

MAI STMA

INFORMAÇÕES DO TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA N.º 3 ABRIL 2007



A Gaiivota, de Anton Tchechov, uma realização do Teatro da Cornucópia, com encenação de Luis Miguel Cintra, é a peça que está em cena na Sala Principal do TMA entre 10 e 20 de Maio. Um grande acontecimento cultural em Almada. Foto: Paulo Cintra



José Wallenstein, Maria Arriaga, António Banha e Catarina Ascensão interpretam Pedra, papel e tesoura, com encenação de Jorge Listopad.

Daniel Keene: “É do silêncio que eu parto”

Autor de *Pedra, papel e tesoura*, a peça que está em cena até 13 de Maio na Sala Experimental do TMA, com encenação de Jorge Listopad, o dramaturgo australiano Daniel Keene deslocou-se a Almada para assistir ao seu primeiro texto representado em Portugal. Keene, cuja obra tem sido traduzida e levada à cena em numerosos países, é um dos nomes mais destacados do teatro contemporâneo da Austrália. Em França as suas obras foram dirigidas por encenadores como Jacques Nichet, Didier Bezace e Maurice Bénichou. Na entrevista que com ele fez Rodrigo Francisco fala do seu teatro, do processo de escrita e da solidão, que é um dos seus temas recorrentes. A apresentação de *Pedra, papel e tesoura* inclui-se no ciclo sobre dramaturgias contemporâneas que a Companhia de Teatro de Almada tem vindo a apresentar.

→ Pág. 2

Daniel Keene, autor de *Pedra, papel e tesoura*

Entrevista de Rodrigo Francisco

Uma das personagens desta peça conta uma história acerca de um comediante que estava deprimido por não saber o que é que fazia com que as pessoas rissem dele. Sabe, ou pensa que algum dia virá a saber, o que faz as pessoas rirem ou chorarem no teatro?

Penso que o teatro é um lugar aonde as pessoas vão para desfrutar de uma experiência emocional; elas querem sentir algo, experimentar algo que as comova, que provoque o riso ou as lágrimas. Querem passar por uma experiência que seja mais forte, mais intensa, do que a sua vida trivial. Trata-se de uma questão de concentração, de um certo tipo de atenção que se presta às situações, às experiências que poderão, de outra maneira, perder-se no tumulto habitual, no caos, da vida quotidiana. Elas poderão também ter uma experiência intelectual; poderá esclarecer-se uma ideia, expor-se um facto, explicar-se um aspecto da História, mas julgo que este é um aspecto secundário. Ou talvez



Daniel Keene, em La Rochelle, França, onde fez, este ano, uma residência artística.

A Austrália **já** não é uma réplica frustrada da Europa

devêssemos dizer, devêssemos procurar compreender, que as emoções e o intelecto não se excluem mutuamente: o melhor tipo de teatro é aquele que relaciona ambos, o intelecto e as emoções. Quando o intelecto e as emoções se encontram num mesmo ponto (quando colidem) somos capazes de reconhecer um momento que é autêntico, um momento que une aquilo que pensamos e o que sentimos. O teatro é criado deste modo; é criado pela combinação de intuição e experiência. As pessoas que criam o teatro servem-se de técnicas que aprenderam, mas também exploram o desconhecido: arriscam, apostam, têm de confiar nos seus instintos. As pessoas que criam o teatro são pessoas comprometidas com um mistério: o que significa escrever uma peça? O que significa representar uma peça ou encená-la? Uma peça é algo que é feito para o prazer do seu público. É oferecido aos seus espectadores como uma dádiva. Se esta oferta for aceite, o espectáculo converte-se numa ocasião em que aqueles que estão em cena e os espectadores que os observam partilham um momento único; não há modo de prever o que será este momento. É ridículo pedir ao público para acreditar na ficção encenada no palco; mas o público acredita. É ridículo pedir aos actores que satisfaçam os desejos do público; e, todavia, eles fazem-no frequentemente. Como é que isto acontece? Acontece por consentimento mútuo. Mas consentimento em relação a quê? Ainda estou a tentar responder a esta pergunta.

Kevin, o protagonista, é um pedreiro. Encontra algum paralelismo entre o trabalho de um pedreiro e o trabalho de um escritor?

Para mim, a “pedra” é silêncio. É do silêncio que eu parto. Tento criar algo a partir deste silêncio; ou, melhor, quero ver o que emerge dele. Se é verdade que a forma que o pedreiro quer criar está oculta no bloco de pedra que ele trabalha, que o pedreiro tem de extrair da



José Wallenstein e Maria Arriaga, em *Pedra, papel e tesoura*. Maria Arriaga é também a tradutora do texto. António Casimiro foi o autor da cenografia. Foto: Sandra Ramos

pedra tudo o que é supérfluo até chegar à forma que ele procura, então, sim, o meu trabalho é semelhante. Quero remover do silêncio tudo o que é vazio, tudo o que é insignificante; quero encontrar um silêncio que esteja carregado de significado, que ressoe: este silêncio encontra-se entre as palavras ditas pelas personagens que invento. As suas palavras brotam do silêncio que as rodeia. Eu quero que estas palavras sejam as únicas palavras que elas consigam dizer. Nada pode ser supérfluo. Trabalho as suas palavras, da mesma maneira que um pedreiro trabalha pedra.

Em *Pedra, papel e tesoura* existe uma

referência a uma pessoa que tem parentes em Inglaterra, mas que nunca os viu. Como é que os australianos olham para a Europa? Ainda persiste neles um sentimento de pertença às suas origens europeias?

Este sentimento de pertença às origens europeias foi muito vincado em gerações anteriores; hoje em dia, isso é menos verdade. Devemos lembrar que há menos de cinquenta anos atrás, a Austrália era “Apenas Para Brancos”. Esta política a favor de uma “Austrália Branca” foi uma negação perversa da existência da população indígena do país; foi motivada por um profundo receio dos estrangeiros, um receio incapacitante perante

estranhos; foi uma tentativa de criar uma réplica das origens europeias, nessa altura ainda familiares à população. Esta tentativa foi ela própria motivada pelo medo; um medo do próprio país. A Austrália parecia misteriosa e inóspita; resistiu à colonização branca da Europa. À medida que a população da Austrália aumentou e se tornou mais multicultural, foi ficando menos dependente das memórias das suas origens europeias e foi construindo a sua auto-imagem. Enquanto que, antes, a Europa era um lugar ao qual os australianos se apegavam, por medo e desespero, hoje em dia é um lugar que os australianos simplesmente reconhecem como a origem da nossa cultura e do nosso modo de vida. A Austrália já não é uma réplica frustrada da Europa, mas sim um produto único do povo e da influência desta.

A solidão e a falta de comunicação das personagens desta peça parecem terminar apenas quando estas se encontram em frente a um balcão pejado de copos vazios. Que reflexão lhe suscita este triângulo de palavras: solidão, álcool, incomunicabilidade?

As personagens da peça consomem álcool para fugirem de si próprias. Este é um dos terríveis dilemas da solidão: como é que uma pessoa lida com o seu *eu* interior. Este *eu* é oprimido pelo isolamento, atormentado pelo remorso, lacerado pela falta de contacto humano: como é que uma pessoa consegue conviver, diariamente, com semelhante *eu*. Quando a dor da solidão olha para ti fixamente do outro lado do espelho, quando é expressa em cada gesto que fazes, em cada palavra que pronuncias, quando és apanhado neste ciclo tortuoso, a única saída possível é obliterares-te, alterares a tua consciência, esqueceres-te de ti próprio. O álcool pode fazer isso por ti. E, assim que o tenha feito, não há qualquer coisa a comunicar; há apenas existência, bruta e silenciosa. Assim que a dor provocada pela solidão tenha sido suavizada desta maneira, é como se a pessoa que está só deixasse de existir: a dor era o que definia a existência de Kevin; sem dor, ele é pouco mais do que uma sombra. Como é que se fala com uma sombra?

A cena 13, entre Kevin e a sua filha, faz uma alusão à falta de significado das palavras em si mesmas: um tema que é tratado pelo Teatro do Absurdo. Sabemos que Beckett é um dos seus autores favoritos. Gostaria de tecer um comentário acerca deste tema?

Muitas vezes, parece-me que traduzir uma experiência em palavras é reduzir essa experiência; ou, na verdade, aprisioná-la dentro das limitações das palavras. Na melhor das hipóteses, as palavras podem sugerir a realidade de uma experiência, mas nunca conseguirão contê-la; elas são, digamos, a sombra da experiência. Talvez pudéssemos chamar-lhes resíduos da experiência: elas são tudo aquilo que sobra, elas são as cinzas que nós varremos, à procura da energia do fogo que as criou.

“As personagens desta peça não falam muito: o que é realmente importante nos seus discursos é o que elas não dizem”. Em que medida considera esta afirmação verdadeira?

Acho que acima já me referi a este tema. Tudo o que poderei acrescentar é que as personagens desta peça não são pessoas articuladas: as palavras que dizem são as únicas que elas conseguem arrancar à sua reserva limitada de palavras. Em certa medida, estas personagens estão resignadamente conscientes de que são incapazes de expressar convenientemente o que pretendem ou explicar exactamente o que querem dizer. Quando se calam, deixam algo por dizer;



António Banha e José Wallenstein, em Pedra, papel e tesoura. Foto: Sandra Ramos



José Wallenstein, Catarina Ascensão e Maria Arriaga em Pedra, papel e tesoura.

este não-dito ressoa no silêncio que elas são forçadas a suportar. Este silêncio entre as palavras é o que articula a sua dor.

Qual é o papel da religião para estas personagens? Qual é a importância da religião na Austrália, quando comparada com, por exemplo, a França, um país que conhece bem?

Apenas posso falar do papel da religião para as personagens desta peça, embora eu veja a Austrália como uma sociedade decididamente laica, onde a divisão clara entre a Igreja e o Estado é mantida e defendida. Há, claro, uma preocupação comum e crescente, na Austrália bem como noutros locais, relativamente ao aumento do fundamentalismo, tanto Islâmico como Cristão, mas o problema inevitável que a Austrália laica atravessa é a complacência moral das suas classes governantes. Parece-me que esta complacência está muito próxima da falência moral; aquilo que poderá ser propriamente definido como assuntos éticos (como o envolvimento da Austrália no Iraque, o tratamento de refugiados, o direito dos trabalhadores à greve, a condição económica e social de várias comunidades indígenas, o direito à livre expressão de opiniões divergentes, etc.) é tratado com pouco mais do que desprezo. A actual falta de posicionamento ético perante tais assuntos faz-nos pensar que o fundamentalismo económico poderá ser considerado a única religião para o Governo conservador da Austrália.

Para as personagens da peça, mas mais particularmente para o pedreiro, a religião é uma última esperança. Ele aproxima-se da Virgem de mãos vazias; os apelos que lhe dirige são os apelos de um homem que nada tem a oferecer senão o seu trabalho. Mas o seu trabalho já não é necessário no Mundo exterior à Igreja. De alguma forma, posto que ele já não é útil à sociedade em que vive, tornou-se numa não-pessoa; tornou-se invisível. É a uma força invisível que ele recorre e crê que o seu direito ao apelo advém do facto de ter criado uma imagem desta força; ele esculpiu uma estátua da Virgem: através do seu esforço, fez com que ela se manifestasse. Num sentido muito concreto, o seu pedido de ajuda é dirigido ao próprio acto criativo. Fazer algo é dar vida a algo que anteriormente não existia, acrescentar algo ao Mundo, tomar parte num infinito processo de criação. Esta é a religião do pedreiro: fazer, animar, executar o manifesto invisível por meio do trabalho físico. Para o pedreiro, estes actos são actos de amor. É ao amor, em última instância, que ele recorre; o amor da sua mulher e da sua filha é tudo o que ele tem que possa mantê-lo. O que o angustia é o facto de ter perdido a força que lhe permite voltar a esse amor tão plenamente quanto deseja e manifestar o que reside na sua alma. Neste sentido, a crise que ele enfrenta é de natureza religiosa. Contudo, a sua religião tem uma congregação de apenas um elemento; ele é, simultaneamente, o pecador e aquele que perdoa o pecador; é no contexto deste paradoxo que ele sofre. ■

Pedra, papel e caneta

Helena Barbas

1. To be is to be perceived.
To perceive is to bring into being.
I am as I am perceived. You look
upon me and I am made by you.
I look upon you and I make you.
2. I am reflected on the surface of
your eye. I am there for me to look upon.
I see my eyes in the mirror
of your eyes. I see me seeing
you seeing me.
“The Meditations of Joseph C. Merrick” –
The Elephant People, Daniel Keene

Abre assim: “1. Ser é ser visto. Ver é trazer à existência. Eu sou como sou visto. Olhas-me e sou criado por ti. Olho para ti e criei-te. // 2. Sou um reflexo na superfície dos teus olhos. Estou ali para que me possas ver. Vejo os meus olhos no espelho dos teus olhos. Vejo-me a ver-te veres-me.”, com as supostas meditações de Joseph C. Merrick (1862-1890) – o Homem Elefante (transposto para filme por David Lynch em 1980) – o trabalho que Daniel Keene tem em mãos neste momento. Trata-se de uma ópera que o autor considera “marginal”, de nome *Elephant People* e tendo por tema os monstros, encomendada por “Ouvre Le Chien”/Renaud Cojo, que estreará em França em Julho de 2007. Depois de afirmar várias vezes que cada uma das suas peças era um poema, que a linguagem para si é um instrumento musical, Daniel Keene entrou então pela poesia. E naquelas (suas) palavras pode também resumir-se o acto teatral em si, em particular do tipo por ele praticado.

Nascido em Melbourne a 21 de Dezembro de 1955, Keene escreve para o palco desde 1997. No currículo conta com mais de quarenta peças breves e uma dezena de longas, libretos para ópera, dramas radiofónicos, guiões para cinema. Veio a Almada assistir à estreia da sua primeira peça em português: *Pedra, papel e tesoura*, encenada por Jorge Listopad e interpretada por um elenco de luxo. Este pequeno drama teve a primeira representação no teatro fundado pelo autor, o Keene/Taylor Theatre Project, de Melbourne, em Setembro de



Maria Arriaga, Daniel Keene, Jorge Listopad e Helena Barbas, durante o colóquio do autor com o público no TMA.

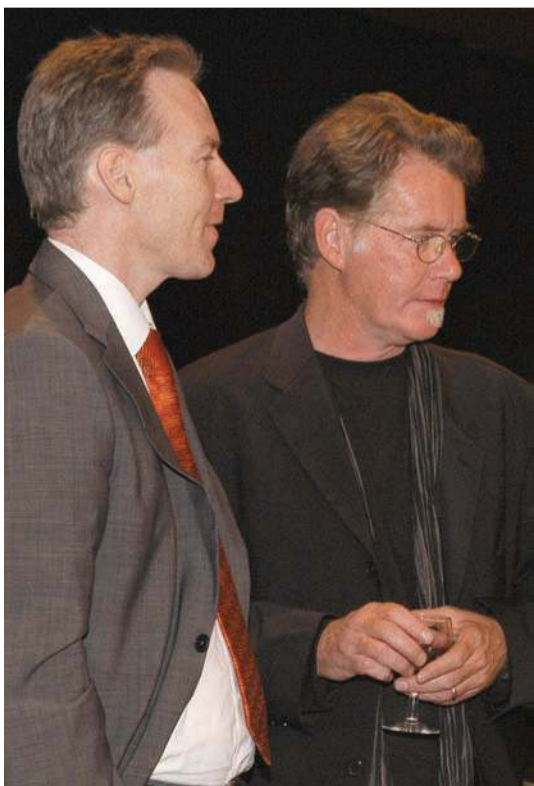
1998. De então para cá, já foi premiado, traduzido e representado noutros locais – em França, Suíça, e agora Portugal.

Põe em cena uma família de classes baixas, um pai pedreiro desempregado, uma mãe que trabalha não se sabe em quê, uma filha que estuda, e um cão. Os diálogos são da mais inquietante normalidade, sobre os pequenos problemas do quotidiano – uma ida a um bar, à igreja, ao centro do subsídio de desemprego; uma visita à pedreira agora abandonada. O tema do operário-pedreiro – porque também tem servido a muita metáfora filosófica e metafísica – presta-se com facilidade ao desencadear de leituras múltiplas e polifacetadas, que as falas vão lentamente invocando. A perfeição do trabalho da pedra, material difícil e frágil para quem não lhe conhece os veios, serve de imagem a Aristóteles. Usa-a como modelo do papel activo do indivíduo, companheiro dos deuses no acto de criação, que leva a matéria do estado de latência ao de entelúquia – o máximo da perfeição material que lhe é possível alcançar. Keene não recusa esta leitura, mas acrescenta-lhe a sua. Repete à saciedade que a pedra é a palavra, que deve ser

trabalhada até à exaustão. O dramaturgo é como o pedreiro que tem que extrair da pedra tudo o que é supérfluo até atingir a forma que procura. Diremos, alcançar o despojamento em que a linguagem chega à fronteira da perda de sentido, se torna lacónica e fragmentária, permite enfim às suas personagens «enfiar uma infinidade de dor num dedal».

O efeito de condensação que o leva a aproximar-se da poesia, é o mesmo que encaminha o seu drama para um género que, sendo filho do absurdo, do teatro inglês dos anos de 1950, se procura acercar – pela dimensão política e sagrada – das antigas representações da Grécia, tentando fundir tragédia e comédia. Invoca-se aqui o final de *O Banquete* de Platão, em que Sócrates discute a fina linha que separa as duas práticas (223d). Distancia-se, porém dos seus antecessores, porque a política que informa as situações não incorpora qualquer ideologia, nem qualquer esforço de intervenção. E a condição modernamente trágica que vivem as personagens, sem passado nem futuro, redime-se, em última instância, por uma estranha dignidade do humano, a quem também os deuses não respondem. ■

Daniel Keene: dramaturgo e tradutor de Ungaretti



O Embaixador da Austrália em Lisboa, Luke Williams, com Daniel Keene, no TMA, na estreia de *Pedra, papel e tesoura*.

Daniel Keene nasceu a 21 de Dezembro de 1955 em Melbourne, na Austrália, e escreve para teatro, cinema e rádio desde 1979.

As suas peças, representadas na Austrália, mas também em Nova Iorque, Pequim, Tóquio, França ou Berlim, incluem nomeadamente: *Cho Cho San* (1984), *The Hour Before My Brother Dies* (1985), *Silent Partner* (1989), *Low* (1991), *All Souls* (1993), *Because You Are Mine* (1994), *Beneath Heaven* (1995), *Terminus* (1996), *The Architect's Walk* (1998), *Pedra, papel e tesoura* (1998), *the ninth moon* (1999), *The Falling Man* (2000) e *half & half* (2002).

Algumas destas peças foram distinguidas por prestigiados prémios dramáticos e literários: o Louis Esson Prize for Drama, em 1989 e em 1998; o Play Award, em 2000 e em 2003; o Wal Cherry Play Award, em 1995; o Jill Blewett Playwright's Award e o Australian National Playwrights' Centre/New Dramatists New York Award, em 1996. Entre 1997 e 2002 Daniel Keene trabalhou em estreita colaboração com a encenadora

Ariette Taylor. Conjuntamente fundaram o Keene/Taylor Theatre Project, que estreou várias das suas peças.

Co-fundador e redactor da revista *Masthead* (de arte, cultura e política), traduziu a obra poética de Giuseppe Ungaretti e escreveu, para a companhia australiana Zen Zen Zo, uma adaptação da *Orestreia*.

Trabalha regularmente com o realizador australiano Alkinos Tsilimidos, que levou ao ecrã duas das suas peças. Para este realizador escreveu o guião de Tom White, apresentado em Agosto de 2004 no Festival Internacional de Cinema de Melbourne.

A partir de 1999, as suas peças são também (e principalmente) criadas em França, por encenadores como Jacques Nichet, Maurice Bénichou, Didier Bezace e Laurent Laffargue. Em Setembro/Outubro de 2004 foi autor residente do Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, assim como em Bordéus, em Maio de 2005, a convite do IDDAC.

No início de 2007 foi autor residente do Théâtre de la Rochelle.

Pedra, papel e tesoura é a estreia absoluta de Daniel Keene em Portugal. ■

Habituei-me a que o meu ofício de encenador era de alguma maneira arrumar, ordenar, clarificar. Chegar a uma leitura, uma interpretação, e propô-la ao espectador. Saber ler uma peça e, com os actores, com a criação de um espaço, com a luz, pôr em cena essa leitura. Esóaquelas em que a tarefa era difícil me interessaram. Reconheço agora que sempre quis encenar um pensamento, muitas e diferentes tentativas de, com uma síntese, dominar a vida, dar-lhe um sentido, clarificá-la. Era eu moço e já dizia, a propósito de *As Criadas* de Genet/Victor Garcia, que o teatro era metáfora. Com o passar dos anos desencantei-me de tanta presunção. E num tempo que cada vez mais reduz a vida a padrões, que cada vez mais a tipifica e a anula nas mais grosseiras catalogações, mais vontade me dá de ser capaz de trazer para o palco aquilo que nenhum pensamento consegue dominar, a nossa fragilidade, o que podemos ter de mistério, as mais pequenas coisas, toda a surpresa. E mais me apaixonam textos que me devolvam alguma humanidade, textos perfeitos, impossíveis de “encenar”. *A Gaivota* é assim. Não sei como se encena este teatro.

Sempre lhe tive medo, aliás. Este teatro ama demais a vida para que, em vez dela, se permita pôr em cena figuras que a expliquem ou a clarifiquem, para pôr em cena uma sua metáfora. O que quer representar é justamente o que não se representa, tudo o que é, simplesmente: a espessura da vida, as contradições dos comportamentos, os gestos sem sentido, o nosso convívio com a natureza e com os objectos, as sensações, a cor, a luz. E fala disso. Sem discurso. Com “um pequeno conto”. Uma história quase sem acção, como a vida de toda a gente, que nos mostra um grupo de pessoas numa quinta da Rússia do fim do século XIX. Em cena estão personagens que, em cima de um palco, são pessoas como nós, todos insatisfeitos, e alguns artistas, esses desesperados na sua necessidade de prender a vida com a arte, os quatro insatisfeitos também porque o não sabem fazer, todos pensando que se o fizerem viverão melhor. São tontos, estas duas actrizes, estes dois escritores. Não sabem que a arte não substitui a vida. Ou talvez tenham gasto a sua vida e a dos outros a aprendê-lo. Neste “pequeno conto” os dois escritores, Trigorin e Treplev, percebem que a vida é maior que o que escrevem. Acabam por perceber. Sem encontrar solução. O mais velho aceita a mentira, o mais novo acaba consigo para não viver mal. E as duas actrizes, Arkadina e Nina, substituem a vida pelo teatro, pela sua imitação. A mais velha para calar a infelicidade, a mais nova porque a vida não lhe correu bem. Más razões para ser artista. A peça fala de facto dessa relação da arte com a vida. Mal começa e já se discute a arte, a literatura e o teatro, a luta de novas formas contra as convenções, a busca de alguma verdade. E no último acto, ainda se fala disso, enquanto se joga o loto. Mas não sei se é a peça que fala. Falam, sim, as personagens, debatendo-se na sua dificuldade de viver e de viver com os outros. E não falam só disso, falam de amor, falam das doenças, falam do tempo, falam do dinheiro, falam da lavoura e dos animais, falam de viagens, falam das pequenas coisas. Como realmente costuma acontecer. Este teatro não organiza um discurso, faz uma genial orquestração de muitas impressões, de muitas sensações de vida, foi escrito como os impressionistas pintavam. Ou como quem escreve música. Não, não é uma síntese que se põe no palco. A gaivota não é um símbolo nem uma imagem poética. “Sou uma gaivota... Não, não é isso.” diz a Nina, que não é afinal *A Gaivota*. *A Gaivota* é mesmo só uma gaivota, uma gaivota que Treplev matou. São as personagens que lhe inventam a simbologia, cada uma a sua, para organizar o que não é organizado. Enganam-se, que a vida é mais concreta. E enganamo-nos também se na grande cena final do reencontro, e desencontro, de Treplev e Nina, procuramos o confronto do masculino com o feminino, do desespero com a fé, do negativo com o positivo. O que está lá é muito mais do que isso. E não precisa de ser justificado. É só um pedaço de vida, da vida de duas pessoas, é uma cena de amor. Este teatro, como a vida, não se escreve com maiúsculas.

Por isso nos foge a cada passo. Reencontramo-nos a cada frase com todos os grandes temas



Rita Loureiro, Duarte Guimarães, Luis Miguel Cintra e Dinis Gomes, em *A Gaivota*.

Luis Miguel Cintra: Este teatro, como a vida, não se escreve com maiúsculas

mas enganamo-nos se os tentarmos organizar: coisas como o sentido da vida, a busca de uma transcendência, a morte e a passagem do tempo, o conflito das gerações e por aí fora, não têm mais importância do que pôr e tirar o chapéu, beber um copo de água, fumar um cigarro, dar uma gorjeta, colher uma flor ou coçar o nariz. A vida passa-se a todos os níveis e porventura mais nos que não conseguimos nomear. Ninguém vale mais que o outro, tudo conta e de tudo depende cada destino. Cada silêncio tanto como o que se diz. O infinitamente grande só se vê com um microscópio. Porque a vida é assim. Mas como se representa isto? Se a vida mesmo não é a ficção que no palco tentamos reconstruir com uma imagem?

Enganamo-nos se tentamos encontrar em Trigorin ou em Treplev, ou na filosofia do médico Dorn, o ponto de vista de um autor, do próprio Tchekov. Cada personagem tem o seu ponto de vista, se não muitos, conforme os momentos, e todos se cruzam e todos se chocam porque os homens todos pensam e a vida é feita também disso. Em cada um deles como em cada uma das outras personagens, encontraremos, evidentemente, pedaços daquilo que um autor viveu, daquilo



de que se lembra, do que terá conhecido em si ou nos outros que encontrou, mas este teatro não exprime um autor, o ponto de vista deste teatro é o de quem simplesmente observa, ouve e vê, e não comenta. Gosta. Sim, como um Deus sem bem nem mal e que não fosse o Criador. Nunca de longe, sempre do lado das pessoas, com uma lucidez ou uma mansa crueldade que delas o afastam mas sempre ao nível do chão, e sem as condenar. Amando-as muito porque estão vivas. Que longe estamos de Strindberg!

Nessa lucidez, nessa afinal crueldade, nessa estranha distância, na qualidade desse olhar, estará com certeza o segredo destas comédias. A sua maior e tão discutida dificuldade. E não sei se sou capaz desse sorriso. Pior, não sei se quero. Estas comédias pedem, no seu ponto de vista, uma coragem, uma solidão, a que algum dia talvez chegue, mas que ainda me arrepia. Eu ainda choro com esta sensação de vida. Ainda não desisti de ser apaixonado. Já sinto passar o tempo mas ainda não quero chegar à idade da sabedoria. Quero continuar do lado de dentro, com estas personagens, e não sei ainda como se consegue estar de fora ao mesmo tempo. Talvez por isso mesmo nos deu medo de fechar este espectáculo no espaço para que foi escrito, se é que foi mesmo escrito para ser teatro: o palco à italiana. Fechá-lo na moldura. A imagem não está completa. E não gostava de acabá-la.

Creio que ainda não sei encenar este teatro. O que neste espectáculo fica é um exercício que partilhamos convosco. Pensei em encenar este texto para com a Cristina me confrontar com esta escrita. Para aprender mais. E sobretudo para dar ao grupo de actores com quem tenho vindo a trabalhar, ao menos uma vez na vida, essa experiência fundamental. Porque obriga cada um a medir a sua vida no ofício de nos representar. Porque põe em causa a nossa arte. Obriga-nos a um ajuste de contas com o que estamos a fazer. A uma responsabilidade que não é “profissional”. Remete-nos para a vida toda. E a vida é mesmo maior. Um dia chega a morte. Desabituei-me da humildade a que este teatro obriga. Que me sirva de lição. ■

Texto publicado no programa de *A Gaivota*, pelo Teatro da Cornucópia, com o título *Este espectáculo*.



Anton Tchecov

Anton Pavlovic Tchecov nasceu a 17 de Janeiro de 1860 em Taganrog e morreu a 2 de Julho de 1904 em Badenweiler (Alemanha). Tchecov pode ser considerado como um dos mais representativos de entre os grandes escritores russos do século XIX, ainda que tenha sido, de todos, o mais aberto às diversas influências modernistas. Criado numa família modesta — em que o pai, Pavel, um pequeno comerciante, era neto de um servo rústico —, termina os estudos iniciais em Taganrog, onde tinha ficado sozinho depois da partida da família para Moscovo.

Entre 1879 e 1884 estuda medicina na Universidade de Moscovo. No entanto desde muito cedo interessa-se mais pela literatura do que pela Faculdade e, quando finalmente acaba o curso, torna-se rapidamente conhecido através dos contos humorísticos publicados em diferentes jornais. Em 1886 publica o primeiro volume de histórias: *Narrativas Diversas*.

Encorajado pelo escritor Grigorovitch e por Souvorine — director do maior jornal diário russo, o *Tempos Novos*, com quem manteve uma cordial amizade durante longos anos — e libertando-se das formas um tanto rígidas inatas à narrativa humorística, Tchecov acaba por encontrar a sua verdadeira vocação: a de ficcionista.

Em 1887 escreve *A Estepe*, composto ao mesmo tempo que o drama *Ivanov*, a primeira das suas peças a obter sucesso após várias tentativas falhadas. A existência de Tchecov, a partir deste momento, não conhece mais peripécias, à excepção de uma viagem à ilha de Sacalina feita através da Sibéria e ao longo da costa do Índico. Deixa este périplo documentado em histórias como *A Ilha de Sacalina* (1891) e *Deportados* (1892). Após o período de escassez de 1892-93, que devasta a Rússia meridional, refugia-se na pequena propriedade de Mélicovo, perto de Moscovo, onde escreve a maior parte dos seus contos e peças mais célebres. Atacado pela tuberculose, instala-se num sanatório da Crimeia. Após vários regressos para se curar, rende-se aos encantos da França e da Alemanha.

No fim do século há dois factores que alterarão o percurso da sua vida: a nova orientação política em direcção à esquerda — que o afasta do seu amigo Souvorine, conservador — e o sucesso da peça *A Gaivota*, no teatro artístico de Stanislavski e Némirovitch-Dantchenko. Uma das consequências das suas novas opiniões ideológicas foi o gesto que acompanhou a decisão tomada por Korolenko: demite-se da Academia, que, após ter nomeado Gorki como membro honorário, anula essa mesma nomeação sob ordem do Governo. O sucesso de *A Gaivota* consegue imprevisivelmente persuadi-lo quanto às suas capacidades como dramaturgo. A esta peça seguiram-se com igual sucesso *O Tio Vânia* (1897), *As Três Irmãs* (1900, estreada em 1901) e *O Cerejal* (1904).

Tanto nas peças como nos contos é-nos relevada uma atmosfera especial, que Korolenko sabiamente definiu como “o estado de alma de uma melancolia alegre.” A plena apreciação do valor artístico de Tchecov só chegou mais tarde. No entanto é importante notar a admiração que por ele manifestaram Leão Tolstói e Máximo Gorki, ainda que a sua influência tenha extravasado as fronteiras da Rússia. ■

As circunstâncias

Elsa Triolet

Há algo de mártir na figura de Anton Tchecov, e tudo quanto estoicamente sofreu ao longo da vida parece ter sido posto no seu caminho para fazer dele o escritor que veio a ser. Tchecov não “nasceu numa camisa”, como se diz em russo; o destino não o favoreceu, as circunstâncias é que se ordenaram sabiamente à sua volta de forma a permitir que a sua obra nascesse e amadurecesse. (...)

Se o avô de Tchecov não houvesse comprado a liberdade para si e para a família, o seu neto teria nascido na servidão. Ter-lhe-iam chamado “alma” e essa alma teria pertencido a um fidalgo provinciano, visto que a abolição da servidão apenas se verificou em 1861, onze meses depois do nascimento de Anton Tchecov.

O Czar Alexandre II foi levado a dar a liberdade aos camponeses, para que estes não a tomassem pela força. A partir dessa reforma, o camponês já não podia ser vendido, hipotecado, jogado às cartas, herdado...

Tchecov estreou-se na literatura num momento bem difícil. Alexandre III subiu ao trono em 1881 e tomou, em pessoa, o comando da reacção. O seu maior desejo era reduzir as reformas que o seu predecessor tinha sido obrigado a conceder, pouco a pouco, ao país: abolição da servidão e dos castigos corporais, instituição do *zemstvo*, etc. Os *zemstvos* eram assembleias locais, constituídas pelos representantes eleitos de todas as categorias sociais, chamados a gerir negócios locais. O que era essa reforma, na realidade? O *zemstvo* estava, desde o princípio, condenado a ser a quinta roda do coche governamental do Estado russo, toda tolerada pela burocracia na medida em que o poder absoluto desta última não era atingido e em que o papel dos delegados da população se limitava à prática nua, à execução técnica duma série de problemas definidos por esses mesmos funcionários... E, tendo feito uma concessão tão anódina, o governo pôs-se, no dia seguinte ao da instituição do *zemstvo*, a maltratá-lo, a limitá-lo sistematicamente: a onipotente quadrilha dos funcionários não podia entender-se com uma representação eleita das diversas categorias sociais e começou a persegui-la de todas as maneiras. Mas isso era ainda demasiado para o governo de Alexandre III. Forma tomadas medidas para entregar os camponeses aos nobres, aos fidalgotes. Um manifesto, redigido por K. P. Pobedonostzev, procurador-chefe do sínodo, proclamou a “fé do Czar na força e na verdade do poder absoluto”, poder que o Czar desejava “afirmar e defender contra todo o ataque, para bem do seu povo”. Assim se fez.

O governo começou a interferir violentamente no domínio das relações entre nobres e camponeses, restituindo àqueles os poderes que lhes haviam sido retirados pelas reformas entre patrões e operários. A crise industrial e o marasmo em certos ramos da indústria fizeram nascer o problema operário e, portanto, a legislação operária russa. Houve greve sobre greve e o governo viu-se forçado a ceder num ou noutro ponto. A situação dos operários continuava, todavia, extremamente penosa e, por exemplo, só muito mais tarde foi obtida a jornada de trabalho de onze horas e meia. Vivia-se uma época em que o movimento operário russo se encontrava na primeira fase. O proletariado estava então dividido em grupos desunidos e não pensava numa luta comum. Operários dos caminhos-de-ferro, mineiros, operários das oficinas e das fábricas, artesãos, empregados de comércio e de escritório, eram os grupos em que cada grupo se dividia o proletariado russo. Além disso, cada grupo dividia-se, por seu turno, em operários de diferentes cidades e povoações, entre os quais não existia qualquer ligação, nem de partido nem de profissão. Assim, o proletariado não aparecia como uma única classe indivisível. E, por consequência, a luta proletária não existia como ofensiva geral de classe.

A repressão, o regime policial, trabalhos forçados e execuções causavam enormes estragos: o governo usava a violência no domínio da justiça, da escola, da imprensa, da literatura... Apareceram por essa altura um patriotismo ridículo e um nacionalismo grosseiro e, em Abril de 1881, tiveram lugar, pela primeira vez na História russa, pogromes de judeus, não somente tolerados, mas ainda provocados pelas autoridades czaristas. Polacos, finlandeses, e muçulmanos são perseguidos. A “inteligentzia” democrática, receosa, transforma-se em “inteligentzia” burguesa. A esperança numa constituição dissipava-se somente uma força capaz de conduzir uma luta séria teria podido obter a constituição, mas essa força não existia: os revolucionários tinham esgotado as suas forças no 1º de Março (data do assassinato de Alexandre III), na classe operária não havia nem grandes movimentos nem uma organização sólida: a sociedade liberal revelou-se, ainda desta vez, tão pouco desenvolvida politicamente que se limitou, após o assassinio de Alexandre III, a simples petições.... Pela segunda vez, depois da libertação dos camponeses, a maré revolucionária havia recuado.

O sinistro Pobedonostzev, que encarnava o reinado de Alexandre III e que passou todo-poderoso para o reinado seguinte, de Nicolau II, ocupava-se muito particularmente da censura. Em 1882, numa carta ao Czar, expunha as seguintes considerações: “No momento presente, tão difícil para o governo, interessa sobretudo acalmar os espíritos, tomar circunspecto o pensamento social que perdeu o pé, perturbado até à demência: deter a inimaginável tagarelice a que toda a gente se entrega — que haja menos palavras supérfluas... Tive sempre a opinião de que é impossível tentar algo de sólido e de essencial para o estabelecimento da ordem enquanto se consinta uma liberdade desenfreada... para os jornais e revistas. Infelizmente, ninguém domina este sector com mão firme”.

A mão de Pobedonostzev era firme e não largava a presa, visto que foi ele ainda o autor do discurso pronunciado por Nicolau II, em 1895, diante dos representantes da nobreza e do *zemstvo*: aí aconselhava-os a abandonar os seus sonhos insensatos tendentes a qualquer limitação do poder absoluto.

O reinado de Alexandre III foi chamado “os dias maus”, o “crepúsculo”. A História conta-nos como e porquê esse “crepúsculo” se instalou em toda a vasta Rússia. O que ela diz é compreensível, claro e abstracto. Para sentir o que foram estes “dias maus” entre cão e lobo, a deixarem-se morder e devorar por um e pelo outro, era então imprescindível e é ainda agora necessária a obra de arte. Nessa época, só a literatura ensinava ao público inculto aquilo que os escritos teóricos sobre as questões políticas e económicas não podiam fazer-lhe compreender.

Deste modo, para entender a História dos anos 60-70-80 do último século [século XIX], na Rússia, é indispensável ler Nekrassov, Turguenev, Dostoievski, Grigorovitch, Saltikov-Scchedrine, que fizeram triunfar na literatura o realismo e as tendências democráticas... E é indispensável ler Anton Tchecov para conhecer as personagens e a vida durante o “crepúsculo” russo do reinado de Alexandre III, para se ver tomarem corpo as teorias filosóficas da época, encontrar os “populistas” caminhando para o povo, e os homens e as mulheres praticando “o progresso em miniatura”. (...) ■

In A Vida de Tchecov, de Elsa Triolet (tradução de Alfredo Brás), ed. O livro de Bolso, s.d.



Ricardo Aibéo, Luis Miguel Cintra, Rita Loureiro, Márcia Breia, Teresa Sobral, Luís Lima Barreto, Dinis Gomes, Rita Durão e José Manuel Mendes, em *A Gaiivota*, pelo Teatro da Cornucópia. Foto: Paulo Cintra

A Gaiivota: uma **concha** de Tempo

Thomas Kilroy

Ao escrever as suas peças, Tchecov parece projectar-se no futuro e criar um ponto misterioso no tempo, de onde observa as criaturas da sua imaginação. Nesse sentido, ao escrever as peças, o autor compila uma espécie de história. Certamente, nenhum outro dramaturgo tem uma sensibilidade histórica mais aguda: as suas peças são autênticas gravações de um tempo passado, sendo, simultaneamente, atravessadas pelo fenómeno da passagem do tempo e assombradas pela visão do tempo que virá. Esta noção do tempo e dos seus efeitos é particularmente sublinhada em *A Gaiivota*, devido à elipse de dois anos que existe entre o III acto e o IV acto.

Esta perspectiva quase divina é a fonte ou, pelo menos, o veículo da sua imensa generosidade como escritor, a qual, de alguma forma, concorre com um certo olhar implacável. Não há heróis na obra de Tchekov. Até os criados florescem no seu lugar, porque o autor compreendeu como o processo temporal diminui mesmo o mais napoleónico dos egos. Quando este processo, como por exemplo n' *A Gaiivota*, é uma demonstração da terrível persistência da fracasso e do facto de a vida depender de se seguir em frente e se ultrapassar o fracasso, então, o drama torna-se num teste moral.

Actores conceituados alegram-se com a ideia de desempenhar papéis menores no teatro de Tchekov — algo que não é tão frequente

como o teatro de Shakespeare. Esta distribuição da atenção, por parte do autor, por todas as personagens na peça é, à primeira vista, um feito técnico notável na dramaturgia. Todavia, logo se percebe que se trata, essencialmente, de um reconhecimento das coisas como elas são no mundo — “a vida como ela é”, um tipo de realismo moral. Este vínculo intenso ao momento presente confere um *pathos* quase insuportável àquelas personagens, como Nina ou Lily, que estendem a mão em direcção a um futuro, a algo que poderá acontecer, como se este estivesse já em curso, quando sabemos que ele poderá nunca se materializar.

Da mesma forma, certas vozes, ao longo das principais peças (Tuzenbach e Vershínin em *Três Irmãs*, Astrov em *Tio Vânia*, e Treplev em *A Gaiivota*) aludem a esse futuro, amiúde usando as palavras evocativas utilizadas por Tchecov na sua correspondência. As personagens poderão ser cínicas, apocalípticas, absurdas, românticas ou astutas, mas resumem-se a uma espécie de auto-retrato negativo, uma submissão irónica das próprias ideias do autor (não raras vezes, afirmadas apaixonadamente) à exposição niveladora da comédia. A modéstia de Tchekov não é mais do que um outro modo de descrever um escritor que consentiu plenamente ser, ele próprio, atreito às mesmas tolices que as suas personagens. Nesta fase tardia do século XX, em que cambaleamos sob o enorme peso

da auto-consciência, este facto simples poderá parecer excepcional ou mesmo radical.

A dinâmica de *A Gaiivota* existe, portanto, muito abaixo do seu detalhe social: nas discriminações, humanas mas rigorosas, de Tchekov, entre a fragilidade do comportamento humano e as exigências absolutas do amor, entre a generosidade do amor e a preeminência da arte. A peça encontra-se cheia destes momentos estranhos, desajeitados, em que as personagens tentam suportar a vivência diária, enquanto, simultaneamente, se encontram dominadas por obsessões e aspirações, incapazes de ver o que quer que seja com clareza, inseguras de que estejam a colocar um pé à frente do outro. A situação é, claro, cómica, mas trata-se de um tipo de cómico que suscita no público muitas e diversas reacções. Também aqui há uma outra versão do tempo. Devido a toda a sensação de iminência, de momento *prestes-a-acontecer*, todas as peças de Tchekov têm as suas raízes num presente desordenado, pleno de inconsequências e de um sentimento vulgar de impotência. *A Gaiivota*, como as outras principais peças, é colocada nesta curiosa concha de tempo, passado-presente-futuro, mas cada frase, cada gesto, é um esforço persistente para lidar com aqueles momentos imediatos, penosos, do aqui e agora. ■

The Seagull: an adaptation
In: *The Cambridge Companion to Chekhov*
Vera Gottlieb & Paul Alain (ed.)



Fórum 21 da Criança: o Parlamento dos pequenos deputados

Na manhã de 5 de Junho de 2007 o TMA acolherá o 4º Fórum 21 da Criança, o Parlamento dos Pequenos Deputados, onde as ideias e sugestões serão apresentadas em público.

Esta iniciativa prossegue quatro objectivos:

- um de carácter pedagógico, ao introduzir os participantes na organização e funcionamento de uma assembleia democrática,
- um segundo de carácter didáctico, ao constituir-se como momento de debate sobre a situação do concelho e do ambiente global,
- um terceiro de carácter demonstrativo e de incentivo à participação de outras escolas, mobilizando-as para iniciativas futuras e,
- um quarto objectivo de carácter experimental que permitirá avaliar os moldes em que os contributos das crianças poderão integrar as estratégias locais e projectos em curso.

Os representantes de turmas da Escola Básica 1.º Ciclo N.º 1 de Vale Figueira, Escola Básica 1.º Ciclo e Jardim de Infância do Pragal, Escola Básica 1.º Ciclo e Jardim de Infância Cata-ventos de Paz e Colégio Campo de Flores, em parceria com a Câmara Municipal de Almada, irão apresentar publicamente as suas preocupações, sugestões e sonhos para uma Almada e um Planeta mais sustentáveis. A escutá-los atentamente estarão os principais responsáveis dos Órgãos Autárquicos – o executivo da Câmara Municipal, o presidente da Assembleia Municipal e presidentes das Juntas de Freguesia - colegas, professores, pais e técnicos municipais.

A discussão materializará contributos que integrarão o Plano de Actividades da Câmara Municipal de Almada do próximo ano.

A Agenda 21 da Criança é um projecto transversal, que tem como objectivo conhecer as ideias e os sonhos das crianças de Almada sobre o concelho e o Planeta. No âmbito do projecto, alunos de escolas do concelho de Almada levaram vários meses a conhecer melhor o sítio onde vivem, através de inúmeras actividades, como viagens de transportes públicos, idas a mercados municipais e às Terras da Costa, visitas a equipamentos culturais e passeios pelos espaços verdes e naturais de Almada. Cada turma identificou situações que deveriam ser melhoradas ou trabalhadas em Almada e no Planeta, e discutiu propostas para melhorar a qualidade de vida dos homens e dos outros seres vivos.

Esta é uma iniciativa inédita a nível nacional, organizada pela Câmara Municipal de Almada, que tem vindo a ser reconhecida internacionalmente pelas Nações Unidas e pela associação internacional ICLEI – Local Governments for Sustainability. ■



O público encheu completamente as duas salas do TMA no Dia Mundial do Teatro. O sheik David Munir, imã da Mesquita de Lisboa, na foto de baixo com Joaquim Benite, foi quem leu, este ano, a mensagem do Instituto Internacional do Teatro.

Grande festa no Dia Mundial do Teatro

No passado dia 27 de Março, Dia Mundial do Teatro, o TMA ofereceu entradas gratuitas para os dois espectáculos que tinha em cena: *O Carteiro de Neruda*, de Antonio Skármeta, com encenação de Joaquim Benite, na Sala Principal; e *Quarto Minguante*, de Rodrigo Francisco, também com encenação de Joaquim Benite, na Sala Experimental. O público encheu completamente as duas salas.

Como é habitual todos anos, foram distribuídos cravos à entrada para os espectáculos, e foi lida a Mensagem enviada pelo Instituto Internacional do Teatro, que este ano foi

assinada pelo Príncipe bin Mohamed Al Qasimi, membro do Conselho Supremo dos Emirados Árabes Unidos e encenador, actor, e autor de teatro.

Este ano, pela primeira vez na história da Companhia de Teatro de Almada, a Mensagem do Dia Mundial do Teatro não foi lida pelo director da Companhia, mas por um convidado, o sheik David Munir, imã da Mesquita de Lisboa. Com este gesto simbólico, o Dia Mundial do Teatro no TMA foi também um dia em que se demonstrou que o diálogo e a tolerância são possíveis entre civilizações distintas. ■

**TEATRO
MUNICIPAL
DE ALMADA**
COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA

Subvenções:



ALMADA



ia Instituto das Artes

Patrocínio:



Contactos:

Teatro Municipal de Almada
Av. Prof. Egas Moniz, 2804-503 Almada
Tel: 21 273 9360 | Fax: 21 273 9367
geral@ctalmada.pt | www.ctalmada.pt

Director: **Joaquim Benite** | Editor: **Rodrigo Francisco** | Execução Gráfica: **Irisgráfica, Lda**
Distribuição Gratuita