

Da Página à Cena, da Cena à Página

Nuno Pinto Ribeiro

Universidade do Porto/C. E. T. U. P.

Os textos aqui reunidos correspondem, no essencial, às comunicações oferecidas ao Sétimo Encontro Internacional promovido pelo Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto. Em Julho de 2011 se reeditou, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o encontro de áreas científicas diversas acolhidas no terreno comum do teatro e do drama. Agradecimentos são devidos aos autores, tão gentis na sua participação e generosos na cedência dos seus textos para este volume de Teatro do Mundo, e ao público, sempre interessado e vivamente envolvido nas sessões. A ordenação dos ensaios não obedeceu a qualquer critério de natureza valorativa e a diversidade temática dá ao leitor a possibilidade de uma escolha pessoal no seu curso de leitura. Os estudos responsabilizam, claro, apenas quem os assina.

A sequência abre na conjugação daquela dicotomia instituída já nos primórdios da filosofia ocidental desenhada pela palavra escrita e pela voz, a primeira recortada no risco da fossilização e do registo dogmático do juízo, a segunda fundada no sopro fundador que revela e ilumina, e criticamente se interroga e refaz, assimptoticamente perseguindo a verdade num diálogo fecundo e vivo e em permanente revisão. E se é verdade que a supremacia ontológica da voz se perdeu no triunfo e autoridade do discurso escrito, o mesmo que eternizou, afinal, as palavras aladas de Nestor ou Ulisses – ou as de Sócrates, pelos bons ofícios do seu mais famoso discípulo -, ao menos nele se registre a proposta de um diálogo inconclusivo, temperado no paradoxo de uma herança crítica lavrada, *tant bien que mal*, nas páginas da humana escritura mas sempre revisitada nos palcos do mundo em irreprimível evocação, em palavras que o vento não leva, dessa interrogação primordial de que nos fala **Costa Macedo**.

A proposta de **Tiffany Stern** examina, primacialmente no contexto isabelino e jacobiano, a natureza e a fortuna do texto dramático, e interpela a figura do autor: a integridade da peça claudica na vida autónoma das suas unidades discretas - as canções, as fórmulas ou passagens de

ressonância particular, os prólogos ou epílogos, ... -, desembaraçadamente incorporadas na acção dramática, e a descontinuidade deixa perceber-se nos impressionantes sinais plasmados no recorte tipográfico ou nos processos de composição, ou ainda nos planos cúmplices de uma distribuição expedita dos papéis pelos actores, da opacidade com que o texto se oferece à revisão, ou ainda nos circuitos de uma figura tão problemática como o é a autoria colectiva, nas modalidades de cooperação dos criadores dramáticos e a frequente natureza evasiva da paternidade do texto. O que é, afinal, o texto? E como identificar a figura do autor? A isto se procura dar resposta na notação criteriosa da fonte e na especulação solidamente documentada no documento.

O olhar atento de **Sabine Cahouche** vem depois localizar os modos e sentidos de uma iconoclastia que reage à imposição canónica, por largo tempo consagrada, da representação de Racine, Corneille ou Molière: o século XVIII francês abre-se paulatinamente à complexidade na construção da personagem, transcende os códigos de um texto idealmente configurado no léxico, na prosódia e na sua vocação estilizada em espectáculo. O esgotamento da versão pura e dura do paradigma neoclássico, abundantemente documentado, ilustra um tão fascinante como estratégico momento da história do teatro francês.

E é do teatro francês que nos fala ainda **Violaine Heyraud**, trazendo à discussão a origem e fortuna do *vaudeville*, subgénero dramático inicialmente relegado para a periferia da pura farsa e da comédia ligeira e a conquistar progressivamente direito de cidade mercê da sofisticação da intriga de um Beaumarchais, da expressão apurada de um Labiche ou de um Feydeau, ou ainda, de um modo mais genérico, da consciência da simbiose produtiva advinda da sugestão da opereta ou do café-concerto. No *vaudeville* se joga a desproporção entre a causa e os sucessos que povoam a intriga e se doseia sabiamente o encadeamento de uma acção inscrita nos rumos do precário, da paixão subterrânea, dos caprichos do acaso e da opacidade do indeterminismo ou das aporias da vontade.

Ainda sob o signo do *vaudeville*, mas num tempo lusitano, especialmente vulnerável à influência francesa e respondendo à sede de emoções fáceis também com tópicos nacionais servidos ao jeito do melodrama e da vibração populista do espectáculo, o ensaio seguinte, de **Cristina M. Marinho**, vem redescobrir a insólita e provocadora

exuberância de *Fígados de Tigre*, de Francisco Gomes de Amorim. Na verdade, esta Paródia de Melodramas, como regista o subtítulo da peça estreada no Teatro D. Maria II em 1856, recebida com a hostilidade da crítica, genericamente fechada ao excesso carnavalesco e a uma exuberância alegadamente esgotada sob o ponto de vista estético, e saudada com um, para muitos suspeito, incondicional entusiasmo do público, rendido à rapsódia rocambolesca e alucinante, é afinal a denúncia arguta do servilismo nacional em relação aos modelos culturais estrangeiros, a desmontagem talentosa dos códigos e convenções que sustentam o subgénero e um poderoso libelo contra uma censura que proverbialmente fustiga e reprime os que olham de modo crítico o mundo e a sociedade.

Sabina Freire (1905), a *comédia satírica* de Manuel Teixeira Gomes (1860-1941), é assunto para a reflexão do ensaísta e dramaturgo **Armando Nascimento Rosa**. Este drama é localizar-se-á, na história da literatura e do teatro, na charneira entre os séculos XIX e XX: nele as ressonâncias do melodrama e a abertura a sugestivas aproximações, como a que convocaria Hedda Gabler ou Menina Júlia, mas a luminosidade meridional dos ambientes representados, a linguagem lírica e arrebatada e o vitalismo predador e amoral da protagonista, introduzidas em *Sabina, quem és tu?*, texto encenado por Celso Cleto e escrito em 2010 no âmbito das comemorações do centenário da República, acabam por investi-la de uma natureza muito própria: Nascimento Rosa identifica as principais alterações introduzidas no texto de partida e elucida o sentido das suas opções.

Uma figura ímpar da literatura, da crítica, do teatro e do jornalismo das primeiras três décadas do século XX, o austríaco Karl Kraus (1874-1936), é convocada por **António Sousa Ribeiro**, o tradutor de *Die Letzen Tage der Menschheit* (*Os Últimos Dias da Humanidade*, na notável versão portuguesa dada à estampa pela Antígona em 2003). A acutilância satírica de Kraus, inscrita na provocação que desde logo representa um texto desmesurado e definido pelo seu autor, no prefácio, no paradoxo de uma vocação espectacular e na sua resistência à representação, advoga a supremacia de um princípio poético somente preservado na sua expressão literária escrita. No jogo de tensões despertado pela resposta à progressiva acção conformadora da figura do director na produção cénica ou à subordinação do texto ao virtuosismo corrosivo

do espectáculo, a leitura regular de passagens da criação dramática de William Shakespeare surge como um desafio ao público que com ele estabelece uma relação dialógica – dramática, portanto, e conflituosa, no contexto assumido pelo escritor vienense – procurando, em simultâneo, preservar a irreduzível integridade poética do texto poético. Essa convivência de modos diversos num espaço de conflito é o que corresponde a característicos processos de construção favorecidos pela estética modernista, a mesma que permite articular os ecos da imprensa diária, os quadros da vida quotidiana, a metáfora política e a cena intensa e prenhe de significado que informam o corpo descontínuo da acção de *Os últimos Dias da Humanidade*.

Tigres e censura regressam à objectiva do discurso crítico no momento em que **Miguel Gomes Ramalhe** reflecte acerca da fortuna de um texto de Manuel Gusmão, *Os Dias Levantados*, escrito para a ópera de António Pinho Vargas, com estreia em 1998. Neste *Salto do Tigre a Céu Aberto* o libreto, surgido na euforia de um tempo mais receptivo à cristalização dos gestos e à fossilização aplainadora de rugosidades e dissidências (uma reivindicada *normalização democrática*) que estatui o previsível do que à interrogação das fissuras de uma época incauta, é olhado na sua natureza de *pièce de résistance*: a eminência parda do Anjo da História, de Walter Benjamin, ou os sinais ominosos e sinistros do prodígio colhidos em Shakespeare, entre as múltiplas referências que testemunham a catástrofe iminente e a urgência na recuperação de um olhar oblíquo capaz de revelar o fragmento e a dissonância na placidez narcotizada do presente, definem a criação artística como acto político e convidam a ler de outro modo e a reescrever o tempo que atravessamos.

A contribuição da Arquitectura na tessitura desta rede de cumplicidades é-nos trazida por **João Mendes Ribeiro**. É destacada, neste estudo, a dimensão espacial da cenografia e, simultaneamente, a componente experimental e a presença da prática artística na arquitectura. O lugar e o sentido da arquitectura iluminam-se na própria convocação do teatro e da dança, e a textura material da primeira liga-se à plasticidade do objecto cénico na activação de uma matriz visual que nela viverá a um tempo na funcionalidade e na sugestão simbólica. João Mendes Ribeiro convida-nos a este envolvimento num olhar plural e a uma reapreciação de objectos comuns que habitam contextos de produção de sentido inconclusivos, mediatizados pela instabilidade do

sujeito e pela precariedade das suas percepções.

É ainda o nexó entre a configuração do texto e a natureza efémera do espectáculo o que vem mobilizar a discussão introduzida pelo ensaio de **Maria Clara Paulino**. Atento a uma reflexão recente que vê no esbatimento de fronteiras entre diversas expressões artísticas, em perspectiva já em parte acolhida por certos meios académicos norte-americanos, o estudo procura dar testemunho dos caminhos de uma inovação estética a transcender a obra e o objecto e a enfatizar a posição estratégica do corpo e do acontecimento, e com eles relevar a centralidade do envolvimento do espectador (na verdade tornado actor também) numa totalidade descontínua e numa constelação relacional a que só o olhar e a participação logram dar sentido, assim se proclamando o despojamento das marcas hierárquicas que tradicionalmente acompanham a criação artística. O *estudo de caso* é a proposta de Jon Pritchard, e à inscrição ritualística na realização performativa, tecnicamente ousada no radicalismo do seu rasgo cénico (e um risco calculado no juízo de quem a concebe e lhe dá corpo), e certamente provocadora nas cruas emoções trazidas ao rubro que desperta e no envolvimento intimidante que supõe, é dada viva e pertinente ilustração. Um texto teórico do autor encerra o artigo.

O espaço que se abre de seguida dá a palavra à experiência de dois dramaturgos: a de **Jorge Palinhos**, deliberadamente errática na procura de uma identificação do que para ele sempre constituiu uma zona esquiua – a teia de relações de variável e, por vezes, misteriosa configuração que compromete o texto e a imagem, o registo escrito e a voz, o corpo da palavra escrita e a voz e corpo do actor que o habitam e lhe dão vida, e a pausa, o silêncio que é lugar de sortilégio e receptáculo de ecos ambíguos e tensões expectantes, ou ainda o problema da autenticidade na criação teatral, esse controverso ajuste de contas com a tradição; e a de **Renata Portas**, de recorte telegramático e quase aforístico, comprometida na interrogação do diálogo entre a vocação iniciática do dramaturgo e a inclinação do encenador no quadro definido por uma linguagem em demanda de autonomia e da relação indecisa entre a cena e o texto que nela procura consumir.

E depois da reflexão filosófica, da presença da arquitectura e das linguagens que nela se articulam, do libreto da ópera ou da expressão plástica do *happening*, eis que o cinema responde à chamada e apresenta

igualmente o seu contributo: **Pedro Gonçalves Rodrigues** comenta a adaptação de *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, A Carta (1999), e sublinha no filme de Manoel de Oliveira a sobriedade e o talentoso despojamento com que o cineasta conduz a narrativa, o sábio doseamento do ritmo da acção, a centralidade da palavra no registo teatral da representação e no diálogo, a densidade simbólica do quadro e da imagem, ou ainda o detalhe que ilumina o estatuto da personagem e do grupo. Nesta apropriação criativa, assumidamente recuperadora de uma tradição reinvestida no presente do espectador (assim o dizem desde logo as falas das personagens, assim o dirá o ideal de uma nobreza que não se restringe placidamente à referência ao nascimento e à estirpe), o filme e a sua fonte literária desenham um fecundo nexos recíproco de leituras; e a escolha moral da protagonista, o sentido de uma renúncia final que a dignifica, naquela negação de um refúgio convencional e mundano, vem interpelar o mundo prosaico e degradado que é o nosso, assim o confrontando com os valores perenes da virtude e da graça.

Finalmente, Camões e Shakespeare: em breve cotejo de motivos e situações arquetípicas colhidos nos autos de um e nas comédias do outro, e sob o eixo temático da representação das figuras femininas, procura-se a identificação de prolongamentos que uma interpelação de natureza mitopoética permitirá reconhecer no terreno comum fertilizado no mito e no ritual.