

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

OS CLÁSSICOS EM MARIONETAS

SUSANA MARIA MARQUES
Universidade de Coimbra

Inscrever na contemporaneidade a fascinante tradição popular das marionetas, suscitando no público actual uma reflexão efectiva sobre as inquietações da existência humana, foi um desafio superado com reconhecido mérito e sucesso por João Paulo Seara Cardoso, fundador do Teatro de Marionetas do Porto (TMP). Tal repto implicou uma recriação do conceito da marioneta convencional, que se viu então concebida sem os habituais fios, manipulada por actores visíveis para o público e que com ela interagiam. As convicções de Seara Cardoso instigaram-no a um experimentalismo tradutor de um modo próprio de estar no teatro, assente também na congregação de múltiplas linguagens, em especial relacionadas com as hodiernas tecnologias digitais.

O presente trabalho constitui uma singela homenagem a este homem do teatro falecido há alguns meses, o qual fez questão de incluir nas produções da sua Companhia temas de inspiração clássica, ainda que filtrados pela escrita de um autor barroco, António José da Silva, o Judeu.

Inscrever na contemporaneidade a fascinante tradição popular das marionetas, suscitando no público actual uma reflexão efectiva sobre as inquietações da existência humana, foi um desafio superado com reconhecido mérito e sucesso por João Paulo Seara Cardoso, fundador e director artístico do Teatro de Marionetas do Porto (TMP). Tal repto implicou uma recriação do conceito da marioneta convencional, que se viu então concebida sem os habituais fios que a tornavam próxima do homem, e manipulada por actores visíveis para a plateia, que com esta interagiam. Na inovação, o desejo claro de identificar no boneco animado um duplo dos mortais, um veículo de comunicação entre o actor e o espectador - capaz de tudo, mesmo de voar, se preciso fosse-, distanciava-se da imitação do comportamento dos efémeros e permitia que estes se deixassem surpreender: “se fazemos coisas muito próximas da vida”, afirmou Seara Cardoso, “é impossível que o teatro seja um espelho dessa vida. (...) Não me interessa fazer teatro para fazer as coisas tal qual elas se passam no mundo. Cada vez se faz mais um teatro em que as pessoas não são surpreendidas¹”. “...a minha atracção pelas marionetas foi no sentido de procurar um teatro ‘não naturalista’, uma linguagem que melhor

¹ João Paulo Seara Cardoso numa entrevista a Fátima Dias Iken in <http://www.marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/66-1998-hei> [consult. 10 Março 2011].

pudesse reflectir o mundo actual e o homem”². As convicções do director da Companhia portuense instigaram-no a um experimentalismo tradutor de um modo próprio de estar no teatro, assente também na congregação de múltiplas linguagens, em especial relacionadas com as hodiernas tecnologias digitais. A paixão pela maquinaria em geral, para lá da vontade de explorar continuamente diversas técnicas das marionetas, no intuito de encontrar sempre soluções adaptadas a necessidades diferenciadas, é evidente nas suas encenações e nas cenografias que teimava em criar e construir, reflexo decerto da frequência na Faculdade de Engenharia Civil do Porto enquanto estudante.

Crítico em relação ao teatro tradicional, para o qual preconizou uma modernização, nomeadamente pela valorização do elemento visual em detrimento do texto, procurou nas marionetas uma forma de reagir à convenção.

A presente reflexão constitui uma singela homenagem a este homem do teatro falecido há alguns meses atrás, que fez questão de incluir nas produções da sua Companhia temas de inspiração clássica, mesmo se filtrados pela escrita de um autor barroco, António José da Silva, o Judeu (século XVIII).

É inegável a atracção de Seara Cardoso pelas óperas cómicas de temática greco-latina com que o Judeu animou os pátios lisboetas de outrora³: nele, o Director do TMP encontrou afinidades como o gosto pela técnica dos bonifrates, a capacidade de inovar o paradigma tradicional, a reflexão crítica sobre problemas da sociedade contemporânea respectiva. Perseguido e condenado à morte pela Inquisição, o Judeu reelaborou motivos clássicos em peças que escreveu para serem representadas por marionetas. Numa época dominada pela Inquisição, recorrer a temas da Antiguidade convertia-se à partida num meio de escapar à censura das obras e, em simultâneo, de abordar questões fundamentais da sociedade portuguesa. Em consonância com o teatro barroco em geral, as produções de António José da Silva apelavam aos sentidos, ora pelos cenários variados, ora pelos efeitos especiais utilizados, ora pelo reiterado apego ao fantástico e às surpresas da intriga, motivadores do deleite da audiência.

A identificação de Seara Cardoso com a produção teatral de António José conduzi-lo-ia a repor em cena, séculos mais tarde, *A Vida de Esopo* (em 1989) e *Os Encantos de Medeia* (em 2005), ajustadas a linguagens, técnicas, vivências e contextos distintos, num cruzamento eficaz entre Antiguidade

² João Paulo Seara Cardoso numa entrevista a Elisabeth Gruen in <http://www.marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/58-2001-westdeutschezeitung> [consult. 10 Março 2011].

³ Sobre a produção teatral de António José da Silva, cf. Picchio, L. S. (1969), *História do Teatro Português*. Lisboa: 185-195; Rebello, L. Francisco (1991), *História do Teatro*. Lisboa: 47-50.

Clássica, Barroco e Modernidade⁴. Deste modo, a possibilidade de representar os clássicos e/ ou as respectivas adaptações dramáticas em marionetas não constitui uma novidade *per se* do TMP, como se sabe, mas é um hábito já nos teatros francês e espanhol do século XVII, que influenciou o século XVIII português e, de modo particular, António José da Silva. Seara Cardoso regressou à tradição, reinventando porém a concepção do títere em palco⁵, como ficou dito, e garantindo-lhe uma universalidade que ultrapassou a infantilização a que o teatro de marionetas se viu sujeito durante boa parte do século XX.

Nas encenações que dirigiu, o Director do TMP encurtou os originais escritos pelo Judeu e introduziu-lhes algumas adaptações, na mira sobretudo de facilitar a percepção dos mesmos ao espectador contemporâneo e de não os tornar demasiado demorados e enfadonhos. Como na Grécia antiga, os actores/manipuladores dos bonifrates converteram-se em simultâneo em cantores e bailarinos, concentrando diversos papéis na mesma pessoa, também por questões relacionadas com a dimensão da própria Companhia. Seara Cardoso manteve o relevo concedido pelo Judeu ao elemento musical, evidenciando um trabalho de pesquisa da estética da representação, que se traduziu por exemplo na escolha sugestiva da música de cravo, instrumento de referência no Barroco, para o acompanhamento de *A Vida de Esopo*, ou no recurso propositado a um compositor italiano para trabalhar *Os Encantos de Medeia* num registo adequadamente associado à época de António José da Silva. Insistiu nos efeitos especiais, na senda das criações do Judeu, granjeadores de um manifesto desejo do primado do elemento visual na *performance*, a acentuar a incursão pelo domínio do fantástico no qual também se inscreve a opção pela marioneta, favorecedora da interacção em cena entre manipuladores, ‘homens-bonecos’, seres não humanos e abstracções/ alegorias.

Bem informado sobre o contexto e sobre o sentido das peças que encenava, Seara Cardoso procurou inovar, enquadrando-as num registo actual, passível de cativar e de questionar o público moderno.

Curiosamente, a última encenação que dirigiu constituiu à partida um desafio diferente, porquanto se tratou duma experiência de teatro de rua, levada a cabo num espaço público urbano, aberto às massas. Inspirada na *Lisístrata* aristofânica, *Make love, not war*, o título da produção apresentada pela primeira vez em Maio de 2010, no Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, e reposta em Maio de 2011, no Porto, nos eventos de Serralves em Festa, testemunha que a máxima *hippie* dos anos sessenta do século passado

⁴ A propósito d’*Os Encantos de Medeia* de António José da Silva, cf. Silva, M. F. (2002), “Tragédia feita comédia. Os *Encantos de Medeia* do Judeu”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* – II. Granada: 819-846.

⁵ Em *A Vida de Esopo* e n’ *Os Encantos de Medeia*, os actores que manipulam as marionetas são visíveis para o público, sendo que no caso d’ *Os Encantos* interagem com eles.

encontra raízes na Grécia antiga. É sobre essa *performance* em particular que se propõe uma abordagem propiciadora do estabelecimento de um paralelo entre o original grego e a adaptação contemporânea, a diversos níveis⁶. Nesse sentido, e na linha do que se vem tornando uma prática comum no estudo da recepção do drama antigo, as reflexões sobre a *performance* decorrem do diálogo entre a investigação e o contributo dos próprios actores⁷, cuja experiência de representação é susceptível de proporcionar novas perspectivas a qualquer estudioso.

O fascínio pessoal de Seara Cardoso por Aristófanes prende-se com uma identificação notória com o espírito atento à época e muito provocador do comediógrafo ateniense dos séculos V-IV a. C., com o seu insurgimento contra os males – ou os ‘malvados’ – que enfermavam a sociedade, com o gosto pela comicidade crítica, com a capacidade de agitar consciências pelo recurso a personagens-tipo e, de um modo geral, com um encanto particular do Director do TMP por textos clássicos, “porque são as obras fundadoras”⁸.

Inspirar-se na *Lisístrata* (411 a. C.), uma peça que faz a apologia da paz e da conciliação entre os homens nos últimos anos da Guerra do Peloponeso, é apostar à partida numa mensagem intemporal e universal.

Como se sabe, em 411 a. C., Aristófanes, instigado pelo caos gerado por um longo conflito armado que opunha Gregos contra Gregos, e por jogos políticos constantes que arruinavam ainda mais a Atenas em que vivia, preconiza em *Lisístrata* a união entre os Helenos como solução salvadora e de libertação da Grécia. Nesse sentido, dá voz às mulheres, vítimas da guerra e da instabilidade social, a quem coloca simbolicamente reunidas na Acrópole ateniense: por norma arredadas do foro político, são todavia essas hábeis governantes domésticas quem se revela afinal capaz de gerir questões tradicionalmente associadas ao domínio masculino, ora da gestão militar, ora política, valendo-se da sexualidade feminina como arma poderosa e eficaz. De resto, o confronto entre sexos é um tema em geral sobrevalorizado pelas releituras da peça ao longo dos tempos, porquanto motivo favorecedor de comicidade, que relega para um plano de menor visibilidade a importância concedida por Aristófanes ao contexto conturbado que experimentou de forma particular na Atenas da segunda metade do século V a. C.

⁶ Uma palavra de agradecimento ao TMP, e em especial à atriz/ manipuladora de marionetas Sara Henriques, pela disponibilidade manifestada e pelas informações concedidas.

⁷ A propósito da intersecção entre distintas áreas no estudo da recepção do drama clássico nas *performances* contemporâneas, cf. Hall, E., Harrop, S., eds. (2010), *Theorising performance: Greek drama, cultural history and critical practice*. London.

⁸ João Paulo Seara Cardoso numa entrevista a Ricardo Miguel Gomes in <http://www.marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/177-2010-uportoalumni-pilotar-marionetas-com-engenho> [consult. 11 Abril 2011].

A participação efectiva das mulheres nas decisões da sociedade civil é uma outra temática com frequência destacada por produções da *Lisístrata* aristofânica, peça em que as personagens femininas se convertem nos principais agentes de imposição de uma paz e de uma normalidade profundamente desejadas⁹.

Numa época de crise como a que caracteriza o mundo contemporâneo, Seara Cardoso entendeu mostrar a indignação perante questões que se sentia incapaz de controlar, a nível da política nacional e mundial, através da encenação de um texto da Antiguidade com uma mensagem que considerou actual: as fronteiras espaço-temporais diluíram-se, gerando um elo entre a cena e os *politai* hodiernos. O investimento reiterado do director do TMP em textos clássicos, da Antiguidade ou da Época Moderna (cf. *Macbeth* (2001), *Máquina-Hamlet* (1997)), sublinha a sua convicção no potencial e na vitalidade dos mesmos no universo coevo. Ao dar voz a uma peça escrita há longos anos atrás, é possível criarem-se metáforas com a nossa existência humana e incitar-se o público de hoje a sentir ressonâncias na sua própria vida, a identificar-se com questões suscitadas pela *performance*, a reflectir sobre o universo em que vive.

Sem desmerecer o relevo outorgado pela comédia à sexualidade e ao confronto entre feminino e masculino, susceptíveis de enquadrar a *Lisístrata* em modernos catálogos de literatura erótica, como bem observa M. F. S. Silva, geradores de ‘uma comicidade forte que a peça muito explora e que os auditórios antigo e moderno aplaudem sem reserva’¹⁰, Seara Cardoso colheu também o sentido mais esquecido do texto, de desacordo e mesmo de revolta face às decisões políticas tomadas pelos poderosos, despoletadoras de crises que afectam o quotidiano do homem comum.

A reposição do original aristofânico em locais públicos de passagem implicou alterações, seja ao nível do texto, seja ao nível da cena. Na verdade, a obra foi condensada, sofrendo cortes e pequenas adaptações, no intuito, uma vez mais, de facilitar a percepção do auditório actual e de cativar a sua atenção, bem como de garantir ao espectáculo um ritmo dinâmico.

Um desfile inicial, comum neste tipo de *performance* de rua, e adequadamente animado por música ao vivo, expunha de modo sucessivo os diversos intervenientes em confronto, através do cruzamento de múltiplas linguagens, apelativas à concentração dos transeuntes. No espaço público da cidade, acessível a uma audiência alargada, se criam ‘visões do que a sociedade

⁹ Sobre as mensagens transmitidas pela *Lisístrata* aristofânica, cf. Silva, M. F. S. (2010), *Aristófanes. Comédias*, Lisboa, 517 sqq.

¹⁰ Silva, M. F. S. (2010): 517.

pode ser e argumentos contra aquilo que é¹¹, como nota com oportunidade Cohen-Cruz¹², pelo que este tipo de produções de rua se associa em regra a manifestações de natureza sócio-política, expressivas de uma maior contiguidade entre teatro e quotidiano¹³.

A concepção do espectáculo para exibição num espaço aberto, de dimensões consideráveis¹⁴, como cenário natural de actuação, constrangeu o encenador a transformar as marionetas em modernas máquinas de cena, com alguns metros, que ganharam em visibilidade e em expressividade. Surgiram assim grandes estruturas metálicas, ora a representar o Coro de Velhos e o de Velhas, ora a simbolizar a Acrópole, com Lisístrata no topo e duas figuras femininas noutros pisos, sugerindo a reunião de várias mulheres de distintas origens por uma causa que a todas afectava. Uma máscara identificativa do sexo de cada um dos dois Coros e a criação de curvaturas nas estruturas metálicas traduziam de modo expressivo a avançada idade dessa personagem colectiva, corporizada apenas por um actor para cada uma daquelas duas máquinas de cena. Nesta redução a duas vozes, solucionavam-se desde logo questões orçamentais, bem como dificuldades usuais com que se deparam as equipas técnicas hodiernas na preparação de qualquer Coro, componente a que o público moderno não está de resto muito adaptado¹⁵.

A imagem da Acrópole, por sua vez, local de concertação feminina e de protecção da guerra levada a cabo pelos homens, apresentava dois seios proeminentes, a remeter para o tema da sexualidade que perpassa por toda a peça – o objecto de desejo dos guerreiros tornava-se-lhes patente e, em simultâneo, dolorosamente interdito, em nome de valores como a paz ou a família. Em paralelo, um dos componentes visuais que conferia tonalidade bélica ao espectáculo, o canhão, imaginado nos moldes de uma estética contemporânea, exibia também um elemento fálico que reiterava, em termos visuais, a importância da dicotomia sexual na *Lisístrata*.

Disponer de um local amplo para a actuação, sem palco nem a costumada plateia em frente, implicava ainda adaptações a nível da interpretação: o

¹¹ Cohen-Cruz, J., ed. (1998), *Radical street performance*, London, New York: 6.

¹² Cohen-Cruz, J., ed. (1998), *Radical street performance*. London, New York: 6.

¹³ A este propósito, cf. Correia, A. B. (2003); *Teatro de rua radical: arte, política e espaço público urbano*. Coimbra. Oficina do CES 92. Disponível em http://webopac.sib.uc.pt/search~S74*por?/dteatro+de+rua/dteatro+de+rua/1,1,1,E/I856~b1523007&FF=dteatro+de+rua&1,1,1,0/startreferer//sea [consulta em 22.06.2011].

¹⁴ Como bem observa Correia, A. B. 2003: 7-8, 'esta actividade teatral sem paredes não pode ser vista como a versão ao ar livre dos espectáculos que ocorrem nos equipamentos artísticos convencionais ou nos edifícios ou locais que designamos como teatros'.

¹⁵ A aliança entre espectáculo de rua e marionetas/ máquinas de cena não é uma novidade instituída por Seara Cardoso, mas uma modalidade muito em voga nos EUA nos anos 60 do século passado, ligada em especial a acções de protesto político (cf. Correia, A. B.: 13 sqq).

corpo e a voz dos actores viram-se obrigados a uma dilatação que pressupôs uma pesquisa prévia da estética representativa, nomeadamente em termos de movimentos, para que funcionassem bem visualmente. Nesse sentido se procedeu, por exemplo, à substituição dos tradicionais coturnos por andas flexíveis, susceptíveis também de quebrar a ligação com o teatro naturalista, menos eficaz, na perspectiva de Seara Cardoso. Na verdade, essa opção, ainda que exigente a nível de trabalho físico, de gestualidade, de movimentos, permitia dar a noção de que se estava a representar, marcando um distanciamento em relação à realidade que o Director do TMP desejava, porquanto concebia como favorável à comunicação actor/ público.

A escolha dos figurinos obedeceu também ao princípio da dilatação característica de um espectáculo ao ar livre, muito visual: vários apontamentos com cores fortes, designadamente a saia vermelha de Lisístrata, num guarda-roupa conciliador com o tempo em que vivemos.

A evocar a presença da música nas produções da Antiguidade, *Make love, not war* contou com música ao vivo, a partir de um projecto musical de Jonathan Saldanha que pretendia contagiar o público: sons sugestivos de agitação, de confronto, mas também de animação, de festa, passíveis de desencadear uma explosão de emoções.

Se não temos conhecimento do sucesso da peça aristofânica por altura da sua estreia, em 411 a. C., sabemos porém que, no caso do *Make love, not war*, o público, corpo da cidade, considerável e heterogéneo, com diferenças etárias, sociais, culturais, aderiu em geral de modo positivo, seguindo com atenção uma *performance* em que quase parecia pertencer à cena, pela proximidade física entre actores e essa audiência que podia trocar de lugar, sair e voltar ao longo do espectáculo. Além dos temas abordados, motivos de reflexão a nível colectivo e individual, o fascínio pelo aparato visual contribuiu decerto para a identificação de ressonâncias com a actualidade. O riso foi uma reacção muito frequente, assim como os comentários ao que ia acontecendo/ sendo dito/ ouvido em vários momentos da *performance*, sinal do envolvimento efectivo da audiência. Para lá da música, as máquinas de cena, os movimentos notáveis dos actores em cima das andas, o fogo-de-artifício são elementos sem dúvida caracteristicamente associados por qualquer espectador a esta experiência teatral, porquanto proporcionadores de um intenso impacto visual.

O facto de a *performance* decorrer à noite salientou o recurso a um lugar-comum do espectáculo de rua, no final da peça, que, a fazer jus ao espírito da comédia antiga, e das próprias representações em vias públicas, era de festa: fogo-de-artifício, a marcar a conciliação entre homens e mulheres.

Make love, not war, uma produção que não prevê muitas digressões, seja pelos custos implícitos no transporte das várias máquinas de cena, seja também porque conta com vários actores convidados, revelou-se um espectáculo com

muita cor, som, movimento, ritmo e humor, apresentando uma perspectiva diferente das marionetas convencionais, em articulação com o facto de se constituir como teatro de rua.

Na era da imagem, o elemento visual sobressaiu de modo notório, cumprindo os desejos do encenador e estimulando a criatividade e a implicação do público, em ambiente festivo. Reflectindo o entendimento brechtiano do teatro como meio de consciencialização e de intervenção sócio-política, *Make love, not war* constituiu-se como uma *performance* promotora da reflexão e do debate, 'no intuito de ser uma via de acesso à cidadania¹⁶.

¹⁶ Correia, A. B. (2003): 23.

BIBLIOGRAFIA

- Aristófanes. Comédias* (2010), Trad. de M. F. S. Silva, Lisboa.
- Barata, J. O. (1998), *História do teatro em Portugal (século XVIII): António José da Silva (O Judeu) no palco Joanino*, Lisboa.
- Cohen-Cruz, J., ed. (1998), *Radical street performance*, London, New York.
- Correia, A. B. (2003), *Teatro de rua radical: arte, política e espaço público urbano*, Coimbra, Oficina do CES 192. Disponível em http://webopac.sib.uc.pt/search~S74*por?/dteatro+de+rua/dteatro+de+rua/1,1,1,E/I856~b1523007&FF=dteatro+de+rua&1,1,1,0/startreferer//sea [consulta em 22.06.2011].
- Hall, E., Harrop, S., eds. (2010), *Theorising performance: Greek drama, cultural history and critical practice*, London.
- Picchio, L. S. (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa, 185-195.
- Rebello, L. Francisco (1991), *História do Teatro*, Lisboa, 47-50.
- Silva, M. F. S. (2003), 'Tragédia feita comédia. Os Encantos de Medeia do Judeu', López, A. e Pociña, A. (edd.), *Medeas. Versiones de um mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: 819-846.
- Schoenmakers, H., Mavromoustakos, P. (2010), "Changing attitudes towards ancient drama in theatre practice", Silva, M. F. S., Marques, S. H., eds., *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*. Coimbra.
- Styan, J. L. (1983), *Modern drama in theory and practice 1: realism and naturalism*, Cambridge.
- Wiles, D. (2000), *Greek Theatre Performance: an Introduction*, Cambridge.

Websites:

- <http://www.marionetasdoporto.pt>.