



UM D. JOÃO PORTUGUÊS



o MAR (E DE ROSAS)

Edição e Revisão

Luís Chambel Martins

Paginação

André Reis

Fotografia

Levi Martins



UM D. JOÃO PORTUGUÊS



o MAR
(E DE ROSAS)

A segunda estação

Luis Miguel Cintra



De certa maneira é boa esta sensação de recomeço. Por outro lado, pede força de vontade ter de aceitar o dado de que as condições de trabalho mudaram para uma situação de mercado que não foi aquela em que ganhámos experiência (e muito menos quisemos), e, já com muitos anos de prática teatral, ainda ter gosto em inventar maneiras próprias de continuar a fazer sentido num trabalho que só nos interessa se não desistirmos da sua natureza de invenção artística. Ou seja, de ser um diálogo com os outros, uma forma de espectáculo que, por uma permanente reinvenção, consiga não deixar de fazer sentido.

Por dramaturgia da própria peça, por condicionantes de produção e vontade de antecipar o que a inteligência das coisas nos prevê para breve, é noutra lógica – noutra linguagem – que entramos neste segundo bloco do nosso projecto. Em Setúbal, num grande armazém vazio do antigo porto – de características industriais em tudo opostas à natureza rural daquele tão abstracto “montes com mar” da didascália –, brotará o segundo acto (truncado e sem indicação de nome do autor) do *Dom João* de Molière na tradução anónima de cordel setecentista, onde se passa aquela nova paragem de Dom João e Esganarelo na fuga a Elvira, rejeitada. Diga-se desde logo que, mesmo à simples leitura, é imediata a sensação

de sonho (ou de pesadelo) a provocada pelos equívocos da única cena de sedução de uma mulher pelo nosso dissoluto Dom João, que ficamos a conhecer. Apostamos num texto que é, à partida, como que o mais desadequado para um objectivo destes; texto por excelência abstracto, de que se poderia até dizer que era a máxima abstracção a que o teatro chegou. Filosofia pura, debate de ideias nas suas formas intelectuais e aparentemente aberrantes ou desconexas de figurar o mundo em vez de simplesmente lhe tirar o retrato. Isto que vos apresentamos está nos antípodas do actual vício de fazer teatro como quem busca variantes para o narcísico acto de tirar *selfies* para o Facebook.

Queremos com este espectáculo estilhaçar o realismo e a perspectiva, coisas falsas ou verdadeiras que encobrem uma realidade que nunca se poderá arrumar como estática. São pastores ou pescadores os que encontramos naquela cena “pastoril”? Não são simples figuras em situação de solilóquio, de cena a dois, a três, etc.? Não, as palavras não são verdadeiras. E a verdade – essa palavra que já não designa nada, essa estranha coisa que continua a dominar as nossas pobres cabeças – quisemos fazê-la aparecer no seu sofrimento: o de as palavras já estarem gastas, meu amor. Com os ruídos e músicas, criámos também comentários,

sensações de espaço que se desfazem logo a seguir. Não é já a um primeiro grau que vivemos, apesar de (ou contra) o que na cena pastoril parece assomar. O vento quente e a lua rebentam com a superfície sonora. Criámos uma outra localização, impossível de impor. Só ajudar a imaginar. É aí que o teatro se passa, no que o espectáculo sugeriu e fez surgir: opostos e mais opostos, branco e preto, luz e sombra, tudo a ser o que é e o seu contrário. Falámos da tragédia da lucidez, de Fernando Pessoa, de uma nostalgia da inocência. Se este acto nos pedia uma cena calma, onde se instalassem símbolos, começámos por nele prever uma cena de tragédia com personagens a viverem as mais básicas situações. Tornámos este armazém do Cais 3 numa espécie de ilha de Próspero da Tempestade, com ironia q.b.. Pela banda sonora, uma ilusão de arraial português, açoriano com certeza, nesse paraíso que o turismo ainda não conseguiu destruir. Ou um terraço de andar lisboeta, repartição pública... coisas quase à toa que tentam fazê-la nascer das próprias contradições da desconstrução do material em jogo, sempre seguindo uma obsessão: a de que é a consciência que nos faz viver. O que dela fizemos é o que teremos conhecido da vida. Mas o Homem do séc. XX tanto nisso se enredou que deixou de ver os outros. Passou a confundir poeta com fingidor, deixou de ver e ficou preso na

solidão do pensamento.

A dimensão e as características do local onde estreamos esta segunda estação do *Dom João* estimulam-me como linguagem que o teatro tentou quando eu era novo. Sim, este género nunca tinha feito e vangloriava-me de detestar. Lembrem-se, por exemplo, da utilização dos *Cantieri Navali* de Veneza por Ronconi, ou do *Hölderlin* de Grüber no Estádio Olímpico de Berlim? Não lembram não, que isso tudo já lá vai e hoje a beleza de um edifício industrial como o Cais 3 apela mais para uma *rave* que para a memória de algumas das mais interessantes experiências da arte da encenação. De certa maneira, é bom que a natureza deste projecto insensato me permita – e aos que por fidelidade, curiosidade, amor ao risco, consciência política, rotina ou amizade, decidiram acompanhar-me, sabendo que estes trabalhos pesados não contam para as carreiras mas que de tanto arriscar mais se recolhe – esconjurar as angústias que me consumiram tentando uma coisa que nunca tinha tentado... uma espécie de desfocagem, de disjunção, inimiga do teatro como uma lição, como uma harmonia. Um grupo de elementos distintos que não se misturam mas coabitam; nobres e vis, claros e sombrios. Em sistema natural, num cruzamento entre o sujeito (o eu), o real e o tu. Vim a perceber que em O

Fingido e Verdadeiro já disse se tratava. Ou pensam que os problemas da fé são diferentes? Sim, sim. Arrepiar-me-ia que, estando a trabalhar em condições que se traduzem num incitamento à discórdia ou à provocação, à sua origem tão provocatória não se respondesse com um trabalho que saísse da rotina e, ele próprio, adoptasse o tom de alguma provocação. Nesta segunda estação da via para a morte e para o conhecimento de si mesmo, que é afinal o trajecto desta peça, o nosso cenário natural revelou-se muito artificial e especialmente desadequado para figurar o local que se representa, mas extremamente poderoso para pôr a nu o carácter abstracto e filosófico do texto. Foi este jogo dramaturgico, esta forma de representar (vários séculos antes, quem diria?) a luta livre da consciência do Homem contemporâneo que – pelo que nos deu a aprender com as próprias condições de produção, nomeadamente a surpresa da boa vontade e eficiência da autarquia de Setúbal a somar-se à do Montijo –, no meio das eternas dificuldades e da que um texto como este implica (já que ele próprio é fragmentário, com saltos de estilo tão violentos de que nem no século XX alguém se lembraria), me trouxe algum prazer. E me levou ao entusiasmo de chamar à cena uma pequena obra-prima de Brecht, *O cão morto*, e mais uma Fábula de La Fontaine sobre o cinismo, meu inimigo de estimação.

Conhecer a vida toda

Conversa com Luis Miguel Cintra



Levi Martins – Agora que chegámos ao segundo bloco de trabalho, pergunta-te quais as consequências que sentes que este modelo de produção tem tido e qual o balanço que fazes relativamente ao que foi conseguido até ao momento.

Luis Miguel Cintra – Parece-me importante começar por destacar que se confirma que a peça escolhida se presta bastante a este tipo de abordagem, permitindo uma mudança de linguagem quase permanente – até porque ela própria é construída em torno disso. Por outro lado, a sua estrutura “descosida” – muitas vezes apontada como defeito – em tudo facilita que para cada acto seja possível fazer uma transformação do próprio local de representação. Não sei como faremos a “transposição” destes cenários tão únicos que temos utilizado para os diversos espaços em que apresentaremos a sequência total do D. João, mas não é algo que me preocupe demasiado. É importante ter confiança no texto e na qualidade intrínseca de cada bloco. Afinal, o conjunto da peça é composto pelo trajecto de um personagem-protagonista-filósofo através de várias zonas que representam fragmentos do mundo e da vida humana, e isso mesmo estimula a existência de uma multiplicidade de espaços diferentes. De certo modo, isto permite-me fazer uma espécie de revisão da minha própria vida e de toda a experi-

ência que fui adquirindo, razão pela qual, aliás, escolhi fazer este espectáculo nesta altura concreta e não quando era mais jovem. Há uma ligação pessoal grande, e sinto que ela já começou a materializar-se no primeiro bloco.

Outra coisa que me deixa contente é a concretização da ideia, que se lançou logo ao início, de misturar com o texto de Molière vários textos de outra natureza e de outras épocas. Veio a verificar-se que isso torna o espectáculo mais interessante e lhe confere uma densidade que não pensei que se atingisse tão facilmente. Isto deve-se muito à ausência de resistência à ideia por parte dos actores, que a encararam como um desafio a superar. Cada qual lerá o espectáculo à sua maneira, e uns interessar-se-ão mais por este tipo de exercício estilístico do que outros. Contudo, fico muito feliz por não ter havido nenhuma recusa à partida mas antes uma aceitação, algo que seria inimaginável com actores do teatro de repertório, por exemplo.

O tipo de personagens que aparecem neste segundo bloco, *O mar (e de rosas)*, e o facto de haver uma distância maior entre as classes sociais representadas, torna-o bastante diferente do anterior, *Na estrada (da vida)*. Que principais características se destacam neste segmento?

Em relação a este segundo bloco, há uma ambição maior em termos de respiração poética, sobretudo no que se refere ao relacionamento amoroso entre homem e mulher. Gosto particularmente que haja uma certa reabilitação da dignidade feminina, assim como uma maior variedade no que toca às representantes do género feminino e às ligações que estabelecem com os personagens masculinos. Ainda nesse âmbito, surge a temática – que, aliás, é transversal e unificadora no D. João – da desadequação da linguagem às próprias situações. Em princípio, exprimimos o nosso pensamento através de palavras. No entanto, nesta peça assistimos constantemente a situações em que as palavras são portadoras de um sentido distinto do das cenas em que estão a ser utilizadas; em que elas não correspondem àquilo que os personagens querem dizer. Creio que a nossa capacidade de nos exprimirmos por palavras está em atraso, muito por influência da informática e da linguagem dos computadores, que nos desabituarão de seguir um percurso reflexivo mais demorado e elaborado.

Algo que também quis explorar nesta segunda parte tem, realmente, a ver com as classes sociais e as relações de poder que se estabelecem entre elas. Isso manifesta-se na cena de D. João com o mendigo – abandonada pelo tradutor

português da peça –, em que o primeiro promete uma esmola ao segundo caso ele pragueje contra Deus. O mendigo prefere não praguejar a receber a moeda, porque não tem a certeza da existência ou não de um castigo divino. Só nesse breve trecho examina-se o papel da religião na relação entre classes, na relação da pessoa consigo própria, na relação da Igreja com os crentes... Entretanto, como descobri uma peça de Brecht que tinha uma cena com um mendigo numa situação similar, e que permite que se reflecta acerca dos mesmos problemas que o diálogo no D. João, resolvi incluí-la como se tivesse sido, também ela, escrita por Molière.

Um outro ponto que, apesar de não ser exclusivo deste segundo bloco, nele talvez ganhe mais destaque, tem a ver com uma maneira de lidar com os elementos cénicos que pede muito ao espectador. Trata-se da importância fundamental dada à contracena dos personagens como forma de construir um espaço imaginário que será único para cada pessoa que esteja a assistir, ligado ao despojamento existente a nível da cenografia. Não se pondo a hipótese de recorrer a fatos de época, o que há de guarda-roupa – apesar de ter um valor dramático por ajudar a clarificar determinadas situações –, é, também, adaptado ao que existe nos dias de hoje, não para fazer uma transposição do texto para o nosso tempo,

mas antes para possibilitar uma leitura que possa ser intemporal, que não esteja obrigatoriamente amarrada à época em que a peça foi escrita.

Neste bloco existem duas cenas seguidas, a cena entre Pedro e Carlota e a cena entre D. João e Carlota, que permitem contrastar duas formas muito diferentes de abordar as relações amorosas. De que maneira é que estas cenas dialogam uma com a outra?

Carlota e Pedro são, sem dúvida, duas pessoas que se percebem muito bem uma à outra e que não se separam apesar de eventualmente sentirem, por vezes, desejo por algo diferente, e de se aborrecerem um pouco com um convívio que já dura há demasiado tempo para continuar a trazer novidades. Creio que isso corresponde a um tipo de amor conjugal, se quisermos, muito baseado na amizade e numa ligação profunda. O que se passa entre Carlota e D. João é bastante diferente. No fundo, Carlota decepciona-se porque se sente atraída pelo charme de uma pessoa que não conhece e, à medida que a convivência vai progredindo, torna-se cada vez mais evidente que se trata de algo meramente efémero. Não há dúvida de que associo mais o amor propriamente dito à relação que se estabelece entre Carlota e Pedro. Até o próprio facto de embirrarem um com o

outro revela que têm confiança suficiente na relação para saberem que podem embirrar sem medo de, com isso, perderem o amor do outro. Com D. João, o que acontece é que existe sempre um jogo de tentativa de sedução mútua, no qual Carlota, sendo uma simples camponesa, não consegue competir. Há entre eles um equívoco; uma incapacidade de se verem, realmente, um ao outro. Aquilo que D. João aprecia em Carlota são coisas que ela não reconhece como qualidades suas, e ela também não é capaz de ser inteiramente franca por medo de responder torto a alguém que passou a achar que lhe é superior. Estão em causa questões que não têm nada a ver com amor, e a relação entre eles acaba por ser desigual e desonesta. Para mim, não faz sentido chamar amor a algo que seja só atracção física ou actividade sexual. É uma estupidéz pensar que a atracção física pode funcionar sem uma ligação a outro nível. São realidades que estão intimamente ligadas, e gosto muito que o contraste que existe entre as cenas que envolvem estas personagens faça com que isso se perceba claramente.

No fundo, se apenas lêssemos o texto da cena entre Carlota e Pedro, poderíamos interpretá-lo no sentido de eles estarem desencontrados, e outro encenador poderia ter optado por retratá-lo dessa forma, mas tu pretendeste evidenciar

que o discurso não pode ser analisado de forma isolada relativamente às acções e ao contexto que está subjacente.

Na história do Teatro, costuma considerar-se que é preciso chegar aos autores do final do século dezanove e início do século vinte para encontrarmos esse trazer para cena de zonas ocultas face aos diálogos, que explicam o porquê de as personagens dizerem o que dizem. Grande parte do prazer do espectador estaria, justamente, numa busca constante pela compreensão da psicologia das personagens. Quando lemos textos de autores mais antigos, como Molière, percebemos que, se eles já tinham essa intuição, ela ainda não era acompanhada por um pensamento teórico que justificasse uma escrita desse tipo. O objectivo ainda não era, propriamente, a descoberta desses domínios da personalidade. Hoje, creio que já temos um hábito tão enraizado no nosso quotidiano de pensar sobre o que vai na alma do outro que somos incapazes de ler os textos sem partir para essa indagação. A capacidade de interpretação do público vai-se alterando ao longo das épocas, e parece-me que, quando se pretende fazer um clássico, deve ter-se mais em conta que o espectador não tem a mesma cabeça que o espectador contemporâneo do autor.

Gostava que falássemos mais sobre a inclusão de *O mendigo* ou *O cão morto*, porque julgo que o que fazes ao inserir outros textos é tornar D. João numa personagem bastante mais densa, contraditória, talvez mais difícil de entender do que no texto original. O facto de o fazeres passar da posição de estar a prometer uma moeda a um mendigo se este praguejar contra o Céu para a posição de um mendigo que põe em causa o poder de um Imperador... é como se o deslocasses de um lado para o outro, de modo a termos acesso a uma perspectiva quase oposta àquela que seria expectável. Que efeito é que achas que isso tem sobre a forma como se vê a figura de D. João?

Quando analisas a intriga por detrás de D. João, de facto é muito simples: está em causa um homem que seduz as mulheres e que depois não tem coragem ou interesse em prosseguir uma relação mais profunda com elas, mas antes um prazer especial em mudar de “alvo” e recomeçar esse processo de as seduzir até determinado ponto. No fundo, resume-se a isto e às consequências que este tipo de actuação acaba por ter. Portanto, assim à primeira vista, a personagem que temos não é particularmente interessante. É um conquistador pateta que se convence de que é muito bom e quer ir para a cama com muitas senhoras... mas

depois, quando chega a hora da verdade, vai-se embora e deixa-as para trás. Ora, o que isto permite é que possamos pôr nesta personagem todo um conjunto de problemas que, civilizacionalmente, associamos a um comportamento deste tipo. A verdade é que um ser assim não é estático. É, bem pelo contrário, uma criatura inquieta, em permanente transformação. Uma pessoa cujo pensamento fervilha tanto que pode mesmo chegar a encontrar uma certa excitação nessa mudança de classe social para sentir como seria se fosse exactamente o contrário daquilo que é. Parece-me fazer sentido que alguém com tanta sofreguidão de viver queira conhecer a vida toda, e não apenas aquela que lhe foi oferecida. É o próprio D. João que decide fazer-se de mendigo perante o aparecimento de uma figura de autoridade, justamente na sequência de uma cena em que tinha sido ele o opressor do verdadeiro mendigo. Além disso, julgo que a introdução deste diálogo também acentua a ideia de que D. João não acredita em absolutamente nada; de que põe tudo em causa, incluindo a própria existência de classes sociais superiores e inferiores. Talvez até ponha em causa a possibilidade do amor. Mas não será justamente aquilo em que nós não acreditamos a coisa que mais nos move?

Intervalos

Levi Martins



Setúbal é a cidade da minha infância. Foi lá que começámos a falar sobre discos e filmes nos intervalos das aulas, que nos pareciam mais importantes do que as disciplinas que, nas mais das vezes, nos faziam sonhar acordados com uma outra vida enquanto os professores expunham, ano após ano, a matéria que era suposto vertermos para as páginas dos testes sem falhas. Os resultados, não os processos, eram o que começava a interessar. É evidente que nem todas as aulas eram assim e que a maioria dos professores parecia até discordar desta forma de pensar a vida que, aos poucos, parecia infiltrar todas as acções do quotidiano. Continuámos a viver para os intervalos durante os anos em que a escolaridade se torna mais séria, a desejar que a campainha ecoasse pelos corredores vazios a chamar a ruidosa vida que prontamente brotava das salas aos atropelos e tropeções. O intervalo era a liberdade, porque o que nos era pedido era que nos tornássemos escravos de resultados e não amantes do conhecimento.

Foi em Setúbal que vi teatro pela primeira vez. Que fui ao cinema, primeiro com a minha mãe, depois aos fins-de-semana com grupos de amigos, finalmente com namoradas. Que assisti a concertos que mudaram a minha maneira de pensar, não por serem necessariamente bons, mas por me recordarem da sensação de

liberdade associada aos intervalos. Que rabisquei letras para canções inexistentes em cadernos diários, daqueles que na capa tinham espaço para preencher o nome e a disciplina em causa. Nada disto parecia ter o mesmo tipo de finalidade que a lógica que imperava na escola, em que éramos testados e colocados numa situação de competição perante coisas que, vistas a esta distância, nada têm que ver com competição. Querer saber mais sobre determinado assunto, desenvolver uma técnica, ganhar o gosto por pensar, em nada disto podemos propriamente vencer uns aos outros.

Regresso a Setúbal mais velho e desiludido. No permanente embate com essa lógica que acabou por estruturar toda a sociedade, é quase inevitável ficar-se mais melancólico do que se era quando, durante as aulas, se observava o sol a inundar de luz os pátios para onde ansiávamos correr. A esperança mantém-se, mas com uma maior consciência de que a luta é díspar, e temos de travá-la sobretudo dentro de nós. Perder o medo de viver permanentemente nos intervalos e não nos deixarmos enredar exactamente naquilo que pretendemos combater. Este trabalho traz-me de volta a Setúbal e encontro uma cidade diferente. Onde estão aqueles que corriam a meu lado para a rua com a ânsia de aproveitar cada segundo daquele tempo que nos

era concedido, como se a liberdade fosse qualquer coisa que pudéssemos conquistar ao aceitarmos a nossa prisão? Serão hoje engenheiros, arquitectos, investigadores, professores, funcionários públicos, carpinteiros, mecânicos, electricistas, motoristas?

O teatro lembra-me os intervalos. O momento em que podemos estar juntos e em liberdade, a pensar e a sentir tudo aquilo que, no quotidiano, é tão difícil estar ao nosso alcance. Não se trata, porém, de uma fuga. Pelo contrário, é um reencontro. Trabalhamos para que seja possível este momento em que alguém propõe aos outros um olhar sobre o mundo. Um sentido. E mesmo que nem todos compreendamos o que nos é proposto, mesmo que seja um enigma, existir ainda esta possibilidade é de uma importância indescritível.

O amor também desponta nos intervalos, ignorando qualquer tipo de eficácia ou eficiência. Nenhuma regra fará com que se deixem prender. Nada os mantém nos espaços confinados da rotina.

Fazer teatro em Portugal no século XXI é insensato. Tanto quanto mandar ao ar todos os livros e cadernos, regulamentos e decretos, cartões de débito e crédito, certidões, contratos ou escrituras.

Toca a campainha.

Um D. João Português

II. O mar (e de rosas)

D. João Tonorio *homem dissoluto* DINIS GOMES

Esganarelo seu criado DUARTE GUIMARÃES

Pedro GUILHERME GOMES

Carlota RITA CABAÇO

Maturina SOFIA MARQUES

Lucas LEONARDO GARIBALDI

Gémea Branca NÍDIA ROQUE

Imperador ANDRÉ PARDAL

Mendigo JOÃO REIXA

Uma personagem na rua JOÃO JACINTO

Dramaturgia e encenação

Luis Miguel Cintra

Direcção de produção e ass. de encenação

Levi Martins

Assistência de produção e de encenação

Maria Mascarenhas

Produção

Ana Bichinho (Câmara Municipal de Setúbal)

Montagem de luz e som

Rui Seabra

Design gráfico e ilustração

André Reis

Apoios

Câmara Municipal de Setúbal, Porto de Setúbal – APSS,

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro

Conversa

24 de Junho · 21h30

Leitura

25 de Junho · 16h

Galeria Municipal do Banco de Portugal

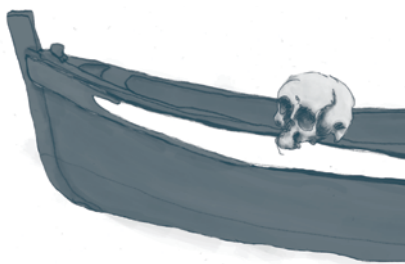
Ensaio aberto

8 de Julho · 16h

Apresentações

15 e 16 de Julho · 21h30

Cais 3 - Porto de Setúbal



Agradecimentos

Adelino Lourenço, Alzira Chambel, Ana Fuseta, Ana Rita Melo, Armando Oliveira, Carlos Oliveira, Carolina Cunha e Costa, Catarina Magalhães, Catarina Pinto, Cátia Branco, Clara Magalhães, Companhia de Actores, Cristina Reis, David Martins, Duarte Crispim, Filipa Macedo, Intervalo Grupo de Teatro, João José Castro, José Luís Parada (Auto Centro Verona, Sesimbra), José Manuel Macedo (Padaria do Gá, Sesimbra), Júlio Adrião, Labirinto Mágico (Sesimbra), Linda Gomes Teixeira, Luís Antas, Luísa Lalanda, Luís Miguel Santos, Miguel Cutileiro, Miguel Neves – Pátio da Vila (Pinhal Novo), Mika, Nadia Couto, O Alcache – Associação dos Ex-Marinheiros da Armada do Distrito de Setúbal, Pedro Silva, Rancho Folclórico de Danças e Cantares do Afonsoeiro, Rui Teigão, Sandra Silva, Sofia Becker, Susana Bordeira, Teatro de Animação de Setúbal, Teatro do Elefante, Teatro Estúdio Fontenova, 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, 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

 teatroviriato



- 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




SETUBAL
MUNICÍPIO PARTICIPADO



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

PORTO DE
SETUBAL



Centro
de Estudos
de Teatro