



Sinais de cena 5

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Junho de 2006

Sinais de cena 5

Junho de 2006





Sinais de cena

N.º 5, Junho de 2006

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 Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vais, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana de Carvalho, Catarina Maia, Christine Zurbach, Francesca Rayner, Francesc Massip, Guillermo Heras, Isabel Pinto Carlos, João Carneiro, Luís Dias Martins, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Seródio, Marta Brites Rosa, Neus Lagunas, Patrice Pavis, Paulo Eduardo Carvalho, Pedro Manuel, Rui Aires Augusto, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Teresa Amado, Tiago Bartolomeu Costa
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@mail.telepac.pt
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa geral@apcteatro.org 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	Campo das Letras - Editores, S.A., 2006 Rua D. Manuel II, 33 - 5º 4050 - 345 Porto Tel.: [351] 22 608 08 70 Fax: [351] 22 608 08 80 campo.letras@mail.telepac.pt www.campo-letras.pt
Impressão	Rainho e Neves
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	

Índice

Este número

sete	Intermitências da razão	Maria Helena Serôdio
------	-------------------------	----------------------

Dossiê temático

nove	O(s) Prémio(s) da Crítica 2005	Paulo Eduardo Carvalho
onze	<i>Um homem é um homem</i> : Brecht pela mão de Luís Miguel Cintra	Maria Helena Serôdio
catorze	<i>UBUs</i> : Feira animada	Paulo Eduardo Carvalho
dezassete	Miguel Castro Caldas: Irónica leveza e poesia discreta	Sebastiana Fadda
vinte	<i>Serviço d'amores</i> , ou a continuada reinvenção de Vicente	Maria Helena Serôdio
vinte e três	Fantasmas: <i>Luz na cidade</i>	João Carneiro

Portefólio

vinte e cinco	Samuel Beckett em Portugal Imagens roubadas ao tempo:1959-2006	Sebastiana Fadda Rui Pina Coelho
---------------	---	-------------------------------------

Na primeira pessoa

quarenta e um	Fernanda Lapa: Modulações e intensidades de um teatro no feminino	Maria Helena Serôdio Sebastiana Fadda
---------------	---	--

Em rede

cinquenta e seis	O ciclo infinito de Matthew Barney	Catarina Maia
------------------	------------------------------------	---------------

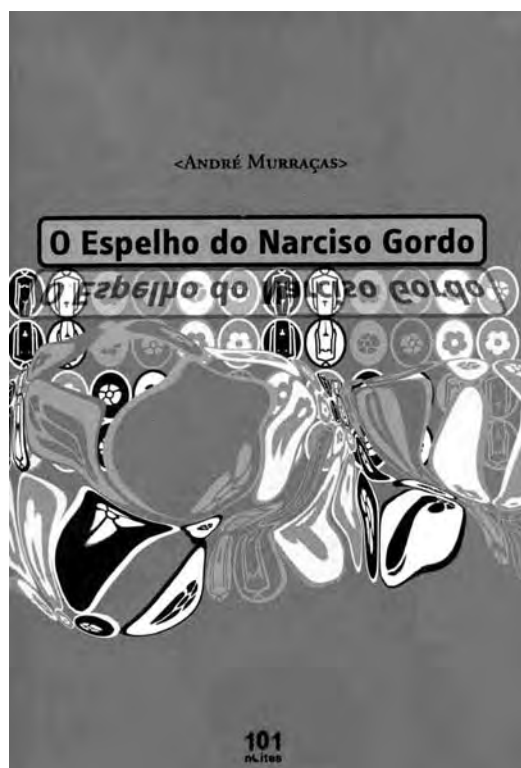
Estudos aplicados

cinquenta e nove	Samuel Beckett: O drama da escrita, a voz do teatro	Luís Dias Martins
sessenta e três	Fernando Amado: Um teatro de interrogações e experiências	Teresa Amado
sessenta e oito	Na morte da ovelha Dolly: <i>Requiem</i> pelos rescaldos de um teatro "clónico"	Guillermo Heras

Notícias de fora		
setenta e um	Harold Pinter: X Prémio Europa para o Teatro	Paulo Eduardo Carvalho
setenta e seis	Teatro latino em Nova Iorque	Francesc Massip
setenta e oito	Quando somos maiores do que a cadeira onde nos sentamos: Artes para a Juventude, em Montréal	Tiago Bartolomeu Costa
oitenta e um	O teatro coreano: Impressões de um ocidental em Seul	Patrice Pavis
Passos em volta		
oitenta e cinco	Na companhia dos clássicos e dos modernos: O Teatro da Rainha	Christine Zurbach
oitenta e oito	<i>Memento mori: Salário dos poetas</i>	Pedro Manuel
noventa e dois	Da vontade de te escrever: <i>Philatélie</i>	Tiago Bartolomeu Costa
noventa e cinco	Como sobreviver: O último segredo de Lúcia	Rui Pina Coelho
noventa e nove	Êxtases e martírios: <i>Plasticina / Mãos mortas</i>	Paulo Eduardo Carvalho
cento e quatro	O teatro experiencial de Mark Ravenhill: <i>Product</i>	Francesca Rayner
Leituras		
cento e sete	Baralha e volta a dar: <i>O espelho do Narciso gordo</i> , de André Murraças	Rui Aires Augusto
cento e nove	As boas intenções e os maus resultados: <i>Literatura portuguesa no mundo</i> , de Célia Vieira e Isabel Rio Novo	Luiz Francisco Rebello
cento e doze	Na combustão das imagens: <i>A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente</i> , de João Nuno Sales Machado	Isabel Pinto Carlos
cento e quinze	A caricatura entre o palco da vida e o teatro em cena: <i>O teatro n' A paródia de Rafael Bordalo Pinheiro</i> , de Maria Virgílio Cambraia Lopes	Maria Helena Serôdio
cento e dezassete	Publicações de teatro em 2005	Sebastiana Fadda
Arquivo solto		
cento e vinte e três	Raúl Solnado no Teatro Villaret: 1965-1974	Ana de Carvalho

Baralha e volta a dar

Rui Aires Augusto



André Murraças, *O espelho do Narciso gordo*, Lisboa, 101 Noites, 2003, 62 pp.

Não que o texto perca a sua validade em impresso e se conforme apenas a um estatuto de guião insípido. Isso não acontece até porque dá azo a algumas abordagens, digamos, fundamentais no estudo da dramaturgia portuguesa contemporânea. Logo à primeira vista, e isto é já um clássico, veja-se a sua estruturação harmónica de montagem e a disrupção total da fábula que, estilizada, apenas é recuperada em fragmentos que se correspondem através de um dispositivo de repetição e/ou variação. A abordagem a um texto com estas características faz-se através de uma leitura de pormenor, atenta a uma elaborada rede de implicações entrevista muito mais ao nível da estrutura, no entrelaçado dos episódios. Daí a dificuldade de fazer figurar nestas linhas um resumo da acção.

Com efeito, essa dimensão de montagem é agudizada pela impossibilidade de organização ou reconstituição temporal, o que penaliza a construção macro-estrutural de uma acção congregante, já não digo una. Ela escapa para um acumulado de situações, de episódios que confluem em espiral para formar um sentido que lhes está na base. Precisamente, esse sentido é retirado aquando da confrontação entre um episódio inicial e a sua evolução num episódio precedente, em que a incisão, a elisão, ou a variação ou avanço, dão significação ao texto rumo a uma orientação temática, a par de outros episódios singulares – e significantes por si só – que abrem brechas nessa estrutura.

Não pretendo fazer um levantamento exaustivo dessas situações, mas quero assinalar aqui alguns casos que corroboram esta leitura. Antes de mais, considere-se a estrutura externa do texto organizada em 3 "blocos", donde se pode inferir uma dinâmica similar a 3 actos (apresentação > nó > desenlace/síntese). A recuperação de episódios precedentes dos blocos 1 e 2 é orientada por uma variação desses episódios no 3º bloco que lhes acrescenta significado. Tanto a quantidade como a qualidade dessa variação é que são apresentadas em diferentes moldes, não deixando de construir uma simetria calculada, para o que contribui o equilíbrio da distribuição dos episódios pelos três blocos. Contabilizando-os, chegamos a esta fórmula: 10 +1 no 1º bloco, 13 no 2º e 11+1 no 3º, sendo os episódios soltos nos blocos 1 e 3 uma espécie de entremezes sem discurso, incrustados no texto para garantir a ligação e uma cesura que marca o início da variação entre episódios.

Do 1º bloco são recuperados 7 episódios quase integralmente, operando neles pequenas variações como

Levado por uma vaga sugestão do trabalho de André Murraças, mais como intérprete e cenógrafo, a minha primeira preocupação ao preparar uma revisão a este seu livro foi ter notícia de espectáculos que pudesse ter ocasionado. Para minha surpresa, até agora nenhum. Aguarda subsídio para representação, situação em que o autor seria o encenador e actor, talvez acompanhado por Anabela Brigida e Afonso Melo¹, reunindo assim o grupo que no Op Art de Alcântara, em Agosto de 2003, divulgou o texto em leitura encenada².

Tendo sido proposto para o "Prémio de execução (original)" do concurso "Teatro na Década 2003", *O espelho do Narciso gordo* foi, afinal, distinguido na categoria "Texto (original)". Coube ao CPAI – Centro Português de Artes e Ideias, associação organizadora daquele evento, encetar uma parceria com a chancela 101 Noites para a publicação do texto em 2003.

Ao considerarmos o trabalho de André Murraças como agente do teatro português contemporâneo, tendo em conta a linha programática dos seus espectáculos, como por exemplo *As peças amorosas* e *Swingers*, em que a palavra é um acessório na centralização da criação no corpo do performer ostentado³, parece ficar por cumprir essa mesma urgência de performatividade que por ora está apenas proposta e encarcerada na palavra escrita.

¹ Na verdade, Afonso Melo esteve na ocasião a substituir, por impedimento, André Amálio. O último, a acontecer o espectáculo, será a primeira escolha no elenco de actores.

² Dando exclusividade à representação total e profissional, é negado aqui o interesse pela representação parcial, como exercício final, dos alunos do 2º ano da Escola Superior de Teatro e Cinema, dirigidos por Álvaro Correia, em Junho de 2004.

³ Note-se o caso de *Pour Homme*, último espectáculo de André Murraças, que agudiza muito mais essa tendência ao ponto de abstrair a linguagem como forma de conferir significado.

a supressão ou inserção de pequenos fragmentos. Como exemplo, sugiro os episódios "Dolly Parton diz" em que são acrescentados pequenos comentários irónicos que deslocalizam o contexto do que foi dito anteriormente⁴. Mas mais significativa é a versatilidade do corpo que assume os papéis, a inversão do género masculino/feminino na formulação do discurso, assumindo um valor – mais do que de não pertença – de transformação.

No 2º bloco e na passagem deste para o 3º há outra qualidade de variação. Sendo o 2º bloco o nó, é aí assumido o eixo do turbilhão: a variação é aí apresentada como uma estratégia que oferece uma fórmula para ser condicionada a propostas que a transformam, ou, na passagem do 2º bloco para o 3º, a variação conhece um ímpeto de continuação – ou de aproveitamento – de uma situação inicial que dispara para outra possibilidade. Veja-se, neste caso, a cena 10 do 3º bloco que aproveita uma situação aventada na cena 12 do 2º bloco para a concretizar em vez daquela: "Eu diria que: se os dois tivessem passado mais tempo a descobrir as maravilhas que poderiam fazer um ao outro e o prazer que daí poderiam tirar, a vida inocente de uma criança teria sido poupada." (p.50). Será isso que virá a acontecer no 3º bloco, na página 60, em que é relatado o ímpeto de mutilação e antropofagia a que se entregam Leopold e Loeb, finalmente descobrindo "as maravilhas que poderiam fazer um ao outro".

Esta estruturação do texto acrescenta-lhe um efeito de hipótese, de transformação dos dados iniciais, de versatilidade, tanto mais que a sua significação é ampliada pela desindividualização e desmultiplicação das personagens. De facto, se aparentemente o texto se conformava a um registo discursivo de relato, de confissão de experiências, monologado ou dialogado, dando toda a impressão de eco, ou até de formulação do discurso, a desvinculação da personagem a um discurso singular cumpre uma estratégia mais de estranhamento ou desadequação do corpo enunciador; isto é, se é possível dizê-lo assim, do "corpo textual" da personagem, perfeitamente identificada no seu género

masculino/feminino (Ele 1, Ele 2, Ela), que actualiza papéis estranhos a essa identificação.

Estando sobrepostos dois níveis de ficção (e a execução do texto poderia muito mais acentuar as variações previstas e a dupla máscara do enunciador do discurso), a personagem é desmultiplicada, não só nos diferentes papéis que lhe cabem e na simultaneidade ou alternância desses papéis, mas também nos dois planos em que é exposta como signo, como ícone, e como enunciador ou manipulador dos papéis. No mesmo sentido, a desindividualização da personagem constrói-se pela impossibilidade de ser identificada com um papel, com um género, logo por uma total incapacidade de correspondência verosímil.

Já essa estratégia vinha anunciada no título e no texto pelas efabulações da obsessão da imagem: imagem desvirtuada, ou melhor, virtual, não auto-reflexiva, mas construída, elaborada por formulação do discurso e da pose/gesto, que, se preconiza uma representação normativa, um modelo de representação, dispersa em tudo o mais uma identificação com o que é pré-existente e que se assemelha a uma construção artificial. O "Narciso gordo" assegura o modelo da sua representação, das suas transformações, sobrepondo-lhe um modelo referencial entrevisto num espelho, já de si deveras multifacetado, que lhe garante a sua habilidade para o travestimento e lhe devolve, como as várias faces do poliedro, uma identidade múltipla sem chegar a ser fragmentada.

A duplicidade subjacente a esta estratégia revela uma outra pela conformação do texto a um exercício programático de representação anti-normativa, de conceptualização versátil da identidade, do género, da sexualidade, enfim, o engajamento com os *gender studies*. Então, todas as variações e transformações presentes atendem a um princípio de deformação > nova formulação, pela busca de uma identidade que possa adequar a personagem ao seu papel sem produzir estranheza, para que esse espelho a que se observa obsessivamente aceite a construção de um corpo – "*Remember, body...*"⁵.

⁴ A este propósito, vejamos-se as pp. 19-20 e 57-58 de *O espelho do Narciso gordo*.

⁵ Poema de Cavafy referido na "Carta de André Murraças a Oscar Wilde em jeito de prefácio", in *O espelho do narciso gordo*, p. 7.