

DAS PERSONAGENS

E DOS LUGARES

Nuno Carinhas

Das personagens:

>>

Nas peças de Brian Friel que encenei (e deixo de parte *Uma peça mais tarde*), há memórias que se presentificam em personagens que monologam à vez, tecendo as tramas das narrativas.

Se não estiver ninguém para as ouvir, duvido que elas apareçam. E também não tenho a certeza que, ao encarnarem os seus discursos, se nos dirijam ou, que apenas falem alto memórias interiores com o único objectivo de reviver ou para, uma vez mais, repensarem os seus destinos, numa elaboração perpétua de aperfeiçoamento das falhas que a autoridade do autor lhes concede.

Se a Vida é o estado de vigília da Morte, digo eu, o espaço de tempo entre o Nada e o Nada, as personagens de Friel são disso testemunhas privilegiadas, retratos de criaturas a quem é dado *reviver*, resistindo à caducidade do ser.

Não há expiações de culpas, e estão além do quadro absurdo-patético de Pirandelo, ou da malha existencialista de Sartre, se bem que, sendo todas parentes do mesmo limbo, se possam confundir nas mesmas irrealidades.

São personagens extraordinárias no retrato que traçam das criaturas medianas que foram, até mesmo enquanto marginais e desenraizados. Os conteúdos das suas biografias são reconhecidamente vulgares, com características tornadas

invulgares, porque sobre elas recaiu um olhar analítico piedoso e humanamente implacável, capaz de as tornar exemplares. Exemplares no brilho da exposição dos seus destinos; no modo como discorrem sobre si e sobre os outros, sobre os acontecimentos dos quais foram protagonistas ou figurantes privilegiados. São eloquentemente palavrosos na sua mesquinhez. São literariamente exemplares enquanto personagens de um teatro que ainda ousa ter opinião sobre aquilo que retrata.

186>187

Vislumbramos verdades e mentiras por entre os depoimentos alternados das personagens: a maneira como cada uma diz que viveu, ou a maneira como cada uma se quer lembrar dos acontecimentos aos quais dá forma, não são exactamente coincidentes com o testemunho que outras nos dão dos mesmos acontecimentos. Há um despique testemunhal muito personificado dos acontecimentos, dos quais nós somos os jurados cúmplices de todas as testemunhas.

O que por fim nos negam, individualmente e em conjunto, é a verdade unívoca que nos sossegue e nos apazigüe sobre os destinos derradeiros dessas personagens tornadas gente que se nos tornaram familiares. Apesar de terem nomes estrangeiros e de haverem percorrido lugares que nos são desconhecidos: gente excepcionalmente comum que calcou lugares míticos.

Ao cabo, não sabemos se fomos nós que os aceitámos, ou eles que nos acolheram enquanto cúmplices excêntricos. Ao voltarem do limbo para confessarem os seus percursos, não esperam desculpa nem esboçam arrependimento.

Mas é com algum pesar, o pesar leve do público de teatro, que os perdemos de vista, da mesma maneira que lamentamos o fim de uma boa história narrada por um bom contador, precisamente no momento em que ela começa a pertencer-nos.

Dos lugares:

As personagens enumeram lugares, descrevem paisagens. Mas o lugar onde agora se encontram é um não-lugar. É o espaço da elocução.

(1) O jardim da infância onde Molly, a cega, aprendeu pela mão do pai o nome das plantas, tacteando-as. Um jardim de Inverno com plantas altas, em que a luz forja temperaturas que correspondem à dramaturgia dos estados, no qual se inserem objectos que cabem a cada um: candeeiro com sofá, cadeiras, estirador. Molly instalada dentro do fantasmático jardim da sua memória, onde cabem o marido e o médico. >>

(2) O palco vazio, caixa preta habitada por cadeiras do próprio teatro, protótipo dos teatros, todos eles diferentes, inóspitos e miseráveis por onde Francis Hardy peregrinou no exercício da sua charlatanice milagreira.

(3) O palco vazio com cortina de veludo vermelho velho e duas cadeiras de verga onde se sentam Ana e Gurov. A cortina que fecha o espaço, à partida de Ana, diminuindo o tamanho das personagens, mais cortina de boca para lá da qual fica o passado da paixão secreta.

São lugares mentais que situam as narrativas para que os textos se tornem *visualmente audíveis*.

Os finais (para além das didascálias):

(1) Molly, tremendamente envelhecida, usava uma enorme cabeleira grisalha, vestia uma bata branca e adormecia num *puf* branco que albergava o seu corpo aninhado em posição fetal. Sobre um ecrã negro, projectava-se, em directo, uma imagem ténue do seu rosto em grande plano, irreal, etéreo... "Acho que neste momento já não vejo nada. Mas não tenho a certeza absoluta. Seja como for, vivo agora num país de fronteira. É onde me sinto bem. Bem...à vontade. Pelo menos, já não me preocupa se o que eu penso é fantasia ou se aquilo que eu tomo como imaginado por mim pode muito bem ser real – qual é a expressão do Frank? A realidade externa. Real – imaginado – facto – ficção – fantasia – realidade – eis o que me parece ser. E parece-me bem. Porque é que eu deveria continuar a interrogar-me?" ...que se apagava no final. 2001, *Odisseia no espaço*, ou uma memória de Beckett, ou simplesmente a minha *Molly Sweeney*, de Brian Friel.

(2) Francis Hardy, enquanto narrava os preparativos para a sua auto-imolação às mãos dos outros homens, ia-se despindo, largando a sua máscara, revelando o seu tronco e os seus pés nus. Parava, em silêncio, sob uma chuva de terra, dentro de um cone de luz, figurando uma morte redentora. "E enquanto atravessava aquele pátio em direcção a eles, entregando-me nas suas mãos, então, pela primeira vez, tive uma simples e genuína sensação de regresso a casa. Então, pela primeira vez, deixara de existir qualquer horror sufocante; e as dúvidas exasperantes tinham-se finalmente silenciado. Eu estava, finalmente, a renunciar ao acaso."

(3) Gurov e Ana, em *O jogo de Ialta*, acabavam no proscénio, entre a cortina-de-boca e o abismo da plateia, onde corriam um para o outro pela última vez, abraço que um *black-out* rápido não deixava ver.

Sou o primeiro e único espectador-testemunha destes espectáculos. É para mim, olhos nos olhos, que os actores falam durante os ensaios, fazendo crescer as suas personagens assustadoramente reais e transcendententes. Estou neles *por dentro* em vez de *em frente*.

É sempre grande pena constatar que estas experiências dramatúrgicas extraordinárias por que vamos passando não são inventadas no nosso país, sendo preciso recorrer-mos da criação estrangeira para pormos em cena aquilo que nos diz respeito, mas que não conseguimos inscrever. Mas somos capazes de traduzir, retroverter, analisar, pôr em cena e representar o que nos é óbvio, querido e redentor. Esse, o grande privilégio da prática teatral. <<

>>

Vera San Payo de Lemos tem uma formação de germanista, com um mestrado em Literatura Alemã, sobre a obra do jovem Brecht, um dos dramaturgos que mais iria marcar a sua carreira de tradutora e dramaturgista, iniciada em 1980, justamente em torno de *Baal*. Para a companhia Novo Grupo/Teatro Aberto, Vera San Payo de Lemos viria a ocupar-se ainda das peças *A boa pessoa de Setzuan*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *Mãe Coragem e os seus filhos*, *Happy End* e a *Ópera dos três vinténs*. Estas marcantes experiências brechtianas surgem entre a tradução, dramaturgia e versão cénica (esta última, em colaboração com o encenador João Lourenço) de mais de quarenta textos, com um destaque especial para a dramaturgia alemã e de língua inglesa, tendo sido responsável pela revelação ou mais intensa divulgação de diversos autores dramáticos da nossa contemporaneidade. No ano de 2004, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro distinguiu-a com o Prémio da Crítica, pelo seu empenhado labor dramaturgico e tradutório de vinte e cinco anos. Docente na Faculdade de Letras de Lisboa, desenvolve uma actividade importante nos cursos de Estudos de Teatro daquela instituição, sobretudo nas áreas de História do Teatro e Tradução e Dramaturgia, sendo igualmente autora de diversas reflexões sobre a sua prática tradutória e dramaturgica. A sua atenção às dramaturgias contemporâneas garantiu a inscrição de quatro textos dramáticos irlandeses no repertório do Novo Grupo/Teatro Aberto: refiro-me a *Alguém olhará por mim* (*Someone Who'll Watch Over Me*, 1992), em 1994, naquela que foi a revelação de Frank McGuinness ao público português, dois anos apenas após a estreia daquela peça em Londres; seguiu-se nova revelação, a do mais jovem Conor McPherson, com *Água salgada* (*This Lime Tree Bower*, 1995), em 1997, *Luçefécit* (*The Weir*, 1997), em 2000, e, já em 2005, *Luz na cidade* (*Shining City*, 2004).