

Lourenço, Eduardo (2000), Prefácio a *Corpo-delito na Sala de Espelhos*, de José Cardoso Pires, Lisboa, Dom Quixote, 2.^a ed.

Medeiros, Paulo de (2006), "Apontamentos para conceptualizar uma Europa pós-colonial", in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é um País Pequeno: Contar o "Império" na Pós-colonialidade*, Lisboa, Cotovia.

Pinto, António Costa (2001), *O Fim do Império Português: A Cena Internacional, a Guerra Colonial e a Descolonização, 1961-1975*, Lisboa, Livros Horizonte.

Quintais, Luís (2000), *As Guerras Coloniais Portuguesas e a Invenção da História*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais.

Ribeiro, Jorge (1999), *Marcas da Guerra Colonial*, Porto, Campo das Letras.

Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999), *L'Avenir du drame*, Paris, Circé.

Teixeira, Rui de Azevedo (1998), *A Guerra Colonial e o Romance Português: Agonia e Catarse*, Lisboa, Editorial Notícias.

"UTOPIA DE UM TEATRO DE TEXTURA ROMANESCA": ADAPTAÇÕES DE ROMANCES NA RECENTE CENA PORTUGUESA

Rui Pina Coelho
Escola Superior de Teatro
e Cinema (IPL)

144>145

RESUMO:

Trazer a matéria romanesca e a narrativa para o palco tem sido uma das mais diletas tentações do drama e da cena contemporâneas. Neste artigo, darei conta de alguns espetáculos portugueses que encontram a sua génese dramática num romance e discutirei a maneira como cada um verte para a cena a palavra narrativa. Assim, tratarei dos espetáculos *O que diz Molero* (de Dinis Machado/ dir. António Feio, 1994); *Ensaio sobre a cegueira* (de José Saramago/ enc. João Brites, 2004); *Sobreviver* (de Gonçalo M. Tavares/ enc. Lúcia Sigalho, 2006); *Moby Dick* (de Herman Melville/ enc. António Pires, 2007); *Visões sobre cemitérios de pianos* (de José Luís Peixoto/ enc. Luís Castro-Karnart, 2007); e *Jerusalém* (de Gonçalo M. Tavares/ enc. João Brites, 2008). Na descrição e no confronto de cada um dos processos de adaptação/criação viso contribuir para uma caracterização da pulsão romanesca na cena portuguesa contemporânea.

ABSTRACT:

To bring novels to stage has been one of the greatest temptations of contemporary theatre and drama. In this article I will present some Portuguese performances that have found its genesis on a novel and I will discuss the way in which they have translated the narrative word. Thus, I will examine *O que diz Molero* (by Dinis Machado/ dir. António Feio 1994); *Ensaio sobre a cegueira* (by José Saramago/ dir. João Brites 2004); *Sobreviver* (by Gonçalo M. Tavares/ dir. Lúcia Sigalho 2006); *Moby Dick* (by Herman Melville/ dir. António Pires 2007); *Visões sobre cemitérios de pianos* (by José Luís Peixoto/ dir. Luís Castro-Karnart 2007); e *Jerusalém* (by Gonçalo M. Tavares/ dir. João Brites 2008). While describing and confronting each of the creative/ adaptation processes I aim to contribute to the characterization of the "novel drive" in Portuguese contemporary theatre.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance e drama,
narrativização,
adaptação, literatura
no palco

>>

KEYWORDS:

Novel and drama,
novelization, adaptation,
literature on stage

No célebre ensaio "O Narrador" ("Der Erzähler", 1936), Walter Benjamin, reflectindo sobre a obra do escritor russo Nikolai Lesskov, aproveita para discutir o papel do contador de histórias e a natureza do acto de contar.¹ Assim, lamentando o declínio do narrador/contador de histórias nas sociedades mecanizadas, Benjamin reclama para esta figura uma dimensão eminentemente política. Radicando o narrador/contador numa tradição popular e encarando-o como um crítico social de carácter subversivo, claramente comprometido com a sua comunidade, afirma: "A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber" (Benjamin 1992: 28). Contudo, avança Benjamin:

O romance distingue-se, sobretudo, da narrativa. O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história. O romancista isola-se. A origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo quando se pronuncia sobre os seus interesses mais importantes, que já não recebe nem sabe dar conselhos. (*idem*: 32)

O que me interessa reter aqui é esta dimensão de reclusão individual que o romance parece habitar e, por oposição, sinalizar a experiência intrinsecamente gregária que o teatro propicia. Assim, teatro e romance parecem responder a necessidades e a formalizações completamente diversas. Por um lado, não surpreende que a narração oral – experiência também ela gregária – se cruze amiúde com a representação teatral, sobretudo a partir da fractura brechtiana entre personagem e actor e, em especial, a partir do final dos anos sessenta, na sequência da agitação do Maio de 68 e da conseqüente contestação a todas as formas de autoridade quando jovens artistas se interessaram por modelos não-formatados de representação teatral e por manifestações mais espontâneas de criação. Por outro lado, o romance parece menos permeável ao teatro, habitando melhor os lugares da leitura silenciosa e da introspecção.

Ainda assim, trazer a matéria romanesca para o palco tem sido uma das mais dilectas tentações do drama e da cena contemporâneas. E esta comunhão permite a criação de narrativas simultaneamente individuais e colectivas, simultaneamente totalizantes e particulares. A propósito desta tentação, escreve Jean-Pierre Sarrazac: "[t]rata-se, em suma, de fazer participar o espectador na aventura do texto moderno, de o privar da história demasiado simples e demasiado linear desenvolvida por uma peça de teatro, para o conduzir por zonas de forte densidade textual" (2002: 222).

Neste artigo – com um título descaradamente roubado ao pensador francês Jean-Pierre Sarrazac, "A utopia de um teatro de textura romanesca", frase da obra *L'Àvenir do drame (O futuro do drama)* –, apresentarei alguns espectáculos portugueses que encontram a sua génese dramaturgica num romance e discutirei a maneira como cada um verte para a cena a palavra narrativa. Assim, tratarei dos espectáculos *O que Diz Molero* (de Dinis Machado/ enc. António Feio 1994); *Ensaio sobre a Cegueira* (de José Saramago/ enc. João Brites 2004); *Sobreviver* (de Gonçalo M. Tavares/ enc. Lúcia Sigalho 2006); *Moby Dick* (de Herman Melville/ enc. António Pires 2007); *Visões sobre Cemitérios de Pianos* (de José Luís Peixoto/ enc. Luís Castro-Karnart 2007); e *Jerusalém* (de Gonçalo M. Tavares/ enc. João Brites 2008). Na descrição e no confronto de cada um dos processos de adaptação/criação, viso contribuir para uma caracterização da pulsão romanesca na cena portuguesa contemporânea.

Jean-Pierre Sarrazac associa este fenómeno da "irrupção do romance no teatro" à instauração da crise szondiana a partir das últimas duas décadas do século dezanove. Assim, sinalizando as mutações na dramaturgia ocidental ocorridas nesse fim de século, interroga:

O que acontece quando uma parte daquilo que você quer dizer do mundo, quer contar a um público, não pode mais passar pelo diálogo? Quando o diálogo parece uma redução do que tenho a contar sobre o mundo? (Sarrazac 2009: 9)

Assim, o drama torna-se insuficiente para tratar de um mundo cada vez mais complexo. E, uma vez instalado o "impasse da adaptação" da matéria romanesca para o modelo dramático dadas as diferenças genológicas, instaura-se a "crise do drama moderno" e abre-se caminho à irrupção do romance no teatro:

A partir do momento em que se torna mais importante falar de uma fábrica, da colectividade de seus operários ou de seus empregados, das relações entre o Estado e o capital, o Estado e o trabalho etc., em que se torna mais importante falar disso, mais do que pôr em cena um operário e um patrão, ou alguns patrões que "se entrechocam", a relação interindividual torna-se um tanto irrisória: a forma dramática não é mais suficiente. (*ibidem*: 10)

Mas a forma dramática revela-se também já insuficiente para dar conta do ímpeto simbolista em abarcar a "relação de cada ser humano com a totalidade do cosmos", ou para "mergulhar na psique dos indivíduos" (*ibidem*). Então, ao longo do século XX, formas como o teatro-relato, o romance didascálico ou peças de teatro que atestam uma pulsão rapsódica vão negociando a tradução da matéria romanesca para a cena. Em relação ao teatro-relato, Sarrazac afirma:

Queríamos no palco algo muito mais polifónico, algo que não falasse apenas do movimento da vida, mas que falasse dos objectos, do homem no mundo, na fábrica, no trabalho, na rua. Há essa vontade (...) quase animista de oferecer um universo completo e não simplesmente alguns seres que se dizem representativos de toda a humanidade. Da mesma maneira que desconfiamos dos representantes do povo, ou dos representantes dos operários, ou dos representantes disso ou daquilo (...) desconfiamos do personagem como representante da humanidade. (*ibidem*: 11)

No que diz respeito ao romance didascálico, alega Sarrazac que a partir do momento em que este dá conta do diálogo e da perspectiva que as didascálias encerram (que pode ser espa-

cial, mas que também pode ser política ou ideológica), "entramos em uma espécie de fenda da estrutura dramática na qual um narrador, o autor, nos conta sua visão da pantomima, dos quadros que as personagens compõem" (*ibidem*: 13).

Mas a irrupção do romance no teatro deixará também visíveis marcas na obra de autores como Heiner Müller, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès ou Valère Novarina, onde se vai atestando a reinvenção do modelo dramático e manifestando a "pulsão rapsódica" do teatro contemporâneo. Mais uma vez com Sarrazac:

Entregue a si mesma, a forma dramática torna-se inerte, esclerosada. Pode resultar em uma peça bem feita, mas é uma carapaça sem nada dentro, sem carne no interior. Ora, a pulsão rapsódica, que podemos fazer remontar a Homero, ao homem que relata, que ora é um personagem, ora é um narrador, pode perfeitamente existir no palco, ou no autor dramático. (*ibidem*: 14)

São inúmeros os exemplos de espectáculos que adaptam romances para a cena, que os traduzem, transpõem, revisitam, dramatizam, ou que simplesmente se constroem num qualquer diálogo com a palavra narrativa. Ou que, em propostas mais radicais, apresentam a leitura integral de romances em palco, como o fizeram os nova-iorquinos Elevator Repair Service com *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, em Gatz (2007) ou com *The Sound and the Fury*, de William Faulkner (2008). Outro exemplo paradigmático será a proposta de romances-em-cena do encenador brasileiro Aderbal Freire-Filho. Este, a propósito da encenação do romance de Dinis Machado, *O que Diz Molero* (2007), e respondendo à questão "O que é o romance-em-cena?", afirma: "É o actor falando em terceira pessoa e representando em primeira: não há narrador, embora haja narração. Talvez pareça complicado assim, explicando, mas é muito simples, vem assistir" (em entrevista exclusiva à revista *Aplauso Brasil*).

Esta obra de Dinis Machado – *O que Diz Molero* – já antes tinha sofrido uma adaptação para a cena em Portugal, em 1994, interpretada por José Pedro Gomes e António Feio (que também assinava a encenação).² A adaptação é feita por Nuno Artur Silva e, mais do que buscar a “matéria romanesca” da obra de Dinis Machado, visa duas coisas: primeira, servir um actor extraordinariamente talentoso – João Pedro Gomes, que terá neste espectáculo um momento de grande projecção e realização artística, tendo ganho o prémio de Melhor Actor da Associação Portuguesa de Críticos. (Aliás, será importante mencionar que foram também premiados Nuno Artur Silva, pelo Melhor Texto Teatral, e António Jorge Gonçalves, pela realização dos figurinos, pela mesma Associação; e que António Jorge Gonçalves recebeu também uma menção honrosa do Prémio Acarte – Maria Madalena Azeredo Perdigão, em 1994/95, pelos cenários, figurinos e *design*). Em segundo lugar, a adaptação visava criar um imaginário feérico de índole pueril, inspirado na banda-desenhada. Para isso muito contribuiu o espantoso trabalho de António Jorge Gonçalves que, para criar este universo “cartonesco”, usou doze projectores de diapositivos e cerca de oitocentas imagens, controladas por computador.

O romance *O que Diz Molero*, um texto de culto, originalmente publicado em 1978, versa metaforicamente sobre os excessos da vigilância em regimes “mais ou menos” totalitários. Na obra, Molero é um cumpridor funcionário de uma misteriosa Organização, encarregue de relatar as actividades sobre um anónimo cidadão, apenas designado por rapaz. Este relatório vai levar-nos pelas narrações da infância deste sujeito, pelos lugares que ocupou e pelas inúmeras personagens com que se foi cruzando.

A adaptação de Nuno Artur Silva é criada com total liberdade em relação ao material original. Nela aparecem somente duas personagens: o inspector Mister Deluxe (António Feio), exonerado de referentes mais realistas (como a C.I.A. ou o K.G.B.) e figurado caricaturalmente como um atento ouvinte (característi-

ca sublinhada pelas enormes orelhas que ostentava). Assim, o retrato pinteresco de uma sociedade vigilante que o romance evoca é substituído por uma pulsão paródica e caricatural.

O relato de Molero ficava a cargo de José Pedro Gomes que, em registo de *one-man-show*, numa interpretação memorável e que à falta de um melhor qualificativo considerarei aqui como “onomatopaica”, ia narrando e figurando todas as personagens socorrendo-se de variações de voz e de pequenos adegos que ia colhendo e abandonando – mas sobretudo socorrendo-se de uma composição física de rigor ímpar.

No programa do espectáculo publicava-se uma interessante conversa entre Nuno Artur Silva e Dinis Machado. Perguntava o adaptador:

NAS – Dinis, uma versão teatral do Molero, que sentido é que faz para si?

DM – À partida, não fazia ideia do que vocês queriam fazer. Sabendo eu, por acontecimentos anteriores, da dificuldade de passar o livro para uma outra expressão artística, a pergunta que me colocava era “como vão fazer isto?”. Depois, ao ler a versão teatral e ao ver os primeiros ensaios, percebi que vocês sem abandonar o texto, descolavam do livro. O sentido que faz é este: uma equipa realiza um trabalho autónomo a partir de um livro que lhe serviu de inspiração, e isso é perfeitamente legítimo. (...) Mas a verdade é que eu não escrevi uma peça de teatro. E vocês estão a fazer uma peça. A liberdade deve ser total. (Programa do espectáculo)

E, mais adiante, inquirido sobre o que motivara a escolha, responde Artur Silva:

[O] livro é eminentemente narrativo, para ser lido, dificilmente teatralizável. Afinal, são duas personagens a ler um relatório, e não há conflito entre elas, o que torna praticamente impossível um enredo dramático (...) a nossa opção foi, desde o princípio, privilegiar ao máximo a linguagem do livro, preservar ao máximo as palavras concretas do romance original. O que procurámos fazer foi uma orquestração da

linguagem literária, relacionando-a com as outras artes, da imagem, do som, e da representação, claro... Parecia-me absurdo estar a criar um conflito artificial entre aquelas duas personagens ou pôr-lhes na boca outras palavras que não estivessem no livro. (*ibidem*)

Em cena na mesma altura em que Aderbal Freire-Filho apresentava, em Lisboa, a sua versão de *O que Diz Molero*, como mais um episódio dos seus romances-em-cena, *Moby Dick*, encenado por António Pires, numa adaptação de Maria João Cruz, punha em drama o romance de Melville.³ Ou seja, transformava em situações dialogadas a matéria romanesca. Contudo, do autor norte-americano parecia herdar somente a sequência narrativa e o temário narrado. Assim, a acção avançava de momento alto para momento alto, de quadro para quadro, enfatizando-se a dramaticidade das acções representadas, perdendo-se nestas passagens abruptas muitas das possíveis e diversas leituras do romance e da sua profundidade. Aliás, este era mesmo o intuito da equipa de criadores que, no programa, afirmava:

Quando trabalhamos em adaptações conjuntas de grandes clássicos, não temos a pretensão de transpor para o palco a grandiosidade desses romances. Sabemos que não seria possível. Apostámos neste tipo de trabalho porque, particularmente nesses textos, muito facilmente encontramos temas que gostávamos de discutir, de pôr em cena. (Programa do espectáculo)

A inclusão de uma narradora (Maria Rueff) poderia ter sido a resposta a uma possibilidade de comentário ou intromissão narrativa, mas a opção pareceu desacertada. Rueff – uma atriz de recursos extraordinariamente ricos – compunha uma figura que, mais do que apresentar, comentar ou interpelar a acção, parecia troçar dela. Sendo um espectáculo visualmente muito apelativo, o ritmo lento e palavroso com que era jogado fazia de *Moby Dick* um espectáculo difícil que não se conseguia libertar da matéria literária que o inspirava e que se socorria essencialmente dos episódios mais dramáticos.

Por outro lado, o *Moby Dick* de Aderbal Freire-Filho (Rio de Janeiro, 2009) recriava livremente a obra de Melville, comentando o romance e sublinhando as passagens menos dramáticas, mas que melhor serviam ao esforço narrativo do espectáculo. Quatro actores figuravam todas as personagens da obra, recorrendo a pequenos objectos e a inventivas partituras corporais – Chico Diaz, por exemplo, compunha Ahab e a baleia Moby Dick recorrendo aos dois lados de uma gabardina. Numa estrutura cenográfica que evocava um barco – ou melhor, que evocava a fragilidade de um barco – os quatro actores punham as personagens em diálogo, narravam passagens da obra, ilustravam passagens, recriavam inventivamente as mais diversas situações, parodiavam temas da obra e, muito argutamente, usavam vários livros em cena – não nos deixando esquecer da matriz literária da obra nem do seu suporte original. A adaptação de Aderbal Freire-Filho, ainda que seguisse a narrativa da aventura do capitão Ahab,

[T]em a ambição de passar pelas ilhas várias que o romance original descobre, pelas filosofias e ciências e poesias que habitam nelas. Não são desvios de rota, uma vez que essas reflexões, esses estudos, esses descaminhos são parte do caminho. (Programa do espectáculo)

Com efeito, para este encenador brasileiro, o processo que designa como “romances-em-cena”

[é] uma síntese entre o épico e o dramático que, a meu ver, é a síntese do teatro contemporâneo. Num panorama onde o teatro compete com o cinema, o teatro procura as suas especificidades e a principal talvez seja a ilusão que estabelece uma relação muito próxima com o espectador, fazendo-o também imaginar através de sugestões. O “romance-em-cena” assenta assim na imaginação despertada no espectador e nos recursos cénicos que estão ao dispor do actor, fazendo-o, simultaneamente, dizer e mostrar. Acaba por ser a convivência de uma capacidade narrativa e dramática que faz do actor um profissional mais completo. (Freire-Filho 2007)

Estas propostas de Aderbal Freire-Filho são um exemplo paradigmático do interesse e da invenção que o romance merece na cena contemporânea, abrindo espaço para novas considerações sobre o modelo dramático. Também nesse sentido, *Sobreviver*, de Lúcia Sigalho, foi o resultado de um trabalho de escrita cénica, realizado pela encenadora e pelo colectivo de actores, sobre os livros pretos de Gonçalo M. Tavares: *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* e *Jerusalém* (e também um excerto de O senhor Brecht).⁴ No programa de *Sobreviver*, Sigalho escrevia: "A dramaturgia do projecto é construída [...] com todos os colaboradores, numa dicotomia entre o universo dos livros pretos e o que cada um tem a dizer a esse propósito" (programa do espectáculo). Os livros de Gonçalo M. Tavares foram somente o pretexto para a execução de um projecto de teatro físico e eminentemente visual. Sigalho declara, advertindo o espectador: "o Teatro que a Sensurround faz não se legitima no texto, não temos dúvidas de que o Teatro é uma disciplina autónoma" (*ibidem*).

A estrutura narrativa deste espectáculo era, assim, fragmentária. Era constituído por vários quadros nos quais iam circulando as diferentes figuras que habitam os textos do autor, provenientes de um imaginário urbano, global e anónimo: uma velha louca, transeuntes ora misteriosos ora ameaçadores, mulheres alheadas, pares intrigantes, distópicas relações amorosas, jovens desempregados, malabaristas, vagabundos, doentes... Todos desfilavam à boca de cena, como se ao espectador fosse dado a ver o resultado de um caótico e aleatório *zapping* urbano. As figuras criadas deslocavam-se do seu referente literário das obras de M. Tavares, para as figuras performativas criadas pelos actores. O eixo dramático do espectáculo dispersava-se na exploração da precariedade e do desemprego, da fragilidade da vida humana, da guerra, da doença que alastra, do cancro, da loucura, da esquizofrenia, da violência, das relações humanas em contexto urbano, da solidão e da opressão forte/fraco nas suas múltiplas facetas, subliminarmente subli-

nhado pela luz mórbida e amarelada de Daniel Worm D'Assumpção e pelas desmesuradas instalações cénicas dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira: três enormes blocos, piramidais e negros, que ocupavam quase metade da lotação da plateia e que se estendiam do solo ao tecto do edifício, subindo pelos camarotes e entrando pelo palco adentro, dando eco de alguma da tessitura dramática do espectáculo (a corrosão que alastra, a doença, o cancro). Assim, o romance servia essencialmente como uma plataforma de sentido para a criação de um poderoso imaginário oferecido pelo espectáculo.

Jerusalém, encenado por João Brites, para o Teatro o Bando (2008), partia de uma única obra de Gonçalo M. Tavares: *Jerusalém*.⁵ Assim, a sua matriz performativa estava mais próxima da narrativa original. A incursão por material não dramático não seria novidade no trajecto do Teatro o Bando, colectivo que trabalha recorrentemente com poesia, contos, património tradicional ou outras fontes textuais. Paradigma destes acometimentos terá sido a adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira* (2004), o magistral romance de José Saramago.⁶ A terrível parábola de Saramago foi traduzida cenicamente sob o signo do assombro: um numeroso elenco dava corpo às personagens principais da obra, jogando sobre uma portentosa estrutura metálica, com uma inclinação que obrigava tudo ao denominador do desequilíbrio. Mais do que servir o imaginário e a estrutura narrativa do romance, o espectáculo do Bando erguia um discurso artístico autónomo e de continuidade com os seus propósitos identitários e de intervenção artística, sendo, ao mesmo tempo, muito próximo do texto. Assim, o apocalipse de Saramago foi traduzido por uma poderosa experiência cénica, onde não faltava um verdadeiro nevoeiro branco que invadia as salas onde o espectáculo se apresentou. Apesar de romance e espectáculo serem aqui duas obras com autonomia autoral, distintas nos imaginários que convocavam, a fraternidade das propostas era óbvia e serviam ambas os mesmos propósitos e inscreviam-se no mesmo discurso sobre o mundo.

Este exercício de dizer com as palavras dos outros acontecia também em *Jerusalém*. Aí, a dramaturgia do espectáculo construía-se sobre a mesma cartografia de horror e mal que o romance habitava. Havia, contudo, um ímpeto no sentido de poder expandir os significados do texto e encontrar ecos de guerra e horror noutras latitudes. A versão dramatúrgica de *Jerusalém* apresentava-se segmentada em quatro níveis: explicar, falar, evocar e pensar. O texto de M. Tavares foi manipulado de maneira a responder a estes quatro níveis. O "explicar" acontecia quando as personagens se dirigiam ao público, explicando intenções, comentando a acção ou expondo argumentos; o "falar" tratava-se dos momentos mais dialógicos, onde as relações entre personagens se desenvolviam – seriam os momentos mais dinâmicos; o "evocar" correspondia aos momentos em que a personagem evocava momentos do seu passado ou quando evocava outras figuras; e o "pensar" era a explicitação verbal dos pensamentos das personagens – estes eram dirigidos a um cão que estava em cena.

Todo o espectáculo era jogado numa semi-penumbra, onde os focos de iluminação mais significativos eram aqueles criados pela projecção de letras (as palavras do romance de M. Tavares). No início, eram letras de grandes dimensões – mas iam diminuindo até se tornarem sinuosos e ilegíveis códigos de barras. *Jerusalém* de O bando assentava a sua arquitectura narrativa na cosmovisão do autor, mas atravessava-a com um discurso cénico sobre a espontaneidade da representação e sobre o alcance da palavra escrita por confronto com a palavra dita em cena.

Visões sobre Cemitério de Pianos (2007) tratou-se de mais uma *perfinst* (*performance e instalação*) de Luís Castro, desta feita a partir do romance de José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos* (de 2006).⁷ Era proposto um passeio por um conjunto de instalações e espaços cenografados que iam citando passagens da obra ou evocando o seu imaginário, acompanhados por algumas personagens que iam ora guiando o espectador pelos dispositivos ora interpretando alguns momentos. Os actores e cicerones iam

guiando os espectadores pelos objectos inanimados, espantosamente detalhados e cuidadosamente montados, tudo de um minucioso labor, desde a iluminação ao ambiente sonoro e aos pormenores dos mínimos objectos. De sala em sala, de pátio em pátio, o público ia sendo levado a recantos que evocavam passagens ou espaços do romance de José Luís Peixoto. No final da "visita" a este romance exposto, ficava patente um objecto de reverência e de culto à obra que lhe servia de matriz.

O que permite a reunião de todos estes espectáculos aqui evocados é, justamente, o facto de terem sido criados a partir de um romance. De resto, todos eles partem de autores e de romances diferentes e, sobretudo, cada uma destas realizações cénicas visa cumprir objectivos singulares que cada colectivo ou criador persegue de maneira particular. Logo, a sua concretização cénica foi, forçosamente, díspar. Assim, o material romanesco sobrevive nos espectáculos de maneiras inegavelmente diversas. Da alegria em representar que dois actores superlativos descobrem no acto de narrar, em *O que diz Moler*, à recriação do portentosas imagens cénicas, de fôlego épico e mágico, em *Ensaio sobre a cegueira*; da exploração aforística, tópica, fragmentária, sinuosa, da matéria textual de Gonçalo M. Tavares, em *Sobreviver*, ao mergulho criativo no universo temático do autor, reapcitando os horizontes da sua obra, em *Jerusalém*; da tradução de breves passagens textuais em jogos silenciosos interpretados pelos *performers*, em *Visões sobre cemitérios de pianos*, à adaptação para uma linguagem dramática, dialógica e dependente da acção e do conflito, como em *Moby Dick*; em todos estes casos as soluções cénicas encontradas foram diferentes.

Com efeito, a utopia de um teatro de textura romanesca não se deixa apanhar numa poética de soluções dramáticas, nem num receituário de propostas para escrita cénica. Não serão as características genológicas do material textual de origem a determinar o espectáculo. Assim, se todos estes espectáculos partem de romances, todos materializam de maneira singular esta "utopia de um teatro de textura romanesca", ou seja, um

teatro que reinventa ou que supera o modelo dramático, que recupera para o teatro a felicidade das grandes narrativas comunitárias ou que cartografa os vastos imaginários da leitura. De novo citando Jean-Pierre Sarrazac: "é a tentativa de implantar o texto no palco que lhes permite reencontrar o mundo e restituí-lo em toda a sua complexidade" (Sarrazac 2002: 223). <<

NOTAS

[1] Este ensaio, em inglês, recebe a elucidativa tradução de "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov" (*Illuminations*, 1968).

[2] *O que Diz Molero*, de Dinis Machado, encenado por António Feio, estreia a 9 de Novembro de 1994, no Teatro Nacional D. Maria II.

[3] *Moby Dick*, de Herman Melville, encenado por António Pires, estreia a 18 de Janeiro de 2007, no S. Luiz Teatro Municipal. A análise deste espectáculo revisita argumentos já apresentados em "Um grande elefante branco", *Público*, 13 de Fevereiro de 2007.

[4] *Sobreviver*, de Gonçalo M. Tavares, encenado por Lúcia Sigalho, Sensurround, estreia a 16 de Fevereiro de 2006. A análise deste espectáculo revisita argumentos já anteriormente apresentados em "Como sobreviver: o último segredo de Lúcia", revista Sinais de Cena, n.º 5, Junho de 2006, 95-98.

[5] *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares, encenado por João Brites, Teatro o Bando, estreia a 23 de Outubro de 2008, no Centro Cultural de Belém. Este romance de Gonçalo M. Tavares mereceu também uma adaptação para Ópera, com libreto do autor, direcção de Luís Miguel Cintra e música de Vasco Mendonça, em Julho de 2009, na Culturgest (Lisboa).

[6] *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, encenado por João Brites, Teatro o Bando, estreia a 6 de Maio de 2004, no Teatro Nacional de São João.

[7] *Visões sobre Cemitério de Pianos*, a partir de José Luís Peixoto, encenado por Luís Castro, KARNART, estreia a 29 de Outubro de 2007, no Espaço Karnart.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter (1992), "O Narrador: Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov", trad. Maria Amélia Cruz, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio de Água, 27-57 [1936].

FREIRE-FILHO, Aderbal (2007), "Conversa com Aderbal Freire-Filho" (<http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?ide=940>, acessado em Dezembro de 2009).

-- (s/d), Entrevista a *Aplauso Brasil* (<http://ultimosegundo.ig.com.br/materias/cultura>, acessado em Dezembro de 2009).

LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London & New York, Routledge (1999). >>

SARRAZAC, Jean Pierre (2002), *O Futuro do Drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras [1981].

-- (2009), "A irrupção do romance no teatro", trad. Silvana Garcia, *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto: Dramaturgia Hoje*, n.º 28, 7-15.