

RUI COELHO

TCHEKOV EM PORTUGAL, UM CAMINHO

A minha comunicação corresponde à ideia de que Tchekov em Portugal me ajudou a perceber a evolução do teatro em Portugal. Desta maneira, será difícil encontrar um autor que acompanhe tão marcadamente a evolução do teatro em Portugal no século XX como o russo Anton Pavlovich Tchekov (1860-1904). Chegando aos palcos portugueses cerca de trinta anos depois da sua morte, só a partir de meados da década de 40 aparece de uma maneira regular e contínua, exercendo ainda hoje o seu apelo sobre os criadores nacionais.

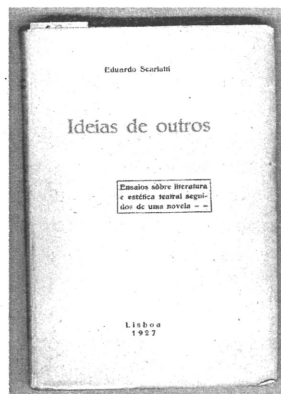
A primeira apresentação, de que tenhamos conhecimento, de um texto seu em Portugal data de 1936, com a peça em um acto *Um Pedido de Casamento*, numa encenação de Ribeirinho para o Teatro do Povo, sobre tradução de António Lopes Ribeiro. Contudo, logo em 1909, Eduardo de Noronha, na obra *Evolução do Teatro: O drama através dos*

séculos – compilação de vários estudos, tratando do “theatro russo”, entende que «Pouchkine impõe-se à atenção da Europa e com elle surge uma plêiade de nomes bem conhecidos» (1909: 352), entre eles o de Tchekov.

Armando Ferreira, em 1923, num artigo intitulado «A directriz artística do teatro moderno» (1923: 5,6) nomeia Tchekov entre vários autores até então “esquecidos” pelos fazedores de teatro em Portugal.

Em 1924, Augusto de Lacerda na obra *Teatro Futuro – visão de uma nova dramaturgia*, a propósito de teatro russo, onde não reconhece nada «merecedor de grosso registo», declara: «Tchekhov, o notável realista, observador dos costumes rurais, não teve discípulos que o honrassem» (1924: 29).

Em 1925, António Ferro declara, numa entrevista ao *Diário de Lisboa* (18-2-1925), que o seu “Teatro Novo” se prepara para levar Tchekoff [sic] à cena, entre outras “novidades”



da dramaturgia estrangeira, tais como Currel, Shaw, Lenormand, Karel, Tshapeck, George Kaiser, San Secord, Jean Sarment, Jacques Natanson, Crommelynck, Jean Jaques Bernard ou Paul Reynald [sic].

Contudo, dada a efemeridade deste projecto o intuito expresso vai sair gorado. Com efeito, esta iniciativa não vai realizar mais que dois espectáculos: *Knock ou o Triunfo da Medicina* de Jules Romains e *Uma Verdade para Cada Um* de Pirandello, existindo apenas durante o mês de Junho de 1925.

Em 1927, Eduardo Scarlatti, no seu *Ideias de Outros* dedica um capítulo a Tchekov onde, numa análise essencialmente literária, aborda alguns aspectos da sua obra e afirma que «as peças de teatro de Tchekov significam mais uma aspiração de movimento cénico para as figuras dos seus contos do que a realização teatral de efeitos preconcebidos» (1927: 64).

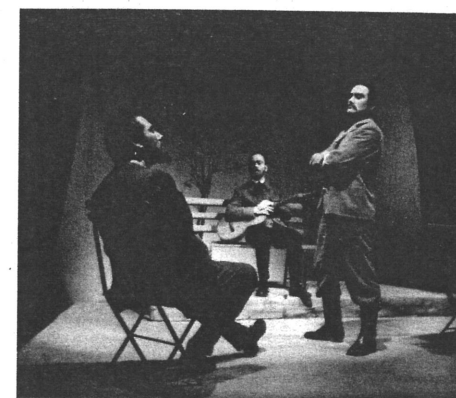
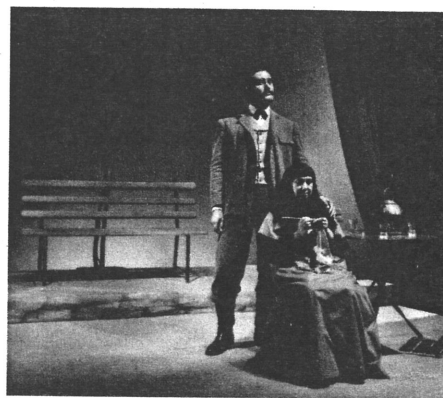
Em 1934, Augusto Ricardo, em *Motivos de Teatro*, discorrendo sobre a necessidade de renovação teatral, escrevia: «será bom recordar o teatro de Stanislausk [sic] (chamado teatro

artístico). Foi esse extraordinário mestre, secundado por Olga Kniper, que criou em Moscovo o teatro de requintada expressão literária. Para a realização desse renascimento da arte dramática serviu-se, principalmente, do teatro psicológico de Antão Chekow [sic]» (1934: 84).

Contudo, as fugazes tentativas de renovação teatral que por cá (não) vingavam pareciam mais fazer jus às palavras de Scarlatti sobre as figuras tchekovianas: «não há na Europa Ocidental intérpretes para tais figuras, como não há público para as sentir e compreender» (1927: 66).

Tido assim como autor “difícil”, não será de espantar que as primeiras encenações de textos de Tchekov tenham incidido nas peças em um acto. Além dos isolados *Um Pedido de Casamento* em 1936, e de *O Urso* em 1941, espectáculos do Teatro do Povo, só a partir da segunda metade da década de quarenta se nota uma presença continuada deste autor em Portugal. Antes da estreia de uma “peça longa”, que ocorrerá só em 1955, o Teatro-Estúdio do

Folheto de apresentação do espectáculo *Os Três Desejos*, de Armando Vieira Pinto, em Rio Maior, enc. Francisco Ribeiro, Teatro do Povo, 1936. Figurino de Otelo Azinhais para Maria Lalande; *As Três Irmãs*, enc. Azinhal Abelho e Orlando Vitorino, Teatro d'Arte de Lisboa, 1955. SCARLATTI, Eduardo, *Ideias de Outros – Ensaio sobre literatura e estética teatral seguidos de uma novela*. Lisboa: Oficina Ottográfica, 1927.



Salitre apresenta *Os Malefícios do Tabaco* (em 1947), com interpretação de João Villaret, que também protagoniza a encenação de António Lopes Ribeiro de *O Urso* no Teatro da Trindade (em 1945) pelos Comediantes de Lisboa; Costa Ferreira encena e interpreta para os Companheiros do Pátio das Comédias, *O Canto do Cisne* (em 1948); Manuela Porto com o Grupo Dramático Lisbonense encena *O Trágico à Força* e *O Urso* (1949); e António Pedro, pelo T.E.P., apresenta *Um Pedido de Casamento* (1953), *Malefícios do Tabaco*, *O Canto do Cisne* e *Trágico à Força* (1955).

O interesse por estas peças em um acto não irá desaparecer com a descoberta das “longas”, sobretudo entre o teatro de amadores onde são frequentemente revisitadas. Deste interesse não será de excluir o “apelo por Moscovo” que a dada altura da nossa história vem substituir o “apelo por Paris”, que durante muito tempo caracteriza a cultura em Portugal. O período que se segue à segunda guerra mundial, em Portugal, apresenta-se como um

momento bastante significativo para a prática teatral. Sendo essencialmente uma data europeia – até porque Portugal não participa directamente na guerra – a derrota do eixo italo-germano vai forçar a uma maior abertura a novas correntes estéticas e/ou a um abrandamento da censura. Inicia-se assim um período que se vai deixar caracterizar por um crescente estímulo de renovação e por um ousar trilhar caminhos experimentais. Segundo Pedro Bom, em Abril de 1946 «eclod[e] o movimento experimental português, com a realização (...) do primeiro espectáculo do Teatro-Estúdio do Salitre» (1961: 13). E, nas palavras de Luiz Francisco Rebelo: «Com a fundação, em Abril de 1946, do Teatro Estúdio do Salitre [...] pode dizer-se que um novo capítulo se abriu para o teatro português» (1967: 106). Assim, com efeito, podemos localizar, nos primeiros dez anos deste pós-guerra, em Portugal, a formação de vários grupos de teatro que integram de forma mais ou menos explícita, uma espécie de “movimento experimental”.

TEP – Teatro Experimental do Porto, *O Tio Vânia*, enc. João Guedes, 1960 (João Guedes, José Silva, Nita Mercedes e Baptista Fernandes) cortesia do Teatro Experimental do Porto.



Estes grupos não vão ficar indiferentes à obra de Tchekov. Deste modo, encontramos o autor russo nos repertórios do Teatro-Estúdio do Salitre; dos Companheiros do Pátio das Comédias; do Grupo Dramático Lisbonense; do Teatro Experimental do Porto e do Teatro de Arte de Lisboa. A presença de Tchekov no repertório destes “grupos experimentais” é indício certo de um projecto teatral. Ouvimos, aqui, o eco das palavras de Augusto Ricardo e vê-se assim “Antão Chekow” associado também à renovação do teatro em Portugal.

Vamos também encontrar este autor nos repertórios de grupos que de alguma forma vão dar continuidade a esta necessidade de renovação teatral, tais como o TEUC, que em 1960 leva à cena *O Urso*, com encenação de Paulo Quintela e interpretação do jovem Manuel Alegre e António Guedes; o Teatro d'Ensaio (que entre 1957 e 1958 vão estrear *Os Malefícios do Tabaco*, *O Canto do Cisne*, *O Urso* e *Um Pedido de Casamento*, com encenações de João Sarabando e Alexandre Passos; o Teatro-Estúdio de Lisboa de Luzia Maria Martins e Helena Félix (que em 1965 estreia *O Pomar das Cerejeiras*); e até mesmo no grupo de amadores da Sociedade Guilherme Cossoul, que em 1957, leva à cena *Um Pedido de Casamento*, com Raul Solnado, Varela Silva, Jacinto Ramos, José Viana e Maria Bastos. A propósito deste espectáculo conta-nos Varela Silva no seu *Camarim com Janela para a Rua*: «Era preciso a autorização da censura que, como alguns sabem e todos calculam, era castradora e inquietante. Funcionava no SNI, ali ao lado do elevador da Glória. Fui até lá perguntar o que era necessário fazer. Subi ao

Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, *A Gaiivota*, enc. Pedro Lemos, 1972 (Henriqueta Maya), cort. Museu Nacional do Teatro.
Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, *A Gaiivota*, enc. Pedro Lemos, 1972 (Madalena Sotto e Eduardo Jacques), cort. Museu Nacional do Teatro.

primeiro andar, e do lado de lá do guichet apareceu-me um homem gordo e feio, que era quem tratava “disso”.

-O quê? Esse grupo dramático quer representar isto?

-Sim senhor!

E muito digno nas minhas convicções, continuei: -Sabe, é um autor russo, muito importante, Anton Tchekov.

-Você está maluco ou quê? Chama-se então *Pedido de Casamento*. Isso é nome de cegada. E ainda por cima dum comunista. Nem é preciso ler. Está proibida.» (1992: 84,85)

É, pois, com estes colectivos de cariz experimental que se vão estrear as “peças longas” em Portugal. A primeira vai ser *As Três Irmãs* pelo Teatro d'Arte de Lisboa. Com cenários e ensaios de Otelio Azinhais e Samwel Diniz sobre encenação de Azinhal Abelho e Orlando Vitorino. Podem ver-se «15 personagens, todas vencidas pelo drama da vida humana, desempenhadas por um elenco que reúne aos artistas consagrados, os actores e atrizes mais novos do nosso teatro. Uma encenação que assegura a mais fiel interpretação de Tchekov. Uma montagem em três cenários e um guarda-roupa de 20 figuras femininas» (de acordo com a notícia do *Diário de Lisboa*, 28-12-1955). Apresentada no Teatro da Trindade, de 21/12/1955 a 23/01/1956, no elenco aparecem nomes como Cecília Guimarães (Olga); Fernanda Montemor (Irina); Maria Lalande (Maria); Josefina Silva (Anfissa); Constança Navarro (Criada); Samwel Diniz (Tchebutikine); Jacinto Ramos (Tusenbach); Joaquim Rosa (Solioni); Salles Ribeiro (Feraponte); Alves da Costa (Verechinine);

Augusto Figueiredo (Prozorov); Carlos Duarte (Koulyguine); Maria Albergaria (Natália Ivanova); Luís Cerqueira (Fédotik); e Beja Filipe (Vladimir Karlovitch Rodé). A crítica recebe este espectáculo de maneiras diversas. No *Diário de Lisboa* (31-12-1955) podemos ler que «um décor e uma interpretação fora das dificuldades que o texto oferecia não confirmaram as grandes expectativas», embora não deixe de ser considerado «um acontecimento artístico que o público todas as noites aplaude no Teatro da Trindade». Uma nota de registo é que este espectáculo é tido como uma peça que exige muito aos espectadores: «Todo aquele que não possui sensibilidade e inteligência dificilmente gostará deste espectáculo que o Teatro D'Arte lhe oferece» (*Diário de Lisboa*, 4-1-1956). Numa outra crítica, no mesmo jornal, dando notícia de que a peça continuava em cena, acrescentava-se que «a afluência do público justifica a escolha desta obra-prima do Teatro Russo e a sua permanência em cartaz prova que o público procura ver teatro sério em que a distração é substituída pela concentração e pelo esforço mental» (*Diário de Lisboa*, 4-1-1956).

Redondo Júnior, que na sua exigente e informada coluna “Comentário de Teatro” n' *O Século Ilustrado* segue atentamente a primeira e (segunda temporada) do Teatro D'Arte de Lisboa regista que: «a essência poética da peça não teve a sua verdadeira expressão»; que terá sido alvo de «má distribuição»; salienta também que «o público foi injusto com o trabalho de Samwel Diniz que teve uma verdadeira criação, numa figura frágil e apagada». Quanto ao espírito da encenação

Redondo Júnior encontrou-o «francamente deslocado. Sem pretendermos a solução ultrapassada das cortinas [...] considerámos o clima descomedido, desintegrado da tristeza das almas». No que diz respeito aos figurinos «também certos luxos da indumentária desmentem o clima de dificuldades de umas pobres raparigas que têm de trabalhar para viver». (*O Século Ilustrado*, 22-12-1955). Mas Redondo Júnior acaba os seus comentários num tom bem mais positivo: «Terminamos pois, estas impressões sem desamor, antes com uma palavra de estímulo: é tão elevada a intenção do Teatro D'Arte, que é de aconselhar-lhe um pouco mais de ponderação. Estamos em Portugal, onde é preciso não perder a noção das proporções» (*O Século Ilustrado*, 22-12-1955). Costa Ferreira (de quem aliás este Teatro d'Arte de Lisboa encena *Quando a Verdade Mente*, em 1956) é convidado para integrar o elenco deste espectáculo, para o papel de André – o quarto irmão. Contudo, após saber que a peça iria ser dirigida por Samwel Diniz, que na opinião de Costa Ferreira seria «um excelente actor, mas pessoa muito pouco inteligente», pede um cachet tão alto que sabia que teria que ser recusado. O seu receio prendia-se com o facto de entender Samwel Diniz como «um profissional naturalista que ignorava tudo do teatro moderno» (Ferreira 1985: 360). Quem vai acabar por interpretar a personagem de André é Augusto de Figueiredo, «actor admirável mas magríssimo. Quando na peça Olga diz: “O André também era bonito antes de ter engordado” passou a dizer-se: “O André também era bonito antes de ter enrugado”. Isto significava a total

destruição das características psicossomáticas da personagem. Perante estas irresponsabilidades mais uma vez eu tive razão em renunci-ar», escreve Costa Ferreira (1985: 360).

A estreia de *O Tio Vânia* em Portugal dá-se com o Teatro Experimental do Porto, em Abril de 1960, numa tradução de Armando Bacelar e encenação de João Guedes continuador da inovadora lição de António Pedro, no Teatro Nun'Álvares (com reposição no ano seguinte no Teatro de Bolso António Pedro). No elenco encontramos o próprio João Guedes, (como Astrov), Dalila Rocha (numa Helena de «excelente recorte psicológico»), Vasco de Lima Couto (numa «admirável intervenção» no «difícil papel do professor»), Nita Mercedes, Batista Fernandes, José Silva, Madalena Braga, Fernanda Gonçalves, José Braz (e, em 1961, também Pedro Santos e Mário Jacques). A propósito da encenação de João Guedes, relata Carlos Porto: «A encenação procurou louvavelmente fazer realçar os dois aspectos fundamentais do texto de Tchekov. Por um lado, o que nele há de poético, de belo, quase de inefável; por outro lado, a esperança no futuro que é a do autor. O que pareceu por vezes (e foi!) tom declamatório, dado por alguns actores às suas falas (e parecendo em desacordo com o tom intimista que Tchekov deu aos seus diálogos), quis ser uma maneira de dar a esses diálogos novas ressonâncias, sublinhando o que neles haveria de confiante no homem». Ainda nas palavras de Carlos Porto: «João Guedes fez de *O Tio Vânia* um espectáculo cheio de dignidade, notável entre nós». (PORTO 1973: 82). Também muito positiva é a crítica de Aníbal de Almeida (*Boletim de Teatro* do CITAC,

nº3) que salienta nesta encenação o «pleno domínio do tempo, do ritmo do devir calmo e inelutável, crescendo até ao terceiro acto, defluindo no quarto, até final, até à hora do dizer adeus, um adeus condolente, um imenso adeus». Em relação a João Guedes enquanto actor, reconhece-lhe a «maturidade artística, uma depuração de processos» que fazem dele um verdadeiro actor.

Cinco anos depois, em Março de 1965, naquele que é o segundo espectáculo do Teatro Estúdio de Lisboa, Luzia Maria Martins traduz e encena *O Pomar das Cerejeiras*, no Teatro Vasco Santana. A estreia terá sido algo atribulada. Na leitura da peça a censura vai proceder a vários cortes, acontecendo o mesmo no ensaio geral. Perante os protestos do TEL instala-se um conflito com a Comissão de Censura, o que motivará o atraso da estreia. No entanto, Luzia Maria Martins consegue o levantamento de alguns cortes. Não conseguirá contudo, naquele longínquo ano de 1965 que o público do Vasco Santana ouça as réplicas do Acto II do jovem estudante idealista Trofimov... que o público português só escutará em 1987 (!), aquando da encenação de João Lourenço de *Jardim das Cerejas*, pelo Novo Grupo.

«Trofimov: Passar ao lado de tudo o que é mesquinho e ilusório, que impede o sermos livres e felizes – eis o objectivo e o sentido da nossa vida. Em frente! Avancemos irresistivelmente rumo à estrela brilhante que arde lá ao longe! Em frente!»
Mesmo sem as palavras de Trofimov, é este «avançar em frente» que é preconizado pelo Teatro Estúdio de Lisboa, e que lhe é reconhe-

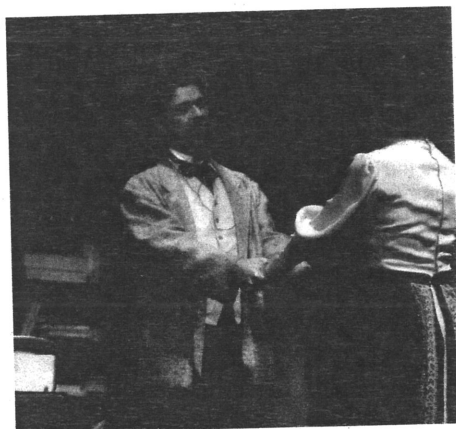
cido pela crítica. No *Diário de Lisboa* descrevia-se o TEL como um grupo que traz na «sua bagagem um ror de ilusões e ideias, alguns escudos, conseguidos à custa de bens pessoais e o desejo firme de fazer sair da sua acção um surto de modernidade teatral, de que andamos porventura tão necessitados» (*DL*, 24-3-1965). Manuela de Azevedo, no *Diário de Notícias*, vê nesta uma iniciativa «que teima em querer dar a Lisboa o teatro que Lisboa não merece» (*DN*, 25-3-1965). Nas páginas do *Diário Popular* afirmava-se que o «TEL merece, pelo esforço e pela fé que põe na sua cruzada de bom teatro, um “calor humano” que tem de ser consciente e efectivo» (A.F., *Diário Popular*, 25-3-1965); e via na acção do TEL uma luta contra «a localização do teatro, contra a desproporção do palco, contra a apatia do público pelas obras não feitas à sua medida, contra a heterogeneidade do elenco, contra as atracções dos ecrãs, dos relvados e dos interlúdios» (A.F., *Diário Popular*, 25-3-1965).

Luís d'Oliveira Nunes prevê – que o espectáculo corra o «risco sério da sonolência e abstracção perante os silêncios, a imobilidade, [e] os solilóquios», dado que o teatro de Tchekov «Deus nos perdoe, é entre nós um teatro para intelectuais. E se esses o entendem, não precisam de ir ao Vasco Santana para compreender as intenções de Tchekov. Dialogam com ele no silêncio dos seus quartos. Todos os outros, que são a maioria, talvez fiquem simplesmente sonolentos. A carruagem passa e eles não a apanham» (*DL*, 25-3-1965). Apesar destes receios, o espectáculo consegue um êxito assinalável. Mas não sem que se assinalasse nas páginas da *República*: «Houve

quem gostasse. É claro que houve. Era um público escolhido o que ali apareceu [...], mas como se costuma dizer, um dia não são dias e são precisos muitos dias para se poderem equilibrar as receitas com as despesas que ocasiona um teatro nas horas que vão correndo» (P. de M., *República*, 25-3-1965). A encenação de Luzia Maria Martins, embora esta considerasse insuperável a encenação naturalista do Teatro de Arte de Moscovo, tenta «recriar a atmosfera tchekoviana recorrendo a um mínimo absoluto de cenários e de pertences de cena. A experiência de Lawrence Olivier – relata a encenadora – encenando *Tio Vânia* na plataforma nua de Chichester, demonstrou-nos que essa atmosfera não exige necessariamente uma encenação naturalista» (L. d'O., *Diário de Lisboa*, 25-3-1965). Luzia Maria Martins apresenta uma versão depurada de «todos os motivos de distração para “dar” mais perfeito o mundo das personagens de Tchekov», numa «económica, inteligente e bem intencionada solução» (A.F., *Diário*

Popular, 25-3-1965), numa versão que «pertence àquela escola intimista ou de câmara, porque tem de ser dito a meia voz, para chegar mais perto da alma do espectador» (Manuela de Azevedo, *DN*, 25-3-1965).

Esta proposta parecia ousada a Luís d'Oliveira Nunes, atendendo «à relação existente entre a pequenez dos meios e à grandeza dos fins. Não se pode pedir, com efeito, aos nossos actores, – escrevia este crítico – mesmo aos novos, que saibam técnica moderna de representar, e quem já leu os tão célebres exercícios de Stanislavski sabe a que me quero referir». E mais adiante: «Luzia Maria Martins que lê teorias do teatro, sabe certamente o que eu quero dizer e não vale por isso a pena alongar-me mais, porque a batalha é ela quem tem de a ganhar» (*Diário de Lisboa*, 25-3-1965). Não obstante tudo isto, é reconhecido que *O Pomar das Cerejeiras* «confirmou e ampliou o prestígio» deste grupo e que o TEL conquistou «um triunfo digno de nota» (*O Século*, 26-3-1965).



Tchekov-Tchekova | enc. François Nocher, Inst. Franco-Português, 1986. (Mário Jacques e Fernanda Lapa), cortesia do Museu Nacional do Teatro.
Façadel O Urso de William Walton | enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1990 (Jorge Carvalho, Marina Ferreira), fot. Laura Castro Caldas.

Tchekov depois de se ver assim associado a estes grupos de cariz experimental – experimentalismo esse que é desde logo assinalado pelas designações que escolhem: Teatro d' Arte (de Lisboa), Teatro Experimental (do Porto), Teatro Estúdio (de Lisboa) – chega em 1972, ao teatro “dito” oficial, numa encenação de *A Gaivota* de Pedro Lemos, pela Companhia Amélia Rey Colaço/ Robles Monteiro, então no Teatro da Trindade. Contudo, a estreia deste texto de Tchekov em Portugal dá-se em 1965, com os amadores da Academia de Santo Amaro, numa encenação de Alexandre Babo e com interpretações de José Peixoto e de Rosa Lobato Faria, entre outros (apresentando-se também em Évora no Teatro Garcia de Resende). Deste espectáculo de amadores guarda-se a memória de Urbano Tavares Rodrigues: «Irina tinha o rosto patético e, à míngua de experiência das tábuas, a voz educada de Rosa Lobato Faria: uma personagem por vezes vibrante e situada como sujeito e objecto de um devir histórico,

num caso típico de sensibilidade» (*O Século*, 23-3-1972).

Para o espectáculo da Empresa Amélia Rey Colaço/ Robles Monteiro, a tradução de *A Gaivota* é de Natércia Freire sobre a versão francesa de Elsa Triolet: uma «tarefa tocantemente grata à poetisa que Natércia Freire é» na opinião de Manuela de Azevedo (*DN*, 23-3-1972); «fluente» no entender de Urbano Tavares Rodrigues (*O Século*, 23-3-1972); «demasiado literal do francês», para Maria Helena Dá Mesquita (*A Capital*, 23-3-1972); «lamentável» na expressão de Carlos Porto (*Diário de Lisboa*, 25-3-1972). O espectáculo contava com a actuação do próprio Pedro Lemos, Varela Silva, Madalena Sotto, Henriqueta Maya, Cecília Guimarães e Manuel Cavaco, entre outros. No programa podemos ler as palavras do encenador: «Para um director atento, quase cientificamente, às determinantes emotivas duma obra, esta peça impõe-se-lhe e comove-o pelo respeito dos



Teatro dos Aloés, *Ensaio* | Encenação José Peixoto, 2003 (Ana Palma, Elsa Valentim, Sílvia Filipe) | Fotografia: João Rodrigues

sentimentos humanos que a animam, e (...) acaba por se esquecer de si próprio no desejo de ser fiel aos maravilhosos compassos do original».

Contudo, nas palavras de Carlos Porto é uma "gaivota empalhada" aquela que se apresenta no Trindade. O espectáculo terminaria mesmo com uma gaivota empalhada que uma personagem segura, iluminada por um projector, com a cena escurecida. Carlos Porto vê na encenação de Pedro Lemos algo que «se limita a ser a reprodução arqueológica (ou mecânica) desse texto. Azar do Nacional e azar dos seus espectadores [...] é o desastre que vai saber quem estiver disposto a perder tempo» (*DL*, 25/3/72). Maria Helena Dá Mesquita, faz mais que reconhecer uma má encenação – não reconhece sequer a presença de um encenador, o que «para encurtar razões digo sem rodeios: Tchekov foi incompreendido, maltratado, atraído» (*A Capital*, 23-3-1972). Urbano Tavares Rodrigues, embora se apresente como «muito afecto ao realismo psicológico, ao humorismo profundo, à análise de uma sociedade burguesa em ruínas», não pode deixar de constatar a «mediocridade, o amadorismo, o desacerto do espectáculo com que a Companhia do Teatro Nacional» se apresenta. E, muito generosamente, chega mesmo a salientar um ou outro aspecto que lhe merecem algum comentário positivo, tal como a interpretação de Varela Silva, no papel de Trigorin. Interpretação esta que também é salientada por Manuel Magro, sendo este crítico muito menos incisivo na sua apreciação sobre o espectáculo. À encenação de Pedro Lemos reconhece um «senão de insuficiência

na criação da atmosfera interior em que as personagens se movem» (*Diário Popular*, 23-3-1972). Contudo, o tom geral é aquele pautado por Carlos Porto quando afirma: «esta interpretação é, no seu conjunto, o contrário do que Tchekov pede» (*DL*, 25/3/72).

Em 1974 é a vez da estreia de *Platonov* pela mão de Jorge Listopad, numa tradução de Natália Correia que, no dizer de Mário Sérgio «não sinaliza as correspondências com a língua portuguesa que usam os representantes das classes sociais da peça, ainda que tenha uma poética sonora e fascinante» (*A República*, 14-1-1974); «elegante» é a expressão usada por uma outra crítica, Maria Helena Dá Mesquita (*A Capital*, 12-1-1974). É apresentada pela Companhia de Teatro da R.T.P., com apresentações no Teatro Maria Matos. No elenco: Sinde Filipe, Carmen Dolores, Irene Cruz, Lurdes Norberto, Rogério Paulo, Fernanda Borsatti, Luís Santos, Vítor de Sousa, entre outros.

Listopad confessa que não pôde «recorrer a grandes achados experimentais», porque o espectáculo também se destinava a ser apresentado na televisão (em entrevista dada a Eduardo Guerra Correia no *Cinéfilo*, nº6, de 7-1-1974). É também este aspecto do televisionamento do espectáculo que motiva algumas reacções mais desfavoráveis, nomeadamente as de José Martins no *Cinéfilo* e de Mário Sérgio nas páginas de *A República*. O primeiro realça que o espectáculo fracassa precisamente porque se tentou um compromisso entre duas linguagens distintas: a televisiva e a teatral. Escreve o crítico: «Assim o

espectador do espaço Maria Matos, se estiver interessado em seguir o espectáculo, tem de se sentir câmara de filmar, câmara sem mobilidade, prejuízo evidente para o espectador obrigado a seguir parado todas aquelas deambulações» (José Martins, *Cinéfilo*, nº6, 7-1-1974). Mário Sérgio vê também neste compromisso entre a linguagem televisiva e a linguagem teatral o elemento que comprometeu a unidade do espectáculo. Esta tentativa de conciliação acaba por, na avaliação de Mário Sérgio, «relegar para segundo plano o que devia ser uma ambição primeira: fazer Tchekov e descobrir-lhe qual o significado que ele teria para o homem de hoje» (*A República*, 14-1-1974). Esta mesma «tentativa de conciliação entre duas linguagens leva Carlos Porto a questionar: «Fê-lo o encenador de teatro ou fê-lo o realizador de cinema? Ou: em que medida foi a leitura de Tchekov condicionada pelo facto de ter sido destinada a ser transmitida para uma plateia de milhões que era preciso agarrar?» (*DL*, 15-1-1974).

Este *Platonov* tem a particularidade de devolver à cidade um espaço para a prática do teatro: o "Maria Matos". Facto este que não deixa de ser devidamente assinalado e, que se, a imagem do teatro dada aos espectadores / e telespectadores «não puder ser óptima mas simplesmente boa, isso constituirá já um incitamento um estímulo, uma porta que se abre a todos» (M.H. Dá Mesquita, *A Capital*, 12-1-1974). Embora seja reconhecido que a encenação não tirou total partido da peça e que lhe «confere [...] uma certa aridez quando comédia e cores demasiado carregadas quando tragédia» (M.H. Dá Mesquita, *A Capital*, 12-

1-1974); que haja por vezes uma «certa monotonia de marcação» e, «uma representação que não encontrou o ponto de equilíbrio absoluto» (Manuel Magro, *Diário Popular*, 12-1-74); que houve «erros [e carências] de encenação»; e que «Listopad preferiu a um teatro de identificação (Stanislavski) um teatro de distanciação (Brecht)», o que não favorece Tchekov, nas palavras de Carlos Porto (*DL*, 15-1-74); e que se esperasse que este espectáculo «que tinha todas as possibilidades económicas», «o patrocínio da RTP e um grupo de actores difícil de reunir, fosse bem melhor» (Mário Sérgio, *República*, 14-1-1974); embora tudo isto seja reconhecido, não se deixa de saudar o espectáculo como «a vários títulos respeitável e digno» (Dá Mesquita, *A Capital*, 12-1-1974). Listopad, no programa, declara que quis «imprimir ao texto uma linha fluente; dirigir os actores para uma unidade de estilo, que sem se afastar da verdade das personagens não os torne seus escravos [...] e conceder ao espectáculo uma feição moderna sem que se fuja ao Tchekov clássico e, se possível, sem se dar por isso, para que o moderno não funcione como elemento separado». Contudo, reconhece que «não é ainda este Tchekov para o qual me preparo há vários anos e alguns actores comigo».

Anton Tchekov está também no momento da chegada a Portugal de arrojadas propostas estéticas, no contexto dos festivais que se abrem à Europa teatral, como é o caso da apresentação de *Três Irmãs/Três Seserys* de Eimuntas Nekrosius, no Po.N.T.I. de 1997. Mas vêmo-lo ainda nos momentos em que o espectáculo parte já da desconstrução do texto

tchekoviano, como acontece em *Cerejal* (*materiais de trabalho*) de Lúcia Sigalho (2003) ou *Três Irmãs – que importância é que isto tem?* de Mónica Calle (2003).

Também a Dança é sensível ao universo tchekoviano, como acontece em *Silence So Sexy* (2002, TNSJ, Citemor) de Francisco Camacho, baseado nas *Três Irmãs*, ou de *A Última Dança*, uma peça de Elisa Worm para o Ballet Contemporâneo do Norte, inspirada no universo de Tchekov (1998, Teatro Camões, Lisboa).

A presença de Tchekov faz-se igualmente sentir na própria dramaturgia portuguesa. Assim, vários autores deixam-se seduzir por um ou outro aspecto do universo tchekoviano e acabam por usá-lo como material base para a sua criação literária. Lembramo-nos de *Caixa Preta* de Lúcia Sigalho a partir da personagem “Nina” d’*A Gaivota* (texto que vai estar na base de dois espectáculos distintos: *Bater no Fundo*, em 2002, encenação João Garcia Miguel, com Lúcia Sigalho, no Armazém do Ferro; e *Caixa preta gaivota*, 2003, de Lúcia Sigalho com Carla Bolito, na Casa d’Os Días da Água). Pensamos também em *Ensaio*, texto de José Peixoto, confrontando um ensaio de *Três Irmãs* (encenado pelo próprio autor em 2003, pelo Teatro dos Aloés); ou de *O Albatroz*, uma adaptação de Mário Botequilha e Francisco Salgado de *A Gaivota* (apresentado em 2002, com encenação de Francisco Salgado numa co-produção Chapitô/M. Botequilha/ F. Salgado/Nuno Salgado). Lembramo-nos ainda do texto de Joaquim Pacheco Neves, *Anton Tchekov*,

onde, num registo biográfico, o próprio Tchekov é personagem. Mas esta atracção não é exclusivamente nacional. De Brian Friel, vimos *The Yalta Game*, a partir do conto *A Senhora do Cãozinho*, e *Afterplay*, onde põe em cena “Andrei” de *Três Irmãs* e “Sónia” de *Tio Vânia* (*Uma peça mais tarde + O Jogo de Ialta*, 2003, com encenação de Nuno Carinhas e tradução de Paulo Eduardo Carvalho; co-produção TNSJ/Escola de Mulheres, deslocando-se também ao Teatro Maria Matos; com João Lagarto e Sandra Faleiro). Em Maio de 1974, ainda com a liberdade acabada de estreiar, pudemos ver, a partir do libreto de Paul Dehn e William Walton, *The Bear*, segundo *O Urso*, uma ópera apresentada por uma companhia estrangeira, no S. Carlos e no Coliseu dos Recreios. Este libreto serve também outro espectáculo: *O Urso*, em 1990, com encenação de Luís Miguel Cintra para o Teatro da Cornucópia. Outros textos baseados no autor russo são o de François Nocher, *Tchekhov-Tchekhov*, apresentado em 1986 no Instituto Franco-Português, com encenação do autor, onde contracenam Olga Knipper/Fernanda Lapa e o próprio Anton Tchekov/Mário Jacques; e *Uncle Vanya* de Howard Barker (encenado por Rogério de Carvalho e traduzido por Paulo Eduardo Carvalho para As Boas Raparigas..., em 2000), uma narrativa centrada na personagem “Vânia”, num exercício de desconstrução do texto de Tchekov, acabando este por ser convocado também enquanto personagem.

A presença (e ausência) de Anton Tchekov é bem reveladora do caminho percorrido pelo

Teatro em Portugal ao longo do século XX, e daquele que se prepara para fazer no séc. XXI. Ele que era um quase completo desconhecido, constituiu-se depois como um leve rumor de renovação teatral que vinha de uma Europa que não era a nossa; passa de uma exportação da tradução francesa até às mais recentes traduções do russo. E é ainda aquele autor que do fáscico passa à exigência de grande fôlego; e, de autor intocável e difícil, se transforma a ponto de se tornar ele próprio personagem de ficção dramática, enquanto o seu cânone se converte em apelativa matéria de trabalho dramaturgico e cénico.

tchekov

armando nascimento rosa – Eu fiquei muito entusiasmado com a pesquisa que estás a realizar. E o que eu te perguntava era... creio que ela faz parte dum capítulo, digamos assim, de um trabalho, de um processo que tens... uma vez que há todo um sector... é evidente que neste tempo que tínhamos era impossível de contemplar, mas uma vez que há um detalhe muito interessante e exaustivo que deste relativamente a recepção crítica de várias encenações mais antigas de que nós não temos memória recente, ainda não éramos nascidos, mas também era importante creio eu que todo o conjunto de realizações cénicas mais próximas de nós, algumas das quais provavelmente nós temos memória delas, algumas das quais foram integradas por pessoas que estão aqui na plateia enquanto actores, outras dirigidas por encenadores que estão connosco, eu penso que seria um acréscimo para o teu trabalho. Mas

eu gostava que nos falasses um pouco também do teu processo porque sei que é uma investigação que tens desenvolvido.

rui coelho – Sim. É no âmbito do trabalho no Centro de Estudos de Teatro e esta base de dados reúne informação sobre os séculos XX e século XIX e até onde for... desde que haja fontes para recolhermos informação, recolhemos. Eu aqui abordei a estreia das peças longas em Portugal com mais detalhe, mas obviamente... são cerca de cento e tal espectáculos de Tchekov que temos na nossa cena. Desde amadores, profissionais a estrangeiros em Portugal, portugueses no estrangeiro... são cerca de cento e tal, desde Tchekov a também adaptações, rescritas, cruzamentos de texto... são cerca de cento e tal. Não te respondi, mas...

armando nascimento rosa – Repara, eu também quando estou a dizer isto é para fazer referência a determinadas encenações que eventualmente não tendo sido citadas como estreias cénicas das peças, têm um valor particularmente importante na História do teatro recente em Portugal: não vou mais longe, as encenações do Rogério de Carvalho. Quando referiste a encenação d’*O Jardim das Cerejas* creio que foi esse o nome que ela teve na encenação do João Lourenço, *As Três Irmãs* que foi feita pelo Mário Barradas aqui, que já foi citada também aqui como produção do CENDREV. E creio que, no fundo, é isso, quando ouvimos o trabalho sobre a memória depois somos uns ávidos.

rui coelho – Apetecia falar sobre outros espectáculos. Sobre os que nós vimos e...