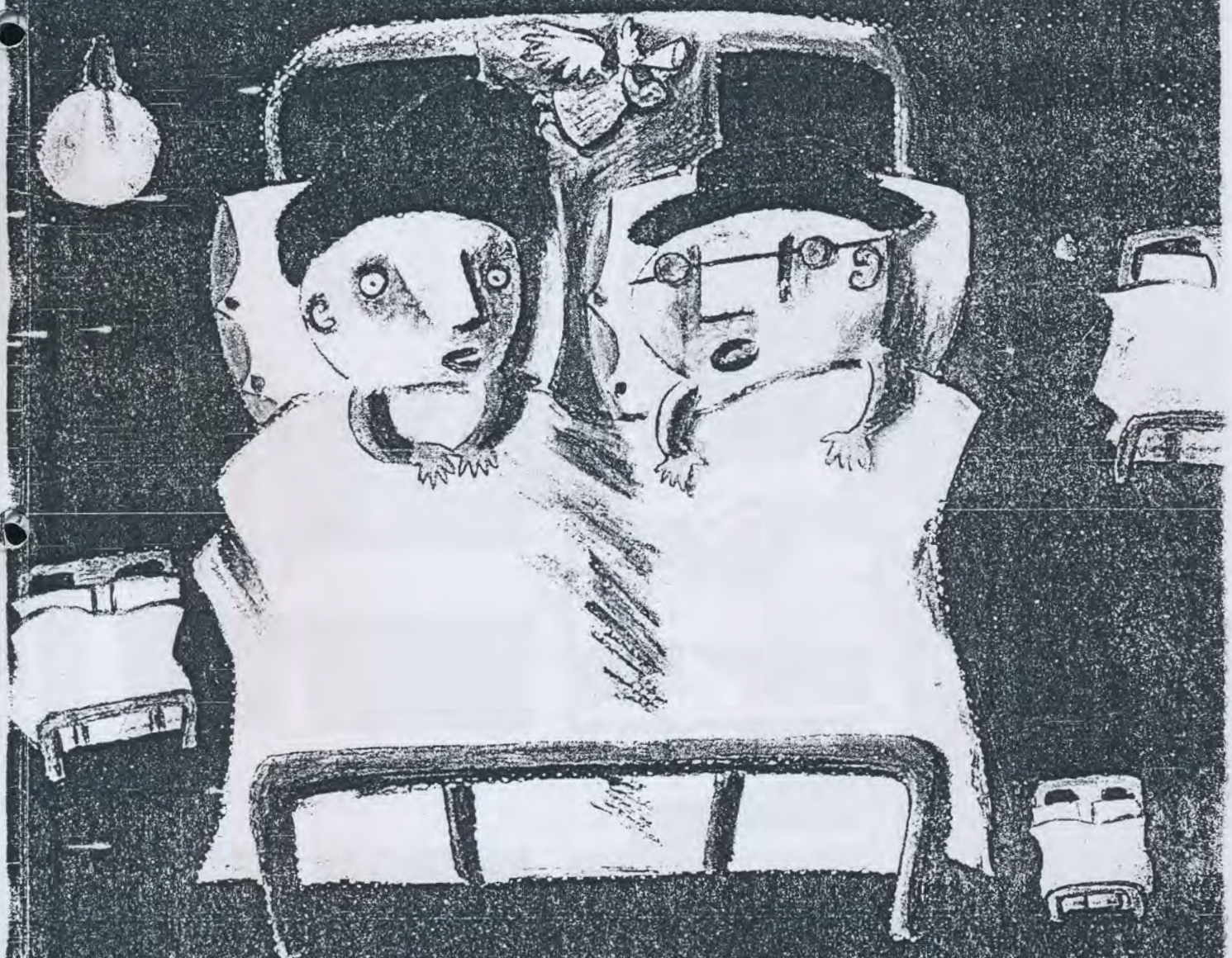
Nunca nada de ninguém



de Luísa Costa Gomes

A TRAGÉDIA POSSÍVEL

«Ponhamos uma moldura em torno da realidade. Se as pessoas vierem e virem a realidade através dela com um sentido de ocasião, verão também subitamente a realidade como nunca tinham visto — o que, afinal, é a verdadeira função da arte.»

Martin Esslin — *Reflections*

«Quanto mais rigorosamente excluirmos os padrões interpretativos que os nossos espíritos impõem à realidade, mais genuinamente nos concentraremos na própria realidade, e mais ilógica e onírica esta se tenderá a tornar: mais arbitrária, mais absurda.»

Ibid.

Quando encomendei uma comédia de costumes a Luísa Costa Gomes, estava longe de imaginar que esta se iria transformar numa espécie de documento fotográfico com ressonâncias de Beckett e contornos brechtianos. A tragédia iminente por um lado, a descontinuidade narrativa e a impermanência das personagens por outro, são no mínimo elementos perturbadores numa qualquer comédia, e mais ainda se esta se tratar de uma comédia de costumes. No entanto, «Nunca Nada de Ninguém» foi fiel à encomenda: é uma comédia — o registo cómico é inegável e, quanto aos costumes, — os retratos de uma época são por demais evidentes.

«Tranches de vie», fragmentos do quotidiano, são aqui expostos com uma crueza fotográfica; cortados à faca, que é como quem diz com a arbitrariedade do fotograma, e em oposição aos seus congéneres de um qualquer teatro «realista» cujo objectivo é enredar no conflito para em seguida o resolver.

O hiper-realismo da linguagem é assumidamente transposto para a representação e é precisamente, mediante uma linguagem de fácil adesão, veículo privilegiado de comunicação com o público, arma por excelência do realismo, que se irá logo em seguida pôr em causa essa mesma adesão ao cortar cerce a estrutura dramática e ao atalhar o engodo empático que a *realização de contratos* e a *resolução de conflitos*, geralmente provoca.

É neste sentido do recorte que esta peça se poderia considerar um exemplar do *teatro épico* brechtiano. Acordar o público da letargia embaladora do realismo, mediante flashes (*clichés*) inquietantemente parecidos connosco, mostrá-los na crueza de conselhos de beleza da *Maria* («Pés martirizados fazem rugas. Diarreia, como actuar.»); ou em erupções do ego («Quem é que sacou as jóias à velha?»); ou ainda nas fascinantes conversas festivas («Péssimos são os Caranguejos!») — em suma, pôr diante de nós a evidência, chocar de forma abrupta com ela, eis um dos processos mais estimáveis de a interrogar, de pôr em prática aquilo que geralmente dá pelo nome de *distanciação*.

Um teatro verdadeiramente dialéctico, deveria resistir à tentação da síntese. Os efeitos de distanciação *mostram*; não julgam. Levados às últimas consequências não conduzem a nenhuma resolução, sob pena de se tornarem aristotélicos. Ocorre assim uma interrogação central sobre a questão do «realismo» na medida em que se aponta de algum modo o equívoco em que habitualmente nos deixamos cair, ao por exemplo, aceitar *desenlaces* como coisas naturais.

A moldura que se coloca é arbitrária, é um corte sobre a linguagem que flui *ad aeternum* — as pessoas estão sempre a falar («As pessoas são aquilo que dizem e nada mais» dizia a autora), é irrelevante o momento em que são interrompidas, falar é uma necessidade básica, tal como comer. Por isso, tudo o que dizem é em maior ou menor grau insignificante, comezinho, nunca particularmente interessante, nenhum sentido fundamental.

A presença de Beckett surge assim em «Nunca Nada de Ninguém», no sentido da tragédia possível, não através de uma redução minimalista da linguagem, mas numa acepção diametralmente oposta, de excedente de palavras desnecessárias. As protagonistas desse destino reduzidamente trágico nunca são ouvidas. Aquilo quer têm para dizer é sistematicamente ignorado pelos outros. Vera, no I Acto, começa por ter dificuldade em ser atendida pelo criado e acaba sem conseguir convencer a irmã a ir ver o marido ao hospital; Anita, a aniversariante desengraçada do III Acto, nunca conseguirá saber o que os amigos querem ouvir. Caso paradigmático ainda é o da personagem de JOB no II Acto, cuja linguagem ainda mais desfasada das pessoas não lhe permite ser ouvida nem por elas, nem sequer por Deus — a incompreensão a que é votada é total. Estas

personagens sofrem o isolamento, que lhes advém de uma *impotência da fala*, enquanto todas as outras, não fora os limites do fotograma, continuariam para sempre a falar.
Nos interlúdios, onde só intervêm mulheres, a comunicação, ou seja, a contracena sai igualmente escamoteada: quer seja pelo isolamento dos discursos — ninguém ouve o caso da outra (1.º interlúdio) — quer seja pela forma de coro de manifestantes desencantadas, (coribantes dos nossos dias) do 2.º interlúdio ou na teia apertada de falas sobrepostas que impedem o ouvido e a fala do 3.º interlúdio.
Nestes permanentes obstáculos aos sentidos, na surdez e na afasia, nesta espécie de cegueira radical, surge a dimensão trágica desta comédia de costumes, dimensão reduzida é certo, mas cujos ingredientes, nos são familiares, de Édipo a Godot.

«Já não há muito a dizer. Numa derradeira...»
(*Impromptu D'Ohio*, Samuel Beckett.)

Ana Tamen

NUNCA NADA DE NINGUÉM (mais um título bicudo e que se há-de prestar, ao que prevejo, a múltiplos malentendidos) quis ser um «opiniário», um depósito de frases e de situações que podem representar alguns padrões do senso comum da época. Texto infinito, intenção inútil com a qual Flaubert — que até é presunçoso referir — já se defrontara no seu Bouvard e Pécuchet.

A peça não tem história. Há micro-enredos que se estabelecem por força das frases que transportam, em si mesmas, o germe de outras frases. São as conversas, o fluir das falas, o vaivém das opiniões, a estranha argumentação de todos os dias. Escaramuças narrativas que não chegam nunca à dignidade literária do enredo. E, no entanto, ele vislumbra-se, por vezes, como uma espécie de «substância segunda» de todas as histórias, porque entrámos, desde logo, com a colocação da primeira frase, nos carris do paradigma, nos quadros de uma categoria. Não é horror ao banal, não é recuperação dele: e a reivindicação, quem sabe, de um olho maravilhado sobre a nossa condição. Talvez haja nisto uma saudade platónica, um reconhecimento de que o saber contemporâneo, tal como ele se manifesta nas linguagens a que temos acesso e em que fazemos fé, está para sempre votado à piada de caverna. As cadeias da linguagem podem explicar a escolha de universos concentracionários para panos-de-fundo das conversas: a mesa, a cama, a festa de convívio.

A personagem como tal não existe. Aqui já não é *you are what you eat*, mas és o que dizes. Desde «este país» até ao «desafio europeu», passando aleatoriamente por outros dizeres, NUNCA NADA DE NINGUÉM gostaria de mostrar os *graffiti* ambulantes dos nossos tempos, inscrições vivas de inquietante candura, a gente que se rodeia de frases e acredita nas opiniões que elas transmitem, pensando serem de facto elas próprias, julgando serem de facto suas para usar.

Luísa Costa Gomes

NATUREZAS MAIS DO QUE MORTAS

Em NUNCA NADA DE NINGUÉM não há «objectos para nada», nem o espaço cénico é constituído por envolvimentos decorativos.
Sem disfarce, neste *Teatro do Doméstico* feito de fragmentos da doméstica realidade, joga-se na coabitação dos *utensílios* essenciais, como objectos de apoio que, pontualmente emoldurados pela luz, definem espaços públicos e privados do banal urbano, onde se jogam as palavras — mesas, camas, sofás, cadeiras. Objectos postos em espaço de representação sem convenção de compartimentos. Objectos necessários que se transformam em paisagem de objectos desactivados — mostruário mínimo do quotidiano nacional que são memória do próprio espectáculo em permamente desconstrução.
Em NUNCA NADA DE NINGUÉM o espaço é *cínico*.

Nuno Carinhas

DISTRIBUIÇÃO

1.º Interlúdio
Primeira mulher — **Alexandra Rosa**
Segunda mulher — **Lídia Franco**
Terceira mulher — **Rita Blanco**
Quinta mulher — **Teresa Roby**

I Acto
Carlos Alberto (marido de Dolores) — **Paulo Filipe**
José Manuel (companheiro de Odete) — **Nuno Melo**
Lopes (criado de mesa) — **João Lagarto**
Dolores (a alarmista) — **Teresa Roby**
Odete (voz aguda) — **Rita Blanco**
Vera (a sem par) — **Lídia Franco**
Sandra — **Alexandra Rosa**

2.º Interlúdio
Sexta mulher — **Alexandra Rosa**
Sétima mulher — **Lídia Franco**
Oitava mulher — **Rita Blanco**
Décima mulher — **Teresa Roby**

II Acto
Homem A — **João Lagarto**
Mulher A — **Lídia Franco**
Homem B — **Nuno Melo**
Mulher B — **Alexandra Rosa**
Homem C — **Paulo Filipe**
Mulher C — **Rita Blanco**
Mulher D — **Teresa Roby**

3.º Interlúdio
Décima primeira mulher — **Alexandra Rosa**
Décima segunda mulher — **Rita Blanco**
Décima terceira mulher — **Lídia Franco**
Décima quarta mulher — **Teresa Roby**

III Acto
Huguinho (irmão do Zézinho) — **Nuno Melo**
Zézinho — **Paulo Filipe Monteiro**
Costa (namorada de Felícia) — **João Lagarto**
Anita (a aniversariante desengraçada) — **Rita Blanco**
Felícia — **Lídia Franco**
Marta (amiga de Anita) — **Alexandra Rosa**
Margarida (amiga de Marta) — **Teresa Roby**

N.B. — Tendo em conta a inconstância das personagens, foi intenção minha e da autora que a distribuição fosse no sentido de acentuar diferenças bem demarcadas de uma personagem para a outra, de forma a causar o menor equívoco possível. Do ponto de vista da actuação, esta distribuição é também um desafio mais estimulante tanto para os actores como para a encenação.

Ficha artística

Autoria:
Luísa Costa Gomes

Direcção artística e dramaturgia:
Ana Tamen

Cenografia e Figurinos:
Nuno Carinhas

Elenco:
Rita Blanco
Paulo Filipe
Lídia Franco
João Lagarto
Nuno Melo
Teresa Roby
Alexandra Rosa

Desenho de luzes:
Luís Lopes

Sonoplastia:
Francisco Leal

Design do cartaz e da capa:
Jorge Silva

Fotografia:
José Afonso Furtado
Luísa Costa Gomes

Ficha técnica

Assistente de Encenação:
Fernando Oliveira

Realização de Adereços:
João Calvário
Margarida Dias Coelho

Cabeleireiro:
Paulo Vieira

Costureira:
Fátima Ruela

Equipa de Produção:
Produção executiva: Adélia Loureiro
Assistente de produção: Elsa Marques

LUÍSA COSTA GOMES nasceu em 1954.
Formou-se em Filosofia em 1976.
Publicou, entre outras coisas, os seguintes livros: *Treze contos de sobressalto* (1981), *Arnheim & Desirée* (1983), *O gémeo diferente* (1984), *O pequeno mundo* (1988, Prémio Dom Dinis, da Fundação da Casa de Mateus) e *A vida de Ramón* (1991).

ANA TAMEN licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Obteve o diploma do Curso Superior de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa e o grau de Master of Arts em Theatre Arts (Acting - Directing) pela University of Minnesota, em Minneapolis, onde foi também assistente das cadeiras «Acting for the camara» e «Introduction to theatre».
Foi assistente de encenação em «ANTIGONE» de Anouilh (Hennepin Center for the Arts, Minneapolis), encenou «THE NIGHTWATCH» de Botho Strauss e «SUPPRESSED DESIRES» de Susan Glaspell, ambos no Rarig Theatre em Minneapolis.
Como actriz participou em «FRENZY FOR TWO» de Ionesco e em «ANTIGONE» de Anouilh, também em Minneapolis.
Para a RTP colaborou num Recital de Poeia de Fernando Pessoa, em «A LIÇÃO DE INGLÊS» de Victor Silva e em «ANDRÉ TOPA TUDO» de Pedro Celestino da Costa.
É professora de «Dramaturgia», «Estética Teatral» e «Actuação frente às câmaras» no Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral.

NUNO CARINHAS frequentou o curso de Pintura da ESBAL.
Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Fernanda Alves, Ricardo Pais, João Lourenço, Fernanda Lapa, Jorge Listopad, Jean Pierre Tailhade, Helder Costa, Manuel Coelho e Orlando Neves; com os coreógrafos Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Paula Massano, Luís Carolino e Paulo Ribeiro; com os cineastas Daniel Del Negro, Leandro Ferreira e Joaquim Leitão.
Foi actor em espectáculos encenados por Jorge Listopad, Fiama Hasse Pais Brandão, João Perry, Ricardo Pais e em filmes de Manoel de Oliveira, João Mário Grilo, Sinde Filipe e Eduardo Geada.
Foi assistente de encenação de Ricardo Pais, Mário Feliciano e Giorgio Barberio Corsetti.
Encenou «Amor de Don Perlimplim com Belisa em seu Jardim» de F. Garcia Lorca no ACARTE (1987).
Foi professor de Produção e Elementos do Espectáculo na Escola Superior de Dança.
Realizou três exposições individuais. Está representado na colecção do Centro de Arte Moderna da FCG.
Recebeu os prémios de Figurinos (1985) e de Cenografia (1986) atribuídos pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, e o prémio Nova Gente para Figurinos de Dança (1986).

RITA BLANCO frequentou o Curso de Formação de Actores do Conservatório Nacional, de 1981 a 1985.
Divide a sua actividade profissional entre teatro e cinema, onde tem mantido uma presença regular desde 1982.
No teatro estreia com a participação na peça «MARIANA ESPERA CASAMENTO», encenação de Luís Miguel Cintra.
Viria a integrar o elenco em diversas encenações de João Canijo, tal como em 1987 «JOGOS DE PRAIA», de E. A. Whithead, em 1988 «CRIMES DO CORAÇÃO», de Beth Henley e em 1991 «CONFISSÕES AO LUAR».
Para além disso participou ainda em 1989 em «PERVERSÕES», de David Mamet com encenação de Miguel Guilherme e José Pedro Gomes e também, em 1989, em «COMO É DIFERENTE O AMOR EM PORTUGAL», encenação de Fernando Gomes.
Em cinema participou em «LE CERCLE DES PASSIONS» de Claude D'Anna, com Max von Sidow (1982), «NINGUÉM DUAS VEZES», de Jorge Silva Melo (1982), «LE SOULIER DE SATIN«, de Manoel de Oliveira (1984), «TRÊS MENOS EU», de João Canijo (1987), «AGOSTO», de Jorge Silva Melo (1987), «PIANO PANIER», de Patricia Plattner (1988).
Em 1988 é seleccionada para o festival «LES STARS DE DEMAIN» pela sua participação no filme «TRÊS MENOS EU».
Integrou ainda o elenco em «FILHA DA MÃE», de João Canijo (1989).
Em 1990 gravou para a televisão «CASINO ROYAL» e «CRIME DA PENSÃO ESTRELINHA» da autoria de Herman José e «ALENTEJO SEM LEI» com realização de João Canijo.

PAULO FILIPE iniciou a sua actividade teatral em Coimbra, no TEUC, onde fez o seu primeiro curso de teatro e a primeira peça, encenada por Adolfo Gütkin.
Desde então, tem feito regularmente estágios e aulas de voz, canto, pantomima, sapateado, técnica de máscara, Alexander Technique, Contacto Improvisation, Tai Chi Chuan, ioga, interpretação e encenação com professores portugueses, franceses, italianos, ingleses, russos e americanos.
Em 1980, fundou em Lisboa o grupo Íbis. Em 1981 estreou o espectáculo «DRAMA EM GENTE: EXPOSIÇÃO TEATRAL SOBRE FERNANDO PESSOA», de que fez a dramaturgia e a encenação, e em que participou como actor; ganhou com este espectáculo o Prémio Revelação 1981 da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Para o Íbis fez também «POEMAS A PIAF» (com textos de Jorge de Sena e canções de Ediph Piaf), e «SONATA», de Yannis Ritsos. Para o CITAC traduziu e encenou «CRIME NA CATEDRAL», de T. S. Eliot.
Em 1985 traduziu a peça «A NOITE DAS TRÍBADES», de Peter Olov Enquist, que foi apresentada no Teatro da Trindade com encenação de Fernanda Lapa.
Em 1987 estreou-se no papel de Horácio da peça «HAMLET», de William Shakespeare, com encenação de Carlos Avilez, no ACARTE.
Em 1987 encenou para o Íbis «A ESPUMA DOS DIAS», segundo tradução e adaptação suas do romance homónimo de Boris Vian.
Em 1987/88, no Teatro Aberto, representou o papel de Autor na peça «A DAMA DO MAXIM'S», de Georges Feydeau, com encenação de João Lourenço.
Em 1989 representou «OS PAIS TERRÍVEIS», de Jean Cocteau, com encenação de Fernanda Lapa.
Em 1990 traduziu e encenou o «REI LEAR» para a Oficina Municipal de Teatro de Oeiras.
Para a televisão trabalhou como actor em: «MATRIA», de Natália Correia; «MIGUEL BOMBARDA», de Sinde Filipe; «L'ABBÉ FARIA OU LE TRÉSOR DU SOMMEIL LUCIDE», de Lucile Hogate/Régis Forissier; «COBARDIAS», de Miguel Rovisco/Herlander Peyroteo; «O ASSALTO», de Doc Comparato/Wellington Amaral; «NAPOLEÃO», de José Fonseca e Costa.
No cinema, desempenhou o papel de Duque de Cadaval no filme «O PROCESSO DO REI», de João Mário Grilo.
Também se dedica ao argumento de cinema e televisão, matéria em que se tem especializado em França e Itália e que ensina no Departamento de Comunicação Social da Universidade Nova de Lisboa.

LÍDIA FRANCO começou a sua carreira artística como bailarina na Companhia Portuguesa de Bailado, Grupo Experimental de Ballet da Gulbenkian, Théâtre Royal de la Monnaie sob a direcção de Maurice Béjart.
Mais tarde optou pela frequência de um curso de teatro no British Theatre Association, em Londres, como bolseira do British Council e da Fundação Calouste Gulbenkian.
Tendo iniciado a sua carreira de actriz no Teatro Estúdio de Lisboa, viria a participar em espectáculos no Teatro Vilaret, Teatro de Animação de Setúbal, Barraca, Comuna, ACARTE, Grupo 4 e Teatro Ibérico.
No cinema trabalha com os realizadores Manuel Guimarães, João César Monteiro, Manoel de Oliveira, António Pedro Vasconcelos, António Macedo, Artur Duarte, João Canijo, Christian Jacques e Alain Tanner, entre outros.
Obteve o prémio de Interpretação em programas de rádio e de actriz revelação em televisão, atribuídos pelo semanário «O Sete» e revista «Nova Gente».
Mantém uma participação regular na rádio e em televisão, participando em várias séries e programas, quer para a RTP quer para a televisão estrangeira.

JOÃO LAGARTO frequentou o Curso de Formação de Actores do Conservatório Nacional nos anos de 1972/73/74.
Estreia-se no Parque Mayer, ao lado de Ivone Silva, Herman José e Nicolau Breyner.
Em 1975 vai para o Centro Cultural de Évora.
Regressa a Lisboa, onde trabalha durante três anos nos Bonecreiros, participando na peça ZUMBI.
Depois de uma passagem pelo Teatro Infantil no grupo Saltitões, integra o grupo Maizum.
Colabora no grupo Contra-Regra em «DANÇA DE RODA», de Arthur Schnitzler.
Participou em «O INDESEJADO», de Jorge Sena, no ACARTE.
Cria na Comuna o espectáculo «EXERCÍCIOS DE ESTILO» de Raymond Guenau.
No cinema estreia-se no filme «Histórias Selvagens» de António Campos (1978), trabalhando em seguida com diversos realizadores como José de Sá Caetano (é protagonista do filme «Azul, Azul» deste realizador), Monique Rutler, Luís Galvão Telles, Luís Rocha, Rogério Ceitil, Noémia Delgado, Pierre Kast, Claude Guillemot, Luís Filipe Costa, etc.

É também fundador dos grupos de teatro — Centro Cultural de Évora, Maizum, Alta Recreação e Teatro da Malaposta.
Dá aulas no Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral (IFICT).

NUNO MELO inciou a sua actividade como actor em 1981 no Teatro de Animação de Setúbal, onde permaneceu vários anos, participando em: «FIDALGO APRENDIZ», «CAFÉ FORTE», «MENINA CASADOIRA», «O MEU CASO», «O MENINO DE SUA MÃE», «AUTO DA BARCA DO INFERNO», «LUÍSA TODY» entre muitos outros.
Mais tarde colaborou em «PIAFF» no Casino Estoril com encenação de Bibi Ferreira e em «AS FORMIGAS» de Boris Vian com encenação de Carlos Curto.
Em televisão, participou em «CHUVA NA AREIA», «CASINO ROYAL», «ALENTEJO SEM LEI», «CRIME NA PENSÃO ESTRELINHA» e «HISTÓRIAS FANTÁSTICAS».
«A DIVINA COMÉDIA» e «O DIA DO DESESPERO» do Manoel de Oliveira, assinalam a sua passagem pelo cinema.

TERESA ROBY iniciou a sua actividade como actriz em 1974, tendo participado, até 1976, em diversas revistas.
A partir de 1978 trabalha com regularidade na Casa da Comédia, onde participa nas peças «A DAMA PÉ DE CABRA», «A PAIXÃO SEGUNDO PIER PAOLO PASOLINI», «EVA PERON» e «AS NOITES DE ANTO» com encenação de Filipe Lá Féria.
Trabalhou ainda com o encenador José Viana na peça «ESTÓRIAS DE POUCA VERGONHA» de Bocaccio, com São José Lapa em «AS APAIXONADAS», com Fernanda Lapa em «DESEJA-SE MULHER» de Almada Negreiros, no ACARTE.
Mais recentemente participou em «TÁVERTER» de Gildas Bourdet com encenação de Paulo Matos.
Para televisão fez a série policial «ZÉ GATO» e «UM HOMEM NA CIDADE» com realização de Luís Filipe Costa. Participou também em «CONTOS MÁGICOS» com realização de Jaime Campos, em «CEIA DE NATAL» de Ferrão Katzenstein, em «ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGEL» de Artur Ramos e «ANDAM LADRÕES CÁ EM CASA» de Bento Pinto França.
Em cinema trabalhou com o realizador Eduardo Geada em «A SANTA ALIANÇA», com Monique Rutler em «JOGO DE MÃO», com José Nascimento em «REPÓRTER X» e com Teresa Vilaverde em «IDADE MAIOR».

ALEXANDRA ROSA — Actriz formada pela Escola Superior de Teatro e Cinema, estreou-se em 1988 em «AUTO DA FEIRA» no Teatro da Cornucópia com encenação de Luís Miguel Cintra.
Em 1989 integrou o elenco de «PERVERSÕES», de David Mamet com encenação de Miguel Guilherme/José Pedro Gomes.
Em 1991 participou em «D'OS PASSOS EM VOLTA», segundo Herberto Helder, com encenação de Antonino Solmer e em «SANGUE NO PESCOÇO DO GATO», de R. W. Fassbinder, encenação de José António Pires.