

ferência, uma cimeira [*sommet*, que em francês também significa “cume”]. Não sei como é em português, mas em todas as línguas que falamos na peça, inglês, francês, alemão e italiano, e também em espanhol, a palavra tem este duplo significado”, sublinha Christoph Marthaler.

Antes de nos conduzir pela mesma floresta alpina de perguntas que passarão pela cabeça do espectador enquanto assiste às vãs tentativas do grupo de personagens para dar sentido ao seu encontro (foi assim, perplexa e intrigada, que sentimos a plateia, há um ano, no Festival de Avignon), o encenador até 2017, ano em que estreou *Tiefer Schweb*, talvez o negativo desta peça. “Tiefer Schweb é a zona mais profunda do Lago Constança. E nessa peça eu colocava numa estação no fundo do lago um grupo de altos funcionários encarregues de gerir o dossier dos refugiados nos três países que ali fazem fronteira [Alemanha, Áustria e Suíça]. Acabavam por cumprir a sua missão extremamente secreta, tomando a decisão de reconverter os barcos turísticos em habitação para migrantes. Mas a dada altura percebíamos que havia outro problema, mais existencial. É que eles já não conseguiam, ou não queriam, voltar à superfície. E, claro, como sempre, no meu teatro, há múltiplas maneiras de interpretar o que acontece...”

A ambiguidade é tudo

Aqui, passa-se o mesmo, só que ao contrário. Os duvidosos alpinistas que vão sendo depositados por um monta-pratos neste abrigo de montanha, cada um mais perdido do que o outro quanto ao que é suposto ali fazer, não poderão voltar a descer. Há um fax, mas vomita comunicados incompreensíveis, há um helicóptero, mas ouvi-lo-ão a despenhar-se; pelo altifalante, chegará a mensagem apocalíptica de que as estradas ficarão bloqueadas por “15 a 18 anos” e toda a tentativa de evasão será castigada.

“Parece um abrigo de monta- ▶

“Estão no topo do mundo, não podem subir mais. É um feito ou um infortúnio? Nunca saberemos. A ambiguidade para mim é importante”

Os velhos querem matar os novos nesta *Gaivota*

A derradeira noite do 43.º Festival de Almada faz-se com a *La Mouette* de Christian Benedetti. Com palavra rápida e cenário minimalista. Por Gonçalo Frota

Numa edição marcada por várias peças que estabelecem um diálogo com *A Gaivota*, fazia sentido que o encerramento do Festival de Almada acontecesse ao sabor do texto original de Tchékhov, escrito em 1895. A escolha recaiu sobre a peça dirigida pelo encenador francês Christian Benedetti, estreada há quatro anos no Théâtre-Studio de Alfortville. Ao seleccionar este espectáculo particular, o festival escolheu também a longa relação do encenador com o texto e com a obra do autor russo.

Desde que se debruçou pela primeira vez sobre *A Gaivota* em 1980, quando finalizava os seus estudos, Benedetti regressou várias vezes ao texto – mas também a outras peças e às obras de Sarah Kane, Edward Bond, Biljana Srbljanovic e Gianina Carunariu, por exemplo. “A relação com o texto [ao longo dos anos] alterou-se forçosamente”, concede o encenador, “e espero ter feito alguns progressos no meu trabalho, porque passei muito tempo a questionar-me sobre o texto – ainda que seja um trabalho alongado mais sobre Tchékhov do que apenas sobre *A Gaivota*. Apercebi-me, com os anos, de que houve momentos em que coloquei más questões; outras vezes em que as questões eram um pouco melhores, e que o texto me respondia sempre.”

Para esta *Gaivota* que encerrará o 43.º Festival de Almada, com uma apresentação única amanhã, no Palco Grande da Escola D. António da Costa, em Almada, Christian Benedetti diz ter colocado aos seus actores e a Tchékhov aquela que lhe parece a pergunta mais importante da peça e na qual reconhece uma actualidade intacta: “Como pode alguém viver a sua vida e não a de



uma outra pessoa?” Pergunta de uma profundidade existencial insolúvel – numa rima cruzada com a canção de Sérgio Godinho *Pode alguém ser quem não é?* –, insinuada pela procura de um caminho autónomo e escapando à sombra do sucesso materno (no caso da personagem Treplev, em relação a Arkadina) ou pelo manifesto artístico em oposição aos valores vigentes e ao *mainstream* a que Treplev dá corpo no seu combate àquilo que Trigorin representa.

Este duelo entre novas e velhas formas ressoa na convicção de Benedetti de que esta “é uma peça em que os velhos querem matar os novos”. Não se trata, na sua opinião, apenas das novas formas que pretendem destronar as que as precedem; trata-se, sobretudo, dessa geração a caminho de sair de cena tomada pela consciência do fim do seu reinado e do seu ascendente sobre o mundo – com as dores que isso implica.

Estudioso preciosista do teatro de Tchékhov, Benedetti descreve a escrita daquele que considera o maior autor teatral de sempre como “muito simples, muito fluida e muito complexa” em simultâneo, e acredita que há um frequente equívoco sobre a afirmação do autor russo de que peças como *A Gaivota* são comédias. “Creio que se enganam quando pensam que Tchékhov se refere à temática da peça”, diz. “Porque não é verdade, a temática é grave. Acredito que ele nos dizia antes que devia ser representado com o ritmo da comédia. Ou seja, com muita rapidez e colisões significativas, em que alguém diz qualquer coisa e, *hop*, lá vem a resposta de imediato.”

A velocidade com que o texto voa da boca das personagens, criando uma vertigem nesta *Gaivota*, prende-se com essa ideia do ritmo da comédia e da crença do encenador de que os actores, em cena, devem falar à velocidade ▶

O texto original de Tchékhov fecha uma edição do Festival de Almada em que esteve sempre presente

► do pensamento. Espanta-se, por isso, com “colegas que fazem este texto em duas horas e meia”, perguntando-se se os intérpretes têm de fazer uma pausa para ir à casa de banho ou algo assim. “Não compreendo”, suspira. “Este ritmo, que é também adoptado na Rússia, é a energia do sentido.”

Acresce que as encenações de Tchékhov por Benedetti começam, de imediato, pelos nomes das personagens. Treplev, explica o encenador, significa “aquele que fala rápido e que treme”, razão pela qual o seu Treplev, jovem dramaturgo, filho da actriz estelar Arkadina, apaixonado pela jovem pretendente a actriz Nina e em severa oposição ao sucesso literário de Trigorin, debita o texto à velocidade de um TGV nervoso e ansioso. Medvedenko, explica ainda, é um nome usado na Ucrânia, cujo povo os russos consideravam menor e era alvo de “racismo, de classe e de nacionalidade”, com a repetição do nome próprio (Semion Semiónovich) a denunciar a sua origem pobre. “Tal como em Nina Zaréchnaya, Zaréchnaya quer dizer do outro lado do rio, e *Tchaika* [o título da peça em russo] quer dizer pássaro, gaivota, mas também sonhos desfeitos.”

Está tudo nos nomes, acredita Christian Benedetti. Tchékhov já nos dá todas as chaves.

Três cadeiras, um sofá

Tal como é comum acontecer na análise da história da pintura, a obra de Tchékhov, acredita Benedetti, divide-se em três períodos: o primeiro, composto por obras como *Platonov* e *Ivanov*, respeitante a um teatro ainda de perfil clássico; um segundo, em que se insere *A Gaivota*, “quando decide interrogar radicalmente a dramaturgia do seu tempo”; e um terceiro, “aquilo a que se chamam as peças corais, em que todos cantam ao mesmo tempo, mas cada um canta a sua canção”, plasmado em *As Três Irmãs* e *O Cerejal*.

Em *A Gaivota*, defende, a transformação radical dá-se não só na escrita, mas também na “percepção de que já não existem personagens – existem papéis e estruturas”. “Imagine-se, em 1895, uma peça em que quando a cortina se abre, no início, revela ainda uma outra cortina e um outro teatro. Aquilo que se vê é então um tema aparente, o próprio teatro, e quando os actores entram em cena, para assistirem à peça de Treplev, colocam-se de costas. É uma

revolução extraordinária no teatro, quase inaceitável para o público. Na minha opinião, Tchékhov fá-lo para que nós escutemos apenas vozes e assim impedir que o espectador crie uma ligação empática ou antipática com os actores. De certa forma, com esta opção, Tchékhov prepara o espectador para a sua peça.”

Se Benedetti acredita que Tchékhov já usava, à época, ferramentas que precediam a invenção do cinema – grande plano, plano fechado, etc. –, *A Gaivota*, tal como a poderemos ver no Festival de Almada, funda-se numa linguagem minimal e reduz o cenário a um sofá e três cadeiras, dispensa qualquer guarda-roupa de época, com os actores vestidos com aquilo que usariam no dia-a-dia como se estivessem numa sala de ensaios. Com uma total crueza de meios, Benedetti coloca toda a atenção no texto e no trabalho dos actores, pedindo à sua embevecida Nina que se comporte diante de Trigorin “como se fosse fã de Mick Jagger e, de repente, lhe dissessem que ia representar diante do cantor dos Rolling Stones”, percebendo então que a existência deste em carne e osso a autorizava também a sonhar com o seu próprio sucesso.

Nina, Treplev e Macha, compara-os Benedetti, “são corpos que nunca foram segurados nos braços, nunca foram tocados”, jovens adultos que aos 20 anos “nunca foram amados nem sentiram amor por si próprios”. Estas são as subtilidades que o encenador sabe que lhe escapavam em 1980 quando, saído do Conservatório, trabalhou o texto pela primeira vez. Aquilo que se mantém, sempre, é o esquema global e a estrutura desenhada pelo “maior autor do mundo, fazedor de um teatro absoluto”. “É claro que Tchékhov se inspirou em Shakespeare e em Sófocles, uma vez que *Hamlet* se sobrepõe à *Gaivota* e o mito de Electra é invertido na *Gaivota*.” Tchékhov não vem do nada, mas inventa o seu teatro.

Fundador do Théâtre-Studio de Alfortville em 1997, dedicado sobretudo à dramaturgia contemporânea e inaugurado com a peça *Sauvés* de Edward Bond – “o pai do meu teatro”, diz do dramaturgo inglês, de quem fez a estreia mundial de *Existence* (2002) –, Christian Benedetti tem-se dedicado sobretudo aos autores vivos e às autoras, “por acreditar que são mais radicais na sua visão da sociedade”. Mas Tchékhov, para si, é sempre o ponto de partida e de chegada.

► nha, com os seus beliches, o seu armário de primeiros socorros, a sua sauna, o seu WC no exterior. Mas poderá ser também uma estação terminal? Eles chegaram ao fim. Estão no topo do mundo, não podem subir mais. Isso é um feito, uma proeza, ou devemos vê-lo como um infortúnio, um sinal de estagnação, a prova da sua definitiva impotência? Ao mesmo tempo, fecharem-se ali, isolarem-se assim, pode ser também uma forma de arrogância, de pretensão, de auto-suficiência, não? Ou foram obrigados? Estão lá para encontrar uma solução? Para que problema? Nunca saberemos. Certo é que não é apenas um grupo excursionista a encontrar-se para uma escalada... Talvez seja uma sociedade secreta”, concede, divertido, Christoph Marthaler. “Sabe?, a ambiguidade para mim é extremamente importante.”

Que estão ali encurralados, é bem evidente. Se isso os angustia, depende. Alguém vai agarrar-se ao telefone de parede para dizer “Não sei mais nada, não compreendo mais nada, estou perdida, estou sem palavras, perdi todas as minhas línguas, já não me sei explicar”. Haverá, talvez, uma manobra desesperada de fuga. Mas acima de tudo haverá conformismo, hipocrisia e *small talk*, como em qualquer boa cimeira europeia ou em qualquer boa reunião do G7 – ou como nesses conclaves anuais do Fórum Económico Mundial em Davos, salpicados de neve, no mesmo país do nosso interlocutor. E, o que seria inusitado em tais instâncias mas é absolutamente natural no teatro de Christoph Marthaler, cantoria, muita cantoria.

Oboísta de formação, tocou em ruas, bares e salas de orquestra até se reinventar temporariamente, no pós-Maio de 1968, como actor, na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Durou pouco, essa vida de intérprete, mas a noção milimétrica da fisicalidade e do movimento nutriu a prática que viria a iniciar, casualmente, como encenador, de Basileia a Zurique a Hamburgo e a Berlim. E a música, claro, está-lhe no sangue, ao ponto de os seus ensaios não dispensarem, como aquecimento, mas sobretudo como forma de construir comunidade com os intérpretes, horas e horas de canto. Em *O Cume*, pela natureza multilíngue do elenco, não havia outra via. Entre as seis personagens da peça, pelas mesmas razões, também não (só depois, lá iremos, descobrirão a literatura).

Encurralados num abrigo de

Christoph Marthaler tem o dadaísmo no sangue (fez-se adulto em Zurique) e é um leitor do teatro do absurdo de Beckett, Ionesco e Arrabal

“Quando ouço os políticos alemães, não sei se hei-de rir ou de chorar. Esta estagnação cada vez mais gritante que abre as portas à AfD!”



montanha que pode ser *bunker*, estação orbital, torre de Babel, torre de marfim; que se converterá numa sauna e numa prisão. Encurralados como a Europa. “Inacreditável! Em todas as cimeiras europeias, há um bloqueio. E enquanto isso as direitas têm o caminho aberto para as piores patifarias. É de loucos!”

Adeus, Europa

Suíço, mas não demasiado, Christoph Marthaler ainda é o encenador que em 1993 autopsiou a República Democrática Alemã, a convite da mítica Volksbühne de Berlim, num espectáculo que viria a ser de culto: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, título bombástico que em português dá algo como “Dêem cabo dos europeus! Dêem cabo deles! Dêem cabo deles! Dêem cabo deles! Dêem mesmo cabo deles!”

Aqui, dá conta de outro fracasso, embora não de forma naturalista, estética que aliás recusa. De montanhistas desajeitados a políticos reunidos para a inútil foto de família da praxe e a derradeiros sobreviventes de um mundo que talvez já não exista, mantidos em cativeiro, os seus seis europeus vão “mudando, mudando, mudando”. Na cabeça do encenador, como do espectador, as perguntas continuam a multiplicar-se. “Eles conhecem-se? Eles compreendem-se? Serão ultra-ricos, multimilionários, como os que já estão a planear colónias de elite noutros planetas? Uma das últimas elites? Ou apenas um grupo excursionista?”.

Seja como for, o inventor deste mundo perdido nas alturas não se exclui da visão apocalíptica. “Como suíço, estou no mesmo barco que vocês. Até porque sempre trabalhei muito fora da Suíça: França, Alemanha...”, sublinha. “Houve um tempo em que o meu país se aproveitou da sua situação para lucrar: os passadotes de fronteira fizeram dinheiro com todos os refugiados que por aqui tiveram de passar, os bancos fizeram dinheiro com os nazis... A Suíça é isso, uma ilhazinha ridícula. Mas acho que esse tempo acabou. Costumo rir-me com um senhor aqui vizinho que ganhou a vida a fazer salsichas e queijos maravilhosos, quando nos pomos a imaginar que a Suíça seria do tamanho da Europa se abatêssemos as montanhas e as estendêssemos em largura.”

O isolamento radical que ficciona em *O Cume*, entre “o humor e o horror”, é a realidade do seu país (“Isto é o isolamento total. Nunca nos vemos porque para ir de uma montanha à outra

é preciso trepar e descer. E quando mudamos de vale já não se fala o mesmo dialecto!”) mas também é a realidade do mundo ocidental. E para Christoph Marthaler esse novo paradigma, “inacreditável!”, não foi forjado pela pandemia: foi-se instalando antes, sub-repticiamente, e ela tornou-o visível a olho nu. Então se ficou, simbolicamente, “o retrato de uma sociedade que já não sabe estar em conjunto”.

Será esse, enfim, o tema de todos os seus espectáculos? A alegoria, caricatural, do inevitável, e inevitavelmente fofo, fracasso dos seres humanos sempre que tentam organizar-se? E, no coração disso, do fracasso da palavra, que nele surge sempre rarefeita, tosca, incongruente (até o *yodel*, a que estes seis se agarram quando já nada mais os pode salvar, parece uma forma mais eloquente de comunicar)?

A este seu espectáculo, ainda assim, quis dar um final feliz. “No início achei que eles acabariam por cair, precipício abaixo. Seria o mais natural. Mas a certa altura pensei: não, um pouco de esperança, apesar de tudo! Então pu-los a ler. O livro de visitantes que

encontram na cabana é o vestígio de uma sociedade que já não existe. Aquelas mensagens deixadas por quem lá passou em 1925, em 1937, em 2011, em 2025, são toda a literatura que existe. E só então, finalmente, eles se ouvem uns aos outros. Talvez o mundo lá fora continue, talvez tenha acabado. Mas creio que eles, pelo menos, chegam a algum lugar.”

É, claro, um lugar absurdo, como todo o teatro de Christoph Marthaler. Fez-se adulto em Zurique, o berço do dadaísmo; é um leitor apaixonado de Beckett, Ionesco e Arrabal. “O surrealismo é o grande realismo. O sobrerrealismo. O mais-do-que-realismo.” Mas o absurdo não está só neste *chalet* literalmente invadido pelo cume da montanha. “Está na rua, está na política. Sempre adorei observar as pessoas. Ao viajar, dou por mim a entrar nos parlamentos e a constatar o absurdo total do discurso. Quando ouço os políticos alemães, não sei se hei-de rir ou de chorar. Esta estagnação cada vez mais gritante que abre as portas à AfD... Inacreditável!”

Falemos então de música. Ou de poesia, que subtilmente se infiltra

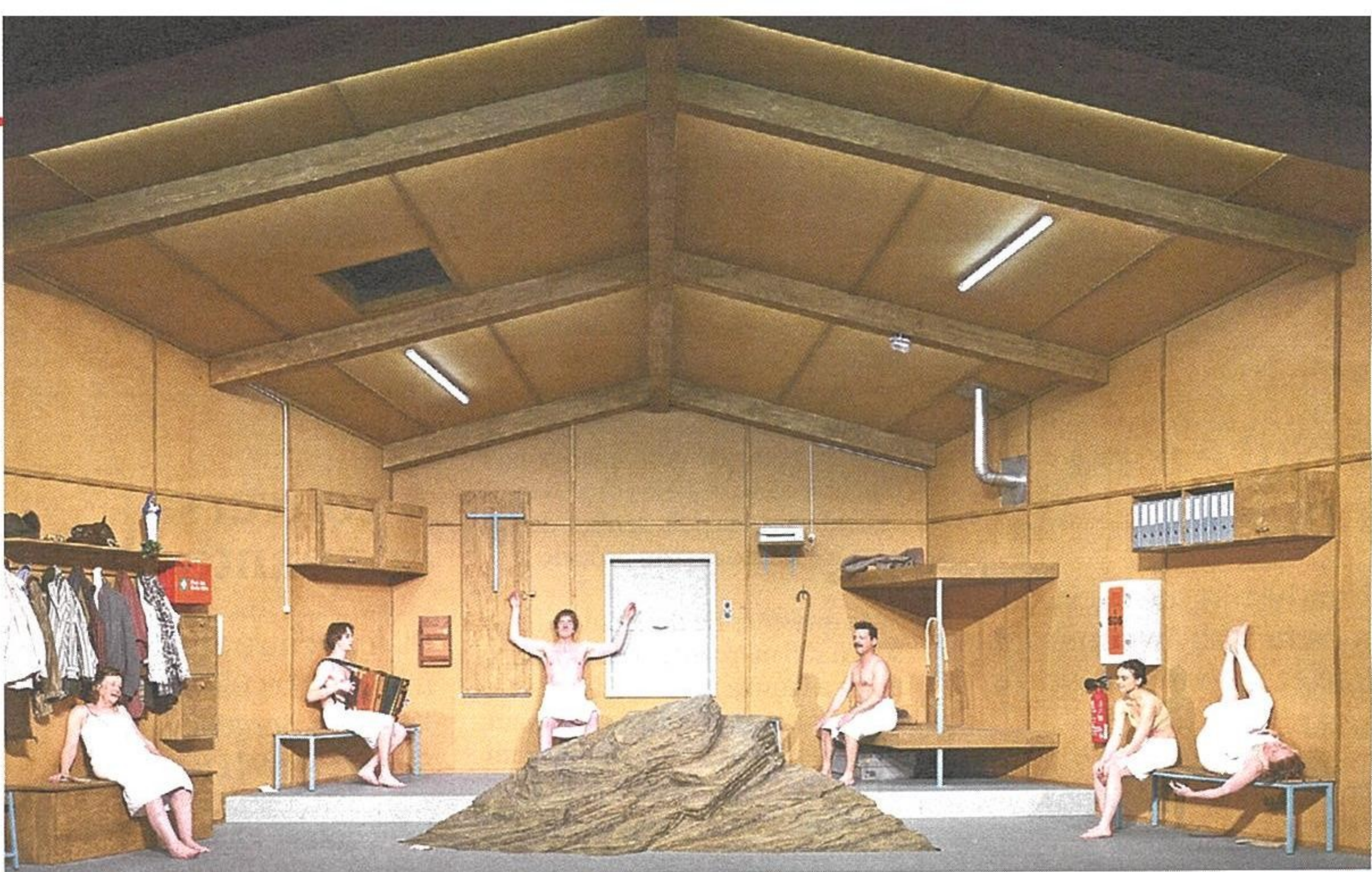
neste espectáculo (Shakespeare, Pasolini, Dylan Thomas, Arno Schmidt, Christophe Tarkos), organizando por momentos, como os inusitados interlúdios musicais (Adriano Celentano, Schubert, Beatles e canções de montanha um pouco *kitsch* acompanhadas ao acordeão), a coreografia e a cacofonia deste burlesco mundo alpino em que vemos reencarnado o fantasma do defunto multilateralismo (se é que alguma vez ele existiu). E onde, porque a tempestade actual é a perfeita, a temperatura irá subir até aos 130°C: “Nevou imenso

esta noite! Que belo Verão!”.

Por falar em poesia, Christoph Marthaler está genuinamente triste por desta vez não vir a Lisboa. “Ah, dantes costumava ir para aí trabalhar pelo menos duas vezes por ano. Ainda não havia turismo. Nenhum! Já sou velho! Passei aí momentos maravilhosos enquanto preparava um espectáculo a partir do *Fausto* do Fernando Pessoa [*Faust. Eine subjektive Tragödie*, 1992]. Tinha conhecido a Teresa Sobral Cunha e quando ela me levou ao sítio onde estava a arca... Vi-a a abri-la e a tirar de lá pe-

quenos papéis, contas de restaurante... E aquilo era o *Fausto*! Ah, estou-vos muito grato! Vivi coisas verdadeiramente inacreditáveis!”.

Gratos estamos nós, por continuar a partilhá-las neste momento em que “não há nada a fazer”, como no poema de Christophe Tarkos que se esconde nas entrelinhas de *O Cume*, “um momento de que dependem todos os acontecimentos passados/ e todos os acontecimentos futuros”. Também no teatro deste muito sábio suíço-alemão é quando “nada se passa” que “se passa tudo”.



CICLO DE CINEMA

MESTRES JAPONESES DESCONHECIDOS

Domingos | 26 Julho a 30 Agosto | 18h

MUSEU DO ORIENTE

26 Julho | **O Som do Nevoeiro**
Hiroshi Shimizu [1956]

2 Agosto | **Imagem de uma Mãe**
Hiroshi Shimizu [1959]

9 Agosto | **A Tragédia do Bushidô**
Eitarô Morikawa [1960]

16 Agosto | **O Monge Apostador**
Shôgorô Nishimura [1963]

23 Agosto | **Roída até ao Osso**
Tai Katô [1966]

30 Agosto | **Yôko, a Delinquente**
Yasuo Furuhashi [1966]

Programador: Miguel Patrício
M/12 | M/14 anos | Entrada gratuita

FUNDAÇÃO ORIENTE

MUSEU DO ORIENTE

seguradora oficial

apoio espectáculos

apoio

co-organização

CARAVELA

Central Cervejas e Bebidas

novobanco

THE STONE AND THE PLOT

INFORMAÇÕES
Avenida Brasília, Doca de Alcântara (Norte) | 1350-352 Lisboa | T. (+351) 213 585 200 | info@foriente.pt | www.foriente.pt

Foto: *Roída até ao Osso* [Tai Katô]

E S P E C T Á C U L O S