

MAIS TMA

INFORMAÇÕES DO TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA N.º 2 NOVEMBRO 2006

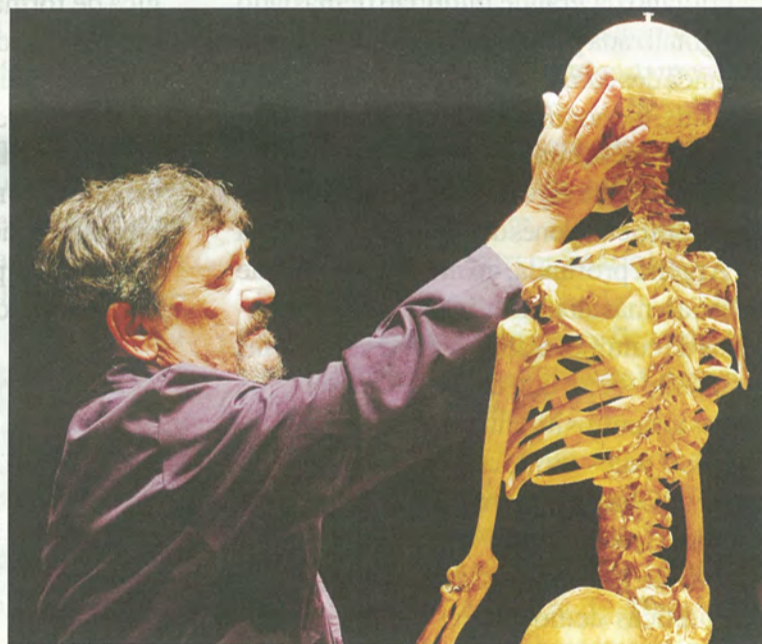
Fedra, de Racine

Vítima e culpada

Teresa Gafeira será a protagonista de *Fedra* de Racine, com tradução de António Barahona da Fonseca e encenação de Rogério de Carvalho.

Estreada no dia 1 de Janeiro de 1677, *Fedra* é a última tragédia profana de Racine, antes de um longo silêncio de doze anos ao longo do qual o dramaturgo se consagrará ao serviço do rei e da religião. Mais uma vez, Racine escolhe um tema já tratado pelos poetas trágicos gregos. Estando ausente o rei Teseu, Fedra acaba por confessar o seu amor a Hipólito, filho que Teseu tivera de um anterior casamento.

Todas as características de *Fedra* foram já celebradas: a construção trágica, a densidade das personagens e a riqueza da versificação. Contrariamente ao texto de Eurípides, em *Hipólito, o coroado*, Racine faz morrer Fedra no final da peça, em cena: ela tem portanto tempo para ter conhecimento da morte de Hipólito. A personagem de Fedra é uma das mais notáveis das tragédias de Racine. Ela é ao mesmo tempo culpada da infelicidade dos outros e vítima das suas próprias pulsões. A genealogia de Fedra é plena de sentido: herdou da mãe a intensidade dos seus desejos, e teme, após a morte, o julgamento do seu pai, que é juiz nos Infernos. ■



Orlando Costa em *Os Generosos*, de Abdelkader Alloula, tradução de Christine Zurbach, encenação de Luís Varela.

Os dias felizes de Abdelkader Alloula

Ahmed Cheniki

Em Março de 1994 desaparecia um dos monumentos da cultura argelina contemporânea. Abdelkader Alloula foi sempre um homem à frente do seu tempo. Mesmo os seus detractores mais patenteados lhe reconheciam a sua extraordinária mestria nas matérias teatrais e a sua grande combatividade.

Juntamente com Kateb Yacine, era um dos raros homens de cultura argelinos a ousar dirigir-se às pessoas e tentar

→ Pág. 2

Abdelkader Alloula, autor de **Os Generosos**

← Pág. 1

comunicar-lhes uma mensagem de amizade e de esperança. O seu teatro articulava-se essencialmente em redor da busca de uma Argélia a transformar e de uma sociedade a alimentar com as palavras humanas cheias de amor e o verbo retirado da cultura popular, bem como com os versos dessas paisagens humanas excepcionais que dão pelo nome de Neruda, Hikmet, Aragon e Darwish. Alloula era, como esses poetas, um homem simples, de uma modéstia capaz de fazer arder de inveja os seus censores, como esse ministro obscuro que, para cúmulo da desmesura e da mediocridade, tomou a infame decisão de o afastar da direcção do Teatro Nacional Argelino.

Alloula, Kateb Yacine e Mustapha Kateb não ligavam a esses reconhecimentos oficiais ou essas homenagens para mortos que se celebram aqui e ali, no silêncio mortal dos cemitérios e com a indiferença total dessas pequenas pessoas que investem na representação desses autores e que os articulam consoante o seu interesse político. Alloula pensou o seu teatro em função do quotidiano da grande multidão demasiado marginalizada para o seu gosto e demasiado excluída dos corredores das decisões políticas e sociais, monopolizada por um discurso de clã e de mesquita.

Alloula era esse gigante que teimava em falar claro com o camponês de uma aldeia recôndita da Argélia profunda, ao mesmo tempo que debatia temas altamente intelectuais com homens de cultura e elaborava teses abstractas altamente bem construídas. Lembro-me desses encontros infinitos com o turco Aziz Nesin, o palestino Mou'i Bsisou ou os sírios Dorid Ellaham e Saadallah Wannous, em 1982, onde não parava de falar da necessidade das práticas democráticas e da redefinição da função social e política das formas artísticas literárias. O autor de *Lejouad* considerava a arte um meio de ajudar as pessoas a tomar consciência da repressão de que são alvo e incitá-las a libertarem-se dos grilhões da burocracia e do partido único. Não é sem razão que nunca deixava de ajudar todos os grupos de teatro e todas as

pessoas que lhe solicitavam ajuda. O grande autor dramático sírio, Wannous, disse-nos em 1997 que muito raramente vira um homem tão disponível e um artista tão completo que pudesse facilmente evocar os lugares da cultura, os atalhos escarpados da política e as vielas demasiado estreitas da ideologia. Abdelkader Alloula tentava com as suas peças, sobretudo a partir de 1970, revelar um teatro que ouvisse o público, articulando-se essencialmente em torno das preocupações daqueles a que chamamos, com um desprezo mal dissimulado, a *arraia-miúda*. Para levar a cabo esta tarefa, põe em marcha uma outra forma de fazer teatro, convocando para a circunstância os resíduos da cultura popular. Abdelkader Alloula interessava-se, em primeiro lugar, pelas formas populares e pelas performances do actor. O "gouwal" e a "halga" eram as duas estruturas em torno das quais se articulavam a pesquisa e a reflexão deste autor que tentou transformar radicalmente a estrutura teatral. A importância dada ao contador não é de forma alguma uma forma de leitura arqueológica de formas populares desvalorizadas e marginalizadas, mas uma tentativa de pôr em marcha um teatro total, que daria à palavra e ao verbo uma função essencial, a de teatralizar os factos e as acções.

O contador encarrega-se de toda a representação, apodera-se das instâncias espaço-temporais e reparte as diferentes variedades da palavra, que estrutura os

contornos imediatos da cena. Delimita os lugares da representação e esboça os traços pertinentes das personagens. A sua função principal é a de narrar e contar a um público histórias e récitas que chamem a sua atenção e que o incitem a fazer parte do processo narrativo. Confunde-se com o actor, ou chega mesmo a ser um duplo, uma personagem sincrética, ambivalente. É simultaneamente narrador e actor. Conta tudo representando. Lança um olhar duplo sobre os factos e as coisas, o de dentro e o de fora. Esta dupla tarefa suscita uma espécie de distância entre a personagem e o actor, o espectador e a personagem, a cena e o público. Esta prática era determinada pelas escolhas ideológicas e políticas do autor, que não dissimulava de forma nenhuma as suas opções e as suas ideias.

Explicava-nos da seguinte forma, em 1982, a sua proposta estética, numa entrevista que nos concedeu na época:

"Aproximamo-nos cada vez mais do *meddah*". Este é, na tradição, uma personagem só, solitária, que conta uma epopeia utilizando a mímica, o gesto, a fala. Refazia-se a junção com um tipo de actividade teatral interrompida pela colonização. "A partir daí, pudemos compreender o tipo de teatro de que o nosso povo precisa, e isso é uma coisa muito importante". Portanto, eram os lugares da recepção que orientavam a sua escrita. É o "povo" que é o elemento central em torno do qual se articulava a representação. É portanto por essa razão que é preciso apelar ao contador popular. O actor que devia, de alguma forma, constituir o centro da performance do espectáculo era obrigado a familiarizar-se com a experiência do contador de histórias popular e dominar os aspectos essenciais do actor clássico. Tratava-se de um incessante vai-e-vem entre dois universos dramáticos, duas experiências dramáticas e duas formas de agenciamento narrativo. Contrariamente a alguns encenadores e dramaturgos árabes e africanos, Alloula não se deixava se-duzir de forma nenhuma por um hipotético regresso às origens, mas tentava desenvolver uma expressão que se parecesse, numa só atitude dramática, com os atributos e as funções das duas experiências dramáticas. ■

In *Quotidien d'Oran*, 20 de Março de 2005.





Luís Varela, encenador de *Os Generosos*, de Abdelkader Alloula.

Entrevista com Luís Varela

O teatro ou é feito de **cumplicidades** afectivas e artísticas ou não é...

A ideia de te convidar para encenar *Os Generosos* surgiu do facto de teres encenado um texto de Kateb Yacine. Que relações encontras entre estes dois autores argelinos?

Montei *O Pó da Inteligência* em 1977, há quase trinta anos. Na altura, Abdelkader Alloula era-me absolutamente desconhecido, ao passo que Kateb Yacine, pelo seu envolvimento num combate pelas causas dos povos e por uma cultura e um teatro argelinos libertos da influência colonial e enraizados na língua árabe popular, me seduzia desde os meus tempos de França. Montar uma peça de Kateb Yacine seria uma questão de tempo. A opção por uma peça de características satíricas, inspirada na figura muito conhecida no Magrebe dum filósofo popular chamado J'Ha, em vez de alguma das peças mais representativas da imagem de então de Kateb, a do dramaturgo do grande sentido do trágico e do poético, como em *O Homem das sandálias de borracha* ou *Os antepassados redobram de ferocidade* abriu-me, vejo-o agora, um caminho para a abordagem do teatro de Alloula. Não que as suas personagens (Er-Rebuihi Habib, Akli, Menuarou Djellul) tenham alguma dimensão grotesca como o «filósofo» Nuvem de Fumo de *O Pó da Inteligência*, mas porque um e outro lavram num terreno comum: o da busca de linguagens teatrais (tanto literárias como cénicas) adequadas a um processo de construção nacional argelina a que ambos deram o seu melhor (Abdelkader Alloula deu a vida).

Qual o método de trabalho que usaste para abordar o texto, juntamente com

a Christine Zurbach? E qual a importância deste texto para o nosso público?

Estávamos confrontados com problemas de várias ordens. Disponhamos de uma versão francesa, publicada na *Actes Sud*, de uma versão em língua espanhola, publicada na revista *Primer Acto* e duma transcrição em árabe do texto da peça tal como Alloula o pronunciava (trabalho laborioso duma sobrinha de Alloula por gentileza da viúva), e da amizade dum colega da Universidade de Évora, o Dr. Mouhaydine Tlemcani, que connosco decifrou alguns dos aspectos linguísticos e literários do texto, particularmente as questões ligadas à rima e ao ritmo, mais patentes nos poemas intercalares da peça, e ao humor fino desses textos. Foi um trabalho duro, tanto mais que sabíamos à partida que nenhuma tradução para português (ou qualquer outra língua) conseguiria devolver toda a musicalidade de *Os Generosos*. Fizemos, neste quadro de dificuldades, algumas opções, a principal das quais terá sido a de acentuar a contradição entre a rudeza da língua árabe da rua e a extrema beleza poética das imagens com que Alloula enche a peça, sem, nesse movimento, perder de vista o humor e a alegria de que a peça é toda feita. Resulta um texto rugoso, áspero, num permanente vaivém entre um tocante lirismo e o mais desconcertante (e às vezes esforçado) uso da língua comum duma Argélia ainda marcada pelos cento e trinta anos de presença da língua e da cultura europeias. Creio que o nosso público, dado o desconto à estranheza suscitada por referências a uma realidade cultural diferente da nossa, se sentirá, ao ouvir este texto, como em casa, na companhia de gente que lhe é chegada,

querida. Por outro lado, as características da forma de teatro que este texto propõe não deixarão de evocar um tempo teatral e cultural não muito distante e ainda vivo na nossa memória; os primeiros meses depois do 25 de Abril.

Sem nostalgias despropositadas, não deixarão de reconhecer neste texto (neste espectáculo) a virtude de desafiar uma reflexão de todos (criadores e público) sobre o conceito tão aberto, tão equívoco, tão ambíguo, de teatro popular. E isso tem a sua importância, hoje.

Quando te pedimos para destacar uma parte do texto, escolheste o seguinte excerto, da fala de Djellul, o pensador: “Djellul, o Pensador, é generoso e acredita muito na justiça social. Ama a pátria com sinceridade e gostava que o país se desenvolvesse rapidamente e que a vida fosse próspera para a maioria. Djellul, o Pensador, está sempre pronto para estender a mão aos seus semelhantes; enfrenta com determinação as situações difíceis e contribui com todas as forças para lutar contra a vida difícil. Rigoroso em tudo o que empreende, inteligente no modo de agir, não deixa de ter um ponto fraco: Nervoso, perde a paciência, fica exaltado, zanga-se e estraga tudo”. Porquê este excerto?

Pensámos, com a Ana Margarida, a assistente de encenação, que esta fala de Djellul é uma feliz imagem-síntese dos temas e teses que atravessam a peça: um trabalhador – deveria dizer um humilde trabalhador – exalta-se e zanga-se com os comportamentos laxistas e oportunistas dos «sabotadores da revolução»; mas faz prova todos os dias, nas mais pequenas coisas, duma extraordinária generosidade e dum grande sentido da solidariedade. É extraordinário!

Quais as impressões que te ficaram deste primeiro trabalho realizado na Companhia de Teatro de Almada?

No que à Companhia diz respeito, ficou-me o sentimento duma enorme admiração. Este novo teatro é um ponto de partida e um ponto de chegada duma etapa de trabalho da Companhia de Teatro de Almada e faz jus à qualidade do projecto que desenvolve aqui há décadas. Ver o teatro fervilhar de actividade (a actividade de criação da companhia acrescida dos acolhimentos nos dias de descanso da companhia, os colóquios e as exposições, as acções de animação com crianças, os bailes das tardes de Sábado...) deixa crer que estamos perante um encontro feliz duma cidade com o seu Teatro. E o grande mérito é da Companhia. Do trabalho propriamente dito – e estamos hoje a cinco dias da estreia – guardarei com certeza durante muito tempo a grata memória do reencontro com o meu muito velho amigo Orlando Costa num trabalho em que nunca parou de me surpreender com o seu génio; o reencontro com a Isabel Mões, actriz formada na Escola do Centro Cultural de Évora a que estive ligado tantos anos; e com o Bruno Martins, meu aluno no Curso de Estudos Teatrais da Universidade de Évora. Que o teatro, cada vez mais, ou é feito de cumplicidades (afectivas, artísticas...), ou não é... ■

Dizer ou não dizer? Eis a questão. É o próprio ser da palavra que é, em *Fedra*, transposto para o teatro: a mais profunda das tragédias racinianas é também a mais formal de todas, porque nela a chave do trágico é muito menos o sentido da palavra do que a sua aparição, muito menos o amor de Fedra do que a confissão desse amor. Ou mais precisamente ainda: a nomeação do mal esgota-a completamente, o mal é uma tautologia, *Fedra* é uma tragédia nominalista.

Desde o início Fedra considera-se culpada, mas não é esta culpabilidade que constitui o problema, é o seu silêncio: nisso reside a sua liberdade. Fedra desconstrói este silêncio três vezes: perante Enone, perante Hipólito, perante Teseu. Estas três rupturas têm uma gravidade crescente: Fedra aproxima-se progressivamente de um estado cada vez mais puro da palavra. A primeira confissão ainda

Enone fala a Fedra. De qualquer forma, como duplo de Fedra, Hipólito representa um estado muito mais arcaico do seu mutismo, é um duplo regressivo, uma vez que a constrição de Hipólito tem que ver com a essência e a de Fedra com a situação. A contenção oral de Hipólito é abertamente expressa como uma contenção sexual; Hipólito é mudo, do mesmo modo que é estéril; a despeito das precauções mundanas de Racine, Hipólito é, ele próprio, a negação do sexo, a anti-natura; a confidente, Arícia, voz da normalidade, pela sua própria curiosidade, atesta o carácter monstruoso de Hipólito, cuja virgindade constitui um espectáculo.

Sem dúvida alguma a esterilidade de Hipólito dirige-se contra o Pai, contra a forma profusamente anárquica de esbanjamento da sua vida. Mas o mundo raciniano é um mundo imediato: Hipólito odeia a carne como um mal literal: Eros é contagioso, é preciso defender-se dele, recusar o contacto dos objectos que ele tenha tocado nem que seja ao de leve: o simples olhar de Fedra dirigido a Hipólito corrompe Hipólito, a própria espada torna-se repugnante a partir do momento em que Fedra a toca. Neste plano, Arícia é o homólogo de Hipólito: a esterilidade é a sua

deseja desemaranhar o novelo, encontrar o fio da meada, conduzir Hipólito da Caverna até à luz do Sol.

O que é que faz, então, a palavra tão temível? Em primeiro lugar, o facto de que ela é um acto, é poderosa. Mas, sobretudo, é o facto de ela ser irreversível: nenhuma palavra se pode retomar; entregue ao Logos, como o tempo não pode retroceder, a sua criação é definitiva. Do mesmo modo, quando se anula a palavra anula-se o acto, ao passá-la para outrem, como no jogo do furão, é a esse outrem que se passa a responsabilidade dela; e se se começa a falar, por um descuido involuntário, conter-se-se não resolve nada, não há outro remédio senão ir até ao fim. O ardid de Enone consiste precisamente, não em impedir a confissão de Fedra, em anulá-la, o que é impossível, mas em dar-lhe a volta: Fedra acusará Hipólito do crime de que ela própria é culpada: a palavra mantém-se intacta, transferindo-se simplesmente de uma pessoa para outra. Porque a palavra é indestrutível: a divindade oculta de Fedra não é Vénus, nem o Sol: é este deus “terrível para os perjuros” cujo templo se levanta até às portas de Trezène, rodeado de túmulos dos antepassados, e diante do qual Hipólito

Fedra: uma tragédia formal

Roland Barthes

é narcísica, Enone é um duplo maternal de Fedra, Fedra descobre-se a si mesma, procura a sua identidade, constrói a sua própria história, a sua confiança tem um carácter épico. Na segunda vez Fedra liga-se magicamente a Hipólito através de um jogo, *representa* o seu amor, a confissão que faz é dramática. À terceira vez ela confessa-se publicamente diante de Teseu, aquele que, apenas pelo facto de o ser, está na origem da culpa dela; a sua confissão é, então, literal, purificada de todo o teatro, a palavra está em coincidência total com o facto, Fedra torna-se completamente justa por isso. Já pode morrer, a tragédia esgotou-se, trata-se, portanto, de um silêncio torturado pela ideia da sua própria destruição. Fedra é o seu próprio silêncio: desvendar este silêncio é morrer, mas morrer é também o facto de ter falado. Antes que a tragédia comece já Fedra quer morrer; essa morte é, porém, suspensa: silenciosamente ela não chega nem a viver nem a morrer: só a palavra vai esclarecendo a morte imóvel, devolver ao mundo o seu movimento.

Fedra não é, de resto, a única figura do Segredo; o seu segredo é contagioso, Hipólito e Arícia recusam também qualquer nomeação do mal de Fedra; mais ainda, Fedra tem um duplo, constrangido, ele também, pelo temor de falar: Hipólito. Para Hipólito como para Fedra amar é ser culpado perante esse Teseu que pela lei da “vendetta” proíbe o filho de casar, e que não morre nunca. Mais ainda: amar e confessar o amor é, para Hipólito, o próprio escândalo, a culpa do sentimento em nada se distingue da sua menção: Thérámene fala a Hipólito exactamente como

vocação, não somente pela prisão a que Teseu a sujeita, mas pela própria natureza do seu ser. A contrição é, portanto, a forma que traduz ao mesmo tempo o pudor, o sentimento de culpa e a esterilidade, e Fedra é, a todos os níveis, uma tragédia da palavra enferma, da vida reprimida. Porque a palavra é um substituto da vida: falar é perder a vida, e todos os comportamentos que impliquem o desabafo são sentidos num primeiro movimento como gestos de delapidação: pela confissão, pela palavra liberta de véus, é o próprio princípio da vida que parece deixar de ter razão de existência; falar é compartilhar, quer dizer castrar-se-se, ao passo que a tragédia está submetida à economia de uma formidável avareza. Mas esta palavra bloqueada constitui ao mesmo tempo, está claro, o fascínio da sua expressão: é no momento em que Fedra mais se cala que, por um gesto compensatório, ela rejeita as vestes que a aprisionam e quer mostrar a sua nudez.

Compreende-se então que Fedra seja, também, uma tragédia do parto, da revelação. Enone é verdadeiramente a ama, a parteira, aquela que quer, a qualquer preço, libertar Fedra da sua palavra, aquela que extrai a linguagem da cavidade profunda em que está encerrada. Esta prisão intolerável do ser, que é, num mesmo movimento, mutismo e esterilidade, é também, como se sabe, a essência de Hipólito: Arícia será a “parteira” de Hipólito, como Enone a é de Fedra; se Arícia se interessa por Hipólito é expressamente para o pressionar, para libertar enfim a sua linguagem. Mais ainda: é o papel de parteira que Fedra representa sonhadoramente junto de Hipólito; como sua irmã Ariane, decifradora do Labirinto, ela

vai morrer. Teseu é, ele próprio, vítima deste deus: ele que, no entanto, foi capaz de voltar dos Infernos, de recuperar o irrecuperável, é aquele que fala cedo demais: semi-divino, suficientemente poderoso para dominar a contradição da morte, não pode, entretanto, desfazer a linguagem: os deuses devolvem-lhe a palavra que deixou soltar, sob a forma de um dragão que o devora, corporizada no seu filho.

Naturalmente, como drama-pânico de abertura, Fedra utiliza uma temática muito ampla sobre o que não é visível, o que está escondido. A imagem central disso é a Terra. Teseu, Hipólito, Arícia e os seus irmãos descendem todos da Terra. Teseu é um herói propriamente “chthoniano” (que pertence ao interior da Terra), familiar dos Infernos, cujo palácio real reproduz a caverna sufocante; herói labiríntico, ele é o mesmo que soube triunfar da caverna, passar várias vezes da sombra para a luz, conhecer o irreconhecível e apesar disso regressar; ao passo que o lugar natural de Hipólito é a floresta sombria, onde alimentou a sua própria esterilidade. Em face deste bloco telúrico, Fedra está dividida: pelo seu pai, Minos, faz parte da ordem do oculto, da caverna profunda; pela sua mãe, Pasiphae, descende do Sol; o seu princípio é uma mobilidade inquieta entre estes dois termos; sem cessar reforça a guarda do seu segredo, regressa à caverna interior, mas é também sem cessar que uma força a impele a sair, a expor-se, a procurar o Sol; e atesta sem cessar a ambiguidade da sua natureza; teme a luz e ao mesmo tempo deseja-a; tem sede do dia e tenta escurecê-lo; numa palavra, o seu princípio é o próprio paradoxo duma

luz negra, quer dizer, de uma contradição essencial.

Ora esta contradição tem, em Fedra, uma figura acabada, o monstro. Em primeiro lugar, o monstruoso ameaça todas as personagens: todas elas são monstros uns para os outros, e todos também caçadores de monstros. Sobretudo, porém, é um monstro, e desta vez verdadeiro, que intervém para o desenvolvimento da tragédia. Este monstro é a própria essência do monstruoso, isto é, resume na sua estrutura biológica o paradoxo fundamental de Fedra: é a força que irrompe da profundidade marítima, aquele que se funda no segredo, que o abre, o encanta, o rompe, o esbanja e o dispersa. A estreiteza *principal* de Hipólito corresponde tragicamente (quer dizer, ironicamente) a uma morte por explosão, por pulverização (cuja descrição o discurso estende largamente) de um corpo até aí essencialmente compacto. A narrativa de Thémène constitui, por conseguinte, o ponto crítico da resolução da tragédia, quer dizer, o ponto em que o carácter anteriormente oculto de todas as personagens se desfaz por meio de um cataclismo total. Hipólito é, portanto, a personagem exemplar de *Fedra* (não digo a personagem principal), é ele verdadeiramente a vítima propiciatória, na qual o segredo e a respectiva ruptura atingem, de qualquer modo, a forma mais gratuita; em relação a esta grande função mítica do segredo revelado, Fedra é, ela própria, uma personagem impura: o seu segredo, cuja resolução é de qualquer forma *ensaiada* duas vezes, é finalmente desvendado através de uma extensa confissão; em Fedra a palavra retoma *in extremis* uma função positiva: ela passa a ter o tempo de morrer, entre a sua linguagem e a sua morte estabelece-se finalmente um acordo, uma e outra passam a ter a mesma dimensão (sendo que a própria última palavra é roubada a Hipólito); uma morte lenta percorre-a, como um manto; e como um manto também é uma palavra pura, de igualdade, que ela solta; o tempo trágico, este tempo atroz que separa a ordem narrada da ordem real, o tempo trágico é sublimado, a unidade da natureza fica restaurada.

Fedra propõe, pois, uma identificação da interioridade e da culpabilidade; em *Fedra* as coisas não estão ocultas por causa da culpa que transportam (isso será uma visão prosaica como a de Enone, por exemplo, para quem o pecado de Fedra não passa de uma contingência derivada da sua relação com Teseu); a culpa está nas coisas justamente a partir do próprio momento em que elas se ocultam; o ser raciniano não se explica e é nisso que reside o seu mal; nada atesta melhor o carácter *formal* da culpa do que a sua assimilação explícita à enfermidade; a culpa objectiva de Fedra (o adultério, o incesto) é, em suma, uma construção postíca, destinada a tornar natural o sofrimento provocado pelo segredo, a transformar, de modo útil, a forma em conteúdo. Esta inversão incorpora um movimento mais geral, que caracteriza todo o edifício raciniano: o Mal é terrível, na mesma proporção em que é vazio de sentido, o homem é vítima de uma *forma*. É isto que Racine exprime muito bem a propósito de Fedra, quando escreve que para ela “o próprio crime já é uma punição”. Todo o esforço de Fedra consiste em preencher a sua culpa, dar-lhe um sentido, quer dizer, em absolver Deus. ■

Extraído de *Sur Racine*, de Roland Barthes, Éditions du Seuil, Points Essais, Paris – 1963. Tradução de J. Benite.

Jean Racine



Jean Racine nasceu em la Ferté-Milon a 21 de Dezembro de 1639 e morreu em Paris a 21 de Abril de 1699. Nascido numa família burguesa e órfão desde muito cedo, vive primeiro com os seus avós e depois com a sua tia, uma religiosa de Port-Royal. Inicia os estudos nas Petites Écoles, prosseguindo-os no Collège de Beauvais, em Paris, e termina-os em Port-Royal-des-Champs. Estes três anos de estudos, essenciais para a sua formação intelectual, filosófica e estilística, fazem de Racine um dos raros grandes escritores do século XVII a poder ler no original os autores clássicos gregos.

Em 1658 vai estudar filosofia para Paris e entra para o serviço do Duque de Luynes, um jansenista austero, o que não o impede de frequentar uma sociedade de mundanos e de letrados. Em busca de glória literária, escreve uma ode: *La Nymphé de la Seine*, em 1660, bem como duas peças: uma tragédia (*Amasie*, hoje perdida) e *Les Amours d'Ovide*, ambas recusadas pelos actores do Marais.

Enviado pela sua família para casa de um tio clérigo em Uzès, não tardará a abandonar a teologia para se dedicar à literatura. De regresso a Paris desde 1662, compõe uma ode sobre *La Convalescence du Roi*, e depois *La Renommée aux Muses*, obras que chamam as atenções sobre si e que lhe valem uma pensão Real. Leva a sua tragédia *Théagène et Chariclée* a Molière, que a recusa, mas encoraja o jovem autor, vindo a encenar a sua primeira tragédia representada, *La Thébaïde*, em 1664, e montando *Alexandre le Grand* em 1665. Mas Racine

leva em segredo a sua segunda peça à companhia do Hotel de Bourgogne, que julga superior à de Molière no que toca ao tratamento do grande género. Este acto desencadeia a sua crise com Molière, assim como o levará a quebrar as ligações que tinha com a universidade de Port-Royal e a dedicar-se por inteiro à sua carreira teatral. Aos vinte e sete anos, em 1667, afirma o seu talento com *Andromaque*, cujo protagonista é interpretado por Du Parc, com quem terá uma relação conturbada, e que morrerá pouco tempo depois.

A única comédia de Racine, *Les Plaideurs*, é escrita no fim de 1668. A partir de 1669 reconcilia-se com os jansenistas e colabora na recolha das *Poésies chrétiennes*, publicada sob a sua direcção. Sucedem-se as obras-primas no Hotel de Bourgogne: *Britannicus*, em 1669, *Bérénice*, em 1670, tema sobre o qual entra em rivalidade com Corneille (que apresentara *Tite et Bérénice*, criada pela companhia de Molière), e onde o público descobre o talento de Marie la Champmeslé, então a sua intérprete favorita, *Bajazet*, em 1672, *Mithridate*, em 1673, *Iphigénie*, criada em Versailles em 1674. É amigo de Boileau e de La Fontaine, e goza da protecção de Mme de Montespan. Em Janeiro de 1677 dá à cena a sua tragédia mais perfeita e comovente: *Fedra*. Em Março é nomeado historiógrafo do rei, título que partilha com Boileau, e em Junho casa-se com Catherine de Romanet, que lhe dará sete filhos a cuja educação Racine se dedicará com afinco. Abandona o teatro para servir o rei, que o admite entre os seus íntimos. No entanto não abandona por completo a literatura, escrevendo poesias de circunstância e estabelecendo em 1687 uma edição das suas obras dramáticas. Só regressa ao teatro a pedido de Mme de Maintenon, à instituição das jovens de Saint-Cyr, que representam em 1689, perante a Corte, o rei e um público tão restrito quanto escolhido, uma tragédia de temática bíblica: *Esther*. Dois anos mais tarde, Racine regressa com *Athalie*. Apesar das suas relações com a corte, o dramaturgo não abandona o contacto com os jansenistas, então perseguidos, e redige um *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal*, publicado postumamente.

As tragédias de Racine, que são sem dúvida o exemplo mais completo da musicalidade e da expressividade dos alexandrinos franceses, entraram para o repertório da companhia do Hotel de Guénégaud, pouco antes da criação oficial da Comédie Française. Estas tragédias sempre foram objecto das mais brilhantes interpretações do teatro francês. Sucessivamente interpretadas, consoante as modas, segundo os critérios de uma declamação musical ou num tom natural próximo da prosa, permanecem inegavelmente o testemunho da perfeição clássica. ■

O projecto Malayerba nasceu há 24 anos no Quito, Equador, com uma equipa de actores profissionais de diversas origens, nacionalidades, culturas e procedências.

Este grupo representou o Equador em inúmeras cenas internacionais, assim como em importantes festivais, tais como o Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, o Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, o Festival de las Naciones, na Venezuela, o Festival Internacional de Teatro de Manizales, o Festival Internacional de las Artes, na Costa Rica, e o Festival de Otoño de Madrid.

A razão blindada de Aristides Vargas

Sobre o seu espectáculo *A razão blindada*, Aristides Vargas, dramaturgo, encenador e actor equatoriano, concedeu ao jornal do Festival Internacional de Londrina (Brasil) uma entrevista que aqui se reproduz.

Para escrever *A Razão Blindada*, partiu de três estudos: a obra de Cervantes, o texto de Kafka e uma experiência de presos políticos durante a ditadura. Como foi a construção do espectáculo? O contexto criado para a peça aponta para que discussão?

Comecei a trabalhar *A Razão Blindada* no decorrer de uma viagem ao sul da Argentina, na Patagónia. No meio dessa natureza cheia de beleza primária e selvagem, outra natureza, a do homem, criou-se. Uma prisão tristemente célebre pelo que se passou. Durante muito tempo, ali funcionou uma colónia penal para presos políticos. Na realidade, eu viajava com um ex-presos político, Chicho Vargas, que passou nesse lugar muitos anos. Do contacto com ele e com outros companheiros nasceu *A Razão Blindada*. Coincidiu também, que nesse momento dois festivais de Espanha me pediram um exercício sobre o *El Quijote* – fazia algum tempo que tinha lido o pequeno texto de Franz Kafka – e de uma maneira surpreendente, estes três materiais entrelaçaram-se, resultando neste espectáculo.

Que referências directas ao *Quixote* e *Sancho Pança* é que utiliza no espectáculo?

Cervantes escreveu partes do *Quixote* enquanto estava na prisão. Então, imaginei a possibilidade de Don Quixote e Sancho Pança, duas pessoas comuns, estarem presas e necessitarem de reinventar-se a si mesmas para fugirem, através da fantasia, ao mundo opressivo que as cercava.

Kafka considerava que o verdadeiro protagonista de *Don Quixote* era Sancho Pança, pois era quem considerava livre, por se ter despojado dos seus demónios ao inventar Quixote. Também utilizou essa referência?

Utilizo o mesmo mecanismo para abordar o mundo do cárcere, para explorar o que os homens se impõem a si mesmos como conduta coerciva, e estabeleço a possibilidade da imaginação como elemento de evasão



Aristides Vargas (à direita), e Gerson Guerra (à esquerda), em *A Razão Blindada*.

utópica. Nesse sentido, todos necessitamos de acções extraordinárias para romper uma conduta medíocre.

A razão é uma barreira na travessia das personagens para o mundo irreal?

A razão é o limite e depende de quem a exerça. Evidentemente, o *Quixote* é o canto da sem-razão ou da razão inútil, a que não tem utilidade, mas é tão necessária como a razão, não como exercício de poder, mas como o sentido comum que nos permite viver correctamente entre os humanos.

***A Razão Blindada* é um espectáculo sobre a utopia, o sonho, no qual o delírio é uma saída, uma alternativa para a repressão?**

A utopia é importante como motor, como o que nos move para fazer coisas improváveis, mas deixa de o ser quando se leva à prática. Isto, que aparentemente é óbvio, é um ponto fundamental no momento de tratar a utopia como uma possibilidade prática. Trabalho a utopia e o delírio como âmbitos em si mesmos, que não necessitam da sua realização prática para ser verdadeiros. A repressão actua sobre o evidente, sobre o corpo do condenado, mas tem muitos problemas no momento de impor-se no campo da fantasia. Penso que a fantasia é a última possibilidade da transgressão.

O texto de Cervantes foi considerado a melhor obra de ficção de todos os tempos. Como é partir de uma obra como essa para criar sua própria dramaturgia?

Não me interessou trabalhar sobre o romance como tal, porque creio que Cervantes fez um romance extraordinário, cheio de beleza e não tem nada que se lhe possa acrescentar. Serve-me apenas como jogo para reflectir sobre a loucura e a liberdade.

Poderia falar sobre a cenografia e o figurino do espectáculo?

A cenografia é uma exploração sobre o vazio e contém unicamente três mesas e duas cadeiras, e não situa ou ilustra o espaço onde as personagens se encontram. Por alguns momentos parece que estão num restaurante. O vestuário também não informa acerca da condição de prisioneiros das personagens. Trata-se de um mundo não-referencial, que o espectador associa ao mundo carcerário. **O grupo Malayerba já leva 24 anos de existência e agrega profissionais de diversos países e experiências distintas. Existe uma característica marcada no trabalho do grupo ou dos seus espectáculos?**

O Malayerba é um colectivo no qual o teatro é enriquecido pelas diferenças de nacionalidades. Mas dizer *nação* não quer dizer unicamente um espaço geográfico diferente, e sim uma percepção diferente da realidade. O Malayerba é um espaço criativo que dá sentido a essas diferenças e, nesse sentido, é um continente artístico e afectivo de alguns criadores. Talvez isto seja a característica fundamental do grupo e dos seus espectáculos. ■

Três meses **intensos**

Desde que iniciou a sua actividade regular, a 5 de Julho deste ano, o Teatro Municipal de Almada já apresentou um total de oito produções teatrais, três espectáculos de dança, três espectáculos de música, quatro exposições, sete colóquios, e outras actividades que incluem ateliers para a infância e sessões de convívio para a terceira idade. Mais de 12.000 espectadores frequentaram o teatro neste trimestre.

O grande êxito de *D. Juan*, de Molière, com encenação de Joaquim Benite, na sala principal, e de *Esta noite, Arsénico!*, de Carlo Terron, com encenação de Mario Mattia Giorgetti, na sala experimental, marcou a actividade da Companhia de Teatro de Almada nos três primeiros meses da sua gestão do TMA. Outros marcos importantes da programação, que registou sempre grandes audiências, foram a Companhia Nacional de Bailado e a presença do Théâtre National Gérard Philipe de Saint-Denis, com direcção de Alain Ollivier. Depois da presença do Piccolo Teatro di Milano e de Bernard Sobel, em Julho, o TMA continuou em Setembro e Outubro o seu projecto de programação de qualidade, com uma evidente aposta no cruzamento de públicos, na diversidade cultural e no pluralismo artístico. Acolheram-se companhias portuguesas e estrangeiras, realizaram-se espectáculos de teatro, música e dança, ateliers para infância, bailes públicos gratuitos com orquestra, sessões de café concerto, colóquios, exposições, etc. Receberam-se nas salas eventos de entidades de meritória acção social, como a USALMA, os Lions, iniciativas camarárias, a Quinzena de Dança de Almada, o Fórum Social Português, etc.

Estes três primeiros intensos meses de actividade deixaram sinais inequívocos da necessidade de um grande espaço cultural como o TMA em Almada. A adesão do público e dos grupos culturais e artísticos activos da comunidade são indicadores do entusiasmo que a abertura do teatro suscitou. São também, por outro lado, indícios muito fortes e prometedores da sustentabilidade deste projecto. Contra as correntes que propalam o desinteresse das populações pela actividade cultural, o TMA constitui um testemunho de que o interesse existe e de que o que é necessário é alimentá-lo. É particularmente grato verificar como os jovens aderiram ao projecto do TMA, frequentando os espectáculos apresentados, mas também os seus espaços de lazer, os bares, a galeria de exposições, a (por enquanto pequena) livraria. O número de adesões ao Clube de Amigos do TMA tem crescido incessantemente. Muitos almadenses encontraram aqui uma nova razão para continuar a fazer desta terra um lugar de esperança num futuro melhor. ■



Ateliers para a infância em colaboração com O Mundo do Espectáculo.



Às sextas e sábados, a partir das 21h30: o Café Concerto já está a funcionar.



Bailes de convívio abertos à população, com música ao vivo: uma outra forma de viver o Teatro Municipal de Almada.



Ciclo de colóquios sobre D. Juan, dirigido pelo escritor Miguel Real.



Delegados regionais do Ministério da Cultura de França visitaram o TMA.

Júlio Dinis: cem anos **depois**

Liberto Cruz



Marques D'Arede e Bruno Martins em *O Casamento da Condessa*, de Júlio Dinis.

O romance é um género de literatura essencialmente popular.
Júlio Dinis

Um século depois, podemos perguntar-nos o que é que Júlio Dinis queria dizer ao escrever esta frase. Tratava-se de um testamento espiritual? De uma vontade determinada de alterar daí em diante a concepção do romance em Portugal? Uma empresa revolucionária, totalmente nova, que teria permitido uma tomada de consciência do povo, ou, muito simplesmente, o desejo de criar uma literatura acessível onde o leitor iria encontrar expressos os seus problemas quotidianos?

Antes de tentar explicar a reflexão de Júlio Dinis, é preciso recordar a situação do romance português em 1863, na altura da composição de *As Pupilas do Senhor Reitor*. O século XIX é o século do romance em todas as literaturas do Ocidente. Também Portugal foi afectado por essa doença das nações europeias. No século XIX vemos aparecer de repente uma plêiade de romancistas que escrevem geralmente obras complicadas com múltiplas peripécias. Os acontecimentos sucedem-se e as histórias desembocam a maior parte das vezes num

mundo inverosímil ou ridículo. As personagens não passam de títeres manejados pelos seus mestres. Cheios de sentimentalismo e afastados da atmosfera da França e Inglaterra onde tinham nascido, os romances portugueses estavam impossibilitados de descrever a sociedade em que se inspiravam. Uma imitação falseada da vida quotidiana de Portugal não podia dar bons resultados. A Europa encontrava-se em efervescência, mas em Lisboa vivia-se a um ritmo ensonado... É certo que já havia um Camilo Castelo Branco e um Almeida Garrett, mas estavam isolados. Tanto um como o outro fixaram de uma forma muito pessoal a prosa portuguesa. Todavia não seguiam (ou, pelo menos, ainda não o haviam demonstrado) a ideia à qual Júlio Dinis parecia querer agarrar-se: a de fazer do romance “um género de literatura essencialmente popular”. A palavra *essencialmente* deve ser compreendida no sentido de *principalmente*. *Popular* quer dizer *para o povo*, do qual ele gosta e o toca directamente porque vê nele descritos os seus problemas do dia-a-dia. No entanto não devemos crer que Júlio Dinis via o romance por um prisma unilateral. No seu ensaio *Ideias que me Ocorrem* acrescenta a este propósito que é preciso que o romance seja escrito de forma a que “ao mesmo tempo os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes

literários para que se possa dizer que ele satisfaz à sua missão”.

Noutro domínio, é preciso não esquecer Alexandre Herculano e Rebelo da Silva, que se apoiam maioritariamente em factos históricos, acontecimentos do passado para escrever os seus romances. As suas obras eram sólidas, bem construídas, mas é sempre o passado que nelas vemos surgir, quer fosse sentimental ou histórico, fantástico ou artificial. Eis o que se oferecia ao leitor português da primeira metade do século XIX. Eça de Queiroz escreverá com razão que havia em Portugal um género de romance que “era de todos os tempos menos do nosso”. O tom retórico e quimérico, a atmosfera irreal do romance fez com que esse género não atingisse nem o valor nem o brilho da poesia ou do teatro. Tratava-se de uma espécie de divertimento que apenas era aconselhado às jovens apaixonadas ou infelizes. A actualidade não tinha o direito de penetrar nesse mundo fechado, vazio e sem consistência. A grandeza e a miséria de cada dia, os pequenos problemas de cada instante encontravam-se ausentes.

Júlio Dinis ao escrever que “o romance é um género de literatura essencialmente popular” não escreveu uma frase banal. Com efeito, ela esconde uma regra severa, parece anunciar um procedimento literário que não era aquele que se encontrava em prática até então. Esta frase adquire uma força muito maior, uma ousadia extraordinária, se nos lembrarmos de que foi escrita num momento em que Portugal contava com uma maioria de iletrados. Porquê então esse julgamento insólito, esse estranho desejo de escrever para o povo enredos em que “as inteligências menos cultas” pudessem encontrar “atracções, instrução e conselho”? Podemos pensar que não se tratava de um propósito de circunstância. A sua decisão era o resultado, sem dúvida, de uma longa meditação sobre a vida literária e social do seu País. Sentia que era capaz de utilizar uma arma cuja pujança teria tido uma acção directa no espírito e no coração dos seus contemporâneos. Era preciso centrar a atenção na realidade portuguesa. E havia muitas instituições e pessoas sobre as quais teria sido interessante centrar a atenção. ■

In *Separata d'Études portugaises et brésiliennes* (nº5); Faculté des Lettres et Sciences Humains de l'Université de Rennes.

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

Subvenções:

MIC
MINISTÉRIO DA CULTURA

ALMADA

CÂMARA MUNICIPAL

ia Instituto das Artes

Patrocínio:

ensul
esphera engenharia

meci
esphera engenharia

orchidea
esphera imobiliária

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 | Fotos: José Frade e Sandra Ramos | Execução Gráfica: Irisgráfica, Lda.
Distribuição Gratuita