

memórias e afinidades

— José Peixoto

O Paulo Eduardo Carvalho teve a gentileza de me convidar a participar nesta mesa redonda sobre a memória do teatro irlandês em Portugal, não, digo eu, por eu ser um especialista nesta matéria, mas por outras duas razões.

Uma, porque já tenho alguma idade e portanto tive ocasião de ver e fazer algum deste teatro e talvez fosse útil que falasse dessa experiência antes que me faltasse completamente a memória.

Outra, que ele sabe e eu confirmo, pela minha particular afeição, direi mesmo vínculo, a esta dramaturgia.

De facto, por todos os lados onde andei e onde tive alguma influência, sugeri, propus, programei, aceitei fazer sempre, alguma coisa do teatro irlandês.

Sucedia assim, direi naturalmente, sem qualquer ideia preconcebida, porque encontrava sempre algo de novo, interessante e útil para o nosso público, quando me cruzava com os textos oriundos dessa cultura, lendo os clássicos ou descobrindo os modernos, entenda-se os consagrados e os que me iam surgindo na pesquisa para constituir um repertório ou que eu ia conhecendo com a ajuda dos especialistas e grandes conhecedores do teatro irlandês que eu tenho por sorte ter como amigos.

Aos poucos, fui tentando perceber as razões das minhas escolhas, porque essas escolhas não eram determinadas tão somente por razões de elenco ou financeiras.

Em 1994 escrevi um texto a que dei o título "A propósito

>>

de um 'valentão' irlandês", para o programa de um espectáculo e a propósito da encenação que o meu colega Rui Mendes fez de *O valentão do mundo ocidental*, de J. M. Synge, para o Teatro da Malaposta, de que vou recuperar alguns passos.

No meu primeiro contacto com a literatura irlandesa, espantou-me a similitude dos comportamentos dos portugueses, que eu conheço no meu dia a dia, e o das figuras da ficção literária desse, para mim, distante país do norte da Europa, com uma cultura que eu não poderia imaginar capaz de produzir atitudes tão próximas das nossas.

A mesma capacidade de entrar no mundo da fantasia até à perda quase total de relação com a realidade, a muita conversa para tão pouca acção, as mesmas tertúlias de má língua onde tudo se resolve e tudo fica por fazer, o mesmo trato com as mulheres, um copo para comemorar tudo, as coisas boas e as coisas más, um copo para lembrar e um copo para esquecer, a mesma valentia exibicionista, os mesmos mitos de herói fanfarrão, a mesma incapacidade de agir de forma útil e consequente.

Na altura, afirmava ainda, não estando hoje totalmente de acordo, que os dois povos, cansados, se tinham deitado à sombra de glórias passadas.

Um, à sombra da cultura celta elaborada quando toda a Europa era bárbara e analfabeta. O outro, à sombra da ciência e da náutica, dos descobrimentos e do império, feitos quando a Europa era um pequeno mundo fechado sobre si próprio.

Aos dois povos cabe ainda hoje o mesmo destino: ir enriquecer com a imaginação e o trabalho o património de outras terras, enfeitado pela sua terra, mãe e madrastra.

No entanto uma observação mais atenta e profunda dá-nos conta de flagrantes diferenças. Tomemos apenas uma: a fantástica capacidade de gerar um movimento teatral que recupera as raízes dos mitos antigos, identifica os traços culturais mais genuínos, traços que fizeram a razão de ser irlandês e os diferencia dos outros povos, e simultaneamente, equaciona e

põe em causa os comportamentos mais comuns e intocáveis da sua própria civilização.

Esse magnífico movimento teatral é tanto uma arma de defesa de um povo contra a colonização económica e cultural, e uma arma de libertação, como um libelo acusatório contra a mediocridade, a rudeza e os defeitos desse mesmo povo, defeitos tornados conscientes e dados ao público pelos dramaturgos.

Amar um povo é enaltecer-lhe as virtudes, mas é também denunciar-lhe os vícios, e só nessa postura o teatro pode contribuir para o enriquecer e transformar.

Os relatos dos motins ou da agitação do público do Teatro da Abadia enchiam-me de satisfação. Eram a prova da vitalidade do teatro. Porque a missão do teatro não é pôr todos de acordo em silêncio e respeito, como num acto religioso, mas sim despertar consciências e posteriores tomadas de posição, de preferência fora dos teatros.

Essa capacidade de intervenção social, essa missão laica que reivindicamos para o teatro, gostaríamos de a ver patente no teatro português.

É tempo de encontrarmos a voz do sentir comum e levarmos para cena a condição de ser filho desta terra, aqui e agora, e deixarmos as pequenas inquietações privadas próprias das frustrações pessoais. E é tempo de sabermos quem somos e o que queremos agarrados às realidades terrenas, mas também à utopia da visão dos poetas.

E até que essa etapa chegue tomemos de empréstimo outras escritas como o teatro irlandês com o qual até temos afinidades.

E a propósito de afinidades é oportuno sublinhar que o teatro irlandês não se confina com a apresentação da sua realidade social, mas oferece-a transformada, pensada, isto é, acrescenta algo a essa realidade, obrigando-nos também a reflectir e a tomar posição.

Na sua dimensão simbólica ou expressionista, ou de qualquer outra forma, não esquece que estamos perante uma

>>

arte, que dá conta do mundo, mas não se confunde com o mundo, para ser útil a essa realidade.

Este é um dos meus outros vínculos ao teatro irlandês.

E a propósito de vínculos, há que dizer que essa ligação se constrói por um processo de identificação ou de projecção e que antes de ser racional é emocional ou afectiva.

Mas não é só "gosto" ou "não gosto". É antes "reconheço" ou "reconheço-me". "Tenho dados para compreender". "Isto diz-me respeito". "Conheço uma história equivalente ou alguém assim". "Quando falam sei do que estão a falar, embora não os conheça, nem nunca tenha ido lá".

Nasci nos Açores. Uma pequena Irlanda imaginária, sempre verde também, mas pequena de mais para albergar todos os que lá nascem e por isso se espalham da Nova Inglaterra à Califórnia. Com a Irlanda.

Passei a juventude entre o mar e a montanha.

Entre a partida e a chegada dos pescadores, podia dar um salto às terras altas e falar com os camponeses ou com os pastores.

Isto é, antes de ler *Cavalgada para o mar* ou *A sombra da ravina*, já as conhecia. Como actor ou encenador, só tinha que as devolver ao público, como essa realidade pensada ou elaborada, que me chegava através do texto a que eu juntava o que sentia.

Assim fui construindo afinidades.

Mas a minha grande e definitiva afinidade chega-me mais tarde, em Coimbra, através de Mário Vilaça e da *Vértice*, creio eu.

Sean O'Casey, que li em francês. O mundo dos pescadores ou o mundo rural dos camponeses e pastores, dá lugar a uma outra realidade e o mundo torna-se urbano e proletário.

Nas duras condições do fascismo, O'Casey era um autor necessário, e reflectíamo-nos nas lutas da Irlanda pela liberdade.

Os movimentos de libertação, os levantamentos armados, a ousadia do confronto, eram as projecções daquilo que nós, na altura, não conseguíamos ser ou ter e a nossa identificação era total.

Mesmo depois de 25 de Abril, fazer O'Casey ainda era

para nós um gesto revolucionário, eventualmente menos útil então para o público, mas para nós funcionando como um exorcismo ou um resgate.

Mas uma outra dimensão curiosa do teatro de O'Casey, e um pouco de todo o teatro irlandês, e que acrescentou laços à minha afinidade, é a vertente, que à falta de melhor designação, chamarei feminista.

Na verdade, as personagens mais interessantes, mais nobres, mais abnegadas, mais corajosas e responsáveis, que os seus textos nos revelam, são as mulheres.

Não se trata tão somente de uma gratidão por uma mãe que protege uma infância vulnerável, como a dele, mas a verdadeira compreensão do mundo feminino, os seus anseios, os seus afectos, a sua inteligência e a sua força.

>>

Trata-se igualmente da rejeição do mundo masculino, fanfarrão, violento e cobarde, hipócrita e inseguro, incapaz de assumir as consequências dos seus actos, atribuindo culpas e vitimando a outra metade do mundo, do qual está dependente e se esforça por tutelar.

Tenho uma memória muito viva das reacções do público quer em *A sombra de um franco-atirador*, o primeiro O'Casey em que participei depois do 25 de Abril, quer no último, *Bedtime Story*, título impossível de traduzir pelas suas diversas valências.

Na hora de ir para a cama, título que assumimos por não ter outro melhor, é um exemplo violento desses comportamentos, na esfera de uma relação não convencional, senão fortuita, inconsequente. A sexualidade e o afecto são perspectivados pelas diversas personagens através dos seus comportamentos e é possível ao espectador avaliar rapidamente onde reside a dignidade, o egoísmo, os preconceitos e a fraude. E a comédia ganha a violência da denúncia, quando a mulher resolve assumir realmente o papel que os homens lhe atribuem e aí surge a verdadeira catástrofe e a ruína da masculinidade.

Mas esse reconhecimento da importância das mulheres não se verifica só em O'Casey.

Continuando o meu percurso privado e atendendo apenas à minha experiência, chego a Brian Friel, autor que me proporcionou duas vezes este estranho sentimento, raro no teatro, que é a decisão de montar um texto, a certeza da sua importância e necessidade, mesmo antes de ter terminado a primeira leitura.

Traduções, essa magnífica resistência à colonização identificando um povo com a sua cultura, e que contém a mais bela cena de amor escrita para o teatro, desafiando todos os mitos shakespearianos nesta matéria.

E depois *Faith Healer*, que entrou na programação antes de ser *O Fantástico Francis Hardy*, Curandeiro, e que me fascinou antes de o compreender. Mesmo antes de eu perceber se estava perante um texto de teatro, porque se era teatro não estava inscrito em nenhuma poética minha conhecida.

Começámos os ensaios mesmo antes de termos uma chave de leitura. E foi confrontando-nos com as notas escritas nas páginas do texto, coisas tão simples como "eu já disse isto" ou "eu já fiz isto" ou "já vi uma situação equivalente", que a realidade da metáfora da criação artística, as suas dúvidas e inquietações, a intranquilidade e a ausência de paz interior se instalou como a chave do problema.

A compreensão tornou-se mais clara ainda quando deitámos fora o pudor de assumir a problemática da criação teatral e da sua vivência como pedra de toque de todo o texto.

É do teatro que fala Brian Friel. Da necessidade do autor de ser aceite e a constatação por parte do criador da incompreensão dos outros, a sua própria recusa a cumplicidades com o poder e o gosto dominante, a consciência do isolamento ou mesmo da sua solidão.

Mas a leitura estava incompleta e foi preciso identificar fantasmas, espreitar o subconsciente das personagens e dos actores que lhes emprestavam o corpo e a alma.

Das camadas sobrepostas da narrativa começou a surgir o filão de uma outra natureza, a dimensão política de uma Irlanda

que tanta afinidade tem nos comportamentos com este distante Portugal.

Surge-nos a passividade e a violência, o convívio aberto e a agressão, a incapacidade política e a sua paralisia em cadeira de rodas, com a aparência de tranquilidade e harmonia, mas capaz de matar.

Em Francis Hardy, víamo-nos como num espelho e estávamos mais uma vez em casa como no teatro ou no teatro que é a nossa casa. E mais uma vez estava uma mulher como protagonista, apesar de Francis Hardy.

Finalmente, *São Nicolau*, de Conor McPherson. O outro lado do teatro e ainda o teatro visto de fora. A descida mais profunda na degradação e uma espécie de ressurreição pela consciência.

Confesso que continuo a desconfiar que não compreendi tudo o que lá se diz e a razão porque se escreve este texto, mas lembro-me do prazer de estar ali a ouvir o correr das palavras a narrar aquela história.

Continuo a ter fortes razões para estar atento a tudo o que surge do teatro irlandês e peço a Deus, ou ao Paulo Eduardo, que me façam chegar mais algum texto dessa tão bela e inteligente literatura, para minha alegria e prazer de comunicar através dessa perturbante dramaturgia. <<

>>

A formação plástica de Nuno Carinhas, associada às suas primeiras experiências teatrais, ainda como actor, explica talvez que, durante longos anos, ele tenha exercido sobretudo as valências criativas de cenógrafo e figurinista, alargadas também ao domínio da dança. Estreia-se na encenação em 1987, com Lorca, mas será sobretudo a partir de 1996, com a encenação, na cidade do Porto, de *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón, que intensificará esta outra dimensão do seu trabalho, em colaboração com diversas companhias e estruturas, tanto de Lisboa como do Porto, numa produtiva alternância entre textos clássicos, contemporâneos e outras experiências dramáticas que cruzam materiais textuais muito diversos com uma exploração recorrente das linguagens cénicas. O primeiro contacto criativo de Nuno Carinhas com a dramaturgia irlandesa terá acontecido em 1996, na qualidade de figurinista de *Traduções*, no Teatro da Malaposta. Por uma diversidade de razões e circunstâncias, Brian Friel viria a tornar-se o dramaturgo mais recorrente no percurso deste criador teatral e também aquele que lhe permitiu algumas das suas experiências mais fulgurantes. Assim, e acumulando a tripla valência de encenador, cenógrafo e figurinista, Nuno Carinhas foi responsável pela criação portuguesa de *Molly Sweeney* (1994), em 1999, para o Ensemble, uma companhia do Porto; seguiu-se o já referido *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, em 2000, para a ASSÉDIO, uma outra companhia da cidade, embora o espectáculo tenha sido estreado em Salvador da Bahia; e, por último, em 2003, *Uma peça mais tarde (Afterplay)*, 2002 e *O jogo de Ialta (The Yalta Game)*, 2001, duas peças breves inspiradas em personagens e ficções tchekovianas, espectáculo que resultou de uma coprodução entre a companhia Escola de Mulheres, de Lisboa, e o Teatro Nacional S. João, em cuja sala o espectáculo foi estreado. A esta abundância frieliana importa ainda acrescentar a criação de *Dama d'água (Baglady)*, 1985, de Frank McGuinness, também para o Ensemble, em 2001, um espectáculo que "aconteceu" no Quartel do Bom Pastor, perto de Arca d'Água.