



UM D. JOÃO
PORTUGUÊS



NA ESTRADA
(DA VIDA)



Edição

Luís Chambel Martins

Paginação

André Reis

Revisão

Levi Martins

Fotografia

Beatriz Sequeira



UM D. JOÃO
PORTUGUÊS

NA ESTRADA
(DA VIDA)





***O teatro como
campo de treinos
para o pensamento***

Luis Miguel Cintra

Tudo neste espectáculo a que chamei *Um D. João Português* é imperfeito, ou melhor, inacabado, bastardo, hesitante, incerto. Há um ponto de partida: uma obra prima do teatro do século XVII, *Don Juan* de Molière, que por sua vez já teve como ponto de partida uma peça espanhola de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Ainda não se diz o nome mas já se lhe chama aldrabão (burlador) e se a peça francesa tem um subtítulo ou um segundo título, *Le Festin de Pierre* (O festim de pedra), a espanhola já tinha outro subtítulo diferente, *El convidado de piedra*. E muita gente conhece a história por causa de outra versão, um dos maiores monumentos artísticos de todos os tempos: a ópera de Mozart *Don Giovanni*. Em espanhol, em italiano, em francês, e ainda outro grande poeta veio fazer mais um D. João em inglês: o romântico Lord Byron. Tanta gente a escrever por cima do que já estava escrito? Como sabemos por experiência própria hoje isto é inadmissível. Tanta complicação! Ou branco ou preto e depressa! Tanta versão? Afinal em que é que ficamos? Porquê? Porque esta personagem com o seu inseparável criado dá que pensar coisas que nos importam mas que não têm uma solução que se possa considerar correcta, depende de quem a pensa, depende de quem se é. A grande resposta será aceitar que seja um grande NÃO SEI. Na adaptação portuguesa anónima,

que se vendeu nas ruas como literatura de cordel, e que nós recuperamos, ele é dissoluto à partida, logo no título, *D. João Tonorio, o dissoluto*. Como sempre acontece connosco, preferimos o comodismo de não pôr nada em causa, parar com o assunto e ficar em paz depois de uma condenação: Dissoluto! Imoral! Devias ir para o Inferno porque enganavas as mulheres mas deixa lá, estás perdoado! Como se nada tivesse muita importância. Mas se os actores tiverem de representar estes papéis vão mesmo ter de pensar, hesitar, decidir. A cabeça de cada um anda de um lado para o outro, vai buscar memórias suas, convoca sensações, reacções, pensa, relaciona, trabalha, avança, fica a conhecer melhor o que não só essa peça mas o que a vida lhe deixou viver.

Este projecto pretende convencer que este trabalho se pode e devia estender ao espectador, convidá-lo não necessariamente a ser libertino, mas a não fechar nenhuma porta, a pensar em tudo recusando o método do sim ou não, desisto, passo, dos concursos de cultura geral ou as esquemáticas respostas que os programas de informática já pensaram como possíveis e que não deixam aberta uma solução só nossa, responsável e livre. E entretanto conhecermos outra gente que pensa de outra maneira. E tem outros corpos, todos diferentes. É o que a vida tem de melhor, os outros ou as

outras, conforme os casos, e nós havemos de perdê-lo? O D. João não perdeu tempo. Mas teve dois dedos de testa? Foi ambicioso demais? Porque lhe apareceu a Morte? E nós? Não a esquecemos? O tempo foge.

Para ajudar a festa, misturamos com a versão portuguesa muitos textos que nadam nas mesmas águas, sobretudo uma peça fundamental do pensamento moderno – já escrita há mais tempo que o meu meio século –, frases, pedaços de diálogo de *À espera de Godot* de Beckett. Queremos que os espectadores sejam cúmplices deste jogo, desta mistura que é igual a como funcionam as nossas cabeças nos seus melhores momentos. Para nós o teatro é como um campo de treinos do desporto favorito dos seres humanos, aquele que o distingue dos animais: pensar. E aceitar ou não, ser moral e ser feliz.

Um D. João Português. Mas o homem não era espanhol? Era italiano? E foi para o inferno ou casou? Não sei. Sei que tanto o texto de Molière como este espectáculo falam em português. Serão dois? Onde metemos o criado Esganarelo? Era preto? Chinês? Refugiado, imigrante?



Uma nova relação com o espectador

Conversa com Luis Miguel Cintra

Levi Martins – O que é que te passou pela cabeça para decidires fazer este trabalho desta forma, ou seja, assumindo, do ponto de vista da produção, um risco que não tem nada a ver com as condições que achas indicadas para se fazer teatro?

Luis Miguel Cintra – Eu nunca tive, em relação a praticamente nada na vida, um plano, um caminho construído com um fito determinado. Procurei muito mais construir uma atitude do que o desejo de um resultado. Não negando aquilo que é o acaso, e a realidade das situações tal como as vamos encontrando e não sabemos quais serão, é importante o diálogo com o exterior, com o que existe no mundo além de nós próprios. Até certa altura, esta maneira de pensar funcionou muito bem no contexto do teatro português, em que, no fundo, não havia nada de muito definido. Havia, antes, tentativas diferentes de construir algo novo, de uma maneira que não se sabia qual era. Só se sabia que queríamos que fosse novo. Aquilo que marcou os últimos anos do teatro português antes do 25 de Abril foi, justamente, muita energia, muita vontade de criar e de inventar, muita vontade de as pessoas se inventarem a si próprias, de terem um caminho artístico pessoal, ou, sendo de grupo, nunca se menosprezando aquelas que eram as vontades individuais das pessoas que

o compunham. No entanto, a partir de certa altura, a sociedade portuguesa começou a querer organizar-se. “Organizar-se”, que é uma palavra muito perigosa, porque significa exercer poder sobre as próprias coisas. Passando a existir uma organização, elas começam a ficar prisioneiras de uma estrutura prévia, quando, na verdade, ao início nem sequer se sabe que natureza ou destino irão ter. De certa maneira, nós próprios trabalhámos no sentido de criar situações estáveis no Teatro da Cornucópia. Tão estáveis que, com pouquíssimo dinheiro, conseguimos produzir espectáculos que – se não necessariamente movidos pelo mesmo tipo de objectivos que os teatros institucionais (como o Teatro Nacional), ou companhias estrangeiras que vinham a Portugal e apresentavam um tipo de organização muito superior à nossa – se aparentavam às referências que estavam na nossa cabeça: o Piccolo Teatro de Milão, começado pelo Strehler, a Schaubühne, ou os espectáculos do Bergman no Teatro Nacional sueco. Quer dizer, tínhamos uma vontade que não era movida pelas condições disponíveis, mas antes pelo desejo artístico. Fomos construindo isso saltando por cima de todas as dificuldades, de uma forma completamente atípica e considerada inatingível pela maior parte das pessoas, e conseguimos criar porque tivemos uma grande vantagem que era uma sala fixa, uma casa a que se

chamou Teatro do Bairro Alto. Lá dentro fazíamos guarda-roupa, construíamos os cenários, ensaiávamos (no mesmo sítio em que, depois, iria ser feito o espectáculo), com contacto permanente entre todos os sectores. Cada espectáculo era, além disso, um milagre de produção graças ao entusiasmo das pessoas, ao desdobramento de tarefas. Foi assim que fomos conseguindo não só aguentar como até aperfeiçoar o funcionamento daquela casa e o rigor dos trabalhos lá feitos, sem que houvesse um claro reconhecimento da utilidade pública do que fazíamos e do seu posterior desenvolvimento. Sempre reivindicámos ser de utilidade pública um teatro da natureza do que fizemos e que, aliás, só é sustentável por um financiamento público. Era um instrumento perfeito. Fomos conseguindo aguentar com um aumento muito lento dos subsídios ao longo do tempo. Mas, nos últimos anos chegou-se a um corte absolutamente radical. No caso da Cornucópia, esse corte era fatal porque, se é verdade que nos permitia manter a estrutura a funcionar, não nos permitia fazer produção de espécie nenhuma. Não havia dinheiro para actores, nem dinheiro para as montagens propriamente ditas. Ou seja, vimo-nos confrontados com uma situação em que não parecia haver outra alternativa excepto mudarmos de personalidade, passando a fazer um teatro diferente, que não exigisse tantos

meios, e com um funcionamento em que os pagamentos passassem a uma irregularidade que nunca praticámos. Tenho noção de que, com o nosso trabalho, e dentro de uma certa maneira tradicional, artesanal, humana – mas que a tradição nunca praticou – de funcionar, conseguimos montar uma máquina quase perfeita de construção de espectáculos. Nesse momento, o Governo, não reconhecendo nessa circunstância vantagem de espécie alguma (creio que por inconsciência artística ou incompetência técnica, conforme o ponto de vista, até porque não havia consciência de como isso era muito importante para o público que fruía do nosso trabalho), corta o subsídio para metade, impedindo a continuação do tipo de estrutura que nós tínhamos, tornando-nos inoperantes. Ficámos sem possibilidade de fazer espectáculos, salvo quando havia co-produções. Tentámos, vezes sem conta, prevenir essa situação junto do Ministério da Cultura, mas a verdade é que o mesmo não se mostrou capaz – ou sequer interessado – em modificar a situação. Talvez tenha tomado os nossos protestos como *bluff*... Fosse por que razão fosse, nunca nos levou a sério. Fomos como que empurrados para soluções que, no fundo, de uma forma escondida, já estavam subjacentes às medidas que levaram à redução dos subsídios para metade. Lá nos fomos aguentando, mas o que fazíamos... não era vida. Pensei,

então, que o melhor era fazer exactamente o contrário. Se havia um processo, inconsciente ou encapotado, de nos fazer entrar numa economia de mercado a que éramos completamente alheios, tendo a Cornucópia que gerar ela própria o seu financiamento quase na totalidade, não podíamos continuar a fazer o teatro que fazíamos. Impedido o seu projecto de continuar a existir, a Cornucópia teve que acabar. Achamos que o que foi feito constituiu uma ofensa ao público, que se revelou tão cúmplice de um projecto tão raro mas que alguns tinham conseguido erguer, uma ofensa verdadeiramente grave em relação ao trabalho desenvolvido, ao passado da Cornucópia. Este tipo de medidas acaba por tornar todos os espectáculos mais ou menos indiferentes, “de marca branca”. O que interessa é que venda. Dá a sensação de que tudo se fecha num jogo interno do poder consigo próprio, e que o decisor político não leva em linha de conta aquilo que realmente importa: o facto de as decisões políticas ditarem a própria personalidade de um dado país.

Quiseste, portanto, continuar a trabalhar apesar das circunstâncias, ou tendo em vista a possibilidade de ser possível contribuirmos para a sua modificação através de uma acção concreta.

O que pensei foi que, enquanto encenador, me interessa mais continuar a trabalhar para algo que seja feito com vista a estabelecer uma nova relação com o espectador – que ele pede mas não lhe tem sido dada pelo teatro português em geral – do que propriamente para aperfeiçoar uma técnica que, ao fim e ao cabo, fui adquirindo ao longo dos anos. Uma discussão acerca dos nossos processos de encenação das peças, da maneira de as representar, daquilo que queremos transmitir... Foi esta ideia de querer partilhar cada momento com o público que me deu vontade de prosseguir. No entanto, a crescente transformação de toda a actividade teatral numa espécie de mercado constitui um entrave ao sucesso de ideias como esta. Enfrenta-se uma espécie de hidra de sete cabeças: cortamos uma delas e aparece logo uma nova noutra sítio. Se há uma parte que se quer tornar mais criativa e entrar em diálogo com o público, imediatamente surge outra que o atrai mais por outra razão qualquer, anulando a primeira. Em todo o caso, o que explica o facto de eu escolher, agora, um meio de produção completamente diferente, é a procura dessa nova relação com o espectador, de maneira a que ele não continue sentado na sua poltrona, julgando se houve correspondência entre o que pagou e aquilo que viu, não lhe interessando o assunto da peça mas apenas o acto de ir ao teatro

como acto de dignificação social. Creio que o espectador deveria ser “educado” para voltar a ser curioso em relação ao que vê, para readquirir o gosto de pensar acerca do propósito das peças, e para conosco estabelecer uma relação mais humana e mutuamente respeitosa do que aquela que a lógica de mercado favorece. Se se conseguirá ou não, é difícil de saber. Claro que podemos tentar mostrar ao público que talvez o teatro não seja exactamente aquilo que ele pensava, mas temos sempre um grande concorrente: a televisão. A televisão não só nos “rouba” fisicamente o espectador, como – talvez pela escassez de “portas abertas” presentes ao longo do seu percurso educativo – o canaliza para formas de espectáculo sem profundidade, sem conteúdo. Apesar de tudo, entre uma tragédia grega e uma final de futebol, ganha sempre o futebol, por questões que me parece que só podem ser corrigidas através de uma reforma do ensino. De qualquer maneira, os actores são pessoas charmosas e de agradável trato, podendo o convívio com eles reservar as melhores surpresas. Portanto, nem que seja por causa disso, estou confiante de que este projecto, que vai, no fundo, à procura do espectador que esteja menos “viciado”, o conseguirá encontrar.

Achas que é pelo facto de sermos jovens e de também estarmos mais ou menos à

procura de criar uma nova relação com o espectador que podemos entender-nos?

Acho que não tem nada a ver com idades. Tem a ver com pessoas, independentemente das suas idades. É evidente que, se são mais novos, têm mais energia – física e até, talvez, intelectual –, mais vontade, mais esperança... e tornam-se companheiros agradáveis sob esse ponto de vista. Mas o que aqui é verdadeiramente importante é o facto de serem pessoas que estão fora do sistema, que não têm especial atracção pelo conceito de espectáculo que é pedido pelas entidades com capacidade de financiar. Encontrei, assim, pessoas que são parceiros naturais, não pela idade mas pela postura. Ultimamente, tenho-me proibido menos de dizer o que penso e tenho tido surpresas muito agradáveis de muita gente do público que gosta muito e está de acordo com a minha atitude. No caso das pessoas do teatro, elas estão – compreensivelmente – presas por questões relacionadas com a sobrevivência: ter dinheiro para comer, para ter casa, para ter filhos... Portanto, a minha esperança é que haja uma modificação da própria força do público, no sentido de também com ele se estabelecer uma parceria, um tipo de relacionamento que não seja o do consumo puro e simples.

No que diz respeito ao ponto de partida do D. João: este primeiro bloco – *Na estrada (da vida)* – expõe, no fundo, quem ele é, onde é que ele está, porque é que está em fuga logo no início... e tu estabelececes que não tem só que ver com a relação com D.^a Elvira, havendo outros elementos em jogo. De que forma pensaste este D. João?

Gosto mesmo muito da peça de Molière – *Dom Juan ou le Festin de Pierre* –, que, aliás, é sempre considerada como uma das melhores obras baseadas no mito de D. João. Confesso que este mito me faz alguma impressão. Pelo menos na minha cabeça, tem uma importância tal que é quase uma referência de pensamento para grupos inteiros da sociedade. Não creio, porém, que a condenação de D. João como libertino alguma vez tenha sido o ponto de referência em si próprio. O que a mim me parece ser mais relevante e justificar que se continue a representar D. João é algo que, sendo comum a todas as épocas, foi importantíssimo no pensamento barroco: as questões da efemeridade e do sentido da vida. A ideia de *vanitas*, que está no Eclesiastes, segundo a qual “ vaidade das vaidades, tudo é vaidade ” foi repensada pelo barroco de uma forma muito insistente. Basta reparar que, quando nos Sermões de Padre António Vieira se fala na morte e na brevidade da existência, há um pensamento

muito vasto, que transcende a consideração da vida como sendo algo individual, de cada pessoa separada das outras. Para mim, o facto de se estar consciente de que a existência humana é muito frágil e acaba muito depressa conduz não só a um medo da morte – que se encontra, também, em D. João –, mas também a uma necessidade de entrelaçar a nossa vida com as vidas passadas, presentes e futuras de muitas outras pessoas que constituem a humanidade e a sua marcha. Numa sociedade focada no dinheiro, é difícil conviver com a ideia de morte, mas julgo que é importante fazê-lo, especialmente numa altura em que parece que os ideais de conforto, de prazer e de felicidade radicam numa visão da vida como fenómeno exclusivamente individual. Na minha opinião, é necessário procurar uma forma superior de entendimento da vida, que só nasce da substituição de uma perspectiva centrada no indivíduo por uma perspectiva centrada na humanidade como um todo. Em todo o caso, é evidente que a vida também é feita de amores, e que o amor é um dos trilhos fundamentais pelos quais toda a existência humana passa, razões por que penso que é interessante ponderar todos estes assuntos de forma conjugada.

Por que motivo escolheste o espaço da antiga Junta de Freguesia do Afonsoeiro, no Montijo, para começar?

Tendo em conta a ideia de criar uma espécie de “escola” da relação entre o espectador e a arte, creio que não faria sentido colocar o espectador no papel de consumidor passivo, o que começa logo na escolha da própria maneira como ele se senta na sala de espectáculo. O teatro à italiana foi construído com vista a estabelecer uma relação de autoridade do actor relativamente ao público, sendo pensado para um tipo de representação muito menos íntima do que aquela que, hoje, pede o hábito do consumidor de televisão, acostumado a aumentar ou diminuir o volume com um simples clique de um botão. Procurando gerar uma relação igualitária entre actor e público, acabei por escolher um espaço que não é uma sala de espectáculos – no dia-a-dia, é utilizado para a prática de desportos –, mas que me parece que poderá levar o espectador a reflectir acerca da existência ou não de cenário, de qual o papel que ele desempenha, e de quais as consequências que cada uma das situações pode ter no espectáculo e na produção de sentido. Isto porque, no fundo, chega tudo a este ponto: o teatro, como todas as artes, é uma forma de produção de sentido e de interpretação da vida que o artista oferece àqueles que estão a vê-lo e ouvi-lo. E é essa produção de sentido que, objectivamente, interessa ao sistema capitalista anular, e a nós preservar.



Parar com a produção

Levi Martins

“Mas olha que eu não sou propriamente produtor”, foi mais ou menos o que eu disse ao Luis Miguel das primeiras vezes que conversámos sobre a possibilidade de trabalharmos juntos em *Um D. João Português*. Declarei todo o meu interesse em fazer tudo aquilo que estivesse ao meu alcance para que este trabalho se concretizasse, mas avisei que o meu envolvimento estava mais relacionado com ideais artísticos e pessoais do que com a minha vontade em assumir um cargo cuja mera designação me causa algum desconforto. Produzir? Na realidade, não vejo que exista aqui nada para produzir – isto se considerarmos que um espectáculo é um objecto artístico e não um produto. Prefiro pensar que o meu papel consiste, simplesmente, em contribuir para que este trabalho se torne possível, tanto enquanto espectáculo, como enquanto processo aberto aos espectadores interessados. Trata-se então de um papel cujo âmbito é impossível de definir e cujas tarefas decorrem do momento de criação e das necessidades que dele vão surgindo. Desde que começámos (este trabalho e a própria Companhia Mascarenhas-Martins), foram muitos os momentos em que tomei consciência da enorme dificuldade de trabalhar-se assim, em torno daquilo que realmente importa, tentando sempre que seja a criação artística a dirigir tudo o resto e não a “organização” a subjugar a arte a uma lógica que lhe devia ser alheia.

Porém, a realidade é implacável na forma como cria auto-defesas contra qualquer gesto que coloque em causa a lógica dominante. Por mais que queiramos deixar em aberto os dias e horas em que trabalhamos, os momentos em que decidimos apresentar-nos ao público, as reuniões, as refeições, as deslocações... Tudo está sujeito a uma grelha do que se apresenta enquanto possível e, por defeito, rejeita seja o que for que não se queira enquadrar. Ao colocar-me nesta posição, assumo que a luta constante que tenho é a de tentar equilibrar o desejo de liberdade total com os limites que o mundo contemporâneo nos coloca. E nem sempre é fácil. Ou melhor, é sempre difícil.

O desejo de contribuir para este trabalho está directamente relacionado com a vontade que sempre tive de questionar aquilo que me parecia inquestionável. Todas as regras são, em certa medida, criadas por nós, e somos nós que as mantemos em funcionamento, mesmo quando nos tolhem a liberdade. Sendo a arte (neste caso, o teatro) uma forma de intervenção pública, parece-me que não poderia existir nada de mais radical que tornar todo o processo de trabalho num gesto que coloca em questão aquilo que está instituído. Não esperamos pelo financiamento para avançar. Demos início ao trabalho sem termos a confirmação absoluta de que o poderemos levar a

cabo em todas as cidades contactadas. Envolvermos entidades de naturezas muito distintas e de dimensões totalmente díspares. Quase toda a equipa e elenco está a trabalhar simultaneamente em vários outros projectos para garantir a subsistência, aspecto que aproxima este trabalho da realidade da nossa pequeníssima estrutura, a Companhia Mascarenhas-Martins, bem como da maioria das novas companhias que se debatem com as maiores incertezas em relação ao futuro.

Depois do encerramento do Teatro da Cornucópia, companhia cujo percurso absolutamente notável merecia ter sido mais acarinhado pela sociedade portuguesa e pelos responsáveis pela cultura, eis-nos num momento que parece ser um regresso ao início. O futuro da arte depende do caminho que decidirmos percorrer enquanto membros de uma sociedade. Se produzir significar garantir que todos os trabalhos se transformam em produtos de consumo inseridos numa lógica de mercado, então que pare a produção. Se, por outro lado, significar criar condições para que a relação entre arte e espectador seja uma relação honesta que não esteja sujeita a qualquer tipo de instrumentalização ou formatação, contem connosco.

Um D. João Português

I. Na estrada (da vida)

D. João Tonorio *homem dissoluto* DINIS GOMES

Esganarelo seu criado DUARTE GUIMARÃES

D.^a Elvira esposa de D. João RITA DURÃO

Gusmão criado de Elvira LUÍS LIMA BARRETO

Instrutora de aeróbica SOFIA MARQUES

Ginasista Clemência NÍDIA ROQUE

Ginasista Fílis JOANA MANAÇAS

Voz do Pensador LUIS MIGUEL CINTRA

Actores JOÃO JACINTO e MARIA MASCARENHAS

Vigilante LEVI MARTINS

Velho ANDRÉ REIS

Pastores JOÃO REIXA e SÍLVIO VIEIRA

Dramaturgia e encenação

Luis Miguel Cintra

Direcção de produção e ass. de encenação

Levi Martins

Assistência de produção

Maria Mascarenhas

Operação de Luz e Som

Inês Monteiro Pires

Design gráfico e ilustração

André Reis

Apoios

Câmara Municipal de Montijo, Junta de Freguesia da União das Freguesias de Montijo e Afonsoeiro, Universidade de Lisboa

Leitura

1 de Abril · 21h

Ensaio aberto

22 de Abril · 15h

Apresentações

29 e 30 de Abril · 21h30

Pólo da Junta do Afonsoeiro
Montijo



Agradecimentos

Academia Musical União e Trabalho, Adelino Lourenço, Alzira Chambel, Ana Lopes Jacinto, Anabela Resina, António Carlos, António Parreira (Restaurante Moinho da Praia), Armando Oliveira, Banda Democrática 2 de Janeiro, Carlos Oliveira, Catarina Pinto, Cinema-Teatro Joaquim D'Almeida, Cristina Reis, David Martins, Duarte Crispim, Filipa Macedo, Hospital de S. Bernardo, José Luís Parada (Auto Centro Verona, Sesimbra), José Manuel Macedo (Padaria do Gá, Sesimbra), Júlio Adrião, Linda Gomes Teixeira, Luís Antas, Luís Miguel Santos, Marília Bastos, Nadia Couto, Rui Teigão, Sandra Silva, Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro, Susana Bordeira, Tiago Alves de Matos

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, José Manuel Mendes, 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

- 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



Montijo
Câmara Municipal



Associação Municipal de Desenvolvimento
**MONTIJO
E AFONSOEIRO**



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA