

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA (1995)

DE JOSÉ SARAMAGO VERSÃO CÉNICA CLÁUDIA CEDÓ

ENCENAÇÃO
NUNO CARDOSO

CENOGRAFIA
F. RIBEIRO

FIGURINOS
NÍDIA TUSAL

MÚSICA
PEDRO "PEIXE" CARDOSO

DESENHO DE LUZ
NUNO MEIRA

DESENHO DE SOM
JOEL AZEVEDO

VÍDEO
LUÍS PORTO

AQUECIMENTO CORPORAL
FERRAN CARVAJAL

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO
MANUEL TUR

INTERPRETAÇÃO
ANA BRANDÃO
ADRIANA FUERTES
FERRAN CARVAJAL
GABRIELA FLORES
JOANA CARVALHO
JORDI COLLET
JORGE MOTA
LISA REIS*
MARIA RIBERA
MONTSE ESTEVE
PAULO FREIXINHO
PEDRO FRIAS
RAMON PUJOL
SÉRGIO SÁ CUNHA

* No âmbito do programa de cooperação com o Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas de Cabo Verde.

COPRODUÇÃO
TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

EM COLABORAÇÃO COM
INSTITUT RAMON LLULL

ESTREIA
10 JUN 2022
TEATRO SÃO JOÃO (PORTO)

DUR. APROX.
3:30 COM INTERVALO
M/16 ANOS

ESPETÁCULO EM LÍNGUA PORTUGUESA
E CATALÃ, LEGENDADO EM PORTUGUÊS
E CATALÃO.

TEATRO SÃO JOÃO
9-18 DEZEMBRO 2022
QUA•QUI•SÁB 19:00 SEX 21:00 DOM 16:00

AUDIODESCRIÇÃO
+ CONVERSA COM O RUI
11 DEZ

THEATRO CIRCO (BRAGA)
25+26 NOVEMBRO

TEATRO AVEIRENSE (AVEIRO)
3 DEZEMBRO



OUTRO MEMBRO



TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO



PARCEIRO MEDIA





ÍNDICE

- 5 Um *thriller* à moda do Porto NUNO CARDOSO
- 7 “A Europa da diversidade, das culturas, das línguas”
CARME PORTACELI
- 9 “Os monstros engendrados pela cegueira da razão”
JOSÉ SARAMAGO
- 11 Uma fábula sobre ter os olhos abertos CLÀUDIA CEDÓ
- 13 O teatro como ensaio CARLOS REIS
- 19 Caminhar aos ombros de gigantes
Conversa entre NUNO CARDOSO e JOSÉ LUÍS FERREIRA
- 29 “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”
A arquitetura de um romance JOSÉ SARAMAGO
- 35 O *Ensaio Sobre a Cegueira* visto por quem não vê
JOÃO HABITUALMENTE
- 41 Sete aforismos sobre a cegueira – e mais algumas notas,
dialécticas, intuições PEDRO EIRAS
- 47 Língua-pena e língua-espada JOSÉ LUÍS FERREIRA
- 51 Da cegueira, da brancura JOSÉ SARAMAGO, HERMAN MELVILLE
- 55 Todos os pecados do mundo
Entrevista de JOSÉ SARAMAGO a CLARA FERREIRA ALVES
- 63 “Estou aqui”: José Saramago (1922-2010) ADELINO GOMES
- 69 Notas biográficas

Um *thriller* à moda do Porto

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” É um bom conselho, mas é um conselho matreiro, uma espécie de armadilha. Isto porque se olharmos, logo vemos, logo reparamos. Mas os nossos olhos são treinados ao espelho e o espelho só nos devolve uma imagem em contínuo, a nossa. Portanto, vemo-nos e por consequência reparamos em nós. E de tanto repetirmos esse gesto acabamos por nos esquecer para que servem os olhos, para ver o que está para além de nós.

Esquecemo-nos mal deixamos de ser crianças, seres únicos cujos sentidos estão programados desde o ventre para reparar em tudo menos no reflexo do espelho. Nós, mal entramos na escola, somos habituados ao espelho, a olhar o nosso corpo de frente, não o que nos rodeia. Não é por acaso que demoramos horas a olhar para a cara, a ajustar o colarinho da camisa, mas não gastamos um segundo com as costas. Pouco a pouco, ganhamos a espessura de uma folha de papel, ou melhor, de uma folha de rosto.

Isto serve para exemplificar como, à míngua, secamos o nosso próprio olhar. Vivemos em tempos confinados, fechados em nós mesmos. E este confinamento já nos prende há bem mais de dois anos, arrastamo-lo connosco como um caracol a sua casa. Essa narrativa que nos serve tão bem deixa poucas portas abertas para que outras narrativas entrem, poucas janelas onde possamos reparar em quem passa na rua, em quem assoma a um canto e mesmo em quem está sentado ao nosso lado no sofá. Quantos casais vivem anos sem repararem um no outro? Quantas vezes almoçamos ou jantamos com uma janela para o mundo a dar notícias e não reparamos? Quantas vezes passamos na rua e não reparamos em alguém com qualquer coisa escrita num pedaço de cartão. Nós, por hábito, não reparamos. E ao habituarmo-nos a não reparar, condenamo-nos a viver no nosso pequenino mundo, a não ser comunidade.

Esta espécie de cegueira que nos infligimos, feita de tanto olhar, uma cegueira feérica, se quisermos, leva-nos a não ver o que está à nossa frente: a guerra, a fome, a falta de distribuição da riqueza, a frivolidade. E esta cegueira, como um vírus, afeta os outros sentidos. Se não reparamos, não nos damos ao trabalho de ouvir. Se não nos damos ao trabalho de ouvir, não tocamos. Se não nos damos ao trabalho de tocar, o nosso corpo torna-se a nossa fronteira. Se o nosso corpo é a nossa fronteira, não cheiramos outros corpos. Se não cheiramos outros corpos, desconhecemos o sabor da humanidade.

O mundo é um imenso coalescer de vozes diferentes, cheiros diferentes, peles diferentes, e pela força dos nossos sentidos podemos fazer dele uma constelação discernível. Desenhar no céu a expressão bem comum. Bem comum: olhar os nossos amigos, os desconhecidos que nos passam ao lado, os jovens que procuram ver o futuro, o idoso solitário que no coração traz os olhos da família, ou o animal que na retina carrega o abandono. O bem, como o entendo, é isso, um mergulho profundo, de olhos abertos, no humano. Para mim, esta é a única forma de existir cidade.

Dizem-me que José Saramago via *Ensaio Sobre a Cegueira* como um *thriller*. Quando penso em *thrillers*, penso num *blockbuster* americano, do tipo *Missão Impossível*, com uma estrela de Hollywood como protagonista. Este, pelo contrário, é um *thriller* ibérico, um *thriller* à moda do Porto, protagonizado por atores que fizeram um trabalho extraordinário, por uma equipa artística que ultrapassou todos os obstáculos. Um *thriller* coral, protagonizado sobretudo por todas as equipas, que fazem, de facto, do Teatro Nacional São João essa jangada onde se acredita que o serviço público é isso mesmo: servir.

Finalmente, agora que o mostramos ao público, espero que faça jus a esse desejo de Saramago. E se não o fizer, que pelo menos não desvirtue a obra-prima que é *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João

“A Europa da diversidade, das culturas, das línguas”

O *Ensaio Sobre a Cegueira* de Saramago é um romance poderoso e chocante que ganhou uma surpreendente ressonância nos dias que correm. Vivemos uma pandemia no século XXI; uma guerra muito perto de nós, tão inominável quanto as duas Guerras Mundiais.

De que falamos quando falamos de cegueira? Estamos submersos na hipercomunicação, sempre ligados, damos as nossas opiniões mesmo quando não solicitadas, mesmo quando baseadas em coisa alguma, exercitamos uma cruel e desnecessária sinceridade que não tem nada que ver com uma verdadeira relação entre seres humanos. No entanto, a cada dia encontramos-nos mais sós; a solidão é o novo *normal*. O mundo transformou-se num arquipélago de solidão.

As redes sociais aniquilaram o sentido de comunidade. O que é estar cego, afinal? Se estamos cegos, porque revelamos o pior de nós? Quando não conseguimos ver, o individualismo toma conta de tudo o que fazemos, perdemos a capacidade de nos colocarmos no lugar do outro, deixamos de sentir compaixão, transformamo-nos em bestas implacáveis. Brutais.

Só quem vê é capaz de entender, de reagir, de sofrer, de ser paciente.

Todos estas questões atravessam o romance de Saramago. É profundo na análise do comportamento humano em tempos difíceis, e a metáfora de estar cego traduz uma situação apocalíptica para a humanidade. Se não conseguimos ver, significa isso o fim da humanidade? Se nos isolamos, estamos condenados à inexistência? Se deixamos de ser uma comunidade, se os rituais forem banidos, é um sinal de que o fim se aproxima?

O Nuno e eu falámos do centenário de Saramago e de fazermos algo juntos, para cumprir o sonho de partilhar um projeto entre dois países europeus, com um passado ditatorial muito recente, duas línguas latinas... E sendo Saramago tão amado em Espanha (quando eu era muito jovem, acreditava que Saramago era espanhol por causa disso) e tão amado em Portugal, foi para nós evidente que teria de ser o *Ensaio Sobre a Cegueira*.

A situação, a pandemia, o medo, a vulnerabilidade, mas sobretudo a cegueira.

Sentimo-nos muito felizes e sortudos por adaptar esta obra-prima ao palco, por partilhar este projeto tão bonito, por aproximar dois teatros e duas equipas artísticas, por misturar em cena duas línguas tão belas, o catalão e o português.

Só nos tornamos humanos pela palavra, pela arte. Com elas abrimos as nossas mentes, experienciamos outros mundos (esse grande prodígio do espírito humano) e, acima de tudo, elas ajudam-nos a sonhar.

Esta é a Europa em que acreditamos: a Europa da diversidade, das culturas, das línguas, a Europa da democracia.

Carme Portaceli

Diretora Artística do Teatre Nacional de Catalunya

“Os monstros engendrados pela cegueira da razão”

Cegos. O aprendiz pensou: “Estamos cegos”, e sentou-se a escrever o *Ensaio Sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. Depois, o aprendiz, como se tentasse exorcizar os monstros engendrados pela cegueira da razão, pôs-se a escrever a mais simples de todas as histórias: uma pessoa que vai à procura de outra pessoa apenas porque compreendeu que a vida não tem nada mais importante que pedir a um ser humano. O livro chama-se *Todos os Nomes*. Não escritos, todos os nossos nomes estão lá. Os nomes dos vivos e os nomes dos mortos.

JOSÉ SARAMAGO

Excerto de “De como a Personagem Foi Mestre e o Autor seu Aprendiz”, discurso de aceitação do Nobel da Literatura. Estocolmo, 7 de dezembro de 1998.



Uma fábula sobre ter os olhos abertos

CLÁUDIA CEDÓ

Fazer a adaptação teatral de uma obra literária de que se gosta é um prazer indescritível. É um ato de amor e uma forma de aproximação íntima ao caminho emocional que o autor percorreu no momento da escrita. É como ir seguindo as suas pegadas na areia e compreender a sua excelência, as decisões que tomou, a feição dos seus sapatos e da terra sob os seus pés. Ler. Compreender. Rer. Compreender de novo. E traduzir todas as dobras de sentido para uma outra língua: a língua do teatro. Esta é a missão do dramaturgista. Garantir que o que o autor queria dizer permaneça intacto em algum recanto da cena, palpitando. Que as emoções que sentiu durante a leitura do romance as possa sentir o espectador assistindo ao espetáculo. Que as palavras (não todas, aquelas que sobreviveram ao trabalho de adaptação) que habitavam o livro e geraram tantas perguntas provoquem, agora, incógnitas similares no público, ao escutá-las vivas na boca dos intérpretes.

Fazer a adaptação teatral de *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, foi para mim uma grande honra. Um prazer. Uma experiência de aprendizagem. Um gáudio, um abrir de olhos. Em certos momentos, um horror, uma tortura. Foi uma oportunidade de examinar as entranhas desta obra, que tanto me tinha cativado, e de que tanto gosto, e de penetrar nas suas páginas insondáveis, que permitem uma leitura, e outra, e outra, e outra, descobrindo, de cada vez, algum tesouro que não se tinha visto antes. Saramago diz que lê-lo é como seguir por uma estrada da qual tiraram os sinais de trânsito: “O condutor tem de estar mais atento que nunca.” E é mesmo assim, os sinais de pontuação na sua escrita parecem ter desaparecido ou perdido a utilidade inicial; o uso que faz da linguagem, a combinação dos tempos verbais, não são os que estamos acostumados a ler. São próprios de um narrador surpreendentemente magnético, que não costuma aparecer na literatura: o narrador oral. Saramago utiliza-o e converte-o em mais uma personagem da trama. Alguém que nos fala diretamente, que vai mudando de estilo, que passa do presente ao passado sem uma ordem aparente, que entra e sai da história como quer, que nos leva por esta estrada sem semáforos sem nos perdermos, permitindo-nos viver a leitura de forma, afinal, muito teatral. É por isto, creio, que há algo de muito natural na adaptação de Saramago ao teatro.

Surpreende-me a imensa humanidade que envolve a sua obra. Apesar da escuridão, apesar da ironia e do sarcasmo, apesar da dureza do que enuncia, da minuciosa descrição da maldade de algumas das suas personagens, ao lê-lo tenho sempre a sensação de que uma sombra esperançosa de profunda e luminosa humanidade se projeta sobre toda a sua escrita. Saramago tem a imensa capacidade de compreender profundamente a alma humana, olhá-la de perto. Às vezes, desde o interior das personagens; noutras, desde uma distância prudente que lhe permite aflorar o humor negro português, com o qual os catalães se relacionam tão bem. Um humor que, em vez de nos afastar do drama das personagens, nos aproxima ainda mais de cada um dos sentimentos narrados. É como uma distância próxima, como a dissecação de

uma víscera ou a observação de uma paisagem, tudo ao mesmo tempo. E quando acabamos de ler o livro – eu lavada em lágrimas, não apenas da primeira vez, mas em todas – estamos em harmonia com a nossa espécie. Impregna-se nos ossos uma espécie de crença nos nossos semelhantes. Assim vivi a leitura de *Ensaio Sobre a Cegueira*, tendo-se passado o mesmo com outras obras de Saramago ou com o seu pensamento. Que reconheço pessimista e enormemente humano, em partes iguais. É como se as suas frases “a vida não tem um sentido” e “aqui estamos, vivam-na” fossem compatíveis, e a escuta de ambas, ditas à vez, acendesse em nós um desejo irreprímível de nos aproximarmos dos nossos e deles cuidarmos.

Para mim, *Ensaio Sobre a Cegueira* é uma fábula de fôlego universal sobre a responsabilidade de ter os olhos abertos quando quem nos rodeia os tem fechados. Uma história sobre a sobrevivência, a moral, o amor, o egoísmo e a solidariedade. Sobre as consequências dos nossos atos e a possibilidade de viver um presente que não tem futuro. Mas *Ensaio Sobre a Cegueira* também fala de justiça, de democracia, de organização social e de antropologia. É uma análise exaustiva da sociedade em que vivemos. Uma assustadora radiografia dos nossos tempos e uma reflexão profundamente divertida sobre o sentido da vida.

Trad. **Fátima Castro Silva** (com **Manuel Tur**).

O teatro como ensaio

CARLOS REIS*

O conceito de ensaio e a sua prática provêm de uma larga tradição na cultura ocidental, reportando-se aquele conceito a um género muitas vezes de caracterização difícil e mesmo ambígua. Os *Essais* de Montaigne, paradigma e referência inevitável no presente contexto, são uma obra literária? Uma dissertação filosófica? Na sequência disso: o ensaio literário é uma problematização da literatura e do ideário dos seus autores? Trata-se de alguma coisa que oscila entre essas condições e porventura outra ou outras? É essa oscilação que lemos nos ensaios de Italo Calvino sobre a noção de clássico ou nos textos de Eduardo Lourenço sobre a identidade portuguesa? Por fim: as considerações de George Steiner sobre música e filosofia, tradução e linguagem, tomando como núcleo exegético a literatura, o que são? Uma privilegiada via de acesso a uma *presença real* (expressão do próprio Steiner) do texto literário e dos seus mais íntimos e plurais sentidos?

Como estas interrogações deixam perceber, uma caracterização rigorosa do ensaio é difícil, mas não impossível, em particular quando observamos o significado mais denso e primordial do vocábulo: ensaio é tentativa, indagação livre e deliberadamente destituída de amparo teórico ou de diretivas operatórias estritas. Ensaio é, em suma, reflexão ousada em busca da significação recôndita das coisas, dos fenómenos humanos, do pensamento de quem por ele é visado ou das ideias e valores que alcançamos nos textos, literários ou não, e que só por via ensaística se dão a conhecer. Não, acrescento, em termos definitivos nem propriamente autoritários, até porque o ensaio é também interpelação de quem lê, desafio a um outro que não está obrigado a seguir os rumos interpretativos do ensaísta.

Quando lemos o termo *ensaio* no título de um romance, obrigatoriamente cruzamos muito do que fica dito com as propriedades, com o trânsito histórico, com as categorias internas e com a dinâmica inovadora de um dos grandes géneros literários da modernidade. E assim, em vez de ser a construção orgânica, finalística e ideologicamente fundada que na segunda metade do século XIX foi cultivada, o romance modernista e também o pós-modernista acolheram a dimensão (digamos) “instável” e desestruturada do ensaio.

José Saramago é autor de um romance intitulado *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e, mais tarde, de um *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), relato este em que ecoa algo mais do que aquele outro título. Mas já antes destes, num momento inicial da sua produção literária, Saramago inscreveu o subtítulo *ensaio de romance* na primeira edição do seu *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976); depois, e por razões que não explicou, em subseqüentes reedições daquele seu título retirou a expressão. Porque já amadurecera os seus processos literários e a sua técnica romanesca e, desse modo,

a sua escrita era já algo mais do que tentativa? Não sabemos. O que sabemos, isso sim, é que Saramago identificou Montaigne como um dos ramos da sua “árvore genealógica literária”, tendo dito dele, nos *Cadernos de Lanzarote* (vol. IV, dia 21 de julho): “Não precisou de Freud para saber quem era.”

* Comissário para o Centenário de José Saramago.

O que agora quero sublinhar é o significado funcional de um romance (ou dois) como *ensaio* e, depois disso, da projeção dessa dimensão ensaística na adaptação teatral do *Ensaio Sobre a Cegueira*. Antes de continuar: considero o romance a que agora me refiro uma das obras mais densas, complexas e conseqüentes de toda a produção saramaguiana. Pouco mais de dez anos depois dos magistrais *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), José Saramago muda de registo, sobretudo no plano temático: o romance já não visa a História como foco e como motivo de escrita ficcional e de revisão de figuras e ações historiograficamente estabilizadas (ou entendidas como tais); estamos agora perante personagens sem vinculação epocal definida, circulando em espaços difusos, às vezes concentracionários e como que atemporais, vivendo conflitos em que emerge aquilo que há de mais denso, profundo e não raro assustador numa condição humana degradada. Radicado naquilo a que o autor chamou o *tempo da pedra* (e sucedendo ao *tempo da estátua*), o romance *Ensaio Sobre a Cegueira* leva-nos a “entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos”, perguntando “o quê e quem somos” (José Saramago, *A Estátua e a Pedra*).

Recordo o essencial da história. Um dia, sem acidente nem situação clínica que se entenda, um homem é fulminantemente atingido por uma cegueira branca que o isola do mundo. O pior é que este não é um caso isolado, porque a cegueira alastra e transforma-se em epidemia, espalha-se pela cidade (que cidade?) e atinge indiscriminadamente uma população surpreendida pela estranha doença. Se é que se trata de doença. Seguem-se a repressão e o confinamento dos afetados, a formação de grupos de poder e de núcleos de resistência, o exercício da violência dos fortes sobre os débeis. Mas há uma ténue esperança: uma personagem, a Mulher do Médico, não cegou e lidera um pequeno grupo de cegos e mais um cão, em busca de refúgio contra a crueldade e contra o egoísmo, evidências chocantes de uma crise generalizada da razão e dos mais elementares princípios da solidariedade humana. No final, a cegueira vai desaparecendo e a ordem parece em vias de se restabelecer. Até à próxima. Até ao *Ensaio Sobre a Lucidez*.

Como se vê, o *Ensaio Sobre a Cegueira* é uma história bizarra, mas é também mais do que isso, porque arranca de um acontecimento insólito que põe o relato e as suas personagens em movimento. Desses acontecimentos insólitos são feitos outros romances de José Saramago. Por exemplo, de uma inexplicável fratura geológica que separa a Península Ibérica da Europa, levando-a a derivar pelo Atlântico, em direção ao sul. Ou de um gesto repentino de um tipógrafo que introduz uma negativa, lá onde ela não estava e assim desencadeia uma verdadeira revisão da História, em clave ficcional. Ou da inusitada recusa dos cidadãos de um certo país em votarem de acordo com o que era usual. Ou ainda da suspensão intermitente da morte, com todos os efeitos (também perversos) que isso arrasta.

No *Ensaio Sobre a Cegueira*, o romancista vai muito além da narração do tal acontecimento insólito. Se desejasse ficar por aí, bastar-lhe-ia um conto – o que, como na própria obra saramaguiana podemos observar, não significaria uma menorização deste outro género. A verdade, todavia, é que a dimensão do romance (não me reporto apenas à extensão, embora ela seja importante) viabiliza nele o aprofundamento temático que o registo ensaístico solicita.

Sobre que é, então, esta narrativa de cegos desesperados e à deriva? Antes de mais e como já deixei dito, denuncia-se nela a perda da razão, não como perturbação do

foro psiquiátrico, mas como alienação de critérios: de solidariedade, de justiça, de diálogo, de tolerância e de respeito pelo outro. Tudo isto num contexto de indagação que não é moralista (o autor é pouco dado a tal coisa), mas sim num plano ético e social. Como quem pergunta: que mundo é este em que o homem se fez lobo do homem? Que sociedade temos construído, para que o egoísmo e o instinto de sobrevivência se aliem e cheguem a estes extremos de abjeção?

Trata-se disso mesmo: abjeção, vocábulo que traz consigo os sentidos de aviltamento e de infame rebaixamento de comportamentos, de radical indignidade de uma condição humana desqualificada e conduzida a um grau de humilhação inimaginável. É precisamente quando o confinamento e a opressão começam a ser superados e num momento em que a história caminha para o final que uma personagem diz: “Não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem.”

Quem isto afirma não é uma personagem qualquer. Mesmo sem ter nome (nenhuma o tem, no *Ensaio Sobre a Cegueira*), esta é uma figura que ganha o direito a uma dignidade própria, antes de mais porque não cegou. A Mulher do Médico, como é designada, assume a liderança e conduz o grupo que a segue à relativa segurança que lhe é permitida por esse atributo: ela nunca deixa de ver e, desse modo, representa uma esperança de redenção, pela lucidez que consegue manter. A Mulher do Médico é, então, uma das várias personagens femininas que, no universo ficcional saramaguiano, afirmam a mulher como um ser dotado de superior energia e perspicácia, último reduto da razão que os demais perderam. Por isso, faz sentido dizer dela que, “munida da capacidade de ver, esta personagem acaba por aceitar encarnar o papel de heroína para conseguir salvar as personagens que a seguem ao longo da cidade armadilhada de doença, fome e desespero” (Daniela Côrtes Maduro, em <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/757-mulher-do-medico>). A discreta aliança tácita que a Mulher do Médico, num dos últimos capítulos do romance, estabelece com um escritor entretanto revelado tem a feição de um pacto firmado em benefício da memória de acontecimentos que não devem passar ao esquecimento.

Não termino sem notar o seguinte: vale a pena, como é justificado pelas circunstâncias que motivam este meu texto, correlacionar a noção de ensaio com a gestação e com o amadurecimento do espetáculo teatral, até se chegar ao momento da estreia em que magicamente começa a representação a que assistimos. Não trato agora de ponderar os diferentes e complexos procedimentos que, antecedendo o olhar do espectador, preparam o nosso encontro com uma leitura (mais uma) de um texto modelado em termos dramáticos; lembro apenas que esses procedimentos integram uma encenação em que *casting* e direção de atores, iluminação e cenografia vão desenvolvendo uma arquitetura dramatúrgica que *faz obra*, na aceção mais exigente do termo. Tudo isso e também o ensaio, ou seja, as repetidas tentativas (cá está o tal sentido primordial de *ensaio*) para se atingir aquela arquitetura. Nessas repetições (isso mesmo: em francês, ensaio diz-se *répétition*), por meio dos gestos, das falas e das suas entoações, dos diálogos e dos movimentos do corpo, o ensaio faz emergir, à sua maneira, uma interpretação. Como no outro ensaio, o literário, que é aquele que me é mais familiar.

Quero crer que a elaboração interpretativa do ensaio teatral não é menos ousada e corajosa do que aquela em que assenta, por exemplo, uma nova leitura ensaística da poesia lírica de Camões, das garrettianas *Viagens na Minha Terra* ou da *Mensagem* pessoana. Mais complexa será aquela elaboração, quando o trabalho dramaturgico se coloca no terreno movediço da adaptação. Neste caso, na adaptação de um outro ensaio, esse que se chama *Ensaio Sobre a Cegueira*. Disso não falo aqui; o espetáculo falará por si.

No centro e também no fim de tudo, continua um texto chamado *Ensaio Sobre a Cegueira*. De certa forma aquele que o escritor compôs, com os grandes sentidos que dele emanam (alguns dos quais mencionei aqui), mas também já outro. Ou outros. Porque o ato recetivo sempre há de reivindicar a liberdade de, lido o texto e vista a sua dramatização, voltar ao princípio em movimento circular: reler o *Ensaio Sobre a Cegueira*, já com outros olhos, fecundados pelo fascínio do teatro. Como quem escreve um ensaio.



Caminhar aos ombros de gigantes

Conversa entre NUNO CARDOSO e JOSÉ LUÍS FERREIRA.

JOSÉ LUÍS FERREIRA És diretor artístico do Teatro Nacional São João há pouco mais de três anos, e desde aí pudemos ver neste palco peças de Genet, Ibsen, António Ferreira, Büchner e Shakespeare. Ora, desde a exceção que foram *As Aventuras de João Sem Medo* [Visões Úteis, 1995], habituaste-nos sobretudo a viajar pelo reportório dramático clássico, moderno e contemporâneo, ou seja, não têm sido muitas as adaptações de material narrativo. O que é que te conduziu a esta escolha?

NUNO CARDOSO O romance do José Gomes Ferreira é um dos meus livros favoritos – aliás, o “proibida a entrada a quem não andar espantado de existir” seria o meu ex-líbris se eu tivesse um ex-líbris. *Ensaio Sobre a Cegueira* surgiu de um repto do Teatre Nacional de Catalunya para criarmos em conjunto um espetáculo. A primeira coisa que me ocorreu, porque havia essa intenção de adaptar material narrativo, foi a de trabalhar a partir de romances do Eça de Queirós ou do José Saramago. O Eça ficou como desejo, gostaria muito de o adaptar, até porque foi o escritor da minha juventude, mas depois começámos a discutir o Saramago e voltei a ler o *Ensaio Sobre a Cegueira*. Gosto da *Jangada de Pedra*, gosto do *Ensaio Sobre a Lucidez*, gosto de várias coisas do Saramago, mas havia esta ideia da cegueira...

JLF A escrita dele, mais panorâmica, às vezes torrencial, que descreve, comenta e caracteriza ao mesmo tempo, é uma escrita que convida a uma imaginação especificamente teatral?

NC Não necessariamente. Por exemplo, acho que não conseguiria nunca adaptar *A Jangada de Pedra*. Sei que há várias adaptações

do *Memorial do Convento*, inclusive libretos de ópera, mas pessoalmente acho que é demasiado intrincado.

JLF Pois bem, escolheste o *Ensaio Sobre a Cegueira*. Tendo tomado esta decisão pelas circunstâncias que acabaste de enunciar, isso obrigou-te a um exercício relativamente diferente, não necessariamente no modo como abordas a encenação, o teu método metonímico e improvisado de trabalho, mas na construção da versão cénica? Como chegaram a esta versão que as pessoas vão poder ver?

NC Depois de reler o romance pensei que a adaptação cénica deveria ser feita por uma autora e não por um autor. Isto não tem nada que ver com qualquer ideologia ou pressuposto de paridade, simplesmente achei que um “outro” olhar, que não o do meu género e o do Saramago, seria interessante de trabalhar.

JLF E o da mulher do médico.

NC Também por causa da mulher do médico, que é quem vê. Portanto, cheguei a essa conclusão, mas digamos que os argumentos que a justificam encaixaram depois da decisão. Comecei por pensar, “isto só faz sentido se for adaptado por uma mulher”, mas só depois de eu e a Carme Portaceli [diretora do Teatre Nacional de Catalunya] termos escolhido a Cláudia Cedó é que pensei, “ah, foi por causa disto que eu disse e fiz isto tudo”.

JLF O que é que a Cláudia Cedó trouxe de singular?

NC Trouxe essa perspetiva. Também trouxe outra coisa: uma outra identidade. O que é

extraordinário no Saramago são as pequeninas pérolas de “portugalidade”, se quiseres, que encontramos naquela torrencial corrente de palavras, como ditados, sarcasmos, distanciamentos, pequenas empatias, ligados não à alta cultura, mas a um sentido que acho profundamente humano e ao mesmo tempo muito distanciado e português. Por outro lado, a Cláudia, sendo catalã, de uma nação que não é uma nação, ou melhor, uma nação sem fronteiras...

JLF Mas que se vê como nação.

NC Exato, nesse aspeto, a Catalunha está nos antípodas de Portugal, que tem fronteiras estáveis há 700 anos. Também achei que esse imaginário seria interessante de visitar, isto é, promover um olhar diferente sobre uma coisa que eu acho que é tão portuguesa. E depois houve todo o processo de estruturação da versão cénica, estranhíssimo para mim, porque estou mais habituado a falar com tradutores de autores mortos, e a fazer uma espécie de exegese de textos que são matriciais. Falo aqui de mortos no sentido de...

JLF ...de que não interferem no processo.

NC Sim, e agora vi-me na estranha condição de “homem duplicado”, para pegar noutro título do Saramago. Trabalhar com o Saramago como autor presente e ausente e trabalhar com uma autora também ela presente e ausente, isto porque tinha o livro do Saramago em casa, acedia a ele continuamente, mas não acedia contínua e diretamente à Cláudia, era por Zoom, estávamos distanciados. E depois há uma coisa interessante: esta escrita teatral não funciona da maneira que as pessoas imaginam que funciona a dramaturgia contemporânea, sobretudo em Portugal, que é a do autor fechar-se em casa a escrever um texto, enviá-lo para uma equipa que o trabalha, e depois o autor vai ver e gosta ou não gosta. Isso nunca foi assim, nunca será assim.

JLF Nunca, mas substancialmente não no modo como tu abordas o processo de criação.

NC Sim, em geral nunca foi assim.

O Shakespeare escrevia para atores que tinha à sua frente. Mesmo o Genet, que é um autor distanciado, escrevia para atores que pelo menos tinha na sua cabeça.

JLF Sim, mas no caso do Shakespeare a fixação da peça não é feita necessariamente a montante do processo.

NC Nem no caso do Tchekhov, não é? Portanto, este é um mito que interessa destruir. Mas aqui foi muito dinâmico. Tanto que ainda hoje altero o texto, e altero-o com o conhecimento da Cláudia. Depois, a estratégia que seguimos para fixar a versão cénica foi a de tentarmos estar o mais próximos possível da linguagem e das situações narradas no livro. Agora, este livro é um bico de obra em termos de adaptação teatral porque tem ação atrás de ação, e a cada página temos de optar: o que cortar, o que valorizar, como valorizar... Foi um processo complicado, mas nestas últimas semanas voltou a ser o trabalho normal de um encenador. A Cláudia terminou o seu trabalho.

Jogar com outras línguas

JLF As personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* não têm nome, são descritas pela função ou pela relação familiar, por uma característica física ou por um qualquer acidente narrativo. Foi isso que te impeliu também a não distribuir as personagens pelos atores de uma forma clássica e a propor, assim, uma espécie de girândola em que as vozes e os corpos estão sempre em mutação?

NC Sim, porque é um mecanismo pensado pelo Saramago, e se não reages a ele com um gesto artístico – não diria tão forte ou tão brilhante como o dele – perdes um pouco do que é a poética deste texto. No meu entender, foi o

desafio que surgiu a partir do momento em que leio, no texto, essa intenção. O outro desafio que me levou a escolhê-lo foi o de se tratar de uma versão bilingue do texto.

JLF O teatro, apesar de todo o potencial para cruzar disciplinas e linguagens diferentes, opera sobretudo através da palavra, seja na construção do trabalho de ator e na contracena, seja na relação que o espetáculo estabelece com o espectador. Estamos a falar de um espetáculo bilingue, em português e em catalão, duas línguas ibéricas, que aliás partilham uma espécie de consonância e uma resistência à língua dominante. São duas línguas suficientemente próximas para permitir esse jogo de contracena, ou achas que funcionaria na mesma com línguas que fossem distantes? O que te interessa explorar neste campo? O que é que aprendeste com o processo?

NC No Teatro Nacional São João, uma das funções principais da direção artística é a valorização do património dramaturgico português e da língua portuguesa. Trabalhamos a partir de uma versão cénica catalã, mas há uma intenção política de valorização da língua portuguesa. E essa valorização não se faz só com a arqueologia da língua; faz-se, sobretudo, arriscando essa língua para ter informação, desafios, progressão. Para a língua portuguesa pareceu-me um risco adequado, se o ganharmos, jogá-la com outra língua. Isto está presente nas minhas encenações deste ano, porque vou jogar aqui a língua portuguesa com o catalão e logo a seguir vou jogá-la com o francês [*Oresteia*, de Gurshad Shaheman, uma coprodução com o Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine]. E ambas as línguas são latinas, partilham muitas coisas. Quando pela primeira vez prestei atenção à versão catalã, fiquei com a impressão de que é uma língua muito económica, sincopada. Agora que estou sempre a ouvi-la e já a entendo bem, é interessante ver como é que a mesma palavra tem, através da língua, um suporte corporal

absolutamente distinto. Por exemplo, nós dizemos “nada” e eles dizem “res”, e o corpo reage à língua de forma diversa mas, ao mesmo tempo, semelhante. Portanto, crias a diferença e a semelhança. E isso é interessante de ver. Não é tão interessante nos ensaios, porque depois de muitas horas a falar três línguas – o pouco que sei de catalão, o português e o portunhol – acabo com a cabeça em água.

JLF Falas da forma como o corpo emite a palavra em cada uma das línguas e o impacto e a energia diferentes que isso gera. Tu escolheste distribuir estas personagens por diferentes atores, sempre em rotação, e isso implica uma modelação destas personagens em momentos distintos. Pressupõe também uma espécie de “contacto improvisação”, como na dança, ou seja, uma constante reação-comunicação entre as duas línguas. Como é que isto funciona nos ensaios?

NC Sei que ainda há momentos em que está tudo um bocadinho embrulhado, mas o mais interessante neste processo de trabalho é a batalha constante que todos nós, falando línguas diferentes, travamos. É verdade que peço sempre por excesso, e às duas línguas e às duas prosódias acrescento a música, o vídeo... Eu intuo que faz sentido, mas não sei se fará sentido para os outros. É o risco que assumimos. Isto é, partir de um conjunto de pressupostos, como fazer Saramago, o *Ensaio Sobre a Cegueira*, confrontar a nossa língua com outra língua, confrontar os corpos com prosódias distintas, etc., e colocarmo-nos a nós próprios uma hipótese, como no método científico. E depois trabalhamos para provar essa hipótese, na esperança de que seja postulada de forma a traduzir as últimas palavras que se leem neste texto: “A cidade ainda aí está.” Estas palavras foram uma das razões que me levaram a escolher este texto porque, apesar de as pessoas acharem que não, sou um otimista inveterado. E por estranho que possa parecer, escolhi fazer este texto antes da pandemia de covid-19...



JLF Saramago escreve *Ensaio Sobre a Cegueira* em 1995, e é uma parábola sobre uma sociedade que se desfaz em medo, com bastante selvajaria, aliás, a partir de uma emergência sanitária. Falas de otimismo e da ideia de que a cidade ainda aqui está. Nós, na emergência sanitária que acabámos de viver, tínhamos aquele lema inicial de que ficaríamos todos bem. No romance do Saramago é para mim difícil encontrar esse otimismo. O lado distópico entra pela história de rompante logo de início e inquieta-nos até ao fim, mesmo quando aquelas personagens sem nome recuperam a visão. Este *Ensaio Sobre a Cegueira* é, como o teatro, um ensaio, sempre à procura de saber como é que se faz, de experimentar, de encontrar uma verdade fugaz, de a perder... Acabas de dizer que escolheste este texto antes da pandemia, mas de qualquer modo não deixas de estar a fazê-lo na sequência dessa pandemia. Não vemos ainda suficientemente claro para poder fazer essa avaliação, mas como é que ela se faz a partir do teatro?

NC De facto, este é um texto bastante distópico, e outra das coisas que me ligaram bastante a ele foi *O Deus das Moscas*, do William Golding, outro dos romances da minha juventude, onde de repente se dá esta fragmentação de tudo, os miúdos começam logo por disputar comida, camas, etc. O emergir do lado mais egoísta de nós, a posse e a luta pela sobrevivência, é muito evidente no *Ensaio Sobre a Cegueira*. Como também é evidente as sevícias que fazem às mulheres, o estado caótico da cidade por onde os cegos deambulam, ou a ideia de entrarmos numa igreja e encontrarmos os santos de olhos vendados, que é o trauma da nossa juventude judaico-cristã... Mas a cidade ainda lá está, aos olhos da mulher do médico. Um destes dias, estávamos os dois numa conferência e houve alguém que disse que, se o passado não existe, porque é permanentemente recriado pelas condições do presente, então a utopia também nunca existirá, é simplesmente uma espécie

de objetivo presente que nos move. E é nesse sentido que vejo o otimismo. Respondendo agora mais diretamente à segunda parte da tua pergunta: é óbvio que encenar este texto num contexto pós-pandémico tem outra ressonância. Por exemplo, há um conjunto de coisas que não precisas de sinalizar, não precisas de criar metonímias ou convenções. Lembro-me de ter visto o *Ensaio Sobre a Cegueira* do Bando, em 2004, e de todo o esforço na construção da ideia de uma cidade que pára completamente e é fechada num manicómio. Pois bem, aqui e agora não precisamos de sublinhar isso.

JLF A memória está muito...

NC ...a memória está muito fresca, sim. A todo o momento, na construção da dramaturgia, isto esteve presente no nosso imaginário. Mas depois, na encenação, de uma forma mais concreta nos primeiros 60 minutos, está presente a ideia de algo que irrompe subitamente, como também aconteceu com a covid, não é? De um momento para o outro, estás a tomar um café, estás a ver uma notícia sobre uma coisa que está a acontecer na China, e parece que aquilo, de uma forma quase elegante, se é que podemos usar esta expressão, passou de avião para avião até chegar aqui e depois espalhou-se, como água...

JLF Tornando muito presente e contemporânea a ideia de contágio, aliás cada vez mais omnipresente, seja o contágio biológico e viral, seja o contágio das condições económicas provocadas pela guerra na Ucrânia. A porosidade do mal.

NC Nas cenas de confinamento, que foram as que mais trabalhámos até agora, devo dizer que a ideia de contágio esteve sempre presente na minha imaginação e na dos atores. Mas o romance é tão avassalador no que diz respeito à ação, é tão exigente na tentativa de encontrarmos uma solução teatral que

corresponda ao que é narrado, que não tenho pensado e falado muito disto com os atores.

JLF Esse era também o sentido da minha pergunta: a covid atravessou o teatro. O teatro em geral, e o Teatro Nacional São João em particular, trabalhou ao longo destes dois, três anos sob a sombra permanente do cancelamento ou adiamento de projetos. Neste momento, imagino que essa sombra já não esteja assim tão presente...

NC Não, está bastante presente, só que ainda não tivemos tempo para assentar. É certo que, entretanto, descobrimos a via digital, outras plataformas para continuar a fazer teatro. Mas o efeito da covid no mundo artístico foi devastador, porque nós trabalhamos para a estreia, para o público, trabalhamos presencialmente, e isso foi-nos negado. Para nós, enquanto teatro que celebrava o seu centenário, enquanto instituição que se articula como serviço público, e que de repente tem de se reestruturar, tem de continuar a servir durante a pandemia, foi um tempo esgotante, teve coisas fantásticas e coisas extremamente dolorosas. Há três meses, uma temporada d’*O Balcão* ficou reduzida a três, quatro récitas, por causa da covid. Houve digressões que não aconteceram, projetos desenvolvidos com artistas e companhias independentes que tiveram de ser reprogramados, todo um trabalho interno de distanciamento das equipas, obras no Teatro São João... Circunstâncias que nos obrigaram a improvisar, a correr sempre atrás do prejuízo. Estou aqui há três anos e ainda não tive um ano de programação tranquilo, regular. A dimensão do imprevisível entrou tanto na nossa vida que se tornou previsível.

JLF Isso permite-me fazer uma ponte de regresso ao Saramago e à mulher do médico, de que falaste há pouco, que vê que a cidade ainda lá está e vê os santos cegos. Esta distinção entre quem vê e quem não vê, na realidade

mais crua para lá desta parábola, não é fácil. Quem conduz quem, e quem conduz quem a quê, neste tempo de ressaca e de introdução da incerteza pela pandemia? Mas também de populismo político, de reforço do nacionalismo, de incerteza militar e, de alguma maneira, de medo e de reforço securitário. Como é que nós sabemos que vemos? E que responsabilidade nos toca, se concluirmos que vemos, de guiar e ajudar os outros? Ou, no caso da mulher do médico, como é que silenciamos o que vemos a quem sabemos que não vê, para os poupar, como ela faz a determinada altura?

NC Vivemos numa época esquisita, em que, para além de tudo o que disseste, podemos acrescentar uma espécie de valorização de normas em relação...

JLF ...ao controlo...

NC ...à normatização da sociedade...

E isso arrasta-nos imediatamente para os pintores do fim da Idade Média, início do Renascimento, Pieter Bruegel, *A Parábola dos Cegos*... A metáfora é a mesma. E uma metáfora é como um autocarro, uma coisa que nos transporta de um sítio para o outro. E, portanto, a primeira sensação que temos é de questionamento, “somos conduzidos por cegos”, “a visão está perdida”, etc. É uma visão distópica, se quisermos. E depois paramos, refletimos e lemos, e chegamos à conclusão de que todos os tempos foram sempre assim. Será que vemos ou não vemos; será que são cegos a conduzir cegos; será que poupar quem não vê é bom ou é mau, é ou não é ético; será hipocrisia? E eu, aos 50 anos, chego à conclusão de que já não há heróis, nunca os houve, aliás. Há pessoas normais e há depois algumas exceções, pessoas que brilham um bocadinho, que nos fazem ver um bocadinho mais, e poupam-nos a visão de outras coisas, e nós lá vamos prosseguindo o nosso caminho. Mas não tenho resposta ou discurso para isso, não opero nas grandes ideias, no grande pensamento – sou

um artesão, opero na madeira, no tijolo, no cimento. E para além disso, voltando ao início da conversa, tenho este vício de decidir as coisas e de só descobrir depois as razões pelas quais as decido.

JLF O modo como vamos enfrentando no dia a dia a possibilidade da distopia torna-se um bocadinho inquietante quando estamos, hoje, imersos na ideia de colapso, seja ele ambiental ou societal, seja ainda o medo nuclear, que de repente ressurgue quando já tinha sido completamente esquecido. A ideia de que o futuro pode, de facto, terminar, ou nem chegar a existir.

NC Sim, neste momento temos os instrumentos, já os tínhamos há alguns anos, para de facto nos negarmos, ponto. E o teatro já anda a dizer isso há uma data de tempo. Não podemos ler Beckett sem pensar no cogumelo atómico. Nós somos um pequeno ponto que intersecta cem mil anos de evolução, e podemos dizer que estamos ativos apenas nos últimos 12 mil, durante os quais temos sido profundamente infantis, sempre a errar, mas também profundamente extraordinários, sempre a fazer coisas admiráveis. Portanto, se colapsarmos numa orgia nuclear, se o planeta ficar radioativo durante cem mil anos, e a raça humana simplesmente deixar de existir, não vem mal nenhum ao universo e muito menos ao planeta Terra. E daqui a cem mil anos ainda ficam a faltar dois biliões de anos para o Sol se tornar numa supernova, portanto a Terra pode reconstituir-se se sobrar uma nesga de uma ameba.

JLF E essa ameba será a cidade que ainda permanece, que ainda pode reconstituir-se?

NC Não, a cidade é uma coisa profundamente humana.

JLF O teatro tem apenas dois mil e setecentos anos de existência.

NC Não, o teatro existe desde o início, desde que o homem matou um mamute, ou desde que viu uma estrela cadente, e depois tentou traduzir isso à volta de uma fogueira. Portanto, o teatro é bem mais antigo do que nós pensamos, resulta da necessidade que sentimos de dizer e da necessidade que o outro sente de ouvir ou de ver. Logo, o teatro não está nem no edifício nem na pessoa que está a fazê-lo ou na que está a vê-lo, é uma necessidade, é uma coisa extrínseca a essas pessoas e que ao mesmo tempo as engloba – nesse sentido, é paradoxal. A cidade é profundamente humana, existe desde esse momento inaugural e a primeira organização social que tivemos não foi a família, mas a tribo, que anda na estepe à caça de mamutes. Aliás, a família é um conceito muito recente. E o teatro existe na tribo, é intrínseco a ela. A tribo é a cidade. A cidade complexificou-se, mas continuamos a vaguear na estepe à procura de alguma coisa. Continuamos a criar fogo que ilumina e queima. E, nesse sentido, a cidade ainda aqui está, entre a obliteração e o resgate. E, como tribo, sermos obliterados por sermos estúpidos é um destino universal profundamente patético.

“Globos de Ouro da cultura”

JLF O Teatro Nacional São João retomou, nestes últimos anos, a sua teia de relações internacionais nos distintos sentidos da palavra: trazendo à cidade propostas noutras línguas e recomeçando este caminho de difusão externa das suas criações próprias. Esta coprodução com o Teatre Nacional de Catalunya é um passo em frente nesse caminho. Como e a partir de quando é que estas trocas, que são à partida mais institucionais, se transformam efetivamente em partilhas artísticas? E que outros caminhos é que o TNSJ vai trilhar nesta senda de internacionalização?

NC A internacionalização é uma espécie de Globos de Ouro da cultura que por aí anda, mas nunca me interessou em particular.

Interessa-me mais a nacionalização, o estar em todo o lado em Portugal, embora não tenhamos condições para o fazer. A internacionalização é a abertura da nossa cidade ao mundo. E nesse sentido acho que temos vindo a trilhar vários caminhos. Tanto está nesta aventura com o Teatre Nacional de Catalunya, como no projeto que estreámos o ano passado em colaboração com Cabo Verde, a *KastroKriola*, que nos permitiu trabalhar outras formas da língua portuguesa, como vai estar no primeiro dia do festival de Avignon com um espetáculo coproduzido pelo Théâtre National de Strasbourg, com um texto do Tiago Rodrigues, *Ifigénia*, e dois atores do Porto. Como também estamos a fazer o nosso caminho, às vezes espinhoso, na União dos Teatros da Europa. A abertura ao mundo, seja no teatro ou na arte e na sociedade em geral, é um sinal de lucidez. Mas neste processo de internacionalização há critérios, como os números de público, de receitas, estatísticas, etc., que também influem, não o podemos negar, não é tudo flores, também há folhas de Excel por trás. E pela frente.

JLF Mas depois, no processo, ultrapassados esses constrangimentos, quando vais para a tua oficina, para a sala de ensaios...

NC Nada disso conta.

JLF E há um lado de partilha, de descoberta artística provocada por esse encontro de culturas, de pessoas diferentes.

NC As pessoas gostam muito de citar, mas às vezes não compreendem o poder das citações. Quando o Beckett diz “falhar, falhar melhor”, soa sempre bem. Mas fazê-lo não é propriamente fácil. O que estes desafios nos permitem é testarmo-nos, não no sentido de saber se somos ou não capazes, é certo que isso conta, mas o que verdadeiramente conta é testarmos a nossa cultura, os nossos valores, os nossos limites. E devolver esse risco à cidade como caso prático, se quiseres.

JLF Uma espécie de ensaio sobre o falhanço.

NC Acho que essa é uma das palavras mais importantes do nosso léxico, mas é muito desvalorizada. O falhanço é o Judas da sociedade contemporânea, não é? Mas a nossa história é uma história de falhanços retumbantes. Existe aquela expressão, “caminhar aos ombros de gigantes”, pois bem, nós caminhamos aos ombros de falhanços gigantes e são esses passos que nos sustentam. Temos de alimentar a possibilidade de falharmos. Se há coisa que nos deixa cegos é uma sociedade onde o erro não é visto como a força motriz fundamental. E isso, sim, é a absoluta cegueira.

JLF E pronto, fechamos aqui, acho que não é preciso dizer mais nada, fica tudo muito bem fechadinho.

Conversa realizada no dia 19 de maio, na sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória.

Edição **João Luís Pereira**.



“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

A arquitetura de um romance

JOSÉ SARAMAGO*

Cadernos de Lanzarote I (1993)

20 de abril

Esta manhã, quando acordei, veio-me à ideia o *Ensaio Sobre a Cegueira*, e durante uns minutos tudo me pareceu claro – exceto que do tema possa vir a sair alguma vez um romance, no sentido mais ou menos consensual da palavra e do objeto. Por exemplo: como meter no relato personagens que durem o dilatadíssimo lapso de tempo narrativo de que vou necessitar? Quantos anos serão precisos para que se encontrem substituídas, por outras, todas as pessoas vivas num momento dado? Um século, digamos que um pouco mais, creio que será bastante. Mas, neste meu *Ensaio*, todos os videntes terão de ser substituídos por cegos, e estes, todos, outra vez, por videntes... As pessoas, todas elas, vão começar por nascer cegas, viverão e morrerão cegas, a seguir virão outras que serão sãs da vista e assim vão permanecer até à morte. Quanto tempo requer isto? Penso que poderia utilizar, adaptando-o a esta época, o modelo “clássico” do “conto filosófico”, inserindo nele, para servir as diferentes situações, personagens temporárias, rapidamente substituíveis por outras no caso de não apresentarem consistência suficiente para uma duração maior na história que estiver a ser contada.

21 de junho

Dificuldade resolvida. Não é preciso que as personagens do *Ensaio Sobre a Cegueira* tenham de ir nascendo cegas, uma após outra, até substituírem, por completo, as que têm visão: podem cegar em qualquer momento. Desta maneira fica encurtado o tempo narrativo.

15 de agosto

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos.

20 de agosto

Uma hipótese: talvez esta necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta, ou, ao menos, a possibilidade de vir a tê-la, se tenha constituído, sem que eu o pensasse, como uma resposta vital para contrapor ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no *Ensaio Sobre a Cegueira*.

25 de novembro

Em que ponto está o *Ensaio Sobre a Cegueira*? Parado, dormindo, à espera de que as circunstâncias ajudem. Mas as circunstâncias, mesmo quando parecem propícias, não perdem a sua volubilidade natural, precisam de uma mão firme e boa conselheira. Até ao fim do ano (por causa da viagem às terras do Mais Antigo Aliado, e depois as festas, com a casa cheia de gente), não terei mais remédio que deixá-las à solta (falo das circunstâncias, claro), mas logo a seguir tratarei de as prender curto.

17 de dezembro

Voltei – timidamente – ao *Ensaio*. Modifiquei umas quantas coisas, e o capítulo ficou bastante melhor: a importância que pode ter usar uma palavra em vez de outra, aqui, além, um verbo mais certo, um adjetivo menos visível, parece nada e afinal é quase tudo.

Cadernos de Lanzarote II (1994)

29 de abril

Sentei-me a trabalhar no *Ensaio Sobre a Cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto “filosófico”, se este fim de século necessita de tais coisas. Passadas duas horas achei que devia parar: os cegos do relato resistiam a deixar-se guiar aonde a mim mais me convinha. Ora, quando tal sucede, sejam as personagens cegas ou videntes, o truque é fingir que nos esquecemos delas, dar-lhes tempo a que se creiam livres, para no dia seguinte, desprevenidas, lhes deitarmos outra vez a mão, e assim por diante. A liberdade final da personagem faz-se de sucessivas e provisórias prisões e libertações.

8 de julho

O *Ensaio* saiu do atoleiro em que tinha caído há já não sei quantos meses. Pode vir a cair noutra, mas deste safou-se. Há uns poucos dias que eu tinha decidido deixar de lado dois capítulos que se haviam convertido numa daquelas armadilhas onde se pode entrar com toda a facilidade, mas donde não se sai. O novo rumo parecia-me animador, abria perspetivas. Em todo o caso, ainda não me sentia completamente seguro. Foi então que andando por aí, hoje, ao vento, me sucedeu algo muito semelhante ao episódio de Bolonha, quando, depois de meses sem saber o que poderia fazer com a ideia do *Evangelho*, nascida em Sevilha, toda a sequência do livro – enfim, quase toda – se me apresentou com uma claridade fulgurante. Estava na Pinacoteca, vira a pintura da primeira sala à esquerda da entrada, e foi ao entrar na segunda (ou teria sido na terceira?) que os pilares fundamentais da narrativa se

me definiram com tal simplicidade que ainda hoje me pergunto como foi que não tinha visto antes o que ali me parecia óbvio. Não era nada de complicado, basta ler o livro. Neste caso – o do *Ensaio* – a “revelação” não foi tão completa, mas sei que vai determinar um desenvolvimento coerente da história, antes atascada e sem esperanças. Todos os motivos que vinha dando, a mim mesmo e a outros, para justificar a inação em que me achava – viagens, correspondência, visitas –, podiam, afinal de contas, ter sido resumidos desta maneira: o caminho por onde estava a querer ir não me levaria a lado nenhum. A partir de agora, o livro, se falhar, será por inabilidade minha. Antes, nem um génio seria capaz de salvá-lo.

24 de julho

Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o *Ensaio Sobre a Cegueira*. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo.

Cadernos de Lanzarote III (1995)

15 de janeiro

Contra mim falo: o melhor que às vezes os livros têm são as epígrafes que lhes servem de credencial e carta de rumos. *Objeto Quase*, por exemplo, ficaria perfeito se só contivesse a página que leva a citação de Marx e Engels. Lamentavelmente, a crítica salta por cima dessas excelências e vai aplicar as suas lupas e os seus escalpelos ao menos merecedor que vem depois. Não foi esse o caso de um certo crítico que, atento à matéria, não deixou passar em claro a epígrafe da *História do Cerco de Lisboa*, aquela que diz: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás.” São palavras do *Livro dos Conselhos*, confirmava com toda a seriedade, movido provavelmente por uma reminiscência, de direta ou indireta via, do *Leal Conselheiro* de D. Duarte. Ora, convém dizer que são também palavras do *Livro* as que irão servir agora de epígrafe ao *Ensaio Sobre a Cegueira*, em andamento. Estas rezam assim: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Espero que o bem-intencionado crítico, tendo refletido sobre a profundidade do asserto, não se esqueça, com idêntica circunspeção, de mencionar a fonte, salvo se, desta vez, tomado de súbita desconfiança ou de científico escrúpulo, se decidir a perguntar: “Que diabo de *Livro dos Conselhos* é este?”

16 de janeiro

O *Livro dos Conselhos* não existe.

18 de junho

Voltei ao *Ensaio*. Com a disposição firme de levá-lo desta vez ao fim, custe o que custar. Durante todo o tempo que andei por fora, amigos e conhecidos não pararam de me perguntar pelos meus cegos. Chegou a altura de eles responderem por si mesmos.

9 de agosto

Terminei ontem o *Ensaio Sobre a Cegueira*, quase quatro anos após o surgimento da ideia, sucesso ocorrido no dia 6 de setembro de 1991, quando, sozinho, almoçava no restaurante Varina da Madragoa, do meu amigo António Oliveira (apontei a data e a circunstância num dos meus cadernos de capa preta). Exatamente três anos e três meses passados, em 6 de dezembro de 1994, anotava no mesmo caderno que, decorrido todo esse tempo, nem cinquenta páginas tinha ainda conseguido escrever: viajara, fui operado a uma catarata, mudei-me para Lanzarote... E lutei, lutei muito, só eu sei quanto, contra as dúvidas, as perplexidades, os equívocos que a toda a hora se me iam atravessando na história e me paralisavam. Como se isto não fosse bastante, desesperava-me o próprio horror do que ia narrando. Enfim, acabou, já não terei de sofrer mais. Seria agora a altura de fazer a pergunta de que nenhum escritor gosta: “Que ficou dessa primeira ideia?” (Não gostamos porque preferiríamos que o leitor imaginasse que o livro nos saiu da cabeça já armado e equipado.) Da ideia inicial direi que ficou tudo e quase nada: é verdade que escrevi o que queria, mas não o escrevi como tinha pensado. Basta comparar a inspiração de há quatro anos com aquilo que o *Ensaio* veio a ser. Eis o que então anotei, com nenhuma preocupação de estilo: “Começam a nascer crianças cegas. Ao princípio sem alarme: lamentações, educação especial, asilos. À medida que se compreende que não vão nascer mais crianças de visão normal, o pânico instala-se. Há quem mate os filhos à nascença. Com o passar do tempo, vão morrendo os ‘visuais’ e a proporção ‘favorece’ os cegos. Morrendo todos os que ainda tinham vista, a população da Terra é composta de cegos apenas. Um dia nasce uma criança com a vista normal: reação de estranheza, algumas vezes violenta, morrem algumas dessas crianças. O processo inverte-se até que – talvez – volte ao princípio uma vez mais.” Compare-se... Quanto à palavra inspiração que aí ficou atrás, esclareço que a empreguei em sentido estritamente pneumático e fisiológico: a ideia andava a flutuar por ali, no oloroso ambiente da Varina da Madragoa, eu inspirei-a, e foi assim que o livro nasceu... Depois, pensá-lo, fazê-lo, sofrê-lo, já foi, como tinha de ser, obra de transpiração...

Cadernos de Lanzarote IV (1996)

18 de abril

Uma carta de José Leon Machado abre-me novos caminhos para uma interpretação mais ampla e mais envolvente do *Ensaio*. Depois de aludir às referências históricas e literárias que nele são mais ou menos identificáveis (os campos de concentração nazis, *A Peste* de Camus, a cidade moderna perante uma catástrofe, as figuras de Bosch e Dürer, a visão bíblica dos cegos conduzindo outros cegos), observa: “Mas algo que me parece essencial: a cidade de Troia sendo destruída pelos exércitos gregos. Eneias, diante de todo o desastre, carrega às costas seu pai cego. A mulher do médico não será porventura um Eneias, único guerreiro que, perante a catástrofe, não perdeu o sangue-frio? Ah!, e temos o velho da venda preta. Não é com certeza Anquises. Mas não haverá nele algo de Homero? Quem é que conta aos cegos do manicómio aquilo que se passou lá fora depois de terem sido internados? Quem é que lhes relata, ouvidas as notícias na rádio, o que se vai passando? Este cego

da venda preta tem algo de narrador e algo de épico. Ele próprio aparece como cronista em potência das venturas e desventuras do manicómio. E depois, claro, facilmente se poderá identificar como o alter ego do autor. [...] É interessante o escritor cego que aparece em casa do primeiro cego e mais interessante ainda a técnica que ele inventou para poder escrever. Disto se tira a lição: não há desculpa para ficar calado. E a propósito me vem a história de Brás Garcia de Mascarenhas, soldado e poeta do tempo da Restauração, que, sendo acusado de traição ao rei, foi preso. Tiraram-lhe tudo, exceto uma bíblia. Rasgando as letras uma a uma, compôs um poema que colou com farinha e água numa das páginas rasgadas. O poema conseguiu, por linhas travessas, chegar ao rei, que, vendo a injustiça, ordenou a sua libertação.”

Estamos sempre a aprender. Além do episódio da vida de Brás Garcia de Mascarenhas, que não conhecia ou se me tinha varrido da lembrança, a carta de José Leon Machado trouxe-me bastante matéria de reflexão. E para que as propostas não ficassem só entre carta sua e carta minha, decidi passá-las a estes *Cadernos*. A quem possa interessar.

* Excertos de *Ensaio Sobre a Cegueira: A Arquitetura de um Romance*. Porto: Porto Editora; Lisboa: Fundação José Saramago, 2015. p. 9-27.



O Ensaio Sobre a Cegueira visto por quem não vê

JOÃO HABITUALMENTE*

Olha-se para o *Ensaio Sobre a Cegueira* interrogando o plano simbólico: o que está ali a dizer-nos a cegueira? O que encripta a circunstância aparentemente objetiva que é o facto de alguém ficar cego? Que exercício de desocultação nos convida a realizar? O argumento do romance só poderia remeter-nos para o plano simbólico, pois que a complexidade do universo saramaguiano nunca poderia contar apenas uma história de cegos para consumo de pessoas que veem. Acresce que não é verosímil que todos os indivíduos de uma sociedade – todos menos uma mulher – fiquem cegos, pelo que o leitor se encontra perante a tarefa de descodificar os planos profundos deste aparente despautério da natureza. A partir de tamanha inverosimilhança interrogamos a que lugares verosímeis se pretende chegar com ela – ao menos para descanso daqueles que acham que a obra literária encerra sempre um ensinamento.

A cegueira como metáfora, eis portanto aquilo que tem conduzido muitos dos esforços de análise deste romance de Saramago. Quero aqui colocar-me num lugar bem distinto. É esse lugar o da pessoa que vive diariamente em si aquilo que para quem lê é uma metáfora: a própria cegueira. É que o primeiro impacto que a leitura do livro – audileitura, desde logo – me provocou foi o do confronto com a minha própria circunstância de ter perdido a visão. Tal como todas as personagens do romance, nasci a ver. E vi ainda durante três décadas e meia, mais tempo do que aquele que levo sem ver. Sou cego e não sou, consoante me coloque num ou noutro lado dessa parede que separa dois mundos. Todo o cego que um dia viu, em certo sentido, vê. Porque vemos com a memória, ela está-nos repleta de imagens que utilizamos em diversas ocasiões e para diversos fins. Por exemplo, quando conheço uma pessoa nova, à medida que lhe vou registando a voz, com os seus particulares timbres, ritmos e prosódias, à medida que lhe vou sentindo a presença, atribuo-lhe uma cara. Às vezes é-me até nítida a cor dos olhos. A razão é simples: ela acorda no arquivo de imagens alguém que conhecia antigamente e a cara dessa pessoa descongela, começa a deslizar, faz-se presença e instala-se na atual.

Por falar em memória: quando li o *Ensaio Sobre a Cegueira* o livro produziu um forte impacto sobre mim. Não por ser cego, mas por ser ele composto de uma narrativa arrebatadora e de uma intensidade emocional que raia o incomodativo. Ao terminar tinha já a certeza de nunca ter lido nada parecido. O que ficou nas camadas profundas da minha lembrança? E há quanto tempo? Não sei precisar, mas suponho que o li antes de ser atribuído o Nobel ao seu autor. Tinha ainda visão residual, mas não me permitia já ler com os olhos e fi-lo com o recurso à obra gravada em cassete áudio. Surpreendo a lembrança assim no seu sono e desperto-a de supetão, anoto o que primeiro se descongelou logo a seguir ao telefonema em que me convidavam para a elaboração deste texto. Fixo assim as primeiras imagens, apanho-as no seu acordar, deslizam para a escrita. Cinco

* Escritor.

fragmentos assomam, nos dias seguintes escavo neles, escavo como o escultor em volta do bloco de matéria.

1. Tatear o medo

As personagens cegam subitamente, atingidas por um contágio implacável na sua rapidez e intensidade. Primeiro foi o Primeiro Cego, assim batizado pelo autor por ser... o primeiro a cegar. A escrita é explícita e direta, os nomes das personagens são o melhor indicador dessa crueza narrativa. Em seguida, o médico que o consultou – fina ironia saramaguiana, tornar um médico a primeira vítima do contágio. E a partir delas toda uma série de gente que não precisa de nome para além daquele que lhe confere alguma circunstância: a Rapariga dos Óculos Escuros, a Criada de Hotel, o Rapazinho Estrábico – porque a desgraça irmana-nos a todos e dispensa-nos os nomes.

Eu ceguei lentamente, com perdas e recuperações de visão pelo meio, o mundo numa alternância entre o iluminar-se e o escurecer-se a cada recaída. Não era contágio, era glaucoma: o culpado não era gente, era gene. Mas vi nas enfermarias por onde passei várias pessoas a quem aconteceu de súbito: um jovem de 22 anos que se deitou a ver normalmente e acordou cego, atingido pela violência de um ataque de herpes; um iraniano ferido pelos estilhaços de bomba; um técnico de imagem com perfurações oculares na sequência de um acidente de automóvel; um jovem com uma bala alojada no lobo occipital, provocando um apagão neuronal na área da visão.

Poderia aqui continuar a desfiar tragédias pessoais, mas o que me interessa sublinhar é que, quando a perda de visão vem sem aviso, o potencial de angústia é tremendo; que o medo se instala no corpo e é frio, tem presença, podemos tateá-lo a tomar conta de cada bocado do que somos; que adormecemos e não queremos acordar, porque no sonho vemos a cores e ao despertar espera-nos um cinzento que nos envolve em qualquer direção que olhemos – e volta o medo, e o frio, e o desamparo de saber que esta atmosfera cinzenta é uma espessura que não mais nos sairá da frente. Ela é, aliás, tudo o que há na frente, na fase inicial da cegueira. Tudo isto está narrado com grande realismo por Saramago: o meu primeiro contacto não foi com as metáforas que ele propõe, mas com a substância mesma da cegueira, que ele parecia conhecer por dentro. Como todas as grandes ficções, vai direita à nossa realidade. Por isso, para mim, o livro era em primeiro lugar sobre o medo – sobre o meu próprio medo.

2. A Mulher do Escritor

Só é possível, sendo cego, continuar a existir com a normalidade possível porque alguém perto de nós vê. Por isso é que Saramago não cegou a Mulher do Médico. Se o fizesse o romance acabaria ali. Sobre o facto de ter escolhido uma mulher para esse papel, há de já estar longamente interpretado pelos que interrogam o plano simbólico ao ínfimo pormenor. A mim, importou-me logo a semelhança com o meu caso: é que a minha mulher também continuou a ver, o que me dá ainda hoje tanto jeito como deu ao Médico naqueles dias conturbados em que mergulhou na cegueira branca. Digo de passagem que a minha não é branca. Oscila entre o cinza claro e o negro consoante a luz ambiente: ser cego não é necessariamente não ter

luz, mas não formar imagem. Enfim, se o Médico tinha a Mulher do Médico, eu tenho a Mulher do Escritor – Isabel de seu nome, porque à minha não tenho de a diluir no anonimato dos que são apenas peças humanas em catástrofes desumanas.

À medida que mais e mais gente se ia contagiando e ficando cega, antecipei a possibilidade de ninguém escapar. Ia-se adensando a cada página uma sensação de fim do mundo, perpassada por cheiros nauseabundos que eram já o presságio da decomposição final de todos os seres. O fundamento da vida é em Saramago, neste livro, um regresso ao caos, mas em vez do caldo primitivo tudo se dilui numa decomposição que ninguém pode retratar em imagens, posto que deixa de ver. Terminaria assim o mundo no momento em que ficasse invisível para todos – estando de resto no mesmo lugar das origens, pois aí ainda não havia quem visse. Não ver origens nem fim é o dilema trágico do humano, aquele que o condena à busca permanente da sua natureza. Escrevi noutro lugar que, quando nasci, estava lá mas não vi – singular distração, quando morrer também não verei o caixão...

3. Animais desenhados para ver

Meditei várias vezes ao longo do livro sobre a possibilidade de toda uma espécie de seres vivos não ter acesso à visão. Isso acontece na natureza, e nem é raro nem dramático. Mas é da nossa natureza de humanos que a visão seja primordial, o que confere à sua perda uma carga imensa. É com isso que Saramago joga, criando uma intensidade dramática perceptível a qualquer um, pois toda a gente já fechou os olhos e tentou caminhar de modo a experimentar ser cego. Quem vê pode fechar os olhos e sentir a cegueira, o cego abre-os mas não acontece o recíproco. E os que veem – ou seja, quase toda a gente – têm sobre a perda da visão uma visão catastrófica, inversamente proporcional à admiração que nutrem pelos cegos que se adaptam ao mundo dos normovisuais.

O argumento de *Ensaio Sobre a Cegueira* estrutura-se sobre o facto de a visão ser o nosso fundamental princípio organizador. Os grandes místicos tinham visões, a filosofia dá-nos visões do mundo, a ficção científica visões do futuro, a política revela estadistas de grande visão. Nada de semelhante se fez com o olfato, o paladar, o tato ou a audição. Somos animais desenhados para ver, e disso fala a nossa anatomia nervosa: mais de 50 por cento da área do córtex cerebral está dedicada ao processamento de informação visual. O falar quotidiano exprime bem esta centralidade, como o mostra a extraordinária frequência com que usamos os verbos “olhar” e “ver” sem que seja para indicar ações relacionadas com a visão: “O senhor não está a ver o problema!”, “Ai estou estou, olhe que sim!”. Mesmo os que não veem, digo-o por experiência, passam o tempo a usar estes verbos, numa dissonância entre a realidade e a linguagem que, vista de fora, é risível: “O meu caro amigo quando é que perdeu a visão?”, “Já nem me lembro bem, está a ver? Foi assim há... Olhe, há talvez 20 anos.”

É a imediata adesão ao que será ficar privado da visão que facilita a compreensão de todos os elementos simbólicos que Saramago traz para a narrativa. É com eles que põe a nu a dramática da vida humana, é com eles que expõe à plena luz os princípios de ordem em que assentamos as nossas sociedades. É talvez por isso que o *Ensaio Sobre a Cegueira* é o mais fácil de todos os romances que li do autor. Ou será porque sou cego? Responda quem vê.

4. Um cego é um cego

A palavra “deficiência” indica uma ausência: algo que não se tem, que se perdeu ou ficou pelo caminho. Não vai longe o tempo em que dizíamos de alguém ser um diminuído físico, e ao déficit cognitivo chamávamos atraso mental. Recuando mais, o atrasado mental era dito oligofrênico – e “oligo” é sinónimo de pouca quantidade. Nomeemos como quisermos, qualquer dos nomes estará destinado a ser substituído à medida que a passagem do tempo o for cobrindo de estigma e preconceito. Mudar de nome é lavar estas aderências, na procura de um convívio mais humano com aquilo que perturba a nossa humanidade. Nomeemos como quisermos, mas um cego é um cego. A palavra é repetida até à exaustão na narrativa de Saramago. Os artistas não têm de ceder ao vocabulário do politicamente correto, não têm de se sentir corrigidos pelos que ditam as modas intelectuais. E nisso Saramago era exemplar.

Quando, em 2000, entrei numa instituição de reabilitação para cegos e amblíopes, uma das primeiras coisas que me ensinaram foi a não reecer a palavra: “Você é cego”, disseram-me. A seguir ensinaram-me a não reecer a bengala. Porque ela é uma marca, todos a veem quando vamos na rua, ela é o prolongamento da frase “você é cego”. Depois de integrarmos as frases e os objetos que dizem a cegueira estamos mais preparados. A cruzada do politicamente correto, que hoje quer que digamos de nós próprios que apenas temos uma diversidade funcional, representa também um preconceito. O problema não está na palavra “cego” – está no modo como nos relacionamos com o cego, e isso pertence aos normovisuais ultrapassar.

5. Última ceia

As outras coisas que sedimentaram na minha lembrança, num romance feito de esquinas vivas, não são trazidas pela cegueira, tem delas tanto receio quem vê como quem não vê. Todas representam condições que têm torturado a humanidade desde os seus primórdios, e que por isso são constitutivas do nosso património mnésico coletivo. Uma memória, portanto, trazida desde o imemorial, onde as epidemias, a fome e a violência são antecâmaras do maior de todos os medos – o da morte no culminar de uma longa agonia. A epidemia de cegueira transportou-me para a varíola ou para a peste bubónica, que nas últimas décadas do século XIX ainda dizimaram muitos portugueses e precipitariam o movimento higienista da medicina social, precursora da atual saúde pública, de onde emergiria a figura heroica de Ricardo Jorge. E se fosse agora que lesse a saga do Primeiro Cego, da Mulher do Primeiro Cego, do Médico, da Mulher do Médico, da Rapariga dos Óculos Escuros, d'Aquela Que Não Se Sabe Quem Seja, da Criada do Hotel, da Cega das Insónias, da Empregada do Consultório, do Rapazinho Estrábico, do Cego da Contabilidade, do Cego da Venda Preta, seria inevitável transportar-me para aquilo que ainda andamos todos a integrar na experiência social: a pandemia do novo coronavírus.

A proximidade a que estamos de um cão vadio acometeu-me nas páginas em que é narrada a deambulação de grupos de cegos pela cidade em colapso. Na nossa ideia convencional de guerra há sempre um invasor. Aqui, ele irrompe de dentro, primeiro parece só ir produzir algumas vítimas, nenhuma delas seremos nós, o nosso instinto de sobrevivência afasta-nos dessa possibilidade; mas o agente maligno alastra, vamo-lo evitando, depois começamos a fugir. Até que não há para

onde, a doença é um cerco sem escapatória e a morte já lá vem ao fundo, começa a consumir-nos ainda antes de nos atingir a carne. Olha para nós, sentimos-lhe a sombra espectral mas não a vemos. Tenho o meu modo de fintar o peso destas imagens: imagino-a uma mulher bela. Aproxima-se, vem ter comigo. Olho-a fascinado e tenho ainda tempo de lhe dedicar um poema:

Última ceia

Está nua, senhores!

Corpo esbelto e frio
beleza gélida
perfil esguio
chamando por mim

Está agora de frente
altivas mamas, rosados mamilos
coxas ABERTAS
ao meu espanto
anunciam-me o fim

Que sorte
poder assim ver as coxas à morte!

Posso agora expirar em paz. Ámen!



Sete aforismos sobre a cegueira – e mais algumas notas, dialécticas, intuições

PEDRO EIRAS*

1. Que a cegueira é a norma, não a excepção.

§ Para começar, uma lista de tudo o que não vejo, de tudo o que sei que não vejo: o passado e o futuro; o que está atrás desta parede; o outro lado do mundo; os ultravioletas e os infravermelhos; o vento, o próprio vento do ar limpo, em si próprio; os átomos, os *quarks*, forças, energia, as radiações.

O abismo atrás do nevoeiro; a minha nuca; os teus pensamentos; todas as coisas assim que as luzes se apagam; o interior dos corpos humanos, as suas vísceras; o cenário no teatro antes de subirem as cortinas; a mesma paisagem através do ponto de vista das outras pessoas que a vêem.

O excessivamente grande, o excessivamente pequeno; o fundo da terra; tudo o que é visto por um gato, uma mosca, um falcão, uma baleia; o tempo, as metamorfoses muito subtis; o avançar do ponteiro dos minutos, das horas; o crescer da folhagem nas árvores; a circulação do sangue.

A cegueira não é a excepção – é a norma.

§ Dito de outro modo: vivemos no invisível.

Mas não vemos que vivemos no invisível, esquecemos que vivemos no invisível: para nos protegermos, para sobrevivermos, dizemos a nós mesmos que estamos a ver.

E talvez haja o princípio de uma honestidade espantosa, paradoxal, quando alguém, finalmente, diz: Estou cego, estou cega.

2. O outro é um abismo.

§ Adenda à lista de tudo o que não vejo: os teus pensamentos, as tuas emoções, as tuas memórias; o vago pressentimento, obscuro até para ti, que acaba de te atravessar; os teus sonhos; as tuas esperanças, intuições; as imagens que inventas, mesmo de olhos fechados; a tua íntima paleta de cores.

§ Mas o mais espantoso nem é essa experiência interior, necessariamente secreta, tudo aquilo que acontece dentro do corpo do outro; o mais espantoso, o mais improvável, consiste em conseguirmos – dar a ver.

E esse é um ofício dos actores, das atrizes: tornarem o invisível visível. Por um gesto, uma hesitação, um sussurro todo interior, pausas, súbitas decisões, certo olhar perdido no espaço, um ricto quase imperceptível de medo, um riso ferozmente festivo, trata-se de dar a ver – mesmo o invisível. Por isso, um ensaio de teatro é a lenta procura de uma exteriorização: o acto que permite encontrar, no corpo fechado, uma abertura, esse lugar improvável em que de repente se vêem as trevas.

* Escritor.

§ Que essa mostração, porém, seja o início de um novo segredo (mais subtil, mais profundo, mais salvaguardado).

3. Nós vemos, mas não vemos que vemos.

§ Não vemos que vemos, ou só muito raramente, e com enorme esforço.

As Asas do Desejo, de Wim Wenders/Peter Handke, citado de cor: “e dentro dos olhos fechados, fechar outra vez os olhos.”

Pois bem: e dentro dos olhos abertos, abrir outra vez os olhos.

§ Vemos as coisas, mas dificilmente vemos que estamos a ver, dificilmente prestamos atenção à nossa própria visão.

Limitamo-nos a ceder ao poderoso fascínio das coisas visíveis: tão múltiplas, chativas, impressionantes. Dificilmente paramos para ver que vemos, para pensar na fragilidade de um mundo feito de imagens.

§ Seria preciso lembrar a toda a hora: *ceci n'est pas* um mundo – mas sim: uma imagem, uma película, uma tentativa de sentido, quer dizer, uma ilusão à medida das nossas possibilidades, dos nossos limites.

Damos o mundo por adquirido. Não vemos que é uma construção nossa. Nós não vemos, nós imaginamos (criamos imagens), nós inventamos.

§ Mas não há aí qualquer indício de tragédia. Pelo contrário (“é preciso imaginar Sísifo feliz?”): nós temos esta maravilhosa possibilidade – de inventar mundos.

4. Nós não vemos que não vemos.

§ Isto, sim, é trágico: não vemos que não vemos. Estamos cegos e não o sabemos. Não conhecemos o tamanho daquilo que ignoramos.

Porque não basta listar tudo o que sabemos que existe e que permanece invisível para nós. Seria preciso acrescentar outra lista, exponencialmente maior, de tudo aquilo que não sabemos que não vemos. Mas o que colocaríamos nessa lista, se – precisamente, precisamente – não o vemos?

§ Tu não vês que não vês o que não vês.

Tu não vês a tua própria cegueira.

§ Um exercício: mostra o que não vês.

Bem, não vejo, por exemplo, *isto aqui*.

Nesse caso, acabas de o ver. Tenta de novo, tenta de novo.

(Desiste.)

(Interlúdio.)

§ *Ceci n'est pas* um texto sobre a cegueira (como escreveria sobre a cegueira, sobre a própria cegueira, sobre a minha cegueira própria, vendo-a a partir de qual ponto de vista – precisamente, precisamente?). Também não é um ensaio a propósito do romance de José Saramago, um ensaio sobre o *Ensaio Sobre a Cegueira* (não posso escrever aqui uma tese, não quero escrever um artigo científico, decerto não

me interessa nada dar a ver uma aula de literatura). E ainda menos uma crítica de teatro, pensando a adaptação do texto por Cláudia Cedó, a encenação de Nuno Cardoso, o trabalho dos corpos e da cena (que prossegue em pesquisa, em ensaios, metamorfose e marcações, conforme escrevo estas linhas, eu – que apenas espreeitei, entrevi, assisti a algumas imagens, a uma procura incompleta, e que a partir de fragmentos imagino um todo, quero dizer: de breves visões alucino uma imagem maior, que não se vê com os olhos).

§ *Ceci est*, e só pode ser, uma braçada de intuições, tentativa de aforismos, uma deriva dialéctica, talvez, em torno dos textos e visões, narrativas e alegorias, como quem tacteasse em volta e, mesmo sem ver, percebesse pelo tacto a resistência do mundo.

§ Pois também há um rigor do tacto. Como mostra Diderot, na *Carta Sobre os Cegos para Uso Daqueles que Vêem*. Ou Rui Nunes, lapidariamente, em *Baixo Contínuo*: “Eu procuro, eu bem procuro, mas, por entre manchas, só há manchas, ainda não cheguei à exactidão de um cego. Por isso, escrevo.”

5. As alegorias inventam olhos novos dentro dos velhos.

§ Há então uma narrativa, ficção, alegoria ou parábola de José Saramago, um romance chamado *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), no qual todas as personagens cegam (porquê? não sabemos), excepto uma (porquê? impossível dizer).

Uma a uma, cegam, e apercebem-se da cegueira, e dizem esta frase descritiva, mas que é também um grito e um apelo e uma autocondenação: Estou cego, estou cega.

§ O que é uma alegoria? No mínimo, um texto que bifurca em (digamos) letra e espírito. Lemos uma narrativa pontual, mas retiramos dela uma matriz universal, jogo de forças que permite descrever outras narrativas, histórias, vidas. Lemos ou vemos uma determinada história, mas intuimos, por uma enigmática razão, que existe algo mais para ver, algo que excede os factos descritos, os casos particulares.

Sabemos usar o verbo *ver*, mas a alegoria exige um outro verbo, ainda inexistente e desde sempre omnipresente, algo como *super-ver*, *super-ler*: ler o texto, a história deste homem, daquele ladrão, de um certo médico e da sua mulher, mas também atravessar o texto, ler através, ler nas cegueiras pontuais uma lei da cegueira mais ampla, ler nas histórias dos outros, das outras, a nossa própria história.

Ou seja, ler (mas com que olhos, exactamente?) que também estamos cegos, que *elas e elas* somos *nós*.

§ Os olhos que lêem a letra não são os olhos que vêem o espírito.
É possível estar cego destes, e não daqueles. (E vice-versa.)

§ Por que razão a cegueira se presta tanto a parábolas e alegorias? Os cegos que guiam os cegos. A justiça cega. Homero e Tirésias e Édipo (e a visão interior). A cura milagrosa dos cegos pelo tacto, pelo cuspido. Cupido disparando setas, sem ver. Certas parábolas de Nietzsche: “quando se restitui a vista ao cego, ele vê na terra demasiadas coisas mas maldiz aquele que o curou.” E etc., etc., etc.

Talvez porque o próprio conhecimento é descrito como uma forma de visão. Lucidez. O iluminismo. Claro! “Estás a ver?”, “Bem observado!”...

§ E também por que razão, para ver profundamente, é preciso fechar os olhos? Homero narra imagens nítidas sendo cego; talvez as narre tão nítidas por ser cego.

§ Estarei, também eu, a falar por parábolas, por alegorias? Haverá, atrás da letra deste texto (notas, dialécticas, intuições), um espírito secreto, que fosse preciso surpreender? Quem me lê está realmente a ler – a ler o que eu quero dizer (passe a rima obstinada, obsidiante)? E quando eu leio um texto, o que me garante que estou a ler, a ver, a compreender, a interpretar correctamente? Como sei que estou a comunicar? Como sei que sei?

Talvez não se possa ler nem escrever sem abrir logo a possibilidade do desvio, do desencontro, do erro (de um erro que não se pode provar, demonstrar, ainda menos corrigir). Mesmo que um texto viesse com manual de instruções, como interpretar o manual de instruções? Mesmo que o dicionário explique o significado de uma palavra, como saber se o texto obedece ao dicionário? Dentro do código da língua, dentro dos implícitos culturais, como assegurar que o texto não inventa um novo código, secreto, ironia subtil e privada?

§ Paul de Man escreveu um livro fundamental sobre o carácter indeterminável da interpretação de um texto literário, sobre as cegueiras do leitor perante a sua própria leitura. Traduzido para português, *Blindness and Insight* passou a chamar-se *O Ponto de Vista da Cegueira*.

§ E Manuel António Pina pergunta, num poema de *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*: “estão todos a ver onde o autor quer chegar?”

A resposta é: sim – não – talvez – quem sabe? Como poderíamos garantir que sabemos, que estamos mesmo a ver onde o autor quer chegar? Como podemos assegurar que não estamos cegos? Como, perante um texto, um poema, a linguagem em estado de festa, podemos saber que sabemos?

6. É a cegueira que contagia – ou o contágio que cega?

§ A alegoria diz que estamos, todos e todas, cegos e cegas.

Mas também que a cegueira é contagiosa. Vejamos, vejamos –

§ Cientificamente, claro, trata-se de uma premissa insustentável. Mas claro que um romance não precisa de se subordinar às leis científicas. Ou por outra: um romance pode inventar a sua própria ciência.

E nós só podemos ler se aprendermos uma nova ciência da cegueira, do contágio, da epidemia.

§ Um homem cega: porquê ele? porquê agora? de que cegueira espontânea, latente, interior, ao mesmo tempo própria e universal?

Depois, as outras pessoas começam também a cegar – e nós partimos deste princípio: foi aquele homem que infectou as outras pessoas.

Porquê? Se estamos num outro universo, se estamos perante outra ciência, por que razão devemos pensar em termos de contágio? Se há em *Ensaio Sobre a Cegueira* a liberdade da ficção científica, esta cegueira repetida não pode simplesmente estar latente em todas aquelas pessoas, e irromper espontaneamente em cada uma? O que quero dizer é isto: nenhum estudo científico chega a comprovar que a cegueira foi transmitida entre os corpos.

Talvez a cegueira, neste universo, esteja latente em toda a humanidade. Talvez seja interior, própria, e não deva nada ao contexto, à circunstância.

§ Porém, que nós pensemos a doença como contagiosa – isso, sim, é problemático.

§ Obviamente, não estou a negar que, no nosso mundo, haja doenças contagiosas. Claro que uma pessoa doente pode contagiar outras; e importa saber prevenir esse contágio. Porém –

Quando a epidemia de covid-19 surgiu na China, e ao fim de alguns meses se espalhou por todo o mundo, calhou eu ir jantar a um restaurante chinês, perto de casa. É um pequeno restaurante, bastante concorrido, onde sempre precisei de esperar algum tempo para ser servido. Mas, pela primeira vez, não havia clientes à espera: eu era o único.

Não estou a negar que os contágios existam; estou a dizer que, se uma epidemia surge na China, isso não nos deveria levar a ver todos os chineses do mundo como imediatos elementos contagiosos. Estou a dizer que o espectro do contágio alcança um valor mágico, histórico, xenófobo.

§ Porquê estabelecer um elo entre o outro e o perigo? Talvez estabelecer esse elo seja a verdadeira cegueira.

7. Mas onde existe o perigo cresce também aquilo que salva (Hölderlin).

§ Comecei por escrever uma lista de tudo o que não vejo. Agora precisaria de escrever outra lista, pelo menos do mesmo tamanho, de tudo aquilo que, vindo do outro, me contagia, e se torna parte de mim:

palavras, imagens, recordações, uma memória de infância, um verso, uma ideia inalcançável, certo humor subtil, as dúvidas, as descobertas depois das dúvidas, o uso da linguagem, uma determinada maneira de ver todas as coisas, uma perspectiva.

E isso acontece quando ouvimos alguém, quando lemos um livro, quando a seta do poema nos trespassa.

§ Eu sou eu próprio, mas sou também constituído pela matéria dos outros, por tudo aquilo que me contagia, e se torna matéria minha.

§ E quando, no teatro, actores e actrizes diferentes partilham a mesma personagem, encarnando à vez uma vida, uma existência, eles, elas demonstram uma lei que começa por parecer insólita, e depois se revela universal: eu sou eu, mas

também sou os outros, agora sou saudável mas daqui a pouco serei cego, eu estou doente mas daqui a pouco estarei saudável, eu sou poroso e maleável e matéria-prima para receber em mim o contágio, eu desejo, eu espero, eu chamo o contágio do outro.

§ No início de *O Teatro e o seu Outro*, Artaud descreve o teatro como uma forma de peste: manifestação de crueldade, terror, extrema violência – que contagia o público e desencadeia nele (mas nesse instante já não há simples público receptor) a experiência sublime do medo radical, de uma transfiguração de si.

E não há peste sem haver teatro, nem há teatro da crueldade sem sofrimento. Mas tudo isso – sofrimento, teatro, peste – tem de ser desejado.

§ Sem essa forma de contágio, talvez não haja comunidade. Sem mistura, troca, diálogo, há apenas o sujeito asséptico, solipsista, entre as quatro paredes desinfetadas da sua solidão. O inverso de *Ensaio Sobre a Cegueira é Safe*, de Todd Haynes: uma vigilância tão rigorosa contra o perigo, um cuidado tão extremo em criar um mundo inofensivo – que o mundo se torna afinal insuportável, e a autodefesa uma forma de isolamento, morte artificial.

Pelo contrário, quem aceitar o diálogo com o outro (com a palavra, a imagem, a experiência do outro) multiplica a sua vida por outras vidas.

§ Talvez a cegueira seja contagiosa, talvez se possa contrair determinadas formas de cegueira, sim, talvez haja terríveis cegueiras colectivas, invasivas (e também cegueiras históricas, e ainda cegueiras selectivas).

Talvez. Mas no meio dessas mesmas comunidades (dissonantes, violentas, caóticas) inventam-se também novas cosmovisões, linguagens, possibilidades de mundo.

§ Talvez a cegueira nos venha dos outros – mas também é dos outros que, muitas vezes, nos vem a melhor visão.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Língua-pena e língua-espada

JOSÉ LUÍS FERREIRA*

Há encomendas que não deveríamos aceitar. Encomendas, é como quem diz: propostas seguramente com sentido, feitas por pessoas com quem vivemos muitas coisas, ao longo de (ainda alguns) anos, anos que nos pareciam decisivos e que se calhar foram decisivos. Acontece que essas pessoas, pessoas que pensam e que pensam muito e bem, pessoas que eu admiro, pensam que eu posso escrever sobre um espectáculo que se faz em mais do que uma língua, precisamente pelo facto de se fazer em mais do que uma língua. E eu, que tive neste Teatro, ao longo de (ainda alguns) anos, o privilégio de viajar para ver teatro em todas as línguas, viajar para encontrar pessoas e inventar projectos que inevitavelmente passavam por partilhar experiências teatrais entre fazedores e públicos que pensavam e falavam habitualmente línguas diferentes, apesar de continuar a não me achar muito qualificado para tal tarefa, acabo por acreditar que talvez possa, que talvez tenha um ponto por onde possa começar.

Teatro e língua, portanto. Ou língua e teatro, porque me convém mais para o desenvolvimento do argumento e porque talvez a língua, como as linguagens, seja uma das condições do teatro. Língua, por feliz determinação da nossa (como dizer sem repetir?) língua, é uma daquelas palavras que nos dão o trabalho de as descobrir nos múltiplos sentidos materiais e simbólicos que incorporam. Ora assume uma fisicalidade óbvia, cujo prazer quase toca a espiritualidade, ora se intromete em meandros territoriais, políticos e culturais, palavras fáceis de dizer mas difíceis de traduzir quando chegamos à língua concreta das coisas.

Dessa primeira língua, a física, órgão muscular, voltaremos a falar já daqui a pouco, até porque, para além de máquina de intensificação do desejo, é também uma parte essencial do aparelho fonador, aquele que há-de dizer as palavras que a língua, a outra, sistema de signos, determina. Falemos antes desta, da língua como arquitectura imaginária assente em significantes aparentemente sólidos e arejada por significados que ainda julgamos literais e já nos fugiram em metáforas e metonímias. É nesta língua, tenha ela a forma que for, que fazemos poesia, faz uma criança que aprende a falar e ignora a dureza e os ângulos que a vida empresta às palavras e faz o poeta, o que tem numa mão a pena, mais ou menos como dizia Camões, e na outra a espada. A língua que, diz-se, cumpre a um Teatro Nacional defender, ou exercitar (não sei porque me surgem de repente estes dois vocábulos de campo semântico duvidoso), é um instrumento poderoso de expressão, é ao mesmo tempo fonte e rio, aquilo de onde vem a possibilidade de transformarmos sons em sentido e a matéria com que modelamos o curso desse mesmo sentido, com que evocamos em imagens que são palavras as coisas concretas ou imateriais e assim as tornamos presentes.

A existência da língua é a possibilidade do teatro, o exercício das línguas e a proliferação em linguagens é a sua forma. As palavras propagam-se no ar e atingem os ouvidos dos incautos, como dizia Ionesco, através de um

* Programador e produtor. Coordenador da área de Relações Internacionais no TNSJ entre 1997 e 2011.

processo de emissão que, mais do que de uma língua no tal sentido físico que deixámos pendurado há pouco, depende de um corpo, o corpo-emissor. Como diz o encenador na entrevista incluída neste Manual de Leitura, um corpo que diz “nada” mobiliza-se de forma diferente de um corpo que diz “res”, a mesma palavra em catalão. Se talvez seja verdade que pensamos, talvez mesmo que conhecemos o mundo de forma diferente numa ou noutra língua, é seguramente verdade que o nosso eu que é corpo, pulmões, cordas vocais, língua e tudo o que está pelo meio, (re)presenta a palavra de um modo que lhe é peculiar.

Toda esta aventura supostamente teórica, a tal para a qual não estou de todo preparado, leva-nos, neste ponto do raciocínio, a uma bifurcação essencial. No distópico mundo perfeito dos nacionalismos, doença que reemerge, o corpo-emissor da língua-poema é uma espécie de sujeito puro que exprime de uma forma singular um universo que vê e sente como seu. Orgulhoso de si próprio, encantado com o seu umbigo, transforma-se em corpo-nação. E, de corpo-nação, em corpo-fronteira.

Ora, acontece que esse corpo-emissor, antes de ser corpo-poema ou sujeito puro, ou seja lá o que for, tem por hábito corresponder a uma pessoa, síntese improvável de desejos, dores e aleijões, alguns dos quais dão muito prazer, e que se entrelaçam em caminhos ínvios, labirintos singulares, irrepetíveis. E, na verdade, desde que a humanidade é humanidade, esse corpo-pessoa tem por hábito saudável cruzar todas as fronteiras e provocar as línguas no contacto com outras línguas, agitar os pensamentos em relação com outros pensamentos.

Algum do público deste espectáculo, um pouco mais avançado na idade, recordará uma aventura teatral apresentada no Parque da Cidade, na programação do PoNTI 2001, realizada por um génio chamado François Tanguy e o seu Théâtre du Radeau. Chamava-se *Cantates* e vinha de uma espécie de teatro originário que vive da materialidade musical das palavras e depende da emissão de cada texto na língua em que foi escrito: Dante, no seu italiano do séc. XIV, Kierkegaard, existencialista antes do tempo, como só se pode ser em dinamarquês, Nietzsche e Rilke, dialectos distintos do pensamento e da criação artística em alemão. Num espectáculo sem legendas, à incompreensibilidade da semântica opunha-se a emergência maravilhosa do(s) sentido(s), à relação imediata com o discurso preferia-se uma outra, feita de tempo para a leitura do libreto, para o exercício de reconstrução que a memória sempre implica. Outros, ainda mais avançados na idade ou atentos à história recente do teatro, recordarão as experiências de Peter Brook, no seu Centre International de Créations Théâtrales, ou de Ariane Mnouchkine, no Théâtre du Soleil, abrindo o espaço acústico e seminal do teatro à pluralidade de sotaques e, no limite, à pluralidade das línguas.

O teatro, que é como a vida mas maior porque à vida real das coisas acrescenta o ensaio de todas as outras vidas possíveis, é o lugar onde este confronto se torna mais transparente. Entre um teatro da norma, da invenção de uma língua perfeita dita num sotaque-síntese de improvável existência fora do palco, e um teatro multiplicador, um teatro onde as matérias preciosas que nos fazem humanos, e entre elas as línguas e a sua profusão, se libertam nas suas dimensões plástica e significante, vai a distância de uma cosmovisão, vai o abismo de uma posição política.

Ver o mundo a partir da língua portuguesa, aquela em que gosto, como Caetano, de roçar a minha língua, é ouvi-lo em muitas formas diferentes, sotaques regionais,

variações dialectais, crioulos, sínteses antropofágicas. Porém, ainda hoje uma actriz ou um actor do Porto, ou dos Açores, mascara muitas vezes a sua prosódia como condição de mercado. Ver o Teatro Nacional São João a reaventurar-se na relação internacional e a transformar esse ímpeto num desejo artístico de partilha efectiva é-me particularmente comovente. Porém, há que estar avisado acerca da fria mecânica da co-produção transnacional com as suas regras de quotas linguísticas e os seus mecanismos de hibridação, que se tornam também em mecanismos de normalização. Criações com recurso a línguas diferentes tornaram-se comuns, quase obrigatórias, nas últimas décadas. Projectos como a École des Maîtres ou a efémera Companhia Teatral Europeia fundam-se no encontro transnacional e, muitas vezes, desdobram-se em línguas diferentes com resultados artísticos também eles diversos. Tomar a pluralidade de línguas como um dado de produção não é o mesmo que tomá-la a partir do tal desejo artístico.

Este *Ensaio Sobre a Cegueira*, incursão rara do encenador pela adaptação de matéria narrativa, desdobrada em duas línguas quase próximas mas que transportam mundividências diversas, acrescenta dois dados, ou dois dedos, à conversa. Primeiro, porque as línguas se dão em contracena, como se uma pudesse responder à outra sem a mediação de um gesto de tradução. Depois, porque as personagens, a que Saramago não deu um nome como os nomes das pessoas, vivem numa girândola permanente entre os corpos dos actores, não se deixando fixar, antes vivendo da disseminação, da contaminação, que essa circulação traz consigo.

A primeira, a contracena, instala-nos na utopia da transparência universal das línguas. Não na da língua universal, mas na de uma espécie de compreensibilidade infinita que nos permitiria compreender as nuances culturais e os recessos do processo físico de elocução de cada língua, mesmo sendo falantes de outra. A segunda, a circulação das vozes pelos corpos, remete-nos para um curso das coisas que define a contemporaneidade: um certo desvio do expectável, um outro ângulo que nos dá a ver a realidade de uma outra maneira.

As pessoas que somos nós transportam vozes distintas, muitas vezes contraditórias. As doenças, ou outras cegueiras, que nos contaminam normalizam-nos na condição de objectos, vítimas de um dispositivo que nos considera dispensáveis em nome de um bem maior, mais animal do que humano: a preservação da espécie. Mas não conseguem, porque não é possível no mundo das coisas, elidir a nossa condição de sujeitos, portadores de vozes nem sempre reconhecíveis, na vertigem da partilha de saberes de que se faz o conhecimento, mas capazes de as sintetizar a cada momento num gesto único. Por isso vale a pena fazer teatro, ser teatro, seja qual for o nosso lado relativamente à infame quarta parede. Por isso vale muito a pena relacionarmo-nos com este *Ensaio Sobre a Cegueira* e descobriremos o muito que ele tem para nos dar, para além deste texto ou mesmo dos outros, muito mais informados, que fazem este programa.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Da cegueira, da brancura

Quanto à amaurose, aí, nenhuma dúvida. Para que efetivamente o caso fosse esse, o paciente teria de ver tudo negro, ressaltando-se, já se sabe, o uso do tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava. O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite. Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia então perceber as imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira, para dizê-lo assim, cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidades, as cores, as formas e as imagens que a mesma realidade apresentasse a uma visão normal, por muito problemático que sempre seja falar, com efetiva propriedade, de uma visão normal.

JOSÉ SARAMAGO

Ensaio Sobre a Cegueira

À palidez dos mortos vamos pedir a cor do sudário em que os envolvemos. Nas nossas superstições cobrimos os fantasmas com um manto da cor da neve; todas as aparições surgem num halo leitoso. Sim, e enquanto estes terrores se apoderam de nós acrescentemos ainda que o evangelista nos mostra o rei do terror cavalcando um corcel branco.

O homem, por mais que simbolize com o branco todas as coisas grandes e graciosas, não pode negar que na sua significação mais profunda essa cor assinala à alma qualquer coisa de excepcional.

[...] Por que razão ela excita tão poderosamente a alma; e, o que é ainda mais estranho e cheio de presságios, por que motivo é ela ao mesmo tempo o símbolo mais significativo das coisas espirituais, o verdadeiro véu do Deus cristão, e ao mesmo tempo o agente que torna mais intenso o horror das coisas que atemorizam o homem?

Será porque o branco é menos uma cor do que uma ausência dela, sendo ao mesmo tempo a combinação de todas? É isso que confere sentido ao vazio mudo de uma paisagem de neve? Essa coisa sem cor ou colorida pela ausência de Deus, que nos faz recuar de pavor? E se considerarmos uma outra teoria daqueles que filosofam sobre a Natureza, veremos que todas as outras cores da Terra não passam de ilusões subtis, sejam as doces tintas do poente ou das folhas das árvores, os tons aveludados das asas das borboletas ou das faces das raparigas. Sim, nada disso faz parte das coisas, é uma simples ilusão e toda a natureza divina está simplesmente pintada como a prostituta cujo colorido cobre a carne deslavada.

Mais ainda: a criadora de todo esse colorido é o grande princípio da luz, e a luz é definitivamente incolor... branca. Se a luz atingisse diretamente a matéria das coisas transmitiria a todas elas a sua brancura vazia: tanto às tulipas como às rosas.

Compreendido isto, desvenda-se então a pele leprosa do Universo e se, como o viajante teimoso que não quer usar os óculos coloridos sobre os glaciares da Lapónia, pobres miseráveis que somos, nos obstinamos a contemplar a olho nu o gigantesco sudário branco que envolve todas as coisas, acabamos irremediavelmente por cegar. A Baleia Branca era o símbolo de todas essas coisas. Surpreende-vos ainda a ferocidade da sua caça?

HERMAN MELVILLE

Moby Dick



Todos os pecados do mundo

Entrevista de JOSÉ SARAMAGO a CLARA FERREIRA ALVES.*

CLARA FERREIRA ALVES: Achei este livro difícil. E muito duro. Trata-se de uma alegoria. Toda esta gente cega representa a humanidade. Que projeto é o do livro?

JOSÉ SARAMAGO: Espero que o leitor sofra tanto como eu sofri. Bom, quero dizer, este livro fez-me sofrer muito, não pelas dificuldades da narrativa, que as teve, mas pelo tema. De todos os outros livros que escrevi só um me produziu um mal-estar físico assim, mas numa única passagem. Foi o *Levantado do Chão*, na parte que descreve a tortura e a morte do Germano Vidigal. Este livro nasceu como os outros, e parece que já não tenho outra maneira de os escrever, de forma inesperada. Foi em setembro de 1991, no meio tempo entre o acabar-se e o publicar-se *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, quando me apareceu a ideia, estava eu no restaurante, na Varina da Madragoa, pensando em coisas vagas. Apresenta-se-me o título, *Ensaio Sobre a Cegueira*, com o embrião do que podia ser: toda a gente cega.

Não há uma relação entre o título do livro e o teu episódio do desprendimento da retina, em Roma, o medo súbito da cegueira?

É impossível dizer que não tem nada que ver, mas não vem daí.

Pensei mesmo que o mar de leite de que falas no livro refletisse a tua experiência de cegueira momentânea.

Não, não! Essa ideia aparece em quem tem conhecimento desse episódio do desprendimento da retina e da operação que se seguiu, mais nada. Não tem que ver.

A minúcia com que descreves certas maleitas da especialidade de oftalmologia, no livro,

pensei que também vinha daí, a amaurose, e por aí fora...

Fui às enciclopédias, está tudo nas enciclopédias.

Imaginei-te a arguir, como um hipocondríaco, com o teu médico. Eu nunca tinha ouvido falar na amaurose. Como é que partiste do título para o resto do romance?

Não cheguei a tanto. Nem eu tinha ouvido falar na amaurose. Quando o título me veio, ele já contemplava a situação em que todas as pessoas estariam cegas. Quando se passa ao concreto, começam as dificuldades. A minha foi – e fez-me parar e destruir folhas, que reutilizei noutro contexto – sustentar o tema. Desenvolver uma espécie de processo acumulativo de consequências até chegar às consequências finais. Mas isso não chegava, e tive de parar, parar num estado de perplexidade. Saí disso quando compreendi que tinha de transformar esse macrocosmo num microcosmo, onde seria mais fácil analisar as transformações decorrentes da cegueira geral. Esse lugar é o manicómio onde toda a gente cega – na primeira fase da epidemia, chamemos-lhe assim – é encerrada, para ver se é possível controlar o mal. Quando os que estão dentro passam para fora encontram um mundo onde todo o mesmo processo se desenvolveu, mas sem encerramento.

Anda por aí A Peste, de Camus?

Não, não existe paralelo. Situações destas, de “huis clos”, aparecem na literatura. Trata-se de uma alegoria, transparente, e trata-se da humanidade. Se me falares em ética, digo-te que é um livro frontalmente ético. Sendo nós uns animais racionais, é duvidoso se estamos a usar, desde sempre, a razão que nos é dada.

Que nos é dada? Por Deus?

Não, a expressão não tem sentido, a razão que se construiu ao longo de uma evolução biológica e cultural. Não temos um comportamento racional, e isto vem na continuação de um livro que é praticamente contemporâneo de todas estas preocupações, *In Nomine Dei*. Não me parece que o modo como tudo isto funciona seja conduzido pela razão. E o modo que encontrei de tornar isto visível foi o de declarar que somos cegos e encontrar uma situação em que é inevitável que a razão deixe de funcionar e todos os instintos, a começar pelo da sobrevivência, despertam. Porque é que a cegueira é branca? Talvez para dizer que aquela cegueira não é cegueira.

Pretendes dizer que basta uma rutura, uma coisa muito simples, como o medo, para o animal tomar conta do homem?

Onde vamos parar? Em que direção vamos? Este livro não deterá a humanidade ou as pessoas da minha rua numa direção supostamente errada, mas a coisa apresentou-se-me porque andava a preocupar-me.

A barbárie.

A barbárie. Como, ao fim de séculos de civilizações, estamos perto da barbárie. Apesar da beleza e do pensamento, a tentação da barbárie. Não é preciso ir aos campos nazis ou ao “gulag”, a barbárie está aí, no Ruanda, na ex-Jugoslávia... E são apenas exemplos que ocupam mais espaço nos telejornais. Todos os horrores que descrevo e que deixarão o leitor desconcertado – dirá: “este não parece ser o autor que eu conhecia” – estão neste momento a acontecer, no prédio ao lado, na rua ao lado, em qualquer lugar. Roubos, violações, mortes, são o pão nosso de cada dia.

A violência sempre existiu. Porque é que te apeteceu escrever um livro violento sobre a violência? Porque é que te apeteceu meter nas palavras essa violência concentrada? Perdeste por completo uma confiança na natureza

humana que tinhas nos teus princípios como escritor? Deixaste de ver a poesia da natureza humana? Que descrença é esta?

Não creio que se possa dizer que há nos meus livros anteriores essa confiança na natureza humana. Há um certo ceticismo irónico misturado com uma atitude de paixão, tudo isto envolvido numa certa poesia.

Não digo que há muita confiança; há, pelo menos, alguma. Substituída pelo pessimismo puro?

Talvez eu tenha achado que a ironia não chega, só roça a superfície das coisas. Era necessário ir mais longe, não porque eu o tivesse decidido depois de ter escolhido o tema, mas porque o tema o impunha. Este livro foi escrito com um rigor, uma lógica inatacável. Considera muitas das conseqüências que resultariam se a humanidade cegasse. É um livro onde não há imaginação. Só a análise fria.

É um livro muito gráfico. E que não solta o leitor, sem pausas, num crescendo.

Não quis soltar, não há tempos mortos, há um crescendo até ao momento em que saem, quando a tensão se torna mais ampla, menos concentrada. Quando eles saem do manicómio, o livro caminha para o seu fim.

Eles recuperam a vista. Como autor, porque é que escolheste esse caminho? Uma lágrima de otimismo? É possível recuperar a visão?

Quis que eles saíssem daquilo como quem sai de uma experiência. Eu acho que sim, que é possível recuperar a visão. E o fim do livro aponta para aí.

A mulher do médico, uma personagem que conduz o livro, vai cegar, ou melhor, pensa que vai cegar quando todos veem. Quem é esta personagem, qual o seu papel?

Ela é irmã gêmea da Blimunda. A outra vê o que não se vê, vê através da pele, e esta vê o mundo que os outros veriam se não fossem cegos. E é uma mulher dotada de uma

certa sabedoria, não tão misteriosa como a Blimunda, mas é a sabedoria da mulher madura que é a única que vê e que sabe que a todo o momento pode também cegar. E pode desejar cegar, por não aguentar os horrores que tem de ver. A mulher, que não foi tão premeditada assim, aparece quando eu tenho necessidade de uma personagem que conserve a visão. Preciso, como estímulo dramático, que a mulher vá dizer que também cegou para poder acompanhar o marido, o médico. A mulher não estava na minha cabeça no princípio do livro, e só a fui buscar quando precisei dela.

Quando ela apareceu, não me pareceu que se tornasse uma personagem fundamental e que fechasses o livro com ela. Pensava que fecharias o ciclo com o homem do princípio do livro, o que cega no semáforo.

O livro passou por duas hipóteses de remate, e essa era uma delas. Pu-la de parte, e quando a figura feminina já tinha uma função, para mim era claro que cegaria quando todos recuperassem a vista. Mas era um remate muito pessimista.

A solução foi a da ambiguidade?

Perguntei: porque é que ela haveria de cegar quando toda a gente recuperasse a vista? Ela olha o céu e vê-o todo branco, mas baixa os olhos e verifica que a cidade ainda lá está. É esta a frincha de esperança que eu abro.

A tal lágrima de otimismo? Como leitora, achei que a cidade estava, mas podia desaparecer, estava ali, mas pela última vez. Achei que ela ainda podia cegar.

Não lhe chamaria otimismo, simples esperança. A tua leitura é uma leitura, mas eu acho que não, que a cidade não desaparece. E que o mundo vai mudar. O que o autor queria é que o mundo fosse mudado. Se este livro aparece nesta altura da minha vida, que é de idade avançada...

Mas que é uma altura de felicidade e de plenitude.

É, de facto, de plenitude pessoal e profissional, de felicidade familiar e afetiva, a saúde não posso desejá-la melhor... Estou em paz, mas se me perguntarem, de uma forma direta, você que é feliz como é que vem escrever um livro destes? A minha resposta é simples: eu sou feliz, mas o mundo não é. Senti que este livro tinha de ser escrito. Nunca nenhum livro se me apresentou tão imperiosamente como este e me fez sofrer como este.

A violência verbal do livro, que é controlada pela mestria narrativa, encerra uma revolta contra a morte, mais do que uma revolta, uma rebelião total. Como é que encaras, já que falas em idade avançada, a tua morte? Sabendo que alguma imortalidade está assegurada pelos livros? O homem está pacificado, mas o escritor não está, ou é o contrário? Quem fala aqui, com esta violência?

Quem fala com essa violência sou eu, a pessoa que eu sou. O José Saramago sentiu a necessidade de dizer estas coisas. A morte é uma injustiça. A morte vem sempre cedo de mais. Mesmo quando chega numa idade muito avançada, vem cedo de mais. Mas quando olho para as idades anteriores e vejo com que facilidade se morre e com que variedade de causas, verifico como é fácil morrer. Há um morrer de cegueira, que é um morrer de quem não usa a razão para viver. Usamos a razão para destruir, matar, diminuir a nossa franja de vida. E é essa espécie de indecência do comportamento humano, orientada pela exploração do outro, da sede do lucro, da ambição do poder, que conduz à indiferença e ao alheamento. Ao desprezo do outro. Se a ética não governa a razão, a razão está-se nas tintas.

Nos domínios da abjeção causada pela pobreza, a ignorância, a violência física, é possível falar de ética? Como aceder a um comportamento ético quando se vive no

bairro de lata, na miséria? A ética está vedada aos desnudados, ou representa para eles um esforço maior. E a vida fica muito semelhante à do teu manicómio de cegos.

Pois está. Eu não vou ao bairro de lata pedir que se comportem eticamente.

Essa é a injustiça do mundo? Ou é a dos que, podendo ver, resolvem ficar cegos? A dos ricos e poderosos?

A injustiça do mundo é a dos que, podendo ver, cegam os outros, retirando ao ser humano a possibilidade de se desenvolver. Não compreendo que uma sociedade que dispõe de meios científicos e tecnológicos de toda a ordem não resolva certos problemas. A minha forma de me insurgir é este livro, e eu não seria capaz de o fazer de uma forma direta, porque a isso assisto todos os dias na televisão, isso posso ler nos jornais e revistas. Há no livro uma passagem em que, falando de qualquer coisa que é horrível, digo isto: porquê a palavra *horrível*? Não deveríamos precisar do adjetivo. Bastaria enunciar o horror, e a sua percepção seria total. Às vezes, as palavras que usamos para compreender as coisas acabam por ocultar essas coisas. Talvez por isso eu tenha recorrido à alegoria, o leitor sentirá mais a situação dessa forma transposta. Este livro é um livro indignado.

A escrita deste livro é extrema. Como é que se escreve um pesadelo? Disciplinado como és, saías de escrever este livro e ias jantar, passear ou ouvir música? O que escrevias não ia ficando dentro da cabeça, sem conseguir sair de lá?

O tempo da escrita, sobretudo nos últimos tempos, foi de sofrimento, de momentos em que me sentia incapaz de aguentar aquilo que estava a escrever. Metade do livro foi escrito entre junho e agosto, embora o livro tivesse sido de gestação lenta. E foi um livro que sofreu as vicissitudes da minha vida nos últimos anos, a segunda operação ao olho esquerdo e a mudança para Lanzarote.

Quando fui para Lanzarote, levava comigo quinze páginas. Estou lá desde fevereiro de 93, e o livro foi-se acumulando lentamente, com viagens e interrupções. E foi terminado em estado de convulsão. É um livro que eu vivi. Habitualmente, eu trabalhava da parte da tarde, mas compreendi que não podia trabalhar até às oito ou nove da noite. Ficava exausto e sem dormir. E passei a trabalhar de manhã. Sentava-me à mesa do almoço num estado miserável, tendo de lutar para comer. A certa altura, cheguei a dizer: não sei se consigo sobreviver a este livro. Foi como se tivesse dentro de mim uma coisa feia, horrível, e tivesse de sacá-la. Mas não saiu, está no livro e está dentro de mim.

Que nome darias a essa coisa feia? Desespero?

Gostaria de dizer, mas uma só palavra não dá. Não sei. Não compreendo o mundo. Descobri que existe a palavra moral, que existe a palavra imoral e a palavra amoral. Existe a palavra racional, irracional, mas parece que não existe a palavra a-racional. Nós somos seres a-rationais.

Sem hipótese de redenção?

Essa palavra está tão carregada.

De significado religioso. Já que falamos de Deus, o livro convoca-o muitas vezes, nomeia-o, e paira sobre o romance a sombra de Deus. Uma sombra conhecida.

Levamos a vida rodeados da palavra Deus.

Não existe no ser racional e não crente uma nostalgia de Deus?

Este ser que é racional e não crente, eu, nunca teve qualquer nostalgia de um Deus que nunca teve e nunca foi seu. Mas tenho a consciência da negatividade do conceito de Deus na relação entre os seres humanos. Ele é um empecilho. Ainda agora fomos ao Zambujal, e a Pilar quis passar por Fátima, onde não ia há muitos anos. E lá estavam as mesmas pessoas de joelhos, pagando alguma promessa. É completamente absurdo que uma Igreja – cónegos, bispos,

cardeais, papa – permita que alguém se arraste de joelhos para pagar uma promessa. A primeira coisa que Cristo faria, com certeza, seria levantar aquelas pessoas do chão.

Se a religião rouba dignidade à pessoa humana, o que é que lhe pode restituir dignidade? O comunismo é uma forma de restituição da dignidade à pessoa humana?
Podia ser.

Ou podia ter sido?

Podia ter sido, não foi. E a prova é que o homem novo que nos foi anunciado não se encontrou facilmente. Esse homem novo não nasceu e provavelmente não nasceria. Não é possível transformar o ser humano.

Para ti, foi uma desilusão?

Posso chamar-lhe uma desilusão, que mostra até que ponto ia a minha – e a de muita gente – ingenuidade. O homem não pode viver fora de uma sociedade, e contudo tudo o que fazemos tende a destruir a relação interna da sociedade. Queremos a sociedade como uma abstração que funcione e que facilite a nossa vida, considerando todos os outros como adversários, inimigos ou competidores.

Essa visão não é demasiado estreita?

O mundo está aí, diante dos olhos.

Mas não existe uma tensão entre a bondade intrínseca do ser humano e a sua maldade, uma tensão que equilibra as coisas? Não há, no mar encapelado do mundo, ilhas de serenidade, lugares de esperança?

O ser humano não é intrinsecamente bom nem mau. O que verifico é que a bondade é mais difícil de alcançar e de exercer. E bem e mal são conceitos demasiado amplos. É mais fácil ser mau, mau nas suas formas menores, mau em tudo aquilo que nos afasta do outro, do que ser bom. A sabedoria popular, que cito muitas vezes, inventou essa frase egoísta: não faças aos outros aquilo que não queres que te façam a ti.

Toda a ética está contida nesta frase. Ela é uma regra de conduta suficiente. Claro que tudo isto é uma utopia, e o autor é um tonto.

O livro seria o contrário de uma utopia.

O que temos nele é uma distopia.

Cansei-me de entregar a resolução dos problemas da humanidade a um futuro qualquer, a uma utopia. A um futuro ao qual não chegarei. Um dia, o homem será irmão do homem, um dia, um dia... Não! Eu creio que temos de começar a pôr a questão ao contrário.

O facto de não acreditares num futuro ou na esperança que ele contenha pelo facto de a ele não chegares também é um propósito egoísta.

Seria bom que fosse possível, mas não acredito. Por causa do estado atual do mundo. No fim do século XX, é obsceno que se possa morrer de fome.

Antes desta entrevista contaste-me que viste perto do Zambujal pegadas de dinossauro.

Com 175 milhões de anos.

Ora bem, a passagem do homem sobre a Terra – e vamos falar darwinianamente e não religiosamente – corresponde, em tempo, ao piscar de olhos de um dinossauro. Ela é menos que precária. E quando destruímos tudo, provavelmente nem a pegada deixaremos atrás, para o que vier depois, se vier. Já observaste a tua indignação a uma luz um pouco mais, digamos assim... cósmica? Não sei até quando duraremos, mas, então, o que dá vontade de dizer é que nada valeu a pena.

Mas isso equivale a pôr nos braços do homem toda a esperança do mundo, uma esperança impossível. Ele tem de saber, ao contrário das outras espécies que dominaram a Terra, que não pode desaparecer, o que é irrelevante para a evolução biológica e relevante para a religião. Esse ponto de vista ainda é religioso.

Eu gostaria que o homem conhecesse um estado de felicidade, mas não consigo imaginá-la no plano coletivo.

A felicidade não é um dado biológico.

Gostaria de acreditar que à humanidade se ofereceram, ao longo da sua história, diversos caminhos. E que, se em lugar de termos tomado um, tivéssemos tomado o outro, quem sabe se não viveríamos melhor? Melhor uns com os outros. Criámos relações determinadas pelo poder. E pelo dinheiro.

Que mundo é este, o do fim do milénio?

Um mundo com duas tendências contraditórias: a globalização e a fragmentação. Um homem está em sua casa, afastado de todo o contacto humano, podendo chegar com o computador, o modem, o fax, a todos os lugares. Cada vez mais perto de tudo e mais longe de tudo. A tecnologia permite-nos ter tudo dentro de casa sem sair dela. E, se eu não estiver satisfeito com a realidade, posso viver noutra realidade, a virtual.

Mas enquanto uma parte da humanidade avança triunfalmente para o novo milénio, outra parte da humanidade, maior, é excluída para sempre do acesso ao novo conhecimento. A distinção do futuro não será entre os que têm o conhecimento e os que não têm? As novas hordas de ignorantes estão a ser criadas.

Nunca o fosso entre os ricos e os pobres, e entre o saber e o não saber, foi tão grande. Isto é assustador. Há poucos dias, tivemos a revelação da nossa ignorância com o relatório sobre a literacia.

Surpreendeu-te, a ti, que cresceste no país de Salazar?

Surpreenderam-me os números. E que vinte anos depois isto esteja na mesma. Cinco milhões e setecentos mil analfabetos funcionais, mais de metade da população.

E o facto de muitas pessoas não poderem estudar por não terem dinheiro?

A minha vida não é para aqui chamada, mas eu sou um desses casos. Tive de sair do Liceu Gil Vicente, porque não havia dinheiro, e ir para a Escola Industrial Afonso Domingues, onde só se pagava cinquenta escudos por ano. E, quando cheguei ao fim do curso, acabou-se. Não se continuou. Em vinte anos de democracia, o que é que mudou? E o inquérito pára nos 64 anos, abrindo perspectivas aterradoras para o que vem depois. Eu pergunto: como é que estão os instrumentos de comunicação entre esta sociedade? Como é que os cidadãos comunicam uns com os outros, quando mais de metade da população é assim? O que é que os informa?

O grande meio de comunicação é a televisão.

Tens visto televisão portuguesa?

É qualquer coisa de definitivamente repugnante. Talvez seja necessário dizer em voz muito alta que a televisão não é, nem pode ser, a reger-se pelo lucro e as audiências, aquilo que dela se esperava. E lá fora já o tínhamos visto.

Somos o país europeu que menos gasta com a cultura e o lazer, e um dos que veem mais horas de televisão.

Se a televisão é a janela para o mundo, e se a janela é como é, as conseqüências estão tiradas. Como é que esse povo de analfabetos vai viver sem se tornar, em relação à Europa, um país de dependentes? Toda esta glória pseudodesenvolvimentista com que se adornou o cavaquismo, com a cumplicidade da maior parte das restantes forças políticas... Eu quero ver agora, para além das diferenças estéticas entre o modo de governar PS e o modo PSD, que outras haverá. Se as houver.

Há indignação em Portugal? Ou conformismo?

Perdemos a capacidade de nos indignar. Este é um livro indignado.

Mas há quem se indigne com a tua indignação, considerando-a deslocada.

Aos meus inimigos eu diria que há muitos mais motivos de indignação para que eles se entretenham a indignar-se sem ter de indignar-se comigo. Li há bem pouco tempo *O Conde d'Abranhos* e disse para mim mesmo: é o meu país em 1995. Os escritores não podem salvar a pátria, pobres de nós, mas como portugueses não podemos estar calados. Julgámos que a democracia resolvia tudo. Um deserto onde clama uma voz já não é um deserto. Nunca atingimos, mesmo nos tempos negros, um grau de conformismo como aquele em que estamos hoje. Deixou de haver inquietação e, pior, contestação. Só há contestação parcial: os estudantes contra as propinas, os ambientalistas contra não sei quê...

O teu “exílio” em Lanzarote não te fez perder a benevolência para com o país? Um certo azedume...

Não há azedume nem ressentimento. E não tenho de ter benevolência para o país que é o meu.

Que país vês da tua ilha?

Eu poderia voltar a este país, e poderia nele viver e escrever, mas não tenho motivo para regressar. Estou bem onde moro. Se há ressentimento e azedume, tem objetos claros e definidos. Como o que me levou a dizer há dias que, se o sr. Cavaco Silva fosse eleito Presidente da República, a primeira coisa que eu faria seria escrever para os serviços da Presidência para fazerem o favor de retirar o meu nome dos ficheiros. Porque ele foi primeiro-ministro de um Governo que censurou um livro. Mas não será Presidente, não será...

Onde é que estás, para ti, a esquerda em Portugal?

Está onde está o Partido Comunista. E alguns grupúsculos, como o PSR. O resto, se quiserem chamar-lhe centro, chamem-lhe centro.

O que quer dizer que as pessoas votam no centro.

Exato. E que a travessia da esquerda continua, e se calhar continuará, e continuará.

Falando dos *Cadernos de Lanzarote*, o segundo volume teve uma receção crítica negativa. Eu mesma, por causa do que escrevi sobre o primeiro volume, sou referida com acidez. És acusado de não ver o mundo que te rodeia, de seres cego para ele, e de só te veres a ti mesmo como centro do mundo. No entanto, o *Ensaio Sobre a Cegueira* reporta-se ao estado do mundo, e tu mesmo só falas do mundo.

Se este livro não estivesse na cabeça há quatro anos, talvez dissessem agora que corri a escrevê-lo para não dizerem que não reparo no mundo. Mas é-me completamente indiferente que o vejam e que o reconheçam. É fácil dizer que os *Cadernos de Lanzarote* são inferiores aos meus livros...

É uma evidência...

É uma evidência. Mas é muito mais fácil isolar o que é mundano e social numa escrita daquelas do que escrever o que escrevo. O volume três há de sair, e está prometido que será inferior ao *Ensaio Sobre a Cegueira*.

A tua escrita nos *Cadernos* é seca, porque tu és seco e avesso a efeitos dramáticos. Mas este livro tem uma enorme carga dramática, deliberada.

Exato, ele é o reflexo do dramático estado do mundo. Eu sei que há auroras resplandcentes e passarinhos que cantam, mas este é o estado do mundo. Ele é assim.

* Publicada na edição de 28 de outubro de 1995 do semanário *Expresso*.



“Estou aqui”

José Saramago (1922-2010)

ADELINO GOMES*

Infância rural

José de Sousa Saramago nasceu em 16 de novembro (18, diz o registo oficial, erradamente) de 1922, em Azinhaga do Ribatejo, aldeia próxima da confluência do Almonda com o Tejo.

Filho e neto de camponeses sem terra, aos dois anos trocou a aldeia pela capital, acompanhando o pai, que se tornara guarda da PSP.

Viria a revelar, décadas mais tarde, no seu último livro, *As Pequenas Memórias* (2006), que continuou ligado até muito tarde à terra natal. Ali – “uma criança no meio do mundo olhando em redor e dizendo: “Estou aqui” – sente que se construiu. Por influência inapagada dos avós maternos, com quem, já a residir em Lisboa, passou férias até ao fim da adolescência.

As origens humildes afastam-no do Liceu Gil Vicente, onde permaneceu dois anos, e conduzem-no para a Escola Industrial Afonso Domingues, onde obtém 15 valores a Serralharia Mecânica, 15 a Francês e 11 a Português.

Quedam-se por aqui as suas habilitações literárias. Tudo o mais – e foi mais do que qualquer outro escritor do seu tempo, em termos de honrarias literárias e de reconhecimento público mundial – ganhou-o numa aprendizagem solitária, longa e persistente que o levou a começar a escrever quando os outros costumam terminar e a continuar a escrever na velhice como se tivesse 18 anos.

Depois de um primeiro emprego como serralheiro mecânico, nas oficinas dos Hospitais Cívicos de Lisboa, passa a auxiliar de escrita, desenhador, funcionário da Caixa de Abono de Família do Pessoal da Indústria da Cerâmica (de que será afastado em 1949, por apoiar o candidato da oposição a Salazar, Norton de Matos) e da Caixa de Previdência do Pessoal da Previdente.

Torna-se colaborador de produção e, por fim, editor literário da Editorial Estúdios Cor. Traduz 48 livros entre 1955 e 1981, ano a partir do qual se dedicará a tempo inteiro à escrita literária.

“Esquecimento” do PCP

Jornalista profissional desde 1972, assumiu no Verão Quente de 1975 as funções de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*. Veio a ficar ligado, no exercício deste cargo, ao processo de saneamento de 30 jornalistas, que haviam denunciado nas páginas do jornal a falta de pluralismo do matutino. O episódio imprimiu ao seu perfil uma marca de intolerância ideológica que contrasta com a tocante humanidade das grandes personagens da sua obra literária.

A derrota da linha que apoiava sonoramente no *Diário de Notícias*, em 25 de novembro, deixou-o no desemprego. Pouco depois, ao decidir procurar trabalho, constata que o PCP (a que aderira em 1969, a convite do diretor da Portugália, Augusto da Costa Dias) não o convidara para um novo projeto jornalístico já em

marcha, *O Diário*, como fizera “a todos os outros jornalistas” que tinham saído daquele jornal.

“Na altura não gostei nada. Hoje continuo a não gostar, mas agradeço”, comentou um dia, lembrando que aquilo em que se tornou deve ter começado por alturas desses últimos dias de novembro em que testemunhou a derrota do projeto de “construção do socialismo” de que o *DN* era “um instrumento”.

Até 1975, explicou, tinha livros mas não se via como um escritor. Decide ir para o Alentejo, aí vivendo de traduções, durante alguns anos. Acolhido em casa por camponeses do Lavre, abre-se-lhe a porta para uma segunda vida, a da escrita literária.

Publica em 1977 o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, na Moraes Editores. Dois anos depois, *A Noite*, primeira de uma série de peças de teatro que inclui *Que Farei com Este Livro?* (1980), *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987) e *In Nomine Dei* (1993).

Em 1980, o romance *Levantado do Chão*, em que se liberta das regras da pontuação e das maiúsculas, substituídas por um fluir narrativo torrencial típico do discurso oral, define-lhe um estilo literário a que o Prémio Cidade de Lisboa dá maior repercussão.

Percorre o país, numa encomenda do Círculo de Leitores, de que resulta o precioso *Viagem a Portugal*, que Pilar del Rio considera “o livro perfeito”, apesar de “mal-amado pelos *media* portugueses”.

Reconhecimento e exílio

Memorial do Convento, em 1982, confirma a sua forma original de narrar histórias, numa prosa “misteriosa, alusiva, poética” (Luciana Stegagno Picchio) em que se misturam erudição clássica e sabedoria popular.

O livro marca a consagração definitiva do autor no país e abre-lhe, aos 60 anos de idade, as portas do reconhecimento internacional. “É muito melhor do que *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco”, chega a escrever um crítico no jornal italiano *La Stampa*.

Será adaptado a ópera e ao teatro, em Portugal e no estrangeiro. O autor recusa uma oferta de Hollywood para que seja posto em filme. E outra do Brasil para passar a telenovela.

Segue-se em 1986 *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – para muitos dos seus leitores (há quem diga que para ele também) o seu melhor livro.

Seis anos e três romances depois (*A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*), já famoso em Portugal e na Europa, onde multiplica edições e prémios, vê o seu nome riscado de uma lista de obras candidatas ao Prémio Literário Europeu. Decisão do subsecretário de Estado da Cultura Sousa Lara. O *Evangelho* ataca princípios que tinham que ver “com o património religioso dos portugueses”.

O ato censório leva-o a um processo de rutura com o Governo de então, chefiado por Cavaco Silva. Fixa residência na ilha espanhola de Lanzarote, num processo de “exílio literário” que manterá até à morte [18 de junho de 2010], apesar de nos últimos anos ter adquirido uma pequena vivenda em Lisboa, onde se deslocava com frequência.

“Maldição” do Nobel

O *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) ter-lhe-á valido o Prémio Nobel da Literatura de 1998, tal a boa impressão que causou na Academia Sueca. Foi isso pelo menos o que um seu membro, o poeta e romancista Kjell Espmark, lhe revelou e Saramago contou anos mais tarde, no blogue que começou a escrever no verão de 2008.

O anúncio do mais alto galardão literário do mundo foi feito, como habitualmente, em 8 de outubro. O Nobel distinguira pela primeira vez um autor de língua portuguesa que “com parábolas sustentadas por imaginação, compaixão e ironia, continuamente nos permite captar uma realidade fugidia”.

Na noite de 7 de dezembro seguinte, em cerimónia televiscionada, apresenta-se ao Comité Nobel e ao mundo recuando a memória até aos tempos de infância: “O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. [...] Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro.”

Os romances que se seguem ao mais famoso prémio literário do mundo – *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004) – são recebidos com reservas por parte da crítica portuguesa. Fala-se em “maldição do Nobel”. A série de diários *Cadernos de Lanzarote* é especialmente causticada pela exibição de prémios, de distinções, de ditirambos ao autor. Interrompe-a no quinto volume, publicado pouco antes da cerimónia de entrega do Nobel.

Publicado em finais de 2005, *As Intermittências da Morte* constitui um comovente hino testamentário (um violoncelista seduz a morte-mulher, para quem interpreta uma *suite* de Bach) ao amor e à música, isto é, à vida humana.

Escrita “com larguíssimos intervalos” e longamente prometida sob um título que não veio a vingar (*O Livro das Tentações*), a autobiografia *As Pequenas Memórias* (2006) debruça-se sobre a infância e a adolescência, na Azinhaga e em Lisboa.

Na altura, disse-se tentado a fechar o círculo. Considerava que esgotara, de algum modo, os temas, embora, premonitório, admitisse escrever ainda “mais um livro ou dois”.

O fator Pilar

José Saramago foi casado com a pintora, gravadora e escultora Ilda Reis, já falecida, de quem tinha uma filha, Violante. Viveu 16 anos com a escritora Isabel da Nóbrega (Prémio Camilo Castelo Branco, 1965), com quem formou, segundo Fernando Dacosta, “um par fiel, glamoroso”, nos meios intelectuais lisboetas.

Aos 63 anos, “quando já não se espera nada”, encontrou “o que faltava para passar a ter tudo” – Pilar. Jornalista, Pilar chegara de Sevilha a Lisboa para fazer o percurso de Ricardo Reis, tal como descrito magistralmente pelo escritor, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

O café que tomaram em Lisboa e um novo encontro meses depois em Sevilha – por iniciativa de Saramago, que viajou de camioneta até lá – mudaram a vida de ambos. Casaram em Lisboa, em outubro de 1988. Ele em vésperas de fazer 66 anos, ela com 36; ambos com um casamento oficial anterior.

Nunca mais deixaram de andar juntos. “Se tivesse morrido aos 63 anos, antes de a conhecer, morreria muito mais velho do que serei quando chegar a minha

hora”, disse Saramago um dia, numa das várias e muito belas declarações públicas de amor a Pilar.

A intensa ligação a Pilar (chegará a chamar-lhe, numa entrevista da Antena 2, o seu outro Prémio Nobel) levá-lo-á a apagar das reedições dos livros publicados até 1984 as dedicatórias a Isabel da Nóbrega: “À Isabel, sempre”, em *Levantado do Chão* (também dedicado a 16 elementos da União Cooperativa de Produção Boa Esperança, do Lavre, Montemor-o-Novo, que o acolheram e sem os quais, escreveu, “não teria sido escrito” o livro, mas cujos nomes foram igualmente suprimidos, ficando apenas, em edição posterior, “À memória de Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, assassinados”); “À Isabel, porque nada perde ou repete, porque tudo cria e renova”, em *Memorial do Convento*; e “À Isabel, outro livro, o mesmo sinal”, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Os adversários não lhe perdoaram a atitude. Amigos que muito o apreciavam lamentaram-na profundamente.

Andaluza, a mais velha de 15 irmãos, Pilar é a tradutora para espanhol dos livros do marido – trabalho que fazia quase em simultâneo com o ato de criação do escritor. Mas assume-se como jornalista, acima de tudo. Manteve uma rubrica de intervenção cívica, durante anos, na rádio. Pós-lhe o nome de *Blimunda não se rende*.

Entre as incumbências que competem a uma viúva, deverá agora (sugeriu Saramago numa entrevista a José Carlos de Vasconcelos, seu amigo de longa data) organizar, “para publicar”, juntando-os à obra já feita, “um ou dois” volumes com cartas de leitores, algumas delas “absolutamente extraordinárias, documentos humanos de uma profundidade, uma beleza e emoção raras”, que foram chegando “de toda a parte” ao escritor.

Provocador de ideias

Sem temer ficar isolado no debate, Saramago lançava no espaço público ideias frutíferas, quase sempre contra a corrente ou mesmo politicamente incorretas – o voto em branco, a fusão de Portugal em Espanha, a irrelevância do 25 de Abril para atingir a democracia, a semelhança da ocupação israelita da Palestina com Auschwitz, a provocação a “deus, esse a quem chamamos senhor” e a quem “uma só criança das que morreram feitas tições em Sodoma bastaria para [...] condenar sem remissão”.

Fazia-o de uma forma que surpreendia o leitor/ouvinte incauto: tirando das premissas as conclusões menos conformes com os cânones. O seu era – disse um dia numa entrevista na Antena 1 ao autor deste obituário – “o ponto de vista do galinheiro”. Referia-se aos tempos da juventude em que frequentou intensamente o Teatro Nacional de São Carlos, cujos espetáculos via, grátis, mercê da bondade de um porteiro amigo do pai. Longe e de cima (mesmo acima do “pó dos lustres” do magnífico teatro barroco), era-lhe dado ver e ouvir os espetáculos de ângulos diferentes dos que os viam da plateia ou dos camarotes, explicou.

Talvez por isso, prevalecia nele a distância do ceticismo: “Tenho sempre um pé atrás [porque sei que] nada é definitivo e que o motivo do riso de hoje pode amanhã tornar-se em lágrimas.”

Dotado de uma grande facilidade de expressão apesar da leve gaguez com que falava, deixou, além dos livros e das conferências, um extraordinário acervo de declarações em entrevistas.

Nelas podemos acompanhar e em certos casos completar, dito por outras palavras, normalmente mais diretas, o essencial das preocupações e interrogações que foi semeando na obra literária.

Sobre a democracia, a criação literária, o papel de escritor, o jornalismo, Portugal, o mundo, Deus.

E sobre este mesmo acontecimento que aqui relatamos e em que é protagonista – o seu desaparecimento da terra e a perspectiva de uma outra vida, para lá da morte: “A finitude é o destino de tudo. O Sol, um dia, apaga-se.”

* Com **Raquel Ribeiro**. Excerto de “Saramago: Morreu o escritor que inventou Blimunda”, artigo publicado na edição de 19 de junho de 2010 do jornal *Público*.



NUNO CARDOSO*Encenação*

Canas de Senhorim, 1970. Assumi, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o desenhador de luz José Álvaro Correia. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); e *Woyzeck*, de Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assina a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiria, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Genet, e em 2021, *Espectros*, de Ibsen, e *Lear*, de Shakespeare. Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assume a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchekhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaquem-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espetáculo.

CLÁUDIA CEDÓ*Versão cénica*

Tortosa, 1983. Dramaturga, dramaturgista e encenadora. Licenciada em Psicologia e graduada em Arte Dramática. Em 2000, cofunda a companhia Pocapuc Teatre e dirige a companhia El Vol del Pollastre em vários espetáculos. Em 2006, criou Escenaris Especiais, uma escola de teatro para atores e atrizes adultos com diversidade funcional. Escreveu e encenou, entre outros, os seguintes espetáculos: *Et planto*, *De petits tots matàvem formigues*, *Vida a Mida*, *L'home sense veu*, *Nada nuevo que contar*, *Tortugues: la desacceleració de les partícules* (Prémio Butaca de Melhor Peça 2015), *D.N.I.* (prémio de Melhor Peça no Torneio de Dramaturgia da Catalunha), *Ciegos* (prémio de Melhor Peça no Torneio de Dramaturgia de Madrid 2018). Dramaturga residente da Sala Beckett, escreve *Una gossa en un descampat* (Prémio da Crítica das Artes Cénicas 2018, Prémio Butaca 2019 e Prémio TeatreBarcelona para a Melhor Dramaturgia e Espetáculo). É autora de uma vintena de textos e de adaptações de romances, como *Canto jo i la muntanya balla*, para a companhia La Perla 29, Prémio TeatreBarcelona para a Melhor Adaptação. Em 2020, escreve *Les croquetes oblidades* e, em 2021, *Calígula murió*. *Yo no*, a partir de *Calígula*, de Albert Camus, e *Síndrome de Gel*. *Mare de sucre*, o espetáculo sobre a maternidade e a diversidade funcional que escreve e dirige em 2021, alcança grande êxito de público e de crítica (cinco Prémios TeatreBarcelona e nomeações para os Prémios Butaca e da Crítica). Embora normalmente encene os seus textos, trabalhou com encenadores como Israel Solà (companhia La Calòrica), Guillem Albà, Helena Tornero, Joan Arqué, Xicu Masó ou Sergi Belbel. As suas obras estão publicadas e traduzidas em dez línguas.

F. RIBEIRO*Cenografia*

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena

(2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

NÍDIA TUSAL

Figurinos

Bogotá, 1983. Licenciada em Desenho de Moda pelo BAU – Centro Universitário de Artes e Desenho de Barcelona e pós-graduada em Guarda-Roupa de Teatro, Cinema e Televisão na Escola Superior de Desenho e Moda Felicidad Duce. Em 2005, inicia a sua carreira como figurinista em Barcelona. Destaque-se os figurinos criados para os seguintes espetáculos: no teatro, *El diablo cojuelo*, enc. Ester Nadal, *Família (Im)possible*, enc. Carol López, *L'oncle Vânia*, enc. Oskaras Koršunovas, *El gran comediant*, enc. Joel Joan, *Canto jo i la muntanya balla*, enc. Guillem Albà e Joan Arqué (Prémio Butaca 2021 para Melhor Guarda-Roupa), *La Cabra*

o Qui És Sylvia, enc. Iván Morales, *L'omisió de la família Coleman*, enc. Claudio Tolcachir, *La mort i la primavera*, enc. Joan Ollé, e *Que rebentín els actors*, enc. Gabriel Calderón; na ópera, *Colón Ring*, em Buenos Aires, *Le tour d'écrou*, em Lyon, *La Belle au bois dormant*, em Estrasburgo, *Don Giovanni*, em Perm, e *Die Zauberflöte*, em Trieste, espetáculos encenados por Valentina Carrasco. Desenhou ainda figurinos para outros eventos, como a digressão de *El Poeta Halley e Miralls i Miratges*, dos Love of Lesbian, a capa do disco e a digressão de *We Got Your Back*, das Sey Sisters, a gala dos Prémios Gaudí 2020, as galas dos Prémios Max 2008, em Sevilha, e 2009, na Gran Canária, o evento 6GOYA6, no Bicentenário do 2 de maio, em Madrid, dirigido por Pere Pinyol, e o Festival de Llegendes de Catalunya, entre 2009-19.

PEDRO “PEIXE” CARDOSO

Música

Porto, 1974. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música do Porto, guitarra jazz na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e pintura na Faculdade de Belas Artes. Foi guitarrista da banda Ornatos Violeta. Em 2002, formou a banda de rock Pluto e o trio de jazz DEP. No ano de 2008, frequentou o 3.º curso de formação de Animadores Musicais, promovido pelo Serviço Educativo da Casa da Música, com quem colabora frequentemente, e no âmbito do qual criou a Orquestra de Guitarras e Baixos Elétricos. Em 2010, editou o álbum *Joyce Alive!* com o grupo Zelig, e em 2012, o seu primeiro álbum de guitarra solo, *Apneia*. Trabalhou com vários músicos e agrupamentos, tais como: Dead Combo, Drumming, Remix Ensemble, Carlos Bica, Maria João, Joana Sá, Adrien Utley, Zeena Parkins, John Ventimiglia, Perico Sambeat ou David Fonseca. Como compositor, escreveu a peça *Três Histórias* (para guitarra elétrica e percussão) para o grupo Drumming e, em parceria com a compositora Ângela da Ponte, *Despique* (para três bandas filarmónicas). Ao lado do Teatro Bruto e da encenadora Ana Luena, colaborou na criação do concerto encenado *Still Frank* e assinou a banda sonora das peças *Estocolmo* e *Comida*, de Daniel

Jonas, assim como de *O Filho de Mil Homens* e *O Amor dos Infelizes*, de Valter Hugo Mãe. Para cinema, criou com o grupo Zelig a banda sonora de *O Universo de Mya*, de Miguel Clara Vasconcelos, e o filme-concerto *Bucking Broadway*, de John Ford. No ano de 2015, editou o seu segundo registo a solo, *Motor*, e criou a banda sonora da peça *É Impossível Viver*, com textos de Kafka, enc. Ana Luena. Já em 2016, assinou a banda sonora da peça *Onde o Frio se Demora*, de Ana Cristina Pereira, enc. Luísa Pinto, e criou o musical *O Mundo é Redondo*, de Regina Guimarães, enc. Nuno Cardoso. Na área da dança contemporânea, colaborou com a coreógrafa Joana Providência em *Vestígio* (2017), *Rumor* (2018) e *Famílias Imaginárias* (2021). Em 2017, com o músico Frankie Chavez, criou o projeto Miramar, um duo de guitarras. No Teatro Nacional São João, compôs a banda sonora de *Lear*, de Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (2021).

NUNO MEIRA

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Clara Andermatt, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Marta Pazos, Nélia Pinheiro, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça, Susana Chiocca, Tiago Guedes e Tiago Rodrigues. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o Teatro Nacional São João, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir

de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, *Uma Noite no Futuro*, a partir de Beckett e Gil Vicente (2018), e *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

JOEL AZEVEDO

Desenho de som

Licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London e mestre em Comunicação Audiovisual pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, especialização em Produção e Realização Audiovisual. Participou em projetos de som, ao vivo e em estúdio, com o engenheiro de som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC) e a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/TF1). Como diretor de som, participou nas curtas-metragens *Silêncio* (2012), *Inversos* (2013), *Deus Providenciará* (2015) e *Boca do Inferno* (2020). Foi o responsável pela pós-produção áudio da série *4Play* (RTP, 2018), e pela gravação, edição e mistura de *Estudos Incomunicantes*, de Álvaro Salazar (2014), *Divine*, música de Mozart e Brahms, interpretada por Carlos Alves e Arte Music Ensemble (2015), *Homage to Komitas*, do Trio Aeternus, dir. musical Virgílio Melo (ed. Toccata Next, 2020), e *Fugit Irreparabile Tempus II*, de Álvaro Salazar (ed. Atelier de Composição, 2022). Iniciou uma colaboração regular com o TNSJ em 2004. Em 2007, integra o departamento de Som, que coordena desde 2022, tendo assinado o desenho de som do espetáculo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008); do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); de *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. Assegurou igualmente o desenho de som e a sonoplastia de *A Morte do Palhaço*, de Raul Brandão, enc. João Brites (2011); *Madalena*, a partir

de Almeida Garrett, enc. Jorge Pinto (2013); *al mada nada* (2014), *Meio Corpo* (2015), *Oleanna* (2019) e *talvez... Monsanto* (2020), espetáculos de Ricardo Pais; *O Beijo* (2016), enc. Jorge Pinto; *As Criadas* (2016), *Trattoria Pirandello* (2018) e *Cadáver Esquisito* (2022), encenações de Simão Do Vale Africano; *Alma* (2020), enc. Tiago Correia; *Retrato de Família* (2017), *Livro de Horas* (2018), *Pátria* (2019) e *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela* (2020), encenações de Manuel Tur; e *Lear*, de Shakespeare (2021), enc. Nuno Cardoso.

LUÍS PORTO

Vídeo

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente fez várias oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres. Criou a produtora Frame em 2012, dedicando-se à realização e à escrita de argumentos para cinema, televisão e publicidade. Estreou-se na ficção em 2012 com o episódio-piloto da série *Heresia* e, entre 2014 e 2015, realizou a curta-metragem *Deus Providenciará*. Posteriormente, escreveu e realizou a série *4Play*, produzida para a RTP2. Em 2020, concluiu a realização do filme *Boca do Inferno*. O percurso no teatro começa com o filme *al mada nada*, a partir do espetáculo de Ricardo Pais. Em 2020, realizou o documentário *Visita* para o Teatro Nacional São João e nesse ano intensificou esta colaboração com o registo dos espetáculos *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas, *O Balcão*, de Genet, enc. Nuno Cardoso, e *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais. Em 2021, no Dia Mundial do Teatro, assegurou a realização da transmissão *live* de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa. Para além do registo de espetáculos, colaborou como criativo no vídeo de *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais, e de *Spectros*, de Ibsen, enc. Nuno Cardoso.

MANUEL TUR

Assistência de encenação

Porto, 1985. Estudou na Academia Contemporânea do Espetáculo e é licenciado pela Escola Superior

de Música e Artes do Espetáculo. Trabalha regularmente como ator, diretor de atores, assistente de realização, professor e dobrador de séries de animação e de imagem real. Foi assistente de encenação de Ricardo Pais, Gábor Tompa e Nuno Cardoso. Encenou *Tu Acreditas no Que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard; *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias; *Longe da Vista – Um Projeto Sobre a Despedida*; *Uma Bailarina Espe(ta)cular*, de Regina Guimarães; *Mulheres-Tráfico* (a partir de relatos de mulheres traficadas); *Retrato de Família – O Pelicano*, de August Strindberg, e *Tatuagem*, de Dea Loher; *SOLO*, com o bailarino Deego Oliveira; *Livro de Horas*, de Rui Manuel Amaral; *Pátria*, de Bernardo Carvalho, e mais recentemente *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela*, de Luísa Costa Gomes. Atualmente, trabalha no projeto *A Nossa Última Manhã Aqui*, que resulta do programa de investigação *Arquivo Morto* (Bolsa Reclamar Tempo – 2.ª Edição).

ANA BRANDÃO

Formou-se no curso de Atores do Instituto Franco-Português. O seu percurso teatral caracteriza-se pela relação continuada que mantém com alguns criadores e companhias teatrais, de que salienta: Primeiros Sintomas, com quem colaborou em *Menina Júlia* e *Lear*; Novo Grupo de Teatro – Teatro Aberto, companhia em que integrou os elencos de *O Bobo e a Sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, *A Ópera de Três Vinténs* e *Imaculados*. Trabalhou também com A Barraca, *Útero*, Mala Voadora, Teatro O Bando, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, Beatriz Batarda, António Jorge Gonçalves, Nuno Nunes, Pedro Mexia e Tónan Quito. Em 2006, participou na ópera *Pollicino*, de Hans Werner Henze. Em cinema, trabalhou com os realizadores João César Monteiro, José Filipe Costa, Raquel Freire, Jorge Cramez, Margarida Gil, Débora Gonçalves, entre outros. Em televisão, participou em telenovelas e séries. Paralelamente, tem desenvolvido uma carreira musical como cantora, na qual se destacam as colaborações com Carlos Bica, de que resultou o CD *DIZ*, bem como os projetos que atualmente desenvolve com o pianista João Paulo

Esteves da Silva e com o Real Combo Lisbonense. Em 2004, foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro (Globos de Ouro) e, em 2013, para Melhor Atriz de Cinema (Prémios SPA).

ADRIANA FUERTES

Barcelona, 1990. Licenciada em Antropologia Social e Cultural pela Universidade Autónoma de Barcelona e em Comunicação pela Universidade Pompeu Fabra. Fez a formação artística no Col·legi de Teatre de Barcelona. A sua principal área de interesse é a do Clown, tendo-se formado com referências internacionais nesta técnica: Marta de Marte, Peter Shub, Berty Tobías, Fanny Giraud, Pau Cirer, entre outros. Ativista afrofeminista, integra o coletivo Tinta Negra, em Barcelona, movimento de criadoras afrodescendentes que luta para que a comunidade negra tenha representação e representatividade nos teatros da Catalunha, bem como nas produções audiovisuais. Estreou-se no Teatre Nacional de Catalunya com *Fam*, um monólogo escrito por Najat El Hachmi, com encenação de Ester Nadal. Dos trabalhos mais recentes, destaca: *Running for Democracy*, enc. Michael De Cock (2021), *As You Like It*, de Shakespeare, enc. Pau Carrió (2021), e *Do Contra*, de Esteve Soler, enc. Marília Samper (2021).

FERRAN CARVAJAL

Ator, encenador e coreógrafo. Membro fundador da companhia Thorus Arts. Formado em Interpretação, Dança Contemporânea e outras técnicas de movimento, em Barcelona, amplia os estudos de interpretação, movimento e dramaturgia em Buenos Aires, no Movement Research, em Nova Iorque, ou na companhia DV8 Physical Theatre, em Londres. Entre 2003-07, integrou como ator e coreógrafo a companhia do Teatre Lliure, sob a direção de Àlex Rigola. Desde 2010 é colaborador habitual de Carme Portaceli no desenho de movimento e coreografia dos seus espetáculos. A aposta multidisciplinar levou-o a participar em mais de cinquenta espetáculos, entre os quais oito óperas, com encenadores como José Luis Gómez, Rafael Duran, Susana Gómez, Àlex Ollé

(La Fura dels Baus), entre outros. Foi o dramaturgo e diretor de cena do espetáculo *El Salto* e dramaturgo em *Baile de Bestias*, da companhia Jesús Carmona. Participou em quinze projetos audiovisuais para cinema e televisão. Foi galardoado com o Prémio Especial da APEI – Associação da Imprensa, Rádio e Televisão Espanholas pela sua interpretação na série da TV3 *El Cor de la Ciutat*. Das suas criações, destacam-se: *Vesalii Icones* e *Goldberg*, para o Mercat de les Flors: Casa de la Dansa; *Not a Moment too Soon*, obra multidisciplinar estreada no Mercat de les Flors e apresentada nas Naves Matadero, em Madrid, no Cowles Center de Minneapolis, no Barbican Theatre de Londres, no Festival Danza en la Ciudad, em Bogotá, no Montpellier Danse, e no Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães. A sua versão de *Historia del Soldado* e o espetáculo *Una Sonrisa sin Gato* foram recentemente apresentados no Teatro Real de Madrid.

GABRIELA FLORES

Rosario, Argentina. Aos 18 anos, muda-se para Buenos Aires para estudar na escola de teatro de Carlos Gandolfo e, no espaço de um ano, começa a participar em filmes argentinos como *Pasajeros de una Pesadilla*, *Darse Cuenta*, *Made in Argentina* e *Perros de la Noche* (prémio de Melhor Atriz no Festival San Carlos de Bariloche, Prémio Coca-Cola de Melhor Atriz, nomeação para os Prémios Cóndor de Plata). Com *Yepeto*, contracenando com Darío Grandinetti e Ulises Dumont, muda-se para Espanha e, após uma digressão pelo país e por Itália, instala-se em Barcelona. Com Carme Portaceli cria a FEI – Factoria Escènica Internacional e durante dez anos produz e representa em espetáculos como *Jane Eyre*, *Krum*, *Nuestra Clase*, *Cuento de Invierno*, *Las dos Bandoleras*, *Prometeo*, *Nadie Verá Este Vídeo*, *Los Bajos Fondos*, *Ricardo II*, *Lear*, *Sallinger*, entre outros. Combina trabalhos em teatro com a participação em séries e filmes, sob a direção de realizadores como Fernando León de Aranoa (*El Buen Patrón*), Sílvia Munt (*Vida Privada* e *Las Hijas de Mohamed*), Daniele Luchetti (*Il Papa della Gent*), Ferran Carvajal (*Tornem-hi*, prémio de Melhor Interpretação no Festival de Cinema

de Girona), Gabe Ibañez e Iván Escobar (*Paraíso*), Fernando González Molina (*Express*), Daniel Écija (*La Valla*), Antonio Cano (*Cuéntame Cómo Pasó*), Enrique Urbizu (*Carvalho*), Sílvia Quer (*Laberint d'Ombres*) e Jesús Garay (*Mirant al Cel*). Já instalada em Madrid, os mais recentes trabalhos em teatro são *La Casa de los Espíritus*, *Mrs. Dalloway*, *Troyanas* e *La Rosa Tatuada*.

JOANA CARVALHO

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalho, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem*

Conhecer do Cinema, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), e *Lear*, de William Shakespeare (2021), encenações de Nuno Cardoso; e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz.

JORDI COLLET

Licenciado em Arte Dramática pelo Institut del Teatre de Barcelona em 1995, desenvolveu carreira como ator em mais de cinquenta espetáculos e produções teatrais, interpretando textos clássicos e contemporâneos, tanto em papéis principais como secundários, tendo trabalhado com os mais prestigiados encenadores do país, como Carme Portaceli (*La Casa de los Espíritus*, *Mrs. Dalloway*, *Jane Eyre*), Lluís Pascual (*El Rey Lear*), Mario Gas (*Homebody/Kabul*), Xavier Albertí (*Ricard III*, *Zoom*), Àlex Rigola (*Ubú Rey*, *Titus Andrónico*), Julio Manrique (*El Curioso Incidente del Perro a Medianoche*), Carlota Subirós (*Las Tres Hermanas*, *Amor, Fe, Esperanza*), Joan Ollé (*El Malentendido*, *Así Que Pasen Cinco Años*), Lurdes Barba (*Demonios*, *Occisión*), David Selvas (*Don Juan*) ou Lluís Homar (*Hamlet*). Em Itália, trabalhou com Franco Di Francescantonio (*Libera Me*), na Bélgica e em França com Caterina Sagna (*Heil Tanz!*). Participou em filmes de realizadores como Daniel Monzón (*Las Leyes de la Frontera*), Jordi Mollà (88), Fernando Colomo (*Rivales*) ou Agustí Vila (*Un Banco en el Parque*), e em televisão integrou o elenco das séries *Los Herederos de la Tierra*, *Cuéntame*, *La Riera*, *MIR*, *U.C.O.*, *Hospital Central*, *Estación de Enlace*, *KMM* e *Secretos de Familia*.

JORGE MOTA

Ucha, Barcelos, 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com

companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. No cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira, entre outros. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, enc. Rogério de Carvalho (2020), *As Três Irmãs*, de Tchêkhov, enc. Carlos Pimenta (2021), e *O Começo Perdido: Mixtape #1*, de Pedro Martins Beja (2021).

LISA REIS

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janáina Alves. Durante o curso participou

nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, com Chica Carelli (2017), e *Lisístrata e a Greve do Sexo*, com João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudojunto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital *Sénika*. Ingressou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaaantes* (2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulleyn em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019), *O Cheiro dos Velhos* (2020) e *Cidade do Café* (2022). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018), e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de *KastroKriola* (2021), de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira, e *Lear* (2021), de Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso.

MARIA RIBERA

Barcelona, 1978. Forma-se como atriz no Estúdi Nancy Tuñón, de Barcelona (1999), e na Escola Internacional de Teatro Berty Tobias (2002). Completa a sua formação com Andrés Lima, Andrey Zoldack, Claudio Tolcachir, Javier Daulte, entre outros. Estreia-se profissionalmente em 2002 com *El Joc i l'Engany*, de Iago Pericot. Com uma carreira de vinte anos, trabalha tanto em teatro como em cinema e televisão. No teatro, destaque para o seu desempenho em *Solitud*, encenação de Alcía Gorina (2020), no Teatre Nacional de Catalunya, pelo qual obteve nomeações de Melhor Atriz no Prémio da Crítica e nos Prémios Butaca. Realcem-se ainda as suas interpretações em *Una lluita constant*, enc. Carlota Subirós, na Sala Beckett (2018), *Assaig sobre la lucidesa*, enc. Roger Julià, no Teatre Lliure (2018), *Unes Veus*, enc. Marta Angelat, na Sala Villarroel e no Teatre Espanyol (2008),

Els Estiuejants, enc. Carlota Subirós, no Teatre Lliure (2008), *El Fabricant de Monstres*, enc. Hermann Bonnín, no Espai Brossa (2003), entre outras. Em cinema, destaque para a sua representação em *Les Distàncies*, de Elena Trapé (2017), pela qual obteve uma nomeação para Melhor Atriz Secundária nos Prémios Gaudí. Realce também para os desempenhos em *No Quiero Perderte Nunca* (2016), de Alejo Levis, e *Tres Dies amb la Família* (2008), de Mar Coll. Em televisão, participou em *L'Última Nit del Karaoke* (2021), *Loco por Ella*, de Dani de la Orden (2020), ou *Nit i Dia*, de Manuel Hueriga (2015).

MONTSE ESTEVE

Barcelona, 1966. Atriz e professora de Interpretação. Em 1987, licencia-se no Institut del Teatre de Barcelona. Na sua carreira de atriz trabalhou em teatros públicos (como o Teatre Nacional de Catalunya ou o Teatre Lliure) e privados com a maioria dos encenadores relevantes da Catalunha, como Magda Puyo, Xavier Albertí, Joan Arqué, Ramón Simó, Carlota Subirós, Àlex Rigola, Marc Rosich, Carme Portaceli, Josep Maria Miró, José Sanchis Sinisterra, Elena Pimenta, Ferran Dordal, Albert Arribas, Xavier Pujolràs, Carol López ou Tamzin Townsend. Recentemente, participou em *Harakiri*, uma criação de Les Impuxibles, *Encara Hi Ha Algú al Bosc*, no Teatre Nacional de Catalunya e na digressão, e em *El Quadern Daurat*, no Teatre Lliure. Destaque para os seus desempenhos nos espetáculos da companhia Metadones (*La Bernarda És Calva* e *Medea Mix*) e da companhia Reina de la Nit, de Xavier Albertí e Lluïsa Cunillé (*P.P.P.*, *Cronica Sentimental de Espanya*, *Tot Assajant Pitarra*, *La Corte del Faraón*). Sublinhem-se também as suas interpretações em *El Bosc*, de Daniela Feixas, *El Berenar d'Ulisses*, de Enric Nolla, *Fedra+-Hipòlit*, dramaturgia e encenação de Magda Puyo, *Combat*, de Carles Batlle, e *Mort-Home*, dramaturgia e encenação de Ramon Simó. Distinguida em 2019 pelo Prémio da Crítica como Melhor Atriz Principal no monólogo *Stabat Mater*, de Antonio Tarantino.

PAULO FREIXINHO

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora regularmente com a companhia ASSÉDIO, de que se destacam os espetáculos mais recentes: *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No Teatro Nacional São João, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Em 2021, integrou o elenco de *Lear*, de Shakespeare, enc. Nuno Cardoso.

PEDRO FRIAS

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (ONP, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como:

Ocidente, de Rémi De Vos (2013), *Drama* (2019) e *Porque É Infinito* (2021), enc. Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O’Rowe (2016 e 2019), *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), e *Língua de Cão e Lítania*, de Francisco Luís Parreira (2021 e 2022), enc. João Cardoso; *Veraneantes*, de Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de Shakespeare, e *Platónov*, de Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/ Tudo Numa Noite, Medronho #1* (2018), *A Sangrada Família* (2019) e *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)* (2021), de Sandro William Junqueira, enc. Giacomo Scalisi. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente ou Saguenail. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), *Made in China* (2017 e 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O’Rowe. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Fã*, um musical dos Clã (2017), e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008) e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O’Rowe (2019), encenações de João Cardoso; *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos; *Castro*, de António Ferreira (2020), e *Lear*, de Shakespeare (2021), encenações de Nuno Cardoso. Em 2022, dirigiu e interpretou *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira (ASSÉDIO).

RAMON PUJOL

Barcelona, 1981. Licenciado em Interpretação pelo Instituto de Teatro de Barcelona. Estudou com Fernando Piernas e participou em seminários de Interpretação com personalidades como Andrés Lima, Pablo Messiez, Juan Carlos Corazza, Claudio Tolcachir e Ernesto Arias. Frequentou diversas oficinas: de encenação, com Javier Lara e Carlos Aladro, no Pavón Teatro Kamikaze, em Madrid; de dramaturgia, com Alfredo Sanzol, no Teatro de La Abadía, e com Josep Maria Miró e Marília Samper, no Obrador Internacional de Dramaturgia da Sala Beckett. Divide a sua atividade pelo teatro, cinema e televisão, tendo participado em diversos filmes e séries. No teatro, trabalhou com encenadores como Carlota Subirós (*Sol Solet*, de Àngel Guimerà), Xavier Alberti (*Terra de Ningú*, de Harold Pinter), Natalia Menéndez (*No Feu Bromes Amb l’Amor*, de Alfred de Musset) e Magda Puyo (*Espèctres*, de Henrik Ibsen). Pela sua interpretação neste último espetáculo, foi nomeado para o prémio de Melhor Ator Secundário, nos Prémios Max.

SÉRGIO SÁ CUNHA

Porto, 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Integrou o elenco de espetáculos encenados por Nuno Cardoso, Victor Hugo Pontes, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, João Cardoso, Luís Araújo, Joana Providência, António Júlio, Raquel S. ou Hugo Sousa, com textos de Shakespeare, Eurípidés, Gorki, Genet, Fassbinder, Carlo Gozzi, Gil Vicente, Jean Anouilh, Büchner, Simon Stephens, John Kolvenbach ou Arthur Miller. Colaborou com Nuno Cardoso em *Arquipélago*, inserido no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto. Foi formador no âmbito do projeto Palco Letivo nos clubes de teatro das escolas do Município de Valongo, dinamizado pela companhia Cabeças no Ar e Pés na Terra. Foi membro da companhia Os Bisturi, com a qual cocriou e interpretou os espetáculos *Kombi T7+5* e *=igual*. Fez a assistência de encenação de *Crude*, com textos de Pasolini, produção Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Ivo Ferreira no filme *Cartas da Guerra*

e com a performer Ute Wassermann. Para além do seu trabalho como intérprete, criador e formador, faz dobragens de filmes e séries de animação. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos do projeto *Between Lands – Running for Democracy*, dirigido por Manuel Tur, e dos espetáculos *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), *O Balcão*, de Genet (2020), e *Lear*, de Shakespeare (2021), encenações de Nuno Cardoso.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado (*Presidente*)

Sandra Martins

Susana Marques

ASSISTENTE

Paula Almeida

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSORES

Nuno M Cardoso

Hélder Sousa

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Inês Sousa

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Andrea Graf

SOM

Joel Azevedo

António Bica

Leandro Leitão

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Nuno Guedes

VÍDEO

Fernando Costa

Hugo Moutinho

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO, RELAÇÕES EXTERNAS E MEDIAÇÃO CULTURAL

Pedro Sobrado

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

Joana Guimarães

IMPRENSA

Francisca Amorim

EDIÇÕES

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

RELAÇÕES PÚBLICAS

Rosalina Babo

Sérgio Silva

Ana Dias

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

BILHETEIRAS E

ATENDIMENTO PÚBLICO

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCa)

Manuela Albuquerque

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

Liliana Castro

BAR

Júlia Batista

DIREÇÃO DE CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Sandra Martins

Susana Cruz

Paula Gonçalves

DIREÇÃO DE EDIFÍCIOS E MANUTENÇÃO

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

LIMPEZA

Beliza Batista

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Cecília Ferreira

Fernando Neves

Goretti Sampaio

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Paulo Veiga

DIREÇÃO DE RECURSOS HUMANOS

Sandra Martins

Helena Carvalho

Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Alexandra Novo

Inês Sousa

Mónica Rocha

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

CENOGRÁFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

António Bica

Leandro Leitão

VÍDEO

Fernando Costa

Hugo Moutinho

VIDEO MAPPING

Mikita Kyrychenko

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

TRADUÇÃO DA VERSÃO CÉNICA

Pedro Ventura

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha/Hein?!

Subtitles & Sync.

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

CTILG

APOIOS

 **Castanheira**

 pedras&péssegos

 lipor

 NOBRAND[®]

APOIOS À DIVULGAÇÃO

 COMBOIOS DE PORTUGAL

 mac

 Jornal de Notícias

 M

 STCP

 98.9 Nova

AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Hospital das Forças Armadas –

Polo Porto (Hospital D. Pedro V)

Centro Hospitalar Conde Ferreira

Soltráfego

Câmara Municipal de Gaia

Parque Biológico de Gaia

ACAPO – Associação dos Cegos e

Amblíopes de Portugal

Sérgio Machado Letria e Ricardo

Viel (Fundação José Saramago)

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

João Luís Pereira

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

Ira Marconi

IMPRESSÃO

Sersilito – Empresa Gráfica, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.