

Luís Miguel da Silva Lopes

2º Ciclo de Estudos
em Estudos de Teatro

O texto, o ator e a cena em Tiago Rodrigues

2013

Orientador: Professora Doutora Alexandra Moreira da Silva

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação:

para a Lua,
minha filha,
centro de todas as coisas

para dar a conhecer o que os nossos artistas são capazes.

Para os amarmos.

Porque não se ama o que não se conhece

AGRADECIMENTOS

É sempre difícil começar. E por vezes percebemos que na vida, volta e meia, estamos sempre a começar, recomeçar. Aqui e após o trabalho (prático) iniciado com o Teatro Nova Europa no desenvolvimento e divulgação da dramaturgia portuguesa, pretendo (re)começar esse mesmo trabalho, desta vez, através de outros planos, outras visões, outras linhas de fuga, outras portas, outros conceitos, outras vozes, mas sempre sem perder de vista o que já iniciei. É e será sempre um processo em constante reflexão, interrogação, desvios, dúvidas e uma viagem sem fim.

À orientadora desta dissertação, a professora Alexandra Moreira da Silva, que com a sua generosidade, conhecimento, cumplicidade, força e amizade, mudou o meu paradigma de pensamento quer no teatro quer fora dele. Expresso aqui um infinito agradecimento.

Ao Tiago Rodrigues, homem apaixonado pela vida e pelo teatro, um abraço forte cheio de amizade.

Aos que me acompanharam neste percurso na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: de entre tantos destaco o Professor Gonçalo Vila-Boas, a Professora Joana Matos Frias e à Lurdes Gonçalves do Instituto de Literatura Comparada Margarida Llosa, estou profundamente agradecido pelos momentos de transmissão de experiências e conhecimento.

Por fim, a todos os familiares e amigos próximos que têm estado sempre presentes em todos os momentos importantes deste meu percurso, muito muito obrigado.

RESUMO

A presente dissertação pretende refletir sobre a relação entre o texto, o ator e a cena no trabalho de Tiago Rodrigues, a partir das peças *Coro dos amantes*, *Coro dos maus alunos* e *Tristeza e alegria na vida das girafas*. O percurso singular deste criador irá permitir-nos fazer uma viagem apoiada na sua escrita, na relação com os atores e com a cena, enquanto autor e encenador. O teatro é aqui considerado como um veículo que poderá assumir uma multiplicidade de formas, com uma permanente procura de novas linguagens.

Palavras-chave: teatro, texto, cena, ator, forma, coralidade, Tiago Rodrigues

ABSTRACT

This dissertation examines the relationship between text and scene in the playwriting of Tiago Rodrigues, focusing on the plays *Coro dos amantes*, *Coro dos maus alunos* and *Tristeza e alegria na vida das girafas*. The unique trajectory of this author will allow us to go on a journey supported by his writing, in the relation with the actors and with the scene, as a playwright and director. Theatre is hereby considered as a vehicle that can assume a variety of forms, with a constant demand for new languages.

Key words: theatre, text, scene, actor, form, chorality, Tiago Rodrigues

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
1. CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEITOS.....	9
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DE TIAGO RODRIGUES NO TEATRO EM PORTUGAL	10
1.2 CONCEITOS TEÓRICOS PARA UMA ABORDAGEM DE TIAGO RODRIGUES	16
2. A CORALIDADE NOS TEXTOS DE TIAGO RODRIGUES.....	23
2.1 CORO DOS AMANTES (2007) E CORO DOS MAUS ALUNOS (2009)	24
2.2 TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS (2011)	33
3. A PRÁTICA CÊNICA EM TIAGO RODRIGUES.....	38
3.1 O ATOR, A PERSONAGEM E A CENA.....	39
CONCLUSÕES.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58
ANEXOS.....	70

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo primordial refletir sobre o modo como se processa o trabalho criativo de Tiago Rodrigues, através de uma abordagem cuidada e criteriosa sem perder de vista a simplicidade, recorrendo a uma metodologia qualitativa.

Nesse sentido, iniciaremos a primeira parte com uma breve análise de alguns aspetos que nos parecem essenciais para a caracterização do teatro português desde o final do séc. XX até aos dias de hoje, onde incluiremos o percurso cénico e dramático de Tiago Rodrigues. Em seguida, procuraremos definir e clarificar os conceitos que usaremos como instrumentos de análise nos capítulos seguintes. Abordaremos os conceitos de *coralidade*, *frontalidade*, *polifonia*, *eu-épico*, *drama absoluto*, *pós-dramático*, *drama-da-vida*, *drama-na-vida*, *rapsodização*, *transbordamento*, *personagem-testemunha* e *Paixão*. As metodologias usadas neste capítulo tiveram por base a investigação de arquivo e a observação participante.

Na segunda parte, analisaremos criticamente a presença da coralidade em três textos de Tiago Rodrigues: *Coro dos amantes* (2007), *Coro dos maus alunos* (2009) e *Tristeza e alegria na vida das girafas* (2011). Examinaremos os textos na sua estrutura, na sua arquitetura, na sua forma intrínseca e nas suas relações internas. Colocaremos questões e esboçaremos respostas sem nunca perder de vista o mapeamento traçado na primeira parte usando como metodologias a investigação de arquivo, estudos de caso, entrevistas e análise de conteúdo.

Por fim, na terceira e última parte atravessaremos a cena tentando compreender a mutação deste autor em encenador. Não estabeleceremos sinalizações e delimitações de fronteiras entre estes dois pontos de criação mas tentaremos compreender os perigos, as contradições e as virtudes desta transformação. Em instantes diferentes iremos centrar-nos no ator e na personagem, na escrita de palco e na cena. Abordaremos ainda alguns conceitos acerca da personagem, da performance, da encenação e da direção de atores dos seguintes teóricos e fazedores de teatro: Constantin Stanislavsky, David Mamet,

Jacques Copeau, Juan Mayorga, Lee Strasberg, Marina Abramović, Michael Chekhov, Peter Brook e Valère Novarina. As metodologias adotadas neste último capítulo incluirão investigação de arquivo, estudos de caso (análise dramatúrgica e de espetáculo), com recurso a entrevistas inéditas.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEITOS

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DE TIAGO RODRIGUES NO TEATRO EM PORTUGAL

*Já quase não há lustres, nem veludos, nem passadeiras vermelhas, nem jóias, nem sedas.
Nos camarins não se amontoam rosas, nem nos bastidores esvoaça o cheiro a suor e pó de arroz.
Já não há binóculos, cochichos, decotes, saias compridas, quase não há foyers e o champagne é raro.
Já as avós não levam à mostra a neta casadoira. Pouco ficou do teatro de outros tempos e o pano de boca já muitas vezes não sobe deixando soprar para a plateia um vento frio e o segredo dos cenários.*

Jorge Silva Melo
Deixar a vida

Após uma década marcada pela deposição do regime ditatorial do Estado Novo e instauração de um regime democrático, em que no teatro, segundo palavras de Eugénia Vasquez, se constitui «a época de solidificação, reativação ou do aparecimento dos mais importantes grupos de “teatro independente” português»^{1 2}, surge a década de 80 na qual aparecem novos projetos, tendo por base criadores individuais com horizontes estéticos e linguagens de outras áreas. Esta nova vaga muito deve aos Encontros Acarte, promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian e organizados por Madalena de Azeredo Perdigão, onde se promovia, através do seu centro de programação e produção, novas linguagens e novas individualidades. Em consequência, criam-se produtoras com identidade artística que inovam criando uma nova consciência de mercado, de gestão e de prática tentando dialogar com as redes de distribuição que existiam na altura. Aparecem pela primeira vez em Portugal noções de marketing e gestão ligadas à cultura, e são introduzidos na cena portuguesa conceitos e novas linguagens como *o fim da ditadura do encenador, novo teatro, nova dança e artes performativas*. Estes novos

¹ VASQUEZ, Eugénia (1998), *9 considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*, Lisboa, IPAE-Instituto Português das Artes do Espectáculo, pp 8.

² Aos grupos já existentes juntam-se a Comuna, o Grupo 4 (depois Novo Grupo), a Casa da Comédia, a Barraca, o Teatro da Graça, o Centro Cultural de Évora (depois CENDREV), a Seiva Trupe, o Teatro de Campolide (depois Companhia de Almada) e o Teatro O Semeador de Portalegre.

criadores procuravam, de diversas formas, uma identidade própria. É já no final desta década que o teatro é redefinido por três gerações: a de 40 anos simbolicamente mais institucional, a dos 30 anos formada na década de 70 e que conta já com uma forte experiência profissional e, por último, uma geração muito nova, *novíssima*, mais inexperiente. É na geração intermédia que podemos encontrar uma série de artistas com uma postura mais independente comparativamente à geração anterior, que procura diferentes formas de trabalho, tanto a nível ideológico como estético, o reconhecimento público e o sucesso a nível individual. Daí o aparecimento do *free-lance* trazendo consigo a procura de um novo repertório e diferentes vias de trabalho (a televisão, a publicidade, teatro musical e projetos com carácter de descentralização). Alguns dos atores desta geração procuraram afirmar-se como encenadores, outros juntaram-se aos elencos dos grupos de teatro independente portugueses que apareceram na década anterior³ e, por fim, alguns juntaram-se a personalidades do teatro como Ricardo Pais, António Lagarto e Rogério de Carvalho. De notar que estas duas gerações, embora próximas a nível cronológico, eram artisticamente muito diferentes entre si, o que provocava alguns atritos e uma situação de competitividade. Durval Lucena, ator da geração dos 30 anos, assume essa situação em 1987 no artigo intitulado “*Em defesa da nova geração*” na *Revista Actor* onde afirma: «Que há duas gerações não é novidade. Que elas lutam entre si também o não é.”. Neste fúria intergeracional, quem acabou por ficar a perder foi a geração *novíssima*, de todas a mais inexperiente, que teve poucas oportunidades de se afirmar na cena portuguesa.

No entanto, no campo da dramaturgia existem ainda algumas debilidades, limitações e atavismo devido à herança longa e pesada: os limites impostos por uma censura de longa data (a inquisição, o final da monarquia e o fascismo) e os diversos constrangimentos culturais das décadas anteriores. Maria Helena Serôdio aponta ainda outras razões: «debilidades de preparação e de profissionalização por parte dos artistas e técnicos de teatro; a irregularidade da escrita; a deficitária educação artística, incapaz de formar um público conhecedor e atento; as difíceis condições de produção e de

³ A Cornucópia (com direcção do actor Luís Miguel Cintra), a Comuna (direcção de João Mota), o Novo Grupo (direcção de João Lourenço), o Bando (dirigido pelo artista-plástico João Brites) e o veterano TEC (com a direcção de Carlos Avilez).

circulação de espetáculos.»⁴ Poderíamos acrescentar que a nossa dramaturgia sofria ainda de alguns traços que tornava os textos débeis: a artificialidade, a declamação, a retórica, o território fantasioso, a constante evocação do passado, o melodramatismo e as personagens estereotipadas e unidimensionais.⁵ É durante a década seguinte que vão acontecer grandes desenvolvimentos na dramaturgia portuguesa.

Nos anos 90, verifica-se um alargamento do número de criadores e o aparecimento de alguns fenómenos de carácter identitário: surge um número relevante de festivais e produtoras, com o objetivo de organizar e divulgar projetos, e dezenas de novos grupos *marginais*, muitos deles multidisciplinares, com elementos oriundos dos novos cursos de índole cultural ou por vezes sem qualquer formação na área. Embora muitos destes grupos tenham desaparecido ao fim de alguns anos de atividade, deixaram uma herança para o futuro de uma nova caracterização e de um novo papel: as artes performativas e o *performer*. Esta geração que chega ao teatro na década de 90 é muito diferente da anterior, principalmente no que concerne à organização coletiva e criativa caracterizadas pelo seu espírito gregário. É nesta nova vaga performativa que podemos já encontrar Tiago Rodrigues, que aos 21 anos (1998) decide abandonar a ESTC⁶ para trabalhar com a companhia belga STAN. Esta cooperação, que dura até aos dias de hoje, marcou indelevelmente Rodrigues na forma de produzir e criar. Naturalmente, como qualquer geração que se preze, esta cria um fosso em relação à anterior afirmando que pouco existe em comum entre elas. Aliás, uma grande parte destes novos grupos são antissistema (embora muitos deles recebam subsídios) contrastando com os da geração dos 30 anos da década anterior que apostam agora na “institucionalização” e reclamam o seu reconhecimento nesta nova cartografia teatral portuguesa. De uma forma paralela a estes grupos, oriundos da mesma geração, aparecem algumas companhias que assentam na personalização artística num único indivíduo.

⁴ SERÓDIO, Maria Helena (2004), "*Dramaturgia*", *Literatura portuguesa do século XX*, coord. Fernando Martinho, Lisboa, Instituto Camões, pp. 98.

⁵ Existem naturalmente exceções, destacamos algumas mais recentes: *A pécora* de Natália Correia (1967, com publicação em 1983), *A noite* de José Saramago (1979), *Corpo-delito na sala de espelhos* de José Cardoso Pires (1980), *O sentido da epopeia* de Mário de Carvalho, *Os preços* de Jaime Salazar Sampaio (1976), *A birra do morto* de Vicente Sanches (1973).

⁶ Escola Superior de Teatro e Cinema.

Já muito perto do século XXI, encontramos quatro correntes distintas de criação na cena portuguesa que irão marcar, de uma forma duradoira, a primeira década do novo século. E devido a esta dinamização e à sinergia existente nos últimos anos entre os profissionais do teatro, vai existir uma quebra na dramaturgia de matéria histórica, simbólica e alegórica, para se dar o aparecimento de uma nova declinação do trágico, da intertextualidade, da aproximação do nosso quotidiano e da fragmentação. É nesta década que são criados um grande número de textos-âncora que vão alterar profundamente a forma e conteúdo da dramaturgia nacional. Destacamos os seguintes: *Nunca nada de ninguém* de Luísa Costa Gomes (1991), *Antes que a noite chegue* de Eduarda Dionísio (1992), *António, um rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo (1995), *Conte comigo* de António Torrado (1996), *Contos do ócio* de Mário Botequilha (1997), *O fim ou tende misericórdia de nós* de Jorge Silva Melo⁷ (1997), *Manual de sobrevivência do ano 2000* de Carlos J. Pessoa (1998), *Universos e frigoríficos* de Jacinto Lucas Pires (1998), *Além as estrelas são a nossa casa*⁸ de Abel Neves (1999) e *Rancor* de Hélia Correia (2000). De grande importância na criação dramática para o novo milénio foi a criação do DRAMAT — Centro de Novas Dramaturgias pelo Teatro Nacional S. João em 1999. Esta oficina de escrita, criada por um Teatro Nacional⁹, deu formação a uma nova geração de autores e serviu para estabelecer ligações, fruições, trocar e cimentar ideias e práticas de escrita entre os participantes e, naturalmente, perceber e discutir a importância do conteúdo e da forma.

⁷ Sobre a dramaturgia de Jorge Silva Melo, Maria Helena Serôdio escreve o seguinte: «é provavelmente a que, nos anos 90, mais inovou em termos temáticos, estruturais e de construção teatral. (...) A sua dramaturgia interpela ou usa outros textos (numa assumida intertextualidade), visando um teatro que seja a voz da cidade e interrogue a realidade próxima à de hoje. A sua gramática composicional mistura diálogos com narração, discurso directo com indirecto (até no interior de uma só réplica); transita da fala monologada ou dialogada para a voz que canta ou recita (canções em voga ou passos de textos “célebres”); sobrepõe os planos temporais de passado, presente e futuro (na conjugação verbal e na construção “caótica” de cada cena e das cenas entre si, num esquisso de pluriperspectivação); repete frases, gestos ou incidentes num processo de construção anafórica ou de refrão; desenha personagens cuja consciência “ingénua” ou, mais rigorosamente, cuja “falta de consciência de si” provoca o “descentramento” da suas peças (isentas, portanto, de um sentido “moral”)). in SERÓDIO, Maria Helena (2004), “*Dramaturgia*”, *Literatura portuguesa do século XX*, coord. Fernando Martinho, Lisboa, Instituto Camões, pp. 137-138.

⁸ Nesta altura Abel Neves já tem uma obra dramática considerável. Com este texto o autor explora o quotidiano em quadros breves de grande comicidade.

⁹ Com esta oficina e com a apresentação do texto *Universos e frigoríficos* de Jacinto Lucas Pires e encenação de Ricardo Pais, o TNSJ - Teatro Nacional S. João institucionalizou a criação dramática nacional.

Referindo-se ao tempo presente da dramaturgia nacional, mostrando que a qualidade dos autores dramáticos nacionais já passa fronteiras, Piedad Montero escreve um artigo na Revista ADE Teatro¹⁰ onde toma o pulso da nova dramaturgia portuguesa. Com o título *Un expoente de la nueva dramaturgia portuguesa*, esta tradutora escreve o seguinte:

El teatro portugués contemporáneo está viviendo a día de hoy uno de los momentos de mayor auge de toda su historia. Por un lado nos encontramos ante una amplia y variada existencia de textos dramáticos de una enorme calidad literaria. Y por otro lado, es de gran relevancia la abundante producción y puesta en escena tanto por los teatros nacionales como por las compañías de teatro independiente de textos teatrales de dramaturgos portugueses actuales. (Montero, 2013 : 84)

Com a alteração de políticas culturais e o restabelecimento do Ministério da Cultura em 1995, foram criadas grandes expectativas de apoios às artes nos anos que se seguiram. Em consequência desta mudança e com o aumento das verbas a nível orçamental, criou-se uma política de ampliação do número de Companhias e projetos subsidiados pelo Estado, permitindo a completa sedimentação das gerações dos 40 e dos 30 anos que surgiram no final dos anos 70. Numa escala menor de apoios, e com o objetivo de promover novas linguagens de cena e projetos com capacidade de continuidade, foram apoiadas várias estruturas e grupos das gerações mais novas, incluindo os grupos mais jovens antissistema que se formaram nos anos 90. Assim se explica que, no final dessa década, tenha havido um grande aumento do número de estruturas e de espetáculos representados, o que não significa que tenha existido mais qualidade.

Com algumas variações, este número de projetos mantém-se na primeira década do século XXI devido aos recém formados dos cursos de escolas profissionais e superiores. No entanto, a capacidade de financiamento por parte do Estado viria a diminuir, o que trouxe mais dificuldades a esta geração, que tinha um enorme urgência por visibilidade, em se afirmar no panorama teatral. Mas esta não é a única razão: o acesso aos apoios estatais é também mais difícil pois as gerações anteriores, com mais

¹⁰ Revista de la asociación de directores de escena de España.

experiência e com projetos mais sedimentados, têm candidaturas mais completas e capazes, fechando o acesso aos fundos estatais aos menos experientes. Em consequência disto, uma parte significativa destes *novos novos*, após o encerramento ou durante as pausas dos seus projetos, acabam por ser assimilados pelas estruturas institucionalizadas já existentes. Esta é uma dinâmica que se tem mantido até aos dias de hoje. Embora as dificuldades fossem muitas e visíveis, Rodrigues cria uma produtora em 2003 com o nome de Mundo Perfeito. As características principais deste projeto estão intimamente ligadas à companhia belga, como se pode comprovar pelas coproduções realizadas entre estas estruturas nos primeiros anos. Aliás, Jorge Silva Melo em várias conversas em que tenta tomar o pulso à geração que surgiu nos finais dos anos 90, na qual Rodrigues se inclui, quando questionado acerca dos STAN, diz o seguinte: «Há uma pertença, uma ligação muito forte à equipa dos STAN, e o reconhecimento de uma espécie de simbiose de pensamento, em termos artísticos.»¹¹ É desta forma, e com parcerias com Teatros Municipais, que o Mundo Perfeito sobrevive inicialmente sem fundos estatais. Após alguns anos de sedimentação e de afirmação deste projeto, esta produtora consegue o acesso direto aos fundos estatais — o que ainda hoje acontece. No panorama teatral nacional Rodrigues é um dos criadores mais interessantes e mais prolíferos, seja no âmbito de produção, da criação cénica ou da escrita dramática.

¹¹ MELO, Jorge Silva (2007), "*10 anos a andar por aí*", *Revista Artistas Unidos*, no 19, julho, Edições Cotovia, pp. 2-8.

1.2 CONCEITOS TEÓRICOS PARA UMA ABORDAGEM DE TIAGO RODRIGUES

*Cabe-nos a nós traçar um caminho na floresta virgem do mito,
ainda activo,
com a lâmina impiedosa dos actores,
permeáveis “à violência e à brandura” de uma humanidade de um outro tempo,
de um outro mundo.*

Bruno Tackels
Escritores de palco

O conceito de *coro* está intimamente ligado à tragédia grega: um grupo homogêneo de homens, sem elementos distintivos, sem opinião individual e livre arbítrio tinham como objetivo projetar uma única voz enquanto testemunhas que assistiam ao desenrolar do drama, para depois o relatar e por vezes aconselhar o herói através da inclusão de um Corifeu. Mas, com o desaparecimento do herói-épico no drama moderno, a dinâmica do coro altera-se e expõe o homem comum, um dos elementos do coro, que se transforma, se destaca e que toma o lugar do herói.

Mas como se comporta o coro após o rompimento de um dos seus elementos? O que acontece a essa coesão, a essa unidade que tanto o caracteriza? Essa harmonia que tanto o distingue torna-se uma impossibilidade pela ausência de uma verdadeira comunidade. No presente, a relação que temos com essa mesma comunidade não é mais que uma dolorosa nostalgia.

Como consequência da dispersão, da disseminação, do desmembramento e discordância desse coro bem distante surge a *coralidade*. Mas essa nova faceta do coro poderá roubar a individualidade do homem que se destacou, do herói anónimo, para

reivindicar um coletivo, conforme refere Sarrazac¹². Porque razão acontece essa explosão coral? Christophe Triaud refere várias razões: a necessidade de evolução do drama, o desejo de novas formas e a procura de personagens que por vezes se encontram muito próximas do anonimato.¹³ Com a recusa da centralização no protagonista e com o desmoronamento do coro, o discurso vai alterar-se profundamente: de uma forma maciça e direta, passa para a memória fragmentada e para o cruzamento de vozes solitárias. Mas o conceito de *coralidade* não se limita apenas ao diálogo e à questão da personagem, estende-se também a alterações do espaço e tempo. Começamos pela *frontalidade*¹⁴: com o objetivo de se estabelecer uma ligação direta com o público, este endereçamento sem intermediários faz com que se crie uma relação de partilha e de compaixão que, de outra forma, não seria possível entre dois seres anónimos e que não se conhecem. É criada uma ligação cara a cara, que implica uma grande exposição, um jogo com o objetivo de provocar e criar uma relação afetiva com o público. Com a *frontalidade* estabelece-se uma ideia de reunião de seres e uma visão partilhada do teatro.

A *coralidade* torna-se o motor de uma representação descentralizada e que ao mesmo tempo reivindica o seu estilo polifónico¹⁵ e polimórfico que pressupõe um constante movimento de reconstrução da forma e de capacidade de criação e unificação de uma comunidade. A constante centralização e dispersão que a *coralidade* comporta

¹² «Il existe donc une choralité qui stigmatise l'homme ordinaire au moment où il devient la victime plus ou moins consentante de processus totalitaires qui abolissent toute personnalité, toute singularité. Mais il en est aussi une autre, qui consiste au contraire, pour les victimes, à dépouiller leur être individuel et à revendiquer un être collectif.»

in SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne - De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 208.

¹³ Podemos acrescentar a estas razões a questão de representabilidade do coro no teatro moderno: a limitação de portador da palavra, a representação no *real*, questões orçamentais e espaço cénico.

¹⁴ «La frontalité chorale est une frontalité d'équipe. Elle implique une idéologie de groupe et un désir d'indivision. Son message est aussi celui-là: nous parlons ensemble, et "nul plus vaillant que l'autre", pour paraphraser une phrase de Brecht, nous nous adressons à vous.»

in BANU, Georges (2003), "*Solitude du dos et frontalité chorale*", *Alternatives théâtrales*, no 76-77, 2^e trimestre, Alternatives théâtrales, pp. 15.

¹⁵ O conceito de *polifonia* encontra-se directamente relacionado com a identidade do sujeito falante e está contra a ideia de que o portador da palavra transporta apenas a sua própria voz. Deste modo, o emissor poderá ter um entrelaçamento de vozes sobrepostas: uma voz pessoal ou impessoal, um discurso social, a voz do autor, etc. O texto é, por definição, um rede de significados (texto e tecido têm a mesma etimologia.)

faz com que seja possível uma contínua mudança na forma e no dispositivo: uma constante mutação das convenções cénicas. Esta mutação permanente é um sinal da vitalidade da dramaturgia contemporânea.

A desagregação do coro e a consequente criação de um herói anónimo, um indivíduo inserido numa comunidade, a *frontalidade* e a *polifonia*, são os conceitos que usaremos na análise das peças do autor em estudo.

A denominação *teatro pós-dramático* foi formulada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann na obra *Postdramatisches Theater* de sua autoria publicada em 1999. Esta obra é uma resposta à *Teoria do Drama Moderno* de Peter Szondi onde o autor descreve aquilo que diz ser uma *crise no drama* provocada pela forma que recusa a sua dilatação para poder diagnosticar a época. Szondi defendia que as contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas através de um carácter abstrato e expositivo, mas incluídas no interior da obra como dificuldades e que seria necessária a renúncia à poética normativa. Esta crise é um problema de contenção, da forma estanque a que ele chama de «drama absoluto»¹⁶ e que é caracterizada pelo domínio do diálogo e pela comunicação interpessoal, pelo afastamento e exclusão de tudo o que é exterior ao drama, pela linearidade temporal no tempo presente e pelo uso das três unidades: tempo, espaço e ação. Szondi salienta que autores como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, entre outros, exerceram pressão sobre a forma através das suas obras que abordavam temas sociais, filosóficos, políticos e económicos da altura.

No entanto, a tentativa de resposta para esta crise encontra-se no séc. XX sendo várias obras analisadas como resposta ao *socorro* do drama e algumas sugeridas como tentativas de salvamento dessa mesma crise. Estes *autores-salvadores* que atravessam a primeira metade do séc. XX trouxeram ao teatro aquilo a que Szondi chama o *Eu-Épico*¹⁷.

Na sua obra Lehmann refere que a compreensão de Szondi acerca do desenvolvimento do teatro no séc. XX é limitada, e que o seu ponto de vista favorece o

¹⁶ SZONDI, Peter (2001), *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac & Naify, pp. 30.

¹⁷ Quando há algo a narrar ou a recordar na história, realiza-se um *jogo de narração*: segundo a fórmula de Lukács, «o sujeito da forma épica» reconsidera a presença do autor na narrativa e indica a deslocação da acção em proveito da narração, onde o ponto de vista desse autor se torna central.

teatro épico Brechtiano como sendo um dos pontos de rutura com a tradição que o «drama absoluto» impõe. E afirma que o uso de coros, de narradores, de interlúdios, de teatro dentro do teatro, de prólogos e epílogos, de apartes e muitas outras especificidades teatrais poderão ser incluídas no drama sem, no entanto, quebrar a forma contida e as suas características de «drama absoluto». Este autor considera que as inovações do teatro épico Brechtiano fazem parte da tradição dramática e não são, por si só, ruturas da mesma e continua salientando a cegueira de Szondi perante outros desenvolvimentos do teatro fora da estrutura aristotélica e épica.

No seu livro Lehmann analisa a posição do texto através da análise das criações teatrais nas décadas de 70 a 90, mas fica-se por aí. Esta limitação de datas é o que lhe permite fazer o encaixe do teatro no seu conceito *pós-dramático*. Podemos até afirmar que sofrerá, em parte, da mesma cegueira de Szondi. Mas o que é, na realidade, o conceito que Lehmann defende? Ele afirma que o *pós-dramático* não é um estilo, nem uma estética, e que este conceito reúne diferentes práticas teatrais com um ponto em comum: a ação, as personagens e o conflito não são condições necessárias. O *teatro pós-dramático* implica uma emancipação mútua e divisão entre o drama e o teatro: este último pretende operar para além dos limites do texto quebrando, dessa forma, a autoridade do paradigma dramático mas sem o negar. É por essa razão que utiliza como prefixo um *pós* e não um *in*, o prefixo de negação.

Lehmann cria uma separação entre o drama e a encenação, retirando o texto como elemento centralizador e transformando o encenador em autor absoluto. Há uma redefinição de *status* do encenador e do dramaturgo e a consequente morte anunciada do drama.

Com *A Reprise (resposta ao pós-dramático)*¹⁸, Sarrazac regressa ao espaço temporal proposto por Szondi para referir que o drama deve ser entendido como algo em constante mutação. Ele indica que esta crise que Szondi identificou, «a autonomização do teatro em relação ao drama e esta concomitante exaltação da teatralidade — no sentido barthesiano do “teatro, menos o texto” e de “dado de criação,

¹⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre (2011), *O Outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne, pp. 33-50.

não de realização”»¹⁹, não denota em si a perda do drama ou uma perda para o drama. Sarrazac defende que, pelo contrário, esta separação só traz vantagens para a forma dramática no sentido de a obrigar a renovar-se e fugir à estagnação. Por consequência, e de uma forma aparentemente paradoxal, as novas formas dramáticas criadas no final do séc. XX e principalmente no início do século XXI foram no sentido da libertação do textocentrismo e do logocentrismo.

Quanto à crise em si, Sarrazac prefere falar de mutação e de uma *mudança de paradigma* renomeando os dois momentos que Szondi aborda: ao que considera ser o *belo animal* aristotélico-hegeliano, o *drama absoluto*, o *drama-na-vida* e quanto ao novo paradigma, a partir dos anos 1880, designa como *drama-da-vida*. O teórico francês descreve cada uma destes conceitos da seguinte forma:

O drama-na-vida remete para uma forma dramática assente numa grande reviravolta da sorte — passagem da felicidade à infelicidade ou ao contrário —, num grande conflito dramático, composto por «um princípio, um meio e um fim».

(...) o drama-da-vida não se limita àquilo que Sófocles chama uma «jornada fatal»: ele contraria as unidades de tempo, de lugar e até de acção e a sua duração cobre toda uma vida. Para abarcar a totalidade duma existência, o drama-da-vida recorre à retrospectiva — até aí privilégio do teatro épico — e a procedimentos de montagem. De facto, o drama-da-vida marca uma mudança decisiva na *medida* do drama, quer dizer, na sua duração, mas também no seu ritmo interno. (Sarrazac, 2011 : 40)

Mas Sarrazac, na sua resposta a Lehmann, não se fica por aqui. No que à encenação diz respeito, salienta que o gesto do encenador não traz uma separação ou óbito do drama, mas uma clarificação: a forma dramática assume o seu estado incompleto no qual a encenação é um dado de criação. A encenação é a dimensão que falta à obra dramática.

O drama não morre mas sobrevive e transforma-se num livro infinito sem epílogo. O que acontece, na realidade, é um desvio da hegemonia do texto, um novo paradigma no teatro resultante de descontinuidades. O problema do *pós-dramático* é a sua própria noção: «aquilo que pretendemos contestar (...) é justamente de se definir historicamente

¹⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre (2011), *O Outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne, pp. 34.

como pós... dramática.»²⁰. Então do que se trata, exatamente? A resposta encontra-se na *rapsodização* do drama, na liberdade da forma mas não a sua ausência: o drama abre-se ao épico, ao dramático, ao lírico, ao farsesco e a outras artes e elementos díspares dispostos a serem organizados. Estes elementos ajustam-se e transbordam entre si: o *transbordamento*. E esta abertura do drama acontece já nos finais do séc. XIX.

A *rapsodização* do drama trará, com o tempo, novas definições ao nível da personagem. Haverá uma tendência para a apagar psicologicamente, através da voz, da figura, do recitante, teremos um esvaziamento, uma despersonalização, uma personagem sem caráter. O que acontece a uma personagem em perda de identidade? Que se desvanece num fantasma, numa sombra? Esta transformação irá criar uma ausência de caracterização que, por sua vez, forçará o anonimato, a perda de qualidades e da vontade de agir: «the immobility of the soul»²¹. Surge “o homem sem qualidades”, sem singularidade moral e psicológica, com escolhas de vida mais ou menos banais, que se contradiz, que é incoerente, que projeta grandes ações impossíveis de cumprir, em perda irremediável de si próprio e dominado pela passividade. Para além desta questão de identidade, Sarrazac fala de ausências: «En même temps que l'identité, c'est la *présence* du personnage qui vacille: diffractée à l'infini ou réduite à l'extrême, elle n'est plus, dans une sorte de *mimèsis* par défaut, que la présence d'un absent ou que l'absence d'un présent.»²² Com estas ausências, o diálogo com as outras personagens e a sua ligação à ação tornam-se raros e surge o diálogo consigo mesmo, questionando-se e perdendo o estatuto de herói. Transforma-se num homem comum perdendo os seus verbos ativos. A personagem em *Paixão*²³, que vagueia em longo sofrimento e onde a reflexão que a percorre se desliga da ação, torna-se espectadora de si mesma, transformando-se numa *personagem-testemunha*, presenciando a sua banal existência:

²⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre (2011), *O Outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne, pp. 35.

²¹ STRINDBERG (2007), *On drama and theatre*, trad. ed. Egil Tornqvist e Birgitta Steene, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 64.

²² SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne - De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 195.

²³ A *Paixão* vem do verbo latino, *patior*, que significa sofrer ou suportar uma situação difícil. É tipicamente um sentimento doloroso e patológico porque, via de regra, o indivíduo perde parcialmente a sua individualidade, a sua identidade e o seu poder de raciocínio.

«Le moi errant, le moi qui cherche (souvent pathétiquement, grotesquement, comiquement) les portes du monde»²⁴. Assim surge, não raras vezes, a catástrofe íntima da personagem.

Durante vários séculos, no teatro, o texto teve precedência à cena, a obra do autor foi condição necessária para a criação de um espetáculo e para a existência do encenador. No contexto de *escrita de palco*²⁵, temos uma alteração na sobreposição destes elementos: o texto resulta da cena e não do livro. As palavras aparecem e são inscritas no tempo e no espaço do palco. Neste tipo de criação, os atores apresentam-se como matéria fulcral visto que transportam o texto que aparece além do dispositivo triangular em que o encenador se impõe ao textos e aos atores. A palavra é dada aos intérpretes baralhando assim a hierarquia: «Na escrita de palco, o ator é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, ainda que esta mestria possa assumir formas muito diferentes.»²⁶ Podemos colocar a hipótese de que os atores são o início e o fim de tudo e palco abre-se a todo o tipo de contribuições artísticas e até tecnológicas transformando-se no centro, num vórtice de múltiplas linguagens libertando-se da primazia do texto. O *escritor de palco* utiliza todas estas forças e linguagens sem perder de vista os pontos essenciais²⁷ e realizando um gesto de escrita aberto, renovado e em constante reflexão e interrogação.

²⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre (2010), *Théâtre/Public*, nº 156, Novembre-Décembre, Théâtre de Gennevilliers, pp. 26.

²⁵ O ensaio onde Bruno Tackels aborda o conceito de *escritores de palco*, tem como objectivo alongar as teorizações do livro de Lehmann ou o que vem depois do *pós-dramático* e ao mesmo tempo testar algumas das hipóteses que o alemão propôs com a experiência de criações contemporâneas.

²⁶ TACKELS, Bruno (2011), "*Escritores de palco: algumas observações para uma definição*", trad. Alexandra Moreira da Silva, *Sinais de Cena*, no 15, junho, APCT / Húmus, pp. 69.

²⁷ Em relação aos pontos essenciais, Tackels refere o seguinte: «o teatro não pode escrever-se de um modo abstracto, fora dos corpos, fora dos ritmos, dos movimentos e das vozes. Ele só existe plenamente quando consegue dar forma a seres que estão à espera do seu complemento vital no palco do teatro.», destacando a ligação e a comunicação entre todos os elementos e a existência de um diálogo completo entre todos os elementos.

in TACKELS, Bruno (2011), "*Escritores de palco: algumas observações para uma definição*", trad. Alexandra Moreira da Silva, *Sinais de Cena*, no 15, junho, APCT / Húmus, pp. 73.

2. A CORALIDADE NOS TEXTOS DE TIAGO RODRIGUES

2.1 CORO DOS AMANTES (2007) E CORO DOS MAUS ALUNOS (2009)

*e agora?
agora isto
e isto somos nós no presente
somos nós a pegar na vida
a não saber
o que vem a seguir*

Tiago Rodrigues
Coro dos amantes

Em *Coro dos amantes* (2007), Tiago Rodrigues revisita uma peça breve que escreveu e estreou em 2006, no Teatro Maria Matos, com um título mais longo: *Coro dos amantes a caminho do hospital* (2006). A versão de 2007 é mais longa e otimista e inclui uma interessante alteração na forma: não são atos nem cenas que separam as diferentes partes do texto, mas sim canções, interpretadas por um coro. Este casal tem uma simples e curta indicação de caracterização: ELE e ELA. Para além do género das personagens, não existe qualquer indicação cénica: estamos perante duas entidades descaracterizadas, dois seres anónimos. Antes de qualquer leitura é possível depreender pela mancha do texto que estamos perante um coro disperso:

ELE	ELA
acordou e perguntou-me se a ouvia	acordei e perguntei-lhe se me ouvia
a voz dela era fina, sumida	a minha voz era fina, sumida
a voz dela quase não estava lá	a minha voz quase não estava lá
a voz dela estava a acabar-se	a minha voz estava a acabar-se
faltava-lhe o ar, respondi: sim	faltava-me o ar, respondeu: sim
(Rodrigues, no prelo : 87)	

Neste texto Rodrigues abraça abertamente a *coralidade* e logo na primeira linha de diálogo somos atingidos por palavras diretas que têm por objetivo criar uma empatia

com estas personagens. Desta forma, o autor usa a *frontalidade* para que este dueto se faça ouvir sem intermediários: ELE e ELA contam de uma forma direta este acontecimento dirigindo-se a nós, espectadores, e só muito raramente à outra personagem em cena. Temos sempre duas visões do mesmo momento, da mesma viagem. E quando por momentos as duas personagens se confrontam, voltam para nós muito rapidamente, usando a terceira pessoa, como se fosse inevitável a presença de um ouvinte ou vários no seu diálogo interior, um ouvinte não-participante nessa noite quase fatal. Mas qual é a história que esta canção transporta? Nesta viagem de urgência ao hospital ELA encontra-se entra a vida e a morte. Esta jornada (quase) fatal provoca no casal um turbilhão de memórias, emoções e sentimentos. Podemos constatar que a ideia base da peça é um cliché: a vida passa à nossa frente quando estamos a perdê-la.²⁸ Mas o autor desvia-se desse mesmo cliché através da forma e do veículo que criou para contar a história de duas personagens banais e anónimas. O texto de Rodrigues é uma constante reflexão de um casal sobre a sua vida envolta em banalidades, tempo perdido e frustrações. Em alguns momentos podemos perceber que é a voz do autor que é veiculada através da personagens²⁹ com o recurso à *polifonia*. E é dessa forma também que aparece a *Paixão* neste coro disperso, e com ela a frustração, a culpa, o peso e a inércia. Estas personagens revelam um enorme sofrimento quando são confrontadas com o tema da morte: percebem que as suas vidas são levianas e sofrem com isso. Há medida que relatam o acontecimento trágico, estas *personagens-testemunha* distanciam-se cada vez mais mimando a separação física dessa noite terrível.

Podemos verificar na segunda canção que o coro se dispersa mais ainda e que

²⁸ O autor assume o lugar comum através da *polifonia* em que uma das personagens refere o seguinte: «um lugar comum / quando morremos vemos / a vida inteira a passar-nos diante dos olhos / como se fosse um filme em fast forward / mas eu acho que estou a morrer / e não vejo a minha vida / a passar-me diante dos olhos / vejo um filme: o scarface com o al pacino» in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 98.

²⁹ «ELA tanto tempo perdido / a fazer pequenas coisas / pequenas coisas sem importância / a ver os noticiários / a ler os jornais / a tomar cafés / a enviar facturas / a escrever mails / a falar ao telefone / a agrafer papéis / a tocar às campainhas / a bater às portas / a falar sobre teatro / a escrever projectos de teatro / a arranjar dinheiro para fazer teatro / a queixar-me de não me darem dinheiro para fazer teatro / a tentar fazer teatro / a não conseguir fazer teatro / tanto tempo desperdiçado / e agora não tenho tempo / para chegar ao hospital» in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 89.

cada personagem segue o seu próprio rumo. A sincronia de vozes torna-se cada vez mais rara. Rodrigues usa, num vaivém constante, alusões ao filme³⁰ a que o casal assistia na noite fatídica, como se espectros desse mesmo filme estivessem na memória, na retina, e por vezes nas ações deste casal. Numa evidente *rapsodização*, os diálogos e ações do filme são utilizados e recriados pelas personagens³¹, criando uma proximidade entre o cinema e o teatro. Por vezes ELE transforma-se em Al Pacino num jogo partilhado com ELA³².

Após o perigo, o casal encontra-se em casa onde reencontra a banalidade, os pequenos atritos do dia a dia e as discussões. Para marcar esse momento, o autor usa a única didascália da peça, «Preparam um chá e servem-se em duas canecas. Bebem. Tudo isto acontece em silêncio.»³³, como se o fizesse para parar o tempo, para logo de imediato nos dar um regresso ao início, ao ponto onde se encontravam nas suas vidas. Com esta nota cénica Rodrigues pára definitivamente a já de si lenta ação da peça, abrindo uma espaço de reflexão silenciosa, como se as duas personagens, naquele preciso momento, pedissem a reflexão e o questionamento. Em perda irremediável de si mesmas, presenciando a sua banal existência e o regresso ao Purgatório, as personagens

³⁰ *Scarface* é um filme realizado por Brian de Palma onde um imigrante cubano tenta formar um império de tráfico de drogas. O filme foi realizado em 1983 com argumento de Oliver Stone, baseado num romance de Armitage Trail. *Scarface* é um dos filmes mais violentos já feitos e também um expoente do cinema de Hollywood da década de 80.

³¹ Num primeiro momento, ELE planeia uma grande acção mimando o comportamento da personagem principal do filme: «fazem bem em mandar o polícia para perto de mim / porque se me dão más notícias / eu vou ficar violento / eu vou gritar / eu vou espernear / eu vou pegar numa metralhadora / e varro a sala de espera / vão todos de enfiada / doentes familiares médicos / enfermeiras seguranças / pessoal da limpeza / sangue por todo o lado / e eu a disparar»
in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 97.

³² Por um instante ELA assume o jogo iniciado continuando a violenta narrativa e assumindo que ELE se transforma no Al Pacino: «a disparar a disparar / os assassinos tentam entrar na mansão / e o al pacino a disparar / a gritar em inglês com sotaque cubano a saber que vai morrer / mas há-de levar alguns com ele / ele é um animal ferido e dispara / dispara dispara e já não é o al pacino / é ele eu sonho com ele / a cara dele no corpo do al pacino / ele de metralhadora em punho»
in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 97.

³³ RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 107.

elaboram individualmente projetos de grandes ações³⁴ que não passarão de desejos, pois a inércia regressará. A peça curta termina com o regresso ao momento inicial onde visualizam *Scarface* noite dentro e tal como da primeira vez são vencidos pelo sono e adormecem antes do final do filme.

Em *Coro dos maus alunos* (2009) Rodrigues apresenta-nos o texto com uma «nota de intenções e sinopse»³⁵. As duas páginas que a compõe são, na verdade, um manual de instruções. De uma forma leve e descomprometida, o autor refere que são «algumas indicações práticas»³⁶. Após uma leitura atenta, podemos verificar que são observações no âmbito da (des)caracterização das personagens. Rodrigues começa por sugerir que são jovens da mesma faixa etária, não indicando uma idade precisa, para logo depois nos propor personagens sem género. Quanto aos seus nomes refere o seguinte: «foram criados de forma a não definirem nem o tempo nem o espaço em que decorre a acção, tentando-se que tenham uma fonética bastante abstracta».³⁷ Estes jovens são espacialmente e temporalmente orfãos: podem assemelhar-se aos miúdos da escola secundária mais próxima, que se cruzam connosco diariamente, ou em determinados momentos, aos jovens do filme *Clube dos poetas mortos* no qual é retratada uma geração que surge no final dos anos 50. São personagens que estarão no imaginário comum, mas que não têm nenhuma particularidade ou qualidade que faça com que se destaquem: são despersonalizadas, neutras, abstratas. Os nomes que as distinguem são

³⁴ «ELE tudo o que tem que mudar / acordar mais cedo / acordar bem-disposto / fazer a barba todos os dias / dar banho à nossa filha / vestir a nossa filha / tomar o pequeno-almoço / com calma / é sempre uma correria / gastar menos dinheiro em livros / que ficam anos na estante / até ao dia de chegar a sua vez / correr, gosto tanto de correr / porque é que não corro? / devíamos correr juntos / devia tirar um curso de culinária / ser uma daquelas pessoas / que junta os amigos uma vez por mês / e cozinha para toda a gente» in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 109.

«ELA tudo o que tem que mudar / dormir melhor / comprar sempre pão fresco / e quando me irrita com a má disposição matinal dele / fazer as pazes mais cedo / tomar o pequeno-almoço / com calma / é sempre uma correria / habituar-me a ler os jornais / nunca sei o que se passa / decorar o meu poema preferido / ser uma daquelas pessoas / que sabe um poema de cor / aproveitar, aproveitar, aproveitar / comer geleia / dançar no meio da pista / aprender a assobiar / a tocar piano» in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 109.

³⁵ Cf. ANEXO I, *NOTA DE INTENÇÕES E SINOPSE (CORO DOS MAUS ALUNOS)*.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

neutros: Placo, Fisa, Crina, Luga, Garo, Síbia e Lema. Sons que se irão transformar em vozes. Ainda na mesma nota, é-nos dado de uma forma muito direta, a indicação de dispersão do coro, «Ao longo da peça, existem vários momentos em que o mesmo texto ou diferentes textos são ditos em simultâneo por vários actores.»³⁸, conceito que o autor usa durante toda a peça. Aliás, são as próprias personagens que durante a peça assumem perante o público essa dispersão:

Todos

nós nem sempre concordamos / já recordámos tudo o que se passou muitas vezes e
nem sempre concordamos / às vezes mudam as datas / outras vezes as frases / nem
tudo o que vos vamos contar / aconteceu exactamente assim
(Rodrigues, 2009 : 35).

Rodrigues aborda ainda questões temáticas não se detendo em muitos pormenores. Sobre o tema refere o seguinte: «Pretende ser uma história sobre o poder transformador do ensino, sobre o crescimento intelectual e humano de um grupo de jovens inspirados por um professor invulgar e sobre a ameaça que o pensamento livre constitui para um sistema escolar burocrático e desumanizado, onde os valores democráticos são apenas uma fachada.»³⁹ Durante o século XX, o indivíduo tornou-se cada vez mais alienado e cada vez mais distante dos centros de poder. Arthur Miller narrou, várias vezes, como o poder operou contra o indivíduo no mundo moderno, sentindo também que este é um tema já velho. Em *Coro dos maus alunos*, não há qualquer indicação que nos permita imaginar que o invulgar professor tenha sido ou seja uma ameaça para a sociedade ou para o estado. No entanto, parece ter sido uma ofensa e uma ameaça para a organização que o sistema escolar defende.

No que diz respeito à estrutura do texto, ele encontra-se dividido em quatro partes: um prólogo seguido de três atos. Não existe epílogo, o que denota uma quebra de convenção e deixa a possibilidade de um final em aberto ou incompleto.

O prólogo abre com o relato de um acontecimento passado. É estabelecida uma

³⁸ Cf. ANEXO I, *NOTA DE INTENÇÕES E SINOPSE (CORO DOS MAUS ALUNOS)*.

³⁹ Idem.

ligação direta com o público logo na primeira frase, com o uso da *frontalidade*, sugerindo uma participação ativa do espectador⁴⁰:

Placo

está tudo no youtube / podem ver / toda a gente pode ver

(Rodrigues, 2009 : 19).

Desta forma, pensamos que o autor pretende também, logo desde o início estabelecer um jogo com o objetivo de provocar e criar uma relação afetiva com o público. Mais tarde, Rodrigues forçará essa mesma participação com textos que serão ditos em simultâneo. O público terá de optar pela personagem e pela versão dos acontecimentos que irá ouvir de um coro disperso.⁴¹

Logo nas primeiras réplicas percebemos que estes jovens cometeram deliberadamente um episódio violento contra os seus professores. Somos transportados imediatamente para uma escola numa zona problemática de uma qualquer cidade onde um grupo de seis jovens conturbados entram de uma forma violenta na sala de professores. Mas que jovens serão estes, atuantes e testemunhas, dominados pela adrenalina? Quais eram as suas motivações? Violência pura e simples? O que querem estes jovens? Telemóveis, portáteis, dinheiro? Não. Querem ser ouvidos pelos mais velhos. Querem ser ouvidos tal como se ouve um tiro. E eles sabem que não se escolhe ouvir um tiro. E através de um ato violento conseguem a atenção que pediram. A nossa, como se tivéssemos escutado um tiro nas entre linhas. Um tiro que não podemos

⁴⁰ Acerca do estado activo do espectador, Sarrazac refere o seguinte numa entrevista com David Lescot: «Or cette idée d'un théâtre critique — en deux mots: d'un théâtre qui fait le commentaire (le "grande commentaire", disait Barthes) de notre société, d'un théâtre qui suscite un spectateur actif, c'est-à-dire, dans le même mouvement, du théâtre et de la société — cette idée a été produite (sous l'influence de Brecht, mais aussi de Vilar et d'un certain idéal "athénien" du théâtre...) par ce que j'appelle des critiques non pas *de* théâtre mais *du* théâtre.» in SARRAZAC, Jean-Pierre (2010), "*L'extérieur de l'intime*", *Théâtre/Public*, n° 156, Novembre-Décembre, Théâtre de Gennevilliers, pp. 23-28.

⁴¹ «Ao longo da peça, existem vários momentos em que o mesmo texto ou diferentes textos são ditos em simultâneo por vários actores. No caso de ser o primeiro texto a ser dito por múltiplas vozes, deve ser trabalhado de forma a ser compreensível para a totalidade do público. No entanto, quando se trata de textos diferentes ditos ao mesmo tempo, faz sentido que o público seja obrigado a escolher entre ouvir este ou aquele actor, como se estivesse a escolher automaticamente qual a versão dos acontecimentos em que acredita.»

Cf. ANEXO I, *NOTA DE INTENÇÕES E SINOPSE (CORO DOS MAUS ALUNOS)*.

ignorar.⁴²

Estes seis jovens encontram-se em constante modo de contemplação e de reflexão e, durante o primeiro ato, o tom é maioritariamente de concordância. Desta forma o autor imprime uma forte carga narrativa onde a ação e a sua progressão não são prioridades. São descritos os momentos de união destes jovens, pelo menos em grande parte deles, e o primeiro dia de aulas com o professor. Sem discordâncias. Podemos constatar que esta personagem sénior, sem nome, sem voz própria e representada pelos alunos, não tem qualquer indicação de caracterização. Consideramos este professor um espectro que aparece através da voz dos jovens, apropriando-se dela.

Segue-se um longo testemunho da conversa com o docente por parte desta comunidade de alunos, em partilha de voz pelas *personagens-testemunha*. O tópico é a diferença de opinião. É nesta altura que ao autor altera a especificidade da narrativa, com o uso do *fait-divers*⁴³:

Placo

mas há pouco menos de duzentos anos / a escravatura não era proibida / sempre houve escravos / e até há pouco tempo / era perfeitamente normal / até os escravos achavam normal ser escravos / o que é que te garante que daqui a duzentos anos / comer comida japonesa não será visto / como uma coisa abominável? / não haverá já hoje quem pense isso? / não haverá quem pense que os peixes que morrem / para tu comeres o teu sushi são assassinados para o teu prazer? / não haverá já quem pense que é hediondo / os humanos matarem outros animais para os comerem?

(Rodrigues, 2009 : 31-32).

⁴² Utilizamos esta interessante imagem acerca da inevitabilidade tal como Rodrigues usa no texto, através de uma das suas personagens:

«**Garo** não se pode escolher não ouvir um tiro».

in RODRIGUES, Tiago (2009), “*Coro dos maus alunos*” in *PANOS palcos novos palavras novas*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 7.

⁴³ No sentido mais comum, *fait-divers* é a secção de jornal na qual estão reunidos os incidentes do dia: as mortes, os acidentes, os suicídios ou qualquer outro acontecimento marcante do dia. O termo remonta à criação da grande imprensa no final do séc. XIX. Como leitura, o *fait-divers* é sempre a narração de uma transgressão qualquer, de um afastamento em relação a uma norma (social, moral, religiosa, natural). Para Roland Barthes, a sua principal característica é ser uma informação total, ou mais exatamente, imanente: contém em si todo o seu saber, não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait-divers*. Ele não remete para nada mais além dele mesmo. A imanência diferencia-o das outras informações jornalísticas que só são inteligíveis dentro do seu contexto. Contrariamente a isso, o *fait-divers* pode ser lido e compreendido fora de qualquer contexto histórico.

O primeiro ato termina com um longa sessão de insultos ao professor, a pedido deste, e com a notícia partilhada pelos alunos da abertura do inquérito por parte da direção da escola, o que trará a introdução de duas novas personagens (o diretor e a diretora-adjunta) que serão, à semelhança do professor, recriadas pelos testemunhos dos alunos.

É durante o segundo ato, o mais longo da peça, que Rodrigues assume totalmente a desagregação do coro: que se dá o momento mais completo da *coralidade* aliando-se às características que surgem no prólogo e no primeiro ato. Com esta divisão realiza-se a criação de seis heróis anónimos com memórias próprias e pontos de vista discordantes entre si. Estas testemunhas perderam as certezas das suas ações para enveredarem por um caminho cheio de dúvidas, fazendo com que a reflexão se desligue completamente da ação. Cada um destes jovens descreve o processo individual pelo qual passa e passou, o seu *drama-da-vida*. Neste longo ato, cada personagem revela a sua visão pessoal acerca do professor enquanto são inquiridos pela direção da escola. É nesse momento que conhecemos os factos que tanto ameaçam o sistema escolar e a marca indelével que o professor deixou em cada um deles, à semelhança do que acontece no filme *Clube dos poetas mortos*. Destaquemos uma das personagens que se expõe, já no final do ato, e percebemos que a sua *Paixão*, se encontra para além do âmbito escolar. Crina é a única jovem que se expõe a este nível, revelando um enorme sofrimento na sua vida e uma crise de identidade, provocando algum desequilíbrio entre as personagens:

porque tinha passado meses, anos / à espera que me acontecesse alguma coisa / à
espera de não me sentir mal quando olhavam para mim / à espera de me sentir em
casa na minha casa / à espera de alguém que chegasse ao pé de mim / e me
prendesse os cabelos atrás da orelha / à espera de alguém que me explicasse o que
era melhor para mim / como é que havia de viver a minha vida
(Rodrigues, 2009 : 61).

O último ato, em forma de uma rápida espiral, é construído como se de um tribunal sem testemunhas se tratasse: apenas lá estão a acusação e o réu. As jovens testemunhas ouvem atentamente fora da sala. Querem fazer-se ouvir e como solução encontram a violência. Neste último momento, os alunos reagrupam-se e, como

comunidade, perseguem o seu objetivo comum. Somos rapidamente remetidos para a memória do prólogo, como se estivéssemos lá, onde as palavras que ouvimos inicialmente são agora repetidas com variações.⁴⁴ Mas o momento é o mesmo. Estas variações tornam o acontecimento mais claro, estão em complemento e continuação do testemunho do início da peça, embora o final, previsivelmente pela falta de epílogo, não nos seja revelado: fica em suspenso.

Conforme podemos verificar, encontramos fortes indícios da presença da *coralidade* nestes dois *Coros*. Podemos perceber as diferentes fases da dispersão do coro, o uso da *frontalidade*, o aparecimento de várias vozes e do herói anónimo. Os conceitos de *rapsodização* e *transbordamento* estão na origem das micro-formas que Rodrigues utiliza, bem como a proximidade com o cinema. Por consequência, as noções de tempo e de espaço são exploradas em diferentes camadas e texturas, dando lugar ao aparecimento do *drama-da-vida* nos textos do autor.

⁴⁴ O autor usa a *repetição-variação*, um conceito desenvolvido por Gertrude Stein que dizia que a questão da repetição era muito importante. E que a sua importância se devia ao facto de a repetição não existir: há sempre uma pequena variação pois sempre que contamos a mesma história fazêmo-la de uma forma ligeiramente diferente.

2.2 TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS (2011)

Como é que eu hei-de dizer isto?

Filha, a tua mãe também não era uma personagem muito credível.

Mas as personagens menos credíveis são as pessoas mais interessantes.

Percebes, amor?

Tiago Rodrigues

Tristeza e alegria na vida das girafas

Tristeza e alegria na vida das girafas (2011) é sobre uma criança e a sua demanda para realizar um trabalho escolar. E para o fazer precisa de dinheiro para pagar a mensalidade da televisão por cabo para poder ver o documentário *A Vida das Girafas* no Discovery Channel. Como podemos verificar por esta sinopse, a missão desta jovem consiste numa ação completamente banal e que nada tem de épico. Aliás, esta personagem pode ser qualquer aluna, de uma qualquer escola, de uma qualquer família, na qual o pai não tem dinheiro para pagar a televisão por cabo. Mas que personagem será esta? Rodrigues não faz qualquer lista de personagens e quanto à sua caracterização, é reduzida ao seu próprio nome. No entanto, a escolha é criteriosa. Detenhamo-nos por momentos no rol de personagens que o autor cria. A escolha do nome da criança está intimamente ligada ao seu objeto de estudo: a girafa. Desta forma, Rodrigues cria uma infratextualidade onde o nome e o objeto de estudo são exatamente o mesmo⁴⁵. Conforme verificamos a identidade e o objetivo são assumidos pela própria

⁴⁵ «GIRAFAS: Encontro-me na ocasião de apresentar um trabalho escolar intitulado “Tristeza e alegria na vida das girafas”. Espero que retirem prazer do visionamento deste trabalho e que não possuam aborrecimento. Um trabalho escolar é uma investigação que um ou mais alunos produzem para apresentar no interior da escola. A escola é o edifício onde as crianças consomem educação. Educação é uma orquestra de regras para o desenvolvimento do corpo e do espírito. Este é o meu corpo e é um corpo gigante para a minha idade. Este é o meu espírito. O meu espírito é invisível mas dou-vos garantias de que também é um espírito gigante para a minha idade. A idade que eu possuo é nove anos, um mês e doze dias, a contar do momento em que eu nasci, incluindo os anos bissextos. Sou, portanto, uma criança. Uma criança é a versão mínima de uma pessoa.»
in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 35.

personagem logo no início do texto. O subtexto e o verdadeiro objetivo da viagem desta criança é a descoberta de si mesma e o seu amadurecimento com a passagem para a puberdade ou pré-adolescência⁴⁶. Por esta razão “Girafa” é a única que se dirige ao público, sendo participante e narradora ao mesmo tempo. Rodrigues usa o conceito de *frontalidade* neste texto mas de uma forma exclusiva a esta personagem. Esta centralização faz com que seja possível uma contínua mutação das convenções cénicas. Não encontramos este conceito nas outras personagens⁴⁷ e, em alguns momentos, o resultado é como se a personagem “Girafa” escrevesse em tempo real o seu trabalho escolar onde, aparentemente, tudo o que a envolve — inclusivamente as outras personagens — fosse produto seu. Poderá a “Girafa” ser a voz do autor? Não encontramos durante toda peça qualquer carácter polifónico nesta personagem, no entanto, podemos descobrir a *polifonia* na personagem “Tchékhov” curiosamente num diálogo com a criança na cena 24⁴⁸. Estará o autor a revelar à personagem principal qual o verdadeiro motivo da sua demanda? A indicar-lhe o caminho? Talvez. Não será certamente por acaso que a personagem se chama “Tchékhov”.

Embora a lista de personagens tenha um elevado número — onze — na verdade o seu número real é menor. Isto acontece pelo facto de Rodrigues metamorfosear uma das personagens, o pai da “Girafa”. Esta personagem embora demonstre uma capacidade intrapessoal e de mutação, a sua única caracterização, para além da relação parental com

⁴⁶ Já no final do texto e após “matar” o seu peluche de nome Judy Garland a “Girafa” refere o seguinte: «Isto é o fim do dia em que eu cresci. Isto sou eu aqui e agora, na ocasião de terminar a apresentação do meu trabalho escolar intitulado “Tristeza e alegria na vida das girafas”. Espero que tenham retirado prazer do visionamento deste trabalho e que não tenham possuído aborrecimento.» in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 81.

⁴⁷ Lista de personagens: Girafa, O Homem Que É Meu Pai, Judy Garland, O Homem Que É Meu Pai A Fazer De Mulher Que Era Minha Mãe, O Homem Que É Meu Pai A Fazer Dele Próprio, Velho, Pantera, Bancário Do Pacote De Açúcar, Polícia, Tchékhov e Pedro Passos Coelho.

⁴⁸ «TCHÉKHOV: O teu trabalho não é sobre girafas, minha cara. (...) Sempre que escreves, é como se estivesse a cortar uma parte do teu corpo e a entregá-la a quem vai ler. É uma maneira dessa pessoa que vai ler estar contigo. É como se cortasses a mão e a desses a alguém para essa pessoa andar sempre de mão dada contigo. (...) O teu trabalho pode falar sobre girafas, mas não tem que ser sobre girafas. Tem que ser sobre o que é importante para ti. O que é que é realmente importante para ti? (...) GIRAFA: (...) Quem és tu? És realmente o Tchékhov?» in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 70-71.

a criança, é o próprio nome que assume e a celeridade com que o faz⁴⁹. Quando se transforma no espetro da mulher, este pai carrega consigo o peso de duas vidas. Mas o *drama-da-vida* não é exclusivo a esta personagem. Podemos observar que o “Velho”⁵⁰ e o “Bancário Do Pacote de Açúcar”⁵¹, quando interpelados pela “Girafa”, enveredam por um discurso torrencial sobre si mesmos onde realizam uma retrospeção das suas vidas. E embora exista um interlocutor, em determinados instantes do texto ambas as personagens elaboram um diálogo interior onde expõem o seu *drama-da-vida* fazendo com que a ação não progrida.

Nesta longa viagem da “Girafa” pela *pólis*, é-nos revelado o triângulo eu-casa-mundo. Rodrigues propõe um texto onde nos mostra as dinâmicas, as relações, as irracionalidades e contradições do mundo aos olhos de uma criança, demonstrando a sua capacidade de expor a intimidade das personagens no espaço público enveredando, à semelhança do *Coro dos maus alunos*, por um teatro político.

Tal como os textos anteriores as indicações cénicas são raras ou mesmo

⁴⁹ «O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: Tens que encontrar outras palavras.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Não há mais palavras. Isto não vai lá com palavras. Dá-me o comando, por favor. Senta-te comigo e vamos ver um bocado de televisão. Vamos ficar só a ver televisão. Pode ser?

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: A televisão está avariada.

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Ficamos só a olhar para a televisão desligada. Só um bocadinho.»

in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 49.

⁵⁰ «VELHO: (...) Eu dou-te dinheiro, mas fica a saber que os meus filhos já foram assim como tu e depois cresceram e agora acham que eu não estive presente nas vidas deles. Não estive presente? Tiveram sempre de comer e de beber. Tiveram roupa. Andaram na escola. E quê? Não lhes dava beijos, abraços? Estava a trabalhar. Não lhes dizia que os amava. Não os fazia sentirem-se amados. E quê? Só os via no Natal? Não. Via-os todos os dias. Via-os a dormir na cama quando saía para o trabalho. A dormir na cama que eu tinha comprado. E à noite lá estavam eles, já jantados e com os pijamas vestidos. E quem é que tinha estado a trabalhar para pagar a porcaria dos pijamas?»

in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 56.

⁵¹ «BANCÁRIO DO PACOTE DE AÇÚCAR: (...) E bebi a bica e vim trabalhar aqui para o banco e saí do banco e fui directo para casa e contei-lhe o segredo. E ela saiu de casa passado uma semana. E eu cancelei a viagem às Maldivas. E pronto. Não é uma grande história. Não é nenhuma tragédia. Eu estou bem. A minha vida está na mesma. Só um bocado mais amarga. Agora bebo café sem açúcar. Acreditei uma vez e depois aprendi a lição. Não é vergonha nenhuma. A tua vantagem é que aprendeste já hoje. Vais crescer a saber como é que as coisas funcionam. Agora já não caís noutra, pois não? “O teu banco para todas as ocasiões.” Era bom, mas é mentira. Funciona melhor assim, sendo mentira. Próximo cliente.»

in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 65.

inexistentes. No entanto, aqui o autor opta por uma inovação no sentido de manter essa mesma rarefação. Como referimos, a “Girafa” participa e narra, como se escrevesse o seu trabalho e, usando essa característica, Rodrigues torna esta personagem num veículo de indicações cénicas, quer a nível de ações⁵² quer de aspetos técnicos⁵³. Desta forma o autor mantém a dinâmica textual, não a comprometendo com a inclusão de didascálias.

Ao contrário dos outros textos, onde assistimos a um coro em dispersão e ao consequente aparecimento de heróis anónimos, aqui Rodrigues entrega esse papel a uma única personagem. Podemos dizer o mesmo em relação à *frontalidade*, apenas presente na “Girafa”.

Neste texto assistimos também à introdução de personagens secundárias mas não secundarizadas pelo autor: a *Paixão* encontra-se presente nelas, perceptível nos seus diálogos interiores, nos problemas que enfrentam e na inércia que as acompanha.

Através da análise realizada e comparativamente com as peças anteriores, Rodrigues faz um desvio na caracterização das personagens dotando-as de características diferentes e, em alguns casos, exclusivas. Esta diferenciação das personagens insere um maior número de micro-formas no texto do autor, consequências da *rapsodização* e do *transbordamento*.

Percebemos também que este autor tem uma forte preocupação com a forma. Lembremos as palavras de Sarrazac: «O dramaturgo quer criar obra nova, alimentando-se generosamente desta memória obscura das formas, coloca-as em tensão, e junta-as numa espécie de mosaico.»⁵⁴. É este o caso. A constante inquietação do autor por algo

⁵² «GIRAFÁ: Isto sou eu e o Judy Garland a divagar por ruas desconhecidas. Divagar é o acto de vaguear, caminhar ao acaso, andar errante ou fantasiar. Isto sou eu a andar errante com uma nota de 50 na mão. Uma nota de 50 de dinheiro zangado. (...) Isto sou eu a reparar numa loja onde vendem esferovite que parece uma casa cheia de neve. (...) Isto sou eu a reparar que há pedras pretas no chão encaixadas entre as pedras brancas a formar desenhos de barcos e gaivotas.»
in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 57.

⁵³ «GIRAFÁ: Este é o som da minha alegria no recreio da escola. Este é o som da tristeza do homem que é meu pai a ver-me brincar no recreio da escola. Este é o som do homem que é meu pai a aproximar-se de mim no recreio da minha escola. Este é o som do portão da minha escola. Este é o som da rua. As ruas não existem na natureza: são fabricadas pela espécie humana para facilitar a locomoção.»
in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 37.

⁵⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O Futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras, pp. 179.

novo, vivo, com sangue a correr, único, é visível nestas três obras de Rodrigues separadas por quatro anos. Os veículos que transportam estas histórias são variados e diferentes entre si. Há também uma tendência *rapsódica* que implica alterações profundas na linguagem, na categoria teatral, na fábula, no *fait-divers*, nos vasos comunicantes com outras formas de arte (o cinema, por exemplo). Esta mestiçagem, este rompimento com a estrutura hermética e fechada, cria novos pontos de fuga que nos surpreendem constantemente.

Rodrigues é um autor com uma enorme versatilidade e um transgressor no que diz respeito ao conteúdo e à forma, o que lhe confere uma hibridez na escrita.

3. A PRÁTICA CÊNICA EM TIAGO RODRIGUES

3.1 O ATOR, A PERSONAGEM E A CENA

*tudo são acções reais,
para o actor isso deve estar presente.
um teatro real*

Tiago Rodrigues
Conversa com Tiago Rodrigues

Conforme podemos verificar na ficha técnica e artística⁵⁵ de *Coro dos amantes*, Tiago Rodrigues não assume o papel de encenador. No entanto, através da visualização do espetáculo constatamos que se encontra sempre fisicamente presente. Rodrigues é um *espectador emancipado*⁵⁶ com um lugar privilegiado: encontra-se sentado à direita na boca de cena, o que faz de si um corpo presente, um autor vigilante. Mas o que vê ele, realmente? Dois atores a *cantar* sobre a morte, porque *Coro dos amantes* não se encontra dividido em partes, cenas ou atos, mas canções. O autor imprime a récita e o teatro dito.

⁵⁵ Cf. ANEXO II, *FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA (DUAS METADES)*.

⁵⁶ No seu ensaio *O espectador emancipado*, Rancière reflecte sobre a questão do espectador na actualidade com base nas ideias desenvolvidas no seu livro *O Mestre Ignorante*, redefinindo os pressupostos teóricos e políticos que suportam o debate sobre espetáculo teatral e espectador. Rancière coloca a questão do espectador no cerne do debate sobre as relações entre arte e política e resume as diversas críticas do teatro ao que denomina o paradoxo do espectador, segundo o qual não há teatro sem espectador, mas ser espectador é considerado mau por implicar ver, considerado o oposto de conhecer e de actuar. O autor identifica nos reformistas do teatro e nos pedagogos embrutecedores a convicção do abismo que separa duas posições: a posição passiva dos espectadores e a posição activa dos actores, que pretendem arrancar os espectadores da sua atitude passiva e transformá-los em participantes activos num mundo partilhado através da actuação. Rancière propõe que é o desejo de abolir a distância que a cria, sendo a oposição radical pressuposta entre activo e passivo que permite declarar o espectador passivo. A identificação entre o olhar e o ouvir e a passividade assenta nos pressupostos das oposições entre ver e conhecer, aparência e realidade, discurso e acção, e actividade e passividade. Estas oposições definem uma distribuição do sensível que estabelece as posições de actores e espectadores com base nas suas capacidades e incapacidades, segundo o mesmo princípio da desigualdade de inteligências. A emancipação exige o desafio destas oposições. Olhar não é o oposto de acção, é também uma acção que implica observar, seleccionar, comparar, interpretar, ligar o que se vê com outras coisas que se viu, de forma a compor um sentido próprio para o que se está a ver. O espectador também actua, é simultaneamente espectador distante e intérprete activo do espetáculo, compondo o seu próprio poema com os elementos do poema que lhe é apresentado.

E em cena temos o embate dos atores com o tema da morte, com a presença do autor como *voyeur*, como se escutasse a canção. Rodrigues assume, perante o público, o parentesco da escrita com a morte: um tema milenar sendo um dos seus intuitos o de perpetuar a imortalidade do herói. Mesmo que este falecesse jovem, depois de uma vida curta, mas consagrada pela chegada da morte, tornava-se imortal. Foucault refere que esse tema, da narrativa ou epopeia dos gregos feita para exorcizar a morte, foi metamorfoseado pela nossa cultura. Não podíamos concordar mais. Na verdade, a escrita dos dias de hoje está ligada ao sacrifício da vida, a um apagamento voluntário por vezes consumado até no próprio escritor: «A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.»⁵⁷. Podemos considerar que Rodrigues assiste no palco ao seu próprio desvanecimento, *personagem-testemunha* silenciosa de si mesma, das suas palavras. Mas o que acontece realmente ali, com os atores? Nas palavras do autor, em conversa realizada em julho de 2013: «no espetáculo, no texto dramático, propõe-se a morte de uma personagem. O que acontece em palco, para mim, não deve ser só o símbolo da morte, uma morte a fingir. Deve ser uma coisa real que acontece entre atores, que tem um significado real e que pode aludir à morte.» O que nos remete para o *real* e a sua interpelação. Recordemos as palavras do encenador e ator Paulo Filipe Monteiro no 11º congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro, onde este referia que «O que aconteceu, desde o início da modernidade, é que as artes passaram a exprimir o real social, quando muito, através da oposição do *indivíduo* ao grupo social, isto é, mais pelas ausências sentidas do que pelas presenças; e passaram a debruçar-se mais sobre as suas próprias linguagens e sobre a sua morte.», distanciando-se da ideia de George Banu de que este aspeto é apenas conjuntural e passageiro. Rodrigues não se tem circunscrito pelo tipo de interpelação e pelo caráter limitativo que Monteiro refere. São variadas as formas como este criador relaciona a sua arte com o *real*: a imitação, a expressão do ideal, a exibição traumática do quotidiano, a memória de experiências concretas e a recriação do *real*. Este último ponto em particular, conta com uma forte participação dos intérpretes dado

⁵⁷ FOUCAULT, Michel (2009), “O que é um autor?” in *Ditos e escritos III — Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, pp. 269.

que fazer teatro *é* uma coisa real e, deste modo, a procura que o ator realiza torna-se numa dupla responsabilidade. Mas o que deve o ator sentir nesta duplicidade, o que deve procurar quando não deve representar mas sim *cantar*, agir? Na impossibilidade de poder experienciar a vida passada da personagem, o ator deve sim viver qualquer coisa, procurar uma verdade e experiência pessoal ao aproximar-se dessa mesma personagem. Essa demanda, ao aludir à personagem, vai no sentido oposto à aceitação de que tudo, no palco, é mentira. E dessa forma temos o ator como centro de tudo, como veículo primordial da palavra, a atuar no *real*: eu, aqui, agora. Tomemos como exemplo a única didascália do *Coro dos amantes*: «Preparam um chá e servem-se em duas canecas. Bebem. Tudo isto acontece em silêncio.»⁵⁸. Rodrigues serve-se de uma simples indicação cénica, a única do texto, para indicar e lembrar aos atores essa mesma busca, fazendo com que estes realizem uma pausa no teatro, na interpretação, remetendo-se para a ação indicada que é feita em tempo real. Colocam a água a ferver e ficam à espera, em silêncio, que a água ferva para depois, calmamente, se servirem de um chá. Observamos assim que não existe uma mera expressão do *real* ou uma interpelação. Há, na verdade, um elemento de realidade mostrando-nos que o ato de contar a história é real e está mesmo a acontecer. Mas não será aparentemente paradoxal criar uma suspensão no teatro para se introduzir um elemento real com o propósito de lembrar a todos que se está a contar uma história? Ficará verdadeiramente o teatro em suspensão? Pensamos que não e, desta forma, conseguimos perceber que as ações que o ator executa ali, em cena, são reais.

Esta questão do *real* aparece, numa configuração diferente, no texto *Tristeza e alegria na vida das girafas*. A questão que se coloca é como fazer uma criança representar? Como colocar um criança numa demanda, em cena?

Lembremos as palavras de Juan Mayorga no seu brilhante texto dramático *Hamelin*:

Cena da criança. Em teatro, a criança é um problema. As crianças quase nunca sabem representar. E se representam bem, o público concentra-se nisso, em como a

⁵⁸ in RODRIGUES, Tiago (no prelo), *Teatro - Volume 1*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 107.

criança representa bem. Nesta peça intitulada *Hamelin*, o papel de Zé Maria é representado por um adulto. Um actor adulto que não tenta fazer de criança. (Mayorga, 2007 : 26)

Tal como Juan Mayorga sugere, a personagem “Girafa” é representada por um adulto que não tenta imitar essa mesma criança mas apenas mimar «o inesperado daquela criança», nas palavras de Rodrigues. Agora como encenador assumido, Tiago Rodrigues utiliza o mesmo tipo de mecanismos que descrevemos no *Coro dos amantes*. É pedido ao ator para demonstrar e apresentar a intimidade daquela personagem, a sua visão do quarto, da família, da casa, da cidade e do país. E como o executa? Utilizando e partilhando as suas vivências para poder passar a ideia de uma travessia, uma espécie de epopeia infantil, sem fingimentos. Mas, no entanto, o elemento de realidade não resulta aqui devido ao estado adulto do intérprete. Há representação no mecanismo.

A revelação destes mecanismos, onde as convenções canónicas são abandonadas e retiradas, torna o jogo cénico visível. Tudo em cena fica transparente, sem subterfúgios. As constantes ações dos atores inserem-se no *real* e, ao mesmo tempo, fazem parte do jogo teatral. Esta duplicidade faz com que surja maior espaço para o diálogo com o público e uma maior atenção às suas reações também: «os atores estão sempre numa situação ambivalente», diz Rodrigues. Existe aquilo a que podemos chamar “uma atuação no tempo real”, em constante construção por parte dos atores. Um teatro onde a intimidade do próprio intérprete se torna pública e onde tudo é visível, exceto a encenação. Naturalmente, é possível argumentar que nos encontramos já no campo da performance. Por isso perguntamos, será teatro ou performance?

Nos últimos anos, o conceito de performance tem sofrido enormes inflexões e variações. Isto deve-se às discontinuidades nas artes cénicas, às constantes mudanças no espaço, tempo e forma e aos avanços tecnológicos do som e da imagem. A performance não tem um terreno fixo e sofre sempre de uma constante mutação conceptual. No entanto, existem pontos-chave quase imutáveis que definem o campo performativo. Detenhamo-nos nas palavras de Marina Abramović:

This is what I think: to be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see

somebody playing somebody else's life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It's a very different concept. It's about true reality. (Ayers, 2010 : 1)

O ódio ao teatro declarado por Abramović em nomes dos artistas de performance só pode ser entendido num contexto de necessidade de afirmação da identidade da performance por oposição ao teatro, que se justifica apenas pela inexistência de fronteiras claras entre estas duas formas artísticas. Quanto à observação do espaço cénico, nos dias de hoje, são múltiplos os espaços onde o teatro se desenrola, desde caves a salas de apartamentos. Alguns desses espaços são habitados durante o dia pelos próprios criadores, são espaços reais do quotidiano que se transformam com a chegada dos intérpretes e do público para serem usados de novo, mas no quotidiano do espetáculo. Em relação às emoções, é algo que não é absolutamente desconhecido para o ator. Esse trabalho hercúleo emocional que é desenvolvido durante uma atuação, embora os estímulos e o ponto de partida sejam absolutamente diferentes, tem um objetivo e um fim idênticos ao de um intérprete de uma performance. A busca, embora por trajetos diferentes, é a mesma. O grande ponto de divergência que encontramos entre teatro e performance é a representação e o *real*. Durante a apresentação de uma performance não existe simulacro, sendo o plano de ação traçado normalmente cumprido uma única vez, sem repetições. Embora nos espetáculos de Rodrigues existam momentos onde a personagem se dilui para aparecer o ator, onde o tempo da representação se transforma noutro tempo, no real, será difícil considerar que assistimos a uma performance uma vez que essas inscrições no *real* são pontuais ao longo do espetáculo. Aliás, em relação a isso Rodrigues afirma que «se se propõe que o ator bebe vinho eu sou sempre a favor que no copo não esteja groselha mas vinho», e que essa inscrição no *real* é algo que «no teatro que me interessa, no teatro que tenho vindo a tentar fazer, essa é uma das coisas que eu procuro sempre».

Naturalmente perguntamo-nos como se comportará o ator e o seu corpo nesta duplicidade. Poderá esse ator prever a sua atuação? Conseguirá fazê-lo nestas condições? A imprevisibilidade deste mecanismo obriga o intérprete a ter uma via

particularmente aberta para tudo o que acontece em seu redor, dentro e fora de cena. E por essa razão, existe uma constante vertigem e um risco enorme na atuação o que pode provocar resultados desastrosos e desalinhados ou criar momentos únicos de beleza e comoção extraordinárias.

Na atuação os fatores improváveis são variados tornando esta arte única e de dificuldade elevada. Mas o que sentirá o intérprete enquanto atua, enquanto exerce esse poder? Como se revela a personagem? E se o ator se transforma na personagem isso significa, em cena, um suicídio desse mesmo ator? Como se comporta o seu corpo? Iremos deter-nos por uns momentos na abordagem às possibilidades e hipóteses desenvolvidas por vários criadores ao longo do último século.

Começaremos por apresentar um extrato de uma conversa entre Tórtsov e os seus alunos no livro de Constantin Stanislavsky, *Building a character*. No capítulo final do livro, “*Some conclusions on acting*”, ele diz:

It is not possible to invent a system. We are born with it inside us, with an innate capacity for creativeness. This last is our natural necessity, therefore it would seem that we could not know how to express it except in accordance with a natural system.

Yet strangely enough, when we step on to the stage we lose our natural endowment and instead of acting creatively we proceed to perform contortions of pretentious proportions. What drive us to this? The conditions of having to create something in public view. Forced, conventional untruthfulness is implicit in stage presentation, in the foisting on us of the acts and words prescribed by an author, the scenery designed by a painter, the production devised by a director, in our embarrassment, stage fright, the poor taste and false traditions which cramp our natures. All these impel an actor to exhibitionism, insincere representation. (...) We assert the contrary principle that the main factor in any form of creativeness is the life of a human spirit, that of the actor and his part, their joint feelings and subconscious creation.

These cannot be "exhibited"; they can only be produced spontaneously or as the result of something that has gone before. (Stanislavsky, 2001 : 287-288)

Tórtsov embora defenda não se tratar de um sistema, durante todo o livro é usada essa mesma expressão para definir o método de trabalho que desenvolve. Mas concentremo-nos nas condições necessárias, ou melhor nas condições que envolvem o

ator. O que Tórtsov destaca são os elementos circundantes. Naturalmente, sem público não há teatro. Neste aspeto nada há a fazer. Quanto aos elementos cénicos, que na realidade são artifícios de cena e são falsos, esses elementos devem proporcionar as melhores condições ao ator para que este se expresse conforme o sistema natural que conhece, segundo o mestre Russo: estaria ele a referir-se, acreditamos nós, ao momento de verdade no ator. Peter Brook sintetiza esta questão e expõe-na de uma forma muito simples: «Catching a moment of truth demands that all the finest efforts of the actor, director, author and designer be united; no one can do it alone»⁵⁹. Mas voltemos a Tórtsov. Ele continua:

Look at the way musicians study the laws, the theory of their art, the care they take of their instruments, their violins, 'cellos, pianos. Why do dramatic artists not do the same? Why do they not learn the laws of speech, why do they not treat their voices, their speech, their bodies with care and respect? Those are their violins, 'cellos, their most subtle instruments of expression. They were fashioned by the greatest genius of all craftsmen — the magician Nature. (Stanislavsky, 2001 : 294)

Depreende-se pelas suas palavras que mesmo que os elementos exteriores estejam apurados, concentrados e em diálogo completo com o ator, este é e será sempre o ponto nevrálgico, o elo final de ligação com a mágica Natureza. O ator deverá ser então uma espécie de atleta de alta competição para que, naquele dia e naquela hora, quando disparam o tiro de partida este esteja na plenitude da sua forma. Tudo se resume a esse momento. Mas que momento, exatamente, será esse?

No livro *Strasberg at the actors studio*, no segundo capítulo, “*The art of the actor*”, é referido o seguinte:

We have never really seen on the stage the life of the human spirit — except in those great actors who are able somehow to reach that point by some process within themselves. And even they reach that point only sporadically. They do not do it when they wish to do it. Sometimes when they wish to do it, they cannot. But sometimes when they are not tense, when they have no problems, when they do not feel that "somebody is in the audience, so I've got to do it," something happens

⁵⁹ BROOK, Peter (1993), *There are no secrets*, London, Methuen, pp. 86.

which enables the impulse to express itself, and they are transfigured. That is what great acting is — not just impulse, but a true relation between impulse and expression; not just a lot of emotion, but the degree to which emotion finds an equivalent expression. (Hethmon, 2003 : 65-66)

Mesmo na sua plenitude o ator poderá não atingir, nunca atingir, esse momento de verdade. Ou quando o faz não é no momento desejado. Mas essa transfiguração é sempre desejada, perseguida pelo ator. Ele tenta dosear nos graus certos todos os elementos interiores e exteriores: um trabalho hercúleo. Desembocamos então numa espécie de problema do, ou no, ator. Uma descrição brilhante desta questão é feita por Jacques Copeau, encenador e ator, e descreve-a como «the freezing of the blood»⁶⁰:

The actor tell his arm, "Come on now, arm, go out and make the gesture," but the arm remains wooden. The "blood" doesn't flow; the muscles don't move; the body fights within itself; it's a terrifying thing. (Hethmon, 2003 : 76)

Percebemos então que por vezes o que o ator quer fazer, não é o que faz. E o que faz é o que não quer fazer. É confuso, sem dúvida. Estaremos a exagerar se lhe chamarmos algo como... monstruoso?

Lembremos Hamlet, na segunda cena do segundo ato, após a saída dos atores:

It is not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd;
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
(Shakespeare, 1994 : 1098)

Perguntamos: não será mesmo monstruoso que alguém deva ter essa capacidade? Ter essa profissão? Usar o mesmo corpo para a arte de atuar, o corpo com que realizamos as

⁶⁰ RUDLIN, John (1999), “Jacques Copeau — *The quest for sincerity*” in HODGE, Alison (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, London and New York, Routledge, pp. 57.

tarefas mais banais diariamente? Esse corpo que é o seu próprio instrumento, o seu violino, o seu violoncelo? Um violino que não deve ser tocado em *playback*... e em que às vezes a emoção não é suficiente, nem o impulso nem a expressão para atingir aquele momento, o da verdade? Não será monstruoso? Tortuoso?

Será este momento um simples acidente na vida, no trabalho, no percurso do ator? Michael Chekhov, no seu livro e tratado *Para o ator*, refere três requisitos pelo qual o corpo do ator deve passar. Destacamos o terceiro: a completa obediência do corpo e da psicologia ao ator. Chekhov diz:

The actor who would become master of himself and his craft will banish the element of "accident" from his profession and create a firm ground for his talent. Only an indisputable command of his body and psychology will give him the necessary self-confidence, freedom and harmony for his creative activity. (Chekhov, 2003 : 5)

Este acidente de que Michael Chekhov fala não é o momento de verdade, o espírito humano, a mãe natureza em toda a sua plenitude a revelar-se no ator? Estará Chekhov a querer banir toda a aleatoriedade e acidente do trabalho do ator? Falará Chekhov de uma personagem hermética, sem surpresas, geométrica, completamente controlada? Haverá assim emoção? Haverá personagem num ator que, como dizia Tórtsov, se exhibe e faz uma representação insincera? Não será apenas representação? Incliamo-nos para essa possibilidade.

Em que ponto nos encontramos? Temos o momento de verdade, esse acidente, o congelamento de sangue, o corpo como instrumento...

David Mamet, autor, encenador e realizador, no seu livro *True and false*, num capítulo chamado "*Ancestor worship*", expõe o seguinte:

The actor is onstage to communicate the play to the audience. That is the beginning and the end of his and her job. (...) The actor does not need to "become the character". The phrase, in fact, has no meaning. There is no character. There are only lines upon a page. They are lines of dialogue meant to be said by the actor. When he or she says them simply, in an attempt to achieve an object more or less like that suggested by the author, the audience sees an illusion of a character upon the stage. (...) Most acting training is directed at recapitulating the script. Actors are told to

learn how to "be happy", "be distracted," at those points in the script or performance where it would seem the "character" would so be. Such behaviour is not only unnecessary, it is harmful both to the actor and to the audience. (...) The very act of striving to create an emotional state in oneself takes one out of the play. (...) For the mind cannot be forced. It can be suggested, but it cannot be forced. An actor onstage can no more act upon the order "Be happy" than she can upon the order "Do not think of a hippopotamus." (...) There is no exception. If one were truly able to command one's conscious thoughts, to summon emotion at will, there would be no neurosis, no psychosis, no psychoanalysis, no sadness. We cannot control our thoughts, nor can we control our emotions. But perhaps "control of emotion" has a special case-specific meaning upon the stage. Indeed it does. It means "pretending." (Mamet, 1998 : 9-12)

Mamet, de uma forma pragmática, renega, recusa todos os grandes nomes, à exceção do seu. Voltamos então ao início? Recomeçamos? Talvez não. Mamet toca num ponto que é comum aos outros criadores, o momento de verdade. Mas nega que haja uma personagem. É o público que a compõe que, num exercício de composição e criação, vê essa mesma personagem no palco, projetada pelo ator.

Resta-nos então a natureza de cada corpo, de cada ator. E por essa razão, iremos expôr um excerto de Valère Novarina, dramaturgo e encenador. Na sua *Lettre aux acteurs*, ele diz:

L'acteur, il double, il triple, quadruple le régulier battement sanguin, le circuit des liquides. Il meurt jeune. (...) Faudra un jour qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue. Qu'on sache comment c'est fait, l'autre corps. (...) L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche. (Novarina, 1989 : 17-24)

Quem já teve oportunidade, durante o processo de ensaio, de presenciar esta morte do ator, o seu suicídio, possivelmente terá dado por si, de repente e apenas por uns momentos, maravilhado. Possivelmente por desconhecer aquele corpo ali: um novo corpo, uma nova densidade, textura, força, poder, respiração. E podemos perceber que

nesse momento, por vezes um ínfimo instante, o ator que conhecíamos desapareceu para dar forma a algo novo, único, incrível. Monstruoso até.

Só o ator verdadeiramente apaixonado pela arte de atuar persegue constantemente e consegue esporadicamente o momento mágico, esse momento de verdade. Porque é o ator que sabe. São os melhores que sabem porque têm os segredos lá dentro: na boca, nos pulmões, no diafragma, no sangue que percorre aquele corpo avançado, perfeito, canibal, que se constrói e se decompõe, que se suicida constantemente para depois renascer.

Regressemos agora à prática cénica realizada por Rodrigues e ao seu processo de criação. Conforme observámos, são várias as posições que toma na arquitetura dos seus espetáculos: autor e encenador (por vezes não assumindo completamente este papel). Será um escritor de palco?

Na conversa realizada a *escrita de palco* foi um dos temas abordados e são várias as pistas reveladas. Para este autor existem diferentes abordagens ao texto, ao fenómeno da escrita e a esse momento. Em *Coro dos amantes*, propôs-se reescrever o texto após uma primeira experiência cénica intitulada *Coro dos amantes a caminho do hospital*. Assim, numa primeira fase, Rodrigues toma o papel de dramaturgo e num momento posterior o de encenador. Percebendo as limitações da sua peça curta e aproveitando um convite da Culturgest e d'O Espaço do Tempo, numa segunda fase reformula o texto dramático com o apoio dos atores, dentro e fora de cena. Isto é, no espaço do palco e no tempo que o precede.

Quanto a *Tristeza e alegria na vida das girafas* devemos recordar que na ficha técnica e artística somos confrontados com a referência a um papel de encenador⁶¹ à qual Rodrigues responde que «as encenações de textos meus são, de certa forma,

⁶¹ Colocamos a hipótese que esta catalogação seja fruto das circunstâncias actuais dos limites do cânone da informação que os teatros e programadores querem ver publicitado e escrito. Citemos Carlos Costa, escritor de cena, que em relação a esta questão revela-nos o seguinte: «Já em 2008, numa reunião com João Faria, Designer Gráfico do Teatro Nacional de São João, fui confrontado com as dificuldades que a ficha artística do Visões Úteis levantava à organização da comunicação do Teatro Nacional. Os cartazes das anteriores co-produções estavam organizados numa lógica de título+autor dramático+encenador. E o facto de a nossa ficha artística se organizar a partir do conceito dramaturgia+direcção levantava problemas ao arranjo gráfico. A questão seria compreender se seria possível mudarmos da nossa terminologia para a terminologia dominante. Para a comunicação ser mais clara.» in COSTA, Carlos Manuel (2009), *Os escritores de cena — na primeira década do século XXI*, Porto, FLUP, pp. 48-49.

encenações coletivas.» E continua, numa descrição mais profunda sobre o desenvolvimento dos ensaios: «vamos começar a ensaiar, vamos começar a decidir cenas, vamos começar a decidir a linguagem do espetáculo em palco, vamos começar a decorar texto, vamos começar a considerar o texto fechado embora mais de metade ainda não esteja escrito... e eu vou escrevendo à medida que nós vamos conseguindo montar a peça». As suas palavras são reveladoras acerca dos processos usados nas criações. Destacamos dois pontos: a discussão em equipa e o facto das rotinas de escrita estarem inseridas e intimamente ligadas ao processo de criação. A primazia do texto e a posição hierárquica do encenador desaparecem.

É-nos dado perceber que o trabalho realizado na cena, como intérprete e criador, ainda antes de se aventurar na escrita dramática, permitiu a Rodrigues dar espaço à exploração das possibilidades cénicas numa espécie de movimento de dentro para fora: partindo de solo virgem ocupado pelos corpos dos atores para a página em branco. Depois para percorrer, no momento seguinte, o percurso inverso, de fora para dentro. Constatamos que a ideia de movimento está presente em Rodrigues como conceito vital de criação, tal como descrito por Deleuze:

it is a question of producing within the work a movement capable of affecting the mind outside of all representation; it is a question of making movement itself a work, without interposition; of substituting direct signs for mediate representations; of inventing vibrations, rotations, whirlings, gravitations, dances or leaps which directly touch the mind. (Deleuze, 1994 : 8).

As constantes viagens de vai-e-vem são características do desenvolvimento do trabalho de Rodrigues e da sua noção de compromisso e equilíbrio ténue entre texto e cena. Joseph Danan, autor dramático, descreve este compromisso, este momento frágil como «Verdade do instante, verdade da estrutura. Toda a dramaturgia tem de encontrar o seu caminho entre estes dois pólos.»⁶². O ato de escrita é potenciado pelo constante movimento do corpo do autor, dos corpos no espaço e da sua pena: a escrita de palco.

⁶² DANAN, Joseph (2010), *O que é a dramaturgia?*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne, pp. 54.

É Rodrigues um “escritor de palco”? Embora numa fase inicial da sua carreira possamos afirmar definitivamente que não, com o desenvolvimento do seu trabalho como criador e através da forma como produz, escreve e partilha o ato criativo com outros corpos, podemos afirmar que se tornou num escritor de palco. Mas não pensemos que esta mudança no seu paradigma criativo seja para uma zona mais confortável, antes pelo contrário. Esta forma de trabalhar é de uma vertente mais perigosa: um verdadeiro salto para o vazio criativo derivado de uma maior falta de controlo do processo e uma maior abertura à imprevisibilidade de outras vozes e outros corpos.

CONCLUSÕES

Partindo da relação entre o texto, o ator e a cena, pretendemos com este estudo refletir sobre o modo como se processa o trabalho criativo de Tiago Rodrigues, tendo como objeto de análise as peças *Coro dos amantes*, *Coro dos maus alunos* e *Tristeza e alegria na vida das girafas*. Para explorar e analisar este triângulo servimo-nos de conceitos fundamentais do teatro contemporâneo: a *coralidade*, a *frontalidade*, a *polifonia*, o *eu-épico*, o *drama absoluto*, o *pós-dramático*, o *drama-da-vida*, o *drama-na-vida*, a *rapsodização*, o *transbordamento*, a *personagem-testemunha* e a *Paixão*.

Naturalmente, não podíamos começar qualquer análise sem antes abordar o desenvolvimento do teatro e da dramaturgia no nosso país após o 25 de abril, para assim podermos perceber a envolvimento e as relações simbióticas entre Tiago Rodrigues e o modo de criação e produção nacional. Para além do seu enquadramento no panorama teatral do nosso país, entendemos que este criador teve uma oportunidade única na colaboração com a companhia belga STAN e que esta experiência, que continua até ao presente, marcou profundamente a sua dinâmica de criação, quer a nível organizacional quer a nível da forma arrojada de partilha de criação. Mas não só. Inserido numa geração que chega ao teatro na década de 90 e muito diferente da anterior, é nesta nova vaga performativa, já no séc. XXI, que Rodrigues se destaca pelas razões apresentadas aliadas à sua capacidade de produção muito acima da média. Nestas condições, este criador tem tido um especial destaque nos meios de divulgação a nível nacional e nos circuitos internacionais de festivais de características mais performáticas.

Na última década, têm surgido vários autores dramáticos oriundos de outras práticas de escrita, tal como a música, televisão, cinema e prosa e, naturalmente, da prática cénica. Alguns deles com bastante experiência como encenadores e atores. É este o caso de Rodrigues. Foi-nos dado perceber que este trabalho realizado na cena ainda antes de se aventurar na escrita dramática, permitiu a Rodrigues dar espaço à exploração das possibilidades numa espécie de movimento de dentro para fora, partindo do espaço cénico para a página em branco para depois, numa última fase, percorrer o percurso inverso, de fora para dentro. Senão vejamos: a estreia como dramaturgo dá-se em 2006 com uma peça breve mas logo depois, no ano seguinte, regressa ao mesmo texto e realiza uma transformação na forma com a intervenção e experimentação *in loco*

dos intérpretes. Observamos aqui um primeiro indício da abertura de Rodrigues a outros intervenientes na sua escrita. Esta (dupla) experiência permitiu a este criador testar abordagens diferentes, em fases distintas, com o mesmo objeto dramático. O resultado, como seria de esperar, é distinto. No entanto, dois anos depois, em *Coro dos maus alunos*, este autor regressa à escrita a solo e introduz novos conceitos comparativamente ao texto anterior: é notória a introdução do *fait-divers*, do teatro político e de espectros sem voz própria e representados pelas personagens. Rodrigues socorre-se também de uma nota introdutória onde aborda a temática do texto, sugerindo, como se quisesse iniciar um diálogo com o encenador e com os intérpretes, uma dinâmica de cena e indicando algumas caracterizações a nível de personagem. Embora com uma diferença de tempo e espaço, com esta nota o autor parece-nos querer voltar, ou pelo menos mostrar essa vontade, à escrita de palco. É o que fará com o texto *Tristeza e alegria na vida das girafas*. Aqui, Rodrigues, começa por usar os conceitos de forma diferente das peças analisadas anteriormente tornando-os, em alguns casos, qualidades individuais. É o caso da personagem principal, “Girafa”, que é a única que se dirige diretamente ao público, do seu pai que demonstra uma capacidade intrapessoal e de mutação, ou ainda o caráter polifónico da personagem “Tchékhov”. À semelhança dos textos anteriores podemos encontrar a *Paixão*, a *rapsodização* e o *transbordamento* mas, no entanto, não temos qualquer proximidade com o cinema. Pensamos que estas opções dramáticas de Rodrigues se devem à alteração na sobreposição destes elementos: o texto resulta da cena e não do livro. As palavras são inscritas no palco com os atores como matéria fulcral na criação. Há uma transformação na hierarquia com a introdução de mais elementos na componente de criação, imprimindo um gesto de escrita aberto e em constante reflexão. As constantes viagens de vai-e-vem tornam-se uma característica no desenvolvimento do seu trabalho entre o texto e a cena, fazendo com que a ideia de movimento se torne num conceito sempre presente.

Podemos constatar que há uma constante alteração, ou melhor dizendo, procura de novas linguagens, formas e conteúdos a nível dramático por parte deste criador. Aliás, esta é uma das características mais fortes do trabalho de Rodrigues: o desprendimento das regras, das convenções, dos títulos e das catalogações.

No que concerne à cena e à personagem esse confronto com a regras continua, aliado à procura de novas linguagens.

Rodrigues relaciona a sua arte com o *real* de uma forma indireta e direta. Neste último caso, cria o próprio *real* nos seus espetáculos delegando uma dupla responsabilidade aos intérpretes, lembrando-os, por vezes, dessa condição através de raras mas precisas indicações cénicas. A ideia de que o ator deve procurar a verdade e a experiência pessoal para se aproximar da personagem é uma constante, contrariando sempre a falsidade que o palco sugere. É dessa forma que, conforme Rodrigues crê, o ator atua no *real*. A revelação dos mecanismos, indo no sentido oposto às convenções, torna o jogo cénico transparente para quem assiste abrindo um maior espaço de diálogo com público. Podemos deduzir que Rodrigues utiliza estes recursos cénicos já como uma assinatura pessoal, embora nem sempre com o mesmo sucesso.

No teatro de Tiago Rodrigues existe a multiplicidade de formas e a permanente procura de novas linguagens, a inscrição no *real* e no devir, como referia Deleuze: «O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza.»⁶³. Em constante movimento, Rodrigues procura estar sempre aberto a possibilidades de novas formas usando-as sempre com um olhar atento ao conteúdo e à linguagem: a presença do lírico, da narrativa, do épico, do dramático, da música e do cinema são disso exemplo.

Fizemos também notar que mesmo usando *veículos* diferentes para contar histórias, nessa demanda incessante na procura da forma, este criador utiliza conceitos que estão constantemente presentes no teatro hoje — a *personagem-testemunha*, a *frontalidade*, a *polifonia* e o *drama-da-vida* — inscrevendo o seu nome no espaço do drama moderno. Podemos assim reconhecer nos seus textos dramáticos os aspetos mais contemporâneos da escrita para teatro.

Rodrigues faz parte de um grupo de autores que se encontram despertos e abertos a novas experiências e a novos mundos, nunca descartando à partida possibilidades de movimento e desenvolvimento do seu trabalho.

Consideramos que há uma ligação sem intermediação com os participantes na

⁶³ DELEUZE, Gilles (2006), *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, pp. 19.

cena. Toda a equipa é parte integrante do processo criativo de uma forma contínua, fazendo com que um variado número de vozes contribua para a descoberta de novas soluções e de novas linguagens. No presente, Rodrigues imprime às suas criações um processo total e globalizador, onde tudo é possível e onde todos estão convidados para esta escrita de palco.

Estando os intérpretes profundamente envolvidos no processo, procuramos refletir sobre o ator, a personagem e o seu paradoxo. São várias as formas e os eixos com que os intérpretes lidam com este tema. Pretendemos demonstrar que existem várias teorias, métodos e *escolas* e que, de uma forma mais ou menos prática e direta, todas procuram o momento da verdade e, por consequência, a comoção do público. Cremos que esta é uma ligação nuclear que distingue o teatro de outras artes, onde este momento de “agitação” do intérprete no *real* poderá provocar uma perturbação física e emocional do espectador que o faz ir e voltar ao teatro.

Após as experiências iniciais de escrita, podemos afirmar que, no presente, Rodrigues é, efetivamente, um escritor de palco. É um criador experiente, eclético, versátil, atento e aberto as novas possibilidades e reformulações, procurando sempre a forma, o *veículo* ideal para transportar a história que quer partilhar. Mas não é uma procura solitária. Rodrigues socorre-se de uma equipa de intérpretes que assimilam e compreendem o seu paradigma de criação e que potenciam o ato de escrita.

Por fim, pensamos que não será de todo descabido considerar que este criador é já uma das referências no panorama teatral nacional, no que diz respeito à escrita de palco, e que o trabalho que tem desenvolvido é, sem dúvida, um dos mais interessantes no nosso país.

A natureza contemporânea do objeto de estudo e o seu constante movimento, não permitem um olhar completamente fechado sobre o mesmo, mas antes deixam em aberto questões sobre o seu desenvolvimento futuro: como evoluirá a escrita de palco? Encontrará novas sinergias, novas formas? Que lugar terá o texto? A palavra? Qual o espaço do livro? Haverá lugar para uma redefinição do conceito? Existirão mais transformações na hierarquia?

Pensamos que são vários os desafios que o teatro contemporâneo comporta.

Creemos que Tiago Rodrigues será certamente um dos nomes envolvidos na demanda por respostas a estas e a outras questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

RODRIGUES, Tiago (2009), “*Coro dos maus alunos*” in *PANOS palcos novos palavras novas*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (no prelo), *Teatro - Volume I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Textos inéditos

_____ (2004), *Vinte e dois de agosto*.

_____ (2007), *A partir de amanhã*.

_____ (2008), *A mulher que parou*.

_____ (2008), *Fim de emissão*.

_____ (2010), *Bela adormecida*.

_____ (2010), *Entrelinhas*.

_____ (2010), *Carta duma empregada do Hotel Lutécia à sua filha*.

_____ (2012), *Cartão de visita*.

_____ (2012), *Ida e volta*.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

RODRIGUES, Tiago (2006), “*Coro dos amantes a caminho do hospital*” in *URGÊNCIAS o que é que tens de urgente para me dizer? 17 peças curtas*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2013), *Bairro Alto*, entrevista realizada pelo jornalista José Fialho Gouveia para a RTP2, <http://www.rtp.pt/programa/tv/p28542/e1>, [último acesso a 16-06-2013].

_____ (2013), *Conversa com Tiago Rodrigues*, realizada por Luís Mestre, [05-07-2013].

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio (2009), *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honasko, Chapecó, Editora Argos.

Ana Roma Torres, Alexandra Fonseca, António Cardoso, Carmen Fialho, Catarina Maia, Davia Bonneville, Firmino Berardo, Jorge Palinhos, Paulo Cunha, Paulo Mota, Pedro Flores, Susana Viegas, Daniel Ribas, (Editor) e Pedro Flores (2010), *Drama — Revista de cinema e Teatro*, nº 2, Abril, Lisboa, APAD.

André Guerreiro Rodrigues, Marco Alexandre Saias, Alexandra Fonseca, Jorge Palinhos, Ana Isabel Soares, Artur Ribeiro, Marina Guiomar, Filomena Sobral, Bernardo Camisão, Tiago R. Santos, Carmen Fialho, Susana Viegas, Inês Braga, Daniel

Ribas, (Editor) e Pedro Flores (2009), *Drama — Revista de cinema e Teatro*, nº 1, Setembro, Lisboa, APAD.

ARTAUD, Antonin (1999), *O Teatro e o seu duplo*, trad. Fíama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Fenda Edições.

AYERS, Robert (2010), *Robert Ayers in conversation with Marina Abramović*, <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>, [último acesso a 05-07-2013].

BOGART, Anne (2010), *A director prepares — Seven essays on art and theatre*, New York, Routledge.

BANU, Georges (2003), "*Solitude du dos et frontalité chorale*", *Alternatives théâtrales*, no 76-77, 2e trimestre, Alternatives théâtrales, pp. 12-17.

BARTHES, Roland (1982), *O grão da voz*, trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo, Lisboa, Edições 70.

BRILHANTE, Maria João (2003), *Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX*, sítio do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm)

BROOK, Peter (1990), *The empty space*, London, Penguin Books.

_____ (1993), *O diabo é o aborrecimento — conversas sobre teatro*, trad. Carlos Porto, Porto, Edições Asa.

_____ (1993), *There are no secrets*, London, Methuen.

CHALAYE, Sylvie (2006), *Thomas Ostermeier*, Arles, Actes Sud - Papiers.

CHEKHOV, Michael (2003), *To the actor*, London, Routledge.

CROYDEN, Margaret (2003), *Conversations with Peter Brook 1970-2000*, New York, Faber and Faber.

CONDE, António Henrique (2013), *O surgimento de escritas dramáticas em Portugal a partir de 1990*, Évora, Universidade de Évora.

COSTA, Carlos Manuel (2009), *Os escritores de cena — na primeira década do século XXI*, Porto, FLUP.

CUNHA, Marta Bonito Silva da (2012), *Uma coreografia da palavra: a relação entre texto e cena na dramaturgia de Jacinto Lucas Pires*, Porto, FLUP.

DANAN, Joseph (2010), *O que é a dramaturgia?*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne.

_____ (2013), *Entre théâtre et performance: La question du texte*, Arles, Actes Sud - Papiers.

DELEUZE, Gilles (1998), *Foucault*, trad. José Carlos Rodrigues, Lisboa, Perfis Edições Vega.

_____ (2006), *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 2006.

_____ (2010), *Sobre o teatro*, introd. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud.

Florence Baillet, Laurence Barbolosi, Jean-Louis Besson, Clémence Bouzitat, Joseph Danan, Laurent Gaudé, Kerstin Hausbei, Céline Hersant, Françoise Heulot, Geneviève Jolly, Hélène Kuntz, Patrick Leroux, David Lescot, Mireille Losco, Martin Mégevand, Tania Moguilevskaïa, Alexandra Moreira da Silva, Catherine Naugrette, Muriel Plana, Jean-Loup Rivière, Arnaud Rykner, Jean-Pierre Ryangaert, Jean-Pierre Sarrazac, (direção) e Catherine Treilhou-Balaudé (2010), *Lexique du drame moderne et contemporain*, uma investigação do grupo “*Poétique du drame moderne et contemporain*” do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, Paris, Circé/ Poche.

FOUCAULT, Michel (1987), *A arqueologia do saber*, trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

_____ (2009), “*O que é um autor?*” in *Ditos e escritos III — Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, pp. 264-298.

GOLDBERG, RoseLee (2001), *Performance art — From futurism to the present*, London, Thames & Hudson.

GUIDICELLI, Carole (2012), “*I apologize, de Gisèle Vienne: Ou as aporias d’O teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann*”, trad. Sebastiana Fadda, *Sinais de Cena*, no 18, dezembro, APCT / Húmus, pp. 21-25.

HEGEL, G. W. F. (1998), *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.

Hélène Kuntz, Jean-Pierre Sarrazac, David Lescot, Yannick Mancel, Catherine Naugrette, Philippe Adrien, Olivier Perrier, Claude Amey, Edward Bond, Franck Laroze, Georges Gagneré, Chantal Boiron, Patrice Pavis, Raymonde Temkine, Christophe Triau (2000), *Théâtre/Public*, n° 156, Novembre-Décembre, Théâtre de Gennevilliers.

HETHMON, Robert H. (2003), *Strasberg at the Actors Studio*, New York, TCG.

HUIZINGA, Johan (2000), *Homo Ludens*, trad. João Paulo Monteiro, São Paulo, Editora Perspectiva.

Jean Verrier, Jean-Marie Thomasseau, Martin Mégevand, Valère Novarina, Michel Vinaver, Jacques Nichet, Olivia Rosenthal, Alain Ollivier, Christine Montalbeti, Ludovic Janvier, Denis Podalydès, Jacques Bonnaffé, Patrice Pavis e Pierre Antoine Villemaine (2005), *Littérature*, n° 138, Juin, Paris, Larousse.

Joaquim Paulo Nogueira, Jorge Loureiro Figueira, Armando Nascimento Rosa, Carlos Costa, Jorge Feliciano, Sandra Pinheiro, Renata Portas, Cláudia Lucas Chéu, Rui Pina Coelho, Cláudia Marisa Oliveira, Ana Mendes, Luís Miguel Gonçalves, Ana Barroso, Pedro Faria, António Cardoso, Denise Duarte, Jorge Palinhos (Editor Convidado), Daniel Ribas, (Editor) e Pedro Flores (2012), *Drama — Revista de cinema e Teatro*, n° 4, Março, Lisboa, APAD.

LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic theatre*, trad. Karen Jurs-Munby, London and New York, Routledge.

LESSING, Gotthold Ephraim (2005), *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. Manuela Nunes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MAMET, David (1997), *True and False — Heresy and Common Sense for the Actor*, London, Faber and Faber.

_____ (2002), *Three uses of the knife — On the nature and purpose of drama*, London, Methuen.

_____ (2010), *Theatre*, London, Faber and Faber.

MAYORGA, Juan (2007), *Hamelin*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia.

MELO, Jorge Silva (2002), *Deixar a vida*, Lisboa, Edições Cotovia.

_____ (2007), "10 anos a andar por aí", *Revista Artistas Unidos*, no 19, julho, Edições Cotovia, pp. 2-32.

MONTERO, Piedad (2013), "Un expoente de la nueva dramaturgia portuguesa", *ADE Teatro - Revista de la asociación de directores de escena de España*, no 144, Enero-Marzo 2013, ADE Teatro, pp. 84-85.

NOVARINA, Valère (1989), *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L. Editeur.

OLIVEIRA, Fernando Matos (1997), *O destino da mimese e a voz do palco*, Braga, Angelus Novus Editora.

_____ (2003), *Teatralidades — 12 percursos pelo território do espectáculo*, Coimbra, Angelus Novus Editora.

OLIVEIRA, Micael de (2012), *Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea — (1974-2004) — Os autores portugueses do teatro independente: repertórios e cânones*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PLASSARD, Didier (2012), "O pós-dramático, ou seja, a abstracção", trad. Sebastiana Fadda, *Sinais de Cena*, no 18, dezembro, APCT / Húmus, pp. 14-20.

RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions.

REBELLO, Luiz Francisco (1972), *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América.

_____ (1994), *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.

_____ (2000), *Breve história do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

RUDLIN, John (1999), "Jacques Copeau — The quest for sincerity" in HODGE, Alison (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, London and New York, Routledge, pp. 55-78.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud.

_____ (2002), *O Futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

_____ (2003), "Choralité - Note sur le postdramatique", *Alternatives théâtrales*, no 76-77, 2e trimestre, Alternatives théâtrales, pp. 28-29.

_____ (2010), “*L’extérieur de l’intime*”, *Théâtre/Public*, nº 156, Novembre-Décembre, Théâtre de Gennevilliers, pp. 23-28.

_____ (2011), *O Outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne.

_____, Catherine Naugrette et Georges Banu (2011), *Études Théâtrales: Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, no 51-52, Belgique, Parution Revue

_____ (2012), *Poétique du drame moderne - De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil.

SCHECHNER, Richard (2003), *Performance theory*, New York, Routledge.

SCHUTTE, Thomas (2012), *Public/Political*, Porto, Fundação Serralves.

SERÔDIO, Maria Helena org. (1992), *O teatro e a interpelação do real*, trad. Vicky Hartnack e Guilhermina Jorge, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Edições Colibri.

_____ (2004), “*Dramaturgia*”, *Literatura portuguesa do século XX*, coord. Fernando Martinho, Lisboa, Instituto Camões, pp. 96-141.

SHAKESPEARE, William (1994), *The complete works of William Shakespeare*, Glasgow, HarperCollins.

STANISLAVSKI, Constantin (2001), *Building a character*, London, Methuen.

STRINDBERG (2007), *On drama and theatre*, trad. ed. Egil Tornqvist e Birgitta Steene, Amsterdam, Amsterdam University Press.

SZONDI, Peter (2001), *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac & Naify.

TANANT, Myriam (2007), *Giorgio Strehler*, Arles, Actes Sud - Papiers.

TACKELS, Bruno (2011), "*Escritores de palco: algumas observações para uma definição*", trad. Alexandra Moreira da Silva, *Sinais de Cena*, no 15, junho, APCT / Húmus, pp. 68-74.

TRIAU, Christophe (2003), "*Choralités diffractées: la communauté en creux*", *Alternatives théâtrales*, no 76-77, 2e trimestre, Alternatives théâtrales, pp. 5-11.

UBERSFELD, Anne (2010), *Os termos-chave da análise teatral*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne.

VASQUEZ, Eugénia (1998), *9 considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*, Lisboa, IPAE-Instituto Português das Artes do Espectáculo.

ZURBACH, Christine (2012), "*Haverá um texto neste teatro?*", *Sinais de Cena*, no 18, dezembro, APCT / Húmus, pp. 9-13.

VIDEOTECA E FOTOGRAFIA

Duas metades [DVD] / Mundo Perfeito

Tristeza e alegria na vida das girafas [DVD] / Mundo Perfeito

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

Peter Weir — *Dead Poets Society* (1989)

Brian de Palma — *Scarface* (1983)

ANEXOS

ANEXO I - NOTA DE INTENÇÕES E SINOPSE (CORO DOS MAUS ALUNOS)

coro dos maus alunos

Nota de intenções e sinopse

O “coro dos maus alunos” é a história de um professor contada pelos seus alunos. Pretende ser uma história sobre o poder transformador do ensino, sobre o crescimento intelectual e humano de um grupo de jovens inspirados por um professor invulgar e sobre a ameaça que o pensamento livre constitui para um sistema escolar burocrático e desumanizado, onde os valores democráticos são apenas uma fachada. É também uma história sobre o preço a pagar pela procura da verdade.

Ao longo da peça, um grupo de alunos relata o processo de expulsão do seu professor favorito. Um professor mais preocupado em ensinar os seus alunos a pensar do que a serem capazes de debitar o programa curricular. Um velho professor de filosofia com uma “alma jovem”, fã de controvérsias e promotor do espírito crítico dos seus alunos em relação à escola. Acusado de “confundir os alunos” e de manter com eles relações que ultrapassam os limites de uma relação entre professor e aluno, o professor é submetido a um processo onde as suas acções são esmiuçadas e examinadas. Impotentes para o julgamento e punição do seu professor, resta aos alunos registar e tornar pública a injustiça que testemunharam. No entanto, é necessário primeiro garantir que são ouvidos por todos.

O “coro dos maus alunos” é uma variação contemporânea sobre o julgamento de Sócrates, ocorrido em plena democracia ateniense. Conhecemos hoje os contornos heróicos e trágicos deste momento histórico graças aos escritos de Xenofonte e, sobretudo, de Platão, aluno de Sócrates. É aliás, através dos seus discípulos que conhecemos todo o seu pensamento, uma vez que foram muito poucos os escritos de Sócrates. É nos textos de Xenofonte e Platão sobre o julgamento de Sócrates que esta

peça rouba inspiração. Tal como em Atenas, é pela voz dos alunos que conhecemos, distorcida e interpretada, a vida do velho professor e a história do seu julgamento. Esta peça não se trata, no entanto, de uma adaptação ou versão contemporânea do julgamento de Sócrates. Embora muitas das ideias fundamentais ligadas a este facto histórico e aos textos dele decorrentes permaneçam actuais e válidas, “o coro dos maus alunos” pretende apenas e como já foi dito roubar inspiração à história de Sócrates.

Finalmente, algumas indicações práticas. Nesta peça existem sete personagens que são, obviamente, jovens. Embora não haja uma idade definida, as idades não devem variar muito entre todas as personagens.

Os sexos das personagens podem ser alterados em função do elenco. As poucas indicações de género que existam podem e devem ser alteradas de forma a corresponder ao facto de uma determinada ser interpretada por um rapaz ou uma rapariga.

Os nomes das personagens foram criados de forma a não definirem nem o tempo nem o espaço em que decorre a acção, tentando-se que tenham uma fonética bastante abstracta. Caso seja necessário, também os nomes das personagens podem ser alterados de forma a serem mais adequados ao sexo dos intérpretes desde que mantenham as características já mencionadas.

Ao longo da peça, existem vários momentos em que o mesmo texto ou diferentes textos são ditos em simultâneo por vários actores. No caso de ser o primeiro texto a ser dito por múltiplas vozes, deve ser trabalhado de forma a ser compreensível para a totalidade do público. No entanto, quando se trata de textos diferentes ditos ao mesmo tempo, faz sentido que o público seja obrigado a escolher entre ouvir este ou aquele actor, como se estivesse a escolher automaticamente qual a versão dos acontecimentos em que acredita.

Tiago Rodrigues

ANEXO II - FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA (DUAS METADES)

textos Patrícia Portela (Babbot) e Tiago Rodrigues (Coro dos Amantes) **com** Tiago Rodrigues (Babbot), Cláudia Gaiolas e Tónan Quito (Coro dos Amantes) **cenário, desenho de luzes e vídeo** Thomas Walgrave **produção e fotografia** Magda Bizarro **co-produção** Culturgest, O Espaço do Tempo e Artemrede **Apoio à digressão internacional** Instituto Camões

ANEXO III - FOTOGRAMAS (CORO DOS AMANTES)



ANEXO IV - FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA (TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS)

Texto e encenação: Tiago Rodrigues

Intérpretes: Carla Galvão, Miguel Borges, Pedro Gil e Tónan Quito

Música e sonoplastia: Alexandre Talhinhos

Participação especial: Beatriz Bizarro Rodrigues

Cenário e figurinos: Magda Bizarro e Tiago Rodrigues

Luz e apoio técnico: André Calado

Figurino Urso: Sandra Neves

Imagem do cartaz: Afonso Cruz

Produção executiva: Ana Pereira e Magda Bizarro

Produção: Mundo Perfeito & AnaPereira.PedroGil

Residência artística: O Espaço do Tempo

Co-produção: Mundo Perfeito, AnaPereira.PedroGil, Culturgest e TAGV

ANEXO V - FOTOGRAMAS (TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS)

