, de técnicos e do próprio público, a existência dos grupos de teatro experimental ajuda a formação de novos autores e o florescimento de autores já aparecidos e afastados por falta de possibilidades de montagem das suas obras.

Nesta temporada, o TEP apresentou uma peça de um novo dramaturgo cuja estreia tanta celeuma

levantou, e que possui indiscutíveis qualidades dramáticas, e agora um novo texto de Luiz Francisco Rebello, um autor e um homem de teatro de certo modo consagrado. E pode, desde já, afirmar-se que o novo trabalho de Rebello ocupará um lugar saliente na moderna dramaturgia portuguesa. A propósito da anterior peça do autor falou-se na sua falta de personalidade, dadas as sugestões visíveis do teatro de Pirandello e de Priestley, sobretudo deste último, visto anteriormente nesta cidade. Pode dizer-se que o autor se libertou quase completamente dessas influências. É certo que a problemática desta peça e o que nela representa aquela tomada de consciência, fazem lembrar ainda a peça de Priestley *Está lá fora Um Inspector*. Creio, todavia, que essa associação significa menos servilismo do que o encontro de duas preocupações sociais idênticas da parte de dois autores, ambos senhores de uma técnica de teatro igualmente apurada. Na peça de Rebello, o que mais me entusiasmou foi, se não me engano, a autenticidade, ou melhor, a teatralidade do diálogo. Efectivamente, a qualidade deste, não a qualidade literária, ou não principalmente essa, mas a qualidade especificamente teatral, foi para mim uma quase revelação. É a partir dessa característica que se compreende que Rebello tivesse criado dois actos que poderiam ser banais, se não os salvasse uma tão alta fidelidade à vivência humana das palavras, que poderiam não ter interesse se não se revestissem de uma tal densidade. Não é preciso salientar o que há de convencional (e falaremos desde já desse convencional) naquele primeiro acto em que se encontram os dois amantes da mesma mulher; e o que há de frágil no segundo acto, preenchido com interrogatórios policiais. Só no terceiro tempo, a problemática da peça se agudiza e o jogo teatral de cada personagem a sós com os fantasmas da sua consciência, se singulariza, e adquire uma riqueza dramática que até aí não tivera ou que até aí tivera transmitida pelo «estilo» que confere à peça de Rebello um lugar à parte no teatro português. Não esqueçamos que há um estilo

O JOGADOR

de Ugo Betti

A grande decepção da temporada foi constituída pela apresentação do original *O Jogador*, de Ugo Betti, dramaturgo italiano contemporâneo, cuja ausência nos nossos palcos se dizia ser uma lacuna imperdoável. Ora Ugo Betti transfere os problemas humanos para regiões extraterrenas, onde tudo o que se passa é ao mesmo tempo arbitrário e convencional.

A peça *O Jogador* fala-nos de um caso de consciência — o que está em causa não é o que aconteceu realmente, mas aquilo que Ennio, o jogador, desejaria ter feito. É a sua consciência que serve de palco ao drama a que o espectador assiste. Mas como poderá o espectador aperceber-se de que as coisas se passam assim — se não for avisado? Eis a primeira falha da peça. Falha irremediável que o inegável talento dramático de Betti não consegue disfarçar. Assim, se a construção teatral da peça é hábil não é suficiente, pois tudo acaba por resolver-se num diálogo longo e fastidioso. As personagens de Betti parecem ter a volúpia de falar — e como isso é perigoso quando as palavras não traduzem um devir dramático!

A julgar pelas obras de Ugo Betti que, aliás, só conhecemos de leitura, o dramaturgo tem como principal preocupação o destino das suas personagens para além da morte. Essas personagens «lutam para fugir do mundo e não para modificá-lo», como escreveu Deniz-Jacinto. A maioria delas é vítima de uma febricidade, de um frenesim que só se apazigua na morte, isto é, em Deus. Numa das suas peças — *Lutar até de Madrugada* — o protagonista vai mesmo ao ponto de se suicidar. Mesmo em *Corrupção no Palácio da Justiça*, peça em que aparecem mais nítidas algumas preocupações de ordem social, o conflito acaba por resolver-se em termos de metafísica.

A encenação de António Pedro acentuou os

elementos de mistério e de *frisson* que a peça possui. O encenador procurou assim fazer esquecer o que há de vazio, de débil, no texto. Exagerou, quanto a nós, e os ruídos do guarda-vestidos, os «gongs», a música, as luzes, acabaram por transformar a peça num espectáculo de nível quase policíesco, quase, se assim se pode dizer, «hitchcockiano». No protagonista, Ruy Furtado teve uma excelente interpretação, conseguindo dar quase sempre a complexa e confusa personalidade de Ennio. Todos os actores contribuíram na medida do possível para tornar o espectáculo o menos fastidioso possível.

LINDA INÊS

de Armando Martins Janeiro

O primeiro original português da temporada foi a peça de Armando Martins Janeiro, *Linda Inês*. O primeiro original e mais uma decepção. O que decepcionou o espectador, foi, parece-nos, a tibieza do texto. O autor não soube, ou não quis, dar da tragédia de Inês de Castro uma versão realmente actualizada, que ousada e concretamente equacionasse problemas locais e universais, epocais e de agora. Preferiu ficar pelos meios tons e por isso a tragédia não chega a interessar o espectador porque desaproveita a potencialidade dramática do caso histórico e porque não o substitui por uma recriação liberta de compromissos.

António Pedro fez uma encenação sobretudo plástica, conferindo-lhe um tom neutro que, situando a peça à margem do tempo e do espaço, como o encenador pretendia, não ajudava o espectador a descobrir um tempo historicamente referenciável. Estas restrições não invalidam, todavia, não só a maestria da composição espacial como a beleza plástica de que o espectáculo se revestiu. Mais uma vez António Pedro jogou as luzes como possível-

AUTO DA JUSTIÇA

de Francisco Ventura

Os organismos colectivos, como os individuais, estão sujeitos a erros, a incidentes, a percalços. Dadas as condições em que se faz teatro entre nós, para um organismo complexo como é uma companhia teatral esses erros ou incidentes são dificilmente evitáveis. É claro que o espectador que vai assistir a um espectáculo tem o direito de exigir um mínimo de nível e de dignidade. E tem o direito de protestar quando vê um Ribeirinho encenar uma peça de Júlio Dantas ou quando vê a maneira como um Teatro Nacional apresenta um texto de Arthur Miller. Podemos considerar que o espectáculo do TEP com o *Auto da Justiça*, de Francisco Ventura, foi o fruto de um triste e infeliz equívoco. Ao comentador que sempre seguiu com atenção, interesse e carinho os trabalhos do TEP custa ter de reconhecer não só o termos estado perante o pior espectáculo da Companhia, como, o que é menos desculpável, termos estado perante um espectáculo destituído daquele mínimo de qualidades que são de exigir mesmo quando se não é exigente. Foi evidente que o erro começou pela escolha do texto. O *Auto da Justiça*, de Francisco Ventura, não contém, visivelmente, suficiente validade para poder ser considerado como texto teatral digno de ser montado num palco. É certo que Francisco Ventura partiu de uma ideia interessante: a justiça passa de mão em mão sem chegar nunca ao seu legítimo proprietário: o povo. Mas como realizou o autor teatralmente esse tema? Fez dele um auto em verso de características pretensamente populares, quicá gil-vicentinas.

Mas os seus versos, em vez de serem simples, são de uma pobreza e de uma falta de inspiração confrangedoras. Se há uma ou duas personagens com certa força, com alguma vivência, a maior

parte delas não chega a existir nem humana nem esteticamente. O espectáculo desenrola-se, assim, entre diálogos destituídos de interesse, moldados em versos sem conteúdo poético ou humano. Se o primeiro acto ainda consegue ter alguma vivacidade, o segundo é verdadeiramente desastroso. Aquela figura de opereta que é o cavaleiro, enviado, não do rei, mas celestial, fazendo um discurso longo e imensamente monótono, chega a ser aflitiva.

A encenação de António Pedro, não salvou este texto da sua mediocridade e da sua falta de estrutura. E poderia fazê-lo? Todavia, esperávamos mais da marcação que nos pareceu confusa e empastada, da invenção de efeitos que nos pareceu pobre, do ritmo que não era tão vivo quanto seria de desejar. O espectáculo era, por vezes, vistoso. Para isso contribuíram os cenários e figurinos de Augusto Gomes. No entanto, parece-nos que a tentativa de António Pedro de fazer do *Auto da Justiça* um espectáculo de teor popular, misto de espectáculo de feira, de «commedia dell'arte», não resultou. Os músicos, o coreto, o comboio, o cortejo da justiça, tinham alguma graça e alguma intencionalidade — mas não bastavam. Os intérpretes pouco ou nada podiam fazer. A melhor personagem coube a Dalila Rocha que a defendeu muito bem, muito melhor do que a peça merecia. Vasco de Lima Couto secundou-a. De uma maneira geral, todavia, os actores demonstraram pouca convicção e pouco interesse. Como é natural com um texto daqueles. O próprio João Guedes que fez bem o curto papel de ladrão não conseguiu preencher o irremediável vazio da figura do cavaleiro.

O espectáculo abria com um número mimado que não vinha nada a propósito. Desempenhou-o, esforçando-se por fazê-lo o melhor que lhe era possível, o jovem aprendiz de mimo Vasco Fernandes.

Resumindo: é certo que o *Auto da Justiça* não faz esquecer o facto brilhante do TEP ter apresentado Shakespeare, Arthur Miller, Synge, Tchekhov, Steinbeck, Ibsen, Kleist, Faulkner e O'Neill.

Mas o facto de ter apresentado estes autores torna este incidente ainda mais lamentável.

HEDDA GABLER

de *Ibsen*

O TIO VÂNIA

de *Tchekhov*

A MORDAÇA

de *Alfonso Sastre*

O acaso permite-nos reunir, na mesma crónica, comentários a três espectáculos do Teatro Experimental do Porto que têm um denominador comum: o facto de serem dirigidos por um novo encenador. Efectivamente, os espectáculos a que nos vamos referir em primeiro lugar, marcaram e confirmaram a revelação de um novo encenador português, cuja carreira de actor e, sobretudo, as suas indimentáveis provas de amor e interesse pelo teatro, de curiosidade pelo fenómeno teatral e de humildade perante esse fenómeno, predispunham para voos mais altos (e dizemos voos mais altos, sem querermos abrir discussão sobre o problema da importância do actor e do encenador no espectáculo teatral).

«Um estilo de representação, a forma e a potência dos sentimentos, o seu lugar e o seu equilíbrio nas relações entre ele, comandam a movimentação e os gestos das personagens, a sua posição no espaço da cena. Pois todos os pontos da cena possuem valor desigual, e um deslocamento (segundo a sua direcção e velocidade) possui uma expressão significativa. Esta parte de trabalho resulta da colaboração íntima entre o encenador e os actores que escolheu. Este trabalho, aparentemente impalpável, é no entanto, o mais importante que compete ao encenador». Temos presentes estas palavras que

Sylvain Dhomme escreveu na sua obra sobre «La mise en scène contemporaine (D'André Antoine à Bertolt Brecht)» ao iniciarmos os comentários aos primeiros trabalhos de João Guedes como encenador porque nos parece ser exactamente essa a sua posição como tal, isto é, baseando a sua concepção de encenação numa colaboração íntima com os actores que dirige. Com os actores que dirige e não com os actores que escolheu pois a primeira (e quase insuperável) dificuldade de um encenador do TEP é precisamente não dispor de actores em número suficiente que lhe permitam fazer uma escolha. Ao longo das considerações que se seguem, verificaremos que essa limitação condicionou e, até, comprometeu o trabalho de João Guedes. Uma coisa deve ser já assinalada: num país em que se contam pelos dedos de uma mão, e ainda sobram dedos, os encenadores dignos desse nome, não podemos deixar de saudar o aparecimento de alguém que pode, sem favor, juntar-se a esses poucos que, lutadores ou desistentes, representam a parte válida do teatro em Portugal.

Dos três dramaturgos que estão na origem do teatro moderno, Ibsen, é, actualmente, o menos representado, o menos discutido, o menos lembrado. Como reconhece Luiz Francisco Rebello no seu «Teatro Moderno», há no teatro de Tchekhov e de Strindberg, os outros dois componentes do trio a que nos referimos, valores que o teatro de Ibsen não chegou a explicitar. A força existencial de Strindberg, a presença do futuro em Tchekhov, dão ao teatro de ambos uma actualidade de que o teatro de Ibsen parece algo distanciado. Tal não nega, porém, validade à obra do grande dramaturgo norueguês; não a faz desprezível nem indigna. Representá-la hoje, em Portugal, parece não dever ser nem inútil nem inconsequente. Não sabemos, no entanto, até que ponto uma peça como *Hedda Gabler* tem cabimento num teatro actual e, sobretudo, actuante. Pela nossa parte, temos as nossas

evidentemente José Braz não possui? Nita Mercedes, na velha, tem uma boa composição, mesmo comovente. Seria uma excelente interpretação se a comoção bastasse em teatro, mas é prejudicada pela voz, sem «nuances» nem vida interior. Fernanda Gonçalves não foi tão rude como a criada devia ser.

Uma palavra de louvor para o cenário de Fernando Rente, cuja funcionalidade correspondia plenamente ao que o texto exigia.

O OIRO

de Alfredo Cortez

O calor excepcional que este ano nos fez suar as estopinhas teve, entre outras, a vantagem de tornar evidente a putrefacção em que a nossa realidade teatral mergulha. Valeu a pena, ainda que o cheiro pestilento incomodasse os narizes mais ou menos delicados dos que se debruçam, já melancolicamente resignados, sobre a dita realidade. Se nos referimos ao escândalo (e viva o escândalo!) que representou a inesperada dissolução de uma companhia lisboeta e o consequente e hilariante (oh, tristeza da hilariedade!) inquérito em boa hora lançado pelo «Diário de Lisboa», referimo-nos outrossim ao facto da capital do Império ter ficado sem teatro durante meses (cremos que foram meses) — isto numa cidade que além de mármore e granito, se orgulha do seu cosmopolitismo, isto em 1961, isto na Europa (!). É claro que tudo isto faz parte do fado. E o fado atingiu o seu momento mais sublime no momento em que uma (a) companhia profissional de teatro do Porto foi à capital dar o seu teatro — o único que então havia. E com estes dois reflexos: 1.º certos sectores viram no TEP um simpático (e talvez pitoresco) grupo de amadores, digno de ser animado nas suas tentativas bem intencionadas (os pobres rapazes que vêm lá do Norte...!).

A coisa foi ao ponto de uma crítica ter conspicuamente escrito que dos actores do TEP (que têm, com excepção dos estagiários, a sua carteira, o seu ordenado e até regalias que outros profissionais do ramo não usufruem) só um deveria passar a profissional... 2.º o Fundo do Teatro resolveu acabar com a companhia profissional do TEP (parecendo assim querer justificar «a posteriori» os supracitados sectores). Não vale a pena pôr em confronto críticas de outros sectores aos espectáculos de então, com críticas a espectáculos anteriormente apresentados pelo TEP, não inferiores mas que tinham merecido severos juízos. Para esses sectores, o facto do TEP ter pisado o palco do Teatro Nacional deu-lhe a cidadania que ainda não tinha.

Ao comentador apetece desencantadamente pôr a caneta de parte e ir tratar de outra vida, que isto nem por nenhum preço é vida. Mas para quem gosta do teatro, para quem insiste em considerar o teatro coisa séria, o remédio é cerrar os dentes e continuar.

No momento em que escrevemos, ainda não se sabe da sorte reservada ao TEP como companhia profissional (a não ser o facto de não ter sido subsidiada como tal). Dir-se-ia que o último espectáculo representou o seu canto do cisne (pela nossa parte recusamo-nos a aceitar essa solução, na medida em que o TEP trabalhando pelo teatro, isto é, pela cultura portuguesa, é uma instituição nacional e como tal seria antipatriótico abandoná-lo, quer dizer, não lhe dar as necessárias possibilidades de cumprir a sua missão).

Terminando a sua temporada com a peça de Alfredo Cortez, *O Oiro*, não a encerrou decididamente com chave de ouro. Como a de certos sonetos, esta foi de latão. Na verdade, a peça de Cortez não é representativa nem sequer do teatro do seu autor. O teatro português, aliás, andou esta época em maré de azar. Além dos pastelões históricos repre-

com à-vontade duas personagens, aliás fáceis.

Jorge Pinheiro (que é um dos valores da nossa pintura figurativa) fez o cenário mas não conseguiu construir uma cena (o que não seria fácil devido ao carácter não existencial exigido pela peça).

João Guedes não conseguiu repetir o seu belo trabalho de *Mestre Pathelin*, sobretudo na primeira peça. Cremos que a culpa pertence menos ao encenador do que ao teatro encenado: João Guedes sabe que não é esse o teatro que *interessa*: o sabê-lo prejudicou de forma irreparável o seu trabalho de encenador.

DESPERTA E CANTA

de Clifford Odets

O GEBO E A SOMBRA

de Raul Brandão

Esqueçamos o primeiro espectáculo da temporada do TEP. A forçada adaptação sofrida pelo texto de Odets destruiu o que nele porventura houvera capaz de justificar a sua montagem e que se situaria, aliás, mais ao nível histórico do que estético (ajudando e entender melhor o teatro de Miller, por exemplo), mais como declaração de princípios do que como realidade teatral, embora o tom tchekhoviano que por vezes aflora na peça, a personagem do avô, um certo cerzir de vivências desenhando-se ali a nossos olhos, parecessem à primeira vista dignos de melhor sorte. Mas há peças assim: lidas, parecem conter virtualidades que se perdem na transposição para o palco. Com outras, acontece precisamente o contrário. Repita-se que a culpa não terá sido apenas devida ao autor: além da adaptação, a peça foi vítima de uma encenação deficiente,

com má organização do espaço cénico, marcação frequentemente errada, interpretação aquém do indispensável. Resumindo: um espectáculo para esquecer. Se falamos nele, no entanto, é apenas para lembrar a interpretação de Fernanda Alves, no papel de Bessie Berger, que, de repente, (para nós), surgiu uma actriz capaz de se colocar ao lado de uma Eunice (sobretudo quando deixar de utilizar processos de representação, em especial no que diz respeito à voz, relativamente próximos dos de Eunice). Não se pode deixar de sentir grande alegria ao verificar-se o aparecimento de alguém capaz de nos compensar desta «apagada e vil tristeza» que é o Teatro em Portugal (o seu trabalho representa uma das raras criações que temos visto ultimamente em palcos portugueses). Verificá-lo e escrevê-lo.

A nosso ver, o trabalho deficiente de Ernesto de Sousa na sua estreia como encenador, foi amplamente compensado pela encenação *O Gebo e a Sombra*. Este espectáculo pareceu-nos representar antes de mais nada, um esforço de meditação e uma prova de amor pelo texto, sem os quais tudo é vão. Não exigimos mais do que dignidade e seriedade num espectáculo português de teatro. Quando acontece um *Render de Heróis* estamos em presença de um milagre. Não esperamos tanto, pois conhecemos suficientemente as infra-estruturas em que assenta o nosso teatro.

A encenação de Ernesto de Sousa do texto de Raul Brandão partiu da criação de um espaço que transmitisse a angústia das personagens, fechadas num mundo particularizado e ocluso (o que o escultor José Rodrigues conseguiu muito bem); da acentuação do carácter ao mesmo tempo desesperado e revoltado de signo existencialista de algumas dessas personagens (em especial João que, na encenação de Ernesto de Sousa é uma figura camusiana), e, simultaneamente, sublinhando em cada personagem aquilo que a individualiza; da sublimação através da excelente música de Jorge Pei-

fetichização do objecto. O homem que se empareda atrás dos móveis e dos objectos — que acabam por invadir a cidade — e assim se transforma num cadáver vivo, representa um tipo de alienação de uma evidente actualidade. A encenação de João Guedes, como já dissemos, acentua, mais do que essa alienação, o absurdo burlesco centrado nos comparsas que armam o cenário. A tal não deve ter sido alheia a distribuição de papéis, que deu a João Guedes (David Silva foi o primeiro intérprete da peça) e a José Brás oportunidade de manifestarem um poder de inventiva que chegou a ser esfuziante. Foi assim possível ver duas personagens que se recriavam ao sabor da imaginação dos actores, o que constituiu um regalo no que diz respeito ao trabalho de João Guedes. Fernanda Alves fez da porteira uma personagem, quer dizer, transformou uma figura sem grande interesse num tipo cuja virulência, malícia, intencionalidade foram das melhores coisas do espectáculo. Augusto Leal, apagado, num papel que, nesta encenação, mais não pedia.

A RAPOSA E AS UVAS

de *Guilherme de Figueiredo*

As rãs estavam aborrecidas com a anarquia em que viviam, e por isso mandaram uma delegação a Júpiter, para lhe pedir que lhes desse um rei. Júpiter atirou um pedaço de pau para dentro do charco. As rãs, assustadíssimas, mergulharam. Como o pedaço de pau não se mexia, as rãs voltaram à superfície e sentiram-se tomadas de um tal desprezo por aquele rei, que acabaram saltando em cima dele. Decepcionadas, as rãs voltaram à presença de Júpiter, e pediram-lhe que substituísse o monarca, pois o que tinham não fazia nada. Júpiter, irritado, mandou-lhes então uma hidra, que devorou todas as rãs.

Como na fábula de Esopo (ou de Guilherme de Figueiredo?) o cronista tem dúvidas a respeito do papel que deve assumir perante este espectáculo do TEP: o de crítico indiferente, benévolo, e inútil, ou o de crítico que tudo destrói. Criticar um espectáculo portuense envolve sempre responsabilidades específicas pois há que ter em conta circunstâncias que se alteram constantemente, sem esquecer o facto de pesar no presente do TEP a sombra dum passado que muitos não esqueceram.

Mas, enfim, toda a gente sabe que o Círculo de Cultura Teatral vive neste momento uma das suas piores crises e alguns são aqueles que pensam que mais vale desistir do que continuar assim. É neste contexto — onde se degladiam interesses vários, paixões alienadoras, frio indiferentismo, excesso de boa vontade e alguma má vontade — que se situa este espectáculo. Este contexto não serve de desculpa mas não podemos ignorá-lo se quisermos ser justos.

Se, como ainda pensamos (embora estejamos dispostos a rever a nossa posição perante factos que na prática provem o que porventura tenha de ultrapassada), um espectáculo teatral existe a partir da defesa, ou, pelo menos, da entrega intacta de um texto, a partir da vivência imposta por aqueles que o interpretam — com tudo o que possa comportar ideológica e esteticamente —, podemos então dizer que a apresentação de *A Raposa e as Uvas* está justificada. Temos visto grandes homens de teatro destruir de tal maneira textos aparentemente indestrutíveis (um exemplo ilustre: o *Hamlet* de Barrault), que nos sentimos a partir desta verificação perfeitamente à vontade para fazer a crítica do espectáculo.

Não conhecíamos o texto de Guilherme de Figueiredo: a leitura que o espectáculo do TEP nos permitiu fazer revelou-nos o poder de impacto, a força, a beleza, que *A Raposa e as Uvas* contém. Nas actuais circunstâncias, pedir mais seria pedir demasiado. É claro que não esquecemos o facto do texto permitir um espectáculo empolgante e, mais do que



TEATRO EXPERIMENTAL
DE CASCAIS



TEATRO EXPERIMENTAL

DE CASERIS

MAR

de Miguel Torga

Apesar de não acreditar por aí além nas possibilidades de Carlos Avilez em abrir novos caminhos para o Teatro português, foi com certa esperança que me dispus a ver este seu novo espectáculo. A esse facto não era estranho o juízo favorável emitido por dois críticos que considero responsáveis (1). Infelizmente, a minha esperança não tinha razão de ser: *Mar* é um espectáculo conflagrador, como concepção cénica, e, sobretudo, como realização, e veio assim confirmar a opinião que anteriormente colherei sobre os limites e as capacidades de Carlos Avilez como homem de teatro. E poderia ser de outro modo? Salvo o devido respeito, creio que não.

Esses limites e essas capacidades sintetizá-las-ei nestes termos: senso do ritmo do espectáculo; imaginação (por vezes) na composição de planos e marcação de figuras; pavoroso mau gosto; incapacidade de definição ideológica das personagens e das situações; péssima utilização dos elementos

(1) Refiro-me a Artur Ramos (in «Seara Nova») e Bruno da Ponte (in «Jornal de Letras e Artes»).

excepcionais, ajudando muito a beleza de certas passagens.

A esta tragédia chamou Lucien Goldmann «a tragédia da esperança de viver no mundo sem concessões, sem opção e sem compromisso, e do reconhecimento *necessariamente* ilusório dessa esperança». Embora o espectáculo de Carlos Avilez raramente nos tenha transmitido essa definição e o que ela representa ideologicamente, nem por isso o envergonha. Consideramo-lo, no entanto, e depois de *D. Quixote*, um espectáculo marginal numa carreira que gostaríamos de ver tomar outros rumos.

O COMISSÁRIO DA POLÍCIA

de Gervásio Lobato

Cada espectáculo de Avilez terá de ser visto em circuito fechado, pois mesmo que repita experiências, Avilez faz de cada criação um acto isolado, um todo, tanto do ponto de vista estético como ideológico. O teatro é, para Carlos Avilez, uma manifestação pessoal, o pretexto para uma realização individual e individualizante, embora o seu talento consiga por vezes criar (ou aparentar?) a homogeneidade colectiva que o teatro exige. Quando se fala num Vilar ou num Planchon, pensa-se não apenas em criadores de espectáculos mas em catalisadores do espectáculo, em função de um todo — texto-actor-público. É essa a principal limitação que verificamos na obra de Avilez: a incapacidade de ultrapassar o nível de trabalho que se contenta com a sua própria existência, recusando-se a lutar pela criação de condições que possibilitem outras aventuras, menos pessoais e mais duráveis. Reflexo e, também, causa disso é o facto de Avilez acertar com o texto unicamente por acaso. Pode acontecer um *D. Quixote*. Pode acontecer uma *Fedra*. Pode acontecer um *Comissário da Polícia*. É, exactamente, sob essa luz que examinaremos este novo espectáculo.

Fazer um espectáculo musical sem dispor de cantores nem de bailarinos, eis proeza a que, entre nós, só Carlos Avilez com a sua «alegre inconsciência (e a sua consciência disso)» se atreveria. Embora não seja possível fazer omoletas sem ovos, não se pense que o sucedâneo conseguido seja intragável. Muito pelo contrário, Avilez conseguiu um espectáculo que toca, por vezes, as raias do fabuloso, embora noutras não ultrapasse uma evidente mediocridade (que tem como primeira origem o texto de Gervásio Lobato). Mas conseguir meter toda aquela gente no minúsculo palco do Gil Vicente, pô-la a cantar, a dançar, a representar, a pular, sempre com coerência, por vezes com elegância, por vezes com graça, criando quadros de grande beleza plástica, não só pela cor como pela marcação; manter um ritmo que não só não desfalece, como, pelo contrário, vem crescendo para culminar em dois ou três momentos iamos a escrever de apoteose, como se de revista tratasse... Isto sem esquecer o aspecto crítico que Avilez deu ao espectáculo e que assume mais do que uma perspectiva. Avilez é jovem — o espectáculo não é um pretexto para a evocação nostálgica da «belle-époque» (estamos a pensar, por exemplo, no Renoir do *French-Can-can*), pelo contrário, é a sua desmistificação. E não só da «belle-époque». É ver o sarcasmo com que trata os casos sentimentais que esmaltam o texto, em especial no momento genial da cena do balouço entre Mirita Casimiro (a viúva alegre) e Mário Pereira (o comissário), e da representação por amadores duma cena dum drama de faca e alguídar baseado nos amores de Pedro e Inês. Assim, o encenador lança uma nova luz sobre o texto de Gervásio Lobato, recriando-o, de acordo com aquilo que, supomos, Avilez pretendia.

É claro que o encenador contou com colaboradores que concretizaram da melhor maneira possível as suas ideias: o cenário e, em especial, os figurinos de Pinto de Campos; alguns são deslumbrantes, mas não são só isso, contribuem decisivamente para a caracterização das personagens pre-

peça assenta num vazio incomensuravelmente horrível mas não vai mais longe do que *O Gebo e a Sombra*, embora pareça). Podemos ainda dizer que é uma alegoria política de contornos bem definidos e concretos. Ou simplesmente uma imagem (bem espanhola) da inquisição. Seja como for, parece-me evidente que há entre a banalidade do texto e o horror da realidade que nos mostra uma intencional dicotomia que possivelmente só Kafka atingiu. Não creio que seja possível encenar este Arrabal sem ter Kafka presente.

Imagine-se o seguinte texto: «Acabo de sair da prisão onde estive 15 dias. Uma manhã quando estava a barbear-me dois desconhecidos vieram buscar-me. Levaram-me para a prisão. Nunca me disseram por que estive preso. O advogado que me arranjaram também não mo soube explicar. Nunca consegui falar com a pessoa que o sabia. Hoje soltaram-me e disseram-me que talvez me prendessem novamente amanhã». É claro que um texto como este evidencia na sua absoluta simplicidade um horror sem explicação, quase incompreensível e inaceitável. É claro também que para ser entendido em todo esse horror, esse texto exige uma interpretação que respeite o seu tom. Observe-se que Arrabal chamou à sua peça *Os Dois Verdugos*, não lhe chamou «A Denúncia», «Os Cúmplices» ou «A Vítima», o que significa que a peça exige uma leitura por dentro, uma procura dos seus valores mais ocultos e não dos que exterioriza. Avilez pegou neste Arrabal exactamente pelo que tem de mais evidente e visível, pelo que tem de mais fácil. Contou para isso com a cumplicidade de Eunice que extravasou os *clichés* de uma sensibilidade de actriz que tem de ser dominada para não se deixar arrastar pela emoção que impede a lucidez, pelo sentimentalismo que contraria a construção da personagem acabando por destruí-la. É óbvio que no meio daquele festival tonitruante — sublinhado pela marcação esforçada e complicativa —, daquele histerismo assumido pelo exterior e não vivido por dentro (embora a personagem devesse ser mostrada

como um ser frio, lúcido, «nazi»), relampejava aqui e ali um clarão em que Eunice nos entremostrava a profundidade abissal em que actuava o carácter da personagem (mormente quando goza sãdicamente os gemidos que o marido torturado solta). Além do errado trabalho de Eunice, registre-se ainda que os dois jovens, Filipe La Féria e Carlos Paulo, não puderam corresponder ao que as personagens pediam, e que os intérpretes dos dois verdugos estiveram longe de traduzir a importância do que representavam).

(Tanto a *Oração* como *Os Dois Verdugos* foram traduzidos por António Barahona da Fonseca parece-me que bem).

Entende-se assim o que há de contraditório entre a encenação de Avilez e a concepção plástica de Noronha da Costa, o que há de contraditório entre o entendimento de um texto e o (des)entendimento do outro. Compreende-se agora por que disse tratar-se de um espectáculo sucessivamente sublime e detestável.

ANTEPASSADOS, VENDEM-SE

de Joaquim Paço d'Arcos

A julgar por grande número dos espectadores convidados que assistiram à estreia do novo original do festejado dramaturgo Joaquim Paço d'Arcos, intitulado com fina ironia *Antepassados, Vendem-se* — na realidade os antepassados não estão à venda. Estão até bem vivinhos da costa e ficaram até muito indignados perante a manifestação de protesto que a peça e o autor receberam por parte de alguns espectadores (mais do que seria de esperar atendendo à vastidão do «entourage») porventura ou não afeitos às subtilezas ideológicas da crítica, com certeza poderosamente social, proposta no

cenação está fora dela. É evidente que este texto a fazer-se (mas para quê) só poderia servir como pretexto de um espectáculo como o que Avilez fez com *O Comissário da Polícia*. Tomando a peça a sério (poderia fazer de outro modo?), Avilez ajudou sem querer à sua anulação pura e simples. Os actores, do mesmo modo, embora alguns tivessem conseguido ultrapassar o mau a que já estamos habituados. Aliás, quem poderia representar aquelas personagens (algumas entram e saem sem que saibamos para quê, com que vantagens na economia da peça)?

No programa cita-se um pequeno trecho de *O Cerejal*, de Tchekhov. Apre, que é de mais...

NOITE DOS ASSASSINOS

de José Triana

Elle dit: détruire

MARGUERITE DURAS

O que me interessa sobretudo é o homem tal como se manifesta todos os dias. Apanho-o em posição-chave, no momento das transformações possíveis ou das possíveis catástrofes.

JOSÉ TRIANA

O cenário da peça do cubano José Triana é uma imagem de destruição. O cenário do teatro romântico ou burguês reflectia o aparente equilíbrio em que o mundo assentava. Com a guerra de 14-18 essa aparência de equilíbrio rompeu-se. No cenário do teatro expressionista encontramos uma imagem desse definitivo rompimento. O teatro de absurdo recusa um *décor* ou propõe a sua destruição. Em Beckett, o cenário acaba por se reduzir a distâncias sem fins, cinzentas e iguais; em Ionesco, o cenário acaba por ter funções antropófagas (*O Último*

Inquilino) ou reflecte a destruição do mundo circundante (*O Rei está a Morrer*). Pode imaginar-se a peça de José Triana com um cenário naturalista que iria sendo destruído à medida que a peça desenvolvesse a sua teoria de contestação, que começa por ser a contestação do mundo social e físico tal como nós próprios o construímos.

Colocada na cave ou no sótão (pois, num lugar marginal) a acção de *Noite dos Assassinos* define-se desde logo como um ritual de destruição, ou seja, de libertação. Três jovens — «já não tão jovens, antes coisificados na prolongada adolescência» (Listopad) —, três irmãos reúnem-se na cave de sua casa para, intuitivamente, praticarem um psicodrama através do qual assumem criticamente diversas personagens: os vizinhos, os pais, polícias, figuras da justiça.

Através dessa psicoterapia libertadora, os jovens aprendem a pesar os seus instintos e a analisar o microcosmo em que se movimentam. Esta mistura de Ionesco (no seu melhor), Arrabal e Shakespeare não poderia deixar de ser explosiva: *Noite dos Assassinos* é um exemplo genial do teatro do nosso tempo e uma prova de que o chamado antiteatro pode ser de facto grande teatro. A simplicidade com que Triana construiu a sua peça (que vem, aliás, de Pirandello) define-se no tratamento que deu às personagens. A passagem, ao mesmo tempo subtil e claríssima, de uma personagem para outra, que pode ser um seu contrário, tanto no que diz respeito à idade como à mentalidade, constitui o toque dessa simplicidade. A dificuldade da interpretação destas figuras consiste, portanto, na minha opinião, no seguinte: será indispensável que os actores respeitem integralmente as regras do jogo. Quer dizer: deverá ter-se sempre presente que estamos perante três jovens praticando um determinado jogo; esse carácter lúdico da peça não deverá nunca ser escamoteado. Ora, o que há de difícil em manter esta proposta reside na própria estrutura da peça: por vezes, e sobretudo na segunda parte, as cenas re-representadas alongam-se excessivamente do que

Sena. E também aqui o espectáculo me pareceu falhado porque Águeda Sena não conseguiu encontrar a escrita gestual que ultrapassasse o banal textual e que conseguisse ser a necessária equivalência da música de Stravinsky, nem dispôs de actores capazes da expressão corporal que é um dos principais suportes do seu trabalho e que ainda não está ao alcance dos actores do TEC. Experiência falhada, em meu entender, mas não experiência inútil, na medida até em que permite verificar certos limites que não é possível, por ora, ultrapassar.

Das três partes que compõem o novo espectáculo do TEC, *Acto sem Palavras* é a mais conseguida. Este mimodrama de Samuel Beckett foi objecto de uma autêntica recriação por parte de Águeda Sena que, sem trair as propostas do autor, como que as ampliou e lhes deu uma evidente actualidade. O homem, personagem mítica no texto de Beckett, é aqui desdobrado em várias personagens que encarnam personagens historicamente referenciáveis. A busca da cabaça com a água é pretexto para um exercício de força — o espaço é o deserto, os cubos as montanhas que é necessário subir, a corda, a inútil esperança de alcançar o inacessível. Nem sempre a encenação de Águeda Sena se livra de coisas gratuitas e incoerentes — como é o caso da gigantesca tesoura que ora parece ter funções burlescas ora parece transformar-se num símbolo sagrado, a cruz. Mas, em compensação, tem coisas muito belas, em especial o final com os actores deitados em círculo a serem cobertos pela sombra da cabaça que vai subindo.

Não creio justo destacar nomes de intérpretes: uma das virtualidades deste espectáculo é o espírito colectivo que parece revelar. Sublinho, por me parecer mais importante, o aparecimento de uma encenadora (fazendo-se) em Águeda Sena. Era tempo, aliás, de Carlos Avilez dar responsabilidades maiores à sua habitual colaboradora. Bom trabalho de Artur Casais, em especial nos figurinos e também na criação daquela «figura» que no *Acto sem Palavras* significa talvez a Morte.



CASA DA COMÉDIA

pela convivência homem-mulher (a peça sublinha exactamente um dos mais cruéis desses problemas: o da solidão). As relações entre Fando e Lis expressam (de forma caricatural, se se quiser) as dificuldades que a realidade do amor concretiza (é aqui que nos parece existir a sombra de Strindberg). Por sua vez, o comportamento dos três viajantes, pontuado por constantes discussões esterilizantes, caricatura de forma, aliás, pouco convincente, a dialéctica da acção, tal como a veria o suspeito Ionesco. Estas personagens encontram-se na sua caminhada para Tar onde é possível chegar, mas onde nunca ninguém chegou. Estamos aqui ao mesmo tempo com Kafka e com Beckett.

Estas aproximações têm apenas como objectivo situar o texto de Arrabal nos seus justos limites: será a partir da libertação dos seus «mestres» que Arrabal construirá uma obra verdadeiramente original e, com certeza, altamente discutível.

Porém, o que interessa em *Fando e Lis* é a maneira como Arrabal traça a passagem, tão breve e tão rica, entre a ternura e a crueldade e entre esta e aquela: a síntese é um sado-masiquismo onde paira ainda uma asa lírica.

Lirismo, crueldade — falta citar o terceiro vértice do triângulo em que assenta o texto de Arrabal: o burlesco. Como da primeira vez em que vi este espectáculo, volto a encontrar um certo desequilíbrio entre os valores em que se joga *Fando e Lis*. Minimizando os aspectos burlescos do texto, Norberto Barroca de certo modo alterou os dados propostos pelo dramaturgo: na minha opinião, tal facto significa um empobrecimento do espectáculo.

Como disse, todos os elementos daquele estão organizados de forma a poderem participar na leitura do texto. Não é possível distinguir o jogo de luzes (Rafael Pereira) que planifica certas cenas, do jogo sonoro (Silva Alves) que as sublinha: o exemplo mais conseguido é o da subida da rampa em que Norberto Barroca empurra o carro com Manuela de Freitas de perfil contra o ciclorama que vai escurecendo. Trata-se de uma das mais belas ima-

gens do nosso teatro dos últimos tempos, mas a sua qualidade estética integra-se perfeitamente no todo — e é aí que vejo o êxito do espectáculo.

Norberto Barroca, a quem principalmente se deve esse êxito já que o encenou e dirigiu, faz um Fando tal como o imagino — não seria fácil ultrapassar o misto de crueldade, de lirismo, de qualidade vocal e de expressão corporal conseguido por Norberto Barroca. Manuela de Freitas redime uma ou outra inexpressividade da voz com a beleza da sua composição, com o modo como assume uma personagem sacrificada e sacrificadora, personagem em que o silêncio é uma terrível forma de crueldade e a ternura uma passagem para o erotismo. José Raimond, Jorge Valle e Fernando Saraiva compõem o trio dos viajantes com guarda-chuva. Algumas fraquezas das suas interpretações são sobejamente compensadas pela sinceridade e pela inteligência de que se revestem.

O cenário (Costa Reis) resultava melhor no palco íntimo da Casa da Comédia, definindo a ambiência requerida pelo texto.

Homenagem a Mário de Sá-Carneiro

É pura coincidência o facto desta segunda crónica sobre teatro lisboeta ser, como a anterior, dedicada à actividade da Casa da Comédia. Na realidade, as coincidências nunca são tão puras como isso e, se aqui estou de novo a escrever sobre este espectáculo do Teatro das Janelas Verdes, o facto não é alheio, muito pelo contrário, à existência de uma planificação que se cumpre como é devido.

Está-se de tal maneira habituado à falta de organização, à incapacidade de esquematização reveladas pelas nossas Companhias de Teatro profissional que uma circunstância como esta não pode deixar de ser devidamente exaltada. A Casa da

A BATALHA NAVAL

de Jaime Salazar Sampaio

Numa ilha deserta que não é uma ilha deserta, dois naufragos que não são dois naufragos. A ilha é talvez a nossa rua; os naufragos seremos nós, talvez. É neste voluntário tom de indeterminação, de ambiguidade, que se coloca a nova peça de Jaime Salazar Sampaio que desde já me parece bastante superior à sua peça anterior, *Os Visigodos*.

Jaime Salazar Sampaio é um escritor de voos curtos, o que não significa que sejam destituídos de interesse (pelo menos, neste caso). Interesse relativo, é certo, porque o jogo que se estabelece entre os intelectuais que partilham a situação da peça é pretexto para uma crítica que não atinge um grande parâmetro. O que se joga é a inutilidade das atitudes passivas e das atitudes que se traduzem em palavras sem autêntico significado. O que o autor pretende atingir, creio, é a vacuidade de atitudes políticas que não passam da mesa do café e que destroem, sem qualquer proveito real, as capacidades criadoras dos que deveriam construir uma obra em vez de se proporem projectos revolucionários perfeitamente imaginários.

O escritor que em 1945 (data sintomática) era a esperança de uma geração acabou traindo essa esperança por sabê-la inútil; agora chama à humanidade rataria e não escreve porque não lhe dá proveito — é ao mesmo tempo um falhado e um inútil; o escritor que promete uma obra, acredita nos «amanhãs que cantam» e proclama: «atravessamos aquela porta e brademos Viva a República» — é também um falhado e um inútil. Então, que fica? O amigo e a noiva que os (re)ligam ao mundo, à sociedade, às responsabilidades — um, para voltar a ser o escriturário que sempre fora; o outro, para voltar a encontrar nas palavras o equilíbrio do universo, e para voltar, talvez, a naufragar nas suas incapacidades.

Os (grandes?) escritores gastam o tempo a disputar «fascinantes partidas de batalhas navais», a fazer tapeçarias de protestos, a discutir o sexo dos anjos, que simbolizam a inoperância de uma atitude permanentemente indecisa; o desfazamento entre o ser e o fazer; as contradições entre o real e o ideal.

Jaime Salazar Sampaio denuncia com fina ironia chavões políticos que, aliás, já não se usam. No entanto, um dos problemas que uma peça deste tipo apresenta consiste na dificuldade em discernir o que nela é lugar-comum e sátira ao lugar-comum, onde acaba a crítica e começa a paródia. E, finalmente, esta sátira das «batalhas navais» em que quase todos nos perdemos, em que quase todos gastamos o nosso tempo, com as quais nos ludibriamos, acaba por ser ela própria uma «batalha naval» (embora mais interessante), na medida em que escamoteia alguns dados do problema que levanta.

O próprio autor surge na ficha do espectáculo como «dramatúrgico», quer dizer, ele próprio se encarregou, em colaboração com o encenador, de dar ao seu texto presença verdadeiramente teatral e de esclarecer as várias fontes que para ele fluíram e dele irrompem. É um papel muito importante praticamente desconhecido no nosso teatro. Dele resultou, talvez, esta sensação de que os actores cobrem inteiramente as palavras que dizem, as quais parecem ser as mais adequadas a cada situação, como o que há de certo na pontuação através de explosões de violência que marcam o ritmo da acção. Há um ou dois achados: a análise irónica de um jornal da manhã e a imagem da humanidade cega carregando o seu pesado fardo. Há também um Beckett em surdina (o começo) e uma citação de Ionesco (cena com a caveira).

A encenação revela um novo encenador: Victor Poitout. Inteligente ocupação do espaço, boa direcção de actores, ritmo bem sintonizado. Como o próprio texto, trata-se de uma encenação sem

Machado que comprometeu o conjunto.

A terceira peça — *Sacrilégio* — é, sobretudo, o monólogo de Armindo Marques Pereira, que, com o único recurso da voz, muito bem colocada, conseguiu o milagre de erguer a sua personagem e de tornar realmente patética a sua confissão que é ao mesmo tempo um grito de desespero e de raiva.

Fazer Valle-Inclán não exige apenas conhecimento mais ou menos profundo (mas teórico) dos seus textos — o resultado não poderá ser mais do que um espectáculo culturalista que estará muito longe do autor. Valle-Inclán exige um conhecimento profundo e inato, radical, do teatro com a enorme gama de recursos que implica. Trazer para o palco Valle-Inclán é trazer algo que supera as nossas medidas habituais. Essa desmesura não esteve no palquinho da Casa da Comédia, apesar da boa-vontade do encenador, dos actores, do cenógrafo e figurinista, que não merece reparos, e do autor de uma música talvez demasiado discreta.

As coisas não são como as vemos mas como as recordamos, dizia Don Ramón. Ou, então, como as reinventamos. Que cada espectador, portanto, construa o seu próprio espectáculo, a partir desta primeira, e ainda pobre, leitura.

O FIM

de António Patrício

Graças a um estrangeiro — o checo Jorge Listopad — descobrimos em António Patrício um precursor do teatro de absurdo que nos anos 50 Paris atirou para parte do Mundo. Escrito em 1909, só agora conhecemos este texto, com os atrasos do costume. Absurdo aberto para a História (e nisso se distingue do de Ionesco, por exemplo), *O Fim* é, ao mesmo tempo, a tragédia de uma raça que se suicida e a farsa das personagens que não o entendem. Entre o sonho da grandeza, a miragem do

heroísmo sobre-humano, a esperança alucinada e a fome, a fome na sua forma real, joga-se, como num canto de Morte e de Loucura, o destino do Homem.

Aqui a Rainha-Avó, louca, é também a Pátria que morre de fome, sonhando com banquetes de grandeza e fascínio, mastigando os restos de um passado mitificado. Há um momento em que a loucura se apodera de tudo — e, então, o homem desconhecido, o que estava disposto a lutar para, mais tarde... construir outros destinos, compreende que ali não pode fazer nada. É com outros homens (desconhecidos) que o mundo, a pátria, o homem se reconstruirão. A esperança, insidiosa e humilde, renasce.

Poema de um extremo pessimismo onde por breves instantes paira a sombra de Shakespeare reencarnada por Beckett (como queria Jan Kott), *O Fim* junta-se assim àquelas páginas negras que proclamam a destruição de tudo. Mesmo da esperança. Que, no entanto, renasce, como vimos. Sessenta anos antes de Ionesco, António Patrício proclama que o rei está morto. E canta-o num grito lancinante em que a cena final dá o toque da absoluta crueldade. Essa cena é, aliás, uma das mais belas coisas do teatro português (a meu ver, no entanto, Listopad prejudicou-a por excesso de visualização. O pão que Manuela de Freitas come está a mais: a Rainha tem fome porque tem toda a fome, a de quando já não há pão nem nada, apenas o fim).

Listopad criou um espaço (excelente arranjo cénico de Rui Mesquita) em que personagens e espectadores se misturam. Criou ao mesmo tempo uma imagem para esse espaço. O que se representa, quem representa, quem vê, é reflectido nos espelhos — maculados pelos anos — que fecham o espaço do texto que se abre no tempo marcado pelo metrômeno, pelos ruídos dos vidros pisados, pela música da flauta. Tempo que começa por ser marcado ao retardador, a certa altura se acelera — é o momento de sensatez no diálogo entre o Ministro e a Aia: uma coincidência entre o tempo da tragédia e o



TEATRO UNIVERSITÁRIO

discernir entre campos opostos, de encontrar as motivações históricas que explicam a marcha dos acontecimentos, de perceber as razões dos fenómenos que o ultrapassam — o que não deixa de ser estranho num autor que se considera de influência brechtiana.

Utilizando uma linha dramática descontínua que ora participa da tragédia ora da farsa, embora sempre com grande debilidade, Dürrenmatt construiu uma peça ideologicamente incerta e formalmente desinteressante. O encenador — o uruguaio Federico Wolff — não soube ou não pôde superar nenhuma dessas fragilidades. Marcação atabalhoada, deficiente direcção de actores, ausência de imaginação, processos naturalísticos — não há neste espectáculo o menor vislumbre de criação. E não sei de crítica mais grave para definir um espectáculo universitário.

Como não há citação de nomes no programa, não poderei distinguir alguns dos actores que conseguiram, apesar de tudo, dar um pouco de vida a um espectáculo que nasceu quase morto. E que alguns jovens da assistência, com evidente sentido de humor, quiseram ajudar a enterrar, pateando.

GRUPO CÉNICO DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

O ANFITRIÃO

de António José da Silva (O Judeu)

Embora não seja prova de fartura (que não há), o facto de o Grupo de Teatro da Associação Académica da Faculdade de Letras ter apresentado este ano, quase simultaneamente, dois espectáculos, é demonstração de vitalidade e de interesse pela coisa teatral a ser salientada. Devendo ter-se em

conta, além disso, tratar-se de dois espectáculos ambiciosos e difíceis, embora os resultados atingidos sejam bastante desiguais.

Falemos do primeiro espectáculo — *O Anfitrião*, de António José da Silva — cuja estreia, a que não pudemos assistir, constituiu uma surpresa de que a crítica se deu conta. Relacionava-se essa surpresa com vários aspectos que o espectáculo apresentava e aos quais não estamos positivamente habituados. Desses aspectos o mais impressionante é o que se relaciona com a apresentação no programa das despesas que o espectáculo causou e que não chegaram a atingir os sete mil e quinhentos escudos. O Grupo da Faculdade de Letras optou por um caminho de austeridade, de pobreza, melhor, essa opção determinou, em grande parte, a concepção do espectáculo, não sendo, nessa medida, alheia aos resultados obtidos. Eis o que abre novas perspectivas não só em relação ao teatro universitário, ao teatro amador, como ao próprio teatro profissional. Aliás, parece-nos ser esse o significado de tão controversa frase inserta no programa, no qual o próprio encenador diz que o espectáculo significa uma pateada ao teatro profissional. E é-o, nesse sentido, porque os estudantes de Letras provaram por A+B que a qualidade de um espectáculo depende não da riqueza dos europeus mas da capacidade daqueles que o realizam. Velha verdade que, por vezes, é esquecida e, por isso, convém repetir. É aqui que aparece a segunda surpresa. Que o principal responsável por este espectáculo tenha apenas 19 anos e que os intervenientes nele tenham essa ou semelhante idade — eis o que a nossa velhice não pode compreender. Porque entender e aceitar este espectáculo é entender e aceitar toda uma teoria de contestação. E, todavia, o espectáculo existe, o espectáculo é uma lição, o espectáculo não poderá ser esquecido. As razões são simples: acreditou-se no poder da imaginação, trabalhou-se, e estudou-se, de forma a encontrar as soluções mais adequadas aos problemas propostos pela montagem da peça, dentro dos critérios escolhidos. Chegamos pois à

graças à expressão corporal, aos registos faciais, à riqueza da voz. Jorge da Silva Melo, que vem da crítica e da criação cinematográficas, faz um Júpiter malicioso e truculento, compondo uma figura de extraordinária força. Ermelinda Duarte, é por si só, um espectáculo de graça e de intencionalidade. Eduarda Dionísio, António José Miranda, José Ventura, acompanham-nos igualmente. José Manuel Júdice, não teve tempo de fazer o papel, mas não estraga o conjunto. Como não o estragam Eduardo Paiva Raposo, Ivone Oliveira, Maria de Fátima Pinto, Maria Luísa Matos. Todos, uns melhores do que outros, como é natural, contribuíram para a excepcional qualidade deste espectáculo experimental e definitivo.

Podemos considerar o outro espectáculo apresentado pelo Grupo de Letras como um falhanço. Tratava-se da tragédia de Eurípedes *As Troianas*, numa concepção de Carmen Gonzalez. Digamos que o espectáculo, apesar da solução cénica encontrada, não ultrapassava o nível académico. A tragédia grega exige uma qualidade de representação sem a qual se transforma numa lamúria pouco menos que insuportável. Foi um pouco o que aconteceu com *As Troianas* não obstante a evidente boa-vontade e, até, os lampejos que aqui e ali se notavam, manifestada pelos actores. Não tendo conseguido resolver as dificuldades propostas pela peça, Carmen Gonzalez não pôde, evidentemente, ultrapassar o carácter arqueológico do espectáculo.

A

ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA —

Em vão percorro histórias da literatura e histórias da especialidade: em nenhuma topo, devidamente sublinhada, a contemporaneidade deste Anfitrião. Leia-se isto, como prova de que não há dúvidas acerca dessa qualidade:

«Cornocópia: Pois eu que hei-de fazer? De duas uma: ou hei-de sentir mais que vossa mercê, ou não; sentir mais é impossível; sentir menos não é brio meu; e assim, entre o mais e entre o menos, me deixo ficar assim, nem mais nem menos.» (...) «Porque eu sempre ouvi dizer que as balas trazem sobrescrito; e eu sei muito bem que o meu Saramago nunca se cartou com balas». (...) «Chore, chore até rebentar, que eu vou meter-me na cama, que estou «pingando» com sono.» (...) «Querido Anfitrião, já que a tirana ausência me impossibilita o ver-te, quero reproduzir-te com lágrimas que choro; que, como estas são filhas do amor, talvez que nelas te encontre».

«Saramago: Venho da guerra e vou para casa, / Venho da guerra e vou para a guerra. / Se há guerra na guerra, / há guerra na casa. / A casa da guerra / é a guerra da casa. / Venho da guerra e vou para a guerra; / venho da guerra e vou para casa.» (...) «Conhece vossa mercê em casa de Anfitrião um criado esgalgado, cara de piolho ladro, corpo de parafuso, pernas de disciplina, com um pé de cantiga e outro de vento?» (...) «Tanto que te vi, foram os teus olhos uma morte súbita do meu coração; mas, antes que te diga o mais, dize-me o menos, que é o teu nome». (...) «Cornucópia com duas caras, ambas são aborrecidas e nenhuma cara; e esta tendo uma só faz mil focinhos! Mas que remédio, senão ir pouco a pouco careando com carinhos aquela carinha?» Etc., etc.

de Ionesco e de Lauro Antônio. Embora não tivessem extraído todas as propostas críticas que esses textos contêm, os jovens universitários defenderam com inteligência e sentido de ironia, o que há de satírico nesses textos. Sob esse aspecto, conquistaram o público que gozou com ele a piada (relativamente fácil) das situações. A interpretação da peça de Lauro Antônio, embora sem ir até às últimas consequências, manteve um ritmo e revelou um sentido da coisa teatral que não quero deixar de sublinhar. Respeitamos o anonimato dos componentes do GAET, de acordo com o seu desejo. Excepto no Auto de Antônio Aleixo, tanto as encenações como as interpretações restantes mantiveram um nível de certo modo inesperado, tratando-se, como era o caso, de estreantes.

Voltamos, no entanto, ao princípio: o teatro universitário contraiu outras responsabilidades. Esperemos que o grupo saiba merecê-las ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Nesta sequência de teatro universitário faltam alguns espectáculos fundamentais: em especial, os que Victor Garcia dirigiu no C.I.T.A.C. Aqui fica a lembrança.

ÍNDICE

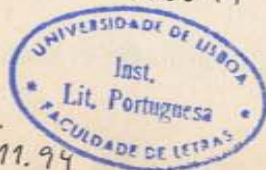
	Págs.
A MEMÓRIA DO TEATRO	9
TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO	21
A Promessa (<i>Bernardo Santareno</i>)	23
Jornada para a Noite (<i>Eugene O'Neill</i>)	29
A Bilha Quebrada (<i>Heinrich von Kleist</i>)	36
É Urgente o Amor (<i>Luiz Francisco Rebello</i>)	40
Morte de um Caixeiro-Viajante (<i>Arthur Miller</i>)	45
Volpone (<i>Ben Jonson</i>)	57
Requiem (<i>William Faulkner</i>)	61
O Jogador (<i>Ugo Betti</i>)	66
Linda Inês (<i>Armando Martins Janeiro</i>)	67
O Rinoceronte (<i>Ionesco</i>)	68
Auto da Justiça (<i>Francisco Ventura</i>)	74
Hedda Gabler (<i>Ibsen</i>); O Tio Vânia (<i>Tchekhov</i>); A Mordaça (<i>Alfonso Sastre</i>)	76
O Oiro (<i>Alfredo Cortez</i>)	88
Os Credores (<i>Strindberg</i>)	91
A Carta Perdida (<i>Ian Luca Caragiale</i>)	94
Espectáculo Vicentino	100
O Guichê (<i>Jean Tardieu</i>); A Grande Cólera de Philippe Hotz (<i>Max Frisch</i>)	104
Desperta e Canta (<i>Clifford Odets</i>); O Gebo e a Sombra (<i>Raul Brandão</i>)	108
Fedra (<i>Miguel de Unamuno</i>)	112
O Túnel (<i>Pär Lagerkvist</i>); O Novo Inquilino (<i>Ionesco</i>)	113
A Raposa e as Uvas (<i>Guilherme de Figueiredo</i>)	116
A Desconhecida de Arras (<i>Armand Salacrou</i>)	119
A Pelica (<i>Georges Sonnier</i> -baseado em Gogol)	120
Fim de Festa (<i>Samuel Beckett</i>)	123
A Casa de Bernarda Alba (<i>Federico Garcia Lorca</i>)	127
TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS	135
Mar (<i>Miguel Torga</i>)	137
D. Quixote (<i>Yves Jamiaque</i>)	140
Fedra (<i>Racine</i>)	142
O Comissário da Polícia (<i>Gervásio Lobato</i>)	146
O Tempo e a Ira (<i>John Osborn</i>)	149
Bodas de Sangue (<i>Federico Garcia Lorca</i>)	151
Maria Stuart (<i>Schiller</i>)	155
A Maçã (<i>Jack Gelber</i>)	157
A Oração-Os Dois Verdugos (<i>Arrabal</i>)	163
Antepassados, Vendem-se (<i>Joaquim Paço d'Arcos</i>)	169
Noite dos Assassinos (<i>José Triana</i>)	172
Sotoba Komachi (<i>Yukio Mishima</i>); Breve Sumário da História de Deus (<i>Gil Vicente</i>)	177
Ivone, Princesa de Borgonha (<i>Witold Gombrowicz</i>)	179
Sinfonietta (<i>Jean Tardieu</i>); Sinfonia dos Salmos (<i>sobre a música de Stravinsky</i>); Acto sem Palavras (<i>Samuel Beckett</i>)	184

CASA DA COMÉDIA	187
À Procura da Verdade (<i>Homenagem a Pirandello</i>)	189
Dias Felizes (<i>Samuel Beckett</i>)	191
A Caixa de Pandora (<i>Fernando Amado</i>)	198
A Dança da Morte (<i>Strindberg</i>)	200
Fando e Lis (<i>Arrabal</i>)	202
Homenagem a Mário de Sá-Carneiro	207
A Batalha Naval (<i>Jaime Salazar Sampaio</i>)	210
A Cabeça do Baptista - Laço de Sangue - Sacrilégio (<i>Ramón del Valle-Inclán</i>)	212
O Fim (<i>António Patrício</i>)	216
TEATRO UNIVERSITÁRIO	221
GRUPO DE TEATRO DA ASSOCIAÇÃO DE ESTU- DANTES DO INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO	
Autores Modernos	223
Antígona (<i>Brecht</i>)	226
GRUPO CÉNICO DA FACULDADE DE DIREITO DE LISBOA	
Volpone (<i>Ben Jonson</i>)	226
Melim 4	231
Os Físicos (<i>Dürrenmatt</i>)	236
GRUPO CÉNICO DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA	
O Anfitrião (<i>António José da Silva</i>)	238
759\$00 de Teatro ou O Anfitrião de A a Z	243
GRUPO DE TEATRO DO ATENEU COOPERATIVO	
Três Entremeses (<i>Cervantes</i>)	256
TEATRO DOS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE COIMBRA	
Imperador Jones (<i>Eugene O'Neill</i>)	259
Hamlet (<i>Shakespeare</i>)	263
CÍRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL DA ACA- DEMIA DE COIMBRA	
Macbeth - Que se Passa na Tua Cabeça?	269
TEATRO UNIVERSITÁRIO DO PORTO	
Azul Negro	277
GRUPO CÉNICO DA FACULDADE DE MEDICINA	
Os Cavalos Também se Abatem	280
GRUPO ACADÉMICO DE ESTUDOS TEATRAIS	
Auto da Vida e da Morte (<i>António Aleixo</i>); A Menina Casadoira (<i>Ionesco</i>); Festa de Beneficência (<i>Lauro António</i>)	282

Composto e impresso por
MIRANDELA & CA.
para
PLÁTANO EDITORA

3000 ex. - Março de 1973

133049



C.
2.11.94