

MARIONETAS, DULCINEIAS, SEREIAS E DRAGÕES: REVISITAÇÕES DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA NA CENA CONTEMPORÂNEA

CATARINA FIRMO

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Na sua “Teoria da História”, Walter Benjamin fala-nos de um passado carregado do tempo de agora. Benjamin pensando filosoficamente a ideia de modernidade através de ecos barrocos, rompe com a conceção do tempo contínuo e sublinha a ideia de simultaneidade temporal que estrutura uma rede de inscrições, versões e representações do mundo.

Neste estudo proponho percorrer alguns espetáculos do final do século XX e princípio do século XXI das comédias de António José da Silva, na perspetiva de um caleidoscópio de diferentes testemunhos e trabalhos de reconfiguração da palavra à cena, num jogo de aproximações, tomadas de distância e encontros entre o passado e o presente. Quais as dificuldades encontradas e que soluções cénicas foram exploradas ao longo dos seus processos criativos? De que modo nos podemos reconhecer hoje numa representação que revisita a obra de António José da Silva, reconstruindo o ambiente do Teatro do Bairro Alto na Lisboa Joanina e a estética do barroco? Como se reconfiguram os seus textos num palco contemporâneo?

Começo por evocar a companhia de Marionetas de São Lourenço e o Diabo, fundada em 1973 por Helena Vaz, José Alberto Gil e Fernando Serafim que assumiu um projeto de reconstituição de óperas para marionetas. Tratou-se de um projeto de verdadeira revisitação da obra do Judeu, ancorado no espírito da ópera *buffa* e na dramaturgia para marionetas por ele renunciada. A companhia encenou três óperas da sua autoria, com os espetáculos *Dom Quixote*, *Encantos de Medeia* e *Variações de Proteu*, e ainda um espetáculo-exposição sobre a obra de António José da Silva, em 1984, cujas marionetas se encontram no espólio do Museu da Marioneta de Lisboa.

Segundo Helena Vaz, «António José da Silva, ao considerar no seu teatro a marioneta como marioneta e não como actor, e ao reconhecer-lhe, não as características de um estereótipo (o boneco bom ou o vilão), mas a complexidade de um ser com todos os seus acessórios: psicologia, sentimentos, dúvidas, antecipou-se 200 anos sobre a maneira de olhar a marioneta e renunciou o lugar e a importância que lhe são devidas»¹. De facto, a partir do século XX, as vanguardas estéticas europeias vão desenvolver as mesmas ideias com Edward Gordon Craig e Tadeusz Kantor que explorando a noção de despersonalização do ator insistiram na distinção entre o teatro e o quotidiano e imaginaram a substituição de atores por marionetas e manequins, perante a incapacidade de o homem se representar sem se despersonalizar, a incapacidade de abandonar os seus traços identitários. No caso da companhia de Marionetas de São Lourenço o que parece ter aliciado as diferentes revisitações da obra do Judeu é justamente a criação de uma

¹ Programa do espetáculo-exposição sobre a obra de António José da Silva, Museu da Marioneta de Lisboa, 1984, s.p.

dramaturgia para marionetas que desafia as leis da gravidade, da anatomia e da ordem do mundo, invertendo a lógica ao serviço de uma crítica social.

« Assim, se D. Quixote voa é independentemente das leis da gravidade, se o Carro de Faetonte se precipita é independentemente das leis gravitacionais, e se a cabeça de Sacatrapo se desprende após uma bofetada de Harpia é independentemente das leis da anatomia, assim como a montanha de Medeia se eleva contra as leis terrenas» (Vaz, s.p.).

A propósito do espetáculo *D. Quixote de la Mancha* encenado em 1979, Helena Vaz partilha o modo como procurou reconstruir o texto do Judeu e os meandros desse processo criativo :

« Não nos interessava uma reconstituição fria e erudita à maneira antisséptica de um museu, mas a reconstituição do espírito e dos processos do teatro do Judeu, isto é com o mesmo espírito espirituoso e mordaz que teria na época da sua criação, tal como se se abrisse uma garrafa de Porto da mesma época se libertaria o seu espírito intacto, e porventura ainda mais carregado de signo e substância porque defrontado com o tempo e suas leis» (Vaz, s.p.). Na mesma linha de ideias não se procurou, segundo Fernando Serafim, reconstruir a música da época mas o espírito da ópera *buffa*.

A propósito da impossibilidade de voltar atrás no tempo, o seguinte testemunho de Joaquim Benite relata as motivações que o levaram a pôr em cena *D. Quixote* duas vezes, com o intervalo de vinte anos (em 1973 e em 1993), movido pela vontade de visitar lugares da memória e confrontar experiências de recriações paralelas:

« O tempo só tem um sentido e voltar atrás não é voltar atrás : é fazer outra vez. [...] Tenho a intuição de que é preciso voltar um pouco atrás, continuar a discussão interrompida sobre o reconhecimento da vida, do amor, da liberdade, das relações entre nós, habitantes efémeros de um mundo efémero. Voltar ao texto do Judeu é talvez o resultado desta intuição. É um texto evidentemente tão subversivo no século XVIII como na nossa época atual» (Benite 7).

Armando Caldas, que encenou *Dom Quixote* em 2005 no Teatro Intervalo parece partilhar a intuição de Joaquim Benite quanto à intemporalidade dos temas e propõe um espetáculo colagem dos textos de Cervantes, António José da Silva e Orson Welles, sublinhando a temática do anti-herói quixotesca e a moral do fracasso que inspirou autores contemporâneos como Kafka, Dostoiévski, Borges e Beckett. Por sua vez, Nuno Carinhas que encenou *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* no Teatro Nacional São João em 2005, esclarece do seguinte modo os propósitos do seu desafio na atualização cénica do ambiente barroco : “Entendamo-nos: mais atualidade das linguagens de cena e menos atualização de temas”², num espetáculo que prescindiu de maquinaria cénica, preferindo o contraste entre anacronismos intencionais e alusões à dramaturgia da época. Diferente parece ser ainda o caminho seguido por João Paulo Seara Cardoso que adverte a propósito do espetáculo *Encantos de Medeia* : “Não devem procurar sinais de correspondência com o presente»; «nas minhas abordagens ao teatro do Judeu nunca me apetece fazer algo muito experimental, mas antes imaginar como seria a representação original (Carvalho, s.p.).

² Programa do PONTE XIII Festival da União dos Teatros da Europa, nov-dez, 2005.

Encantos de Medeia

Dezassete anos depois do espetáculo *Vida de Esopo*, o Teatro de Marionetas do Porto regressou a António José da Silva na ocasião do tricentenário do seu nascimento em 2005. João Paulo Seara Cardoso explica o que o levou a escolher a peça *Encantos de Medeia* para homenagear o dramaturgo: “Porque é [...] a [peça] mais espetacular, permitindo-me tirar melhor proveito de uma das principais características do teatro barroco, que é justamente a espetacularidade... “(Carvalho, s.p.). Voltou a colocar-se uma preocupação de lealdade e a tentativa de revitalizar o ambiente do Teatro do Bairro Alto, respeitando as indicações de cena dadas pelo autor. Foram incluídas cenas censuradas e as 18 árias da peça foram cantadas. Na reconstrução do teatro barroco, a encenação partiu de uma caixa de palco com alçapões, corrediças onde entravam e saíam cenários que dividiam as cenas, telões e maquinaria da época. Opções cénicas que se ligaram a questões logísticas pensadas a partir da arquitetura teatral da época, como esclarece o encenador:

« Como a manipulação das marionetas seria seguramente feita por cima, o sistema de telões não poderia ser feito verticalmente subindo e descendo porque colidiria com as mãos das pessoas e nalguns momentos apercebi-me que ele fala em corrediças acrescentando mesmo uma indicação. [...] no seu teatro as mudanças de cena seriam muito rápidas, realizadas pelos contraregras empurrando telões lateralmente. Foi nisso que me inspirei para criar um conjunto de telões com umas rodinhas, só que desta vez em lugar de ser às escondidas com o apoio dos chamados tramoístas os telões são colocados em cena à vista do espetador » (Carvalho, s.p.).

Nessa reconstrução cénica empenhada em resgatar lugares do passado, sons de cavalos e raios surgiam em palco feitos com objetos rudimentares. O encenador foi ainda sensível à simbologia da maquinaria barroca que situava o palco na terra, por baixo do palco o inferno, as profundezas e no ar o domínio das divindades, do etéreo. A mecânica barroca foi deste modo exacerbada em toda a conceção do espaço cénico, não só no que diz respeito aos objetos e acessórios, mas também nas soluções encontradas para fabricar as marionetas. Soluções que procuram ir ao encontro de uma arte que “já não repousa no equilíbrio, na simetria, na linha reta e na perspetiva, mas numa certa desordem, no desenho curvilíneo, numa sensualidade exuberante que apela aos sentidos” (Cardoso, s.p.).

Um detalhe importante se destaca ainda na inclusão de uma máquina associada a *Medeia* em palco e que surge como complementar à marioneta :

«Senti que precisava de um gesto que aumentasse a dimensão teatral da *Medeia*. Aquela maquina é, numa primeira fase, dragão, depois é máquina de mar e sereias, sempre tudo abordado de forma muito naïf, é verdade, embora dando expressão ao prodigioso domínio da *Medeia*, capaz de fazer mover todas aquelas forças da natureza, ali consubstanciadas numa solução mecânica» (Carvalho, s.p.).

Outro aspeto que o seduziu foi a recuperação do imaginário da *Commedia dell'arte*. Talvez por isso grande parte do texto tenha sido reescrito, adaptado e trabalhado durante os ensaios e inclusivamente com modificações cénicas que surgiram ao longo das representações, como partilha no seguinte testemunho: «improvisámos durante todos os

ensaios, improvisámos na estreia, e continuamos a improvisar em todos os espetáculos que fazemos. [...] na estreia, eu fiz uma coisa que nunca tinha feito, como que “possuído” por tudo aquilo: quando o Sacatrapo dá um salto, a fugir das cobras, eu exagerei no salto, e fui cair em cima da pianista. [...] E permito-me imaginar que as representações no Teatro do Bairro Alto tinham este lado de prazer festivo, de deleite dos sentidos. [...] descontraído com muito espírito de improviso, até mesmo na tradição dos Bonecos de Sto. Aleixo, incluindo até a participação do público» (Carvalho, s.p.).

Mas nem todas as opções cénicas se dirigem ao passado e para além da revitalização do ambiente do Teatro do Bairro Alto, surgem marcas de encenação, de acordo com a estética e dramaturgia próprias às Marionetas do Porto. Desde logo na mudança de escala, pois no lugar do espaço de dois metros que teria o teatro do Bairro Alto, a cena surge com nove metros de abertura e marionetas de um metro de altura, estabelecendo uma relação harmoniosa com o corpo do ator que simultaneamente manipula e contracena com a marioneta. Espaços retangulares de representação foram delimitados com o apoio da luz, em que os atores na penumbra dão protagonismo às marionetas iluminadas. Tratou-se de uma opção que facilitou a sucessão muito rápida de cenas o que, segundo o encenador, “constituía uma das estratégias dramáticas deste tipo de teatro, nunca permanecer muito tempo no mesmo sítio, porque cria interesse, cria variedade e confere dinâmica à ação” (Carvalho, s.p.). Por outro lado, revela uma das marcas estilísticas do grupo que inaugurou em Portugal uma linha performativa de teatro de atores em contracena com marionetas. Na manipulação à vista, a ligação entre a marioneta e o marionetista é desvendada e o corpo do ator amplia o movimento da marioneta. Por sua vez a matéria surge como prolongamento do corpo atuante. Quando o ator se assume simultaneamente como manipulador e performer, a dissemelhança entre o humano e o inumano é sublinhada. A articulação dos dois corpos (animado e inanimado) torna-se visível sugerindo uma inversão de papéis. O espectador é interpelado pela rutura do simulacro.

Este espaço de confronto entre o artefacto e o artefactor parece servir de um modo particular as piadas em torno da materialidade dos bonecos, retiradas e reconstruídas a partir dos textos e das notas de encenação de António José da Silva. Frases como “Escangalhe-se vossa mercê à sua vontade que eu lhe apertarei os parafusos” ; “vai pintar a tua carinha com óleo de linhaça” ou, ainda, “já ranges das articulações” soam com um tom de ironia e comédia particularmente aguçado num palco de contracena entre atores e marionetas.

O ator em interação com a forma animada tem uma ampla consciência das redes proxémicas, pelo modo como o corpo atuante ocupa o espaço e se relaciona com a matéria. Ao contracenar com a marioneta, o ator acentua a performatividade do objeto articulado. Como afirma Evelyne Lecuq “O objeto é um corpo materializado, um corpo que fala, um corpo que respira, um caminho interior a projetar. É um corpo a partilhar com o ator”³ (34).

³ “Exceto indicação contrária, todas as traduções são da minha autoria”.



Figura 1: *Encantos de Medeia*. Imagem extraída do site da companhia: www.marionetasdoporto.pt

Quixote Ópera Bufa

A encenação de *Quixote Ópera Bufa* pelo Teatro O Bando propôs uma revisitação peculiar da obra de António José da Silva. O espetáculo que teve lugar em 2010 no Teatro da Trindade tinha como habitat um cenário austero e sem cor. Segundo Rui Francisco, cenógrafo do espetáculo, “o espaço cénico frio e rotativo, lembrando um imenso memorial fúnebre ou as paredes de uma morgue foi inspirado na linha estética de Le Corbusier, com o intuito de explorar uma infinidade de espaços a partir de uma estrutura muito elementar, baseada num único movimento de rotação”⁴.

Os atores de branco surgiam em cadeiras de rodas, muletas e andarilhos, numa representação simbólica da velhice como se fossem manipulados pelos cantores, vestidos de negro, num plano elevado em relação ao palco. Os oito bailarinos mudos articulavam as suas bocas sem emitirem o som que estava realmente a ser produzido por dois cantores que se desdobravam em inúmeras vozes. João Brites explica o modo como

⁴ *Apud* Barradas, Clara Campanilho, “D. Quixote está velho e mudou de sexo” in *Público*15/04/2010.

procurou explorar esse jogo de dissonância entre o corpo e a voz: “Aqui não há fios, mas é como se as vozes dos cantores dessem vida àqueles personagens imaginados pelos velhos e os fizessem entrar na loucura do imaginário”⁵ (Lourenço, s.p.).

A dramaturgia do espetáculo começa por inovar ao propor uma mudança de género sendo as características de D. Quixote transpostas para Dulcineia, que quer correr o mundo à procura do seu D. Quixote ideal. O mesmo acontece com Sancho Pança, que agora é Teresa Pança, e com todas as outras personagens (o barbeiro passa a cabeleireira, a moça passa a moço). Segundo Teresa Lima esta transposição parte do movimento de atualização do texto: “a procura da utopia, hoje, é uma coisa absolutamente feminina. Somos uma nova mulher. É essa mulher que vai pelo mundo fora à procura de um homem para partilhar a vida e o sonho” (Barradas, s.p.).

Durante o processo criativo revelou-se a preocupação de ir ao encontro do texto e criar uma ligação emocional e sensorial, nas palavras de João Brites, “enfrentando a dificuldade de montar uma coisa em que nós estamos implicados” (Barradas, s.p.). Curiosamente, foi através da transgressão e da rutura que se estabeleceu uma relação de cumplicidade com o dramaturgo e o texto: “aceitámos também o repto deste escritor que via na arte uma forma de transgredir, por isso mudámos também o que ele fez”⁶. O encenador procurou então trabalhar o texto no sentido de problematizar a velhice:

“[O Quixote] é daqueles velhinhos como o meu avô, que fugiam de casa e depois andava a família toda atrás dele. O que é que leva um velhinho a fugir de casa? Uma pulsão de vida. [...] É a procura da transgressão, de fazer coisas que não se podem fazer. [...] Interessava-me aproveitar a obra do Judeu para parodiar estas coisas. Por trás deste lado ligeiro e superficial pode haver uma profundidade que chega a ser comovente. [...] O Quixote tem essas pulsões mais primitivas mas também é um gesto social e político, a negação de uma certa realidade à procura de um mundo diferente” (Lourenço, s.p.).

A propósito da música composta a partir de vários cruzamentos, ligando trechos de música clássica com música pimba e toques de telemóvel, Jorge Salgueiro responsável pela composição musical afirma: “Cada vez tenho menos a certeza do que é erudito e do que é popular, acho que tudo é relativo e isso acaba por perder o sentido” (Lourenço, s.p.).

Importa ainda sublinhar um aspeto a propósito dos processos criativos que estão por detrás da construção deste espetáculo. Segundo o encenador “foram as tensões exercidas nos lábios que desenharam no *Quixote* as bocas que caracterizaram os personagens e as suas sequências coreográficas” (Brites, 20). Processos sensoriais semelhantes foram vividos nos espetáculos *Montedemo* (1987), em que se materializaram silhuetas e comportamentos a partir dos narizes que cada ator construiu para si próprio e *Nora* (1988) em que as personagens foram construídas a partir do andar com tamancas de

⁵ Apud Lourenço, Gabriela, « Loucura seria adormecer » in *Visão*, 15/4/2010.

⁶ Apud Marques, Joana Emídio, “Quando Dulcineia anda à procura de D. Quixote” in *DN Artes*, 19 de abril de 2010.

madeira. As seguintes palavras de João Brites esclarecem como se indiciaram esses processos criativos:

“é a partir de uma sensação concreta que construímos a ficção e é precisamente essa capacidade de inventar o que não existe exatamente assim que estimula o pensamento. A sensação alimenta o raciocínio e o raciocínio cria uma nova apetência para perceber as sensações. Assim compreendemos melhor o sentido das coisas representadas e adquirimos um novo conhecimento sobre a realidade” (Brites, 20).

De acordo com a linha estilística do Bando, a corporalidade constituiu um eixo dramático fundamental deste trabalho e sentimos que o espaço e os objetos são habitados como extensões do corpo humano. *Quixote*, tal como outros espetáculos do grupo parece adequar-se de um modo particular à ideia de teatralidade marionética, pegando no termo de Julie Sermon⁷. Se a habitabilidade do espaço cénico é explorada de modo a estimular a consciência do corpo e dos seus limites, a rutura com o mimetismo, princípio dramático fundamental no trabalho do ator do Bando, assenta igualmente numa caracterização plástica dos *performers* que evoca as ideias de desfiguração, deformação e de transfiguração.



Figura2: *Quixote Ópera Bufa*, imagem extraída do site da companhia: www.obando.pt

⁷ “considerar o marionético como um campo estético, reenviando a uma certa forma de falar, fazer e de representar (o homem, o mundo) que importa do teatro de marionetas os seus funcionamentos e as suas convenções características, mas sem se destinar necessariamente a essa forma”. Sermon, Julie, “Théâtre de Figures, Théâtre par Délégation» in Ryngaert, Jean-Pierre e Sermon, Julie, *Théâtres du XXIe siècle: commencements*, Paris, Armand Collin, 2012, p.80.

Conclusões

Quando revisitamos António José da Silva através de um espetáculo contemporâneo não esperamos uma ilustração ou reconstituição do passado, mas antes uma revitalização dos seus textos e ambiente teatral, cruzando cumplicidades e estranhezas, consonâncias e dissonâncias. O espaço cénico nestes espetáculos é construído num equilíbrio entre a criação de anacronismos intencionais e teatralidades que evocam a estética barroca.

Os processos criativos que pautaram a passagem do texto à cena refletem a preocupação de reconstruir a obra do Judeu, numa viagem que contempla o passado, defrontando-o com as leis do tempo, resgatando o texto para o espetáculo que pertence necessariamente a um lugar presente, permeável e poroso à efemeridade do aqui e agora.

Representar António José da Silva implica regressar a um clássico, reconhecendo-o como cânone de um espaço cultural e comunitário. Maria João Brilhante num ensaio intitulado «Pôr em cena o teatro de António José da Silva, hoje», indica a propósito da nossa relação com os textos clássicos:

« a extensa e intensa memória de leituras e de encenações que transportam, o modo como imprimem em nós as suas sementes, os discursos críticos e interpretações que suscitam e de que se livram para sempre regressarem como novos e surpreendentes, o papel que desempenham na construção da nossa identidade e da nossa visão do mundo, a possibilidade que nos dão de tecermos uma continuidade cultural e de nos posicionarmos perante o ruído do mundo » (129).

A representação de um clássico é nestes termos entendida como um meio de transporte no tempo, tornando-se essa linha temporal particularmente flexível pela força do teatro como arte que permite viver num presente total e absoluto.

As encenações contemporâneas dos textos de António José da Silva reconstruíram e reinventaram as suas comédias, reconhecendo nelas cumplicidades transversais ao nosso presente, apelando a uma constelação de diferentes temporalidades. Pôr os seus textos em cena implica reencenar o passado, dispondo da sua incompletude, restaurando os seus fragmentos e ruínas, transportando os seus fantasmas no tempo.

OBRAS CITADAS

Brites, João, *Do Outro Lado Catálogo da Representação Oficial Portuguesa para a 12a Quadrienal de Praga 2011* Direção Geral das Artes Ministério da Cultura de Portugal 2011.

Benite, Joaquim, « Fazer outra vez » in *Cadernos de Almada*, 1993.

Benjamin, Walter, « Sur le concept de l'Histoire » in *Oeuvres III*, tradução de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.

Brilhante, Maria João, « Pôr em cena o teatro de António José da Silva, hoje » in Junqueira, Renata Soares e Mazzi, Maria Glória Cusumano, *O Teatro no Século XVIII. Presença de António José da Silva, O Judeu*, São Paulo, Perspetiva, 2008.

Barradas, Clara Campanilho, « Dom Quixote está velho e mudou de sexo » in *Público*, 15 de Abril de 2010.

Lourenço, Gabriela, « Loucura seria adormecer » in *Visão*, 15 de Abril de 2010.

Marques, Joana Emídio, « Quando Dulcineia anda à procura de Dom Quixote » in *DN Artes*, 19 de Abril de 2010.

Cardoso, João Paulo Seara, *Há na Glória Padecer. Reflexões sobre a Vida e Obra de António José da Silva, O Judeu* in www.marionetasdoporto.pt (consultado a 21 de Setembro de 2015).

Lecuq, Evelyne *Pédagogie et formation* Paris: THEMMA, 2004.

Carvalho, Paulo Eduardo, « Deveras... veras, reveras e tataraveras », Entrevista com João Paulo Seara Cardoso, 14 de novembro de 2005 in www.marionetasdoporto.pt (consultado a 21 de Setembro de 2015).

Ryngaert, Jean-Pierre e Sermon, Julie, *Théâtres du XXIe siècle: commencements*, Paris, Armand Collin, 2012.

Catarina Firmo é Doutorada em Estudos Portugueses pela Université Paris 8 e em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Centro de Estudos de Teatro). Docente na Universidade Paris 8. Bolseira de Pós-Doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, num projeto acolhido pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa intitulado « Artefactos em movimento. Teatro de formas animadas na cena contemporânea ».

Título da tese de doutoramento: Da palavra à cena e da palavra em cena. Dramaturgias do absurdo em França e em Portugal.

catarinafirmo@gmail.com