



Edição e Revisão

Luís Chambel Martins

Paginação

André Reis

Fotografia

Levi Martins



Quatro patas
Sem conta bancária nem
cartão de cidadão

Luis Miguel Cintra



Que não se pense que o *Don Juan* de Molière, ou sequer o *D. João* da tradução portuguesa de cordel é um texto sobre o amor, ou mesmo sobre um conquistador. Passada está a cena da festa falhada de casamento popular no 2.º acto, em que a passagem de D. João e Esganarelo pela “zona” dos pobres se traduz por uma tentativa mais que desajeitada, ou preguiçosa, por parte do Dom de fazer a amorosa conquista da Natureza, na pessoa da ingénua Carlota, uma rapariga a quem é tão alheia a natureza sofisticada do conquistador que não chega sequer a entender o que ele diz. A consciência disto, como aliás é costume de Molière e a comédia exige, é ser tudo evidente e claro como água, levando-nos muito mais a rever questões de natureza política, diferenças de classe, problemas de poder e falta de liberdade do que assistir a momentos de apaixonado lirismo.

Mas então onde está o libertino, o dissoluto, o mito do Donjuanismo? Afinal o grande sedutor é isto? O desnível é tal entre a expectativa que a sua fama nos criou e a realidade deste texto pelo menos aparentemente tão descosido, que não pode ser involuntário, ao ponto de parecer que D. João está a querer provar que aquela saída para a vida que se propôs é um beco. Se não tem ao fundo um polícia com uma barreira, ou uma cancela de pagamento automático, tem com certeza de se ir pagar à caixa.

Este Don Juan já não é o antigo sedutor. É um sedutor velho que se torna filósofo, essa raça de sujeitos que quase sempre

são os que, em vez de pensar, filosofam. E incapazes de viver, sugam como vampiros a vida que ainda encontram no sangue de alguns outros. Este tinha decidido casar mas arrependeu-se e, antes de começar a peça, fugiu e matou pelo menos um Comendador. É demasiado inteligente para que possa viver sem esquizofrenia. Filosofando, levando a sério, tornando a sua aparente revolta contra um mundo decadente e esvaziado de sentido mera hipocrisia, começa a delinear-se um D. João que é um camaleónico contador da sua própria história e um pensador. Este D. João se calhar não é uma pessoa: é um artifício dramático, uma personagem. E a peça começa a surgir não como um percurso mas como um impasse. Estática. Cada passo afinal é o mesmo, é a exposição de uma crise.

Não será que o grande tema é, como sempre, o Tempo? Entendido de duas maneiras: como história individual a que em princípio a Morte põe fim, e como eternidade em que as formas, sem certezas, é certo, esvaziadas porque não terão quem as olhe, supomos que permanecerão. A ser assim, a peça seria em si própria a caveira que o Barroco põe em cima das mesas das naturezas mortas, com as riquezas e os instrumentos para a prática das artes que serão temas da própria arte: *ars longa, vita brevis*. *Vanitas*, como acontece nos quadros, o discurso assume-se como inteligência e assim sendo, mente outra vez, como se alguém pudesse ficar fora da vida. É na absolutamente genial cena do cemitério – e no convite ao morto para vir cear – que, através desse desafio

a uma estátua que responde, com a sobreposição pela “representação” de todos os níveis de mentira numa brincadeira que conduz ao ponto zero da própria mentira, a Morte entra em cena. E em que o nosso filósofo, perdendo a dignidade, se torna em mexeriqueiro e, assumindo o papel, quer ele próprio ser mortal. Como Fernando Pessoa ousou tornar em poesia, vem para a fila da frente o grito de desgosto: “Merda, sou lúcido”.

Os actores conhecem essa maneira dolorosa de viver em que se está ao mesmo tempo dos dois lados. Conhecem a solidão. Permite-me, nesta aventureira versão do D. João, que nessa duplicidade nos retratasse menos sós, partindo do princípio que, infelizmente ela, a duplicidade, cada vez mais é mentir; que, nós actores, estamos para lá da hipocrisia. E só na negação da dicotomia, na negação do conceito de Verdade reduzido a artifício espectacular ficaremos senhores de nós próprios, ladrões de Deus e não “vadios”, Padre Tolentino, sabendo reconhecer no amor a única maneira de conhecer, no reconhecimento do outro.

Tive de pensar duas vezes quando me decidi a excluir o Maravilhoso como peça do jogo. Quando na cena do cemitério D. João pede a Esganarelo que, em linguagem figurada, convide o Comendador de pedra para a ceia (desafiando a Morte e não a estátua da natureza morta), é um pouco de alegria que passa por aquele palco: a única coisa séria do mundo são dois, D. João e Esganarelo, que venceram a barreira da sociedade

estruturada em classes, o racionalismo civilizacional e o medo porque, nunca o nomeando, brincam e, ao brincar, deixam de mentir. Não é a estátua que fala e se mexe. São dois amigos a brincar, foi Deus que passou por ali. Aprendi isto com Genet. Eu queria que a peça se tornasse na exposição da nossa incapacidade de fazermos frente à hipocrisia reinante no nosso tempo, preocupado demais com o descrédito da banca como essência da vida.

A partir da segunda parte, que na nossa peça começa com os dois principais intérpretes, o do criado e o do patrão, de aparências trocadas e com as quatro patas de molho que o grande cão do Joaquim Pinto e do Nuno Leonel tinha – o Rufus, que vocês, senhores espectadores, passaram a conhecer se viram o filme *E agora? Lembra-me*, e que agora já morreu –, a peça torna-se de uma incidência contemporânea assustadora. Quer a cena de abertura do acto (a que não retirámos uma troca de “vestido”, conservando a alusão à troca de classes) com a parrelha de palhaços regressada à situação da espera sem objectivo, quer a própria dificuldade que encontrámos em descobrir nas falas dessas cenas das duas personagens qualquer definição de um objectivo, ou a fuga que de início parecia estruturar a acção, vieram revelar o que se vinha preparando: esta peça não tem acção. Cada vez mais se nos tornou claro que a peça se torna, quando muito, no dissecar de um tempo de crise “figurado” na exposição quase de farsa de maneiras de pensar caducas, de pensamento típico de um tempo de ideologias em

crise, sem estruturação de nada, sem norte. Esta desorientação geral – e isso parece-me importante, associada a novas personagens, os irmãos de Elvira, no primeiro quadro do acto, em meu entender ridicularizados, no seu caricato palavreado, invocando constantemente a honra – cada vez torna mais claro como objectivo do seu autor a definição de um tempo mal vivido, o fim não dos tempos mas de um tempo. O Senhor Domingos e D. Luiz, pai de D. João, são, cada qual à sua maneira, representantes desse tempo. Mas na figura do pai pusemos o que Freud virá a descobrir por extenso: a identificação fatal da figura do pai com a da autoridade, a chefia, o chefe, o *dux*. Se o Senhor Domingos representa a antiga lei do dinheiro – eu compro com dinheiro, eu troco o que dei pelo que não receberei –, D. Luiz representa tudo o que herdámos e de que não sabemos separar-nos. E aproveitando o acaso, como na vida tantas vezes acontece, de não podermos contar com o José Manuel Mendes, que por motivos de saúde pediu para não estar, concordámos que seria a melhor solução aos vários representantes da autoridade sobrepor-se ainda o papel do encenador.

Não falei da D. Elvira. Regressa na última parte e traz com ela – sim senhor – o Amor e condena o seu prometido marido. Uma mulher é uma mãe. E com a Mãe não se brinca.

P.s.: A Sofia e a Nídia a citarem o *Dom Quixote* e a citação de Calderón são mera fantasia pessoal. Egoísmo.

O tema central da vida

Conversa com Luis Miguel Cintra



Levi Martins – Neste bloco começam a tornar-se mais evidentes os “medos” de D. João. É como se, até aqui, aquele momento que partilhou com D.^a Elvira tivesse sido o único no qual se sentiu que talvez existisse algo que podia pôr em causa a sua liberdade, e agora entrássemos numa fase mais complicada, não apenas pelo surgimento de personagens como o pai de D. João ou o credor, mas também pelo prolongar da ausência de Elvira.

Luis Miguel Cintra – Eu creio que, aqui chegados, ainda não percebemos a verdadeira importância de D.^a Elvira na peça. Ela não é apenas uma personagem de relevo. É tão mito como o próprio D. João. Sobretudo para quem tenha tido uma educação literária francesa, é um marco poderoso. Falava com uma colega actriz francesa a respeito da interpretação que fiz de Elvira quando ela me disse que nunca punha a hipótese de que Elvira não fosse sincera, de que as frases que proferisse fossem distanciadas da sua própria consciência. Ora, eu acho que toda a escrita do *D. João* é distanciada da sinceridade. Há demasiado que se passa no domínio do inconsciente das personagens, nas palavras que calam quando estão em frente aos outros... aspectos importantíssimos em toda a arte moderna e que a psicanálise pôs em destaque. Trata-se de dados que são fundamentais no

caso de Elvira, e aos quais acresce, ainda, a dimensão do amor. Claro que pode ser uma visão resultante da minha biografia pessoal, mas creio não haver dúvida de que é Elvira que, mesmo quando está ausente, molda a evolução de toda a peça e permite a D. João revelar a sua verdadeira natureza. Em princípio, D. João é uma personagem que já não sente amor nenhum e só formula a sua sedução com frases feitas e clichés de expressividade amorosa. Creio, porém, que na sua relação com Elvira considera não estar à altura do carácter sublime e profundo do amor que ela lhe tem, revelado através das perguntas que faz, dos desafios que propõe. Sentimos que Elvira é uma mulher que não se limitou a olhar para D. João. Conseguiu vê-lo. Vê-o e conhece-o realmente, ao passo que as outras mulheres que passam pela sua vida se limitam a olhá-lo como um exemplar de um ser do sexo masculino. Esta visão penetrante de Elvira faz com que D. João se sinta, de certo modo humilhado e incapaz de lidar com a responsabilidade que ela traz. Aí encontramos, pois, motivo de medo e de fuga para D. João.

Ao dizeres que Elvira conhece D. João e é a única mulher a “vê-lo” fazes, afinal, equivaler o amor a um conhecimento profundo do outro. Nesse sentido, é como se D. João estivesse constantemente a fugir de que o conheçam...

mesmo Esganarelo só incidentalmente – por estar sempre presente – o conhece.

Em relação a Esganarelo, há que ter em conta que D. João está sempre protegido pela máscara da diferença de classes. Ainda que Esganarelo o conheça, essa circunstância nunca tem a mesma gravidade que teria se se tratasse de uma pessoa da mesma classe social. Apesar disso, as conversas entre eles são, de facto, muitas vezes ambíguas – até mesmo do ponto de vista sexual, na medida em que existe uma intimidade que não está presente entre outras personagens –, até porque nunca se percebe se estão a falar num primeiro grau ou com linguagem codificada. Fica a impressão de que aquilo que conversam nem sempre é explícito porque não precisa de o ser. Conhecem-se ao ponto de as conversas que travam terem subjacente uma cumplicidade e uma partilha de vivências em comum tais que se torna desnecessária a intermediação de uma linguagem clara. Isto reflecte-se, aliás, na própria natureza da peça, desenlaçada e na qual nenhuma cena parece ser mais importante do que aquela que a antecedeu ou fazer adiantar intriga nenhuma... no fundo, por detrás de uma aparência dramaticamente pouco interessante, esconde-se como que um mistério com correspondência à maneira de pensar da personagem de D.

João. Essa espécie de ausência de sentido – com o suporte dado pelos “episódios avulsos” em que D. João e Esganarelo figuram – conduz a uma reflexão ontológica no mesmo género – ainda que sem a mesma dimensão – do *Fausto* de Goethe. Afinal de contas, através da sua constante negação, ou de uma constante fuga ao mesmo, ergue-se o amor a tema central da vida.

Voltando a essa noção de amor como conhecimento profundo do outro, que creio ser bastante certa, acho que é algo muito difícil de manter na sociedade em que vivemos, cheia de egoísmo e dominada por uma espécie de necessidade de constante protecção face ao olhar dos outros sobre nós. Daí, também, que seja difícil fazer uma peça como esta no presente momento histórico. Nada puxa por estes assuntos; a vida é demasiado rápida para que as pessoas se possam preocupar com eles, e o intenso foco na acumulação de valores monetários está nos antípodas da preocupação com o tipo de valores aqui em causa. Pertencem a um nível de pensamento que parece que está banido das nossas vidas.

Estamos, realmente, a fazer um espectáculo que é contrário à sociedade contemporânea em muitos aspectos.

Eu vivo muito infeliz na sociedade contemporânea. Ando, precisamente, à

procura de “ilhas”, de possibilidades de fuga a um funcionamento entre as pessoas que me repugna. Tenho agora mais noção de viver a resistência no exílio do que tinha antes do 25 de Abril. Onde hoje me sinto mais feliz é entre pessoas que se relacionam umas com as outras de maneira franca, com menos barreiras... que sofrem mas não se sentem envergonhadas por sofrer.

No entanto, ao mesmo tempo que se trava esta resistência ao mundo contemporâneo, a comédia também está muito presente neste bloco. Mesmo que paire a escuridão, há uma certa leveza que com ela contrasta.

Uma leveza que é mais de Molière do que minha... mas é claro que é preciso ter sentido de humor. Neste momento acho que é particularmente difícil, porém. Sobreretudo quando penso que está a haver uma espécie de desvio voluntário da função da arte na sociedade. Não me lembro de alguma vez ter havido tanta “preocupação com a arte”... tantos festivais, tantos programas, tantos *workshops*... parece que é uma actividade fervilhante! Mas esta multiplicação banaliza a arte, transformando-a numa actividade quotidiana sem importância. Veja-se, por exemplo, o que acontece com a literatura: Chegamos a uma das poucas livrarias que ainda existem e aquilo que vemos

exposto em cima das bancas é a literatura barata, que se lê facilmente durante uma viagem de autocarro ou de comboio, mas é aí que as editoras investem porque é isso que vende.

Mas como é que se explica a diferença que existe, por exemplo, entre literatura ligeira e um grande romance?

Creio que passa, fundamentalmente, pela educação da sensibilidade para ter gosto pelo desafio intelectual no contacto com a obra artística. O que acontece, contudo, é que a montante, ao nível da própria política cultural, essa diferença nem sempre é assumida e é claro que isso se vai repercutir a jusante. O facto dessa diferença nem sempre ser assumida deve-se à circunstância de a geração que está no poder já ser resultado de um sistema educativo que, ainda que possa ter tido boas intenções, não se deu conta da necessidade de frisá-la. Em vez disso, naturalizou-se a lógica da competição e de uma espécie de procura desenfreada por se ser o primeiro sem sequer se perceber bem o que depois se fará com os louros da vitória.

No terceiro acto surge a estátua do Comendador que D. João matou. Porém, ao contrário do que é habitual, não fazes com que esta ganhe vida.

É verdade que no texto original o fantasma aparece. Mas é um ponto que gera polémica, sobretudo pela influência posterior da ópera de Mozart. Deverá a referência ser interpretada de forma literal? Intervirá na peça uma representação física do maravilhoso? A minha tentativa é a de fazer com que a cena funcione sem que isso suceda; com que tudo seja formulações dos pensamentos das personagens, linguagem figurada... e espero que isso seja mais divertido e vá mais ao encontro das crenças tanto dos actores como dos espectadores.

Vais entrar neste bloco, ainda que não se trate de um regresso à representação.

Na verdade, sou mais actor do que encenador e tenho uma pena enorme de já não representar... Sinto que me faz muito bem porque, para mim, actuar tem muito de lúdico, de brincadeira, e essa é uma das coisas boas da vida; extremamente saudável, até do ponto de vista psicológico, já que o desdobramento a que obriga permite à pessoa descansar de si própria. Gostaria de ver ser interrompida a minha intervenção com alguém a perguntar por que razão estou eu ali se tinha dito que já não representava. Isso permitir-me-ia explicar algumas coisas que são justificadas internamente ao grupo de trabalho mas que não são claras para o público.

Um gesto inútil

Levi Martins



Medo da autoridade. Da solidão, ou seja, da indiferença dos outros. Medo da morte. Em pleno século XXI esperava-se ter ultrapassado o medo. Esperávamos nós, pelo menos, que nascemos depois da Revolução e não parecia razoável termos medo exactamente do mesmo que aqueles antes de nós teriam conseguido erradicar. Crescemos numa nova sociedade, uma em que o conceito de liberdade alumiava o caminho, em que a esperança num mundo melhor vinha associada a promessas concretas, planos estratégicos, organizações pela paz e pela felicidade. Porém, apesar de todos os esforços, voltámos a (ter que) ter medo.

Medo do insucesso, da miséria, das consequências de viver em liberdade, de falar em público, de denunciar a ditadura que por vezes se instala em democracia, de colocar em causa a lógica dominante do dinheiro, de fazer alguma coisa que saia dos esquemas pré-estabelecidos nos quais nos devemos enquadrar. Voltámos a ter medo, ou então nunca deixámos de o ter.

Enfrentar este medo generalizado que nos cerceia implica ter a coragem de arriscar ter consequências que não conseguimos prever. Aceitamos viver com medo porque desejamos sentir-nos seguros? Ao cumprirmos todas as regras temos, em princípio, a garantia de que as

consequências são previsíveis. O caminho torna-se menos sinuoso e mais livre de obstáculos. Somos mais felizes (seremos?) e, por isso, menos livres. Vamos cedendo a liberdade por um pouco de conforto, já que o conforto, por ser tranquilo, afasta o medo.

D. João não parece ter medo, ao contrário de Esganarelo. Enquanto um se aventura assim que ouve, ao longe, o tinir de espadas, o outro fica à distância, a observar. Qual o mais sensato? *As árvores (dos desgostos)*, terceiro segmento de *Um D. João português*, reúne vários elementos que nos permitem pensar e sentir diferentes posturas e reacções perante os vários tipos de medo: da autoridade, da violência, do subconsciente e, talvez o mais insondável: o medo da morte.

O teatro não transmite nenhuma mensagem, não nos apresenta nenhuma solução para conseguirmos lidar com as questões que nos inquietam. Na melhor das hipóteses, faz-nos viver momentos que nos dão prazer por evocarem pensamentos e sensações (sem que possamos dissociar as segundas dos primeiros), sobretudo quando parte de uma expressão livre que, de uma ou de outra forma, tenta por si mesma enfrentar um ou vários medos.

Perante a lógica dominante, aquela que determina que cada gesto humano tem de ser consequente, aquilo que é inútil está ameaçado. O gesto inútil, ou seja, sem um resultado directo que não seja a existência do próprio gesto, continua a ser visto como um capricho dos artistas (e não só), sem que se compreenda a relação entre a manutenção destes gestos e a da liberdade. O gesto inútil é um gesto contra o medo, que tantas vezes garante um rápido acesso a indesejáveis consequências: miséria, solidão, indiferença.

A arte pode ser, portanto, decisiva para a construção de uma nova sociedade – aquela em que pensávamos estar a crescer mas que continua a não estar garantida. Nós, que crescemos depois da Revolução, não vivemos esses tempos de mudança. Talvez por isso sintamos uma certa desilusão quando nos apercebemos de alguns retrocessos que fomos quase obrigados a aceitar em nome de um futuro que ninguém nos perguntou se era aquele em que queríamos viver. Por mais medo que tenhamos, a verdade é que a cada momento que ouvimos, como D. João, o tinir das espadas, podemos escolher ir ao seu encontro ou ficar na retaguarda, a assistir ao desenrolar dos acontecimentos.

Um D. João Português

III. As árvores (dos desgostos)

D. João Tonorio *homem dissoluto* DINIS GOMES
Esganarelo *seu criado* DUARTE GUIMARÃES

Irmãos de Elvira:

D. Carlos: BERNARDO SOUTO

D. Afonso: SÍLVIO VIEIRA

Excertos de D. Quixote NÍDIA ROQUE e SOFIA
MARQUES

D. Luiz *Pai de D. João* LUIS MIGUEL CINTRA
Domingos *mercante* JOÃO REIXA

Figuras no jantar BERNARDO SOUTO, NÍDIA
ROQUE e SÍLVIO VIEIRA

Ajudante de cena LEONARDO GARIBALDI

Dramaturgia e encenação

Luis Miguel Cintra

Direcção de produção e ass. de encenação

Levi Martins

Assistência de produção e de encenação

Maria Mascarenhas

Apoio à montagem de luz e som

Rui Seabra

Design gráfico e ilustração

André Reis

Apoios

Universidade de Lisboa

Primeiro encontro
28 de Julho

Residência artística
4 a 13 de Setembro

Apresentações
14 e 15 de Setembro • 21h30

Teatro Viriato



Agradecimentos

Adelino Lourenço, Alzira Chambel, Carlos Oliveira, Cláudia Clemente (Gigantones e Companhia), Companhia de Actores, Conservatório Regional de Artes do Montijo, Cristina Reis, Daniel Pereira (House Lover's), David Martins, Duarte Crispim, Filipa Macedo, José Alcachão, Labirinto Mágico (Sesimbra), Linda Gomes Teixeira, Maria Gonzaga, Miguel Cutileiro, Nadia Couto, Peris Costumes, Rui Teigão, Sandra Silva, Sara Cerejeira, Susana Bordeira, Tiago Alves de Matos, Vítor Rochete

Um D. João Português

A partir da *Comédia nova intitulada o convidado de pedra* ou *D. João Tonorio, o dissoluto* de Molière (tradução portuguesa de 1785)

Um espectáculo de

André Pardal, Bernardo Souto, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, Guilherme Gomes, Joana Manaças, João Reixa, Leonardo Garibaldi, Luís Lima Barreto, Luis Miguel Cintra, Nídia Roque, Rita Cabaço, Rita Durão, Sílvio Vieira, Sofia Marques e da Companhia Mascarenhas-Martins.

Uma co-produção

Companhia Mascarenhas-Martins, Teatro Viriato, Centro Cultural Vila Flor



Companhia
Mascarenhas
Martins

TEATRO VIRIATO



- I. Na estrada (da vida)
- II. O mar (e de rosas)
- III. As árvores (dos desgostos)**
- IV. A escuridão ao fim da estrada





Companhia
Mascarenhas
Martins

teatroviriato



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUITIMARÃES



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

*dg*ARTES
DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

fundação
GDA

oart ORGANISMO DE PRODUÇÃO
ARTÍSTICA, EPE

TNSC
TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA