

TENSJ

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

**TERRA DO
DESEJO**



Mosteiro de São Bento da Vitória
Sala do Tribunal
16-26 janeiro 2014

TERRA DO DESEJO

*THE LAND OF HEART'S
DESIRE* (1894)
DE W.B. YEATS

ENCENAÇÃO
JOÃO PEDRO VAZ

tradução e dramaturgia
Constança Carvalho Homem

cenografia
Sissa Afonso
desenho de luz e música
Vasco Ferreira (a partir de músicas
tradicionais irlandesas e galegas)

cocriação e interpretação
Valdemar Santos *Maurteen Bruin*
Rosa Quiroga *Bridget Bruin*
Luís Filipe Silva *Shawn Bruin*
Mónica Tavares *Mary Bruin*
Rui Mendonça *Padre Hart*
Tânia Almeida *Uma Fada*

Vasco Ferreira *Músico*

coprodução
**Comédias do Minho
ASSÉDIO - Associação
de Ideias Obscuras
TNSJ**

estreia **7Nov2013**
Salão Paroquial de Bela (Monção)
dur. aprox. **1:00**
M/12 anos

qua-sáb **21:30** dom **16:00**



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA



PROMOTORES



Crédito Agrícola
191 9120 04 116 1000

MECENAS





//

(Lá fora veem-se as figuras dançar, e talvez um pássaro branco, e há muitas vozes que cantam:)
Sopra o vento além das portas do dia
Sopra o vento sobre os corações solitários
E um coração solitário acaba por murchar.
Enquanto as fadas dançam num outro lugar
Abanando em círculos pés brancos como leite
Agitando no ar braços brancos como leite;
Que elas ouvem o vento rir e murmurar e cantar
Uma terra onde até os velhos são belos
E até os sábios têm língua amável;
Mas eu ouvi um junco de Coolaney contar,
“Quando o vento parar de rir e murmurar e cantar
O coração solitário acaba por murchar!”

W.B. YEATS – *Terra do Desejo*

Vale do Minho, a terra do desejo de teatro

JOÃO PEDRO VAZ

1.

“Quando pensamos que este projeto Comédias do Minho nasceu porque cinco presidentes de câmara (Monção, Melgaço, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira) decidem que, tendo os problemas básicos das populações mais ou menos resolvidos, aquilo que é preciso é ter uma companhia de teatro que leve o teatro às aldeias... Isto é uma coisa completamente inédita, nunca tinha encontrado autarcas que tivessem esta visão.” (Depoimento de Isabel Alves Costa em 2009)

As Comédias do Minho são um intenso projeto cultural com um formato de tripla intervenção artística e territorial: uma Companhia de Teatro, ou de artes performativas, dada a diversidade da programação, um Projeto Pedagógico, desenhado de raiz desde 2007, e um Projeto Comunitário, envolvendo grupos de teatro amador e associações locais.

Ao longo do ano, nos cinco concelhos do Vale do Minho, criam-se e circulam espetáculos para o público em geral e para o público escolar, alguns com envolvimento das próprias populações; continua-se um projeto de formação e criação artística com cinco grupos de teatro amador associados; implementam-se ações de formação, *workshops* de criação artística, oficinas e ateliês para o público infanto-juvenil (e não só); formam-se técnicos locais; e fazem-se conversas e ensaios de porta aberta – uma intensa atividade pensada com, para e, muitas vezes, a partir das populações.

Um gesto de inscrição cultural, fundado pelas cinco câmaras municipais, iniciado pelos artistas e operacionais no terreno e, depois, apropriado por toda uma população entusiasmada, que descobriu a necessidade da prática artística como modo de religação comunitária e coesão territorial.

Uma verdadeira rede cultural que liga responsáveis políticos, técnicos culturais, agentes educativos, agentes territoriais e artistas, no cumprimento efetivo e entusiasmado de uma missão: “Dotar o Vale do Minho de um projeto cultural próprio, adaptado à sua realidade socioeconómica e, portanto, com um enfoque especial no envolvimento das populações, a partir da construção de propostas de efetivo valor participativo e simbólico, para as comunidades a que se dirigem” (missão das Comédias do Minho, desde 2007, com Isabel Alves Costa).

A intervenção estética torna-se política de cada vez que se cumpre a nossa missão, e assim cresceu uma democrática utopia que metamorfoseia as paisagens do Vale do Minho. Como dizia Walt Whitman, “Democracia *ma femme*”!

É nesta casa com 10 anos que se tem de entrar para ouvir canções e danças, como as que as recém-casadas ouvem em noites de maio.

2.

“Esses serões irlandeses, que começam com histórias cómicas, passam por um momento mais melancólico e no fim da noite, já de madrugada, se tornam mais abstratos e poéticos.” (Enda Walsh)

Terra do Desejo chega ao Porto depois de se ter estreado e circulado por essas terras cheias de desejo de teatro, sobretudo aldeias, juntas de freguesia e/ou salões paroquiais do Vale do Minho, em noites muito, muito frias (gélidas!) de novembro e dezembro do ano passado.

Havia fumo teatral, cá dentro, mas misturou-se com nevoeiro verdadeiro, lá de fora, e as sombras das árvores projetaram-se, muitas vezes, na madeira do cenário ou nos corpos de público e atores, misturados nesse dispositivo familiar, em arena, que já foi usado noutros serões de teatro das Comédias do Minho.

Tem sido esse o registo artístico e programático: criar e aprofundar uma relação de grande proximidade, física e poética, com as populações, sem paternalismos, com desafio e risco, interpelando poeticamente todo um território e cada espectador emancipado.

W.B. Yeats, poeta mais do que traduzido, mas dramaturgo nunca representado profissionalmente em Portugal, veio naturalmente e sem sobressaltos para o Vale do Minho, talvez a região portuguesa mais próxima dessa Irlanda remota, onde o autor assume a peça.

Terra do Desejo tornou-se uma verdadeira cocriação em residência com a ASSÉDIO* – convidámos a companhia de teatro mais irlandesa de Portugal a vir connosco para o meio do bosque, a apanhar chuva tardia, a cantar mantras gaélicos e galegos, pelos montes. Eles aceitaram e, a meio dos ensaios, ficámos à espera de que algo verdadeiro viesse assombrar a mentira do teatro.

Mais uma vez, uma comunidade de mais de 1000 minhotos (1080 certinhos, com alguns generosos turistas culturais pelo meio) “compareceu” e “apreciou este drama”, como pedia o reforço de divulgação na primeira freguesia.

No final, ficou-se muitas vezes a discutir a beleza desta poética assombrada, as prosaicas relações de família e de geração, os sonhos das raparigas recém-casadas.

E, em algumas freguesias, houve mesmo comida e bebida, cortesia das respetivas juntas de freguesia ou associações locais, que assim retribuíam o esforço dos artistas, como nesses serões portugueses...

* Cheguei a convidar o Paulo Eduardo Carvalho a vir connosco pelos ventos, águas e luzes pálidas, mas o Destino, o Tempo e a Mudança não deixaram. Também penso muito, a ver esta peça, nos meus avós Manuel, Lázaro Augusto e Maria Inácia. *Creio que é preciso servir um copo aos mortos*, escrevia Pascal Quignard, a propósito da música.

Hás-de ir comigo e contemplar

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM

In the country you are alone with your own violence, your own heaviness, and with the common tragedy of life, and if you have any artistic capacity you desire beautiful emotion; and, certain that the seasons will be the same always, care not how fantastic its expression. [No campo, vive-se a sós – entregue a uma violência própria, ao peso próprio e à vulgar tragédia da vida, e quem tiver alguma capacidade artística deseja emoções belas; e, na certeza de que as estações se sucedem sempre iguais, pouco cuida se o fantástico lhes serve de expressão.]

Yeats – “The Irish Dramatic Movement”, texto de aceitação do Prémio Nobel da Literatura, 1923.

Quando há cerca de ano e meio começámos a falar sobre este espectáculo, o João Pedro Vaz tinha em mente um programa bem mais extenso. A proposta original era uma espécie de panorama Yeats, fluído e dialogante, uma *double bill* de peças de um acto a que justaporíamos um conjunto de poemas. Mas mesmo antes de começarmos a ensaiar quisemos subtrair. De facto, *A Terra do Desejo*, de 1894, distinguiu-se como pérola sobretudo quando cercada de outros materiais. Na sua vizinhança, os restantes textos pareciam votados à condição ingrata de corpo estranho, ou complemento; perdiam a sua força autónoma e não diziam melhor o que nela se sugere. Deixámos o *Purgatório* primeiro, por ser um texto de maturidade, fomos fechando *Os Pássaros Brancos e outros poemas*, e aos poucos tivemos a certeza de que esta tragédia breve produz grata, e cristalina, saciedade.

Entre as primeiras coisas que o João Pedro me disse, recordo a expressão “equivoco de continuidade”. Era ponto assente que os actores receberiam o público, que cumpririam deveres de hospitalidade concomitantes à sua partitura de personagem. Seriam, como perceberão, duplamente anfitriões. Mas uma das suas outras convicções era a de que o espectáculo não devia render-se à figuração plana de uma cena doméstica, antes fundar-se numa certa abstracção. Um dispositivo discreto e aberto, organizado em três frentes, o gesto económico e bem desenhado, a atenção rumorosa de todos sobre todos e a prontidão da resposta, esses sim, seriam veículos preferíveis para o conflito. Um conflito muito maior que a questão familiar e que, tacitamente entre ambos, queríamos ver surgir de forma premente, desimpedido de leitura, ponto de vista ou comentário nosso.

Em *A Terra do Desejo* há grandes oposições – entre a vontade colectiva e a vontade individual, por exemplo, ou entre a existência terrena e a aspiração sensualista e pagã –, e interessava vitalizar os argumentos de modo a que as partes parecessem igualmente legítimas. A primeira metade do espectáculo tem como nota dominante a opressão, o brandir de uma ética do trabalho,



da poupança e do respeito pelos hábitos ancestrais; a segunda metade confirma a força opressiva dessa ética mesmo nos seus bastiões, afinal criaturas leves, crédulas e carentes de sonho. *Bom povo...* irlandês, austero e cândido, este que nos aparece por inteiro. É um espectáculo em enorme medida assente em recursos tão menosprezados como tidos por garantidos, particularmente responsabilizador para os actores e que tolera mal o postiço: repetidamente, o João Pedro foi pedindo ao elenco escuta, agilidade e generosidade na escuta. Esta premissa simples foi servida por um entendimento da cena que nos aproximou do rito e de certas formas do teatro oriental. De facto, fomos testando modos de saturar a disputa com outros níveis de significação. Ideias como o orgulho, a pertença e a superstição foram vertidas em apontamentos coreográficos, conferindo a vários objectos do quotidiano o estatuto de símbolo. Já a relação entre o interior e o exterior da casa, bem como a codificação dos actos mágicos, confiou largamente numa pontuação e dinâmica musicais.

A versão cénica de *A Terra do Desejo* em pouco difere da tradução inicial, que ficou fechada em Julho. As intervenções que o texto sofreu depois resumem-se à ligeira adaptação do texto cantado e ao corte de duas ou três falas. Não houve a preocupação de que soasse actual. Porventura terei tido até a inclinação contrária, e não apenas porque o enredo resista à contemporaneidade. A ingenuidade da história é certamente irreduzível, mas não impede que reconheçamos neste texto consciências de várias ordens. Uma consciência

política, antes de mais, congruente com esse desígnio de dramaturgia nacional que o autor partilhou com Lady Gregory e John Synge. Pode quase dizer-se que há uma sensibilidade antropológica a permear o texto, patente na recuperação do património oral e de um sistema de crenças, e na caracterização de um modo de vida. Paralelamente, há também uma consciência estética ou prenúncios disso. Yeats conhecia mal o Simbolismo francês quando escreveu a peça; e se mais tarde haverá de aplicar deliberadamente procedimentos simbolistas, neste momento o que nele pudesse haver de “simbolista” era-o apenas por instinto. Ainda assim, há no texto original um cultivo da cadência, da repetição e da musicalidade que configura afinidades com esse movimento e não podia deixar de ser notado. Portanto, o maior cuidado subjacente a esta tradução foi o de conseguir equilíbrio e plausibilidade nos vários níveis de língua, sabendo que o contraste entre as falas prosaicas e as passagens mais sofisticadas não podia ser diminuído. Socorri-me de um léxico que imagino ter-me chegado das minhas tias-avós, das suas histórias e do uso corrente, de que são exemplo verbos como “lidar”, “mandriar”, “arreliar”, a forma reflexa “chorar-se” e expressões como “dito fantasista”, “garoto enfasiado”, “tão pouquinho” e “umas poucas de moças”. Para o registo hierático do Padre Hart, e para o discurso amoroso, quer da Fada, quer de Shawn, os habituais recursos da poesia e da retórica foram socorro bastante.

O tempo é outro tempo nas terras pequenas, como sabia Ruy Belo, e a vantagem de criar no Vale do Minho foi também essa. Houve tempo para nos rendermos às operativas influências da paisagem, do cinema e da literatura. Fizemos uma residência de três dias na área protegida do Corno do Bico, e foi lá que verdadeiramente os actores propuseram as mais aptas soluções físicas; os ataques e as peculiares benzeduras que executam surgiram em tardes de nevoeiro, depois de já extenuados. Noutros tantos serões, fomos à procura de convenções de identidade, alteridade e ameaça em géneros tão distintos como a ficção científica ou o drama familiar. Vimos *Stalker*, de Tarkovski, vimos esse excepcional filme de vampiros que é *Deixa-me Entrar*, de Tomas Alfredson, e também *Inocência*, de Lucile Hadzihalilovic. Vimos o límpido *Cinzas e Sangue*, de Fanny Ardant, e lemos *Interior*, de Maurice Maeterlinck. Todos contribuíram para uma espécie de ciência da lhaneza de que precisávamos.

A maior escola para o espectáculo que agora chega ao Porto foi, sem dúvida, a carreira no Vale do Minho, as vinte apresentações nas mais diversas salas e escalas. Facilmente se encontra o desejo das emoções belas, como facilmente o riso ou o aparte se insinuam e avolumam; o teatro ali é vivido com comoção, sendo em simultâneo uma coisa lá de casa. Nem cínico nem cerimonioso, este público foi-nos e é, em geral, indispensável: porque talvez só entre os nossos possamos treinar o difícil músculo da sinceridade.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.





O teatro da berma da estrada

JORGE PALINHOS*

Talvez o sorriso seja o segredo do teatro. Não o sorriso violento da comédia ou o sorriso doloroso da farsa, mas o sorriso leve do esquecimento de si, também chamado sorriso de Mona Lisa, que era decerto espectadora de teatro. Foi esse o sorriso que vi esvoaçar nos lábios de um homem de meia-idade durante o tempo que duraram as sombras e as chamas da *Terra do Desejo* no lugar de Campos, em Vila Nova de Cerveira.

As peças de teatro vivem mal com o tempo. Tal como as crianças, vivem apenas no tempo presente, sem outro passado que não uns textos ou rascunhos de papel, e sem outro futuro que não algumas fotos, alguns vídeos, algumas lembranças, alguns textos como o que agora escrevo, onde tento fixar aquelas chamas, sombras, rostos, que parecem desfazer-se quando uma palavra minha roça por eles com mais audácia, afugentando o calor que encheu por uma hora os ângulos frios de um edifício branco e vermelho chamado Centro Cultural de Campos.

O Centro fica pelas encostas verdes do Minho, numa rua paralela a uma estrada nacional que Portugal, à falta de praças, de bairros, de vilas e de quase tudo o que seja um lugar de encontro, transformou na sua rua e no seu bairro, onde se passa, onde se passeia, onde se vê montras a céu aberto, onde se compra, se vende, se almoça, se janta e às vezes se morre. Foi fácil encontrar o Centro, mesmo de noite, assinalado por placas discretas entre semáforos silenciosos que marcavam o compasso do trânsito noturno da estrada. O exterior do edifício era de betão pintado, agasalhado por canteiros de erva verde, e ainda despovoado. Alguns atores andavam por ali a fumar, a distribuir folhas de sala, a aquecerem-se em pequenos braseiros, entre o público que foi gotejando até ao início do espetáculo. Primeiro chegaram as mulheres de meia-idade, de corpos largos e rostos riscados, mas com sobretudos elegantes e maquilhagem nos lábios, num desafio ao tempo pelo direito à vaidade. Chegavam de carro em pequenos grupos, e algumas cumprimentavam com alegria outros grupos que chegavam: partilhavam coros, música, passatempos. Encostavam-se entre si e abraçavam-se com familiaridade, para se confortarem do frio que raspava a pele e ganhava cor e forma nos hálitos das bocas. Algumas cumprimentavam o responsável do Centro: um homem grisalho, que se afadigava numa sala perto da entrada, dispondo rissóis, pastéis, empadas, bolinhos numa mesa: “É para os artistas. Como não levam dinheiro, pelo menos oferecemos o lanche depois”, sussurrava com orgulho hospitaleiro a quem perguntasse. Enquanto a mesa se pontuava de pratos, os atores iam-se infiltrando para o interior do edifício. Alguém que borbulhava as mãos do frio perguntou quando se podia entrar, e o funcionário foi lá dentro com a pergunta. Sim, já se podia entrar. As mulheres começaram a acotovelar-se sem embaraço para a antecâmara do salão, recebendo um bilhete para entrar na porta seguinte, onde os murmúrios se iam silenciando.

* Escritor e docente do ensino superior.

O coração do edifício era um salão branco, vermelho e anguloso com um palco alto e estreito ao fundo, bom para dar concertos ou fazer entregas de prêmios. Nas paredes laterais havia cartazes com os programas dos aniversários do Centro, celebrados com música, com jogos e tertúlias. Estendido diante do palco havia um piso liso e frio, onde imaginei que seria bom dançar nas tardes de domingo. Mas esse piso era, nessa noite, o próprio chão da peça. O círculo mágico onde a imaginação podia invadir a realidade tinha de um lado um cenário de madeira, nos outros três lados cadeiras, ao centro troncos de árvore descascados e cortados como frutos, e um grande braseiro em torno do qual andavam os atores, a verem-nos, à espera.

Chegavam nessa altura os casais de meia-idade. Um deles sentou-se à frente, o mais perto possível do cenário. Ele era o homem do sorriso. Mas naquele momento ele, como eles, os homens, que foram a minoria da noite, tinha desconfiança no rosto como um uniforme de guerra. Recordei-me de que este público, ao contrário do público cidadão, que ao anoitecer corre o dedo pela ementa de oferta cultural como quem escolhe um destino turístico, não escolhe o teatro que vai ver, mas emigra para ele, não sabendo como há de regressar.

Começa a chegar, apressado, o público jovem: bandos de raparigas novas, provavelmente da mesma escola, do mesmo grupo de teatro, do mesmo bando de escuteiros. Procuram os lugares mais atrás e mais escondidos, onde não tenham de se comprometer. E só quando as luzes começam a desmaiar chega o último público: pais e mães com crianças, para quem os atores buscam mais cadeiras, como familiares solícitos que procuram aconchegar visitantes inesperados.

O espetáculo começou. Os atores, com os seus olhos e os seus corpos nos olhos do público, convidaram a audiência a trautear em coro com eles: expressões nervosas, inquietação, entreolhares procurando um sinal positivo. No meio do silêncio do público, as vozes dos atores começam a chicotear pela sala e fazem-nos entrar lentamente na casa da família Bruin. Foi num desses momentos que avistei o sorriso do homem de faces redondas. Sorriu sempre, seguindo com os olhos os movimentos dos atores. Não era um sorriso constrangido, nem alegre, nem triste: era um sorriso longínquo, esperançoso do passado, de quem encontrou um velho amigo esquecido no tempo. A seu lado, a mulher, que suponho esposa, não sorria, mas seguia com seriedade o rasto de Maurteen Bruin, o pai, Bridget Bruin, a mãe, e Mary Bruin, a nora, cujo pecado é sonhar com uma vida que não existe. A mãe, Rosa Quiroga, não ri de tal sonho, e num momento olha o chão de rosto fechado. A meu lado, uma mulher, mais velha, também não sorria, e o seu olhar cansado, cheio de pudor, levantava-se timidamente para os atores antes de voltar a tombar, também, no chão. Como se o palco a empurrasse para tempos e sonhos distantes. Ocorre-me Jean Genet, que desejava fazer teatro que levasse os olhos reverentes do espectador ao chão. Afinal, o lugar mais importante do teatro não é o palco, mas o lugar para onde o palco nos pode levar. Mas também há público que está intensamente no presente da peça, no mistério da peça: as crianças, amontoadas num dos cantos, inclinam-se para um lado, para o outro, para a frente, trocam cotoveladas e sussurros. Buscam a fada que está no corpo de Tânia Almeida, que se esconde atrás do cenário – “Já lhe vi a cara”, sussurra uma menina em triunfo.

De súbito, o pai Bruin ofereceu pão ao público. Medo. Primeiro, ofereceu-o às mãos dos espectadores, depois à boca, por fim, sem hesitar, Valdemar Santos enfiou o pão na boca de alguns espectadores. Os sorrisos multiplicaram-se, tornaram-se presentes, cúmplices, abertos. Não há ofensas, há teatro. Depois, voltou-se ao lugar perdido da Irlanda antiga, verde como o Minho, mas muito longe de todas as estradas. A fada rompeu a parede da casa – como os atores romperam a parede do público – e brincou diante dos olhos temerosos e deslumbrados da família Bruin, que temeu e se deslumbrou diante do público. Uma rapariga jovem de olhos negros grandes observava intensamente, quase sem pestanejar. Uma mulher atrás riu e bichanou a todo o momento para o lado, como se a peça fizesse brotar confidências alegres. Ser público de teatro é estar sozinho na companhia dos outros, mas cada solidão é uma solidão diferente.

A peça foi entrando nas palavras finais, nos gestos finais, no demorar do tempo com que o teatro se despede. Mónica Tavares – Mary Bruin – foge para a terra do eterno contentamento, a terra das fadas, das crianças, do teatro, e deixa a família na realidade, no lugar dos adultos, que é o tempo preso entre o remorso do passado e o medo do futuro. Os aplausos cavalgaram pelo chão, treparam às paredes. Uma rapariga alta e branca, de ar estrangeiro, murmurou “uau” e havia gente de pé. Depois, as portas do Centro abriram-se, e as portas do teatro, da Irlanda de Yeats, foram-se fechando devagar.

Algum público ainda ficou para trás, para falar com os atores, para olhar o salão subitamente invadido por uma luz branca e fria. Outro público afastou-se, deitando olhares em redor como se lhe custasse deixar aquele lugar, aquele braseiro, aquele tempo e voltar para o frio da estrada. Talvez quisessem regressar ao início e já não ter medo de cantar com os atores. Lá fora, a noite continuava gelada e as luzes amarelas e vermelhas continuavam a varrer o piso orvalhado da estrada nacional. Os carros que esperavam debaixo da geadada da noite foram desaparecendo por entre os outros carros que passavam. Não tornei a ver o homem do sorriso, ou talvez já nem o reconhecesse sem esse sorriso.

No exterior, num canteiro, há um pedestal em pedra com a escultura de uma guitarra. É um monumento. Não a uma pessoa, a um evento, a uma classe, ou sequer aos guitarristas. Diz, na base do pedestal, que é um monumento à música. Aquilo que ela nos dá e para o qual não temos nome. Um dia, talvez as peças que as Comédias do Minho levam a todo o Vale façam também nascer um pedestal. Não um pedestal dedicado às Comédias ou aos atores, mas ao próprio teatro e ao tempo e ao calor que o teatro nos dá. E em cima desse pedestal talvez possa estar apenas um sorriso, um sorriso leve, enigmático e esquecido, que aconchegue as noites frias de inverno do Vale.



“A terra que o coração deseja”

PAULO EDUARDO CARVALHO*

Estreada a 29 de março de 1894, em Londres, no Avenue Theatre, *The Land of Heart's Desire* cruzava já o interesse de Yeats pelo universo sobrenatural das “fadas” com a temática da realização pessoal. Na realidade, aquela peça em um ato conta a história de uma jovem camponesa, Mary Bruin, recentemente casada, que deseja escapar à realidade opressiva da vida quotidiana, entregando-se à leitura da mitologia celta. Encantada com as lendas de Sidhe (“fairy folk”), que sugerem a existência de um universo de imaginação selvagem e de liberdade a que a personagem aspira, ela começa a encarar esse mundo como “a terra que o coração deseja”. Cada vez mais insatisfeita com a realidade que a rodeia, Mary apela às fadas que a salvem. Na sequência do aparecimento de uma “fairy child”, e contrariando os protestos do seu marido e dos pais deste, a personagem entrega-se à morte, como meio de libertação. Cruza-se, aqui, a intenção, então importante nos desígnios simbolistas do dramaturgo, de manifestar a influência do reino do invisível sobre o nosso

* Excerto de “Um projeto estético de ambição nacional: W.B. Yeats (e Lady Gregory)”.

In *Identidades Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português*. Porto: Edições Afrontamento, 2009. p. 142-144.

mundo quotidiano com a recuperação da antiga sacralidade celta. Embora se manifestem como relevantes as confluências, aparentemente contraditórias, de universos dramáticos tão distintos como *Casa de Boneca*, de Ibsen, e *Axël*, de Villiers de L'Isle-Adam, a peça antecipa também, de algum modo, a estrutura dramática de *Cathleen ni Houlihan*, terminando com o abandono do confinado e materialista universo doméstico por uma personagem seduzida pela promessa de uma experiência imaginativa mais intensa.

Na primeira edição das suas *Collected Plays*, em 1934, Yeats acrescentava uma nota na segunda página de *The Land of Heart's Desire*, esclarecendo a introdução de parêntesis nalgumas das réplicas da peça: "Os amadores representam esta peça com mais frequência do que qualquer outra peça minha; e eu insto-os a omitir todas as frases que coloquei entre parêntesis". Embora o autor se refira a uma atração verificada certamente na Irlanda, não deixa de ser sugestivo registar o facto de aquela peça ter despertado o interesse dos agrupamentos amadores, tornando-a, segundo James Fisher, "uma das obras mais consistentemente produzidas ao longo da primeira metade do século XX".

Disponível em língua francesa desde 1924 – primeiro numa tradução de Jeanne Lichnerowicz, e mais tarde traduzida por Madeleine Gilbert, numa antologia de peças editada em 1954 e reeditada em 1962 –, *The Land of Heart's Desire* conheceu, juntamente com *Cathleen ni Houlihan*, um singular percurso de apropriação cultural em algumas regiões de Espanha, nas décadas de vinte e trinta do século passado. Num documentado estudo sugestivamente intitulado "Lands of Desire: Yeats in Catalonia, Galicia and the Basque Country, 1920-1936", Jacqueline A. Hurlley dá conta de um conjunto de traduções e representações intensamente "nacionalistas" realizadas por importantes figuras das letras daquelas regiões espanholas, refletindo as aspirações e exigências das minorias culturais envolvidas. As referências ao caso galego revestem-se de algum interesse para Portugal, não tanto por alguma hipótese de influência sobre a nossa atenção ao teatro de Yeats, mas antes pelas referências a um comum substrato celta e pelas considerações que a investigadora tece em torno das dificuldades envolvidas na operação tradutória, sobretudo a nível dos elementos mais especificamente culturais. A primeira tradução galega de *Cathleen ni Houlihan* surge em dezembro de 1921, publicada na revista *Nós*, realizada por Antón Vilar Ponte, um destacado representante da "Xeración Nós", empenhada na defesa e promoção do galego. Jacqueline A. Hurlley faz referência a um artigo não assinado, mas atribuído a Vicente Risco, um outro nacionalista galego, intitulado "Letras Irlandesas", e no qual o autor galego estabelece um conjunto de aproximações entre Yeats e Teixeira de Pascoaes, enquanto representantes de um comum despertar da unidade da alma celta: "A coincidência de Yeats eiqú co'as ideias de Teixeira de Pascoaes é verdadeiramente sorprendente, y-é unha boa proba da unidade da y-alma céltiga qu'esperta hoxe aquí y-acolá pr'alumear ó mundo co'a verdadeira Luz do Espírito, Luz da Saudade". Mais esclarece a investigadora que a referida tradução de *Cathleen ni Houlihan* surge reeditada em 1935, então com o título de *Catuxa de Houlihan*, juntamente com uma tradução de *The Land of Heart's Desire*, sob o título eloquente de *O País da Saudade* – deste modo, reforçando a nota de pan-celticismo envolvido em todo o projeto –, num volume genericamente intitulado *Dous Dramas Populares*.

FICHA TÉCNICA COMÉDIAS DO MINHO

direção da associação

Vítor Paulo Pereira (Pres.)

Maria Joana Rodrigues (Vice-Pres.)

José Rodrigues (Sec.)

comissão artística (consultiva)

Cristina Grande, Igor Gandra,

Joana Rodrigues, Miguel Honrado

direção artística

João Pedro Vaz

gestão/produção

Pedro Morgado

comunicação

Celeste Domingues

projeto pedagógico

Alice Silva

produção/técnica

Vasco Ferreira

atores/criadores

Gonçalo Fonseca, Luís Filipe Silva,

Mónica Tavares, Rui Mendonça, Tânia Almeida

Comédias do Minho é uma estrutura
financiada por



FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Mónica Rocha

direção de palco (adjunto)

Emanuel Pina

maquinaria de cena

Filipe Silva, Adélio Pêra, Paulo Ferreira

luz

Filipe Pinheiro, Abílio Vinhas,

Nuno Gonçalves, José Rodrigues

APOIOS TNSJ



APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Comédias do Minho

Centro Cultural de Paredes de Coura

4940-525 Paredes de Coura

www.comediasdominho.com

comediasdominho@gmail.com

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **João Luís Pereira**

modelo gráfico **Joana Monteiro**

paginação **João Guedes**

fotografia **João Tuna**

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

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante
o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com
sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes
como para os espectadores.



