

## Uma História de Amor: Sobre *Karamel*, de Christian Giudicelli

1. Vai fazer em breve vinte anos, como me lembrou ontem o Armando Nascimento Rosa, que assisti e critiquei (“Viva Velhice”, *Expresso*, Cartaz, 10 de Dezembro, p. 15) a primeira peça de Christian Giudicelli (n. 1942), traduzida e encenada entre nós. Tratava-se de *Pequeno Rebanho Não Desespere*, expressão para a qual Monique Rutler verteu, com felicidade, o título francês *Première Jeunesse*, uma peça de 1987 que António Feio encenou na Casa da Comédia de Filipe Lá Féria logo no ano imediato, em 1988.

A peça era um “actus tragicus”-*comicus*, sobre fundo musical bachiano, em torno dos caminhos do envelhecimento, interpretada por duas actrizes de registos opostos, Fernanda Borsatti, tão personificação da comédia como Suzana Prado o era do drama. Esta peça teria, aliás, muitos anos depois, uma espécie de sequel: a peça de Sanchis Sinisterra, *O Cerco de Leninegrado*, que a mesma Fernanda Borsatti interpretou em Almada fazendo contraponto à malograda Fernanda Alves.

2. Depois daquele belo dueto feminino, o público português tem de novo a oportunidade de tomar contacto com o universo ficcional de Giudicelli através de mais um dueto, desta vez masculino, na peça intitulada *Karamel* (2002) que hoje nos convoca para este simpósio dedicado a Christian Giudicelli e a **Victor de Sousa**, o nosso popular actor que comemora – embora, tal como a sua personagem, não “pareça” (e eu não deixo que “pareça” pois que o vejo desde os meus anos 60 televisivos...) – quarenta anos de teatro!

Esta peça, tal como a anterior – que era, musicalmente, metaforizada no confronto entre uma cantata de Bach e uma “java” --, é uma viagem e um confronto entre universos sociais das sociedades urbanas. Neste caso, o confronto apresenta a Humanidade simbolizada em dois hemisférios – o norte e o sul --, e o confronto e o conflito estabelece-se, claramente, entre classes – a classe média e o emigrante de 2ª ou 3ª geração --, entre idades – a juventude e a meia idade --, entre culturas – a europeia receptora e a árabe desenraizada --, entre noções culturais de sexualidade – a homossexualidade intelectual e a **pansexualidade** dionisíaca das velhas culturas sulistas, enfim, entre conceitos e padrões de comportamento amoroso: um, o do escritor europeu, exclusivista ou utilitário, o outro, do jovem árabe, inclusivista, pragmático mas

pautado por um código de honra (a vergonha: “Essas coisas não se dizem entre homens”, p. 32) e por uma noção de fidelidade que nos surpreenderá.

3. Uma das características dramáticas deste **teatro simultaneamente narrativo e sintético**, é, para além do constante **humor**, o modo eficaz como é tratado o elemento estruturante Tempo. Tratando-se de um texto cinematograficamente dividido em sequências, em *takes*, os estratagemas narrativos usados por este também escritor de romances implicam, esperadamente, técnicas de narrativa fílmica.

Destaco, duas ordens de exemplos, a 1ª, diz respeito à **personagem-câmara**, curiosa variante da “**câmara subjectiva**” cujo olhar privado lhe permite ver e por isso descrever o que só ela vê; a 2ª é mais complexa é diz respeito aos modos de apresentação da passagem do Tempo (não esquecer que, ao contrário do teatro canónico, esta peça ostenta uma acção que decorre ao longo de 20 anos!)

Para mostrar, pois de uma teatro tendencialmente de a-presentação (por oposição ao teatro de re-presentação) se trata, a passagem do tempo em acto, o dramaturgo utiliza três truques de muito interesse para a classificação da peça numa dado campo estético: primeiro, um diálogo rápido; segundo, a estratégia do **jogo** dentro da ficção; terceira, a elipse narrativa permitida através do grande subterfúgio que sempre permitiu dizer ou mostrar o proibido que é o Sonho.

4. É por tudo isto que me permito afirmar que *Karamel* é uma espécie de *enjambement* – “Honni soît...” – de duas grandes metáforas: a dos hemisférios – partindo, platonicamente, a Humanidade nas suas duas faces arbitrárias – e a do Jogo – que, dentro da acção, simboliza a sedução, as relações amorosas e o acto de contar, conduzindo, por fim, a uma autêntica **tese** sobre as relações humanas muito mais simples e complexas do que as tipologias – homossexual, heterossexual, bissexual – têm a possibilidade de mostrar.

5. A encenação e João Mota e a interpretação da bela dupla constituída por Victor de Sousa e pelo jovem Hugo Sequeira absorvem todos estes conceitos numa base cénica de grande simplicidade. Ao cortar algumas falas das duas personagens, Gilles e Karamel, João Mota não só fornece à peça uma necessária economia cénica mas reduz a exposição da intimidade das personagens, tornando-as, assim, mais universais.

Dizia Júlio de Magalhães, o tradutor, que esta não era uma peça *gay*. Nem eu nem Luís Santos, o jovem cenógrafo, aceitámos esta negação. Porém, agora entendo a razão que preside a ambas as partes.

No original, a temática *gay*, ainda que contextualizada no grande tecido do amor humano, revela-se na sua complexa e nua sinceridade; mas, no texto cénico, aquele que nos foi dado ver num ensaio inicial, o texto amplia o seu espectro da acção e torna-se, é verdade, mais geral, mais referente a todos os humanos.

É o gesto poético do teatro de João Mota e do bom teatro português das nossas gerações: filosofante e pouco exibicionista. Somos, como disse Sena, afilhados da Inquisição! E... há mar e mar... há ir e voltar...

Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, terça-feira, 6/9/2005