

DA CENOGRRAFIA COMO LABORATÓRIO DE TODAS AS ARTES: JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA

por Eugénia Vasques*

Dir-se-á, com propriedade, e parafraseando Eduardo Lourenço noutro contexto, que até ao final dos anos 70 do século XX, as formas das salas e as ideias de cenografia reflectiam a forma “mentis” da sociedade portuguesa.

Em meados dessa década – apesar de gestos esporádicos de um vanguardismo ainda por vir, como o de Victor Garcia que faz “demolir” um velho teatro para representar a polémica peça de Genet *As Criadas*, no TEC, nos idos de 1970! --e, em força, nos anos 80, os teatros, improvisados ou pré-existent, deixaram de condicionar a liberdade dos criadores e a aproximação da cena ao público e ao acto de recepção processaram-se efectivamente. A rua era descoberta. Os espaços abandonados, ocupados. Barcos, ruínas e prédios abriram-se à criatividade dos novos, emergentes, amadores e profissionais. A democracia abria portas para mais vozes entrarem.

Depois das experiências iniciáticas da década de 70 (com início “visível” em 1973) e da sua confirmação, nos anos 80, como um dos mais persistentes criadores do post 25 de Abril, a arte cenográfica do arquitecto e designer José Manuel Castanheira (n. em Castelo Branco em 1952, o que é significativo, como se poderá inferir pela sua extrema fidelidade a raízes, lugares e pessoas) era caracterizada pela forte geometrização da cena, isto é, pela construção de espaços de modo a evidenciar a associação do volume geométrico com o cenário concebido como arquitectura. Ainda nesta fase ou ciclo de criação, o espectador mantinha-se “espectador” – aquele que olha (como no exemplo cujos esquissos me contemplam, suspensos na parede, e que me recordam o primeiro espectáculo que critiquei, *A Noite e o Momento*, de Crébillon Fils, que, em 1985 Carlos Fernando, o malogrado criador e encenador do Teatro da Graça, imaginou como um quarto de cama volvido “teatro” de jogos libertinos) --, apesar do frequente questionamento do carácter frontal da convenção do teatro “à italiana” e da negação, sempre procurada, do décor ilusionista.

Estas tentativas de implicação do espectador na cena – em si mesmas um acto político de consciência democrática -- ficaram muito bem ilustradas desde os inícios da sua obra como “cenógrafo-aprendiz” em espectáculos como *Pequenos Burgueses*, de Gorki (1973), *Heterofonia*, de Alberto Pimenta (1979), *O Avarento*, de Molière (1984), *Todos os Cómicos Acabam com uma Canção*, de Catherine Hayes (1985), *Arraia Miúda*, de Jaime Gralheiro (1985), chegando esta implicação do acto de ver a uma espécie de extremo pelo súbito redimensionamento da ideia de cenografia em ideia de “instalação”, o que ocorrerá já claramente em 1987 nos espectáculos *Um Jeep em Segunda Mão* (Fernando Dacosta), em *À Procura do Presente* (Adolfo Gutkin), ou, em 1999, no último espectáculo de Luzia Maria Martins *Frida, ou A Casa Azul*, de José Jorge Letria, no Teatro Nacional D. Maria II, em que Castanheira desenvolveu a ideia de intimidade monologante através de uma "instalação" construída sobre imagens sincréticas inspiradas na conhecida biografia da infeliz pintora mexicana, Frida Kahlo.

Ainda que nesta década se confirme o “tandem” Rogério de Carvalho-José Manuel Castanheira como uma das duplas mais inspiradas do teatro português – e uma das menos devedoras de genealogias estabelecidas --, a verdade é que a linguagem cenográfica de Castanheira denota ciclos de crescimento e amadurecimento artísticos com evidentes preocupações dramáticas o que me levou a considerá-lo, comparativamente, como um “dramaturgista do espaço”.

Os finais da década de 80 (inícios da década de 90) continuam a afirmar este criador como um dos cenógrafos mais interessados na procura de uma “dramaturgia da cena” – eu quase diria na procura da “dupla escrita teatral” à la Adolphe Appia – o que “impõe” o cenário no resultado artístico que é a encenação. Casos exemplares desta afirmação estão patentes menos, talvez, nos espectáculos de Rogério de Carvalho do que em espectáculos encenados, a título de exemplo, por Adolfo Gutkin, por Carlos Avilez, Carlos Fernando ou João Lourenço.

Há temas e processos que se vão, contudo, impondo como traços distintivos da linguagem deste cenógrafo *free-lance*. Um desses traços é a insistência do tema das “ruínas”, associado ao tema da memória. Em *Todos os Cómicos Acabam com Uma Canção*, no Teatro da Graça, em 1985, Castanheira desenha uma atmosfera psicanalítica com a mistura de rendas e carcaças de automóveis, de luzes de ribalta com auto-estradas, de estores com espectadores-*voyeur* como quadro ideal para a

mostração errática da história do fim de carreira de uma atriz (neste espectáculo, a sublime atriz Anna Paula, residente habitual do Teatro Experimental de Cascais).

O cenógrafo, nesta altura muito familiarizado com o intimismo tchekoviano, continuará a desenvolver este ambiente ou atmosfera de *huis-clos* alucinado, ainda através da utilização plástica da “carcaça” de um automóvel danificado semi “enfiada” na parede (interior) de uma sala de visitas, para, em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf*, reforçar o tema obsessivo do jogo da ilusão e do pesadelo, fazendo utilizar o mesmo cenário que servira a Fernanda Lapa pelo encenador Carlos Fernando que assinará, neste ano de 1990, a sua derradeira obra, o agónico *Terminal Bar* naquele também malgrado Teatro da Graça.

A demonstração da fidelidade do artista aos referidos temas e motivos continua patente ao longo da década de 90. Em *San Juan*, de Max Aub, que o Centro Dramático Nacional de Madrid trouxe à cena ao Teatro Nacional D. Maria II, no quadro da Expo 98, a encenação de Pérez de la Fuente assentou, fundamentalmente, em mais uma portentosa e poética criação de Castanheira – na qual o cenógrafo português, agora no seu “ciclo espanhol”, demonstrou, uma vez mais, a sua particular apetência pelo gesto arquitectónico, pela cenografia em grande escala e pela já referida poética da usura e do tempo inexorável. Um gigantesco navio de carga, o "San Juan", cujo casco de metal degradado "encalhou" no Teatro D. Maria, invade o palco da Sala Garrett, parte da plateia e parte dos camarotes, asfixiando, emocionalmente, a alma dos espectadores que descobriam, deste modo, a tragédia dos judeus que o mundo abandonou à sua sorte.

No ano seguinte, em 1999, num espectáculo inesquecível do Teatro de Almada, Joaquim Benite coloca lado a lado as atrizes Fernanda Alves¹ e Fernanda Borsatti em *O Cerco de Leninegrado* de Sanchis Sinisterra. Uma vez mais, é ao gesto poético da cenografia de José Manuel Castanheira que cabe representar a perda e a ruína. O palco de um teatro vazio (que a cena representa) é enquadrado por uma moldura dourada (a lembrar a sua cenografia para *A Voz Humana*, de Cocteau, que Rogério de Carvalho assinou, em 1989, no Teatro da Graça), puída pelo tempo, e o cenógrafo cobre todo o espaço teatral (a plateia) com o pano cinzento das casas desabitadas, metáfora do esvaziamento da ideologia comunista transformada,

¹ Entretanto falecida inesperadamente.

amargamente por Sinisterra, numa espécie de *Fantasma da Ópera* no teatro das ideologias.

Outro traço dominante identificador da linguagem de Castanheira, decorrente naturalmente do que anteriormente afirmei, é a insistência na dimensão arquitectónica do dentro-fora ou seja, da sobreposição do interior com o exterior. Vários são os modos procurados pelo artista para esta afirmação de uma retórica da cenografia como discurso dramático. Em *Platonov* (1990), por exemplo, sexta reavistação de Tchekov com o encenador Rogério de Carvalho, e na sequência do que já havia sido muito sustentadamente explorado para a grande sinédoque cenográfica da peça de Tchekov *O Jardim das Cerejas* (encenada, agora, por João Lourenço no Novo Grupo/Teatro Aberto em 1987), Castanheira “descarna os “pilares” em que sustenta o universo íntimo das personagens de modo a desenhar os contornos claros de um planisfério que se infiltra pelas ruínas de um mundo em perda, sentido pelas personagens como trágica e pelos espectadores como uma vitória histórica: a vitória dos explorados sobre a classe dos grandes latifundiários da Rússia.

Poder-se-ia resumir esta operação retórica, em que a parte (no caso, a madeira avermelhada que representa, em expansão, o “cerejal”) toma o lugar do todo (o universo privado e económico da classe em queda), operação estética em que a matéria está pelo objecto – como em *Auto da Índia* (1988), vicentina “parábola” sobre o universo das Descobertas Portuguesas representado em irónico “pano de colchão”; ou em *Lua Desconhecida* (1991), em que as flores do vestido de Teodora representam o Portugal rural e saloio que se reflecte na chita que recobre os interiores --, como indicador da coerência dos processos deste cenógrafo “independente”.

O uso dominante das figuras expansivas ou económicas apontam para uma vocação filosoficamente mais “barroquizante” do que “épica”, pois os objectos – como a “cama”, um dos adereços mais recorrentes nesta cenografia de intimismos, ou a predilecção ecológica pelas “árvores” – desaguam pelos espaços, alastram pelas paredes ou lançam metástases que não sabemos se indiciam a transbordante psicologia das personagens ou a sua terrível dependência dos seres que as circundam e acabarão por asfixiá-las. Uma metáfora insidiosamente política e metafísica da ligação e dependência humanas da posse e do poder...

Enquanto a depuração e estilização iam, entretanto, cedendo lugar ao uso da colagem e à utilização do objecto escultórico, também o dispositivo cénico – a crítica Teresa Coelho Lopes referir-se-ia a uma “sala de máquinas” referindo-se ao cenário de *O Avaro*, em 1984 – adquiriu algum lugar nas cenografias de José Manuel Castanheira.

Em 1992, *Vassa Geleznova*, no Teatro da Graça, marca já a omnipresença, sobre o austero cenário único, de estranhas esculturas a sugerir ora estratificadas árvores ora descarnadas pedreiras brancas. Mas será no final da década de 90, mais precisamente no ano de 1999, que a sua magnífica concepção cenográfica para *Memorial do Convento*, versão cénica do romance épico de José Saramago, encenada por Joaquim Benite no Teatro da Trindade, se centrará num dispositivo cuja mobilidade permite efeitos de metamorfose progressiva -- a "casinha" da Quinta do Duque de Aveiro, de onde voará a "Passarola", desaparece sob o efeito de construção (pelos actores, em doze minutos, durante a acção) da piramidal e metafórica "rampa de lançamento" do Convento -- o que oferece aos espectadores algumas das melhores imagens cénicas (e poéticas) do espectáculo.

A referência à pintura – nos espaços, na luz, nas imagens convocadas que era divertido identificar como referências e/ou citações – foi sendo, igualmente, um dos traços maiores da linguagem deste cenógrafo, antes ainda de o pintor José Manuel Castanheira ter finalmente eclodido (ou melhor, explodido!) nas cenografias dos últimos anos. Ou seja, as referências ao universo da pintura na cenografia de Castanheira (Rembrandt, Klee, Dali, etc. etc. etc.) foram dando lugar, nas últimas criações do artista, à sua própria pintura como arte nuclear da cenografia.

Depois da criação cenográfica dos espectáculos *San Juan*, e de *La Cruzada de los Niños de la Calle*, de Sinisterra, no Centro Dramático Nacional de Madrid (com encenação do importante director brasileiro, Aderbal Freire-Filho); de *Los Enfermos*, de António Álamo, para o Teatro la Abadía, e ainda da ópera *Carmen*, de Bizet, para o Ballet Nacional de Espanha (o “ciclo espanhol” de Castanheira inicia-se, realmente, em 1991, com a cenografia para *El Incerto Señor Don Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro, para o Centro Dramático da Galiza), em Outubro de 2000, José Manuel Castanheira é convidado para conceber a cenografia de *El Alcalde Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, obra para cuja encenação a Companhia Nacional de Teatro Clásico convidou o dramaturgo e encenador catalão Sergi Belbel.

Este foi um espectáculo cujo elemento dominante foi, uma vez mais, a imponente, poética e muito inspirada cenografia de José Manuel Castanheira. A cenografia para esta peça, concebida num largo processo de criação (do qual existe um magnífico conjunto de esboços e outros estudos como é característico deste criador de intensos processos de preparação da “inspiração”) que retomou motivos e temas já patentes nos anteriores trabalhos teatrais “espanhóis” (sobretudo em *Carmen*), e cujo “motor” seria, na fase mais inicial -- a fase por natureza ainda “figurativa” --, a impressividade da atmosfera árida, tórrida e “alentejana” das terras estremanhas e pobres de Zalamea.

O que já destaca, porém, esta cenografia é o gesto de escultor e de pintor que Castanheira erige em definitivo gesto cenográfico (com a colaboração notável do iluminador Quico Gutiérrez). Há uma tese estético-antropológica clara: a presença do Barroco enforma a estrutura profunda de um imaginário comum, o imaginário ibérico (e lusófono?).

Esta tese, que afirma, como o faz o próprio teatro de Calderón, o Barroco “como estética do futuro” (J.A. Maydeu), materializa-se numa gigantesca e opressiva “caverna” a remeter o espectador para a alegoria central de *A Ilusão Cómica* do mesmo Calderón, ou a lembrar *A Louca de Chailot*, de Jean Giraudoux, encenada no Teatro Nacional D. Maria II, espectáculo em que Castanheira já experimentava o motivo filosófico da “alegoria dentro da alegoria”, transformando o microcosmo de um café na metáfora de Paris e o “infernado” submundo das “loucas” (os esgotos) nuns muito Jorge Amadianos “subterrâneos da liberdade” (a remeter, aliás, para *Rei Lear* do mesmo Nacional, em 1990, onde o cenógrafo testava, fortemente, a “maneirista” oposição estilística do superior/inferior).

Em *El Alcalde Zalamea* a platónica caverna – que se metamorfoseia e será *écran* de pintura virtual – encontra-se cindida ao meio, como uma grande escultura de pedra lunar cuja feitura o “Grande Arquitecto” interrompesse, depois de se cansar de brincar às marionetas (os cavalos, tal esculturas de terracota orientais, sobem e descem da teia), aos Dubuffet ou aos irónicos Tapiès...

Um dos já referidos traços distintivos da arte de Castanheira, o modo como sintetiza o interior com o exterior, traduz-se, aqui, no acto de “rasgar”, diagonalmente, a cenografia com um eixo azul-céu, como se ele/Criador, determinando o gesto dramático que fará o Alcaide no ápice da acção, afirmasse também o Poder, enterrando, para pausa, o Seu lápis (azul?) de Pintor demiurgo.

A pintura virtual, que marca um lugar determinante neste impressionante *Alcalde de Zalamea*, voltará a ser uma das técnicas centrais na elaboração “minimalista” e conceptualizante do requintado *Esse tal Alguém*, de Teresa Rita Lopes, que Rogério de Carvalho encenou no Teatro de Almada em 2001.

A mais recente fase de criação de José Manuel Castanheira – que, entretanto, ganhou estatuto internacional, consagrado, logo em 1993, quer numa importante exposição no Centre Georges Pompidou, em Paris, quer no trabalho com Yannis Kokkos ou na inclusão no *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* da Bordas, também na década de 90 – ficará marcada pelo seu trabalho no Brasil. No ano passado, concebeu a cenografia para *Casa da Boneca*, de Ibsen, uma grande produção da Embratel e de Claudio Rangel, estreada, em Outubro, na Sala marília Pera, do Teatro do Leblon, numa encenação do celebrado Aderbal Freire-Filho com quem colaborou em Espanha.

O espectáculo, cuja protagonista é a bela Ana Paula Arósio, demonstra, uma vez mais, a fidelidade de processos do pintor-cenógrafo. A antítese formal entre verismo e teatralidade é sublinhada neste espectáculo panorâmico (que faz evidente “raccord” com *As Três Irmãs* de 1977 e *Tio Vânia* de 1980, ou até com *Harold e Maud* de 1992)) através do uso de miniaturizações (a “casa das bonecas”, a caminha, etc.) e através da “invasão” do interior pelas árvores avassaladoras irmãs, na Natureza, da exemplar Nora.

A cenografia deste trabalho, actualmente em cena entre o Rio de Janeiro e S. Paulo, foi nomeada (com mais duas) para os prémios Governador do Estado do Rio de Janeiro e Shell 2001, um dos prémios teatrais mais conceituados do Brasil.

Entretanto, em Abril deste ano, José Manuel Castanheira assinou, para o mesmo director, Aderbal Freire-Filho, a cinematográfica cenografia de *A Prova (Proof)*, uma peça de David Auburn estreada em 2001 na Broadway. A magnífica comediante Andréa Beltrão é a figura feminina dominante deste jogo sobre realidade e ilusão. José Manuel Castanheira convoca e sintetiza os seus particulares temas e motivos. Porém, para deixar falar a “americanidade” dos fantasmas de Auburn, Castanheira liga o imaginário do cinema americano ao da pintura daquele país, fazendo do seu cenário irrealista um devaneio pela pintura de Grant Wood ou Hockney e sobretudo uma homenagem a um dos seus pintores favoritos: Edward Hopper!

Lisboa, 9 de Julho de 2002

* Eugénia Vasques é Professora-Coordenadora na Escola Superior de Teatro e Cinema (IPL) e ensaísta.