JORNADAS DE ESTUDOS DE TEATRO

(RE)CONHECER OSÓRIO MATEUS

16-19 de dezembro de 2022

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Índice

Apresentação

Osório Mateus, num papel dobrado | Ângela Correia

A vida numa A4 ou a volta ao mundo em dez tentativas: lembrando Osório Mateus | Carlos A. M. Gouveia

Osório Mateus: práticas de trabalho | João Dionísio

Palabras en homenaje al Dr. Osório Mateus | Mercedes de los Reyes Peña

O teatro do silêncio | Antonino Solmer

Mateus, *Actions* | João Nuno Sales Machado

Apresentação

Reúnem-se aqui textos que foram escritos para serem apresentados oralmente durante as Jornadas de Estudos de Teatro dedicadas a Osório Mateus, fundador dos estudos de teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Pretende-se registar matéria volante e disponibilizar o que pode servir para contar a história e fixar os nomes.

Nem tudo o que foi dito e feito aqui está, mas esse é e será o destino das práticas humanas, por muito que o procuremos contrariar. Há outros lugares para encontrar Osório Mateus: a sua biblioteca pessoal e o seu arquivo de encenador, ambos residentes e consultáveis.

Centro de Estudos de Teatro, novembro de 2023

João Nuno Sales Machado
Maria João Brilhante
Teresa Faria

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus
Mesa-Redonda Metodologias e Processos de Trabalho de Osório Mateus

Sábado, 17 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Osório Mateus, num papel dobrado

Ângela Correia
(FLUL)

O convite para participar nesta mesa-redonda trazia uma clarificação: «tratar o que consideras relevante na transmissão dos modos de trabalho do Osório Mateus; analisar o que fazemos, à luz do que nos foi passado».

Imaginei o tempo como uma folha de papel a dobrar-se, escrita na ponta do passado, e reescrita na ponta do presente. A missão seria, portanto, encontrar a escrita, na reescrita desta folha de papel dobrada. As angústias e a imperfeição de qualquer exercício que se faça caminhando sobre a memória impõem-me, no entanto, a confissão de que as minhas certezas sobre o que reconheço da escrita na reescrita deste papel dobrado são, no mínimo, irregulares.

Dei-me conta recentemente de que o Osório Mateus é o meu único professor que cito aos meus alunos. É claro que ele sabia dizer coisas «orelhudas»: «Vocês estão aqui para aprender a ler, escrever e contar». «Não vale a pena perguntar porquê, perguntem como». «Aprendam línguas». «Cresçam e apareçam». «Pensem primeiro e falem depois». E outras coisas deste género. Ainda assim, ser o único que cito aos meus alunos pareceu-me uma boa razão para começar pelos métodos de ensino.

Admito que não tiro as canetas das mãos dos meus alunos, nem lhes grito, e esforço-me por não os fazer chorar... Mas retive da prática de ensino do Osório Mateus a importância da observação e de pôr as mãos na massa não só do conhecimento resultante da investigação, mas também na massa do curso da investigação. Retive a alegria de fazer o caminho para a informação e de a descobrir, em vez de simplesmente a receber. Acontecia isto pela observação de materiais diversos, ou pela execução de trabalhos práticos com objetivos concretos e com utilidade, mesmo que atómica, nos processos de investigação do Osório Mateus. Acontecia também, graças ao diálogo suscitado pelo questionamento. Era nestes momentos que tínhamos de pensar antes de falar, sob pena de ataques de fúria; mas era também nestes momentos que as aulas se recentravam no diálogo e na descoberta, mais do que numa transmissão linear, com ponto de partida no professor e ponto de chegada nos alunos. Do questionamento em aula resultava igualmente o estímulo à retenção do conhecimento e ao pensamento crítico. Mantive estas preocupações na minha prática letiva, com mais ou menos sucesso, e com múltiplas adaptações e transformações ao longo do tempo. Não desisti, no entanto, de estimular o diálogo e o questionamento, nem do esforço de levar os estudantes à descoberta do conhecimento, sempre que possível.

Quanto à investigação, a compulsão para a sistematização de dados manifesta-se, no meu caso, na criação de folhas de Excel para praticamente tudo. O método tem-me servido para observar padrões, de outra forma ocultos, mas também para aceder, sem desvios nem demoras, a informação necessária, no momento em que é necessária ao raciocínio crítico.

Mas no que respeita à investigação, devo destacar um pressuposto metodológico que recebi do Osório Mateus e que tem marcado transversalmente

os meus estudos filológicos. Talvez possa resumi-lo como o pressuposto de que o texto, criativo ou outro, reflete sempre um corpo no espaço e no tempo. Fui acrescentando a constatação de que o ato editorial do texto (no duplo sentido de edição e publicação) também ele reflete um (ou vários) corpo(s) no espaço e no

tempo. Pratiquei este pressuposto metodológico com o Osório Mateus estudando as peças de Gil Vicente, precisamente textos refletindo corpos no espaço e no tempo do auto, que davam ao texto profundidade de campo histórica. Esta consciência foi ao longo da minha prática científica uma fonte importante de conhecimento. Foi-o, em parte, porque me dediquei sobretudo ao estudo da Lírica Galego-Portuguesa, cuja dimensão oral e performativa me obrigou frequentemente a pensar nos corpos criativos, num espaço e num tempo, refletidos nos textos e por estes paradoxalmente (na aparência) camuflados.

Recordo especialmente o estudo de uma tenção, ou seja, um diálogo entre dois trovadores, que defendi tratar-se de uma encenação em que os dois autores mimetizam parodiando, ou mesmo caricaturando, outros dois trovadores, para os criticar.[1] Pensar no texto como um reflexo, ou como um ato, foi fundamental para compreender, neste caso, o exercício que distingue esta cantiga de todas as outras do seu género. O mesmo pressuposto metodológico foi fundamental na interpretação de dois conjuntos satíricos medievais, animados pelos interesses de pessoas movendo-se no espaço e no tempo entre outras pessoas, cujos reflexos são projetados numa espécie de entretexto, captável com recurso ao mesmo pressuposto metodológico.[2]

[1] «A tenção entre Mem Rodrigues Tenoiro e Juião Bolseiro: cumplicidade na oposição», *Românica. Revista de Literatura*, 20, 2011 pp. 21-28.

[2] *O Outro Nome de «Don Estevan». Oito sátiras trovadorescas relacionadas com Sancho II de Portugal*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2021; *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Bibliotrónica Portuguesa, 2017.

Noutros estudos, dirigi a minha atenção não tanto para os corpos ocupados com a criação e a *performance* textual mas com a edição ou a publicação de textos, ou mesmo a cópia de textos. Foi assim que me encontrei a questionar uma

demora de sete meses em tipografia da edição dos *Sonetos Completos* de Antero de Quental,[3] a que não se tinha ainda dado importância. Um autor preso demasiado tempo numa tipografia haveria de ter uma razão, e a razão haveria de estar manifestada algures. Tinha e estava. Foi assim também que me encontrei a deduzir as decisões de um copista medieval diante de um modelo que se desconhece, a partir de um conjunto de subtis traços verticais que ele deixou numa cópia incompleta.[4] Também neste caso, um corpo no espaço e no tempo diante de um modelo e ocupado com uma cópia, pressionado por intenções e interpretações refletidas nos atos praticados. Não muito diferente, na verdade, dos corpos, cujos movimentos captávamos graças à linguagem do texto vicentino.

Termino com um aspeto da metodologia osoriana de implicações transversais. A revisão de textos próprios pode ser o melhor ansiolítico para momentos de escrita. Quem, como eu, sofre de graves engarrafamentos entre o pensamento e a mão precisa de saber que ao primeiro jato de escrita se seguirão todas as campanhas de reescrita e revisão que forem necessárias, até que o pensamento inicial possa reconhecer-se na escrita. Aprendi isto com o Osório Mateus.

Mais marcante do que este processo solitário de revisão, foi o método de revisão em equipa praticado pelo Osório Mateus, muito parecido com aquilo a que hoje chamamos *blind peer review*. Com a diferença de que o Osório Mateus não

[3] «Os sonetos que houve entre Antero de Quental e Oliveira Martins», *Estudos Linguísticos e Filológicos Oferecidos a Ivo Castro*, eds. Ernestina Carrilho, Ana Maria Martins, Sandra Pereira, João Paulo Silvestre, Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019, pp. 553-568 http://hdl.handle.net/10451/39619 ISBN:978-989-98666-3-8

[4] «Planeamento, execução e avaliação: as findas no Cancioneiro da Ajuda», *ArGaMed* 5, *Verdades Duplas. A Verdade do Texto e a Verdade Material. Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses*, Déborah Gonzalez (ed.), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2022.

envolvia só pares, porque, generosamente, punha miúdos, recém-licenciados como eu, a rever graúdos e vice-versa. Desta prática de revisão guardei um princípio que continua a ser precioso para mim: quem revê em privado texto alheio deve fazê-lo com total liberdade levando a crítica o mais longe possível, sem medo de errar nem de melindrar. Deve assim proceder, porque o autor revisto terá sempre toda a liberdade para aproveitar de todas as propostas e críticas recebidas só aquilo que julgar pertinente. E na posição de autora revista, neste sistema, pude igualmente praticar a ponderação da revisão alheia, bem como a difícil confiança no aproveitamento e na rejeição de propostas e críticas feitas com total liberdade.

A prática deste método e a adoção destes princípios moldou de forma determinante a minha posição relativamente à crítica científica. Por um lado, na resposta à crítica, privada ou pública, ajudou-me a considerar que, fosse qual fosse o grau de assertividade ou mesmo de agressividade alheias, a melhor resposta, quando em discordância, seria reunir mais argumentos para tornar mais robustas as minhas propostas. Por outro lado, na manifestação da dúvida científica, ajudou-me a defender a minha liberdade de pensamento, até de mim própria.

Devo ao Osório Mateus, além de conhecimento e oportunidades, um conjunto importante de instrumentos intelectuais que fui desenvolvendo ao longo do tempo. E por isso lhe estarei sempre grata.

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus
Mesa-Redonda Metodologias e Processos de Trabalho de Osório Mateus

Sábado, 17 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

A vida numa A4 ou a volta ao mundo em dez tentativas: lembrando Osório Mateus

Carlos A. M. Gouveia

(FLUL/CELGA-ILTEC)

Há relativamente pouco tempo, uma colega reportava-me, em jeito de aprovação e apoio, que costumava falar de mim como exemplo de organização. Citava para esse efeito de referência à minha pessoa o facto de as reuniões que convoquei e a que presidi no meu mandato de diretor do Departamento de Estudos Anglísticos terem hora marcada para o seu início, mas terem também hora marcada para o seu fim, consumando-se tudo em 90 minutos. Dizia esta colega que, com esta prática, ajudei a disciplinar as intervenções nas reuniões, obrigando quem nelas participava a ser preciso e conciso quando falava.

Na altura a pensar no que haveria de dizer nesta sessão de homenagem a Osório Mateus, este comentário da minha colega imediatamente me confirmou o que há muito já sabia: devo muito do que sou como pessoa e como docente ao que aprendi com Osório Mateus. Por exemplo, e para me referir ao comentário da minha colega, que acabei de referir, com ele aprendi a afirmar a simplicidade das coisas mais complexas e a relativizar o tempo de trabalho e de tratamento que as mesmas nos merecem ("que lo que está por hacer/ outro dia lo haremos"[5]).

[5] Gil Vicente, *Frágua de Amores*. Versos que também enquadravam tematicamente a exposição sobre Osório Mateus no átrio do edifício principal de FLUL, em dezembro de 2022, a propósito das Jornadas de Estudos de Teatro.

Diz a literatura sobre formação de professores que as práticas em sala de aula e as metodologias de ensino são mais determinadas pelos modos de fazer a que fomos expostos enquanto alunos do que propriamente pelo que aprendemos no processo da nossa formação como professores (vd., por exemplo, Martin, 2015). Eventualmente condenável por certas teorias e padrões comportamentais das ciências da educação, esta atitude é, ainda assim, antropologicamente compreensível e aceitável. Digamos que tal atitude – de aprendermos a ser professores com os nossos professores – reflete mais a realidade da aprendizagem humana em geral, se equacionada esta como desenvolvimento de conhecimento através de interação em contextos de experiência compartilhada, do que a realidade da aprendizagem formal em contexto pedagógico. Centrada em conteúdos sistematicamente organizados em estruturas de aprendizagem de conhecimento de pendor segmentado, pelo menos nas humanidades, a aprendizagem formal em contexto pedagógico vê-se limitada, em tal segmentalidade, pela impossibilidade de aquisição de conhecimento cumulativo (vd. Maton, 2009). A aprendizagem de conhecimento de pendor segmentado é motivada por processos em que os alunos aprendem uma série de ideias ou competências que estão fortemente ligadas aos seus contextos de aquisição, limitando assim a sua transferência para outros contextos e a construção de conhecimento cumulativo. A aprendizagem segmental distingue-se da aprendizagem cumulativa, típica das ciências, por, nesta, os alunos integrarem e subsumirem conhecimento prévio, e, naquela, adquirirem conhecimento em estruturas paralelas umas às outras, ao invés de o construírem sobre conhecimento passado (Maton, 2009).

Vem tudo isto a propósito de Osório Mateus e do quanto há dele em mim, na minha docência e no meu entendimento da universidade e do papel desta na construção do conhecimento e na formação e desenvolvimento profissional de professores. Com Osório Mateus aprendi muito sobre teatro e teatro em Portugal, no contexto de duas cadeiras anuais distintas que, na minha

licenciatura, fiz sob a sua lecionação – Literatura Portuguesa e História do Teatro –, ou nos projetos em que me envolveu, como os cadernos Vicente.

Numa outra dimensão, mais antropológica, aprendi ainda com ele a mexer-me em alfarrabistas e a procurar o novo no velho, literal e metaforicamente, no manuseamento de livros, mas também na investigação, e no trabalho com papel, seguindo práticas de sustentabilidade e de reutilização de materiais: o famoso jogo do papel, do seu recorte e das suas diferentes dimensões, A4, A5, A6. De uma A4, quatro A6, ou oito A7, quatro ou oito fichas de registo de informação. E aprendi também sobre cinema; e muito sobre comunicação, implícitos e constitutividade contextual na língua: entender Osório Mateus não era fácil, tal o reduzido grau de gravidade semântica da sua expressão verbal.

Para além destes aspetos, quero trazer aqui três marcas osorianas em mim de que muito me orgulho e me ajudam a entender-me como sujeito, e a que pomposamente me refiro como Escrita: a vida numa A4, Reescrita: a volta ao mundo em dez tentativas, e Apagamento do autor: a alteridade como marca.

Escrita: a vida numa A4

O objeto de estudo com que trabalho e que faz de mim um linguista, ou mais especificamente um analista do discurso, é entendido de forma diversa por diferentes quadros teóricos, o que faz da linguística, mais do que da análise do discurso, uma disciplina de estrutura de conhecimento segmentado, nos termos atrás referidos. No quadro teórico em que me situo, nesta disciplina de conhecimento segmentado, não cumulativo, a língua é encarada como uma realidade social cuja materialização em textos se concretiza na interação verbal. Na sua instrumentalidade, a língua é vista como servindo-nos à construção e representação da experiência em significados que medeiam e informam a nossa relação com a realidade, naturalizando-a. No seguimento

deste tipo de perspetivação teórica, diria, portanto, que a análise e descrição da língua é, muito antropologicamente, a análise e descrição do modo como vivemos as nossas vidas, a nossa existência como seres humanos. Um ato de escrita, por sua vez, é, então, um ato de vida, de criação da experiência de viver, numa folha de papel. No caso das aulas de Osório Mateus, tal ato de escrita, de vida, consubstanciava-se numa A4. A vida numa A4, porque, como dizia, ou diz a minha duvidosa memória por ele: “tudo cabe numa A4”. Esta talvez seja a segunda frase que os meus alunos mais me ouvem, das que herdei de Osório Mateus. Tudo cabe numa A4. Mas não chegaríamos lá, à A4 desejada, se não adquiríssemos técnicas de escrita e de redução do acessório ao essencial do que queríamos dizer, ou cuja experiência queríamos (re)criar. E assim aprendi, e agora os meus alunos comigo, a distinguir e a relativizar tipos de conhecimento, práticas de síntese e concisão em modos alternativos de o expressar e viver, porque diferentes modos de dizer ou escrever são sempre diferentes modos de significar e de construir a experiência: diferentes modos de dar a volta ao mundo.

Reescrita: a volta ao mundo em dez tentativas

A vida numa A4 em ostensão ao outro, porque a escrita, representando conhecimento, representa-o para o outro, o leitor. E o leitor Osório Mateus era exigente, requeria reescrita, nova tentativa de significar e de construir a experiência e o conhecimento. E assim chego à primeira frase que os meus alunos mais me ouvem, das que herdei de Osório Mateus: “só se aspira à perfeição após a décima tentativa”. Construir conhecimento, representar a experiência, enfim, naturalizar a realidade, só se aspira à perfeição após a décima tentativa, após trabalho constante de reescrita. Escrita e reescrita de A4s em tarefa de procura de melhor expressão, em tarefa de busca da impossível perfeição. Exercício ingrato, tantas vezes por mim não compreendido (“que mais quer ele que eu faça a este texto? Já não tenho por

onde cortar, onde alterar!") foi com esta técnica que tomei consciência do poder da língua enquanto fonte de recursos simbólicos para gerenciar o fluxo de informação.

Na visão que professo (isto é quase uma religião!) sobre o objeto de estudo da linguística, a ideação, a interpessoalidade e a textualidade são as três características fundamentais ou funções da linguagem humana que todas as línguas possibilitam aos seus falantes concretizar (vd. Halliday, 1970; 2014). Representando a essência da língua na sua instrumentalidade, estas funções foram plenamente usadas no trabalho com Osório Mateus e, como linguista, compreendo agora estratégias que não entendia na altura, do trabalho que com ele fui realizando. Posso agora, à distância de quase quatro décadas, afirmar que naquele tempo aprimorei métodos de trabalho e construção da experiência, ganhando domínio da semiose, a partir de uma "conceção trinocular de significado como compreendendo recursos ideacionais para naturalizar a realidade, recursos interpessoais para negociar relações sociais e recursos textuais para gerenciar o fluxo de informações" (Martin, 2009, p. 11).

Apagamento do autor: a alteridade como marca

Posso também agora dizer, a partir do modo como tenho (re)conhecido Osório Mateus ao longo dos anos da minha memória, que o ato de reescrita, ou a volta ao mundo e ao ponto de partida em dez tentativas, buscava de facto a perfeição, encarada esta como uma escrita livre dos subterfúgios da adjetivação, da modalidade e sobretudo, dos recursos de avaliatividade – uma escrita despojada, nua, exposta na sua corporalidade, sem adereços, como no teatro que praticava ("teatro é corpo"); uma escrita, enfim, como o teatro, tomada na sua essencialidade. Assim, cada ato de reescrita era um voltar ao princípio, ao início, uma revisitação da busca da melhor forma de naturalizar a

realidade, num processo de diluição de sentimentos e atitudes, de apagamento da subjetividade. Resultado esperado: fazer da realidade naturalizada **A** (única) realidade, sem marcas de manipulação autoral. Este apagamento das marcas do sujeito na escrita, ou da sua sujeitificação em todas as práticas de ideação e de construção do conhecimento, estava presente desde o início, como se a verdadeira alteridade e interpessoalidade fosse tornarmo-nos o outro, o leitor, o objeto da escrita ou o texto, que não nós próprios. Tornarmo-nos uma marca, uma intenção, um O e um M ou um C e um G, como se a escrita e, nela, a construção do conhecimento e a sua naturalização da realidade ultrapassassem o sujeito dessa construção e naturalização.

*

*

*

Escrita, reescrita e alteridade são as marcas de ideação, textualidade e interpessoalidade de Osório Mateus em mim, que em mim o construíram como ser humano, investigador e professor singular, matizado em fortes e suaves tons de azul, de pensamento e de criatividade.

Referências

Halliday, M. A. K. (1970). Language Structure and Language Function. In Lyons,J. (Ed.), *New Horizons in Linguistics* (p. 140-164) Penguin Books.

Halliday, M. A. K. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed., Revised by Christian M.I.M. Matthiessen). Routledge.

Maton, K. (2009) Cumulative and segmented learning: exploring the role of curriculum structures in knowledge-building, *British Journal of Sociology of Education, 30* (1), 43-57.

Martin, J. R. (2009). Genres and language learning: a social semiotic perspective. *Linguistics and Education, 20* (1), 10-21.

Martin, J. R. (2015). Teaching/learning: The yin and yang of language development from home through school. *Linguistics and the Human Sciences, 10* (1), 49–68.

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus
Mesa-Redonda Metodologias e Processos de Trabalho de Osório Mateus

Sábado, 17 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Osório Mateus: práticas de trabalho[6]

João Dionísio

(FLUL)

Quero agradecer o convite que me foi dirigido para participar nesta mesa-redonda, cumprimentar os meus colegas de mesa e saudar o público.

A encomenda que me fizeram tinha dois quesitos, uma intervenção (1) baseada em texto escrito e (2) cuja leitura não durasse mais de 10 minutos. É o que procuro cumprir, começando por um enquadramento sumaríssimo. [Devo dizer que, relido há pouco o que agora apresento, fiquei com vontade de recomeçar do início e ocupar-me apenas com duas questões: "qual é o valor do trabalho?", "qual é o valor do formato?"]

De 1984 a 1988 fiz a licenciatura em Estudos Portugueses e Ingleses na Faculdade de Letras, tendo tido aulas de Literatura Portuguesa II com Osório Mateus no terceiro ano do curso (as licenciaturas tinham então 4 anos). Em 1989 sai a minha colaboração na série de cadernos "Vicente", que ele dirigiu: o opúsculo sobre o auto do *Juiz da Beira*. Entre a minha entrada, em 1990, para o Departamento de Literaturas Românicas, de cujo corpo docente Osório Mateus fazia parte, e o ano em que morreu, o meu contacto com ele foi pouco relevante. O que direi resulta por isso de um exercício de memória relativo a episódios decorridos em pouco mais de dois anos entre 1987 e 1989. O exercício não visa nenhuma espécie de nostalgia, mas devo dizer que a minha experiência de licenciatura foi absurdamente feliz e nela sinto-me sobretudo devedor de três professores. Um deles foi Osório Mateus.

[6] O Autor escreve de acordo com a norma ortográfica anterior a 1990.

Isto é quanto basta para desvio de reconhecimento ao meu propósito aqui, que é, não tanto recordar a pessoa que hoje evocamos, mas experimentar reflectir sobre a relação que alguns aspectos das práticas de trabalho por ele cultivadas pode ser estabelecida com os dias de hoje.

Os elementos definidores destas práticas são conhecidos, incluindo entre outros: 1. O privilégio conferido ao trabalho colaborativo; 2. A distinção programática entre representação de acções por corpos e representação por letras impressas; 3. A demolição do saber inerte acumulado para dar lugar a uma espécie de *back to basics* editorial, segundo orientação que visava favorecer o trabalho do leitor em vez de alimentar a sua indolência; 4. A prática de arquivo com o voluntarismo cooperativo, se necessário, a substituir-se a políticas institucionais falhas de visão. A lista de elementos definidores poderia prosseguir, mas interrompo a enumeração neste ponto.

Cada um destes quatro elementos era raro na Faculdade de Letras de então e, se não erro, no panorama universitário português naquela época. E hoje? Como é que estes traços de identificação se manifestam actualmente na academia? O retrato seguinte é obviamente parcial e comprometido.

1. O privilégio conferido ao trabalho colaborativo ganhou foros de cidadania que antes não tinha, muito por causa do aparecimento e persistência de, chamemos-lhes assim, novos enquadramentos de produção académica que modificaram a constituição das universidades. Falo dos centros de investigação, através dos quais foram consagradas tarefas e formatos que, existindo antes, ocasionavam escasso reconhecimento. Nestas novas unidades, o trabalho colaborativo passou a incluir, quase como uma evidência, a contribuição de jovens licenciados ou até de licenciandos. E, com estas iniciativas de autoria colectiva, os nomes dos responsáveis por elas passaram a agrupar-se em fórmulas de *copyright* – de congressos a publicações – em obediência a convenções de referência concorrentes: o modelo sequencial de relevo decrescente (primeiro autor porque mais importante, segundo autor porque o

segundo mais importante, etc.) e o modelo sequencial que reflecte funções diferenciadas, o primeiro autor responsável pela investigação, o último responsável pelo financiamento do projecto ou pela sua coordenação ou pela apresentação redigida dos resultados, entre outras possibilidades. Modelos sequenciais como este último provêm da investigação científica experimental. Já o reconhecimento do trabalho colaborativo como o entendia Osório Mateus parecia provir antes dos créditos típicos das artes performativas patentes nas fichas técnicas de filmes, representações teatrais e espectáculos de ópera. Adicionalmente, parecia existir uma certa tendência para a inversão dos lugares reservados a sujeito e a complemento directo na descrição de uma acção académica. Talvez isto indiciasse, não sei, alguma desconfiança a respeito da causa eficiente nos termos em que a concebia a teoria aristotélica: em matéria de *copyright*, para Osório Mateus, não seríamos tanto nós a fazer coisas, seriam sobretudo as coisas que fazemos a fazer-nos. Se estiver certo nesta percepção, daí decorreriam diversas consequências. Entre elas, uma dimensão lúdica completamente incompatível com registos proprietários convencionais: assim surgiram *cyborgs* onomásticos a autorar uns poucos dos cadernos «Vicente»: Esperança Cardeira e Alina Villalva, por exemplo, aceitaram converter-se em Cardeira Villalva, autor de livrinho sobre o *Auto da Barca do Inferno*. Eram tempos difíceis para a bibliometria.

2. A distinção programática entre representação de acções por corpos e por letras impressas fundamentou a existência do Centro de Estudos de Teatro e tem animado o ensino das artes do espectáculo na Faculdade de Letras através de cursos de 1.º, 2.º e 3.º ciclos. Nesta ocasião, interessa-me salientar que uma tal distinção programática representa a defesa de actividades evanescentes: começam, acabam, quem estava lá ficou a saber, quem não estava... paciência. A universidade hoje lida mal com actividades evanescentes porque a estas falta um meio de prova: como é que posso saber que foi assim que aconteceu se eu não estava lá? A consequência é, no meio académico, a

desvalorização grosseira de acções deste género (congressos, colóquios, conferências, etc.), a correspondente diminuição do número daqueles a que elas assistem e mesmo daqueles que nelas participam. Sem surpresa, a qualidade da intervenção neste género de acções também me parece ter diminuído nos últimos anos. Mas o pior será provavelmente – para compensar a ausência de quem não estava lá – a disseminação de uma verdadeira praga de proporções bíblicas: a cultura da comprovação através de atestados, certificações e outras práticas de validação testemunhal. Forma diminuída de dar validade a uma prática já de si diminuída, esta cultura da comprovação é um indício deprimente de desconfiança: "sei que acha que não estive lá, mas eu estive". Ficamos todos mais descansados.

Aos pontos 3 e 4 prefiro tratá-los conjuntamente. A prática arquivística de Osório Mateus tem hoje um seu semelhante raríssimo na *Ephemera* de Pacheco Pereira e sobretudo faz menos falta actualmente porque as instituições com este perfil se tornaram mais conscientes do papel que é o delas. Também a substituição de dar o texto lido por dar o texto a ler teve ao longo das últimas décadas uma concretização constante, como seria de esperar do Centro de Estudos de Teatro, designadamente em iniciativas coordenadas pelo José Camões e não só. O que em certos quadrantes das Humanidades Digitais é conhecido por "the documentary turn" aponta nessa mesma direcção, a de dar o texto a ler e esbate a fronteira entre o arquivo e a edição. A este respeito, quem leia a cronologia de Osório Mateus incluída na excelente brochura desta iniciativa, não fica com uma ideia – porque não pode ficar – da importância que ele atribuía às possibilidades abertas pelo paradigma digital. Estas possibilidades vislumbram-se-lhe ainda nos anos 80 do século passado, mudam as suas práticas de trabalho e alimentam-lhe a imaginação. A face visível da cultura digital de então era o computador pessoal de tamanho considerável e disquetes flexíveis de 5 polegadas, depois substituídas por disquetes de 3

polegadas, cujo uso vai decaindo a partir de meados dos anos 90, precisamente quando morre Osório Mateus. Com estes meios, o armazenamento de dados, a sua organização e disponibilização, sem esquecer a facilidade de actualização abriam, já nessa altura, novos caminhos que ele começava a explorar. Creio que na Faculdade de Letras quem advertira o lado mais solar do paradigma digital fora, ainda na década de 70, no Departamento de Estudos Clássicos, Aires Nascimento, com a produção automática de concordâncias, e, mais tarde, no Departamento de Linguística Geral e Românica, Maria Helena Mira Mateus e o seu papel no Eurotra, o projecto pioneiro de investigação na área da tradução automática. Quanto a Osório Mateus, este aspecto programático do seu trabalho é talvez dos que tem tido um cumprimento mais feliz. Paradoxalmente, ou não, uma vez que foi cumprido, é a altura de dar a volta ao prego e animar os leitores a fazerem a sua parte, isto é, a fazerem as suas próprias leituras. É que se a aposta for permanentemente a de um *back to basics*, o vício que Osório Mateus procurava expulsar pela porta da frente regressará pela porta dos fundos e ficaremos todos a olhar, com uma nova espécie de inércia, para tudo o que nos foi dado a ler. Dito de outra maneira, a vida – também a vida académica – é felizmente demasiado diversificada para que tenhamos de garantir que cada coisa seja feita de cada vez. Sim, cada coisa haveria de ser feita no seu tempo próprio a uma escala pequena, mas na escala maior, fazer muitas coisas ao mesmo tempo (ler e escrever, ouvir e encenar, representar e ensinar, guardar e mostrar) parece ter sido o programa de Osório Mateus.

Com isto termino. As práticas de trabalho que muito insuficientemente apontei não se cristalizaram e foram sendo moldadas a diferentes circunstâncias, mas cabe perguntar se funcionariam, se funcionam, sem a personalidade magnética de Osório Mateus. A resposta a esta pergunta pelos organizadores da iniciativa e por quem com ela colabora, eu por certo, é que sim, funciona. No entanto, funcionar é verbo escasso para uma celebração: parece apenas questão para inquérito (Pergunta: «O método funciona?, Resposta:

«Sim»; resultados: 74% Sim, 20% Não, 6% Não sabe ou não quer responder). O ponto crucial aqui é outro: o que tenho vindo a chamar «práticas de trabalho» associadas a Osório Mateus fez escola junto de certas pessoas. E é disso que tenho tentado falar, de fazer escola.

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus
Abertura das Comunicações

Sexta-feira, 16 de dezembro de 2022, 10h30, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Palabras en homenaje al Dr. Osório Mateus

Mercedes de los Reyes Peña

(Universidad de Sevilla)

Mi conocimiento del Dr. Osório Mateus se remonta bastantes años atrás. Tuvo lugar en la ciudad hispalense, en 1984, con motivo de una Acción Integrada entre las Universidades de Lisboa y Sevilla, dirigida por la Dra. D Idalina Resina Rodrigues y el Dr. D. Jorge Umitia Gómez, respectivamente, en la que participábamos los Profesores Osório Mateus y María Victoria Navas (Universidad de Lisboa) y Piedad Bolaños Donoso y la que suscribe (Universidad de Sevilla). Su tema: "Representaciones teatrales castellanas en Portugal durante el Siglo de Oro", Acción Integrada que se prolongó con otra posterior en 1993. Durante estos años nuestros continuados contactos en ambas capitales propiciados por ese tema común y nuestras visitas a archivos y bibliotecas se fueron transformando de un intercambio a nivel profesional en una verdadera amistad, que en el caso del Dr. Osório Mateus se prolongó hasta su desgraciado fallecimiento. La mejor prueba de ello fue la llamada telefónica que me hizo cuando se descubrió su enfermedad, informándome del diagnóstico que le habían dado.

Son muy numerosos los gratísimos recuerdos que atesoro de él, de sus contrastes —tímido y exultante—; de su afición por los libros y la lectura hasta el punto de tener su casa convertida en una biblioteca, donde hasta la cocina tenía esta funcionalidad, pues sus armarios estaban llenos de libros en vez de ocupados por material culinario; de su enorme capacidad para agradar: durante nuestras estancias en Lisboa eran muy frecuentes sus llamadas por la mañana para informarnos del tiempo y preguntarnos, dónde iríamos a investigar, dándonos todas las indicaciones oportunas al respecto e invitándonos a ir a teatro o a algún lugar de música y copas, como la discoteca *Fragile,* donde se

encontraba toda la "progresía" portuguesa (escritores, pintores, arquitectos, políticos...) que él muy animado se complacía en presentarnos, siendo él mismo el primero de estos progresistas, como mostró a lo largo de su vida.

Dada la brevedad de este escrito, tras estas rápidas pinceladas, me interesa destacar lo que fue su gran pasión: el teatro, entendido no solo como "texto" sino como lo que realmente es, o sea, en su doble e inseparable faceta de texto literario y texto espectacular, contemplando todos sus sistemas de signos, es decir, lo que se ha dado en denominar "práctica escénica", llevando a la Universidad esta nueva forma de contemplar y acercarse al teatro, al "hecho teatral", como a Osório Mateus le gustaba llamar. Una mirada que por entonces era novedosa, que quiso transmitir a sus alumnos y dejó plasmada en la creación del "Centro de Estudos de Teatro", que, gracias a la continuidad de sus discípulos, cumple y celebra sus treinta años, habiéndose convertido en un Centro de obligada referencia para todo aquel que desee acercarse al teatro, ya desde la teoría o desde la práctica.

Como última pincelada, aludiré con brevedad a su también novedosa posición ante la crítica textual, por su defensa a ultranza a dejar al lector en libertad ante el modo de lectura e interpretación de los textos, cuyo ejemplo más acabado —en mi opinión— fueron las llamadas "Cajas Vicente", donde la casi total falta de puntuación le dejaba en casi completa libertad para la lectura, así como para la ordenación de los textos, al estar publicada la producción vicentina en fascículos independientes.

Para mí, José Alberto, como yo le llamaba, será siempre un amigo y un referente inolvidable, que con su gran inteligencia, altísimo nivel cultural, humanismo, apertura, progresismo, gentileza, esmerada educación... me cautivó y me hizo abrirme a nuevas ideas, nuevas perspectivas, permitiéndome compartir con él nuestra común afición por el teatro en la completa extensión del término.

O teatro do silêncio[7]

Antonino Solmer

(actor, encenador, escritor)

Conheci Osório Mateus nos corredores do Teatro do Bairro Alto, mas já o conhecia pelo nome. Tinha sido o tradutor de um livro já de 75 “Para um Teatro Pobre”. O conhecimento dessa via levou-me quando estive na Polónia, a garantir a presença, a minha e a de Fernanda Lapa, num estágio do Teatr Laboratotium, de Jerzy Grotowski. Nos exercícios contracenámos com o revelado herói do seu livro traduzido, Riszard Cieslak. Pensei muitas vezes o quanto ele, Osório Mateus, adoraria estar por ali.

Nos corredores do Teatro do Bairro Alto, o Osório convidou-me um dia para entrar na peça italiana “A Guarda”. Aceitei e com ele aprendi que para se ser encenador, diga-se de passagem, também com Ricardo Pais, não era preciso maltratar os actores. Que era a via nesses tempos. E já estávamos em 77. Imaginem o que sofri desde os anos 60.

Para este trabalho, desenhou as figuras nuns cartões que recortados e uma dobra em baixo se mantinham de pé. Naquele dia juntámo-nos à volta de uma mesa quadrada, tal como o espaço cénico previsto. Os dois actores que começavam a falar eram dispostos na mesa, nos pontos que achávamos adequados e *fala a fala* procurando, sugerindo, ele e nós, os outros pontos da contracena. Quando era ele a propor explicava o seu porquê. Se algum de nós

[7] O Autor escreve de acordo com a norma ortográfica anterior a 1990.

tinha outra ideia ele calava-se e anotava. Ficávamos por ali. Silenciava-nos. Passávamos à leitura de outra cena. Ele anotava.

No dia seguinte demonstrava a sua *leitura* e discutíamos. Falava sobre o significado de cada passo e íamos percebendo a sua estratégia. Por vezes, bastantes, ele aceitava o que nós propúnhamos e fazíamos. E sempre, sempre assim. Atente-se: os ensaios começaram a 13 de Abril, mas ele já tinha feito uma reunião com todos nós a 5 de Março. Planeava. Mas ao mesmo tempo adiava a sua verdade. Silenciava. Depois, o *dia seguinte*, era por aí que recomeçávamos. De táctica em táctica, discutida, percebida e aprovada íamos seguindo conjuntamente para uma estratégia final. Que ia sendo conhecida, profundamente, por todos.[8]

Olhando os bonequinhos, cada actor sabia não só a sua distância do actor que estava em frente, mas a sua distância de todos os outros (incluindo objectos e todo o espaço). Abria-se o nosso campo visual. Cada actor em cada momento sabia, quase centímetro a centímetro onde estavam todos os outros. Ficava para o fim a qualidade das falas. Num dialecto ou idioma próprio, que propôs e propúnhamos, para este universo montanhês. E aí vinha o prazer de uma coisa renovada. Espantosa.

Inscrevi-me num curso livre de literatura, na Universidade Nova, por causa dele constar no elenco de professores-monitores. Na sua sessão leu um bocado de Gil Vicente com os sons (agora diríamos sotaques) da época em que foram escritos. Tudo percebido, num Vicente renovado e iluminado. “A Guarda” também utilizou este caminho: dois Guardas (José Eduardo e eu próprio),

[8] Calendário dos trabalhos: 5/3 - 1ª Reunião de trabalho; 13/4 - Início dos ensaios; 11/7 - Conferência de imprensa; 15/7 - Estreia no Porto – Sala da Seiva Trupe, no Teatro do Campo Alegre; 3/9 - Estreia em Lisboa – Sala de “Os Cómicos” no Teatro do Bairro Alto

procuravam dois mancebos para irem cumprir os seus deveres militares. Estes mancebos (Fernando Heitor e Luís Lucas) tinham uma irmã (Teresa Madruga) e todos constituíam com a mãe, uma família: a família La Pena.

Os guardas, como que subindo a montanha, procuravam assim:

Familapen – Oh! Familapen.

A dona de casa, a mãe (Lia Gama) dava em determinada altura um copo de vinho a cada um dos guardas. Estes ao primeiro gole diziam:

Cumassitássebem…

Naquelas sessões que falei, da Universidade Nova, demonstrou-nos que o termo dramaturgia dizia respeito à obra dum autor ou duma época (ex. dramaturgia de Santareno, dramaturgia de Peter Handke, dramaturgia do barroco…). Para designar o trabalho de análise do texto dramático devia dizer-se dramatologia. Foi um espanto na sala!

Em 82, eu e a Eduarda Dionísio convidámos o OM para integrar um grupo (ContraRegra) que trabalharia um conjunto de três peças para estrearem ao mesmo tempo. A apresentação seria em “roulement”. Cada dia uma peça em cena. Ele aceitou. O triunvirato de encenadores seria o Osório Mateus, o Rogério de Carvalho e eu próprio. A ideia não foi avante porque a SEC não nos apoiou, embora dizendo “que era o teatro ideal! Para um país ideal”. Consegui fazer este sistema de “roulement” quando estive no D. Maria com três peças de Garrett. Em cerca de dois meses e meio, o número relativo de espectadores ultrapassou o do “Rei Lear”.

Projecto de ContraRegra desfeito, o Osório Mateus, generosamente aceitou participar como actor, em 83, nalguns trabalhos de “quase teatro”: poesia ou teatro, apenas lido com alguns empenhos cénicos.

Tenho pena de não ter trabalhado muitas vezes com Osório Mateus:

Em cada trabalho éramos todos o seu actor.

Um dia, de repente, no *dia seguinte,* desapareceu, abandonou, o nosso campo visual.

Remeteu-se, ao seu Teatro do Silêncio.

Obrigada, Osório Mateus.

Obrigada, Mestre

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus

Segunda-feira, 19 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Mateus, *Actions*

João Nuno Sales Machado

(Centro de Estudos de Teatro)

Em 1980, Osório Mateus encontra-se em Veneza como leitor de Português na Ca' Foscari. Nos dias 21, 26 e 29 de maio apresenta, com Ana Jotta e Helena Domingos, três ações, que denomina *Action 17*, *Action 18* e *Action 19.* Os números correspondem aos anos em que, no século XVI, se representaram *Barca do Inferno* (1517), *Purgatório* (1518) e *Barca da Glória* (1519), de Gil Vicente. O texto proferido nas ações é o de cada um desses autos.

No Fundo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) encontra-se informação relevante sobre as *Actions*: fotografias, registos áudio, notas de imprensa.

Nos álbuns com fotografias, Mateus acrescenta, naqueles que contêm polaroides da representação e de ensaios, ao título da ação o nome *Joane,* e, entre parênteses, a palavra *preview,* para a *Action 17; Teatro Garré* (também com a indicação *preview*), para a *Action 18*, e, para a *Action 19, Fatalista,* a que acrescenta, entre parênteses, *revival – o Fatalista*, de Diderot, tinha sido encenado por Osório Mateus, dois anos antes, em 1978, em Lisboa, e contara, também, com a participação de Ana Jotta e de Helena Domingos.

Abertas ao público em geral, com divulgação em jornais locais, as ações têm o propósito de dar a conhecer, a um público universitário, o teatro português, a partir de Gil Vicente. No final da última ação realizou-se um debate sobre o teatro em que

participaram diversos professores universitários de cadeiras de literatura portuguesa e brasileira na Ca' Foscari.

Os textos dos autos de Vicente são distribuídos ao público em edições artesanais que contam com alguns desenhos de Ana Jotta. Revelando preocupações de inteligibilidade, os textos são transcritos numa versão que permita maior facilidade de leitura ao público italiano (por exemplo, retirando das palavras a letra "u" quando esta não se lê em português). Nas fotografias das representações, os textos são visíveis nas mãos dos espetadores.

1. Espaço

Os espaços escolhidos para a apresentação das três *Actions* têm como elemento comum não serem salas de teatro.

O espaço de representação da *Action 17* é a nave central de uma antiga igreja neoclássica, a Abadia de São Leonardo [Figura 1], gerida pelo município veneziano, já então destinada a eventos diversos.

1. Abadia de São Leonardo, Veneza, interior

O espaço oferece monumentalidade e distância numa arquitetura fria, com elementos ornamentais clássicos, como pilastras caneladas, capitéis, cornijas e frontões.[1]

Em vez de aproveitar a disposição tradicional das cadeiras viradas para a capela-mor, optou-se por distribuir as cadeiras em retângulo, frente a frente, deixando para a representação dos atores o espaço central entre as cadeiras, com início na abside da capela-mor [Figura 2].

2. Osório Mateus e Helena Domingos, *Action 17*, 1980

A segunda ação realiza-se numa sala destinada a conferências, a Sala Niccolò Tommaseo, no Ateneo Veneto [Figura 3].

3 Sala Nicolò Tommaseo, no Ateneo Veneto, Veneza

Aqui, o espaço é mais pequeno (com uma lotação para setenta pessoas), mas nobilitado por pinturas dos séculos XVII e XVIII, das quais se destacam, no teto, a representação de um juízo final, e, na parede do fundo, uma *Cena in casa del Fariseo,* de Francesco Fontebasso.

No centro dessa parede, uma porta com um vão classicista em mármore, que serve de fundo para as conferências que ali ocorrem, é coberta por um desenho de Ana Jotta, em papel cenário, representando o Palácio da Vila de Sintra [figura 4].

4 Ana Jotta e Osório Mateus, Action 18, 1980

Nesta zona, cria-se um espaço representado específico, tapado por uma cortina que Mateus abre durante a ação [figura 5] e onde, sobre um pequeno estrado, Ana Jotta se apresentará como Garrett.

5. Osório Mateus, *Action 18*, 1980

As cadeiras, que, naquela sala, estão dispostas normalmente de frente para a parede da porta, são retiradas. O público senta-se em cadeiras encostadas às paredes e às janelas [Figura 6]. Também aqui, os atores representam entre a parede do fundo (transformada num pequeno palco*)* e o centro da sala.

6. Ana Jotta, Action 18, 1980

O terceiro espaço escolhido para a representação de *Action 19* é o mais pequeno de todos. Trata-se de uma sala no sótão da Ca' Garzoni-Moro, local do seminário de Espanhol da Universidade.

O espaço está marcado por uma linha diagonal tracejada que divide a zona com secretária onde decorre uma parte da ação (entre Osório Mateus e Helena Domingos) e o outro lado da sala onde se posiciona Ana Jotta, que aproveita como cenário e adereços um mapa da América do Sul, caixotes, um aspirador [Figura 7]. Também aqui o público se senta à volta do espaço representado, com algumas pessoas sentadas à secretária ao lado dos atores [Figura 8].

7. Ana Jotta, *Action 19*, 1980

8. Helena Domingos e Osório Mateus, *Action 19*, 1980

Com características arquitetónicas muito diferentes entre si, os espaços são trabalhados de acordo com a ideia comum de deixar o centro da representação para os atores, sentando-se o público nas zonas laterais, de costas para as paredes. Assim, em nenhuma das *Actions* se representa de acordo com um modelo de palco à italiana, consentâneo, aliás, com o facto de o teatro de Vicente não seguir esse modelo, desconstruindo-se também por esta via qualquer conceito de representação tradicional ou académica.

2. Cena

9. Ana Jotta e Helena Domingos, *Action 17*, 1980

Um texto do *Diario di Venetia* (que traduzo) dá informação sobre a *Action 17:*

«As cadeiras, dispostas em retângulo, isolam ao centro um homem vestido de vermelho, que, ladeado por uma mangueira, engraxa tranquilamente os sapatos. A alguma distância, duas mulheres, uma segura uma guitarra, a outra, vestida da mesma maneira que o homem, toca as cordas de um violino com o arco [Figura 9]. De repente, tudo ganha vida, o homem calça-se e as mulheres dispõem-se nos lugares destinados.

O ator serve-se de poucos elementos para representar as diversas figuras. A mulher de vermelho em cima de uma pequena mesa transforma-se em diabo e responde aos danados desafiando-os com a sua máquina fotográfica. Em breve, o homem é literalmente visado pelos flashes da máquina fotográfica que enquadram continuamente cada uma das cenas».

Esta notícia, de 28 de maio, escrita por Giuseppe Carlo Rossi, aproxima-nos do que foi a representação da *Action 17.* Na abside da igreja, Helena Domingos representa o anjo.

A figura hierática da *Barca do Inferno* dedilha uma viola e veste um vestido verde-escuro (que voltará a usar nas outras ações). Talvez leia as didascálias, tem ao pé de si uma mesa com uma máquina de escrever [Figura 10].

10. Helena Domingos e Osório Mateus, Action 17, 1980

O modo como os outros dois atores vêm vestidos sugere o mundo das *sotties*. Recriação contemporânea dos trajes dos *sots* (ou do seu sem-sentido), Osório Mateus vem vestido com um pijama em turco vermelho (igual ao de Ana Jotta), uma gola de renda e um chapéu de palha azul-escuro ou roxo, com alguma reminiscência étnica [Figura 11].

11. Helena Domingos e Osório Mateus, Action 17, 1980

Mateus representa o papel de todas as almas que se dirigem às barcas. Ana Jotta, no papel de Diabo, fotografa as figuras que lhe chegam, disparando o flash da sua polaroide. Nalguns casos, há fotografias em que Ana Jotta e Osório Mateus aparecem juntos (numa, está sentada na mesa/barca, em diálogo com Mateus, de joelhos, noutra, faz da Moça que vem e dança com o Frade) – os atores desdobram-se, quando necessário, em diversas personagens e funções (neste caso, é Helena Domingos quem fotografa) [Figura 12]. Em todas as ações, além da polaroide há outra máquina a fotografar.

12. Ana Jotta e Osório Mateus, *Action 17*, 1980

Uma mangueira na nave central traça a linha de separação a linha entre a barca do inferno e a do paraíso [Figura 13].

13. Osório Mateus, Action 17, 1980

Adereços simples, associados às personagens representadas por Mateus (um tubo com uma bandeirinha inicialmente encaixada num tripé, a graxa utilizada no início, canetas, entre outros objetos), dispõem-se no chão da nave de São Leonardo e vão sendo utilizados à vez. São do mesmo registo dos figurinos dos *sots*: objetos inventados transformados em signos do teatro com um grau elevado de absurdo – este é um teatro que brinca [Figura 14]. E Joane, o nome do parvo, exemplifica bem esse registo.

14. Osório Mateus, *Action 17*, 1980

Talvez, por isso, Mateus escreve *Joane*, na etiqueta do álbum das polaroides tiradas nesta primeira ação. (A palavra *preview*, que se lhe segue, tanto pode indicar que as fotos correspondem a fotografias de ensaio como sugerir uma ideia para um espetáculo que não se realizou.)

Em *Action 18*, o texto dito é o de *Purgatório*. O processo de tirar fotografias entre os atores mantém-se (nesta ação, parece caber mais a Helena Domingos essa tarefa).

Osório Mateus repete o figurino da *Action* anterior, mas, desta vez, evoca-se Garrett. Ana Jotta, já o referi antes, senta-se entre o público, vestida de Garrett [figura 6]. Aberta a cortina por Mateus [Figura 5], no seu pequeno palco, com duas cadeiras à frente, discursa numa tribuna. A certo momento, em cena, muda de roupa, veste uma saia [Figura 15] e parece que representa uma cantora lírica ou uma atriz do século XIX, antecipando a cena de Emília das Neves em *Garrettismos* [Figura 16].

15. Ana Jotta, *Action 18*, 1980

16. Ana Jotta, *Action 18*, 1980

Além destas cenas, o modo como se distribui o público e as mesmas calças aos quadrados que a atriz irá vestir no espetáculo de 84 [Figura 17] são uma efetiva *preview* de *Garrettismos.*

17. Ana Jotta, *Garrettismos*, 1984

Mateus continua a representar as diversas figuras do auto. Nalgumas fotografias parece mostrar gestos e atitudes infantis (dedo no ar com barco ou chapéu de papel, deitado no chão a olhar para Jotta – lembro que em *Purgatório,* entre as figuras, há uma *pastora menina* e um *menino de tenra idade*) [Figura 18], porém, apenas com as imagens, é mais difícil perceber processos.

18. Osório Mateus, *Action 18*, 1980

Pelas imagens, talvez nos aproximemos da ideia do teatro: dois barcos de papel navegam num pequeno alguidar em jogo com as duas barcas do auto [Figura 19].

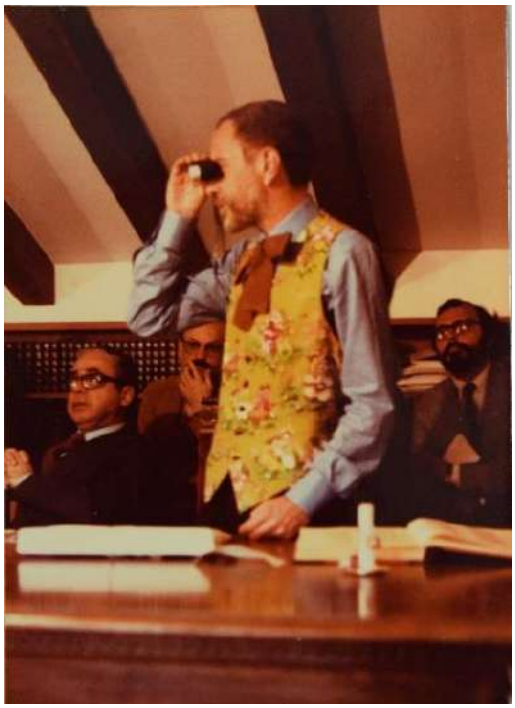
19. Osório Mateus, *Action 18*, 1980

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus

Segunda-feira, 19 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Na última ação, há mudanças nos figurinos Helena Domingos mantém o seu discreto vestido escuro que a acompanhou em todas as representações [figura 20], enquanto, por seu lado, Osório Mateus abandona o pijama e aparece vestido com um vistoso e florido colete amarelo a que acresce um exuberante laço castanho – já não é o *sot* de pijama, mas o traje que veste não abandona a extravagância [figura 21]. Ana Jotta acompanha-o com um colete também amarelo.

20. Helena Domingos, *Action 19,* 1980



21. Osório Mateus, *Action 19,* 1980

Em *Action 19*, Jotta encontra-se no outro lado do espaço de representação definido pela diagonal desenhada no chão, já referida atrás [figura 7]. Está de frente para a secretária onde Mateus se senta, acompanhado por espectadores (que se distribuem de costas voltadas para as paredes da sala). É a essa secretária que chega Helena Domingos. Vem com um guarda-chuva aberto [figura 22], semelhante àquele usado em *O Fatalista,* espetáculo que, como referi, contou com a participação dos três, dois anos antes [figura 23].

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus

Segunda-feira, 19 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

22. Helena Domingos, *Action 19,* 1980

23. Ana Jotta, Helena Domingos, *Fatalista,* 1978

A diagonal desenhada no chão (motivo que Jotta voltará a utilizar em *Konflenz* –Teatro da Cantina Velha, 1982), e o traje de Mateus (a fingir o setecentista Diderot?), bem como o colete usado por Jotta, são outros elementos de *O Fatalista* que explicam a inscrição *revival* na capa do álbum referente à *Action 19.*

Na secretária de Mateus [figura 24], vê-se uma vela, a lupa de bolso (que utiliza como binóculo) e a edição (que era a sua) do fac-simile da *Copilação* das obras de Gil Vicente. O texto dito é o da *barca da Glória* e o processo deve repetir o das ações anteriores: os atores dizem o texto que corresponde às figuras que representam.
Nalguns casos (como as fotografias sugerem), os atores parecem estar a ler.

24. Osório Mateus, *Action 19,* 1980

3. Conceito

As palavras proferidas nas três ações foram as dos textos dos autos (confirmado pelo testemunho de Ana Jotta). A audição das cassetes com as leituras de mesa de ensaio das representações evidencia o cuidado que Mateus presta ao texto, à métrica dos versos, e a uma leitura (que aprendemos com ele) de dar a ler e não de dar lido. As *Actions* são também trabalho de edição do texto de Vicente. Correspondem a um momento do trabalho, que está em progresso, de transcrição dos textos, de experimentação filológica, que Osório Mateus continuará pelas duas décadas seguintes.

Numa crítica publicada no *Diario de Venezia* escreve-se que «gesto, som e movimento das ações compensam perfeitamente o desconhecimento da língua portuguesa para o entendimento do conceito que está na base do projeto» (29.05.1980). No que parece ser

o reconhecimento de um processo contemporâneo de trabalhar, – a *Action 17* tinha sido identificada como *happening* no número anterior do jornal (*Diario de Venezia,* 28.05.1980) –, à referência elogiosa dos críticos italianos não deve ser alheio o facto de que o que podia ter sido uma mera apresentação académica sobre um autor quinhentista e uma reflexão sobre o teatro em Portugal se transforma numa surpreendente ação (dividida em três cenas, como os autos são designados na *Copilação*), na qual se exercitam processos não convencionais na escolha e organização dos espaços, na composição das figuras, na distribuição das pessoas do público, junto às quais, nas duas últimas *Actions*, os atores se sentam.

A utilização da fotografia é recurso da encenação; o ato de fotografar corresponde a um exercício realizado por todos os atores, dinamiza a representação (como se evidencia no efeito do flash, em *Action 17*, notado pelo crítico italiano atrás citado, que lhe sugere um significado), e está constantemente presente no processo (por exemplo, Mateus a fotografar Jotta, em *Action 18* [figura 4], a polaroide em funcionamento, em cima da secretária, em *Action 19*, ou Mateus, de pé, com uma fotografia na mão [Figuras 25 e 26]). Os atores são os agentes da fixação de imagens do teatro que produzem.

25. Helena Domingos, *Action 19,* 1980

26. Osório Mateus, *Action 19,* 1980

Jornadas de Estudos de Teatro: (Re)conhecer Osório Mateus

Segunda-feira, 19 de dezembro de 2022, 10h, Anf. III
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Reflexão sobre o trabalho teatral realizado, é possível apercebermo-nos, também, da capacidade de se projetar memórias de espetáculos anteriores e de antecipar um espetáculo futuro. Em *Actions* parece estar a génese dos divertimentos de *Garrettismos.*

Uma palavra, ainda, para a lição de modernidade que nos é dada a partir da representação de um autor quinhentista. Com as *Actions,* Osório Mateus demonstra que os autos de Vicente podem ser objeto de uma visão contemporânea de teatro. Uma visão assente na História do Teatro, que procura metodologias para conhecer melhor os textos quinhentistas, que assume a irrepetibilidade, a apresentação de espetáculos uma única vez, como costumavam ser os autos de Vicente a que acrescenta imaginação e criatividade.

A informação utilizada assenta na consulta dos documentos existentes no Fundo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) – caixa XXXVIII (*Actions 17.18.19* (1980), tendo sido digitalizado o registo áudio da leitura dos autos em ensaio.

Foram realizadas entrevistas com Helena Domingos (14.09.2022) e Ana Jotta (15.11.2022).

Legenda das figuras:

1. Abadia de São Leonardo, interior, *in* https://www.lavocedivenezia.it/cambiamenti-climatici-linnalzamento-del-mare-venezia-le-idee-nate-climathon-2017/ (acedida em outubro de 2023).

2. Osório Mateus e Helena Domingos, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

3. Sala Nicolò Tommaseo, no Ateneo Veneto, *in* https://ateneoveneto.org/sede-e-collezioni-artistiche/ (acedida em novembro de 2022).

4. Ana Jotta e Osório Mateus, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

5. Osório Mateus, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

6. Ana Jotta, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

7. Ana Jotta, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

8. Helena Domingos e Osório Mateus, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

9. Ana Jotta e Helena Domingos, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

10. Osório Mateus e Helena Domingos, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

11. Osório Mateus e Helena Domingos, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

12. Ana Jotta e Osório Mateus, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

13. Osório Mateus, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

14. Osório Mateus, *Action 17*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

15. Ana Jotta, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

16. Ana Jotta, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

17. Ana Jotta, *Garrettismos*, in http://www.cet-e-novecentos.com/obras

18. Osório Mateus, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

19. Osório Mateus, *Action 18*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

20. Helena Domingos, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

21 Osório Mateus, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

22. Helena Domingos, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

23. Helena Domingos, *Fatalista*, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

24. Osório Mateus, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

25. Helena Domingos, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

26. Osório Mateus, *Action 19*, 1980, Arquivo Osório Mateus (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).