

Sinais de cena 12

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Dezembro de 2009



Sinais de cena 12

Dezembro de 2009



Sinais de cena

N.º 12 , Dezembro de 2009

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Serôdio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Cabrera, Ana Campos, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Maria de Bulhões-Carvalho, Ana Raquel Fernandes, Bruno Schiappa, Constança Carvalho Homem, Cristina Abranches Guerreiro, Glória Bastos, Graça dos Santos, Guilherme Filipe, Helder Wasterlain, Hugo Miguel Coelho, Isabel Vidal, José Camões, José Pedro Serra, Luiz Francisco Rebello, Manuel Fialho Silva, Maria Helena Serôdio, Maria João da Rocha Afonso, Maria Mafalda Viana, Maria Virgílio Cambraia Lopes, Marta Brites Rosa, Mickael de Oliveira, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Pina Coelho, Silvina Pereira, Sofia Frade.
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	

Índice

Editorial

sete	Viver o teatro como prática criativa e reflexão crítica	Maria Helena Serôdio
------	---	----------------------

Dossiê temático

nove	Vozes silenciosas, vozes silenciadas	Luiz Francisco Rebello
onze	Licenciar para silenciar: O papel da Inquisição numa comédia de equívocos (1649)	José Camões
dezasseis	Fortuna e atribulações das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos	Silvina Pereira
vinte	Mulheres fora do teatro	Bruno Schiappa
vinte e quatro	A censura, segundo Almeida Garrett	Ana Isabel Vasconcelos
vinte e sete	Censura ao teatro nos anos cinquenta: Política, censores, organização e procedimentos	Ana Cabrera
trinta	Duplo sentido	Isabel Vidal
trinta e três	Rir para enganar o olhar do censor: A revista portuguesa e o grotesco	Graça dos Santos
trinta e seis	Vigiando manifestações de juventude: O caso da antologia <i>Novíssimo teatro português</i> (1962)	Rui Pina Coelho
quarenta	Metáforas de um drama histórico: <i>O Judeu</i> , de Bernardo Santareno	Cristina Abranches Guerreiro
quarenta e três	O herói político e o público	Marta Brites Rosa
quarenta e seis	Uma relação tempestuosa com o poder político: Teatro, política e religião no reportório dos primeiros anos do TEC	Maria João da Rocha Afonso
quarenta e nove	Teatralidade e caricatura na sátira bordaliana contra a censura	Maria Virgílio Cambraia Lopes
cinquenta e dois	O teatro para crianças nas vésperas da Revolução	Glória Bastos

Portefólio

cinquenta e cinco	Hélia Correia: Com paixão e furor	Ana Raquel Fernandes
-------------------	-----------------------------------	----------------------

Na primeira pessoa

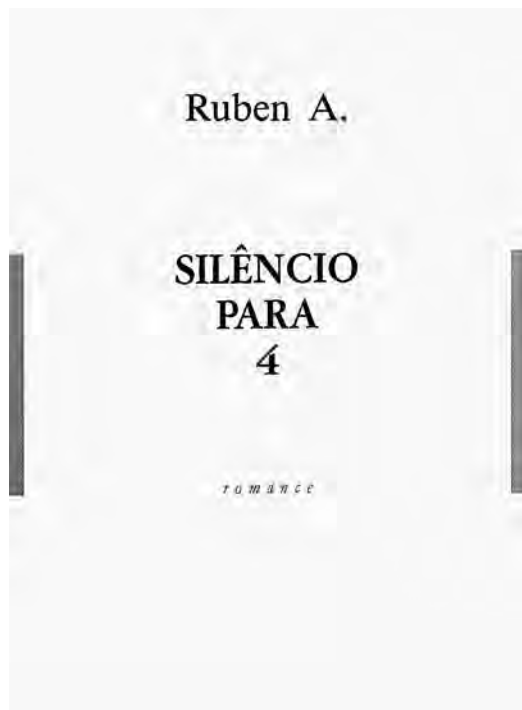
sessenta e cinco	Gonçalo Amorim: Agora, a necessidade do teatro	Rui Pina Coelho
------------------	--	-----------------

Em rede		
setenta e sete	Palcos da crítica	Maria Helena Serôdio
Estudos aplicados		
setenta e nove	Dramaturgias do silêncio na tragédia grega	José Pedro Serra
oitenta e dois	<i>O Hipólito</i> , de Eurípides e o orgulho ateniense na parrésia	Manuel Fialho Silva
oitenta e seis	<i>As suplicantes</i> , de Eurípides: Justiça, política e imperialismo no séc. V a.C.	Sofia Frade
oitenta e oito	Presenças de Dioniso em Ésquilo	Maria Mafalda Viana
Notícias de fora		
noventa e um	Por um teatro de apropriações: O musical biográfico carioca	Ana Maria de Bulhões-Carvalho
noventa e nove	target: <i>Hamburg8</i>	Hugo Miguel Coelho
cento e três	O texto, a palavra e o silêncio: A <i>Ode marítima</i> de Claude-Régy	Hélder Wasterlain
Passos em volta		
cento e cinco	"Matei o chefe esta tarde": O teatro e o trabalho	Mónica Guerreiro
cento e nove	Coisas sérias e muito verdadeiras	Rui Pina Coelho
cento e treze	<i>Exempla</i>	Constança Carvalho Homem
Leituras		
cento e quinze	Ruben A.: O dramaturgo do travestimento da forma	Mickael de Oliveira
cento e dezoito	Profissão: Actor / Actriz	Ana Campos
cento e vinte	As curvas do futuro	Paulo Eduardo Carvalho
Arquivo solto		
cento e vinte e três	Actores errantes de oitocentos	Guilherme Filipe

Ruben A.

O dramaturgo do travestimento da forma

Mickael de Oliveira



Ruben A., *Silêncio para 4* (1.ª ed. 1973), Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, 206 pp.

convite para leccionar como professor associado na Universidade de Oxford. Tencionava depois de *Kaos*, dedicar-se totalmente ao teatro, após ter escrito algumas peças e visto muitas outras entre Lisboa e Londres. O seu *corpus* dramático assenta convencionalmente sobre quatro textos: os dramaticulos *Triálogo* (1951) e *O fim de Orestes* (1963); os dramas mais extensos e significantes, *Júlia* (1963) e *Relato 1453* (1965). Este quarteto poderia ser completado, fora da convenção, com o texto que ele próprio quis chamar de “romance”: *Silêncio para 4* e que será o objecto deste estudo, num esforço crítico que pretende contribuir para reabilitar e legitimar a entrada de *Silêncio* no *corpus* dramático do autor.

À primeira vista, um dos motivos que nos leva à conclusão de que *Silêncio para 4* se inclui neste *corpus* baseia-se no facto de todo o tecido linguístico ser composto exclusivamente por diálogos. É um diálogo assustadoramente cénico, líquido, rítmico, que confessa tacitamente a ironia de Ruben A., ao carimbar o texto como género romanesco. Portanto, o prelúdio argumentativo que se segue é simples, mas, antes de começarmos a análise de *Silêncio*, falemos do teatro de Ruben A. e das referências inglesas que se materializaram em *Júlia*.

1. Formado entre Coimbra e Lisboa em Ciências Histórico-filosóficas, tendo sido depois diplomata, professor e investigador, o escritor português, Ruben Andresen Leitão, Ruben A., (1920-1975), que se definia como “meio nórdico meio lisboeta” (A. 2001: 59-60), conseguiu alcançar duas metas na maior parte dos seus textos que o tornam ainda hoje um autor invulgar: por um lado, atinge um leque de estilos formais tão diverso que, aberto, nos devolve uma lógica de construção totalmente fragmentada (numa mesma obra identificamos o uso de vários géneros, como a epístola, a narrativa, a diarística, e até o drama); por outro lado, torna toda a sua bibliografia na sua própria biografia¹. Porém, o que nos leva até estas páginas não são os géneros mais conhecidos e usados por Ruben A., mas um outro que também funcionou como uma realidade espelhada, o drama, tendo legado aos estudiosos um *corpus* dramático fundamental e importante para reavaliar a dramaturgia portuguesa da década de 60 e 70.

Embora com actividades esparsas, a sua profissão de peso foi a de escriba dos assuntos do quotidiano e escritor, ou melhor, redactor do seu tempo, missão que acabou com a interrupção da obra *Kaos*, ao falecer vítima de um enfarte de miocárdio em 1975, depois de ter recebido um

“Dia seguinte. A vida em Portugal raras vezes acontece. Temos de ir à procura dela, quando não morremos de tédio. Uma pessoa tem de tomar o comboio, um automóvel, uma laranjada ou um avião para ir ter com a vida.”

(A.,Ruben. 2000: 66)

2. As referências teatrais estão por toda a parte na sua obra autobiográfica, o que o demonstra, antes de mais, como um observador atento aos palcos de Lisboa e Londres, aquando das suas estadias como estudante e professor. Os seus gostos poderão ser um caminho para entender a poética teatral em causa. Nas *Páginas V*, escreve: “*Antevéspera – Relative Values*, de Noel Coward. Um bom bocado de noite – o teatro casual inglês é imbatível (...) esmaga-me pensar no teatro inglês. Tenho umas saudades de Shakespeare, Eliot, Shaw, Christopher Fry e dos actores” (A. 2001: 65). Aliás, para Ruben A., a referência do teatro de língua inglesa é primordial, e é ali que vai procurar a verve que caracteriza algumas das suas peças. E, facto não menos interessante, colocará mesmo esta dramaturgia londrina acima dos autores que fizeram o teatro parisiense

¹ Sobretudo *O mundo à minha procura I, II, III* e *Páginas I-VI*.

Mickael de Oliveira é investigador em Estudos Teatrais (doutorando pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e bolseiro da FCT, trabalhando na área da dramaturgia contemporânea portuguesa e europeia. É também autor de vários textos para palco, e exerce a sua escrita como dramaturgo/ dramaturgista no Colectivo 84.

da década de 50, seus contemporâneos, criticando com ironia, em *Páginas VI*, os principais mentores do teatro do absurdo. No fragmento dedicado ao encontro pessoal com T. S. Eliot, afirma o seguinte: "Dormitámos um pouco, eu sempre de olho vivo à espera de absorver mais uma pitada, quando pensava que ainda não tinha passado seis meses que assistira, em Londres, à representação da sua peça *A reunião de família*. E bem impressionado ficara?! Só eu sei. Caramba, aquilo era teatro de novo calibre, tornava o resto obsoleto. Depois apareceram os Ionescos, os Becketts, eles estão nas entrelinhas de Eliot."

Mais uma vez em sentido contrário (à moda de *Caranguejo*), pois aquele que se tinha aproximado do surrealismo na narrativa (romance e conto), ao qual mantinha ainda uma relação de vaivém, negava o Teatro do Absurdo. Esta atitude é paradoxal, pois as linhas entre o Teatro Surrealista e o Teatro do Absurdo são apesar de tudo tênues. Em Portugal, prefere-se falar muitas vezes em teatro surrealizante ou próximo do surrealismo, para tentar abarcar os textos próximos de uma estética bretoniana. Luiz Francisco Rebello mescla mesmo as duas correntes, asseverando que a "matriz surrealista do teatro do absurdo está patente nos primeiros exercícios teatrais de Natália Correia: *Sucumbina ou a teoria do Chapéu* (1952), escrito em colaboração com Manuel Lima (...) e da estética surrealista ficaram ainda vestígios num drama de alta voltagem poética e paroxística violência, *A Pécora*, escrito em 1966 e inédito até 1983 em que, como justamente observou o crítico Carlos Porto, 'se consegue o aparentemente impossível: conciliar Genet e Brecht.'"²

"Em Portugal Camões liquidou tudo porque cada vez que, no nosso país, se escrevia qualquer coisa vinha logo o pateta do senso comum a dizer. Mas meu caro, isso depois de Camões é pífio e não tem beleza pátria nem queridas linhas. Assim, à sombra duma bananeira inquisitorial impediram-se o aparecimento normal dos poetas e dramaturgos (...)" (A., Ruben 2000: 183).

3.

O seu fascínio pelo teatro inglês, tendo como pilares referenciais Shakespeare e T.S. Eliot, contrasta com a crítica que faz ao teatro português, motivada nomeadamente pela falta de clareza na crítica social (sendo a bruma essencial para passar a censura), no uso de um teatro alegórico, quer através do teatro do onírico absurdo-surrealizante (Natália Correia, H. Prista Monteiro, J. Salazar Sampaio, Pedro Barbosa), quer através do uso de um teatro épico-real-socialista (Alves Redol, B. Santareno, Romeu Correia). Ora, tanto *Júlia* como *Silêncio para 4* não poderão ser incluídos (facilmente) em qualquer uma destas categorias.

Por motivos de ordem prática, não poderei neste artigo prolongar-me mais sobre a peça ímpar que é *Júlia*, permanecendo ainda o enigma para os palcos portugueses. É com *Júlia* que o teatro português conhece (talvez) um dos textos com trechos mais fortemente realistas da sua década, não hesitando em dar nomes às coisas, tornando-

as concretas, nomeando as cidades, a época, os dias, as ruas, as estradas, as pessoas, tanto as comuns como as que fizeram história, indo ao pormenor de convocar nomes de empresas como a Nestlé. Ruben A. não teme desvirtuar a arte pregando-a ao solo. Podíamos ver nesta tentativa de fixar o texto num meio ambiente específico como uma das primeiras experiências como um certo hiper-realismo que Jorge Silva Melo cumprirá plenamente na década de 90, com *António, um rapaz de Lisboa*.

Debrucemo-nos agora sobre *Silêncio para 4*, escrito em 1973. O texto é, no mínimo, uma obra *sui generis* que ultrapassa, tal como toda a sua obra, a imposição das categorias, até mesmo a distinção entre os géneros literários. O que é *Um adeus aos deuses*? O que são as *Páginas*? Um conjunto de textos com cheiro a diário, a epístola, a artigo de opinião, a prosa poética. José Carlos Seabra Pereira escreve que "é essa luz que se deve valorizar, a diluição das demarcações genológicas (...). Ruben A. preferia ver considerada [a sua obra] como romance de indagação subjectiva ("toda a minha obra", dizia ele no *Diário de Lisboa* em 13.01.1966, "é um romance, uno, indestrutível, absoluto, por vezes traz a etiqueta de conto, teatro, diário, viagem, auto-biografia, novela, mas no fundo é todo de um romance."³

Estando os géneros diluídos, numa refundição "transgenológica" ou de "transgénero", é de todo pertinente asseverar que *Silêncio para 4* pertence a esse universo literário transversal, mas que, mesmo assim, comparando entre os géneros, a configuração de *Silêncio* avizinha-se mais de um drama do que de um romance. Assim, poderíamos, quando muito, considerar *Silêncio Para 4* uma obra que opera entre os géneros, característica pós-moderna da arte e da literatura contemporâneas

O que o autor faz é inscrever na capa do livro um sistema semântico antitético. Se, por um lado, não encontramos nenhum "silêncio para quatro" ao lermos o livro, encontrando sim um fluxo de palavras rompendo as leis da gramática e da pontuação para manter a energia e velocidade, por outro, também não identificamos nunca os elementos constitutivos do romance tradicional. Assim, tal como não há silêncio, também não há romance, reflectindo mais uma vez o humor inteligente e irónico que Ruben A. sempre cultivou, tanto no teatro como na prosa, deturpando o sentido primário das coisas, apanágio dos dadaístas e surrealistas. Para que o texto passasse sem polémica a incorporar o *corpus* dramático da sua obra bastaria que, com uma caneta, se colocasse por detrás dos travessões das falas o nome tautológico das personagens Ele e Ela. E, contudo, não encontramos nunca uma palavra que fuja à regra teatral do diálogo, não havendo sequer a existência de um narrador, de um Eu ou de um Deus que conduza a fábula. Tudo é diálogo, tudo é jogo dramático encenado, até nas didascálias que assinalam o movimento das personagens, subtilmente incrustadas nas próprias falas, à boa maneira do teatro clássico.

² Luiz Francisco Rebello, *Breve história do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000, p. 153.

³ José Carlos Seabra Pereira, "Ruben A.: Para animar o real", in *O mundo à minha procura: Ruben A. trinta anos depois*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 24.

Em *Páginas V*, escreve acerca do seu "drama": "*Dia 5. Do Caranguejo* quase nada. Uma carta de Jorge de Sena e a crítica de Urbano Tavares Rodrigues (...) Apetece-me escrever um livro só dialogado. Pegar em meia dúzia de personagens, pessoas reais, e pô-las a falar normal no seu dizer de baboseiras – que afinal é aquilo que nos comanda e que dizemos nós todos uns aos outros" (A. 2000: 115). A coloquialidade torna-se a matéria-prima nos seus principais dramas, em *Júlia* e em *Silêncio para 4*, ingrediente já mesclado noutras obras prosaicas. Tal como a linguagem, o tema principal tratado pretende-se trivial, procurando seguir as palavras que redigiu em *Páginas V*: "Qual a realidade pergunto eu? Shakespeare responde-me imediatamente – é corriqueira, eis outra grandeza alheia a Wagner" (A. 2000: 205).

Se o tema é corriqueiro em *Silêncio*, já a realidade e linguagem não o são, bem como todo o tratamento poético-realista que se oferece ao tema principal, o qual se poderia intitular "conversação entre dois ou quatro amantes". Os vários tópicos temáticos estão quase todos mergulhados num banho erótico invulgar para a época e para a dramaturgia portuguesa de então, centrada nas problemáticas sócio-políticas, ainda que na maior parte alegóricas, provocadas pelo Estado Novo (ressalvando, porém, os textos de Santareno que expõem de uma forma corajosa os tabus e tensões sexuais nas comunidades humanas mais fechadas, como sucede em *A Promessa e O pecado de João Agonia*).

Eduardo Lourenço, no prefácio escrito para a publicação do livro, diz lapidariamente que "Nunca em língua portuguesa se ilustrou com tão jubilante desvaio a palavra conhecida de Nietzsche: o amor é o ódio mortal dos sexos"⁴. Na verdade, *Silêncio para 4* manifesta-se como ária ao corpo, ao erotismo, à satisfação do desejo antinómico: as complicações da mente, perplexidades morais e sentimentais. A sua maneira "sem rodeios" de falar sobre sexo aproxima ainda o autor português de uma linguagem libidinosa de cariz moderno, inaugurada décadas antes por Henry Miller, a que Eduardo Lourenço faz referência. Mesmo assim, como autor português, conserva um certo pudor lusitano, permanecendo longe da crueza milleriana de *Trópico de Câncer*: "Fodo-te, Tânia, para que permaneças fodida. (...) Arrancar-te-ei alguns cabelos da cona e colocá-los-ei no queixo do Bóris. Cravarei os dentes no teu clitoris e cuspirei duas moedas de franco."⁵

Ruben A. afasta-se, portanto, dessa brutalidade literal, rondando todavia esse universo, nalgumas falas femininas: "Não percebes que sou mulher, que falo pelo útero? Não percebes?! Não percebes que ter-te dentro de mim é que é possuir-te! Quero protecção, quero-te espalmado em cima de mim, quero-te acororado, ressono corpulento nos princípios do suor, vertigens a circundar o peito, beijos aos círculos, reminiscências de virgem, entrego-me virgem todos os dias, não percebes isto" (A. 1990: 118). A diferença entre ambos os autores consiste no facto de Miller entrar pela esfera do obsceno e de Ruben A., com os mesmos materiais (a partir do corpo), enveredar por um imaginário erótico, mais decoroso.

A construção de *Silêncio para 4* é devedora dos *Leitmotives* que o autor emprega com toda a plenitude, de uma forma circular e metronómica, técnica que é hoje um dos instrumentos mais recorrentes na composição dramática. O próprio Ruben A. define o seu drama, talvez em homenagem à *Filosofia na Alcova* de Sade, como uma "conversa de alcova" (p.75), agradável, onde se discute acerca da liberdade, do sexo, da paixão, do amor, do casamento, do desejo de ter filhos, ou ainda da presença "espiritual" que os seus ex- ou ainda cônjuges têm nas suas vidas. É aí que reside a razão do título, o silêncio (ou a torrente dialógica) é produzido para quatro pessoas, isto é, para os dois amantes e para os fantasmas dos seus amantes que (não) se encontram na cama.

Uma das marcas da teatralidade de *Silêncio* ancora na corporalidade, no movimento cénico dos corpos, agrupada directamente nos diálogos. Esse movimento, sugerido, ajuda o leitor a visualizar a cama, o desenho dos corpos, as possíveis feições do rosto e o comportamento geral das personagens, assim como a sua disposição para o erotismo. Aliás, o autor consegue no rasgo final do seu texto construir um acto sexual somente através da enunciação de palavras que não explicitam, apenas deixam bem claro o balanço e contra-balanço dos corpos. É esse erotismo doce, sensual, subjugador, que se contrapõe à acidez, à frieza do discurso intelectual e ativo, quase paternalista, da personagem Ele. Talvez esteja no enredo amoroso a justificação para Ruben A. ter chamado ao seu texto "romance", se atribuirmos à palavra o seu sentido mais popular, mais vulgar na nossa sociedade, pois romance pode sempre significar, em língua francesa, uma simples história de amor, *une romance*. Teria ele chamado ao seu texto "romance", não pela forma, mas pela temática?

4.

Armando Nascimento Rosa afirma que a peça *Triálogo* seria "já pós-moderna e desconstrucionista, muito antes de Lyotard e de Derrida anunciarem as fórmulas fluidas na mostra da cultura."⁶

Situemos antes o texto *Triálogo* num campo de experimentação próprio das primeiras vanguardas europeias e das do pós-guerra, reservando o termo pós-moderno para a peça *Silêncio para 4*, por inaugurar entre nós (e sobretudo no nosso teatro) uma das primeiras "peças" de transgénero. A data da sua criação poderia ser neste âmbito mais um argumento: 1973, inserindo-se assim no começo dessa "montra da fluidez" que marcará a cultura contemporânea.

Referências bibliográficas

- A., Ruben (1990), *Silêncio para 4* (1.ª ed. 1973), Lisboa, Assírio & Alvim.
 — (1992-1994), *O mundo à minha procura I, II, III*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 — (2000), *Páginas V*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 — (2001), *Páginas VI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

⁵ Henry Miller, *Trópico de Câncer*, Lisboa, Livros do Brasil, 1976, p. 16.

⁶ Armando Nascimento Rosa, "Prefácio: As peças de um narrador dramático" in Ruben A., *Triálogo, Júlia e Relato 1453* (Ed. Liberto Cruz), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 15.