

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO



TEATRO CARLOS ALBERTO
27+28 OUTUBRO 2023

Calvário

texto e encenação

Rodrigo
Francisco

sex—21:00
sáb—19:00

cenografia
Céline Demars

figurinos
Ana Paula Rocha

desenho de luz
Guilherme Frazão

interpretação
Carlos Pereira
João Cabral
João Farraia
Luís Vicente
Pedro Walter
Teresa Mônica
e **Maria Velez Araújo**
(estagiária da ESTC)

coprodução
Companhia de
Teatro de Almada
Teatro Nacional São João

estreia
5 Jul 2023
Teatro Municipal
Joaquim Benite (Almada)

dur. aprox. 1:40

M/12 anos



THOMAS BERNHARD MINETTI

RODRIGO FRANCISCO

Com a montagem de *Calvário* levamos à cena uma peça sobre outra peça, que por sua vez é ainda sobre outra peça. Em 1976, o escritor Thomas Bernhard (1931-89) escreveu *Minetti* para o actor Bernhard Minetti (1905-98). Arrebatado pelo talento absolutamente fora da norma deste intérprete, o dramaturgo ofereceu-lhe uma personagem que se tornou antológica – e que baptizou com o próprio nome do actor. Não satisfeito com este jogo de matrioskas, o autor de *O Fazedor de Teatro* e de *O Presidente* (estreadas em Portugal por nós, respectivamente, em 2004 e em 2008, ambas encenações de Joaquim Benite) semeia no texto de *Minetti* uma série de referências – ocultas umas vezes, bem explícitas e grotescas noutras – ao *Rei Lear* de Shakespeare, nada mais do que a tragédia-cânone do teatro ocidental. Minetti, um velho actor que não representa vai para trinta anos, refugia-se na recepção de um modesto hotel em Ostende para se abrigar de uma “tempestade de neve”. Como se não bastasse este sinal, Thomas Bernhard fá-lo mesmo recitar algumas das mais célebres falas do “rei louco” na cena da tempestade. Mas o elo principal entre a peça de Shakespeare e a de Bernhard, entre os protagonistas Lear e Minetti, é indubitavelmente o delírio que fulmina ambas as personagens. E que estado de desrazão, de alteridade, é esse? Nada mais do que a própria essência de Minetti – o actor –, cujas capacidades de interpretação dramática Thomas Bernhard considerava a própria essência do teatro. O dramaturgo chegou mesmo a projectar que este seu texto (que decorre durante uma noite de *réveillon*) se representasse uma única vez, precisamente durante uma passagem de ano. Uma apresentação – e basta. Tal como na Grécia Antiga, quando o gosto do teatro – segundo Minetti (a personagem) e segundo Thomas Bernhard (também a personagem, que constantemente criava de si próprio) – não tinha ainda sido corrompido por um certo público, que “aplaude sem perceber nada”. Os tais que “se aplaudem a si próprios” nas noites de estreia, como comentava por vezes Jean Vilar.

Com este *Calvário* levamos à cena o “teatro sobre o teatro”, um tópico iminentemente bernhardiano. Sondamos o papel que a literatura poderá ainda desempenhar na “arte dramática”, que é como o nosso dramaturgo gostava de chamar ao que fazemos. Conscientes de que este texto chamado *Minetti* não é representado em Portugal desde 1990, indagamos se haverá ainda espaço para o espanto, o desassombro, a melancolia, a agudeza de espírito, a sátira, o desespero e a erudição de um autor como Thomas Bernhard. Por exemplo, já terá mesmo chegado a hora de refundirmos Chopin, Schubert, Bruckner e companhia no armário dos traumas *mitteleuropeus*? As próprias personagens de *Calvário* debatem-no acesamente: será ainda pertinente ir ao teatro ver a vida, tal como ela é, ou havemos de consolar-nos com uma versão delico-doce da existência, incapaz de lobrigar o abismo que nos habita a todos?

Perante o abandono a que as duas filhas mais velhas o votam, o velho Lear refugia-se na loucura, acolitado por um bobo; a personagem de Minetti embarca numa logorreia mitómana, rodeado de foliões que o que querem é deixar o ano velho para trás, não lhe ligando nenhuma; e Josef Murau, o protagonista de *Extinção*, confidencia a dada altura que, “se fosse possível, devíamos declarar-nos malucos logo aos quarenta, e procurar levar ao extremo a nossa loucura. Pois só a loucura nos faz felizes”. E nós? Nós “fazemos teatro, porque não temos a coragem de suicidar-nos”, como dizia o Moraes e Castro – perdão, Bruscon, o fazedor de teatro. Haverá tirada que nos dê hoje mais vontade de rir?

É REALMENTE MÚSICA!

JOÃO BARRENTO*

Há um filão que Thomas Bernhard, melhor que nenhum outro escritor austríaco contemporâneo, permanentemente alimentou: o do *succès de scandale*. Toda a sua obra é um escândalo contínuo, e como tal se quer, para afrontar uma Áustria conservadora e festiva, e uma “sociedade sem classes” insensível à arte e aos valores estéticos, a não ser quando deles se quer servir em proveito próprio. O grande escândalo, para uma sociedade de generosas da arte, que separa a ética da estética, é que

Bernhard transforma em obsessão e em razão de ser de uma vida e de uma obra o que para o seu concidadão (e modelo?) Ludwig Wittgenstein era um postulado filosófico: que “a ética e a estética constituem uma unidade” (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.42), porque a obra de arte é o objecto visto *sub specie aeternitatis*, e a vida correcta é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. A ética da personagem Minetti, na peça com o mesmo título, que a leva a ser consequente durante trinta anos, é a da sua arte, e a da sua loucura – que radica na arte. Tanto a arte como a loucura a isolam, até à morte preparada, da festa sem sentido, vazia e hipócrita, da sociedade e dos outros, como uma muralha chinesa da existência individual. O isolamento solipsista – expresso no carácter monológico das peças de Bernhard – é o gesto do absoluto e a marca da radicalidade na sociedade dos compromissos e das concessões fáceis. Thomas Bernhard cultivou deliberadamente a contradição. E escreveu peças demolidoras para... os Festivais de Salzburgo e o Burgtheater de Viena.

O culto da contradição extrema-se – velha tradição austríaca! – nas peças em que as personagens semiloucas fazem longos monólogos para sugerir que “as palavras com que falamos, na verdade, já não existem” (*O Ignorante e o Louco*). Não dizemos nada, falamos ininterruptamente. A salvação estará, quando muito, na música.

É assim em *Minetti*. *Minetti* é uma peça musical. A sua música é a do ritmo das suas frases banais: “Gostas de música?” – “Eu gosto de música, muito mesmo!” A sua música é a do *cantabile* de palavras como “costa” ou “névoa”, da harmonia e desarmonia no corpo da arte. A sua música é a de um texto que “floresce e desabrocha como uma bela flor ou uma flor feia, ou como erva daninha. É um texto todo corpo. Podemos citá-lo, podemos conversar horas a fio com frases de Bernhard. Podemos viver com as suas frases” (Bernhard Minetti, o actor). O princípio harmónico da organização da linguagem em *Minetti* é o da dissonância ritmicamente estruturada, o da ecolalia até ao limite da irritação ou do cómico. O teatro, aliás, enquanto “espectáculo da existência” (Thomas Bernhard), é sempre comédia, porque tudo é ridículo perante a morte. Em *Minetti* convergem todos os planos do teatral-existencial, do teatro lá dentro e do teatro cá fora: tragédia, tragicomédia, farsa, cegada, grotesco, absurdo.

A linguagem, espaço por excelência do *artificio*, e o monólogo, expressão por excelência do solipsismo, convocam todos esses planos, para que nasça um texto radicalmente *realista*.

“Na verdade, amo tudo menos a natureza” (Bernhard, *O Sobrinho de Wittgenstein*). “Nas minhas peças tudo é artificial” (Bernhard, *O Italiano*). “O solipsismo, consequentemente prosseguido, coincide com o realismo puro” (Wittgenstein, *Tractatus*, 5.64). “No ponto zero a que chega a prosa de Beckett, à semelhança das forças no plano do infinitamente pequeno da física, nasce um segundo mundo de imagens, tão desolado quanto rico, um concentrado de experiências históricas... O carácter sórdido e transtornado desse mundo de imagens é a transposição, o negativo, do mundo alienado. Neste sentido, Beckett [Bernhard] é um realista” (Adorno, *Teoria Estética*).

O realismo de Bernhard está na sua linguagem não literarizada, mas artificializada ao ponto de se tornar reconhecível, no estranhamento caricatural, como sendo a do mundo – dos gerentes da arte, do público teatral, dos merceeiros da cultura. E dos fantasmas de Minetti. A linguagem é o espelho do mundo, um seu modelo (Wittgenstein). “Tudo o que se diz é citação” (Bernhard, *Camí-nhar*). Ainda como Beckett, Thomas Bernhard leva à prática (literária, teatral) aquilo de que muitos falam e procuram “representar”, mas poucos mostram no plano concreto dos signos. “O que se reflecte na linguagem, ela não o pode representar”; e “aquilo que se *pode* mostrar não se *pode* dizer” (Wittgenstein, *Tractatus*, 4.121 e 4.1212).

O que em *Minetti* se mostra é então um círculo no círculo do circo (do palco, da vida). O círculo exterior é o espaço da representação permanente de um papel multiplânico e mais que esquizofrénico, que evidencia progressiva e inexoravelmente aquilo a que se chama loucura: o actor que representa o actor, que representa/representou o *Rei Lear*, que é Lear, que gostaria de ser Próspero, que leva Lear ao estranhamento por detrás da máscara grotesca de Ensor, que encena e representa a sua própria doença e loucura e morte. (Mas: “Não devemos ver a loucura como uma doença: porque não como uma súbita – mais ou menos súbita – mudança de carácter?” [Wittgenstein]). O círculo interior é o de uma linguagem despojada e reduzida, sob a forma de

cadeia sem fim em que as palavras entram numa circularidade obsessiva e se fixam, formando por vezes (como em *Caminhar, Perturbação, Simplesmente Complicado*), à semelhança dos *comics*, “balões de linguagem hiperdimensionais”.

O actor Minetti, velho e desiludido, fala com o desatino da linguagem que espelha o desarranjo da cabeça (e do mundo), que revela a doença (em Lear: “The greater malady”) da lucidez na loucura (e enfia o “barrete do espírito” à boçalidade do mundo). Tudo isso é por sua vez espectralizado no espectáculo tragicómico de uma figura que tão depressa cai no desalinho da linguagem, no desatar dos atilhos bamboleantes das ceroulas, como se agiganta nalgumas tiradas-chave, penetrantes e clarividentes, contra o “lixo do espírito”, a boçalidade e o público – que o actor não pode deixar de odiar e deve agredir –, em falas que só a loucura é capaz de produzir.

A *forma* dessa linguagem é – em toda a obra de Bernhard – o *monólogo*. Em *Minetti*, a única situação de diálogo é a da terceira cena, que esboça subtilmente, e à revelia do que é habitual na obra deste autor, uma relação afectiva com a Rapariga. Mas o diálogo nunca é, nas peças de Bernhard, suporte da criação de tensões, e muito menos factor de motivação psicológica. O teatro de Bernhard é “teatro de cabeça”.

O teatro de Bernhard é teatro de tensões verbais. A natureza mecânico-associativa dos grandes monólogos de Bernhard (um dos melhores exemplos será o do príncipe Saurau no romance *Perturbação*) é a projecção natural (e “naturalista”, no sentido que antes se atribuiu ao seu “realismo”) do estado caótico do mundo (ele, sim, doente) e da perturbação da mente das suas personagens solipsistas. Estas movem-se circularmente, esgotando-se numa linguagem que glosa os momentos fulcrais de um sistema de coordenadas fechado, reduzido a algumas ínfimas e últimas essencialidades e “verdades”.

Para Minetti, esse universo de referências é o do próprio Lear, amargo louco, que lhe fornece esteios para uma consciência de identidade coesa: a *idée fixe* de Minetti, que se plasma em fórmulas de linguagem e citações, é o *Lear*, a grande excepção que confirma a regra (de que toda a literatura clássica, assimilada pelas engrenagens do sistema da cultura, só serve para adormecer as consciências). Tal como Lear, Minetti/o actor

não fala como os outros, não é como os outros, a sua existência é outra, a sua morte é outra.

Minetti não fala como os outros, mas usa farraços de linguagem que não se diferenciam da linguagem dos outros. A orquestração é que conta. Bernhard estrutura polifonicamente o material linguístico, reduzindo-o essencialmente a dois registos: *clichés* e banalidades (para os desmistificar) e generalizações filosóficas (para as transformar em afirmações apodícticas). E organiza tudo num ritmo redundante, quebrado aqui e ali por catadupas verbais que levam a própria linguagem *ad absurdum*.

O texto teatral transforma-se num campo de ruínas com alguns monumentos de linguagem, no terreno de uma batalha monomaniaca em que ficam restos e dejectos verbais, sintomas de doença e de morte no círculo exterior da vida: vive-se do fragmento, do aforismo estático, da ruína verbal. E, no ritmo do texto, dá-se vida a tudo isso. Por isso, o sentido (do sem sentido) nas peças de Bernhard está no plano da forma, é sustentado pelo ritmo de uma fala feita de fórmulas, imprecisões, reflexões generalizantes. Tudo é fragmento, e tudo é um todo. Há uma única “ideia”, um único núcleo que se alarga em círculos concêntricos. Em *Minetti*: a rejeição da literatura clássica, a identificação com o *Lear*, e as consequências disso.

O que se pode – deve – traduzir de uma peça de Thomas Bernhard não são as palavras que ele usa, mas “o ar em que se respiram as palavras” (Karl Kraus), as tensões e os ritmos que entre elas se geram, o que de imperativo e incontornável existe na sequência das suas frases, para que todos esses invisíveis possam ganhar corpo e vida na boca do actor português.

Bernhard gostava de dizer que a verdade da literatura não se mede pelo grau da sua sociabilidade. A verdade da tradução de uma peça sua, a existir, será inversamente proporcional à cegueira da fidelidade à letra. A questão é tão simples e tão complexa como isto: também a tradução tem de *mostrar* aquilo que nem ela nem o original podem *dizer*.

* Tradutor de *Minetti*. Texto escrito em 1990.

Textos publicados no n.º 81 dos cadernos *Textos d'Almada*, Julho de 2023, escritos com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

produção executiva
Eunice Basto

direção de palco
Emanuel Pina

adjunto do
diretor de palco
Filipe Silva

direção de cena
Cátia Esteves

luz
Filipe Pinheiro
coordenação
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Marcelo Ribeiro
Nuno Gonçalves

maquinaria
Filipe Silva
coordenação
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Nuno Guedes
Paulo Ferreira

som
Joel Azevedo
coordenação
Fábio Ferreira

vídeo
Fernando Costa

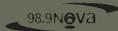
APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



STCP



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui
Macedo

Vamos abordar temas *fraturantes.* Coisas que inquietaem as pessoas. Com mensagem.

Edição
Teatro Nacional São João

design gráfico
Pedro Nora

fotografia
**Patrícia Martins/
Rui Mateus**

impressão
**Empresa Diário do Porto,
Lda.**

Não é permitido filmar,
gravar ou fotografar
durante o espetáculo.
O uso de telemóveis
e outros dispositivos
eletrónicos é incómodo,
tanto para os intérpretes
como para os
espectadores.



OTNSJ É MEMBRO



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

