



O estranho caso do romancista e dos livros pretos que ele escreveu. A propósito da obra de Gonçalo M. Tavares e dos espectáculos *Sobreviver* e *Jerusalém*

Rui Pina Coelho

Desencanto é a interrupção do canto,
é uma coisa que incomoda
(Gonçalo M. Tavares).

Fazer a matéria romanesca para o palco tem sido uma das mais diletas tentações do drama contemporâneo. “Faire théâtre de tout”, clamava Antoine Vitez, afirmando que “se [...] podemos “fazer teatro a partir de tudo” – de tudo o que há na vida, e, *a fortiori*, de todos os textos – dev[emos] ir até às últimas consequências da [nossa] intuição” (Vitez, 1991, p. 199, t.m.). São inúmeros os exemplos de espetáculos que adaptam romances para a cena, que os traduzem, transpõem, revisitam, dramatizam, ou que simplesmente se constroem num qualquer diálogo com a palavra narrativa. Ou que, em propostas mais radicais, apresentam a leitura de romances em palco – na íntegra – como o fizeram os nova-iorquinos Elevator Repair Service com *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, em Gatz (2007). Outro exemplo óbvio será a proposta de romances-em-cena do encenador brasileiro Aderbal Freire Filho. Este, a propósito da encenação do roman-

ce de Dinis Machado, *O que diz Molero* (2007), e respondendo à questão “O que é o romance-em-cena?”, afirma: “É o ator falando em terceira pessoa e representando em primeira: não há narrador, embora haja narração. Talvez pareça complicado assim, explicando, mas é muito simples, vem assistir.” (entrevista exclusiva a *Aplauso Brasil*). Hans-Thies Lehman, que discute a superação do modelo dramático, numa das obras mais influentes da moderna teorização teatral (*Postdramatic Theatre*, 1999), afirma: “O princípio da narração é um traço essencial do teatro pós-dramático; o teatro torna-se o local do ato narrativo. (...) Sentimos frequentemente que estamos a testemunhar não uma representação mas uma narração da peça apresentada” (Lehman, 2006, p. 109, t.m.). Argumentando que a narração se inscreve numa teatralidade que privilegia a presença em detrimento da representação e que muitas vezes se confunde com a exposição de narrativas pessoais, aponta também para a dimensão política do ato de contar: “Perdida no mundo dos *media*, a narração descobre um novo lugar no teatro” (Lehman, 2006, p. 109, t.m.). É notório que a questão da narração se configura como uma

Rui Pina Coelho é professor da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, pesquisador do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa e crítico de teatro do jornal *Público*.

possibilidade tentadora para a criação do drama contemporâneo. Sumariando, Maria João Brilhante alude a esta cartografia da seguinte maneira: “Atualmente, podemos reconhecer [...] uma tendência [...]: o reencontro com o corpo enunciador do ator, com a sua capacidade de transformar sobre cena esses textos, narrativos ou não” (Brilhante, 2002).

Em Portugal, há um universo de um romancista em particular que tem despertado o interesse de alguns criadores teatrais: Gonçalo M. Tavares (n. 1970). Sendo também um dramaturgo, é no romance que a excelência superlativa da sua escrita se tem afirmado e tem sido reconhecida. Já foram levadas a cena as suas peças – ou antes e melhor, textos para teatro: *O homem ou é tonto ou é mulher* (Artistas Unidos, 2002), *Debaixo da cidade* (Vigilâmbulo Caolho, 2005 e APA – Atores Produtores Associados, 2006), *A colher de Samuel Beckett* (Comuna, 2006), *Berlim* (Comuna, 2008) e *Conferências do Sr. Eliot* (parte do espetáculo *Circonférences*, Trigo Limpo Teatro, 2009), *A formiga* (Efémero, 2009), textos com uma pulsão lírica, rapsódica e monológica. Mas foram também adaptados para teatro os textos pertencentes ao ciclo o Bairro¹ – uma coleção composta por textos dedicados a diferentes “senhores” da literatura universal, tais como *O senhor Valéry*; *O senhor Henri*; *O senhor Brecht*; *O senhor Juarroz*; *O senhor Kraus*; *O senhor Calvino*; *O senhor Walser*; *O Senhor Breton* ou *O senhor Swedenborg*. Assim, estes universos (“lúdicos, engenhosos e humorados”, nas palavras de Bernardo Carvalho) foram utilizados nos espetáculos *O Sr. Valery* (Efémero, 2003 e Vigilâmbulo Caolho, 2007); e *Os Henriques* (a partir de *O senhor Henri*, Grupo de Teatro As Avozinhas/Teatro o bando, 2005).

Contudo, o que me interessa aqui, neste artigo, é dar conta de dois espetáculos que partiram de romances de Gonçalo M. Tavares que fazem parte do ciclo “O Reino-Livros Pretos”: *Sobreviver*, encenado por Lúcia Sigalho /Sensurround, apresentado no S. Luiz Teatro Municipal (Lisboa), em Fevereiro de 2006; e *Jerusalém*, encenado por João Brites / Teatro o bando, apresentado no Centro Cultural de Belém (Lisboa), em Outubro de 2008. A tetralogia “O Reino-Livros Pretos” é composta pelas obras *Um homem Klaus Klump* (2003); *A máquina de Joseph Walser* (2004); *Jerusalém* (2005); e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007). Livros densos, terríficos e maiores, estes romances têm proporcionado ao seu autor os mais hiperbólicos elogios na crítica nacional e internacional: “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos [então] 35 anos: dá vontade de lhe bater!” (José Saramago); “Estamos perante um caso muito sério da literatura portuguesa” (Pedro Mexia); “Un Kafka portugais. Gonçalo M. Tavares va-t-il devenir un produit d’exportation au même titre que le porto ou la saudade?” (Elisabeth Barillé, *Le Figaro Magazine*); “Magistral réflexion kafkaïenne sur la peur, la folie et la douleur” (*Lire*); “Magistral! Et follement réjouissant” (Marianne Payot, *L’Express*); “Rarement oeuvre romanesque a possédé autant de densité” (S.F., *Magazine Littéraire*); “Tavares, le Kafka de Lisbonne” (Valérie Marin La Meslée, *Le Point*), etc., etc. Os enócmios à sua obra parecem estar ainda apenas no começo².

Esta inquietante tetralogia tem por tema principal o Mal. Em todos os romances a ação desenrola-se numa cidade ocupada em tempo de guerra. Assim, este “Reino” desdobra-se como se se tratasse de um único romance. A

¹ Para mais informações sobre a totalidade da obra de Gonçalo M. Tavares, consulte-se a CETbase – base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa <<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>> e <<http://goncalomtavares.blogspot.com/>>.

² Para estas e outras recensões críticas veja-se <<http://goncalomtavares.blogspot.com/>>.



evocação mais imediata será certamente a da Segunda Guerra Mundial de Auschwitz a Treblinka, mas ecoa também a Europa dos Balcãs (e, em boa verdade, qualquer outro teatro de guerra). Em *Um homem: Klaus Klump*, a personagem homónima é um homem de proveniências abastadas, filho de proprietários de fábricas, que decidindo afastar-se da riqueza, trabalha numa tipografia. Com a chegada da guerra à sua cidade, Klaus verá toda a sua pacata existência transfigurada: roubo, violações, fugas, prisão, homicídio e loucura. Neste romance acompanhamos também as narrativas de Herthe, Joahna, Catharina, Alof, Clako, Xalak, Ivor, entre outros, personagens que pontuarão algumas passagens dos outros romances. Em *A máquina de Joseph Walser* o protagonismo é dado a Walser, um frágil operário que coleciona peças metálicas que não ultrapassem os dez centímetros. Quando a guerra rebenta na cidade descobre que a sua mulher, Margha Walser tem um caso com o seu encarregado, Klober Muller. Os amigos de Walser, que se reúnem para jogar dados, formam um grupo de resistência armada ao exército invasor. Contudo, Walser ficará de fora desta guerra. *Jerusalém* centra-se em Mylia, uma mulher que tem doença mental e acabará internada num hospício, pelo seu médico e marido, Theodor Busbeck, cientista que desenvolve um bizarro estudo sobre o mal e o horror ao longo da História. Esta história cruzar-se-á com outras: a da prostituta Hanna, o assassino Hinnerck, o louco Ernst, entre outros. Em *Aprender a rezar na Era da Técnica* é Lenz Buchman, um médico que troca a medicina pela política, que tem o foco da narrativa: sexo, doença, loucura, guerra, são – mais uma vez – os temas visitados. Em suma, trata-se de quatro romances de uma arquitetura difícil e dura, ainda que polvilhados com um sagaz humor ne-

gro. Explora-se a falência física e mental do corpo humano e constrói-se um rude discurso sobre os comportamentos do homem e sobre limites da razão e da religião, onde se pressente uma desconcertante nostalgia pelo sagrado. Revisita-se a história do Mal no mundo ocidental sem complacências e, sobretudo, M. Tavares arquiteta um discurso sobre a loucura e sobre a violência, reificando memórias do Holocausto e da guerra. Em suma, são livros sobre o desencanto: “Desencanto é a interrupção do canto, é uma coisa que incomoda”, afirma o autor.

Sobreviver, de Lúcia Sigalho, foi o resultado de um trabalho de escrita cénica, realizado pela encenadora e pelo coletivo de atores, sobre os livros pretos de Gonçalo M. Tavares *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* e *Jerusalém* (e também um excerto de *O senhor Brecht*)³.

Lúcia Sigalho, trabalhando amiúde em espaços não convencionais (armazéns, palacetes, salas adaptadas ...), vem consolidando o seu percurso como um dos mais singulares das modernas tendências do teatro em Portugal, insinuando-se pelos pantanosos campos da *performance*, da instalação teatral, da multimédia e seus territórios adjacentes. No programa de *Sobreviver*, Sigalho escrevia: “A dramaturgia do projeto é construída [...] com todos os colaboradores, numa dicotomia entre o universo dos livros pretos e o que cada um tem a dizer a esse propósito”. Tal como em outros trabalhos da encenadora em que na matriz se encontra a matéria textual de um outro autor (exemplos de *A birra da viva*, de Adília Lopes; *Viagem à Grécia: fragmentos e Antígona*, a partir de Sófocles ou *O ce-rejal (materiais de trabalho)* e *Caixa preta-gaivota*, a partir de Tchekov), também ali os livros de Gonçalo M. Tavares foram somente o pretexto para a execução de um projeto de teatro físico e eminentemente visual. Sigalho declara, adver-

³ A análise deste espetáculo revisita argumentos já anteriormente apresentados em “Como sobreviver: o último segredo de Lúcia”, revista *Sinais de Cena*, n. 5, Junho de 2006, p. 95-8.

tindo o espetador: “o Teatro que a Sensurround faz não se legitima no texto, não temos dúvidas de que o Teatro é uma disciplina autónoma”.

A estrutura narrativa deste espetáculo era, assim, fragmentária. Era constituído por vários quadros nos quais iam circulando as diferentes figuras que habitam os textos do autor, provenientes de um imaginário urbano, global e anónimo: uma velha louca, transeuntes ora misteriosos ora ameaçadores, mulheres alheadas, pares intrigantes, relações amorosas distópicas, jovens desempregados, malabaristas, vagabundos, doentes... Todos desfilavam à boca de cena, como se ao espetador fosse dado a ver o resultado de um caótico e aleatório *zapping* urbano.

O palco, que estava quase sempre vazio e na escuridão, transformado numa gigantesca *black-box*, era só raramente ocupado pelos objetos que os atores iam trazendo e levando (ou empurrando para fora do palco) criando com uma simplicidade atroz os diversos elementos que convocavam a sujidade, a solidão e a despersonalização urbana.

Sobreviver era um espetáculo que queria ser épico, assimétrico, polifónico, monumental e feminino. Mesmo vazio, o palco era utilizado em toda a sua profundidade, criando condições para coreografias de grande escala e de ampla liberdade de movimentos. Embora não utilizando recursos técnicos de grande complexidade (pelo menos aparente), os efeitos visuais conseguidos eram de grande aparato. A composição das cenas de conjunto era primorosa e bastante cuidada. A polifonia era construída por um permanente contraste entre os gritos e a surdina, o audível e o balbuciar, o discurso e o fragmento, o silêncio e a fala, sempre pautados por uma sinuosa, constante e inquietante música de Vítor Rua.

Com um elenco maioritariamente masculino, este era um espetáculo feminino. Eram vários os momentos onde o género seria o tópico explorado. Na relação forte / fraco, que pontua repetidamente o espetáculo, as mulheres assumiam um papel ambíguo. Num dos primeiros quadros, recebiam nos braços os homens

que lhes pulavam para o colo, ao fundo do palco, vindo depois depositá-los no chão à boca de cena. O quadro, que começava com uma atmosfera de bastante ternura, acabava com assomos de violência, atropelando-se os homens para disputar os poucos colos disponíveis. A mulher aqui era “mãe” no início, para logo depois passar a ser a “mulher explorada”. Havia também vários momentos de travestismo. Logo no início do espetáculo, ainda enquanto os espetadores procuram um lugar para se sentar, duas hospedeiras aéreas, travestidas, iam sinalizando o espaço. O feminino era também o eixo do virtuoso momento de distanciação irónica (e cômica), quando Miguel Borges e Diogo Dória – naquela que era uma paródia da cena prévia com Marta Furtado e Vera Paz –, passeavam de mãos dadas pelo palco simulando orgasmos, acabando ambos a dançar pateticamente, como duas heroínas românticas, envergando cândidos e rendilhados vestidos brancos, perdendo gradualmente as calças (a marca da sua masculinidade?). A questão da feminilidade estava também presente na relação entre o médico e a paciente esquizofrénica, onde a situação de poder é invertida, sendo o médico fisicamente agredido várias vezes (no livro tornar-se-ão marido e mulher...).

Apesar de toda a monumentalidade que a encenação visava (tentação que resultava em alguns quadros demasiado longos), *Sobreviver* era sobretudo um espetáculo de atores. O elenco reunia atores de várias gerações e de diferentes percursos, uns mais próximos do trajeto de Lúcia Sigalho, outros mais distantes das suas preocupações artísticas. Com passados bastante díspares, entre Adelaide João, António Rama, Diogo Dória, Luz da Câmara, Marta Furtado, Miguel Borges, Tiago Barbosa, Tiago Porteiro, Vera Paz e Vitor Gonçalves, somam-se experiências dos domínios do teatro independente, do experimental, do universitário, da declamação, do teatro-dança, do novo-circo, da televisão, do cinema e da rádio. Não obstante toda esta heterogeneidade, o elenco era coeso, ginasticado e solidário, fazendo da sua relação um dos



pontos mais fortes do espetáculo. Um dos aspectos mais interessantes era mesmo esta íntima relação entre os atores e as figuras que compunham: parecia não haver distinção entre o que diziam e o que eram. As roupas base tinham pouco de figurinos (apesar de serem credenciadas a Joana Vasconcelos): eram fatos de treino, sobretudo largos, vestidos suaves, camisolões confortáveis, *t-shirts* e casacos coçados. Eram roupas que serviam mais os atores que as personagens: eram boas para rastejar, correr, saltar, cair, levantar, pular – que era precisamente o que eles faziam. Era uma indumentária que facilmente poderia fazer parte do guarda-roupa de cada um dos atores. Tudo isto contribuía para que as figuras criadas se deslocassem do seu referente literário nas obras de M. Tavares, para as figuras performativas do espetáculo, e daí para a primeira pessoa dos próprios atores. Quando o ator Tiago Porteiro grita, rindo, “temos dinheiro! temos dinheiro!”, escutamos não só a figura performativa, como também a voz do próprio ator e da própria encenadora que, habituada a espaços alternativos e não convencionais, se via agora a dirigir um espetáculo onde tinha ao dispor uma estrutura de produção de dimensões consideráveis, a que não estaria provavelmente habituada.

Tudo isto resultava num espetáculo algo desarticulado, de pouca densidade, incompleto. Dramaturgicamente, disparava em diversas direcções e convocava demasiadas intenções, não chegando a explorar nenhuma em profundidade. O eixo dramático do espetáculo dispersava-se na exploração da precariedade e do desemprego, da fragilidade da vida humana, da guerra, da doença que alastra, do cancro, da loucura, da esquizofrenia, da violência, das relações humanas em contexto urbano, da solidão e da opressão forte / fraco nas suas múltiplas facetas (homem / mulher, agressivo / passivo, governo / cidadão, Eles / nós...), subliminarmente sublinhado pela luz mórbida e amarelada de Daniel Worm D’Assumpção.

Este eixo era também explicitado pelas desmesuradas instalações cénicas dos arquitetos

Manuel Graça Dias e Egas José Vieira: três enormes blocos, piramidais e negros, ocupavam quase metade da lotação da plateia e estendiam-se do solo ao teto do edifício, subindo pelos camarotes e entrando pelo palco adentro, dando eco de alguma da tessitura dramática do espetáculo (a corrosão que alastra, a doença, o cancro).

A apresentação dos temas era feita essencialmente nos dois momentos corais que (quase) abriam e (quase) encerravam o espetáculo, fazendo assim a sua moldura. No primeiro, os atores falavam para microfones fixos que estão no centro do palco vazio. No segundo, os microfones estavam pendurados desde a teia, criando um emaranhado de fios, onde os atores se encaixavam. Os atores eram aqui somente portadores de vozes (mais tarde serão portadores de gestos). Em ambos os coros, num discurso heteroglóssico sem aparente conexão, eram enunciados os temas, deduzidos das frases e/ou palavras que os atores iam pronunciando, repetindo, sussurando ou gritando. Nesta cacofonia orquestrada, havia por vezes a insinuação do diálogo, mas eram essencialmente vários monólogos sobrepostos.

Não obstante toda esta diversidade de temas e materiais, Sigalho e o coletivo de *Sobreviver*, conseguiram dar alguma unidade ao espetáculo. E se os seus pressupostos podem ser resultado de alguns acasos, o certo é que, isolando alguns quadros, criaram-se cenas de uma singularidade rara e alguns momentos de fulgor visual ímpar. Eram os casos da arrepiante cena onde Adelaide João, deambulava cantando por entre uma multidão de atores que, violentamente batia com varas de madeira no chão. Ou, a mais fulgurante, uma abissal quarta-parede construída com grades de bebidas, que subia do fosso da orquestra até ao teto, criando a magnífica imagem de uma cidade ou de uma fábrica, sendo depois deitada abaixo, displicentemente, pelos atores, ficando todo o palco coberto de grades. Ou a cena em que António Rama cantava, inquietantemente desafinado *Tombe la neige* de Adamo, enquanto o restante elenco o

soterra de caixotes de madeira e sacos plásticos. Ou a cena do Inferno em que Luz da Câmara era pendurada envergando um vestido negro que cobria toda a altura do palco. Ainda que avulsos, momentos de antologia.

Apesar de toda a negritude que pautava o espetáculo desde o início, *Sobreviver* terminava com uma música calma e nostálgica que restaurava alguma tranquilidade e esperança, enquanto os atores correm da esquerda para a direita, atravessando o palco vezes sem conta, num interminável círculo. Quando a música acabava, continuavam a correr, entre caídas e cansaços, sem que nenhum quebre o seu ritmo para socorrer o outro. Cada um ia sobrevivendo como podia.

Jerusalém, encenado por João Brites para o Teatro o bando, em Outubro de 2008, partia de uma única obra de Gonçalo M. Tavares⁴. Assim, sua matriz performativa estava mais próxima da narrativa original. A dramaturgia do espetáculo construía-se sobre a mesma cartografia de horror e mal que o romance habitava. Havia, contudo, um ímpeto no sentido de poder expandir os significados do texto e encontrar ecos de guerra e horror noutras latitudes. No programa do espetáculo, querendo explicitar isto mesmo, escrevi⁵:

No início o verbo era o do Gonçalo M. Tavares. Um verbo áspero, rude e arritmico: um verbo que diz literatura. E nesta constatação está desde logo a maior injustiça que podemos fazer a um autor como M. Tavares: entendê-lo como um escritor de literatura, fazer dele um escritor para escritores. Embora o possamos incluir na exclusiva lista de autores que dialogam com as obras-primas da literatura universal (...) M. Tavares é um

autor que se dirige aos seus leitores de aqui-e- agora e que pensa o mundo contemporâneo à medida que o reescreve. (...) As suas investigações, e em muito especial os “Livros Negros”, que constituem a tetralogia “O Reino”, são obras maiores que invetivam o nosso tempo. A pretexto de uma investigação em curso sobre o Mal e o Horror, M. Tavares destila os males que são nossos contemporâneos e que fazem parte dos nossos jornais televisivos diários: a guerra, o desemprego, a loucura, a violência, o desencanto (ou melhor, a interrupção do canto, como o próprio autor afirma). Os quatro romances que constituem “O Reino” (...) evocam, elipticamente, a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e Auschwitz. Mas neles podemos encontrar os assustadores traços que definem outras guerras em outras latitudes e em outros tempos. Uma cidade é invadida por um exército inimigo e todos reagem (têm que reagir) a este acontecimento. Assim, no mundo às avessas que M. Tavares cria, sublinha-se a estranheza dos comportamentos dos humanos quando apanhados em situações extremas. No início o verbo era o do Gonçalo M. Tavares. No final, é impossível livrarmo-nos da incômoda sensação de que a cidade ocupada é a nossa própria Cidade e que esta guerra já começou. E agora?

Por sua vez, o encenador João Brites, também no programa do espetáculo, apresentava uma das linhas estruturantes para o espetáculo: o trabalho sobre o Presente.

Atores e espetadores habitam a mesma cidade. A cidade foi ocupada. A noção de presente é o fator que reúne a ficção à realidade con-

⁴ Este romance de Gonçalo M. Tavares mereceu também uma adaptação para Ópera, com libreto do autor, direcção de Luís Miguel Cintra e música de Vasco Mendonça, em Julho de 2009, na Culturgest (Lisboa).

⁵ Colaborei com o Teatro o bando na “Análise literária e dramaturgica” neste espetáculo.



creta. Não é possível renovar os nossos propósitos artísticos sem focar a criação em diferentes opções dramáticas, em construir diferentes propósitos de construção dos espetáculos. (...) Elegemos então a noção de presente como âncora aglutinadora do trabalho dos atores. (...) [T]enho procurado realizar os espetáculos em espaços mais ou menos inesperados que, ao se confrontarem com os gritos das gaivotas, ou com o vento, ou com os cheiros, ou com a altura da lua real no céu estrelado, nos fazem viver momentos irrepetíveis. Todos os que fazem teatro sabem que o mais complexo e difícil é saber repetir o ato de dizer e de fazer como se fosse a primeira vez que isso acontecesse. Se os grandes protagonistas da linguagem teatral são os atores, como estar em sintonia com o tempo dos espectadores sem abdicar da mais relevante característica do artista, ou seja, a sua capacidade de abstração e de representação simbólica? Como, atuando no presente, com a qualidade desse ato irrepetível não entrar num registo de representação de telenovela, na busca de uma naturalidade e de um realismo quotidiano?

Estas duas longas (!) citações justificam-se, neste artigo, pelo fato de, por ter estado envolvido no processo de criação do espetáculo, a minha distância crítica estar, compreensivelmente e voluntariamente, comprometida. Desse modo, recorro aqui aos materiais (quase) em bruto que na altura encontramos para melhor explicitar os propósitos do espetáculo. Como creio que ainda servem este propósito, arrojome a estas duas longas citações. Contudo, quero ainda aqui demonstrar como estes pressupostos dramáticos foram operacionalizados na cena e na adaptação do romance. A explicitação do momento presente obedecia a um propósito de intenção comunicativa. Esta intenção é patente, a título de exemplo, num passo do célebre ensaio de Walter Benjamin, de 1936, “Der Erzähler” / “O narrador” (que em inglês recebe a elucidativa tradução de “The Storyteller”).

Refletindo sobre a obra do escritor russo Nikolai Lesskov, Benjamin aproveita para discutir o papel do contador de histórias e a natureza do ato de contar. Assim, de acordo com Benjamin: “O que distingue o romance de todas as formas de prosa (...) é que ele não provém da tradição oral, nem a alimenta. O romance distingue-se, sobretudo, da narrativa. O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. (...) O romancista isola-se” (ibidem, p. 32). Assim sendo, o romance radica-se na “memória imortalizadora do romancista”, ao passo que a narrativa o faz na “memória breve do narrador”. Com efeito, o traço distintivo da figura do narrador será esta sua ligação ao momento da própria narração, ao *Jetztzeit* (à presença do agora). E, na encenação de João Brites, era precisamente esta qualidade do presente que era buscada – a ligação ao momento da própria narração / criação. Havia, portanto, que expurgar o romance das suas qualidades “romanescas”. Nesse sentido, a versão dramática de *Jerusalém* apresentava-se segmentado em quatro níveis: explicar, falar, evocar e pensar. O texto de M. Tavares foi manipulado de maneira a responder a estes quatro níveis. O “explicar” acontecia quando as personagens se dirigiam ao público, explicando intenções, comentando a acção ou expondo argumentos; o “falar” tratava-se dos momentos mais dialógicos, onde as relações entre personagens se desenvolviam – seriam os momentos mais dinâmicos; o “evocar” correspondia aos momentos em que a personagem evocava momentos do seu passado ou quando evocava outras personagens; e o “pensar” era a explicitação verbal dos pensamentos das personagens – estes eram dirigidos a um cão que estava em cena. Aliás, a presença do cão também ajudava a criar um razoável grau de imprevisibilidade e de focagem no tempo presente. Também o trabalho de Teresa Lima (na oralidade) e de Luca Aprea (na corporalidade) respondia a este ímpeto de radicar a experiência que o espetáculo propiciava no Presente. Nesse sentido, explicitava Aprea, no programa do espetáculo: “Da perspectiva da irrepetibilidade, a

escrita cénica apresenta-se como uma sucessão de transformações. (...) Um gesto interior que, para o ator, pode corresponder a algo como passar do plano da invenção e da expressão para o plano da adaptabilidade”.

O Pequeno Auditório – Sala Eduardo Prado Coelho do Centro Cultural de Belém aparecia dominado por quatro elementos cenográficos. Primeiro, suspenso sobre o palco e sobre o auditório estava uma enorme cerca de madeira, como que ameaçando fechar toda e qualquer hipótese de fuga. Segundo, no palco, à esquerda, estava um amontoado de engaço (a parte lenhosa do cacho de uva) o que conferia a todo o espaço um cheiro acre e áspero. Deste monte de engaço surgiam várias personagens e seria também espaço de representação para algumas cenas. Era também o espaço reservado ao cão – era aí que este tinha o seu “trono”. Em seguida, ao fundo à direita, por entre a penumbra dominante, surgia uma continuação da plateia (como se o espaço reservado ao público entrasse palco adentro). Nesta plateia simulada, sentavam-se e moviam-se atores, mas estavam também alguns espantalhos, feitos a partir de engaço. Por último, ao fundo, um sólido muro de tijolo.

Os figurinos de Clara Bento inscreviam-se na mesma cartografia dramática: os tecidos eram pesados e uniformemente castanhos, pontuados com pequenos traços de engaço, em locais que dependia da falência manifestada pela personagem (Mylia, louca, na cabeça, Ernst, coxo, no pé etc).

O engaço dava a tudo uma coloração teatral e genuinamente rural. Simultaneamente,

sinalizava também uma certa dimensão dionisíaca, convocando o cheiro do vinho, da uva, da vindima. O engaço surgia assim como uma chave estruturante para a decifração da estratégia narrativa do espetáculo – aliás, na cena final – poderosa – todos os atores surgiam com uma “cabeça de engaço”, sem rostos visíveis, como se o mal tivesse tomado conta de tudo.

Todo o espetáculo era jogado numa semi-penumbra, onde os focos de iluminação mais significativos eram aqueles criados pela projeção de letras (as palavras do romance de M. Tavares). No início eram letras de grandes dimensões – mas iam diminuindo até se tornarem sinuosos e ilegíveis códigos de barras.

Jerusalém de O bando assentava a sua arquitetura narrativa na cosmovisão do autor, mas atravessava-a com um discurso cénico sobre a espontaneidade da representação e sobre o alcance da palavra escrita por confronto com a palavra dita em cena. Aliás, este é um dos lugares diletos para a criação deste particular coletivo, habituado que está a trabalhar sobre contos, poemas, narração oral ou romances (lembre-se, a título de exemplo, o magistral *Ensaio sobre a cegueira*, a partir da obra de José Saramago, em 2004).

Tanto *Sobreviver* como *Jerusalém* trabalhavam os vigorosos romances de Gonçalo M. Tavares. Rapsódica, aleatória e festiva, a proposta de Lúcia Sigalho; denso, negro e cáustico, o mundo criado por João Brites, são dois exemplos de adaptações de romances do magistral autor Gonçalo M. Tavares, retirados à cena portuguesa contemporânea. Foram ambos bons motivos para encontrar na festa da cena a tensão da palavra narrativa.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov”, trad. Maria Amélia Cruz, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio de Água, p. 27-57, 1992 [1936].
- BRILHANTE, Maria João. “Um teatro que sabe que significa narrar”, *Revista Semear*, nº 7, Rio de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, 2002, p. 47-73 (também em http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_05.html, acedido em Dezembro de 2008).
- COELHO, Rui Pina. “Sem corpo, sem problemas: Narradores e contadores de histórias”, *Sinais de cena*, n. 10, Dezembro, 2008, p. 18-21.
- FREIRE-FILHO, Aderbal. “Conversa com Aderbal Freire-Filho”, 2007. (<http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?idc=940>).
- LEHMAN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby, London & New York, Routledge, 2006 [1999].
- MATEUS, Osório. “Teatro e Literatura”. In: *De teatro e outras escritas*, org. Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Quimera, p. 212-18, 2002 [1989].
- SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras, 2002 [1981].
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001 [1956].
- VITEZ, Antoine. *Le Théâtre des Idées*. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Editions Gallimard, 1991.
- WILSON, Michael. *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and their Art*. London, Palgrave Macmillan, 2006.

RESUMO: Este artigo analisa dois espetáculos que partiram de romances de Gonçalo M. Tavares e fazem parte do ciclo “O Reino-Livros Pretos”: *Sobreviver*, encenado por Lúcia Sigalho /Sensurround (2006) e *Jerusalém*, encenado por João Brites / Teatro o Bando (2008).

PALAVRAS-CHAVE: romance e teatro; dramaturgia contemporânea; encenação teatral.