

Jardim

Zoológico



de Cristal

Jardim Zoológico de Cristal é um texto essencial da história recente do nosso teatro. Poisado sobre uma família em crise – porque as decisões, as possibilidades e as incapacidades pessoais de cada uma das suas personagens se cruzam com uma crise que vem de fora – parece escrita ontem, parece falar de qualquer um de nós, nestes tempos de incerteza. A humanidade, seja ela com agá maiúsculo ou minúsculo, enfrenta, em momentos assim, um paradoxo real que coloca frente a frente o desejo, a energia vital que constrói o futuro, e a rugosidade da existência, a desadequação entre expectativas e possibilidades concretas.

Peça-memória, nas palavras do seu autor, *Jardim Zoológico de Cristal* joga num mesmo plano a reemergência no presente da angústia que sobra das grandezas «de antanho»; a dureza concreta do caminho de quem deve assegurar um presente, hipotecando a sua ideia de futuro; a dificuldade de inscrição no real de alguém que é visto, e se vê, como inadaptado; e por último, mas não menos importante, um agente do futuro que não deixa de sentir as dores e as dúvidas reais que se escondem no percurso a emprender.

Situada num tempo fora de qualquer tempo real – aquele que é activado pelas recordações de Tom, narrador que entra e sai da acção, conduzindo-a mas não podendo influenciá-la – a peça introduz variações estilísticas que, ao seu tempo, revolucionaram a linguagem teatral. Inventor de um «teatro plástico», Tennessee Williams propõe-nos um dispositivo onde a luz, a música, a inserção de títulos e comentários, sublinham a dimensão simbólica do espectáculo. O teatro não é a vida, o frigorífico não é genuíno, a linguagem não é a de todos os dias. O teatro é maior do que a vida, contém-na toda e fá-la explodir em cenas com um recorte que faz delas autênticos universos em construção. A linguagem é quotidiana, mas detém a qualidade poética que injecta em cada palavra um sentido condensado, um destino cruel, inelutável, resistente à fantasia que anima as personagens. O frigorífico, esse, está escassamente preenchido e o risco do seu esvaziamento total pautava o terror existencial de Amanda, a viagem desesperada e incrédula que empreende a cada fala entre uma grandeza longínqua e a verdade crua do presente.

No centro simbólico da peça, os animais de cristal que Laura colecciona e de que cuida obsessivamente são como deficientes sociais. Imóveis, transparentes, mudos, não discutem entre si, mas também não se mudam a si mesmos nem intervêm no mundo exterior. Sofrem, quando muito, amputações essenciais por efeito de forças externas, como o unicórnio que exhibe galhardamente a sua diferença até ser normalizado pelo pequeno furacão da vida real que atravessa tangencialmente a vida bloqueada da família Wingfield. Personagem aparentemente mais realista, Jim O'Connor irrompe na acção como um sinal de esperança, potencial motor da transformação «há tanto desejada». Seduzido pelo futuro, confiante na ideia do progresso

pessoal – apesar dos revezes que impediram até agora a sua ascensão social – Jim representa aqui o paradoxo abominável da possibilidade. Sopra de ar fresco, perfume da novidade numa casa em *hui-clos*, entra, areja, abre as gavetas da existência, toca em cordas há muito mudas e desafiadas, introduz um discurso desajeitado, boçal, mas que transporta em si a imagem do real. Tragicamente, porém, o seu atravessamento é meteórico. Acende, ilumina os céus com um brilho mágico, seguimos o seu traço por breves segundos, quase nos dá tempo de intuímos um desejo, mas logo desaparece nas trevas.

A escolha de *Jardim Zoológico de Cristal* para dar corpo a esta nova vida da Ao Cabo Teatro assume, assim, todas as faces de um projecto que se pretende longo, consequente, agente de uma inscrição real no tecido teatral português. Clássico moderno, permite-nos o exercício de uma linguagem de autor(es) que tome a extraordinária riqueza literária que emerge do texto para tratar de temas reais, com reverberações no presente. Peça de câmara, faculta uma aproximação cujo centro motriz é o trabalho de actor, o trabalho de explorar toda a sua rede de sentidos e dar-lhe corpo, carne e verbo. Tanto mais, quando este espectáculo é servido por um elenco de absoluta excepção. Texto que introduz mecanismos de estranhamento, que propõe uma espécie de hiper-realidade construída através do concurso de linguagens especificamente teatrais, é um território quase ideal para a explanação do trabalho de um conjunto de criadores – que se conheceram no Núcleo de Criação Teatral, iniciativa exemplar da saudosa Isabel Alves Costa – cujo sentido de trabalho colectivo se vem apurando na mesma medida das interrogações e crescimento pessoais de cada um. Projecto improvável, pela escala e ambição que assume no contexto da produção independente, sendo no jargão da coisa política teatral portuguesa um projecto pontual de uma estrutura emergente, obriga-nos a aprofundar e diversificar os mecanismos de produção, juntando ao desejo e à capacidade de realização da Ao Cabo Teatro a dedicação e o investimento de um conjunto de co-produtores verdadeiramente excepcionais. «As Boas Raparigas...», com quem partilhámos a pesquisa especificamente artística que resultou neste espectáculo, mas também o Centro Cultural Vila Flor, o Teatro Viriato, o Theatro Circo e o Teatro Aveirense, que depositaram e inculcaram em nós uma confiança que se tornou num pilar do próprio projecto. E nos permitem, em conjunto com os Teatros que decidiram acolher o espectáculo, ultrapassar um certo fado dos objectos teatrais em Portugal: até Janeiro, este *Jardim Zoológico de Cristal* fará nada menos do que trinta e três récitas em nove cidades diferentes e servirá de pretexto à realização de oficinas teatrais que deixarão um traço mais vincado. Teatro de serviço público, não apenas levado a públicos diversos, mas que deseja que esses públicos, co-construtores do acto teatral, o transportem a outros universos de realização.

Bem vindos.

**Jardim Zoológico de Cristal
(The Glass Menagerie, 1944)**

de **Tennessee Williams**
tradução **Fernando Villas-Boas**

encenação **Nuno Cardoso**
assistência de encenação **Vítor Hugo Pontes**
cenografia **Fernando Ribeiro**
figurinos **StoryTaylors**
sonoplastia **Luís Aly**
desenho de luz **José Álvaro Correia**

interpretação
Maria do Céu Ribeiro *Amanda Wingfield*
Micaela Cardoso *Laura Wingfield*
Luís Araújo *Tom Wingfield*
Romeu Costa *Jim O'Connor*

voz e elocução **João Henriques**
maquilhagem **Marla Santos**
vídeo **Nuno Beira**
fotografia de cena **Limamil**
web **João Beira**
design gráfico **Drop**
comunicação **Filipa Sampaio**
 direcção de produção **Mauro Rodrigues**
gestão **José Luís Ferreira**

uma produção **Ao Cabo Teatro**
em co-produção com **Centro Cultural Vila Flor** (Guimarães),
Teatro Viriato (Viseu), **Teatro Aveirense**, **Theatro Circo** (Braga),
As Boas Raparigas...
espectáculo apoiado pela **Direcção-Geral das Artes/**
Ministério da Cultura
estreia [16 Out 09] Centro Cultural Vila Flor (Guimarães)
duração aproximada [2:00]
classificação etária [M/12 anos]

Centro Cultural Vila Flor (Guimarães)
16, 17 e 18 Outubro 2009

Centro Dramático Galego
(Santiago de Compostela)
31 Outubro e 1 Novembro 2009

Teatro Municipal da Guarda
6 Novembro 2009

Teatro Viriato (Viseu)
13 e 14 Novembro 2009

Theatro Circo de Braga
20 e 21 Novembro 2009

Estúdio Zero (Porto)
3 a 13 Dezembro 2009

Teatro Aveirense
19 Dezembro 2009

Teatro Taborda (Lisboa)
6 a 16 Janeiro 2010

Tempo (Portimão)
23 Janeiro 2010

Agradecimentos:
Teatro Nacional São João, Teatro Taborda, IEFP - CACE Cultural do Porto, Flash Display, Academia Contemporânea do Espectáculo, Fábrica da Rua da Alegria, Francisca Carneiro Fernandes, Salvador Santos, Rui Simão, Vítor Oliveira, Paula Braga, Ana Almeida, Glória Cheio, Rui Ferreira, Hélder Sousa, Carla Fritz, João Pedro Vaz; equipas técnicas, administrativas e de comunicação do CCFV, Centro Dramático Galego, Teatro Municipal da Guarda, Teatro Viriato, Theatro Circo de Braga, Estúdio Zero, Teatro Aveirense, Teatro Taborda e Tempo (Portimão).

Edição Ao Cabo Teatro AC - Coordenação José Luís Ferreira
Traduções Mariana Amaro Ferreira e José Luís Ferreira
Design gráfico Drop - Fotografias Limamil - Impressão Litogaia - 10.000 ex.



Da fragilidade do vidro e da vida

uma conversa com
Nuno Cardoso
(30 de Setembro de 2009)
conduzida, transcrita
e editada por
João Pedro Vaz

1.
CONTAR UMA HISTÓRIA
EM VOZ BAIXA

O teu trabalho de encenador tem alternado entre peças ‘grandes’ (*Woyzeck, Ricardo II, Platonov, etc*) e peças de ‘câmara’ (*Valparaíso, Boneca, Parasitas, etc*). Isto é deliberado?

É deliberado sim, mas, ao mesmo tempo, deve-se a vários tipos de factores. Às vezes, o que me leva a escolher peças mais íntimas é a necessidade de respirar e desenvolver o trabalho de outra maneira; outras vezes, há factores económicos: com entidades produtoras muito fortes tens a oportunidade de ter um grupo de trabalho de grandes dimensões; num registo mais independente, o trabalho tem de ser viável. Depois, há um gosto pessoal um bocadinho entre o oito e o oitenta.

Quais são as grandes diferenças entre os dois tipos de trabalho?

Quando trabalhas de uma forma mais macro, acontece hesitares sempre no mesmo sítio, procurares fazer um tipo de trabalho em que a exposição seja um bocadinho mais exterior, que seja o *ensemble* a produzir uma espécie de fresco sobre uma ideia. Depois tens a oportunidade e a vontade de o fazer num registo mais intimista, em que podes explorar os interstícios, como se focasses personagens desse fresco e desenvolvesse as respectivas histórias.

Uma peça ‘pequena’ permite mais profundidade de trabalho sobre as personagens?

Não necessariamente. Permite uma melhor gestão do tempo e, se calhar, apurar escolhas, o que não quer dizer que faças uma peça mais perfeita. Pode até ser o contrário, mas tens tempo para respirar e lidar com o erro e a temática de outra maneira e desenvolver o tom de outra forma. A diferença fundamental entre contar uma história em voz alta e contar uma história em voz baixa.

O teu método não muda?

Não. A gestão do tempo sim. Mas o método... talvez se objective mais. Mas não muda no modo como pensas a peça à partida? Na tua pré-figuração da peça?

Não. Penso na peça como uma história a contar. Eu parto sempre de uma sensação forte que tem a ver comigo; na sua concepção, as minhas peças vêm todas do mesmo sítio. Já a maneira como se desenvolve o processo e as tácticas que aplico variam, absolutamente. Numa peça pequena, o actor sente-se talvez mais pressionado pela exigência de precisão do encenador quando, paradoxalmente, tem um espaço e uma liberdade de criação muito maiores. A liberdade é uma exigência, não é propriamente um direito ou um adjetivo,

é uma coisa substantiva.

Mas fisicamente e em termos emocionais comportas-te de modo diferente, não te posso dizer objectivamente como, mas acho que isso se reflecte nas peças. Estas peças mais pequenas permitem ultrapassar a cor primária e trabalhar o *dégradé* e, acima de tudo, dar o lugar ao acaso, dar lugar ao erro e descobrir que o erro é mais justo do que a precisão.

É mais humano o trabalho, tem mais humanidade?

Não pode haver um projecto teatral que não seja humano. Isso não. Mas há mais recorte individual, digamos; até pelo grau de conviência que a encenação da peça intrinsecamente pede: a distância entre as pessoas é muito menor, falas com todas as pessoas todos os dias, contas histórias todos os dias, há um atrito pessoal (no bom sentido) muito grande.

E essa diferença de tratamento pessoal normalmente passa para a peça?

Num processo honesto, isso é absolutamente transparente; acho que nas minhas peças se consegue perceber logo o espírito do grupo, porque é absolutamente fundamental haver um espírito artístico, humano e social nas pessoas que criam juntas; este é, para mim, o grande sustentáculo de qualquer criação; a peça está eivada disso, espero que passe.

2.
TABELA PERIÓDICA
DE EMOÇÕES

Nas primeiras semanas de ensaios, a análise dramaturgica que fazes com os actores é anotada numa espécie de tabela, um quadro gigante em papel de cenário...

Quando escolho um texto, ele tem a ver com a minha vida, produz um sentido. Reconheço-me no texto, escolho um texto quando ele funciona como espelho para mim. E, a seguir, proponho-o aos actores. Eu transporto uma experiência diferente e, depois, estamos todos ali dentro. A tabela dramaturgica é, por um lado, uma espécie de contrato social, é o sítio onde todos põem as coisas em que estão de acordo. É uma espécie de engano à partida: já chegámos a uma espécie de acordo sobre aquilo que podemos trabalhar; eu deitei coisas fora e eles também.

Como organizas esse quadro?

A organização do quadro é muito simples, parte de uma organização aristotélica: personagens, espaço, tempo, acção, conflito (leitura objectiva da peça), a que se juntam outras coisas como o acontecimento que existe antes da peça ou da cena (e que a proporcional), o acontecimento que significa o clímax da cena (para mim é o fundamental a jogar na cena, e já faz parte de uma leitura mais subjectiva), a simbologia adjacente, os adereços... Tudo é explicitado, primeiro, de um modo geral para termos noção da peça toda em perspectiva e é depois partido para cada cena ou pedaços de uma cena.

É uma espécie de método cartesiano de síntese – ali fica a informação que levantamos do texto, de modo a fazer o tal contrato social entre todos e estabelecer o espaço de jogo em improvisação para que os actores, dentro desta quadratura, possam jogar com a sua emocionalidade e imaginação, em contracena, e extrapolarem tridimensionalmente o material escrito, ao mesmo tempo que trabalham a dimensão psicológica. O quadro é um modo de construir a norma de convenção à volta da qual se desenvolve a peça, os elementos com que podemos contar. A partir daí, cada um tem a sua função. Eu sou o encenador e conduzo o processo de modo a cercear os excessos e eles são os grandes criadores, os grandes produtores: usam o seu corpo/voz/imaginação para deglutir e regurgitar aquilo que achámos fundamental na história que queríamos contar.

Esclarecimento do subtexto?

Esclarecimento da matéria sobre a qual iremos criar o subtexto.

Um conjunto de instrumentos que nos permite aceder em jogo a uma coisa que é fundamental: a parte irracional, inesperada, da nossa emocionalidade e do jogo teatral. Produzir outra coisa que seja justa de alguma forma, esse é o ponto de partida dessa pesquisa. A exteriorização de emoções ou situações não obedece normalmente às regras da racionalidade. A gente lê uma coisa e imagina como ela acontece, mas ela pode acontecer da maneira oposta: há essa dimensão inexplicável na vida que tentamos pesquisar no jogo teatral.

Convocar os actores para uma hiper-consciência da peça, do que está em jogo na peça toda?

Sim. Mas o objectivo é que a partir desse quase esmagamento se chegue a um ponto do exercício em que o quadro é de alguma forma morto e deixa de ser necessário. De tanto malhar, de tanto andar à volta, trespassamo-lo e chegamos a um outro estado, a outra dimensão, que é só fazer, existir. Isso acontece às vezes, outras nem por isso, mas é sempre uma tentativa. O quadro está no início; e no fim está o último espectáculo e a desmontagem – é um processo que começa e se prolonga até ao último espectáculo, não há estreia, não há fim, não há resultado.

3.
O NOVO TEATRO PLÁSTICO
E O ASTERISCO DA MORTE

Tennessee Williams faz umas notas de montagem a Jardim Zoológico de Cristal em que reclama um teatro ‘longe das convenções realistas’, um ‘teatro novo, plástico’. Há um Método Nuno Cardoso, a procura de um tipo de teatro?

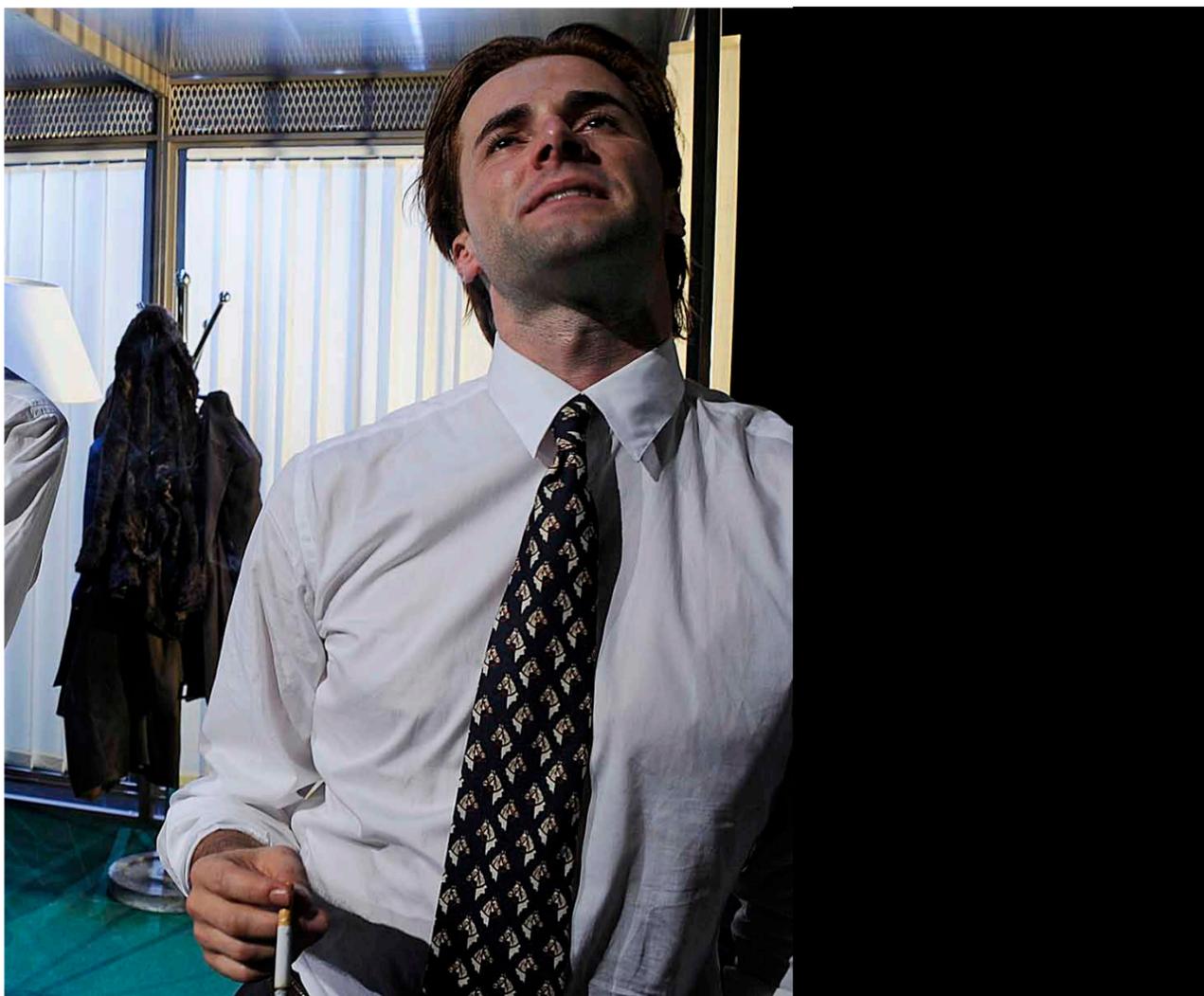
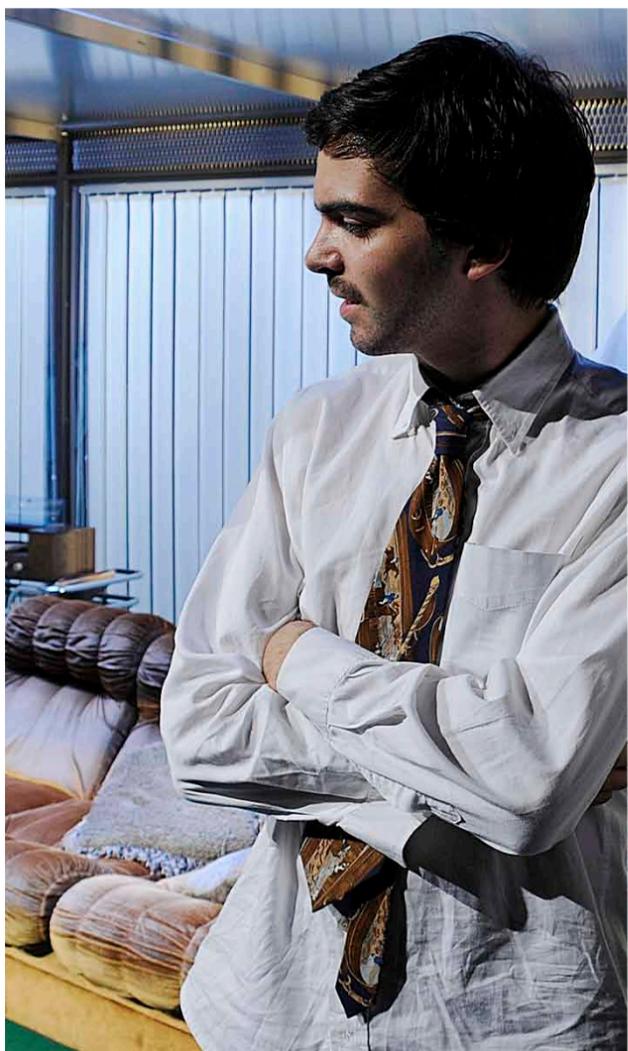
Não da forma clássica, ou daquilo que se pré-figura nas escolas, que se estuda, mas acho que há, claro que há.

Um método ou uma pesquisa? Mais uma pesquisa que não é feita a priori. Nunca parti de um conjunto

de pressupostos ou de declarações de intenções para depois me lançar num projecto de vida ou de pesquisa – tentei fazê-lo uma ou duas vezes e descobri que não tinha jeito. Por outro lado, a primeira encenação que fiz foi em 1994 e, olhando para trás, descubro que, de alguma forma, tenho um projecto, um percurso, sítios para onde vou sempre. Há uma pesquisa que cada vez mais se centra na forma de contar, numa ideia de actor actuante (corpo/voz/imaginação, três coisas), numa ideia de cruzamento do jogo com a psicologia e numa extrapolação imagética muito própria, acho eu. Além disso, a tentativa de criação de uma equipa definitiva e a procura de sintetizar, dentro de um quadro bastante clássico (sou um encenador de repertório), uma ideia sobre a arte contemporânea – sendo que, para se ser absolutamente contemporâneo, se pode usar camisa e não T-shirt. Nas minhas peças há uma síntese. Podemos falar das cenografias e da luz – estão muito ligadas à arquitectura e às artes plásticas contemporâneas mas são ao mesmo tempo absolutamente teatrais, porque a sua criação está intrinsecamente ligada ao corpo do actor (às vezes não é uma situação confortável para ele), a uma dimensão de jogo. A forma de representação também – as formas de representação mudam ao longo dos tempos e acho que, no jogo com que me confronto, há uma leitura da sociedade virtual de agora. Não diria que há um método mas um grupo de trabalho constante, a vontade de encontrar histórias-espelho e a aposta nos actores (por paradoxal que pareça, já que temos cenografias muito grandes) e estratégias para contar essas histórias, tácticas que se repetem ou se alteram substancialmente. Então reconhecês a ambição por um teatro onde concorrem formas plásticas diversas para a construção da narrativa? Sempre concorreram, é a consequência de o teatro ser a confluência de uma série de linguagens. É-o na sua raiz. Esqueçamos o teatro: vejamos um pai a contar uma história ao filho – se ele depende só do livro digamos que está fodido, é o corpo que funciona, é a voz que funciona, a luz...

Contar histórias é a convocação de um mundo, parti-lo e remontá-lo de forma diferente. O Einstein explicava o processo criativo assim: o homem viu um pássaro a voar, quis imitá-lo, fez um avião a hélice, partiu tudo o que era aerodinamismo e elegância, e criou uma coisa feíssima que não tem nada a ver com um pássaro mas que é a síntese de uma coisa – voar. E voa.

Uma abstracção, um novo modelo. Um novo modelo, a produção de outra coisa. Nesse sentido, o teatro é a arte média porque convoca tudo para essa história, sempre convocou. E é até dos melhores sítios para iniciar uma revolução estética porque está lá tudo. A concorrência desses factores



estéticos é que faz a diferença de qualidade das narrativas?

O que faz a diferença entre uma narrativa ‘menor’ e uma obra de arte é a presença da morte. A morte não é uma coisa depressiva, é a presença da perecibilidade do homem. Numa obra de decoração, numa peça de teatro comercial ou num filme de acção, a morte não está presente, a história quase não está presente, foi esquecida, não implica reflexão ou confrontação, não há espelho – todas são dignas e legítimas, cumprem uma função, não querem dizer nem mais nem menos. Mas uma obra de arte é um espelho, é o nosso espelho quando lavamos os dentes todos os dias e não conseguimos esconder quem somos, ou quando vamos na rua e nos lembramos de que vamos morrer. É uma consciência que dura um ou dois segundos, uma respiração que torna a desaparecer no quotidiano – a obra de arte é um asterisco destes. Tens de convocar a morte e de brincar com a morte. Quando falo de morte, resumo tudo: medo, amor, alegria, tristeza, etc. Na final da *Ética*, Espinosa faz uma espécie de tabela periódica das emoções: amor é movimento com... A morte é isso tudo: o fim, sem fim não há sal. Não há sal, não há pão. Dentro desta pesquisa, a obra de arte pode ser muito má porque falha esse objectivo. Mas não podes deixar de te atirar para a frente, de tentar apanhá-lo, pode acontecer que não consigas... E a maior parte das vezes não consegues.

4. *Passepartouts*

Como geriste as notas de produção do próprio Tennessee Williams sobre a música, a luz, etc?

Estão presentes, norteiam-me, mas não são impositivas até porque já lá vão sessenta anos. As notas são um grito de raiva, muito influenciado pelo teatro europeu. Ele está ainda muito influenciado pelos estudos

que fez sobre a mudança do século e pelo que aconteceu na viragem. Muito influenciado, por exemplo, pela *Gaiivota* do Tchekov.

O que é engraçado é que o dispositivo (legendas, etc.) é extremamente irónico, distanciado e extremamente influenciado pelo cinema, em termos de montagem: cenas rápidas de montagem cinematográfica. Ele contrai o tempo para depois o alongar. Tudo isto reflecte a necessidade de dar um tom – ele trabalhou numa coisa fundamental: “A peça é memória”. Isto foi fundamental para mim: ele tenta plasticizar, escrever memória. A memória, como diz o narrador, passa-se sempre ao som de música e é sempre uma perspectiva. Esta peça é de uma imensa subjectividade e a maneira como ele a descobre (até de uma forma *naïf*) é absolutamente contemporânea – ele acaba por abordar os mesmos pressupostos da arte conceptual, de um modo baralhado é certo, singelamente misturada com uma consciência de construção de cenário e movimentação absolutamente realista.

Há-de haver muitas pessoas que acham que a entrada de legendas é ideia de encenação e não indicação da própria peça.

Sim, sim. Tennessee Williams criou uma espécie de complexo sistema dramaturgico em imagem. A ideia da extrapolação pela imagem é absolutamente inovadora e sai toda da cabeça dele, ao mesmo tempo que se nota que está muito agarrado ainda a muitos espectáculos que viu. Isto cria uma dissonância muito atraente, uma incoerência que só desaparece em acção, uma voz que quer falar e tem todas estas ideias mas que se liga numa só: “O tempo é a maior distância entre dois lugares”. E uma cor emocional que é a dele. Senti um espelho. O tempo ser distância, acho fabuloso: ser distância entre dois lugares e duas pessoas. Eu não consigo sistematizar o meu

método e esta tentativa de sistematização do Tennessee Williams, que aponta em várias direcções, achei-a próxima de mim. E o universo que se narra, também. Eu tenho, às vezes, um olhar triste mas que é cada vez menos violento, ou se calhar por isso mesmo é que é mais violento.

A família, para mim, tem um F grande, tem uma força no meu imaginário, as dívidas de amor são impressões digitais que carregamos na vida. A ausência familiar ou o universo da família são-me muito gratos e caros, seja qual for a família. É o primeiro *passepartout* para descobrirmos a dimensão individual de cada um e é o primeiro campo de batalha que estrutura tudo o resto.

Esta peça é uma peça-tese sobre a família?

Não. Normalmente as peças-tese são más. É uma expiação por parte do autor... Chega a ser escandaloso. **Auto-biográfica.**

Sim. Agora o que a distingue de uma má peça é que, dessa expiação, ele faz uma coisa que quatro actores portugueses, passados não sei quantos anos, convocam e em que encontram sentido.

Aqui e ali ouvimos coisas que não são síncronas com a nossa actualidade. Qual foi a tua relação com o “pano de fundo social da peça”?

Não insisti de todo no pano social e histórico da peça, que é a Grande Depressão americana. Nem da leitura do que foi a Grande Depressão numa cidade como St. Louis, uma cidade que sofre de interioridade, não é Nova Iorque, é o fim do Sul e o princípio do Norte. Insisti mais no que é a crise. A ausência de produtos no frigorífico... Já sabemos que não há e isso fecha o espaço e leva-nos a viver em ambiente fechado – é isso que é a crise. Cinco euros no bolso: já estás mal. Isso significa uma prisão, um dia sem sonhos, esse é o ambiente social de uma crise, a falta de liberdade. Nós vivemos num sistema que nos cerceia a liberdade. A partir

do momento em que tens dinheiro, aceitas o dinheiro; aparece uma crise – estão a roubar-te a liberdade. Mas esta peça não é uma peça política, ou é?

Tem lá matéria. Esta família vive assim e respira assim porque está fechada dentro dos seus fantasmas, que estão exacerbados pela fome. Se, em vez da mousse de salmão muito leve que Amanda dá ao convidado (porque não tem dinheiro para comprar outra coisa), comesses todos os dias bem e vivesses num apartamento um bocadinho maior, não tinhas esta sofreguidão de medo, de pânico. Não exacerbavas, tinhas tempo. É uma peça social nesse sentido. A cenografia é uma montra porque as nossas prisões... na primeira didascálias, Tennessee Williams descreve a casa numa espécie de bairro de arrabalde, completamente igual, etc. – para nós, é a coisa mais normal, comum, do mundo. A sublimação dessa crise, dessa prisão, é o centro comercial. Uma família dentro de um centro comercial, a passear com cinco euros no bolso: não pode ir ao McDonald’s, não pode ir a lado nenhum, qual é a cabeça deles? Há a possibilidade de um sentimento de absoluta explosão e desespero. Rodeada de todo o consumo, está presa em si própria. Presa na normalização que aquilo tudo implica.

Esta família do Jardim Zoológico de Cristal é então uma metáfora de qualquer coisa, um arquétipo?

Esta família é um arquétipo de toda a fome escondida, de tudo o que está escondido por detrás das persianas: esta família somos nós. Nesse sentido, é uma peça social fortíssima, só não acho que tenha que pegar na bandeirinha do que quer que seja para falar disso. Até porque as bandeirinhas, ao criticarem, normalmente esquecem que pela argumentação também caucionam o sistema e concorrem para que ele exista. Isso é de uma ingenuidade absoluta, uma espécie de radicalismo *naïf*.

5. UM MELODRAMA DE CRISTAL

Cinco personagens.

Uma numa fotografia, sim: o Pai.

Um narrador-autor (Tom)...

... Personagem

... e encenador também – o

Tennessee Williams, na peça, chega a colocá-lo com o guião na mão e a dar explicitamente algumas entradas de luz. Tu és mais comedido.

O próprio dispositivo cenográfico da montra faz isso e ele toca na mãe e na irmã e dispõe-nas, é ele que dá início à acção.

Então, três personagens não realistas – o narrador Tom, a mãe Amanda e a irmã Laura (elas, fruto da subjectividade dele) mas um convidado mais realista, Jim, a personagem mais rasa (esse podemos acreditar que era mesmo assim) e o pai *bigger than real*.

É quase o D. João do Frei Luís de Sousa...

Estas diferenças de níveis de personagem não são também sintoma de mudança no dispositivo teatral?

Sendo um objecto de memória, a mãe não precisa de ser velha, pode ser a *coquette* dos anos vinte, com dezanove anos. Pode ter a cara de dezanove anos e ser a mãe deles – é memória! A irmã não tem necessariamente de ter uma pequena deficiência – na memória, a deficiência está exarcebada!

Diz o próprio Tennessee Williams que, sendo “uma ‘peça de memória’, JZC pode ser apresentada com grande liberdade em relação às convenções” e que “a memória toma bastantes liberdades poéticas. Omite alguns pormenores; outros são exagerados”.

Exactamente. A única pessoa para quem a deficiência física da Laura não tem uma existência enorme é o Jim. Mas, para as outras, tem – está lá, é coxa. Tennessee Williams presuppõe muito o jogo teatral. Muitas



peças numa perspectiva psicologizante, mas não tem de ser assim. Tive aqui a hipótese de chamar quatro pessoas com quem queria muito trabalhar, mas se me perguntares por outra escolha eu diria que escolhia para a mãe uma boa actriz com 16 anos, para a filha uma mulher de 40 anos e para o filho um adolescente de 16 anos. Para o Jim, escolhia o Romeu na mesma.

Uma distribuição psicanalítica que vai de acordo com o Tennessee Williams – o Jim é a única personagem realista, é o único em que precisas de ser comedido no casting.

No resto há absoluta liberdade, como há no jogo teatral. Esta é, de facto, a primeira vez que eu brinco com o melodrama, e de alguma forma é uma aprendizagem para mim. Brinco um bocadinho com a minha memória cinematográfica – eu gosto muito do Douglas Sirk e do Michael Powell. De algum modo, convoco tudo isso mas o resultado em síntese está no tal quadro e o que surge é o atrito entre aquelas pessoas.

Porque é que esta peça é um melodrama?

Para já, porque não é realista. Um melodrama não é realista, socorre-se de um conjunto de recursos para montar uma fábula e dessa fábula extrair um estado de piedade. O melodrama, na sua raiz, é um drama cantado.

Um drama com música.

Com música, socorre-se dessa componente aural que é a música. É artificial, mas verdadeiro ao mesmo tempo. O melodrama é uma coisa recriada, não tem a ambição de ir ao encontro da realidade, parte da realidade para a devolver de outra maneira. O que distingue um bom e um mau melodrama é o que ele devolve.

Mas a peça é também muito simbolista, usa muitas metáforas (algumas bem explícitas, como o unicórnio de cristal poder ser a própria Laura, etc.). Como geres estas entradas metafóricas?

O género melodramático permite tudo isso. A peça é perpassada por uma simbologia muito forte, desde a personagem do pai (na foto) que é uma presença esmagadora, uma queda do paraíso. Até os pretendentes de Amanda funcionam como símbolo. O *Où sont les Neiges* é uma parte de um poema: *Chanson sur les Femmes de Jadis*, um poema do séc XIV ou XV sobre os tempos que passaram.

Onde estão as neves de antanho?

Expressões que já não usamos. Tudo isto funciona como simbologia: a máquina de escrever; o Jim é um símbolo (como o próprio narrador o indicia); os livros, o livro do D.H. Lawrence; a refeição. O facto de a peça se passar naquela montra, é uma maneira de eu tentar tornar aquilo tudo simbólico, um bocado de uma realidade, criar uma relação de espelho. Com esta família, estarei a fazer uma metáfora ou uma metonímia de nós mesmos.

O Melodrama trata as personagens com mais doçura?

Aparentemente. Mas um bom melodrama não lhes dá escapatória. Mas temos menos dúvidas sobre o seu carácter. São mais frágeis, mais doces.

Sim, estou de acordo. São mais frágeis em tudo, até na própria raiz, essa é a grande dificuldade dos actores. É uma peça tão frágil como o jardim zoológico de cristal da Laura. A peça também é uma metáfora porque o jardim zoológico de cristal é a família.

Peças de vidro que, como diz o Tennessee Williams, são belas e fáceis de partir.

São feitas de vidro, todas feitas de vidro, até o Jim.

O que Laura diz sobre as peças de cristal, vale para as personagens?

Sim. E qual é a grande dificuldade na construção, no processo?

Saber parar, deixar os actores construir, saber estar calado, saber aceitar uma coisa que tem sentido mas que se afasta de ti. Modificares-te a ti e não ao outro, saberes que o outro faz mais

sentido ou, pelo menos, teres essa dúvida. Isso é muito difícil, estar calado é mesmo muito difícil.

Tens de ter cuidado a lidar com as personagens senão elas partem-se.

Sim, tudo se parte e o problema é esse: nós, as personagens, esta história, a vida, tudo se parte. A vida é feita de vidro e, de vez em quando, estilhaça. Passa-se mais tempo a colar o vidro do que a olhar para a peça inteira. Tenho a sensação de que a vida é tentar colar os vidros conforme a recordação que tínhamos daquela peça. Chegamos ao fim, aquela peça está tão quebrada que já não tem nada a ver com a primeira peça de vidro que se partiu pela primeira vez, mas por causa disso é que é tão mais bonita. Não tenho uma perspectiva mórbida ou pessimista, acho que é bom partires-te e depois colares-te.

O próprio Tennessee Williams tinha medo de que esta peça pudesse parecer muito fragmentária por causa da estrutura em episódios e da falta de atenção do público que podia não colar...

Mas isso não me preocupa muito, porque depois inventou-se a televisão. A nossa sensibilidade e a nossa percepção já não está nesse tempo do Tennessee Williams. Nós vivemos e percebemos a realidade de uma forma tão fragmentária hoje que ele não suspeitaria sequer. Ele morreu nos anos oitenta. Nós somos as crianças dos reclames.

6. O RETÁBULO

Sentes as alusões religiosas da peça, achas que há algo de religioso ou até bíblico a pairar aqui?

O candelabro, dar graças... O Tennessee Williams viveu num ambiente religioso, essa influência está presente, é o mundo de onde ele vem. Até porque ele próprio é uma espécie de anjo caído. O carácter angélico da Laura é uma simbologia por demais evidente, quase o cordeiro sacrificial. Dar graças, para os americanos, não é

indiferente: é um ritual de família. Quem dá graças é o chefe de família e, nesse sentido, esta família é desfocada; no limite é uma família abandonada por Deus, é uma família em crise. O Dar Graças é um momento que vou trabalhar visualmente, distender tempos, criar quebras. O acto de comer também: a refeição vai ser real mas sem movimento – tem comida mesmo, cheiro, a única coisa que não vai ter é movimento, vai ter apenas um movimento. Trabalhar essa imagem como quadro bíblico, também. A ideia de montra, os objectos escolhidos, aponta para a conceptualização da montra como metáfora da sociedade actual, desta espécie de limbo em que vivemos. E, por cima disto, uma concepção de luz: ambiências difusas que criam quadros, iluminamos quadros, damos-lhes vida. Eu e o José Álvaro estamos a trabalhar entre a luz do final do Renascimento, uma luz quente, quase dourada (*Última Ceia*, Caravaggio), para depois ir buscar a tradição americana do Hopper e tornar isto uma ideia crua e conceptual. Uma única música...

...de circo, que se ouve ao longe como nas notas do Tennessee Williams...

Sim, de carrossel, de caixa de música. E explicitar o retábulo. Mesmo a montra está organizada de uma forma bíblica, porque é um retábulo. Todo esse trabalho está lá, assentado e depois esquecido. De vez em quando volta, mas está esquecido em prol dos actores e da história.

Pela procura de redenção?

Sim, num sentido mais substantivo, sim. Mas também como trabalho que passou. Uma coisa que às vezes me deixa perplexo é que as pessoas pensam que fazer isto desta maneira é antigo. O nível de pensamento e sedimentação que é exigido aos criadores destas peças é muito grande e a necessidade de síntese é muito grande. Talvez as pessoas não percebam como essas imagens e essas influências vão para o espectáculo, mas estão lá. O teatro sempre

foi uma eucaristia, um sítio onde comungamos. Um sítio do sótão, das caves e dos armários que a gente não abre em casa, o sítio onde fica tudo à mostra, onde devemos encontrar-nos para contarmos histórias. É dos poucos sítios onde ainda se pode sentir o suor das pessoas. Pode ser o Corão, ou o que quer que seja, mas o Teatro é o cume de um monte onde todos nós estamos em equilíbrio, portanto temos de nos agarrar uns aos outros para não cairmos. É nesse momento que reside o teatro, equilíbrio instável em que todos temos a hiper-consciência uns dos outros porque precisamos uns dos outros para estarmos naquele cume.

Para “falar do diminuto espasmo do homem em contraste com o poder absoluto e a dignidade do Todo Poderoso” (Tennessee Williams)? Nas peças que escolhes, as personagens enfrentam sempre uma escala maior?

Sim. Nós somos esmagados desde o início, nem que seja pela absoluta consciência de que vamos morrer. Isso produz em nós um tipo de reacção, positiva ou negativa. Ou de aniquilar essa consciência, que é a terceira reacção, a que se passa mais nos dias de hoje. Isto é errado, acho. Ignorá-la é perder a nossa liberdade. Nisto eu acredito, é o meu credo político, é nessa não ignorância que podemos agir sobre o mundo.

Fazes teatro porque tens “coisas no peito que não consegues descrever”?

(Risos) Acho que sim. Infelizmente acho que só a espaços, nas peças, é que eu as consigo descrever. Acho que a única coisa verdadeiramente limpa que faço fica no palco e no momento em que a vejo, porque a fiz em conjunto com outras pessoas e toca muitas pessoas, isso são momentos de profunda alegria e preciso desses momentos como de pão para a boca.

Acreditas na redenção pela arte?

Não. Acredito na sobrevivência, não material, mas acredito que nos pode ajudar a viver mesmo e não só a sobreviver. •



14



15



16



1

2

3

4

Nuno Cardoso (7)**ENCENAÇÃO**

Iniciou o seu percurso teatral no CITAC, em Coimbra. Foi um dos fundadores das Visões Úteis. De 1998 a 2003, foi Director Artístico do ANCA. No TNSJ, assumiu a Direcção Artística do Teatro Carlos Alberto entre 2003 e 2007. Como criador residente no TNSJ, encenou, entre outros, *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005) e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Com Ao Cabo Teatro encenou: *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *Purificados*, de Sarah Kane (2002), *Valparaíso*, de Don DeLillo (2002), e *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (2003). Encenações mais recentes: *Ricardo II*, de W. Shakespeare (TNDM II/2007); *R2*, projecto construído a partir da mesma peça, interpretado por jovens do Bairro da Cova da Moura; *Boneca*, a partir de Casa de Boneca, de Henrik Ibsen (Cassiopeia, CCVF, TNDM II, Teatro Circo/2007); *Platonov*, de Anton Tchekov (TNSJ), espectáculo que mereceu uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, o Prémio de Melhor Espectáculo do Guia dos Teatros e a designação pelo jornal Público como «Melhor Espectáculo» de 2008; e *A Boa Alma de Sechuan*, de B. Brecht (Centro Dramático Galego/2008).

Fernando Villas-Boas (14)**TRADUÇÃO**

Traduziu peças de Shakespeare (*Pércles*; *A Tempestade*; *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *O Mercador de Veneza*, *Ricardo II*), bem como de autores contemporâneos: Tom Stoppard, Allan Bennett e David Mamet. Fez adaptações teatrais de textos de autores portugueses e versões de Tchekov e Ibsen. Escreveu crítica de livros na imprensa. Em 2006, estreou a sua primeira peça: *O Morto e a Máquina*, Primeiros Sintomas, enc. Bruno Bravo.

F. Ribeiro (3)**CENOGRAFIA**

Iniciou a formação artística em Pintura com Alexandre Gomes (1992). Tem o Bacharelato em Realização Plástica do Espectáculo e a Licenciatura em Design de Cena (Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa). Curso de Pintura (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa), Curso de Ilustração (Fundação Gulbenkian). Em teatro, concebeu a cenografia de espectáculos de Andrzej Sadowski, António Feio, António Fonseca, Denis Bernard, Dinarte Branco, José Carretas, Marcos Barbosa, Marina Nabais, Nuno Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Voltz e Tiago Rodrigues.

Storytailors (9)**FIGURINOS**

A marca surgiu na 7.ª edição do Concurso de Design de Moda Sangue Novo, ModaLisboa. Apresentaram, no Teatro Camões, o seu primeiro grande projecto: *Narké – História de um Vestido*. O seu trabalho afirma-se em Portugal na ModaLisboa e Portugal Fashion. Prémio Jovens Criadores 2005. Apresentaram a colecção de Atelier na Semana da Moda de Paris (2007). Prémio para Melhores Figurinos 2007 do Guia dos Teatros, com a peça *Ricardo II*, de Shakespeare (TNDMII), enc. Nuno Cardoso. Em 2008, elaboraram os figurinos de *Boneca* (Ibsen) e *Platonov* (Tchekov), ambos com encenação de Nuno Cardoso.

Luis Aly (15)**SONOPLASTIA**

Formou-se na Academia Contemporânea do Espectáculo em Artes e Técnicas do Espectáculo. Integra a equipa artística de "As Boas Raparigas...". Realizou a sonoplastia de espectáculos de Rogério de Carvalho, Cristina Carvalhal, Maria Emília Correia, António Capelo. Colabora com o Teatro do Bolhão e NEC, Joana Providência, João Paulo Costa, Ronit Ziev.



5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12

Lecciona a disciplina de Oficina de Som (ACE). Curso no IRCAM (Paris) em novas tecnologias aplicadas ao áudio.

José Álvaro Correia (1)

DESENHO DE LUZ
Bacharelato no ramo de luz e som (ESMAE) e Licenciatura em Design de Luz. Em 1998, recebeu uma bolsa de mérito. Estagiou no Teatro Nacional de Bergen (Noruega) e no Núcleo de Criação Teatral, iniciativa da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura. Tem trabalhado como desenhador de luz no TNDMII, TNSJ, Maria Matos, Rivoli, São Luiz, etc. Trabalhou com Rogério de Carvalho, Ricardo Pais, João Lourenço, Adriano Luz, Tiago Rodrigues, Pierre Voltz, Nuno Cardoso.

Nuno Beira (10)

VÍDEO
Licenciado em Cine-Vídeo pela Escola Superior Artística do Porto, é produtor vídeo free-lancer desde 1998, com projectos desenvolvidos em diversas áreas do audiovisual. Lecionou Oficina Multimédia na ACE, ente 1998 e 2002. Participou no espectáculo *Ponte de Sonhos*, criado para a Capital Europeia da Cultura - Porto 2001. Criou a instalação KZ para uma mostra colectiva no espaço Maus Hábitos, sob orientação do cenógrafo húngaro Csába Antal, uma produção do TNSJ para o PoNTI 2004. Actualmente, integra o colectivo de trabalho criativo "A Matilha".

Victor Hugo Pontes (16)

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO E MOVIMENTO
Licenciado em Artes Plásticas (Norwich School of Art and Design). Realizou cursos de Teatro (Balletteatro), de Pesquisa e Criação Coreográfica (Forum Dança), Encenação de Teatro (Gulbenkian, direcção de Third Angel) e Projet Thierry Salmon (direcção de Pippo Delbono). Trabalhou com Joclécio Azevedo,

João Garcia Miguel, Lygia Pape, Jack Souvant, Isabel Barros, Mário Afonso, Mathilde Monnier, Clara Andermatt, Charlie Degotte. Criou *Puzzle* (Festival da Fábrica), *Voz Off*, *Voyeur* e *Fotomontagem* (NEC), *Laboratório e Ensaio* (Gulbenkian), *Ícones* e *Manual de Instruções* (O Espaço do Tempo). Seleccionado para a Mostra Nacional de Jovens Criadores. Representou Portugal nos Repérages, em Lille. Venceu o 1º prémio, com *Ícones*, no 2nd International Choreography Competition Ludwigshafen, 2007. Representou Portugal na Bienal de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo (Bari). É docente no Balletteatro.

Maria do Céu Ribeiro (4)

ACTRIZ
Curso de Interpretação (ACE). Estreou-se em *A Tempestade*, de W. Shakespeare, com encenação de Silviu Purcarete (TNSJ). Fundadora da Companhia "As Boas Raparigas...", integrou o elenco dos espectáculos: *Histórias Mínimas*, Javier Tomeo; *O Paraíso*, Moravia; *Pelo Buraco da Fechadura*, Joe Orton; *Quatro Horas em Chatila*, Genet; *Abecedário*, Heiner Müller; *Molly Bloom*, Joyce e *Os Europeus*, Howard Barker, enc. Rogério de Carvalho; *Quinteto*, Eduarda Dionísio, enc. João Paulo Costa; *Diálogo em Ré Maior*, Javier Tomeo, enc. José Wallenstein; *Serviço D'Amores*, Gil Vicente, enc. Maria Emília Correia (TNDMII); *Libração*, Lluís Cunillé, enc. Cristina Carvalhal; *Persona*, Ingmar Bergman, enc. João Pedro Vaz. Lecionou a disciplina de Voz na ACE.

Micaela Cardoso (5)

ACTRIZ
Curso de Interpretação (ACE). Em televisão, *A Viúva do Enforcado*, *Na Véspera do Natal* e *Macau - As Duas Faces de Cláudia*. No cinema, *Laços de Sangue*, de Pál Erdoss, *A Casa*, de Sharunas Bartas, e *O Rapaz do Trapézio Voador*, de Fernando Matos Silva. No teatro, colaborou

com O Bando, Pogo Teatro, As Boas Raparigas..., Comuna, Teatro dos Aloés e ASSÉDIO. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, Carlos Pimenta, Nuno Cardoso e Ricardo Pais. Distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte, 1998.

Luís Araújo (8)

ACTOR
Curso de Interpretação (ACE). Integrou o elenco de espectáculos de Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, de Wedekind, *Woyzeck*, de Büchner, *Ricardo II*, de Shakespeare e *Platonov*, de Tchekov); Fernando Moreira (*Ratos e Homens*, John Steinbeck); e Carlos Pimenta (*A Dama do Mar*, Ibsen). No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso, Ricardo Pais e Nuno Carinhas. No ciclo Novos Actores do São Luiz, concebeu e interpretou o projecto *Mostra-me Tu a Minha Cara*, a partir de Filoctetes, de Heiner Müller, 2007.

Romeu Costa (6)

ACTOR
Actor formado pela Escola Superior de Teatro. Começou a sua carreira profissional com a companhia de teatro O Bando e desde então tem trabalhado com vários encenadores, entre os quais João Brites, Madalena Vitorino, Maria Emília Correia, Miguel Loureiro, Gonçalo Amorim, Bruno Bravo, Miguel Seabra, Pedro Gil, Nuno Pinto Custódio e Natália Luíza.

Filipa Sampaio (11)

COMUNICAÇÃO
Iniciou-se na área da produção no Circular - Festival de Artes Performativas, onde assumiu a produção executiva e gestão financeira nas duas primeiras edições, em 2005 e 2006. Foi responsável pela gestão de projecto e gestão financeira da performance e instalação audiovisual *eDGe*, de Rudolfo Quintas e Tiago Dionísio, 2007.

Trabalha com o FITEI desde 2005, nas áreas de produção e angariação de financiamento privado. Actualmente, assume a Gestão de Projecto do FITEI, função desempenhada desde 2007. Estudou Gestão de Empresas (Universidade Católica, Porto).

Mauro Rodrigues (12)

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO
Frequentou a licenciatura em Escultura na Universidade de Évora, tendo ingressado posteriormente na licenciatura em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Porto. Em 1999, fundou o grupo de experimentação teatral NU OVO assumindo a produção e concepção plástica. Foi responsável pela produção e cenografia do espectáculo *Lisistrata* levado à cena no Teatro A Barraca. Entre 2008 e 2009, assumiu a produção e coordenação técnica da companhia Comédias do Minho.

José Luís Ferreira (2)

GESTÃO
Iniciou a sua actividade profissional, em 1991, como Director de Produção do Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra. Coordena, desde 1997, o Departamento de Relações Internacionais do Teatro Nacional São João, onde desempenhou também funções de Assessoria de Direcção e de coordenação do Departamento de Comunicação e Imagem. Participou na concepção e criação do Festival PoNTI (Porto. Natal. Teatro. Internacional.) e assumiu a sua Direcção Executiva desde a primeira edição, com funções de programação, comunicação e imagem, bem como de coordenação geral. Em 2003, concebeu, programou e dirigiu, no âmbito do programa da Capital Nacional da Cultura - Coimbra 2003, o Festival SITE-Semana Internacional de Teatro. Desde 2003, representa o TNSJ na União dos Teatros da Europa. É, actualmente, representante do TNSJ no Conselho de

Administração desta organização. Desenvolve actividades de programação, direcção de produção, direcção de projectos internacionais e gestão de projectos em rede.

Ao Cabo Teatro

Inicia a sua actividade no ano 2000. Foi fundada e dirigida até 2004 por Helder Sousa. Em 2001, Ao Cabo Teatro inicia uma relação de cumplicidade com o encenador Nuno Cardoso, da qual resultaram os projectos: *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (co-produção TNSJ/2001), *Purificados*, de Sarah Kane (2002), *Valparaíso*, de Don Delliolo (co-produção Rivoli e Culturgest/2002) e *Parasitas*, de Marius Von Mayenburg (2003). A estes projectos, Ao Cabo Teatro assegurou a produção e uma ampla digressão nacional. Esta colaboração permitiu criar um conjunto fixo de colaboradores que ainda hoje perdura e plasmar a co-produção e o funcionamento em rede como o método base de produção da Ao Cabo Teatro. Em 2003, no âmbito de Coimbra - Capital Nacional da Cultura, Ao Cabo Teatro assume a realização do Festival SITE-Semana Internacional de Teatro, dirigido por José Luís Ferreira. Depois de alguns anos de interregno, Ao Cabo Teatro está de regresso com um conjunto de projectos que vão de Williams a Tchekov ou Büchner, reafirmando uma estratégia de produção e circulação que permita o exercício criativo dos artistas que lhe estão associados e a exposição dos seus projectos a públicos alargados em Portugal e fora de portas.



A medida do fôlego

Fernando Villas-Boas

Fala aqui o tradutor de cena, em nome de uma profissão que localmente não existe, provisoriamente coberta por uma actividade ocasional mal reconhecida, em boa parte satisfeita por mão-de-obra não-qualificada.

Tennessee Williams, em tempos arrumador em salas de espectáculos, no seu lento progresso rumo à profissionalização como autor, entenderia este aparte.

E este aparte, de ânsia em parte laboral e em parte artística, não passa de um cumprimento ao narrador da peça, Tom Wingfield. Esse que pica o ponto num armazém e escreve nos tempos mortos da carga. Esse que quer sair. Esse que, em *Jardim Zoológico de Cristal*, olha de fora, como dono da visão do passado a que também assistimos, e entra na sua própria ilusão, ou memória, que é tudo a que assistimos.

Esqueçamos o grosseiro assunto dos «ecos biográficos» da vida do autor na peça. Tennessee está a encenar neste modesto enredo a transfiguração essencial ao seu trabalho, aquilo a que chamou *a sua obsessão*, o *truque*, «de subir acima do que é

pessoal, para o patamar da preocupação geral».

Eis um dilema que pode nunca ser resolvido. Tennessee nunca sentiu que o tivesse feito. Ainda assim, *Jardim Zoológico de Cristal* marcou, ao mesmo tempo, o primeiro *êxito de cartaz* do seu autor e o seu primeiro esforço metódico para manter as distâncias em relação às convenções do circuito do teatro comercial americano do seu tempo.

É, de resto, logo na apresentação escrita da edição da peça – em «Notas à Montagem/*Production Notes*» – que o autor faz a sua fuga, ao declarar «exausto» o «teatro das convenções realistas», ou, como resumiu, em caricatura: «A peça realista simples, com o seu frigorífico genuíno, cubos de gelo autênticos e personagens que falam exactamente como fala o público...». Tentando evitar os *ismos* com que o próprio Tennessee nunca manejou com especial coerência – tentemos reparar nesta peça como material de cena a traduzir.

Curiosamente, Tennessee prometeu, na apresentação escrita da peça, «um novo teatro plástico», para substituir o tal teatro das con-

venções. Estava certamente a pensar nos dispositivos técnicos, especialmente sonoros e visuais, que deixou previstos no guião publicado, de modo «tentativo» – assim ele próprio o admite, para não dizer *incoerente*, ou pelo menos *incompleto* – e que, no caso do painel de projecção de legendas e imagens, não chegaram sequer a ser adoptados na primeira montagem.

Também creio, como os que primeiro pegaram nesse guião desequilibrado para o pôr em cena, que a invenção da peça está muito mais no campo da linguagem e da construção da história, especialmente na apresentação do tempo em cena, com avanços e recuos no tempo da história, e perturbações no tempo da acção e mesmo do movimento – que põem a cena no patamar do que é mental, e não da imitação do sensível e imediato –, efeitos concentrados na posição esquizóide do Tom narrador, que ora preenche o seu lugar vago no próprio passado, ora nos fala directamente.

No campo da linguagem, o que me ocupa, a peça é uma pauta dissonante, cuidadosamente calibrada. Não vou aqui estafar recortes do texto, como se para vê-los à lâmpada fria.

Deixemo-los inteiros para a cena e para os corpos que lhes vão dar sentido. Mas quero louvar a peça como coisa perfeitamente acabada – muito à revelia do carácter incipiente dos seus *efeitos especiais* – no campo da escrita, perdão, da fala.

Falei de preocupações sócio-laborais, por identidade com Tom Wingfield. Reclamo que num meio em que a tradução para a cena ameaça voltar a ser uma actividade literária, ou escriturária, mais ou menos esconsa em relação à actividade do palco, que se ouçam e busquem as tonalidades dos discursos, para não dizer subtilidades verbais, contrastes, razões internas, o que for. Faça-se isso sempre como parte do trabalho cénico, esse trabalho de *transporte para o nosso natural*, dir-se-ia há cento e vinte anos (disseram, mas nunca o fizeram).

Que se distinga uma fala como a do Tom narrador, que se chega a nós no princípio, com voz de cicerone enganosamente casual, dominador, artificial, mas também sarcástico em relação à sua pequena jornada romanesca... e depois quebrado e palavrões e depois desmesurado; ou a fala do Tom familiar, ora mais ou menos obediente no seu dialecto curto de filho, ora retórico arrogante, com uma energia recalçada. Ou a fala ora matraqueada, ora estendida, pejada de ecos de passado e repetições obsessivas, de Amanda – que no original traz ecos da experiência sulista e ansiedades de classe, mas que

pode, com algum cálculo verbal e trabalho físico, transformar-se noutra coisa, mais ibérica, mais católica... (já que não faz sentido macaquearmos o registo original). A fala elíptica de Laura, complexa nos seus tempos e pausas, infantil nalgumas construções. A fala cheia de axiomas práticos de almanaque, e ao mesmo tempo vigorosamente directa, do antigo desportista Jim, compassada, pauta da sua expressão corporal larga... apesar das frequentes encolhedelas de ombro, que também são verbais.

Embora Tennessee nunca se tivesse identificado declaradamente com a tradição cénica americana, ou mesmo com o conjunto da tradição artística americana, a dificuldade e a pujança desta peça para encenadores, actores e tradutores & associados pode ser contida num par de fórmulas de um continuador de Walt Whitman que chegou a dizer, com os termos quase exactos de Tennessee, qual era o projecto do poeta: «tornar público o mundo privado».

Falo do poeta Allen Ginsberg, a quem interessava acima de tudo «a medida do fôlego falado», que para ele era o mesmo que «a medida da ideia». É exactamente nisso que creio dever fazer fé o tradutor de cena. Traduzir, primeiro que tudo, o que não está impresso.

Traduzir palavras é traduzir tempo, que é traduzir gestos. Esperamos ter conservado o *fôlego falado* do plano original de *Jardim Zoológico de Cristal* dentro da sua justa medida. •

Novas formas

Christopher Bigsby

Em *A Gaiivota*, de Tchekov, Treplev insiste que «São precisas novas formas de arte, são precisas. E, se não existirem, mais vale não existir nada.» Esta afirmação não escapa à sua própria ironia, se considerarmos a incapacidade de Treplev, mas transporta a força de um dramaturgo dedicado, ele mesmo, a uma tal inovação. Cinquenta e cinco anos depois, num mundo que vivia um período de transição pelo menos tão profundo como o do tempo de Tchekov, Tennessee Williams tentava conscientemente criar uma forma nova, um teatro «plástico» que devia claramente à herança do escritor russo para quem um realismo detalhado não fora nunca um objectivo. Tal como anotou Stanislavsky, sobre o trabalho de Tchekov: «Por vezes, é um impressionista, por vezes um simbolista; é 'realista' quando necessário». A digressão pelo real foi claramente um pilar importante da sua exploração da natureza humana e da recriação subtil dos humores, mas as suas personagens habitam para além de um mundo tangível e buscam algo mais do que o mero material. O mesmo se pode dizer de Williams, repetindo o que Stanislavsky dizia de Tchekov:

Um olhar obtuso diria que Tchekov apenas esboça os contornos do enredo, que aquilo que o move é a representação da vida quotidiana, as minudências da vida ordinária. Fá-lo com certeza, mas apenas a elas recorre para criar o contraste com o ideal elevado que lhe ocupa a mente e sempre espera e deseja. Na sua escrita dramática, Tchekov alcançou uma maestria igual sobre a verdade interior e a verdade exterior... Sabe como destruir ambas as falsidades interna e externa da representação em palco, dando-nos uma verdade artística, genuína.

Williams ocupava-se precisamente da exploração dessa verdade interna, um mundo de necessidade pessoal por detrás das rotinas

do desempenho social. Para Stanislavsky, «os estados e humores que Tchekov convoca através do seu trabalho estão preenchidos com a poesia imortal da vida russa». As obras de Williams estão igualmente cheias de poesia. No seu caso, ela provém de uma região da América que investiu a sua consciência de uma mitologia romântica. Ou ainda de personagens cuja luta com o real inscreve um resíduo de poesia nas suas vidas quebradas. A sua estratégia dramática, porém, encontra-se muito perto daquela que explora o seu mestre russo, cujas peças, como explica Stanislavsky, «são plenas de acção, não no seu desenvolvimento externo, mas no plano interno. Na inacção das suas personagens, encontramos escondida uma complexa actividade interior.»

[...] Poderia também dizer-se dos textos de Williams aquilo que Jean Cocteau dizia do seu próprio trabalho: «A acção da minha peça dá-se através das imagens, não do texto. Procuro substituir uma 'poesia do teatro' por uma 'poesia no teatro'». Em nenhum outro momento estas observações forma mais pertinentes do que quando aplicadas ao primeiro sucesso de Williams: *Jardim Zoológico de Cristal* (1944).

Quando a editora New Directions publicou *Jardim Zoológico de Cristal*, incluída no primeiro volume da colectânea de peças de Tennessee Williams, fizeram-na preceder de um ensaio cujo título é *The catastrophe of success*. Na verdade, o leitor que entra na peça deve antes passar por uma série de outros textos, incluindo este ensaio, notas sobre as personagens e a produção, indicações de cena especialmente elaboradas. Cada um destes textos altera a nossa resposta à peça e ilumina a própria leitura que dela faz Williams.

Naquele ensaio, publicado no *New York Times* para assinalar o terceiro aniversário da estreia de *Jardim Zoo-*

lógico de Cristal, Williams descreve a vida que levava antes do êxito desta peça como «exigindo persistência, uma vida passada a agarrar-se a uma superfície escorregadia, a segurar-se com dedos nus a cada centímetro de rocha que conseguimos apanhar um pouco mais acima do que antes». Poderia aplicar-se esta descrição a qualquer uma das suas personagens principais: de Blanche, em *Um Eléctrico Chamado Desejo*, a Maggie, em *Gata em Telhado de Zinco Quente*, ou a Shannon, em *A Noite do Iguana*. Aplica-se seguramente às personagens de *Jardim Zoológico de Cristal*.

Em *The catastrophe of success*, o autor fala-nos da sua resposta paranoide ao facto de se ter encontrado subitamente sob as luzes da ribalta, num mundo onde a vulgaridade aparece como uma ameaça, e explica as pressões que o conduziram à escrita. Orientou-se para a escrita, explica, porque é apenas «no seu trabalho que o artista encontra a realidade e a satisfação, já que o mundo real é menos intenso do que o mundo que inventa». Mais uma vez, as observações que faz sobre si próprio aplicam-se com a mesma força às suas personagens, para quem o recurso mais importante é a imaginação, enquanto o 'mundo real' traz consigo a ameaça e uma banalidade destrutiva.

Não deixa de ser, no entanto, irónico que, nesse mesmo ensaio, Williams nos fale depreciativamente da história da Cinderela, com a sua narração de uma mudança radical dos andrajos para a riqueza, como um mito americano primário e destrutivo, quando parece ser fado das suas próprias personagens perderem a festa da vida, serem deixadas tão-só com as cinzas de um fogo que uma vez brilhou. Porém, enquanto Cinderela conhece o sucesso e herda um mundo suspeito de riqueza corrupta, as suas personagens transformam as suas vidas sem mais do que uma fantasia nascida da necessidade. A ironia está em que a imaginação que as sustém também as isola, afasta-as de todos aqueles que são empurrados para as margens de uma sociedade cujas prioridades pouco têm a ver com o artístico, o alienado, o abandonado.

[...] Tal como insiste Williams, nas notas sobre a produção que antecedem o texto, esta é uma «peça de memória» que, «por causa do seu material invulgarmente delicado ou ténue», justifica «toques de atmosfera ou subtilidades de encenação». A ocasião serve-lhe, ainda, para recusar a «peça realista crua, com o seu frigorífico genuíno e os seus cubos de gelo autênticos, as suas personagens que falam exactamente como o público fala». Todos, insiste, deveriam «estar bem conscientes da irrelevância do fotográfico em arte» porque «a verdade, a vida, ou a realidade são a coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, na essência, apenas através da transformação, através a sua mudança em outras formas que não aquelas que apenas estavam presentes em aparência». Estas afirmações produzem algo mais do que um simples manifesto apesar de, escritas no início da sua carreira, aparecerem exactamente como tal. Não estamos apenas perante uma descrição da táctica dramática da peça, mas sim perante um relato preciso da estratégia de personagens que desconfiem elas próprias da realidade até que esta seja transformada pela imaginação.

Todas as palavras-chave do trabalho de Williams podem ser encontradas nestas notas introdutórias: paranoia, ternura, ilusões, doença, frágil, delicada, poética, transformação, emoção, nostalgia, desespero, armadilha. Estes elementos de definição não devem ser projectados apenas através das personagens e do diálogo. Williams propõe uma produção na qual todos os elementos deverão servir a sua preocupação central com aqueles que são vítimas das circunstâncias sociais, dos mitos nacionais cheios de soberba, do destino e do tempo enquanto agente desse destino. Propõe a projecção de imagens que deverão amplificar elementos da cena. Chama a música a transmitir «relevo emotivo», música que deverá ser a «mais leve, mais delicada do mundo», sublinhando «a emoção, a nostalgia, que é a primeira condição da peça». Identifica a necessidade de uma iluminação não-realista, «de acordo com a atmosfera de memória», uma iluminação que, quando

incide sobre a figura de Laura, deve ter «uma qualidade de limpeza intacta, tal como a da luz usada nos retratos religiosos antigos de santas ou de *madonnas*». Reitera ainda que o «uso livre e imaginativo da luz pode ser de enorme valor, para dar um carácter móvel e plástico a peças de uma natureza mais ou menos estática». Como diz Jo Mielziner, cenógrafa e iluminadora da primeira montagem da peça: «se tivesse escrito as suas peças antes dos desenvolvimentos técnicos que conduziram aos cenários translúcidos e transparentes, tê-lo-ia inventado». Explicando a sua utilização de paredes interiores translúcidas, insiste que «é um reflexo do interesse contemporâneo do dramaturgo – que por vezes se transforma em obsessão – pela pessoa interior.» E acrescenta que «Williams escreveu não apenas uma peça de memória, mas uma peça de influências que não se confinam às paredes de uma sala». Estas influências são, em parte, artísticas, mas também sociais, já que as pressões que ameaçam quebrar não apenas Laura mas todas as personagens na deriva deste apartamento de St. Louis provém, pelo menos em parte, das urgências brutais da América dos anos 30, dos imperativos de uma sociedade dedicada, nas palavras de Jim, o jovem pretendente, ao «conhecimento – zzzzzt! Dinheiro – zzzzzt! Poder – zzzzzt! O ciclo em que toda a democracia está baseada!»

[...] *Jardim Zoológico de Cristal* é tão pouco uma peça de emoções puramente privadas como *A Gaiivota*, de Tchekov. Em ambos os casos, a sociedade, tal como as personagens que são a sua expressão e, em larga medida, as suas vítimas, é surpreendida num momento de mudança. Algo se quebrou. Chegamos mesmo a ouvir o som desta mudança. Em Tchekov: «ouve-se um som distante, como vindo do céu, qual corda ressoando, esvaindo-se devagar e tristemente». Em *Jardim Zoológico de Cristal*: «soa um estrondo ominoso, no céu. [...] O céu cai». O estilhecimento do «corno» do unicórnio de vidro marca, então, algo mais do que o fim de um mito privado de natureza romântica. Marca o fim de uma fase da História, de uma visão particular da possibilidade humana. •

O 'dispositivo Hamlet' e o anti-herói

Esther Merle Jackson

Em *Jardim Zoológico de Cristal*, podemos observar um uso subtil do «dispositivo Hamlet». Williams cria neste texto um eu consciente: o observador e reflexivo Tom projecta o fluxo da experiência a partir das suas memórias. Por dentro do seu fluxo de consciência existe outro Tom, o ser actuante. À medida que a peça avança, torna-se evidente que cada um dos membros da família representa uma posição no seu padrão de compreensão. O *Jardim Zoológico de Cristal*, tal como *The Great God Brown*, de O'Neill, é uma exploração das possibilidades da vida, uma revisão dos papéis concebida por um homem anti-heróico. Em *Jardim Zoológico de Cristal*, Williams concebe três destas máscaras: a de Amanda, o eu da vida natural; a de Laura, o eu da poesia e da ilusão; e a do pai, o eu da acção. Tom explica a sua escolha de um papel na vida nestes termos:

Não fui à lua, fui muito mais longe – porque o tempo é a maior distância entre dois lugares...

Deixei St. Louis, desci os degraus desta escada de incêndio por uma última vez e segui, desde então, nas passadas de meu pai...

Em *Jardim Zoológico de Cristal*,

como noutras obras maiores de Tennessee Williams, o protagonista persegue a sua «odisseia», a sua jornada até à identidade. Por dentro do «instante lírico», o momento de escape ao processo corrosivo da vida, o protagonista conduz a procura de um princípio através do qual possa trazer significado à experiência. Fá-lo explorando as alternativas que se desdobram interiormente à imagem da sua própria consciência. Williams examina assim um tema extenso da arte do século XX, a busca da identidade: uma viagem até ao sentido. Foi por causa da sua percepção de uma crise moral que Williams abandonou imagens mais lisonjeiras do Homem. Aparentemente chocado e assustado pela crescente ameaça da aniquilação humana, sugere que o teatro não pode enaltecer o Homem, não pode louvá-lo e aprovar a sua natureza. Insiste que a verdadeira função do drama moderno é expor a natureza escondida do Homem, pesquisar os seus motivos, descobrir os seus limites e, finalmente, ajudá-lo a encontrar um modo de salvação. Não há dúvida de que, no seu anti-herói, Williams afirma eficazmente os seus argumentos contra o homem moderno. Contudo, conseguiu apenas construir uma solução limita-

da para o seu ciclo de sofrimento. Conclui que a única esperança para o Homem está na compaixão. É o amor que redime a cidade maldita de *Camino Real* e faz com que «a água volte a fluir nas montanhas».

O protagonista anti-heróico de Williams é concebido para revelar a natureza do sofrimento tal como aparece na vida do século XX. É pensado como o objecto de piedade e terror do mundo moderno. Coloca-se frequentemente uma questão sobre este aspecto do trabalho de Williams: de que sentido provém o destino dos seus estropeados, emocionalmente, espiritualmente e moralmente incapacitados? A resposta de Williams reflecte a gradual usurpação da ideia pagã de tragédia pelo conceito cristão de valor humano. A ética cristã pensa em todos os homens como pecadores, remíveis apenas através do amor. Do mesmo modo insiste, tal como Williams, que todos os homens são anti-heróis; que estas figuras, não mais do que outras, são culpadas da condição humana. Neste contexto, o catálogo de Williams, de transgressores em busca da salvação, é um verdadeiro simbolismo – o seu anti-herói, a verdadeira imagem presente do Homem. •



O Mundo em que Vivo

Tennessee Williams entrevista-se a si mesmo

Pergunta: Podemos falar francamente?

Resposta: Não há outra maneira de falarmos.

P: Talvez saibas que, quando a tua primeira peça de sucesso, *Jardim Zoológico de Cristal*, foi de novo encenada, há alguns meses, a maioria dos críticos afirmou que continuava a ser o melhor texto que escreveste, embora tenha agora doze anos?

R: Sim, leio todas as notícias e críticas que se escrevem sobre as minhas peças, mesmo aquelas que dizem que escrevo por dinheiro e que me sinto sobretudo atraído por instintos feios e brutais.

P: Onde há fumo...

R: Um fogo fuma mais quando lhe deitas água por cima.

P: Mas admitirás, com certeza, que há um tom perturbador de aspe-reza e frieza e violência e raiva nos teus trabalhos mais recentes?

R: Acho que, sem o planejar, tenho acompanhado a tensão, a raiva e a violência que crescem no mundo e no tempo em que vivo através da minha crescente tensão enquanto escritor e pessoa.

P: Admites então que essa “crescente tensão”, como dizes, é o reflexo de um estado de ti próprio?

R: Sim.

P: Um estado doentio?

R: Sim.

P: Talvez rondando o psicótico?

R: Suponho que o meu trabalho tenha sido sempre uma espécie de psicoterapia, para mim.

P: Mas como podes esperar que o público seja tocado por peças ou outros escritos que são criados para libertar as tensões de um louco eventual?

R: Liberta também as suas.

P: As suas, quê?

R: Tensões crescentes que rondam o psicótico.

P: Achas que o mundo está a enlouquecer?

R: A enlouquecer? Eu quase diria enlouquecido! Como dizia a cigana, em *Camino Real*, o mundo é uma tirada cómica lida ao inverso. E, assim, não é tão cómico.

P: Até onde achas que podes ir com essa visão torturada do mundo?

R: Tão longe quanto o mundo possa ir na sua condição torturada; talvez até aí, mas não mais longe.

P: Não esperas que o público e os críticos te acompanhem, pois não?

R: Não.

P: Então porque os puxas e empurras nesse sentido?

R: Eu vou nesse sentido, não puxo nem empurro ninguém.

P: Sim, mas esperas que as pessoas continuem a ouvir-te, ou não?

R: Naturalmente, espero que sim.

P: Mesmo que os confundas com a violência e o horror do teu trabalho?

R: Não reparaste que as pessoas caem à tua volta, quais borboletas fora de época, em consequência da praga de violência e horror que marca este mundo e tempo em que vivemos?

P: Mas tu és um *entertainer* com pretensões artísticas e as pessoas já não se entretêm com gatas em telhados de zinco quente ou passageiros em eléctricos loucos!

R: Então, que vão aos musicais e às comédias. Eu não vou mudar o meu modo de fazer as coisas. Já é suficientemente difícil escrever o que quero sem estar a tentar escrever o que tu dizes que eles querem que eu escreva e que eu não quero escrever.

P: Tens alguma mensagem positiva, na tua opinião?

R: Certamente, penso que tenho.

P: Tal como?

R: A necessidade gritada, quase berrada, de um grande esforço global para nos conhecermos melhor a nós próprios e uns aos outros, suficientemente bem para reconhecermos que ninguém tem o monopólio do recto ou da virtude assim como ninguém o tem da duplicidade e do mal. Se as pessoas, e as raças e as nações, partissem desta verdade evidente, acho que o mundo poderia evitar a corrupção que escolhi, involuntariamente, como o tema básico e alegórico das minhas peças.

P: Pareces sentir-te exterior e superior a esse processo de corrupção na sociedade.

R: Nunca escrevi sobre defeitos que não observasse em mim mesmo.

P: Mas acusas a sociedade, como um todo, de sucumbir a uma falsidade deliberada, e pareces separar-te dela como escritor.

R: Como escritor sim, mas não como pessoa.

P: Achas que essa é uma tua virtude peculiar, enquanto escritor?

R: Não sou sentimental em relação aos escritores. Mas tendo a pensar que a maioria dos escritores, como os outros artistas, são principalmente motivados na sua vocação desesperada por um desejo de encontrar a verdade e separá-la da teia de mentiras e evasões em que vivem. E acho que é este impulso que faz do seu trabalho não tanto uma profissão, mas uma vocação, um verdadeiro “chamamento”.

P: Por que não escreves sobre pessoas simpáticas? Não conheces-te nenhuma pessoa simpática, na tua vida?

R: A minha teoria sobre as pessoas simpáticas é tão simples que tenho vergonha de a enunciar.

P: Por favor, enuncia!

R: Bom, nunca encontrei um pessoa que não pudesse amar se a conhecesse e compreendesse completamente; e, no meu trabalho, pelo menos tentei chegar ao conhecimento e à compreensão.

Não acredito no “pecado original”. Não acredito na “culpa”. Não acredito em vilões ou heróis – apenas em caminhos certos ou errados que os indivíduos tomaram, não por escolha, mas por necessidade ou por certas influências ainda incompreendidas sobre eles próprios, pelas suas circunstâncias e pelos seus antecedentes.

Isto é tão simples que tenho vergonha de o dizer, mas tenho a certeza de que é verdade. Aliás, apostaria aí a minha vida! É por isso que não percebo por que razão as nossas máquinas de propaganda estão sempre a tentar ensinar-nos, a persuadir-nos, a odiarmos e temermos outras pessoas que vivem no mesmo pequeno mundo que nós.

Por que não vamos ter com estas pessoas, conhecê-las, como eu tento conhecer as pessoas nas minhas peças? Isto soa incrivelmente vaidoso e egótico.

Não quero acabar assim. O que devo dizer, então? Que sei ser um pequeno artista que, por acaso, escreveu uma ou duas grandes obras? Não sei sequer dizer quais são. Não interessa. Disse o que tinha a dizer. Posso dizê-lo ainda outra vez, ou posso calar-me. Não depende de vós, depende inteiramente de mim, e da acção do acaso ou da Providência na minha vida.

Tennessee Williams sobre Jardim Zoológico de Cristal

Notas de Produção

Sendo uma «peça de memória», *Jardim Zoológico de Cristal* pode ser apresentada com grande liberdade em relação às convenções. Por causa do seu material invulgarmente delicado ou ténue, os toques de atmosfera ou as subtilezas de enenação desempenham um papel particularmente importante. O expressionismo e todas as outras técnicas não-convencionais do drama têm apenas um objectivo válido, que é uma maior aproximação da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não-convencionais, não é, o certamente não deveria ser, para tentar escapar à sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou de interpretar a experiência, mas é de facto ou deveria ser para tentar encontrar uma abordagem mais chegada, uma expressão mais penetrante e mais vívida das coisas tal como são. A peça realista crua, com o seu frigorífico genuíno e os seus cubos de gelo autênticos, as suas personagens que falam exactamente como o público fala, diz respeito à paisagem académica e tem a mesma virtude da aparência fotográfica. Nos nossos dias, toda a gente devia estar bem consciente da irrelevância do fotográfico em arte: ou seja, que a verdade, a vida, ou a realidade são a coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, na essência, apenas através da transformação, através da sua mudança em outras formas que não aquelas que apenas estavam presentes em aparência.

Estas observações não pretendem ser um prefácio apenas desta

peça em particular. Têm a ver com a concepção de um teatro novo, plástico, que tem de tomar o lugar do teatro gasto das convenções realistas se é que o teatro quer fazer da vitalidade uma parte da nossa cultura.

O DISPOSITIVO DE TELÃO

Só há uma diferença importante entre o original e a versão de cena da peça e essa é a omissão, nesta última, do dispositivo que tentativamente incluí no meu manuscrito original. Este dispositivo fazia uso de um telão, no qual eram projectadas imagens de lanterna-mágica com imagens ou legendas. Não lamento a omissão deste dispositivo da produção actualmente em cena na Broadway. A força extraordinária do desempenho de Miss Taylor tornou mais oportuna a maior simplicidade em toda a montagem física. Mas parece-me que poderá ser interessante, para alguns leitores, verem como o dispositivo foi concebido. Por isso vou incluí-lo na edição do texto. As imagens e as legendas, projectadas do fundo do palco, seriam lançadas numa secção de parede entre as áreas do quarto da frente e a sala de jantar, a qual seria indistinguível do resto quando não estivesse em uso.

O propósito disto será talvez evidente. É o de dar sublinhado a alguns valores de cada cena. Cada cena contém uma ideia (ou várias) que é estruturalmente mais importante. Numa peça por episódios, como esta é, a estrutura básica, ou linha narrativa, pode ser obscurecida do público; o resultado final poderá parecer

Tennessee Williams sobre Tennessee Williams

Acerca de mim

Nasci na residência paroquial de Columbus, Missouri, uma cidade antiga no Rio Tombigbee, tão digna e reservada que havia quem dissesse, exagerando apenas um pouco, que teríamos de viver lá um ano inteiro antes que um vizinho nos sorrisse na rua. Como o meu avô, com quem vivíamos, era pastor da igreja episcopal, éramos aceites sem reservas. O meu pai, um homem com o formidável nome de Cornelius Coffin Williams, era um homem com passado que vinha, de um lado, dos Williams, pioneiros do Tennessee e, do outro, de colonos da ilha de Nantucket em New England. A minha mãe descendia de *quackers*. Deu-se, no meu sangue, uma certa combinação de puritano e de cavaleiro que poderá ser responsável pelos impulsos contraditórios que muitas vezes represento nas pessoas sobre quem escrevo.

Fui baptizado com o nome de Thomas Lanier Williams. É um nome bonito, talvez demasiado bonito. Lembra o filho de um escritor que faz sonetos sobre a Primavera. Na realidade, o meu primeiro prémio literário, vinte e cinco dólares atribuídos por um clube feminino, deveu-se exactamente a três sonetos dedicados à Primavera. Devo apressar-me a dizer que era ainda muito novo. Sob esse mesmo nome, publiquei um bom número de poemas líricos, todos mal imitados de Edna Millay. Quando cresci, percebi que a minha poesia não era propriamente assinalável e senti que o nome estava comprometido, pelo que o mudei para Tennessee Williams. Os Williams tinham lutado pelo Tennessee, contra os índios, e eu tinha entretanto descoberto que a vida de um jovem

mais fragmentário do que arquitectado. Isto poderá não ser tanto culpa da peça, como de uma falta de atenção do público. A legenda ou imagem no telão irão permitir que a ideia relevante seja apresentada com mais simplicidade e leveza do que se toda a responsabilidade estivesse na palavra dita. Para além deste valor estrutural, penso que o telão terá um apelo emotivo directo, menos definível, mas igualmente importante. Um produtor ou encenador imaginativo, poderá inventar muitos outros usos para este dispositivo do que aqueles indicados no presente guião. De facto, as possibilidades do dispositivo parecem-me muito mais amplas do que esta peça individualmente poderá exigir.

A MÚSICA

Outro sublinhado extra-literário desta peça será proporcionado pelo uso da música. Uma única melodia recorrente, «*O Jardim Zoológico de Cristal*» será usada para dar relevo emotivo a momentos escolhidos. Esta melodia é como música do circo, não a de quando se está no recinto, ou na vizinhança imediata da parada, mas quando se está a alguma distância e, muito provavelmente, a pensar noutra coisa. Nessas circunstâncias, a música parece continuar quase interminavelmente, e entra e sai do círculo da nossa consciência preocupada; ainda assim, é a música mais leve, mais delicada do mundo, e talvez a mais triste. Exprime a vivacidade superficial da vida, com uma corrente mais funda de mágoa imutável e impossível de exprimir. Quando olhamos para uma peça de vidro delicadamente moldado, pensamos em duas coisas: em como é belo, e em como é fácil parti-lo. Estas duas ideias devem ser incorporadas

minha escrita. Fico contente por ter recebido esta educação amarga pois não acho que um escritor tenha um propósito para escrever a menos que sintam amargamente as desigualdades da sociedade em que vive. Não tenho conhecimento das dialécticas políticas ou sociais. Se me perguntarem as minhas convicções políticas, declaro-me humanista.

Este é o contexto social da minha vida.

Entre na universidade durante a Grande Depressão e, ao fim de alguns anos, não tinha dinheiro para aí continuar. Tive então que desistir e aceitar um emprego no mesmo armazém de sapatos onde trabalhava o meu pai. Os dois anos que lá passei foram um indescritível tormento para mim, enquanto indivíduo. Tiveram, no entanto, um enorme valor para o escritor que sou, já que me permitiram saber na primeira pessoa o que é ser um trabalhador mal pago e desempenhar um trabalho desesperadamente rotineiro. Escrevia desde a infância e continuei a fazê-lo enquanto trabalhava no armazém. Quando chegava a casa, enchia-me de café para conseguir ficar acordado a maior parte da noite e escrever contos que não conseguia vender. Gradualmente, a minha saúde piorou. Um dia, quando vinha do trabalho, desmaiei e fui levado para o hospital. O médico declarou que eu não poderia regressar ao armazém. Logo que isso ficou resolvido, recuperei e voltei ao sul para viver com os meus avós, em Memphis, para onde se tinham mudado depois de o meu avô se reformar. Aí, comecei a ter algum sucesso com a minha escrita. Tornei-me auto-suficiente. Voltei para a universidade, no Iowa, e concluí a minha graduação em 1938. Entretanto, viajei bastante e fui experimentando uma grande diversidade de trabalhos a meio tempo. É difícil organizar uma cronologia cor-

Num eléctrico chamado sucesso

na melodia recorrente, que atravessa e desaparece da peça como se fosse levada por um vento que muda. Serve como um elo de ligação e de alusão entre o narrador, com o seu lugar separado no espaço e no tempo, e o objecto da sua história. Entre cada episódio, a melodia regressa como referência à emoção, à nostalgia, que é a primeira condição da peça. Constitui, em primeiro lugar, a melodia de Laura, e por isso surge mais claramente quando a peça põe o seu foco em Laura e na cativante fragilidade do vidro que é a sua imagem.

A ILUMINAÇÃO

A iluminação desta peça não é realista. De acordo com a atmosfera de memória, o palco está a meia-luz. Focos de luz são apontados a áreas escolhidas ou a actores, por vezes em oposição ao que será o centro mais evidente. Por exemplo, na cena da discussão entre Tom e Amanda, em que Laura não tem papel activo, o ponto de luz mais forte é sobre a figura dela. Isto também é verdade para a cena da ceia, quando a figura dela, no sofá, deverá manter-se o centro visual. A luz sobre Laura deverá ser distinta das outras luzes, tendo uma qualidade de limpeza intacta, tal como a da luz usada nos retratos religiosos antigos de santas ou de *madonnas*. Uma certa correspondência com a luz de pinturas religiosas, tal como as de El Greco, em que as figuras são radiantes numa atmosfera relativamente obscurecida, poderá ser usada com bons efeitos ao longo de toda a peça. [Também permitirá um uso mais eficaz do telão]. Um uso livre e imaginativo da luz pode ser de enorme valor, para dar um carácter móvel e plástico a peças de uma natureza mais ou menos estática.

recta, já que os últimos dez anos da minha vida são um caleidoscópio vertiginoso. Não consigo bem acreditar que tudo isto me aconteceu a mim. Parece que deveria ter acontecido a cinco ou dez outras pessoas.

A primeira vez que obtive reconhecimento pelo meu trabalho foi em 1940, quando recebi uma bolsa Rockefeller e escrevi «Battle of Angels», peça produzida pelo Theatre Guild no fim desse mesmo ano, com Miriam Hopkins no papel principal. A peça saiu de cena ainda durante a temporada de estreia, mas reescrevi-a algumas vezes desde então e ainda lhe tenho fé. A minha saúde estava tão enfraquecida que fui considerado inapto para o serviço militar após um exame médico que durou cerca de cinco minutos. Ao longo deste período, trabalhei no elevador de um grande aparthotel, servi à mesa e recitei poesia em Greenwich Village, fui operador de telétipo para os U.S. Engineers, em Jacksonville, Florida, fui empregado de mesa e de caixa num pequeno restaurante em New Orleans e arrumador no Stand Theatre, na Broadway. Continuei sempre a escrever, a escrever, não com a esperança de ganhar assim a vida, mas porque não encontrei nenhum outro meio de expressar coisas que pareciam exigir expressão. Não houve um momento em que não achasse a experiência e o testemunho da vida imensamente excitantes, fosse qual fosse a dificuldade em sustentá-la.

De um emprego em que ganhava dezassete dólares semanais, como arrumador num cinema, fui de repente enviado para Hollywood, onde a MGM me pagava duzentos e cinquenta dólares por semana. Aí, poupei em seis meses dinheiro suficiente para me sustentar enquanto escrevia *Jardim Zoológico de Cristal*. Não acho que, a partir daí, a história mereça consideração detalhada.



Tennessee Williams

Este Inverno marcou o terceiro aniversário da estreia em Chicago do *Jardim Zoológico de Cristal*, acontecimento que acabou uma parte da minha vida e iniciou outra tão diferente, em todas as suas circunstâncias externas, quanto se possa imaginar. Fui arrancado à obscuridade e atirado repentinamente para a ribalta, e dos precários quartos alugados passei à *suite* de um hotel de primeira classe em Manhattan.

A minha experiência não foi única. O êxito tem frequentemente irrompido assim nas vidas dos americanos. A história de Cinderella é o nosso mito preferido, a pedra angular da indústria cinematográfica, senão da própria democracia. Já a vi tantas vezes interpretada no cinema que hoje me sinto tentado a bocejar, não por descrença mas porque já não quero saber. Qualquer pessoa com dentes e cabelo tão belos como as protagonistas de uma história assim estaria condenada a passar bem, de uma maneira ou de outra, e podem apostar o vosso último dólar e todo o chá na China que não a encontrariam, viva ou morta, em qualquer encontro que envolva consciência social.

Não, a minha experiência não foi excepcional mas também não foi completamente banal e se pudermos aceitar a proposição algo eclética de que não escrevera com uma tal experiência em mente – e muita gente não está para acreditar que um dramaturgo esteja interessado noutra coisa que não seja o sucesso popular – talvez valha a pena comparar os dois estados.

O tipo de vida que tinha antes deste sucesso de popularidade exigia persistência, uma vida passada a agarrar-se a uma superfície escorregadia, a segurar-se com os dedos nus a cada centímetro de rocha que conseguimos apanhar um pouco mais acima do que antes, mas era uma vida boa, porque do género para o qual o organismo humano é criado.

Não estava consciente de quanta energia vital exercia nessa luta antes de ela ter sido removida. Estava já num palco nivelado e o meu braço ainda batia e os meus pulmões tentavam agarrar um ar que já não resistia. Era, por fim, a segurança.

Sentei-me, olhei à volta e fiquei de repente muito deprimido. Pensei para mim próprio: é só um momento de adaptação. Amanhã de manhã, vou acordar nesta *suite* de hotel de primeira, acima do sussurro de uma das avenidas do East Side e apreciarei a sua elegância e deleitar-me-ei no seu conforto e saberei que cheguei à versão americana do Olimpo. Amanhã de manhã, quando olhar para o sofá de cetim verde, vou apaixonar-me por ele. É apenas temporário, que a seda verde me pareça lodo em água estagnada.

Mas na manhã seguinte o sofá pequeno e inofensivo parecia ainda mais repelente do que na noite anterior e eu já estava a ficar demasiado gordo para o fato de cento e

vinte e cinco dólares que um amigo elegante me tinha escolhido. Na *suite*, as coisas começaram a partir-se acidentalmente. Caiu um braço do sofá. Apareceram queimadelas de cigarro na superfície polida da mobília. As janelas ficaram abertas e a tempestade inundou a *suite*. Mas a empregada arranjava sempre tudo e a paciência da gerência era inesgotável. Festas tardias não chegavam para ofendê-los. Nada menos do que uma bomba parecia capaz de incomodar os meus vizinhos.

Alimentava-me do serviço de quartos. Mas também aí se deu o desencanto. Alguesentre o momento em que telefonava a encomendar o jantar e o momento em que me era trazido para o quarto, qual cadáver em cima de uma mesa com rodas de borracha, perdia qualquer interesse nele. Uma vez, encomendei lombo e um doce de chocolate, mas estava tudo tão astuciosamente disfarçado sobre a mesa que confundi o chocolate com um molho e deitei-o por cima do lombo.

É claro que estes eram os aspectos maistriviais de uma deslocação espiritual que começou a manifestar-se de maneiras bem mais perturbadoras. Comecei a ficar indiferente às pessoas. Nasceu em mim um poço de cinismo. As conversas soavam como se tivessem sido gravadas há anos e estivessem a ser reproduzidas num gira-discos. A sinceridade e a bondade pareciam ter desaparecido das vozes dos meus amigos. Suspeitava que se tivessem tornado hipócritas. Deixei de lhes ligar, deixei de os ver. Ficava impaciente com aquilo que tomava por lisonja vazia.

Fiquei tão farto de ouvir as pessoas dizer «Adorei a sua peça!», que já não conseguia agradecer-lhes. Engasgava-me nas palavras e virava rudemente as costas à pessoa, normalmente sincera. Já não sentia qualquer orgulho na peça e comecei a desgostar-me dela, provavelmente porque me sentia sem vida interior para que alguma vez pudesse vir a criar outra. Estava morto e sabia-o, mas não tinha amigos que conhecesse ou em quem confiasse suficientemente para lhes dizer o que se passava.

Este estado curioso persistiu durante cerca de três meses, até ao fim da Primavera, quando decidi ser novamente operado ao olho, principalmente porque me dava uma boa desculpa para me retirar do mundo por detrás de uma máscara de gaze. Era a minha quarta operação ao olho e talvez devesse explicar que tinha, há cerca de cinco anos, uma catarata no olho esquerdo que obrigava a uma série de intervenções de correcção e, finalmente, a uma operação no músculo do olho. (O olho continua no sítio. E acabou o assunto.)

Bem, a máscara de gaze cumpriu o seu objectivo. Enquanto descansava no hospital, os amigos que eu tinha negligenciado ou afrontado de uma maneira ou de outra começaram a visitar-me e, agora que estava com dores e na escuridão, as suas vozes pareciam ter mudado, ou então a mutação desagradável de que tinha suscitado antes tinha agora desaparecido, e soavam como tinham soado nos deplorados dias da minha obscuridade. Eram mais uma vez vozes sinceras e bondosas que continham em si verdade e aquela compreensão pelas quais as tinha antes procurado.

No que toca à visão propriamente dita, esta última operação teve um êxito relativo (embora me tenha

deixado com uma pupila claramente preta na posição certa, ou perto disso), mas de uma outra maneira, mais figurativa, serviu um objectivo mais profundo.

Quando me retiraram a gaze, encontrei-me num mundo remodelado. Dei a minha saída da bela *suite* no hotel de primeira, arrumei os papéis e alguns bens avulsos e parti para o México, um país elementar onde se pode esquecer rapidamente a falsa respeitabilidade e a vaidade impostas pelo êxito, um país onde vagabundos inocentes como crianças dormem nos passeios e onde as vozes humanas, particularmente quando a língua não nos é familiar, são suaves como as de passarinhos. O meu ser público, esse artifício de espelhos, não existia aqui e retomei o meu modo natural de ser.

Então, como acto final de restabelecimento, fiquei durante um tempo em Chapalo, a trabalhar numa peça chamada *The Poker Night*, que se tornaria mais tarde em *Um Eléctrico Chamado Desejo*. Apenas no seu trabalho encontra o artista a realidade e a satisfação, já que o mundo real é menos intenso do que o mundo que inventa, e então a sua vida, sem recurso à desordem violenta, não parece muito substancial. A situação certa para si é pois aquela em que o trabalho é não apenas oportuno mas inevitável.

Para mim, um sítio conveniente para trabalhar é um lugar remoto, entre estranhos, onde se possa nadar bem. Mas a vida deve obrigar a um certo esforço. Não devemos ter demasiadas pessoas a servir-nos, devemos fazer a maior parte das coisas por nós próprios. O serviço de quartos é embaraçoso. Senhoras da limpeza, empregados de mesa, mensageiros, porteiros e por aí fora são as pessoas mais embaraçosas do mundo porque nos lembram continuamente de desigualdades que aceitamos como coisa certa. Ver uma mulher idosa a ofegar e a resfolegar enquanto arrasta um balde pesado de água por um corredor de hotel para limpar a confusão que deixou um hóspede bêbedo e privilegiado, é uma coisa que enoja e que pesa no coração e o faz definir com vergonha deste mundo, no qual esta situação é não só tolerada mas vista como prova de que a engrenagem da Democracia está a funcionar como deve, sem interferência nem de cima nem de baixo. Ninguém devia ter de limpar o lixo dos outros, neste mundo. É horivelmente mau para ambas as partes, mas é provavelmente pior para quem recebe o serviço.

Fui corrompido, tanto como qualquer outra pessoa, pelo elevado número de trabalhos servis que a nossa sociedade espera e dos quais depende. Devíamos fazê-los nós próprios, ou deixar as máquinas fazê-los por nós – a gloriosa tecnologia em que vemos a nova luz do mundo. Assemelhamo-nos a um homem que comprou uma grande quantidade de equipamento para ir acampar, que tem a canoa e a tenda e as canas de pesca e o machado e as armas, o casaco de lã e os cobertores, mas que, quando todos os preparativos e todas as provisões estão empilhados habilmente, fica subitamente demasiado tímido para começar a sua viagem e fica onde estava ontem e no dia anterior e no dia anterior a esse, olhando através de cortinas de renda branca o céu limpo em que não confia. A nossa grande tecnologia é uma dádiva e uma oportunidade para aventu-

ras e para um progresso que temos medo de tentar. As nossas ideias e os nossos ideais continuam a ser exactamente o que eram há três séculos. Não, peço perdão. Já não é sequer seguro declará-los!

Esta é uma longa digressão, de um pequeno para um grande tema, que não tinha planeado fazer; deixem-me, pois, voltar ao que dizia antes.

Isto é uma simplificação. Uma pessoa não escapa assim tão facilmente à sedução de um modo de vida estéril. Não podemos dizer a nós próprios, arbitrariamente: «Vou continuar a minha vida tal como era antes desta coisa, o Êxito, me acontecer.» Mas, quando compreenderes a vacuidade de uma vida sem luta, estarás equipado com os meios básicos de salvação. A partir do momento em que saibas que é verdade – que o coração de um homem, o seu corpo e o seu cérebro, são forjados numa fornalha incandescente para o conflito (a luta da criação) e que, sem esse conflito, o homem é como uma espada cortando margaridas; que o luxo, e não a privação, é o lobo à porta e que as presas deste lobo são todas as pequenas vaidades e presunções e moleza de que é herdeiro o Êxito – com esta sabedoria, estarás pelo menos na posição em que sabes onde está o perigo.

Saberás então que o Alguém público que és quando «és famoso» é uma ficção criada com espelhos e que o único alguém digno de seres é o tu solitário e invisível que existe desde o teu primeiro sopro, que é a soma das tuas acções e que, portanto, está constantemente em construção de acordo com a tua própria vontade – e sabendo estas coisas poderás até sobreviver à catástrofe do Sucesso!

Nunca é tarde demais, a menos que aceites a Deusa Cabra, como William James lhe chamou, de braços abertos e encontres nas suas carícias sufocantes exactamente o que o pequeno menino nostálgico em ti sempre quis: protecção absoluta e uma completa falta de esforço. A segurança é uma espécie de morte, acho eu, e pode chegar-te na forma de uma torrente de cheques de «royalties», à beira de uma piscina em Beverly Hills, ou num outro sítio qualquer que seja distante das condições que fizeram de ti um artista, se é isso que és, ou foste, ou queres ser. Perguntem a qualquer pessoa que tenha experimentado o tipo de êxito de que falo – Para que serve? Para obteres uma resposta honesta, talvez tenhas que lhe dar uma injeção de soro da verdade, mas as palavras que finalmente grunhirá não são passíveis de ser impressas em publicações educadas.

O que é bom, então? O interesse obsessivo por assuntos humanos, mais uma certa quantidade de compaixão e convicção moral, que originaram a experiência de viver alguma coisa que impõe ser traduzida em pigmentos ou em música ou em movimentos corporais ou em poesia ou prosa ou em qualquer outra coisa que seja dinâmica e expressiva – isso é o que é bom para um artista que tenha alguma seriedade nos seus propósitos. William Saroyan escreveu uma grande peça sobre este tema: dizia que a pureza de coração é o único êxito digno de se ter. «No tempo da tua vida – vive!» Que o tempo é curto e não volta. Está a ir-se embora enquanto escrevo e vocês lêem e o dissílabo do relógio é «Perda, perda, perda», a menos que devotemos o nosso coração a contrariá-lo.



AO CABO
TEATRO