

FER NAN DA

Quem Falará de Nós,
os Últimos?

TENSJ

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



ESTREIA ABSOLUTA

Mosteiro 22-27
São Bento Mar
da Vitória 2013

FERNANDA

- QUEM FALARÁ DE NÓS, OS ÚLTIMOS?

PROSAS E POEMAS
DE *FERNANDA* (2000)
DE **ERNESTO SAMPAIO**

ENCENAÇÃO
**FERNANDO MORA
RAMOS**

*direção de ensaios
e dramaturgia*

Isabel Lopes
*dispositivo cénico
e figurinos*

Isabel Lopes
Fernando Mora Ramos
*criação sonora
e sonoplastia*

**Carlos Alberto
Augusto**
desenho de luz

Nuno Meira

interpretação

Joana Carvalho
Fernando Mora Ramos

coprodução

Teatro da Rainha
TNSJ

O espetáculo integra
excertos dos seguintes
textos: *Hamlet*, de
William Shakespeare,
trad. Sophia de Mello
Breyner Andresen
(Edições Lello, 1987);
A Grande Imprecação
Diante das Muralhas
da Cidade, de Tankred
Dorst, trad. Mário
Barradas (1974);

“Cruzou por mim, veio
ter comigo, numa rua
da Baixa”, de Álvaro de
Campos (voz gravada
de Fernanda Alves no
espetáculo *O Poder do*
Dinheiro, enc. Graziella
Galvani, TNSJ, 1996);
“O ator acende a boca.

Depois, os cabelos.”,
de Herberto Helder
(In *Poemacto*,
Contraponto, 1961);
Auto da Barca do
Purgatório, de Gil
Vicente (1518).

sex-qua **21:30**
exceto 25 de março
(segunda-feira)

dur. aprox. **1:00**
M/16 anos

O TNSJ É MEMBRO DA



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

UNION OF THEATRES EUROPE



O TEATRO DA RAINHA É UMA COMPANHIA APOIADA
PELA CÂMARA MUNICIPAL DAS CALDAS DA RAINHA.



TEATRO
DA RAINHA



CALDAS DA RAINHA
Câmara Municipal

Exposição Fernanda Alves

Imagens, sons, imprecisões

INSTALAÇÃO NUNO CARINHAS

fotografias

João Tuna

J. Marques

montagem

Teresa Grácio

confeção de cortinas

Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira

luz

Filipe Pinheiro, Abílio Vinhas,

Nuno Gonçalves, José Rodrigues

som

António Bica

produção

TNSJ

*A banda sonora da exposição inclui excertos de Músicas para Vieira, interpretados por **Fernanda Alves** acompanhada ao vivo pelos músicos **Egberto Gismonti, Zeca Assumpção** e **Nando Carneiro***

*(gravação e mistura **Francisco Leal**, pós-produção e masterização áudio **Joel Azevedo**).*

Teatro Nacional São João

Salão Nobre

27 março - 21 abril 2013

*qua-sáb 14:00-19:00**

dom 14:00-15:00

* Até às 20:00 nos dias em que há espetáculos em exibição

*A Grande Imprecisão
Diante das Murallas da
Cidade, de Tankred Dorst,
enc. Mário Barradas,
Os Bonecreiros (1974).*



//

Quantos erros, quanta melancolia, quanta vida desperdiçada, quanto amor vão ficar ali estendidos, indefesos, abandonados como crianças postas de castigo e que adormecem de dor, renunciando a tudo. Quem saberá, depois de nós? Quem falará de nós? Os últimos, nós seremos os últimos estendidos de uma grande família ignorada que atravessou os séculos dos séculos em termiteiras a perder de vista destruídas e reconstruídas, abatidas quando faz mau tempo, ensolaradas, dissolvidas em chuva, pisadas pelas multidões, sacudidas por abalos, revoltas, incêndios, contágios, milagres obscuros, futilidades ruidosas, feridas de sangue e de água, tiros. Por cima disto nada, ninguém soube nada, ninguém saberá nada.

ERNESTO SAMPAIO

Fernanda. 2.^a ed. Lisboa: Fenda, 2005. p. 62.

A MULHER QUE VIVEU MUITAS VEZES

Um espectáculo e uma exposição para reacender Fernanda Alves. Um reencontro forjado na origem de uma correspondência forjada via correio electrónico. As primeiras perguntas seguiram a 25 de Fevereiro; a última resposta chegou a 10 de Março. **NUNO CARINHAS** e **FERNANDO MORA RAMOS** responderam e perguntaram-se. Na volta do correio, **JOÃO LUÍS PEREIRA** editou o que se segue.

JOÃO LUÍS PEREIRA Como encenador, o Nuno Carinhas tem vindo a cruzar dramaturgos, poetas e romancistas portugueses, num gesto a que já deu o nome de “salvaguarda patrimonial”. Agora, enquanto “programador”, volta a reunir dois autores – Ernesto Sampaio e Fernando Mora Ramos – para convocar em movimento Fernanda Alves. Sobre esta dança e contradança de convocações, começo por perguntar: os actores também são autores de pleno direito nesta revisão cénica da “matéria herdada”?

NUNO CARINHAS Este projecto tem na sua génese o livro *Fernanda* do Ernesto Sampaio, único e desabrido testemunho de um amor desfeito pela morte do outro – desfeita a vida do próprio. Foi da universalidade rara desse amor inscrito que parti para o desafio ao Fernando Mora Ramos. Nós, eu e ele, conhecemos os protagonistas, escritor e objecto amado, com eles nos cruzámos. Sendo a Fernanda Alves actriz da preferência e referência de ambos, seria inevitável o exercício de reencontro forjado – não se trata de fazer história, nem de montar uma exposição museográfica. Serão tornadas públicas páginas de um álbum de família agora reencontrado. Um dos grandes atributos dos actores é a memória, não só a dos textos como do

resto e mais aquela outra afectiva. E há a memória das Casas por onde passam espectáculos atrás de espectáculos, fazedores atrás uns dos outros – parece que só os fantasmas permanecem, o que não é o caso. O património é precário por défice de inscrição, mas existe. Todos nós temos matrizes, por mais originais que nos tomemos (alguns são só ignorantes e nem sequer conhecem referências). Somos parte de uma malha ocasional de cruzamentos de espaços, tempos, reconhecimentos e vontades. E o apelo “aos nossos” é inevitável, sem saudosismo.

JLP Na exposição/instalação *Fernanda Alves* e no espectáculo *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?*, encenam-se ausências a partir de uma dramaturgia de materiais diversos. Antes de falarmos deles, gostaria de saber o que da vossa memória pessoal está em tradução nestes testemunhos. Quem é a “vossa” Fernanda Alves?

NC O nosso ofício é encenar ausências – gentes e narrativas que nos faltam ou que estão falhas de sentido. Assim, vamo-nos aproximando da nossa ausência com mais ou menos consciência e determinação. Somos companheiros de viagem dos vivos e dos que imprimiram na nossa memória inscrições indeléveis, ainda que vagas de contornos. E de vez em quando, com o tempo, precisamos de “acertar contas”, como agora. Sei que aprendi parte do que sei – ouvir, ver e fazer – com a Fernanda e com o Ernesto. Com ela, nos ensaios, espectáculos e digressões, respectivas refeições e ceias; com os dois, pela noite fora na biblioteca – escritório da casa de ambos, onde até cheguei a conhecer um mocho vivo que a Fernanda tinha importado de uma das suas deslocações à “província”, que enquanto eles educavam com canções do Brecht. Demo-nos a espaços de gigante, primeiro nos anos 70, após a revolução (A Barraca, Teatro Experimental de Cascais), depois nos 80, no TNDM II, e de novo nos 90, Expo’98, quando tive o privilégio de a dirigir em

O *Céu de Sacadura* da Luísa Costa Gomes. Havia da parte deles um desejo imenso de partilha de lembranças (pessoas, lugares, espectáculos). Tinham convivido com a Lisboa mais inquieta: Grupo Surrealista, Café Gelo. E misturavam com divina sapiência a indisciplina com a *doxa* comunista, à boa maneira dos intelectuais afrancesados, por maioria de razão após a revolução concreta que conquistara lugar em Portugal. Eles, que viviam em utopia, rejubilaram com a verdadeira mudança. Ao manancial de cultura (a literatura e as viagens eram a sua vocação, a par do teatro e do jornalismo) juntava-se uma tremenda imaginação tecida pela incorrigível curiosidade. Apesar das suas vidas públicas, eram pessoas que prezavam a privacidade do *tête-à-tête* com os amigos, poucos de cada vez. Enquanto atriz, a Fernanda foi única, fazendo uso da voz, do corpo e do sentido como mais ninguém. Mas isso é mesmo assim quando se é artista.

FERNANDO MORA RAMOS Fiquei definitivamente marcado, pela positiva, por dois espectáculos que vi em 1973-74 – *A Comédia Mosqueta* do Angelo Beolco e *A Grande Imprecação Diante das Muralhas da Cidade* do Tankred Dorst –, ambos encenados por Mário Barradas, de quem era aluno no Conservatório e com quem me tinha iniciado no Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique, fazendo a *Noite de Guerra no Museu do Prado* do Rafael Alberti. Vi *A Grande Imprecação* sete vezes no Instituto Alemão. O espectáculo foi premonitório, anunciava o fim do regime e da guerra colonial. Tudo estava podre na sociedade, para lá do maduro para cair, mesmo para lá da morte. É a história dos cemitérios em actividade, como aliás no Portugal de agora. E assim foi com *A Grande Imprecação*, veio o 25 de Abril. Esses espectáculos levaram-me concretamente ao teatro que só imaginara. A Fernanda Alves, em cena, dava corpo ao que intuía ser um teatro ancorado na história, desenvolvendo um trabalho gestual

ímpar e um tipo de jogo que recusava os estereótipos, rejeitando a obsessão da frontalidade e aplicando-se num jogo que era profundamente corporal e, ao mesmo tempo, fruto de uma consciência dos signos corporais, que dominava. Vi uma atriz a fazer escolhas e a escrever em cena, longe da lógica das “tripas” ou do cabotinismo, esse teatro que sabe fingir tão bem que engana mesmo – e o teatro é tudo menos essa coisa do fingir, é quando muito o “mentir verdadeiro” de que falava Jacques Scherer. Uma atriz como nunca voltei a ver em Portugal, ao nível a que a vi então, digamo-lo assim. Nada se fazia no teatro português com aquele rigor e nível (o Barradas vinha de três anos do Théâtre National de Strasbourg no seu melhor, período do Gignoux), o resto do teatro que se fazia tinha amadorismos e boas intenções muito psicologizadas, era ou muito *präfrentex*, sem saber o que isso era, ou muito palavroso. Aprendi a seguir um teatro, foram espectáculos-farol.

“Que fazer mais do que dizer estas frases?”

FMR Falas de um mocho vivo trazido pela Fernanda da “província”. Um dos aspectos de vida mais extraordinários deste duo amoroso é a comunidade que mantinha. A Fernanda tinha a paixão dos animais e eles viviam lá em casa, com os seus sítios e nomes, rotinas e até privilégios. Quando em Évora habitaram a casa em que vivíamos durante uns meses, “os meninos”, como ambos lhes chamavam, vinham lá à vez (dizia o Ernesto à Fernanda, às quatro horas da manhã entre torradas, “vamos deitar a menina?”, falando da Fina, se não me engano). Esta comunhão com os animais é extraordinária, a meu ver, e nada tem a ver com aquela coisa do cãozinho que “passava entre as pernas da marquesa” da “Pluma Caprichosa” do Alexandre O’Neill. Faz mais lembrar de onde vimos e que somos animais também, por alguma razão. Esta zoologia abrangente diz-nos coisas um pouco indecifráveis. O que te diz a ti, Nuno?



NC Corações grandes, era o que tinham. O indecifrável era saber que crença alimentavam com o sagrado. Falamos da política e da arte e esquecemos o sagrado, que eu acredito que os ligava por via das magias, das convocações, dos jogos de transcendência, ao redor de tudo. Dentro da casa, um mundo próprio, arca como aquela de Noé. Mas não preferiam animais a pessoas: uns e outros tinham o seu lugar no cosmos conjugal.

JLP Escrita, escritor, máquina de escrever. *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?* releva muito do tema da escrita, da dor da escrita. Neste “diálogo de mortos”, tudo existe porque tudo se escreve?

FMR Exactamente, a escrita ocupa tudo porque tem um único objecto e ele é passional: a Fernanda. Nada para além da memória da Fernanda, nada sem a Fernanda, e nada para a frente sem a imaginar envolvida. No espectáculo que eu e a Isabel Lopes fazemos, o gesto é a escrita. O gesto de escrever é a acção em cena. É o que se encena. Esse gesto e o diálogo com as memórias, mesmo com os animais que faziam parte da família Ernesto/Fernanda: a galga Rosa, o gato Artur, a Nina e a Fina, as gatas. Mas a escrita é mais que a dor, é o modo de acender, a ela, Fernanda. Ela brilha, o Ernesto tenta que ela brilhe nas palavras que escreve. É portanto um gesto vital no meio de uma constante pulsão suicidária, mesmo que seja o que se poderia chamar um suicídio lento, um livro-suicídio, uma tentativa de livro que reúne aqueles escritos – “ilusões apanhadas ao acaso”, “rol de frases grotescas em forma de lebres mortas”, como o Ernesto lhes chama. Mas há outros aspectos da escrita que importa referir: a pulsão surrealista – as “lebres mortas” e as “peles de coelho nas árvores” – e um lirismo que voa. E nestes dois aspectos falamos de uma liberdade da palavra que o gesto tenta levar aos espectadores como pura transmissão, sem lhe acrescentar mais do que a imaginada

tensão de escrever. “Querida acariciar os teus cabelos mortos, deixar cair entre os nossos espaços o tempo cheio de espaços antes da escuridão, acabar de roer a forma da tua sombra” – que fazer mais do que dizer estas frases?

JLP “Adeus no próprio sítio da memória, agora mastaba”, podia ler-se no primeiro esboço da versão cénica...

FMR O Ernesto chama-lhe concretamente mausoléu, ele escreve “ninguém virá procurar-me neste mausoléu em que se tornou a nossa casa”, a propósito da probabilidade, já pressentida, de lhe acontecer alguma coisa, o que diz serem “os direitos de autor que a morte reclama”. Na realidade, ele está já num espaço que considera tumular, na medida em que na casa tudo remete para o passado e para a memória dela. E ela está lá ausente, exactamente como os mortos. É no mausoléu que este “diálogo de mortos” encontra o seu espaço. E diga-se que os objectos que são usados no jogo têm tudo de sinais da morta, de verdadeiros ícones, objectos mitificados pela presença vivificada da ausente. O Ernesto Sampaio, creio que o descobrimos, embora já o tivéssemos pressentido, era dado a alquimias e ocultos, há como que uma aceitação poética de mundos mágicos, de presenças ocultas, uma mistura de sofisticado animismo com um credo nas possibilidades mágicas das palavras. É aliás por aí que ele fala realmente com ela.

JLP Nas mastabas sepultavam-se os nobres do Antigo Egipto, imaginário que nos remete para a disposição labiríntica das pirâmides. Olhando para a planta da exposição/instalação do Nuno, ocorre-nos desde logo a ideia de um Salão Nobre tornado labirinto. Nos três arcos de acesso, somos confrontados com fotografias da Fernanda Alves em *A Grande Imprecação*. Franqueadas essas “portas”, que mais poderemos descobrir neste “sítio da memória”?

NC Fragmentos de memória tratados como paisagens também sonoras. Ao tentarmos colar os espectáculos que construímos ou a que assistimos, eis-nos no meio do labirinto que ganha sentido por si e apenas pelo que retrata: outra realidade – colagem de instantes, já só estilhaços de memória e grão da voz a ecoar para quem se lembra e sabe inconfundível. Dentro do Salão Nobre, escolhemos retratá-la em dois espectáculos da Casa – *Os Gigantes da Montanha* e *Músicas para Vieira* –, onde se apreende por inteiro a disponibilidade de experimentação e risco em aceitar novos desafios, apesar da experiência e da idade. À entrada do labirinto, três cortinas impressas com momentos de *A Grande Imprecação*, espectáculo histórico que inaugurou a atenção de todos sobre a grande actriz. Antes do 25 de Abril de 1974, ele pôde ser visto no Instituto Alemão de Lisboa, então dirigido por Curt Meyer-Clason, onde os censores não podiam actuar. Dois tempos distintos no percurso da Fernanda: ascensão e maturidade.

“Risco ético e risco estético”

JLP Podemos acercar-nos da dramaturgia de *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?* a partir de qualquer ponto, como uma pedra na superfície de um rio irradiando círculos. Por exemplo, a partir deste passo do livro *Fernanda* – “A mulher é afogada ao sabor da corrente, coisa prometida aos peixes, cadáver que acende os olhos dos ratos e os raia de sangue” –, que ecoa na cena do afogamento de Ofélia no *Hamlet* do Shakespeare, evocada no início do espectáculo, ou no rio “mui escuro” do *Auto da Barca do Purgatório* do Gil Vicente, que lhe serve de coda. Fala-nos dos círculos concêntricos que tu e a Isabel Lopes foram desenhando nesta proposta dramaturgica.

FMR É inesperado e revelador, João Luís, que fales desses círculos. Há uma outra metáfora forte, do mesmo tipo, a da bolha transparente e silenciosa que “protege”

o casal ameaçado pelo mundo, “abrigo precário”, como ele diz. No processo de escrita, parece-me muito justa essa ideia, já que a escrita é obsessiva, focada na Fernanda como um sol, a “mão sol”, e tudo parte da sobreposição de duas imagens: a da morte da Fernanda num hotel do Porto, imaginada naquele cenário, e a sua visão na morgue (“Tinhas os olhos fechados e o mesmo sorriso – um pouco triste – de sempre”), e essa que vem do Shakespeare e que o Ernesto convoca a partir das suas estadas, dele e dela, em Cheleiros, povoação na zona salaia onde numa casinha partilhavam tempo e natureza, uma escarpa e um riacho. A criação poética é aqui a convocação sobreposta de muitas memórias motivadas pela ausência dela, tão forte quanto em vida a sua presença. E tudo se escreve centrifugamente de um modo depois concêntrico – tudo nela o impele para dentro de si mesmo. Os círculos vão e vêm ao mesmo ponto, essa imagem sobreposta da Fernanda e da Ofélia. O Ernesto não sai de lá, desse ponto explosivo. Ela é-lhe “apenas interior”, como diz, e “não se afasta, nem se desdiz”.

JLP A essa imagem sobreposta da Fernanda/Ofélia poderíamos acrescentar outra, a de Dante/Beatriz, aqui em peregrinação a bordo de uma barca vicentina, até chegarmos ao par em cena Joana Carvalho/Fernando Mora Ramos. A Joana foi o Anjo de Portugal no nosso *Breve Sumário da História de Deus* do Gil Vicente. Quando percebeste que ela poderia *reapresentar* esta Fernanda, que partiu na véspera de representar o Anjo das *Barcas* que Corsetti aqui encenou em 2000? E que contracena estão vocês a construir nestes espaços em volta?

FMR Trabalhei com a Joana no *Caso Branca de Neve* do Howard Barker. Ela e o Paulo Calatré faziam um casal real, homem e mulher, arquétipos da teatralidade do desejo sob a forma de relações entre poder e ciúme. E o trabalho da Joana impressionou-me muito, aliás como o do

Paulo. Fiquei com ela na retina. Surgiu agora a oportunidade e achei que a Joana me traria de novo a Fernanda/ Fan Chin-Ting que eu desejava que fosse, na visitação, em carne viva e póstuma, do Ernesto, o seu nome vitalizado, esse “grito imóvel na duração dos astros” que retenho de *A Grande Imprecação* – tenho essa Fernanda “gravada a letras de fogo” estéticas na memória íntima de espectador de teatro. E mais: o nosso desejo, meu e da Isabel, era o de trazer à cena o Anjo que a Fernanda só pôde esboçar e que a morte ceifou. A Joana é agora corpo e ser desse Anjo que não chegou a ser personificado em público, mas que agora existe, como existe vivificada a Fan Chin-Ting. Não se trata de nenhum tipo de *flashback* bem arrumado para contar uma história que recorre a um princípio cronológico e de fábula; trata-se, pelo contrário, de operar uma revivificação cénica, de criar uma utopia presente na cena, e tão dolorosa quanto verdadeira. Com o Anjo, é como se completássemos um gesto da actriz que, no caso, diz algo definitivo e muito objectivo sobre a lei da vida – o modo nada angelical como fala da passagem para o lado de lá, atravessando o rio, faz dele, sereno na consciência da sua eternidade, uma figura de quase alegria, uma fala que tem na infância da língua e no ritmo do verso uma força de contraponto ao que na peça é desesperado e limite psicológico humano.

A contracena é aquela que se pode ter com uma ausente. É a necessidade impossível da presença que a convoca sob a forma de imagens diversas: saudade, vivificação, imagem acústica, passos, pura sombra e mesmo utopia, impossibilidade ficcional como ficção. O mais estranho é constatar como este verbo tão lírico, estas formas diarísticas e este percurso que inventamos encontram, neste avançar fragmentário que tem sido o trabalho de cena, uma dimensão tão concreta, tão humoradamente concreta, melancólica ou colérica, que na realidade só nos pode espantar. Tem sido uma descoberta feita

sobre o fio da corrente que nos leva um pouco à deriva nos textos, que nada tem de sonâmbulo mas que tudo tem de arriscado – risco ético e risco estético.

NC Casal por casal. Sem querer ser indiscreto, a condição Isabel Lopes/ Fernando Mora Ramos contou nesta revisitação memorial? Temos, ainda que secreto, o cruzamento dramaturgico de outro amor?

FMR É um espectáculo pensado a dois e feito a dois, com colaborações também muito próximas e relevantes, como é o caso da banda sonora – decisiva – e da luz, cujas sombras nos transportam para dentro da poesia escrita, e também do próprio processo de parto. É uma matéria muito delicada e nós sentimos-la como tal, a partir da nossa própria experiência: fazer teatro há mais de 26 anos, mais de 60 espectáculos partilhados por um fazer comum, uma vida comum. E a Fernanda partilhava com a Isabel um mesmo modo de ser actriz, muito lúcido e informado, uma actriz que não se consente fazer nada sem essa passagem pelo dramaturgico, que define um horizonte imediato e um sentido translato, esse humor aprendido com Bernard Dort, de quem a Isabel foi aluna, e que era definido na época por um novo e famoso “estado de espírito dramaturgico”. O Teatro é um lugar de pensamento singular e único, e nele se percebem comportamentos e realidades que não encontram noutras disciplinas, nem na Filosofia, tradução possível ou formas de apreensão e explicitação idênticas. Alguém dizia que o teatro é “um outro” da filosofia. O que o teatro faz pensar e pensa, só o teatro o pode fazer. Eu e a Isabel temos esta fortíssima ideia comum, que é partilhada de uma forma total. Além do mais, quando nos conhecemos eu estava de Arlequim e ela era a pastora Sílvia, num Marivaux que metia pátio de sombras e folhagens tremelicantes.

“Eles encontram-se na morte”

JLP Há pouco, terminaste uma resposta com uma pergunta – “Que fazer mais do que dizer estas frases?” –, que parece dar conta das dificuldades ou impossibilidades que moram no coração deste espectáculo: como tornar cénico o íntimo e como produzir imagens em cena para lá daquelas que estão contidas nas palavras. Para encenar o impossível, têm investigado em palco uma outra forma de acontecer teatro?

FMR Certamente, João. Nunca tínhamos feito nada assim, nada tão despido de teatro, de certas formas de fazê-lo e escrevê-lo. Se, numa definição de Barthes, a teatralidade é o teatro sem o texto, e se no teatro a gestualidade é intrínseca, a dimensão lírica destes textos só pode encontrar o teatro no humor – fisicamente pressentido e re-ficcionado – da sua escrita, no corpo e cabeça imaginados de quem escreve e a escrevê-los. Essa é a acção física da representação. Uma outra foi aparecendo, a dos animais a quem o Ernesto e a Fernanda chamavam “os meninos”. E a desistência progressiva de escrever – à medida que a amada se apaga na sua resistência a que isso aconteça, o seu abandonar-se à condição de sombra – e a renúncia, voluntária, ao “intolerável jogo dos sentidos” tem como consequência uma segunda ausência acontecida, a dos animais que aqui ficam entregues a si mesmos. Acabam abandonados pelo mergulho que o Ernesto dá dentro de si, descolado de qualquer realidade, mesmo da dos animais com quem vive.

Na peça, fazemos um caminho que vai até ao reencontro dos dois amantes. Eles encontram-se na morte, é a nossa proposta. É a proposta da nossa ficção que abrirá o caminho de outras ficções, de outros pensamentos e criações líricas. Um objecto artístico não se esgota em si, e no teatro não desejamos nenhum perfeccionismo que exclua o outro espectador de meter a mão, a imperfeição ajuda. E o processo de fabrico – essa

materialidade das coisas do palco a condicionar os gestos: espaço, madeiras, o preto verniz quase absoluto, os estrados-campas, as cadeiras, todos os objectos – acende essa contradição estimulante que há entre a palavra lírica, na abstracção, e o que chocando nas materialidades acaba por produzir um sentido mais ancorado nos humores das pequenas coisas, de como são feitos os nossos gestos diários e sentimentos. A palavra voa e ao voar logo encontra o seu *interland* físico e mesmo psicológico, algo que a diz e contradiz de um modo que perdeu a abstracção, mas que pode evocá-la a quem a ouve. Por um lado, fala-se até de alma; por outro, de algum modo se nega a sua existência ao dizê-la com profunda ironia descrente, com uma pitada de sarcasmo que resiste ainda no espírito do Ernesto, que era também alguém com o gosto da *blague*. Aqui, fazemos um caminho único de passagem do lírico ao cénico, por via de um processo dramático que será intrasubjectivo, dilaceração, luta final por uma espécie de dignidade do luto, que coincide com o tempo de escrita que lhe resta e nesse confronto com o peso das coisas, mesmo o das folhas A4 brancas ou já escritas, e com o seu som, o som do papel amarfanhado ou pontapeado.

JLP A Sala do Tribunal no Mosteiro de São Bento da Vitória é um espaço propício à escuta e ao recolhimento. Já aqui falámos de outros lugares de recolhimento, como o mausoléu e o escritório. Que outros espaços estão contidos no dispositivo cénico onde se joga esta imaginação para a morte?

FMR A casa são todos os lugares convocados: casa e campá, escritório, Cheleiros, espaço dos animais, que de algum modo não tem limites, mas tem localização. É uma casa biográfica que se refaz em bocados de memória vivificada enquanto espaço identificável. É um espaço aberto, nada naturalista, com objectos verdadeiros, poucos, como num quadro que acolhe na sua moldura,

dentro do vazio primitivo, os elementos escolhidos um a um, signos essenciais, em nada decorativos, imprescindíveis à ficção. O que torna a casa algo irreal – já não é a casa deles mas a casa depois do “acontecimento” – são as ligações com os diversos exteriores que as três portas da Sala do Tribunal permitem. A porta do fundo é a da passagem para uma outra margem, e é por ela que se acede ao lugar onde a Fernanda está e vive. E, como nas *Barcas*, há ali um rio e um modo de embarque. O soalho da casa prolonga-se num cais que, a direito, se perde num nada negro e profundo, atravessado por essas águas do rio tenebroso, sempre disponíveis para quem vem, fronteira produtivíssima. Portanto, o convívio com a morte é duplo: é o diálogo com ela e com a visão dessa passagem, desse lugar para lá das paredes de que a porta é a alfândega. E a voz gravada da Fernanda acaba por vir de um outro espaço ainda, o do *blackout* total: aí estamos de facto em nenhures, num espaço puramente sonoro e íntimo, cada um na sua escuta, de modo totalmente focado. Esse é um aspecto relevante, o da escala de câmara que confere ao espaço uma realidade acústica única, prevalecente na lógica comunicativa quando as imagens possíveis são avessas a qualquer sensacionalismo ou deslumbramento, necessariamente singulares e raras. É como se a voz pudesse ganhar nessa escala uma dimensão táctil, alheia às técnicas da projecção e pose, como que nascendo dentro do ouvido dos destinatários dada a proximidade real, voz sem lei técnica que se veja, obrigando o espectador a esquecer, pela concentração progressiva, o que o ruído lhe impôs na luta diária. E aí o murmúrio, ou melhor, a “palavra inaudível” de que fala o Herberto, é profundamente relacionada com os mínimos existenciais que estamos arriscadamente a expor e desvelar.

JLP Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos? avança fragmentariamente na tentativa de entretecer um discurso

amoroso. “Parece que se difunde aos bocados”, lê-se no poema do Herberto Helder que convocaste...

FMR Essa lógica do pensamento que avança por fragmentos nunca é, como teatro, a frase raciocinada e dada em sentido já mastigado. Esta questão é muito importante, pois o que tentamos já não é o “teatro de ideias” do Vitez, é mesmo essa emergência do que fragmentariamente se vai pensando de um modo que liga pensamento e sentimento, emoção e razão, numa luta constante pela emancipação do eu, por uma visão racional que não mate a pulsão poderosamente amorosa e afectiva, saudosa, do escritor, poeta e ensaísta Ernesto Sampaio. Por estranho que seja dizê-lo – e contra todos os estereótipos dos experimentalismos que para aí saltam como formas de no discurso se pertencer a uma coisa que nada é, a actualidade, ou na sua versão mais pobre e vazia, a moda, esse lugar onde cabem todos os que se querem reconhecer uns aos outros como uma igreja de diversidades ocas –, este material, e o modo como o tentámos pôr em cena, é puro experimentalismo, no sentido de se constituir como uma experiência, isto é, como qualquer coisa que determinará outras pelas qualidades intrínsecas do que permitiu que se aprendesse no fazer.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



FALAR DE NÓS

CARLOS ALBERTO AUGUSTO

A minha colaboração com o Teatro da Rainha soma 25 peças. Ao longo de todos estes trabalhos – na verdade, desde o primeiro de todos eles –, o som tem sido uma dimensão desta nossa cooperação a merecer um cuidado e uma preocupação muito especiais. De *Falatório do Ruzante* (a primeira peça para a qual concebi a música e aquilo que mais tarde começaríamos a designar por “cenário acústico”) até *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?*, o som é uma marca presente, que faz parte da expressão do rigor e inovação que traduzem a actividade da companhia.

Posso dizer que, no decurso desta já longa colaboração, nos defrontámos com todo o género de desafios, no plano estilístico, formal e, bem entendido, funcional e operacional. O suficiente

para termos desenvolvido uma ideia precisa, rica, concreta e muito bem fundamentada do papel do som no teatro, hoje, da sua pragmática e da sua economia.

Neste arco de quase 30 anos, o que fomos produzindo oscilou entre o trabalho de natureza mais ou menos convencional, passando, diria, culminando no desenvolvimento de um conceito, de que não possuiremos certamente o certificado de paternidade, mas que ninguém, como nós, explorou em Portugal: o que acima designei de “cenário acústico”. Foi em 1988 que, pela primeira vez, usámos esta expressão, a propósito do trabalho levado a cabo para a peça *O Menino Rei*.

O que verdadeiramente distingue o envolvimento sonoro de *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?* é, não o estilo, a natureza específica do material sonoro ou o papel do som desta nova produção, mas a estratégia de trabalho, a anunciar novos caminhos possíveis, a sugerir papéis menos convencionais e alternativas à “especialização”, quem sabe a antever uma nova era que queremos ver despontar. Para efeito do programa de sala, as funções serão as mesmas, mas o processo de trabalho foi tudo menos convencional. Um processo pouco convencional

para uma peça, também ela, pouco convencional.

Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos? é uma evocação de Fernanda Alves, a grande actriz portuguesa desaparecida em 2000, feita a partir de uma montagem de textos alegóricos, ancorados em torno de *Fernanda* (2000), o livro-luto de Ernesto Sampaio, marido da actriz, que faleceu menos de um ano após a morte da sua mulher. Cruzei-me com a Fernanda Alves, profissionalmente, uma única vez, em 1994, na peça *Tudo Bem o que Bem Acaba* de William Shakespeare, produzida pelo CENDREV. O suficiente para guardar dela uma memória viva. Este trabalho faz-me agora cruzar, também, com a experiência dolorosa do autor, nas suas muitas interrogações.

Habitualmente, o trabalho de criação sonora para teatro funciona no seio de um espaço triangular definido por três vértices.* Um dos vértices é dado pelo encenador, de acordo com as suas necessidades de preencher determinadas funções dramáticas ou de operação do espectáculo; o outro é dado pelo próprio compositor ou *designer* sonoro, que concebe música ou envoltimentos sonoros para a sua versão dramática do texto; uma outra, finalmente, pode decorrer de solicitações do próprio texto, didascálias, canções, música ou outros elementos e referências sonoras explícitas, indicados no texto.

No caso em que exista uma divisão total do trabalho, e desconhecimento da natureza profunda do contributo de cada membro da equipa pelo trabalho dos outros, numa situação limite, o encenador (o realizador ou o coreógrafo) pode ignorar a natureza do som e atender apenas a factores de índole funcional nas solicitações que faz ao compositor ou ao *designer* sonoro. O risco nesta situação é o de poder estar a comprometer a sinergia criada pela introdução deste elemento, que pode perturbar ou contrariar mesmo o sentido dramático de um texto. O mesmo se pode passar no caso em que seja dada ao compositor carta-branca sobre as decisões relativas à música, no caso de este não entender o seu papel no contexto em que trabalha ou sem que lhe sejam atribuídas quaisquer fronteiras. O resultado será o da adulteração total do sentido dramático do texto. A música tem o poder de subverter qualquer leitura feita previamente. Não nos faltam exemplos disso.

Na prática, contudo, o resultado do trabalho com o som em teatro situa-se habitualmente no

seio de um triângulo definido por aqueles três vértices. Ou seja, o resultado final estará sempre dentro das fronteiras do triângulo, mais ou menos afastado do seu centro geométrico, dependendo das necessidades do encenador, da *maîtrise* do compositor e dos constrangimentos específicos do texto, ou outros. A sua localização exacta dentro deste triângulo é fruto da definição dos vértices. Esta é a situação tradicional.

No caso de *Fernanda – Quem Falará de Nós, os Últimos?* passou-se, contudo, algo de novo. Não existia uma definição prévia de um modelo de intervenção sonora, nem foram reconhecidos *a priori* pontos onde essa intervenção devesse ter lugar. Houve uma primeira interpretação sonora do texto, de que resultou a criação de objectos sonoro-musicais que constituíram uma espécie de “bolsa” à qual se foi recorrendo à medida que o trabalho foi evoluindo. Foi depois feita uma interpretação textual do som, a partir do conteúdo dessa “bolsa”. O trabalho de encenação evoluiu também em função desses objectos, ditou a sua continuidade ou a sua rejeição. Novos objectos tiveram de ser concebidos, de acordo com a evolução do processo de ensaio. O resultado final foi um trabalho concretizado, como habitualmente, com grande exigência, enorme apuro técnico e rigor sem compromissos, mas sem hierarquia e sem “especializações” a ditar-lhe os contornos. Uma espécie de escrita colectiva, feita de iterações, de experiências e de léxicos variados.

Uma forma de trabalho só possível, é certo, como consequência da enorme cumplicidade, empatia e pela óbvia admiração mútua existentes entre os operários deste projecto – esta forma de trabalho tinha já sido esboçada noutras peças, como *Estação Inexistente*, por exemplo –, que produziu um resultado deveras surpreendente. Uma experiência fora dos cânones (até dos nossos cânones pouco canónicos), inovadora.

* De um modo geral, a fórmula é equivalente para as outras especialidades envolvidas na criação teatral e válida também para outras formas de criação artística colectiva, como o cinema, o vídeo ou a dança, por exemplo.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

DAR TESTEMUNHO DELA

Montagem de excertos de uma entrevista a

FERNANDA ALVES*

“Uma atriz”

[Quarenta anos de teatro] significam muito, se pensar no que apesar de tudo fui conseguindo fazer; pouco, se me lembrar de que nas raríssimas ocasiões em que julgam reconhecer-me na rua, quase sempre me confundem com outras colegas minhas... Talvez seja [considerada uma das melhores atrizes portuguesas], mas por alguma gente do ofício e pelas pessoas que não se limitam a frequentar o teatro: não só o amam como se preocupam com ele. Todas juntas, não devem, com algum otimismo, ultrapassar as três ou quatro centenas... Este é um país deveras estranho, onde, a avaliar pelos *media*, parece ser considerada uma impertinência a ideia de haver mais do que um artista bom em cada sector de atividade. E assim, para animar as conversas e preencher os espaços dos referidos *media*, temos *um* poeta, *uma* pintora, *um* ator, *uma* atriz, *um* realizador de cinema, *um* arquiteto, *um* escritor, etc. [Este fenómeno deve-se] ao enfizema da nossa cultura, que no caso particular do teatro se traduz numa crónica falta de ar. O caso dos “uns” significa que a nossa sociedade, ou melhor, a gente de posses, poder e mando, que lhe move cordelinhos, está-se de facto nas tintas para as artes e para a cultura em geral, ao mesmo tempo que precisa de álibis para parecer que não está.

Sobre a função social do comediante, não posso deixar de estar pessimista. Se, por um lado, já vão longe os tempos em que o ator fornecia excelente matéria aos teólogos e legisladores para especularem sobre a abjeção da condição humana em geral e da condição do ator em particular, por outro lado, aqui e agora, não há qualquer correspondência entre a importância social do ator e o seu imenso e exaltante trabalho. De facto, ao animar no palco fábulas que induzem o espírito dos espectadores a deixar-se atrair pelo

pólo magnético do conhecimento e da verdade, ao exprimir as visões de um poeta, o ator manifesta as forças latentes que moldam o presente e contribuem para a realização do futuro.

Claro que não [me sinto realizada como atriz], e ainda bem! O monstro sagrado, o grande comediante do século XIX desapareceu, substituído (ou vencido) por uma entidade que também não me agrada: o ator-peão do jogo dos encenadores, simples elemento da partitura em que o espetáculo se transformou, remetido à condição de material inerte e insuflável. Para mim, o que ainda hoje constitui uma tentação na minha arte, tanto mais forte quanto irrealizável, não é dar corpo a um texto em cena, mas literalmente mostrar ao público a relação que, enquanto atriz, mantenho com esse texto. Jean-Pierre Vincent chamava a isto “uma espécie de crítica pura da representação”: nunca mascarar o teatro, nunca dá-lo por natural, pôr sempre à prova tudo o que possa parecer normal para toda a gente.

Para mim – suponho que para toda a gente – há uma fratura ideal entre o teatro que existe e o que devia existir. Foi nesse ponto de fratura que sempre me vi e ainda hoje me vejo, forçada muitas vezes a levar uma existência artística de sonâmbula (e não julgue que isso é agradável), sentindo negadas as qualidades que me reconhecia aquele mínimo de condições de que careciam para se poderem manifestar. Vivi tempos difíceis, em que a exigência de um teatro sério, interveniente, esteticamente ambicioso, parecia relegada para os domínios da utopia, para já não falar daqueles em que o velho edifício do teatro português começou a abrir fendas assustadoras, desligado de tudo quanto havia de vivo na nossa coletividade. Por outro lado, o ponto em que estou é o de uma atriz cuja carreira passou sistematicamente ao lado dos grandes papéis que poderia ter feito e não fez, ou que não a deixaram fazer. Aqui, porém, e sem falsas modéstias, sinto que não fui só eu que perdi...

“Vários públicos”

Sem público, não há espetáculo. Se o público não se tornar cúmplice de uma representação, se de alguma forma não a reconhecer como sendo a expressão objetiva das suas necessidades conscientes ou inconscientes, essa representação falha, é como se não existisse. Não há nada mais



penoso para um ator – além de ter de representar maus textos ou de participar em encenações incoerentes – do que sentir-se na presença de um público amorfo, sem capacidade, não só de crítica, mas até de simples adesão ou repulsa. Na verdade, o público é o eixo do fenómeno teatral. É ele o seu principal agente e o seu principal agido. Criar um público (ou vários) é o problema fundamental do teatro contemporâneo, e esse problema, que entre nós se reveste de particular acuidade, é de solução tão complexa, tem implicações sociais tão profundas, que não irei debatê-lo aqui. Contentar-me-ei em referir que a fragilidade das razões de viver da maioria das pessoas leva-as a procurarem divertir-se a todo o custo, a só se sentirem bem quando se riem tanto que nem ouvem o que os atores dizem em cena, e isso, é claro, contribui para o agravamento da cisão público-teatro, mas não mais do que as figuras e “espiritualidades” que caracterizam certo teatro para “doutores”, salvo seja, extremamente débil e inócua nos seus psicologismos.

Elitista? Quem me dera. Seria muito bom que em Portugal, como em qualquer sociedade civilizada, houvesse elites exigentes, um público conhecedor

e interessado, capaz de pôr os artistas à prova a cada momento. Infelizmente não há, e assim os critérios niveladores vão apontando cada vez mais para um “pimbismo” desolador. Quem vê “elitismos” por todo o lado são os “pimbas”, sempre preocupados em manter a fasquia o mais rasteira possível. A este respeito, não deixa de ser curioso verificar que a direita se apossou de quase todas as pretensões da esquerda, adaptando-as aos seus interesses: nós queríamos uma arte para as massas, um teatro que refletisse as suas aspirações fundamentais, tínhamos uma confiança indefetível no povo, no sal da terra. Estávamos longe de avaliar a extensão das derrotas que iríamos sofrer, de supor que meios de comunicação tão prodigiosos como a televisão, nas mesmas mãos de sempre, iriam produzir efeitos políticos e sociais tão devastadores, virando milhões de seres humanos contra si mesmos, contra os seus próprios interesses mais elementares e até contra a sua dignidade. É a estas novas “massas” completamente alienadas, absolutamente condicionadas nos seus gostos e preferências, que a direita dá prioridade, classificando de “elitista” tudo o que não for “populista”, isto é, “pimba”.

Não acho que haja um público, mas sim vários. Para mim, além do perfeito conhecimento do ofício, da imaginação, da sensibilidade, da cultura, o ator, a certa altura da sua carreira, tem necessidade de saber por qual público optará e, naturalmente, de decidir qual recusará. Isto parece uma enormidade, mas vai ver que não é assim tanto. Entre os atores, há quem veja no teatro uma caixa de ilusões e há quem queira transportar para ele a mesma relação que cada um de nós deve manter com o mundo nas condições atuais: a de um distanciamento crítico que permita interpretá-lo e transformá-lo. Digamos que sou mais deste segundo tipo: não me agradam os esquematismos de um certo *pathos* realista, mais perto do melodrama à antiga que do teatro anti-ilusionista. Talvez possa parecer paradoxal, mas como atriz empenho-me em que o público não se precipite no que se passa em cena, não se identifique com as personagens nem com os acontecimentos a que assiste, mas, pelo contrário, procuro, na parte que me cabe, que esteja sempre em condições de julgar o que lhe é proposto, não seja alienado pelo espetáculo e participe nele ativamente. Devo acrescentar, no entanto, que um ator não ganha nada em manifestar teoricamente as intenções que o animam: são os seus próprios trabalhos que devem manifestá-las. Mas enfim, não custa nada avisar quem ainda não tenha dado por isso: para mim, enquanto atriz, nunca se trata de reproduzir um fragmento do real, mas sim de exprimi-lo. Por outras palavras, não se trata de “viver” as personagens, de entrar na sua pele; parece-me mais produtivo dar testemunhos delas. E isto é muito mais difícil, técnica e esteticamente, do que recorrer a truques de efeito garantido junto de um público desprevenido: pausas que imitam a gravidade, gritarias que imitam a exaltação, caretas e agitações grotescas que procuram imitar a angústia ou o nervosismo, etc.

Os códigos da representação

[Uma incorrigível brechtiana?] Olhe que não. Quando alguém sobe à cena e começa a falar já se está em plena distanciação, e é isso precisamente que é necessário evitar. Eu sou a favor da autenticidade, mas da autenticidade teatral. No teatro não são precisos cavalos verdadeiros: os de pau ou empalhados servem perfeitamente, são muito mais teatrais. Se dizer isto é brechtiano, vou ali e já venho. Aquele movimento perpétuo

dialético que Brecht nunca deixou de utilizar na sua fase clássica parece-me hoje ferido de algumas insuficiências. É preciso haver mais espaço para o inesperado, para a surpresa. Os atores, no entanto, se o abordarem com espírito crítico e sem proselitismos descabidos, têm tudo a ganhar com o estudo das teorias brechtianas.

Ao representar, pode realizar-se todo um trabalho de contestação ideológica através da construção de sinais que mostram a oposição e alargam o fosso entre o ator e a personagem, e também se pode, através da fusão do ator e da personagem, instalar a irrisão em cena. Pode-se, por exemplo, como já se tem visto entre nós, construir uma personagem épica e trágica codificando-a segundo as normas do drama popular sentimental. É um contrassenso, mas regra geral o público pouco exigente gosta. O que pretendo dizer é que a distinção entre o ator e a personagem se faz sempre ao nível da representação. O ator codifica, descodifica e recodifica o seu papel para pôr em evidência ou para apagar a historicidade e as determinações ideológicas do duplo código do texto e da representação. Um texto escrito para um código de representação à italiana, por exemplo, pode ser recodificado num tipo de representação diferente. Representar é uma prática signficante que pode sempre transformar, não só a textualidade do teatro, mas até a “escrita cénica”, o objeto final que o encenador montou a partir de um texto. Na tradição do Extremo-Oriente, a ideia da identificação dos atores com o que têm de representar é inimaginável. As personagens muito idosas, por exemplo, são representadas por jovens, exatamente porque um jovem pode inventar, pode representar a velhice. O que conta para o ator é imaginar e não copiar. Tem de ir sempre além de si mesmo, dos seus sentimentos, do seu corpo.

Stanislavski e depois dele Lee Strasberg apuraram um sistema designado de “psicotécnica consciente” destinado a criar, como dizia o primeiro, “condições favoráveis à atividade criadora da natureza e à sua subconsciência”. Essa psicotécnica devia ativar a inspiração e só através dela se podia provocar a emoção. O ator seria obrigado, por meios psicotécnicos, a provocar sempre a emoção como se se tratasse de uma coisa nova, todas as vezes que representasse um papel, com o objetivo de fazer surgir em cena criaturas

vivas; não, por exemplo, um ator a representar um louco, mas o próprio louco. Parece-me bastante discutível, para não dizer inepto, declarar que cada vez que o ator representa o mesmo papel deve desencadear em si uma emoção renovada. É que a emoção age inevitavelmente sobre a forma da execução, e o louco umas noites podia dar-lhe para se rir, outras para chorar, e outras simplesmente para não fazer nada, para pedir que o deixassem em paz, e então não havia espetáculo. O “método” pode dar excelentes resultados no cinema ou na televisão, mas o teatro é o contrário do realismo cinematográfico ou televisual.

Já há algum tempo, aqui e lá fora, que os atores, no teatro, sussurram o texto como se estivessem diante da câmara de um grande cineasta. Num filme de Manoel de Oliveira, por exemplo, pode ficar muito bem murmurar o texto. No teatro, porém, isso não tem nenhuma realidade. É certo que tenho andado um pouco mouca, mas nas ocasiões em que vou ao teatro, muitas vezes não ouço o que dizem os atores. Se se convocam as pessoas para um discurso teatral e elas não ouvem, a coisa não faz sentido. O texto é para ser proferido e para que se sinta prazer ao ouvi-lo, e só há prazer do texto quando ele passa com clareza pelas goelas dos atores. O cinema e a televisão confundiram tudo e é muito grave. Teatro não é murmurar: é inventar um estilo de representação. No teatro, não basta aparecer; é preciso ser ativo, ou melhor, é preciso ser, e ser é muito bonito, mas se não houver ofício e uma técnica segura, as limitações para ser são quase inultrapassáveis.

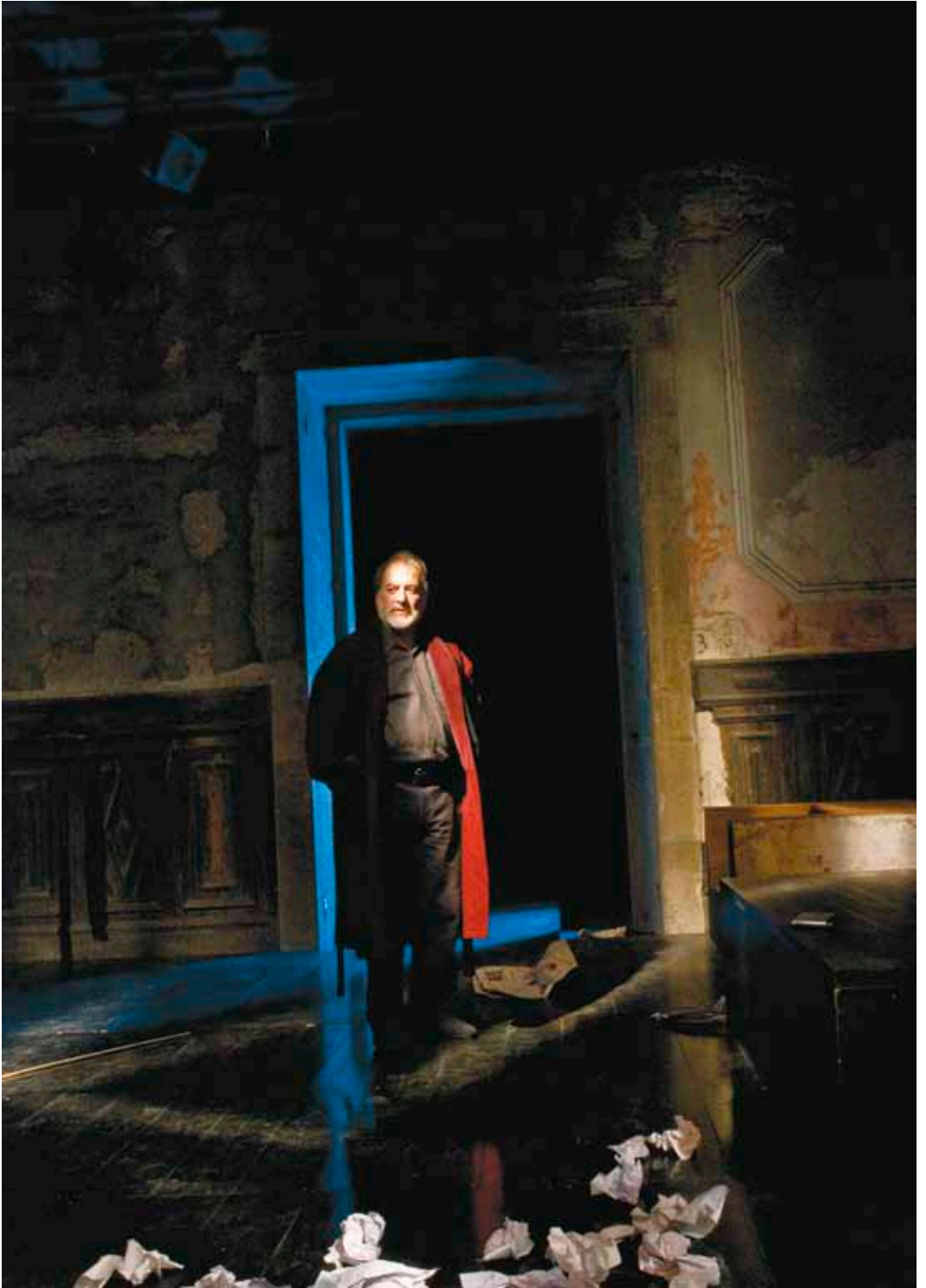
O teatro deve ser acima de tudo primazia da representação. É a sua especificidade histórica. Na época isabelina, o jogo da feminilidade era assumido por rapazes, e não se pode conceber maior afastamento do realismo. Punha-se um cartaz que dizia “Floresta” e toda a gente sabia que se estava na floresta sem necessidade de haver florestas em cena. Sabe porquê? Aquela não era uma época de civilização do espetáculo e os grandes autores do teatro popular não tinham necessidade de cenários complicados. Tinham confiança no espectador e o espectador tinha imaginação. Agora, o teatro quer concorrer com os meios do cinema, da televisão, da rua, do quotidiano, dos produtores de imagens de consumo, e suponho que, depois de tantas crises,

é esta a maior ameaça que jamais teve de enfrentar. Não vejo outra solução senão reencontrar uma cultura teatral que recupere totalmente o domínio da representação, o que significa um regresso às grandes culturas populares, aos grandes temas populares. O que, “nesta altura do campeonato”, como se costuma dizer, não passa de um voto piedoso ou de uma utopia.

“Uma energia rara”

No que à minha arte diz respeito, queria ainda dizer-lhe que não é possível atingir o máximo todas as noites. Não é humanamente possível. As pessoas que estão sempre bem, mas são cinzentas, podem ser iguais a si mesmas ao correr dos dias. Contudo, para representar todas as noites durante duas ou três horas, para atingir momentos de plenitude, é preciso uma energia rara. Quando se vai suficientemente longe num trabalho de ator, quando uma noite se consegue subir até às máximas alturas e inventar algo de novo, isso serve depois. É uma aquisição para os dias em que se estiver menos em forma, e as boas coisas poderão ser refeitas com mais facilidade. Na conquista de si próprio, o ator aprende qualquer coisa que lhe servirá para os dias em que se sente mais medíocre. E isso é extremamente interessante porque não é possível ser sempre igual. O ator não é simplesmente um intérprete, mas um artista, e eu faço parte daquelas pessoas que pensam que o teatro é antes de mais nada a criação do ator.

* “Fernanda Alves: a criação do ator”. *Cadernos: Revista de Teatro*. Almada: Companhia de Teatro de Almada. N.º 12 (Jun. 1997). p. 35-44.



A SENHORA DA GARGALHADA SONORA: UM PERCURSO

MIGUEL LOUREIRO*

Estive poucas vezes perto dela. Lembro-me das tardes no café Cister ao Príncipe Real com o Ernesto Sampaio, a ler os semanários e a fumar cigarros, mais assíduos aos sábados, quando eu lá ia comer a minha sopa, no intervalo entre as duas sessões da Cinemateca. Mais tarde, reencontrei-a numa sessão de performances no já demolido Armazém do Ferro da Lúcia Sigalho, onde me admoestou por eu desconhecer a tradição teatral árabe, confiante que estava então em reproduzir o lugar-comum das interdições figurativas do islamismo. Pôs-me no lugar a partir da sua experiência e do seu claro conhecimento da matéria.

Espantava-me a sua erudição, que era visível também na forma como representava, ou melhor, se exprimia: “Para mim, enquanto atriz, nunca se trata de reproduzir um fragmento do real, mas sim de exprimi-lo. Por outras palavras, não se trata de viver as personagens, de entrar na sua pele; parece-me mais produtivo dar testemunhos delas”. Sempre me pareceu que falava da sua condição de atriz através de um discurso teórico, técnico, político, que era e é, de facto, raro de encontrar. Entendia o teatro antes de mais como a criação do actor, e enquanto tal não se demitia de um discurso analítico sobre essa mesma prática. Na minha ingenuidade, essa atitude convocava as Helenes Weigels do teatro brechtiano que nunca conheci. Como não admirar esse compromisso com a reflexão sobre uma arte (a sua) que hoje, cada vez mais, se sustenta no frívolo? A Fernanda Alves era o exemplo de uma postura extraordinária de atriz enquanto agente político e social activo, fora das lógicas do mercado da imagem que hoje imperam.

Maria Fernanda Machado Alves Sampaio, de seu nome completo, nasce a 5 de Junho de 1930 em Lisboa. A família era originária de Cabeceiras de

Basto. O pai, sr. Alves, tipógrafo, cantava opereta numa sociedade amadora. Levava Fernanda ao Coliseu para ver óperas, operetas e zarzuelas, muito em voga na época. Dos 9 aos 15 anos, passa pela Rádio Renascença, nas emissões de *O Papagaio*, levada pelas mãos de um amigo. Devido aos maus resultados na escola, o pai obriga-a a interromper a actividade de cançonetista. Depois, fica vaidoso da filha, quando às escondidas ela regressa à rádio e ganha uma menção honrosa num concurso do programa *Vozes da Rádio*, emitido pela Rádio Graça. Abandonando os estudos de vez, ingressa no Conservatório Nacional, já com a vantagem desses anos de experiência de contacto com o público, desse existir em cima de um palco. O ensino era nesses finais dos anos 50 bastante duro, mas Fernanda não se assusta e termina o curso em 1958, com várias distinções: o 1.º Prémio do Conservatório Nacional e os Prémios Augusto Rosa e Eduardo Brasão. Mas é ainda durante o primeiro ano que se torna profissional, ao ingressar no Teatro do Gerifalto do poeta Couto Viana, que produzia espectáculos para crianças a um ritmo aceleradíssimo, aí permanecendo enquanto terminava os estudos, “elasticizando a expressão em papéis de louva-a-deus, coelhinho e canário”, em títulos como *O Auto das Três Costureiras* e *O Feiticeiro de Oz*. Fernanda Alves considerava o público infantil um dos mais implacáveis e difíceis de contentar. Era muito consciente da questão do público em teatro, interessando-lhe sempre reflectir sobre a recepção dos trabalhos em que participava: “Se o público não se tornar cúmplice de uma representação, se de alguma forma não a reconhecer como sendo a expressão objectiva das suas necessidades conscientes ou inconscientes, essa representação falha, é como se não existisse”.

Depois de concluir o Conservatório, e estando ainda a trabalhar no Gerifalto, aceita ir para a companhia Teatro de Sempre, dirigida pelo italiano Gino Saviotti. Aí trabalha para um público adulto (ao lado de Catarina Avelar, Mário Pereira, Adelina Campos, Madalena Sotto, Armando Caldas, Samuel Diniz), numa companhia onde pontificavam Carmen Dolores e Rogério Paulo. Uma aventura que se estendeu ao longo da temporada 1958-59. No difícil contexto da ditadura salazarista, as dificuldades financeiras encarregaram-se de abreviar este passo pela dramaturgia “de sempre”. Das seis produções da temporada, Fernanda entra em cinco: *O Gebo* e

a *Sombra* de Raul Brandão e *Seis Personagens em Busca de Autor* de Pirandello, entre elas.

Terminada a aventura no Teatro de Sempre, Fernanda foi dirigida em 1962 por Álvaro Benamor em *Tirésias* de Guillaume Apollinaire, no Teatro da Trindade, num colectivo que se designava por Companhia Nacional de Teatro, que não era mais do que a segunda companhia de Couto Viana, mas para um público adulto. Num artigo do *Diário de Lisboa* de 1987, Fernanda afirma ironicamente que os actores que dela faziam parte “eram muito finos”, tão finos que, exceptuando Carlos Wallenstein e Augusto Figueiredo, se recusaram a entrar na peça, obrigando assim Couto Viana a ir buscar elenco à companhia-mãe, o Teatro do Gerifalto. Fernanda aproveita essa oportunidade. A peça foi estreada no período de Carnaval, montada à pressa, temporada curta, mas Fernanda Alves afirma ter sido um dos trabalhos que mais prazer lhe deram. Contracenava então com Francisco Nicholson.

Ruma a Norte em 1964, a convite do encenador Nunes Vidal, do Teatro Experimental do Porto, já depois da saída de António Pedro, para participar no *Espectáculo Vicentino*, miscelânea de textos de Gil Vicente, onde a sua interpretação no *Pranto de Maria Parda* se destaca. Entra de seguida em *Terra Firme*, uma peça de teatro infantil, a única encenação, até hoje, de Ruy de Carvalho. Inicia a temporada 1964-65 no marcante Teatro Moderno de Lisboa, sociedade de actores que funcionava no Cinema Império, ao lado de Fernando Gusmão, Rogério Paulo, Carmen Dolores, Costa Ferreira, Morais e Castro, Rui Mendes, entre outros.

Não havia subsídios e muitos dos actores iam trabalhando na televisão, que naquela altura programava uma peça por semana, em directo, permitindo assim *cachets* para sobreviverem no teatro. “Tentávamos um reportório decente e não comercial”, afirma numa entrevista ao *Expresso* em 1995. Dostoiévski, Shakespeare e Cardoso Pires foram alguns dos autores levados à cena. Fernanda fez a Mariana de *Dente Por Dente* de W. Shakespeare, com encenação de António Pedro, e foi uma das comadres de *O Render dos Heróis* de Cardoso Pires, encenação de Fernando Gusmão com Ruy de Carvalho como protagonista. Mas à medida que os textos iam sendo recusados pela censura – cerca de catorze num ano –, não havia condições para continuar e Fernanda rumava novamente ao Porto,

ao TEP, tendo por companheiros de cena Ruy de Carvalho, Alda Rodrigues e António Montez. Ao todo, Fernanda Alves participa aí em 12 produções entre 1964 e 1968. Espectáculos marcantes: *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, *A Estalajadeira* de Goldoni, *O Novo Inquilino* de Ionesco e *Vestir os Nus* de Pirandello. É também nesta última estadia no Porto que Fernanda se estreia na encenação, dirigindo *A Sobrinha do Marquês* de Almeida Garrett (espectáculo que remonta por duas vezes, em 1982 e em 1999, no Teatro Nacional D. Maria II) e *O Mistério da Fábrica de Chocolates* de José António Ribeiro. É também por esta altura que dirige *Os Plebeus Avintenses*, grupo de teatro amador dos arredores do Porto, com duas peças: *Os Velhos Não Devem Namorar* do galego Alfonso Castelão e *O Santo e a Porca* do brasileiro Ariano Suassuna, ganhando o 1.º Prémio de Encenação do Concurso de Artes Dramáticas em 1968 e 1969, respectivamente. Os actores que com ela trabalharam falam de uma mulher exigente, rigorosa mas pronta a ouvir, em prol de um verdadeiro trabalho de equipa. Em 1995, quando do 42.º aniversário do TEP, foi feita uma homenagem a Fernanda Alves, a Ruy de Carvalho e a Carlos Avilez, que aí se estreadam como encenadores, onde ficou registado pela direcção do TEP: “Grande actriz e mulher de cultura, personalidade exemplar de cidadã”. Acrescente-se que é desta altura, em 1967, a sua adesão ao Partido Comunista Português.

“Troquei o apostolado por uma vida de luxo e dissipação”

De regresso a Lisboa, em 1968, sobe à cena com *Noite de Verão* no Teatro-Estúdio de Lisboa de Luzia Maria Martins. Seguem-se duas peças na Empresa Vasco Morgado: *Cartas na Mesa* de Buero Vallejo, ao lado de Eunice Muñoz, Fernando Gusmão, Paulo Renato e Morais e Castro; e *Pobre Milionária* de Marcel Mithois, encenação de Armando Cortez com Laura Alves no elenco.

Registe-se também a sua colaboração intermitente com o Teatro Experimental de Cascais, com quatro produções entre 1966 e 1977: *A Maluquinha de Arroios* de André Brun, protagonizada por Glicínia Quartim e onde Fernanda é D. Capitolina Esteves; *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente; o premiado *Ivone, Princesa da Borgonha* de W. Gombrowicz;

Os Gigantes da Montanha,
de Luigi Pirandello, enc.
Giorgio Barberio Corsetti,
TNSJ (1997).



e, por fim, outra grande interpretação da sua carreira, a Miriam Rockefeller de *O Vento nas Ramas do Sassafras* de René de Obaldia, na tradução magnífica de Natália Correia. Todas elas dirigidas por Carlos Avilez, também ele vindo do TEP.

No início dos anos 70, Fernanda Alves era já considerada uma das figuras mais dinamizadoras e visíveis do então chamado teatro independente. Com Mário Jacques, Melim Teixeira, Glicínia Quartin, João Mota e Manuela de Freitas, funda em 1971 o histórico Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros. Na sua génese, uma companhia itinerante que ia ao encontro do público onde este não estava assegurado e que tentava criar hábitos de teatro onde eles não existiam. Os Bonecreiros foram para Fernanda Alves uma das suas experiências teatrais mais gratificantes. Estreia-se neste colectivo em 1972, com *A Grande Cegada dos Touros*, *Mulheres e Fado*, uma recolha de textos do séc. XVIII encenada por Jorge Silva Melo. Em Janeiro de 1974, o grupo apresenta *A Grande Imprecação Diante das Muralhas da Cidade* de Tankred Dorst, encenado por Mário Barradas. Proibida a encenação pela censura e a convite do Instituto Alemão em Lisboa, Os Bonecreiros acabam mesmo por estreá-lo ali com enorme sucesso de público e crítica, chegando o *Diário de Notícias* a afirmar que era a “maior realização teatral de 1974”. Estávamos nos momentos finais da ditadura, mas ainda assim não deixava de ser uma afronta considerável à censura e foi lido como um sinal da revolução eminente. Antes de *A Grande Imprecação*, Mário Barradas já a tinha dirigido em *A Comédia Mosqueta* de Angelo Beolco, vindo ainda a trabalhar com ela em *Noite de Guerra no Museu do Prado* de Rafael Alberti, com música de Carlos Paredes. Pelo meio, fez *Kopit* com João Lourenço na Casa da Comédia.

Os Bonecreiros terminam para Fernanda Alves quando parte do grupo se tenta estabelecer num ambiente urbano, decisão com que Fernanda não estava de acordo. Assim nascia A Comuna e Fernanda Alves lá seguiu o seu caminho, fundando com Maria do Céu Guerra outro dos colectivos mais emblemáticos dessa época: A Barraca. Em 1976, A Barraca definia-se como “um grupo de teatro itinerante” e foi assim que estrearam *A Cidade Dourada*, adaptação de um texto colombiano por Virgílio Martinho e Ary dos Santos. Segue-se uma antologia vicentina: *Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras*, *Pastores*

e *Judeus, Mareantes e Outros Tratantes*, sem *Esquecer Suas Mulheres e Amantes*.

Finalmente, em 1978, depois da reabertura do TNDM II, após a ditadura e o incêndio, Fernanda Alves junta-se à companhia da casa onde permanecerá até à sua morte, colaborando ocasionalmente com outros colectivos. Numa entrevista de 1983 ao *Jornal de Letras*, um jornalista pergunta-lhe: “Não se sente uma ‘mercenária’ por ter trocado o teatro independente pelo Nacional?” A resposta: “Sinto. Troquei o apostolado por uma vida de luxo e dissipação [risos]. Sabe quanto ganho? O mesmo que um sargento (estão mal pagos os sargentos, diga-se de passagem). Querem palhaços de borla e ainda nos insultam! Por mim, aqui e agora, enquanto esta sociedade não for digna do meu respeito e me respeitar, podem meter o apostolado, com todas as suas honras e carismas, num sítio que eu cá sei”. No TNDM II, Fernanda estreia-se com *Auto da Geração Humana*. Entra depois em cerca de duas dezenas de peças, de onde se destacam *Felizmente Há Luar*, peça escrita e encenada por Sttau Monteiro em 1978; *Os Filhos do Sol*, de Gorki (1979); *O Lodo* de Alfredo Cortez, onde foi a protagonista Domingas Capeloa (1979); *As Três Irmãs* de Tchékhev, com encenação de Costa Ferreira e onde Fernanda era também responsável pela dramaturgia (1980); *O Jardim Zoológico de Cristal* de Tennessee Williams, direcção de Jacinto Ramos, interpretando a mãe Amanda (1980); cria a fabulosa Pôncia de *A Casa de Bernarda Alba* de Lorca, sob a mão de Mário Feliciano (1983); *Figados de Tigre* de Francisco Gomes de Amorim, com direcção de Carlos Avilez (1983); *Seis Personagens à Procura de Autor* de Pirandello, dirigida ainda por Mário Feliciano (1987); *Anatol* de Schnitzler, direcção de Ricardo Pais (1987); e a importante *Trilogia Portuguesa* de Miguel Rovisco, com Fernanda Alves no papel de D. Maria I (1988). Não foi aliás por fazer parte do TNDM II que a actriz deixa de colaborar com companhias ou encenadores independentes, com quem tinha aliás começado. Assim, volta em 1986 à Casa da Comédia, onde é dirigida por Castro Guedes em *Quase Por Acaso Uma Mulher* de Dario Fo, dando corpo a Isabel I. Imediatamente a seguir, inicia a colaboração com o Grupo Teatro Hoje/Teatro da Graça, sob a direcção de Carlos Fernando. Aí faz a Baronesa Sidónia von Grasenabb da *Petra von Kant* de Fassbinder e, mais tarde, a inesquecível

Marta do *Verão* de Edward Bond, ao lado da sua amiga de longa data Isabel de Castro. Vi a peça três vezes e era um papel talhado à medida da personalidade de Fernanda Alves, uma mulher que mesmo à beira da morte não abria mão do seu comprometimento com o que a rodeava. Saiu ainda do TNDM II para fazer, em 1994, *Tudo Bem o que Bem Acaba* de Shakespeare no CENDREV de Évora, interpretando a Condessa do Rossilhão na encenação do seu velho amigo Mário Barradas; e, em 1998, ao lado de Fernanda Borsatti, onde volta a brilhar no seu último grande papel, em *O Cerco de Leninegrado* de José Sanchis Sinisterra, com encenação de Joaquim Benite. Em 1999, entra num projecto de “luz com actores” do iluminador Daniel Worm d’Assumpção, no Teatro da Cornucópia, onde diz, sob um amarelo de lâmpadas de sódio, *O Facto Importante*, texto de Luíza Neto Jorge. Uma performance intensa da palavra, acompanhada de cigarros tornados cotos pela actriz, com uma pequena tesoura, num esforço para minimizar os malefícios do tabaco. Vício a que se entregava com grande prazer. Seria o seu último trabalho. A propósito destas incursões fora do TNDM II, afirma numa entrevista ao *Correio da Manhã* em 1986: “À laia do que aconteceu com os jogadores de futebol, fui gentilmente cedida pela ‘equipa’ do D. Maria II, visto que na distribuição de papéis para a temporada não me coube nada em sorte. O critério adoptado no Teatro Nacional é o de encaixar os actores no reportório e não escolher este em função do material humano de que dispõe, e assim acontece ficar-se de mãos a abanar...”

Mas voltando aos seus últimos trabalhos no TNDM II, há ainda a assinalar em 1989 *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, o seu segundo trabalho com o encenador Ricardo Pais, com quem viria a colaborar em *Clamor* (1994) de Luísa Costa Gomes, a partir de textos do Padre António Vieira (nunca me esquecerei da forma épica e ao mesmo tempo cristalina como dizia um texto barroco como *Quinto Império*). Antes, participara nas *Fúrias*, texto de Agustina Bessa-Luís encenado por La Féria. Em 1995, protagoniza *A Louca de Chaillot* de Jean Giraudoux, dirigida por Rui Mendes. Nesse mesmo ano: *O Grande e o Pequeno* de Botho Strauss, numa encenação de Ana Tamen que na altura me pareceu problemática, ainda que Fernanda Alves fosse irrepreensível na composição de uma das inquilinas/donas-de-casa, carregando consigo aquela densidade na

presença em palco, própria das figurações das grandes actrizes do cinema neo-realista italiano. Mas também Juliette Gréco no desenho do rosto e na postura combativa, como me lembra Nuno Carinhas, que com ela esteve na fundação de A Barraca e que a dirigira em *O Céu de Sacadura* de Luísa Costa Gomes, com Fernando Luís em Sacadura Cabral e Fernanda Alves em Noiva Velha (1998). De Lídia Jorge, um ano antes, *A Maçon*, a pequena mas impressionante aparição a cantar “O Mio Babbino Caro” da ópera *Gianni Schicchi* de Puccini, evocando assim os seus inícios na rádio, não deixando ninguém indiferente. A mim não deixou. Essa sua faceta de cantora era também visível num singular espectáculo de 1996 com Luís Madureira, *O Poder do Dinheiro*. Nesse mesmo ano, participa ainda em *Moderato Cantabile*, de Duras, na visão do encenador Carlos Pimenta. Mas um dos papéis mais felizes dos últimos anos talvez tenha sido a Esgrínia de *Os Gigantes da Montanha* de Pirandello, no Teatro Nacional São João, em 1997, numa encenação de Giorgio Barberio Corsetti, que fica rendido ao talento único de Fernanda Alves, chegando a afirmar tratar-se de uma das grandes actrizes europeias. À data da sua morte, em 2000, no Porto, preparava com este mesmo encenador *Barcas* de Gil Vicente, o “mais moderno entre os autores portugueses”, como ela o definiu, uns anos antes.

Júlio Gago, do TEP, diz-me que durante a sua estadia no Porto costumava almoçar com a Fernanda na Praça da Batalha, no restaurante Irmãos Unidos, e que os almoços avançavam entre as conversas da profissão e as memórias dos anos 60 no TEP, regados com o humor particular da actriz. Uns dias depois da sua morte, foi almoçar sozinho e o criado de mesa ter-lhe-á perguntado: “Então e a senhora da gargalhada sonora? Não vem hoje?”

* Actor e encenador

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

FERNANDA

- Quem Falará de Nós, os Últimos?

FICHA TÉCNICA TEATRO DA RAINHA

direção de produção

Ana Pereira

construção do dispositivo cénico

Filipe Lopes

assistência de construção

do dispositivo cénico

Carina Galante

Natália Ferreira

operação de som

Filipe Lopes

FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção de palco (adjunto)

Emanuel Pina

direção de cena

Pedro Guimarães

guarda-roupa

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

luz

Filipe Pinheiro

Abílio Vinhas

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

maquinaria

Adélio Pêra

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

João Oliveira

APOIOS TNSJ



APOIOS À DIVULGAÇÃO TNSJ



AGRADECIMENTOS TNSJ

Companhia de Teatro de Almada

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Teatro da Rainha

Apartado 255

2504-911 Caldas da Rainha

T 262 823 302 | TM 96 618 68 71

geral@teatro-da-rainha.com

www.teatro-da-rainha.com

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

João Luís Pereira

documentação

Paula Braga

modelo gráfico

Joana Monteiro

capa e paginação

João Guedes

fotografia

Paulo Nuno Silva

João Tuna

(Os Gigantes da Montanha)

J. Marques

(A Grande Imprecação Diante

das Muralhas da Cidade)

impressão

Empresa Diário do Porto, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.



