

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO





“Quem me ajuda a resolver este impasse?”

João Cardoso

No momento em que escrevo este texto ainda me assaltam dúvidas, os equilíbrios em que toda a imensa equipa está empenhada adensam-nas. O espectáculo nunca será um trabalho fechado, acabado, finalizado, e a cruel generosidade de todos deixa-me poucos momentos para o repouso. Mas aproveito este tempo de escrita para uma reflexão do que me trouxe até aqui.

Quando, em 1988, ainda na companhia Os Comediantes, interpretei o Truffaldino em *O Pássaro Verde* de Carlo Gozzi, lembro-me que nos quisemos comprometer, fosse de que maneira fosse, a levar à cena *Turandot*, do mesmo autor, tal tinha sido a experiência de trabalho e de encontro com o público daquele espectáculo. Passados quase trinta anos, desafiei alguns colegas de então para o prometido e é assim que surge esta coprodução com o Teatro do Bolhão. Trinta anos é muito tempo, as experiências por que passámos foram muito diversas, e nós estamos mais maduros, ou não, mas chegámos até aqui. A nós juntou-se a Numa Norma, companhia emergente, entusiasta e talentosa, que nos emprestou uma energia fundamental para esta construção. Porém, sem o Teatro Nacional São João não poderíamos reunir os recursos humanos e técnicos necessários para cumprir o desafio a que nos propuséramos. A cumplicidade e a confiança desta casa foram o estímulo indispensável para a concretização da produção. O meu trabalho diário de actor/encenador seria impraticável sem a presença cúmplice, atenta, rigorosa da Constança Carvalho Homem.

Tal como em 2002 com *O Triunfo do Amor* de Marivaux, a ASSÉDIO deriva mais uma vez para o teatro do século XVIII. Em *Turandot*, o autor é porventura menos ambicioso na escrita e talvez mais preocupado com a *fábula*. O carácter heterogéneo deste texto, as possibilidades incriveis de composição de personagens, a coexistência de liberdade e rigor tornam este trabalho terrivelmente difícil e fascinante. As quatro personagens da *commedia dell'arte* são encaixadas em Pequim, entre personagens trágicas e momentos mágicos. Esta colagem, este universo mesclado, abre um leque de oportunidades de construção que foi o que no essencial me seduziu, onde também cabe uma protagonista com um discurso notoriamente arrojado para a época.

Céus, socorram Adelma, fazei com que eu possa ser livre; livre para desdenhar o casamento e os homens, que nos desejam submissas e incapazes.

A minha visão, de peixe dentro do aquário, talvez ainda não me permita a distância para vos dar uma imagem mais nítida, mas deixo-vos o que me aliciou: o texto, as cumplicidades, a convicção de que, entre as dúvidas e as certezas, o *espectáculo em construção* prossegue, todos os dias. E o prazer de fazer teatro é esse, saber que podemos sempre descobrir uma outra forma de vos dizermos as coisas.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Um teatro insistentemente teatral”

Ted Emery*

Carlo Gozzi nasceu em 1720 no seio de uma família da baixa aristocracia veneziana, uma classe de nobres muitas vezes em dificuldades económicas que se viam rigorosamente excluídos da classe governante da cidade por descenderem, não das grandes famílias cujos nomes estavam inscritos no Livro Dourado, mas da nobreza menos privilegiada e prestigiosa das províncias venezianas continentais. Os contínuos problemas financeiros dos seus progenitores tiveram graves consequências para Gozzi, o sexto de onze filhos: Gasparo, o seu irmão mais velho, pôde estudar numa boa escola jesuíta, mas a pobreza familiar impediu Carlo de receber uma educação clássica rigorosa. Durante algum tempo, o jovem Gozzi procurou a sua fortuna numa carreira militar, tendo servido nas províncias venezianas da Dalmácia entre 1741 e 1744. Ao regressar a Veneza, descobriu que os infortúnios económicos da família haviam piorado devido à doença e subsequente paralisia do pai, à incompetência como chefe da família do literato Gasparo, e, acima de tudo, às interferências da mulher deste, a poetiza Luisa Bergalli. Em 1747, Gozzi cortou relações com a família, abandonou o “manicómio poético” e iniciou um processo legal para salvar o que restasse da sua herança. Para se distrair desses problemas, ajudou a fundar uma academia literária, a *Accademia dei Granelleschi*, e atacou violentamente dois dramaturgos cuja rivalidade era assunto de conversa por toda a Veneza: Carlo Goldoni e Pietro Chiari.

A carreira literária de Gozzi começa com o seu contributo para essa polémica. Em 1757, acusou Goldoni e Chiari de vulgaridade e mau estilo, no almanaque em verso *Mosaico de Influências Invisíveis para o Ano Bissexto de 1756*. Em seguida, satirizou as inovações teatrais de Goldoni no diálogo em prosa *O Teatro Cómico na Estalagem do Peregrino* (1758). Ofendido, Goldoni ripostou que o sucesso popular das suas peças era prova do valor das mesmas. Gozzi não pôde resistir ao desafio: “Pensei para comigo que se conseguisse trazer uma grande assistência a uma peça com um título pueril e o mais frívolo e irrealista dos enredos, conseguiria então demonstrar ao *Signor Goldoni* que a popularidade das suas peças não quer dizer que sejam boas”. Com essa intenção polémica, escreveu *O Amor das Três Laranjas* (1761), a primeira das dez *Fábulas para o Teatro* em que defenderia o tradicional teatro improvisado da *commedia dell’arte* contra as peças “realistas” daqueles que a queriam renovar.

Uma ilusão teatral que é completamente credível

Até que ponto deveremos levar a sério a polémica literária e cultural de Gozzi? Nos seus próprios comentários às *Fábulas*, o dramaturgo costuma privilegiar o aspeto didático das mesmas. O prefácio de *O Corvo* (1761) refere a sua intenção de apresentar uma “lição moral” e uma “crítica de costumes e maneiras”, e o autor insistirá mais tarde, na sua autobiografia [*Memórias Inúteis*, 1777]:

Ninguém ignora que as máscaras da *commedia dell’arte*, expediente que empreguei em muitas (mas não todas) das minhas peças para oferecer entretenimento àqueles membros do meu público que, com toda a justiça, as apreciavam, tiveram na realidade um papel pequeno [nas *Fábulas*]. A verdadeira causa do seu sucesso continuado encontra-se na sadia lição moral que lhes é subjacente, bem como nas paixões vigorosas exprimidas pelas personagens sérias.

Mau grado tais afirmações, os leitores poderão ter dificuldade em ver as *Fábulas* como panfletos de teor primariamente moral ou ideológico. Para começar, o conteúdo polémico destas não é nada uniforme: a seguir a *O Amor das Três Laranjas*, a sátira literária de fôlego torna-se rara, enquanto antes de *O Pássaro Verde* (1765) os ataques à “filosofia” tomavam a forma de instâncias isoladas sem grande ligação com o enredo. Mais ainda, as *Fábulas* muitas vezes parecem menos motivadas por uma intenção ideológica comum do que por uma intenção puramente teatral: de forma consistente, combinam melodrama e farsa da *commedia dell’arte* com espetáculos exóticos ou efeitos especiais, num estilo que deliberadamente chama a atenção para a sua própria teatralidade.

Esta elaboração de um teatro insistentemente teatral foi uma inovação importante, que fez um autor veneziano do século XVIII parecer surpreendentemente relevante aos olhos de públicos mais tardios. Gozzi vai buscar ao passado os principais elementos das suas *Fábulas* (as máscaras e improvisação da *commedia dell’arte*, o exotismo feérico do Théâtre de la Foire, as máquinas e efeitos especiais da ópera barroca), mas o seu uso desses materiais antecipa várias abordagens modernas do teatro. Tanto os românticos como os formalistas ficaram fascinados com a anomalia discordante destes enredos, onde elementos sérios e cómicos estão presentes ao mesmo tempo e personagens orientais exóticas se misturam indiscriminadamente com as típicas máscaras italianas e venezianas da *commedia dell’arte*. Esta justaposição de elementos contraditórios é o princípio estilístico que guia as *Fábulas* e também a fonte da aparente modernidade de Gozzi, pois a enfática heterogeneidade do dramaturgo permite-lhe não só evitar o realismo dos seus adversários como, acima de tudo, *subvertê-lo*.

Apesar de ser um inimigo implacável do realismo, Gozzi mostra-se muitas vezes estranhamente preocupado em sublinhar que as suas fantasias

teatrais devem parecer convincentemente reais. No prefácio de *Turandot* (1762), por exemplo, destaca o seu talento para captar a atenção do público através da criação de uma ilusão teatral que é completamente *credível*, mesmo durante os momentos objetivamente incríveis de transformação mágica.

As transformações que usei nas minhas fábulas para o teatro tomavam quase todas a forma de padecimentos dolorosos, nada mais que o resultado final de circunstâncias dramáticas preparadas e desenvolvidas muito antes que as mudanças físicas ocorressem. *Estas tinham sempre o poder de captar a atenção do público durante o tempo que eu desejasse, bem como de manter uma ilusão convincente e variada, mesmo durante a própria transformação.* [itálico meu]

Além de visualmente convincentes (num certo sentido, realistas), as ilusões de Gozzi acompanham muito de perto o desenvolvimento psicológico das personagens sérias, em enredos que se focam nas atribuições românticas e perigos desesperados destas – ou seja, a parte trágica daquilo que Gozzi geralmente designa por “fábulas tragicómicas para o teatro”. Por exagerado que seja segundo os parâmetros modernos, este tipo de melodrama descomedido era uma forma de realismo emocional costumeiro em certas variedades de teatro setecentista, com paixões humanas a serem exibidas em palco para cativar os sentimentos do público. Era este o modelo seguido pelas *comédies larmoyantes* e *dramas bourgeois* franceses – predecessores das modernas telenovelas, que se tinham popularizado em versões traduzidas na Veneza das décadas de 1760 e 1770, e que Gozzi atacava não tanto pela sua vulgaridade artística como pelos maus ensinamentos sociais e morais que, na sua opinião, transmitiam. Com efeito, chega a afirmar que as suas *Fábulas* são tão emocionalmente eficazes como essas produções sentimentalonas, sendo também mais moralmente sãs: “Se o efeito destes [dramas lacrimosos] é fazer as pessoas rir e chorar, então ninguém pode negar que produzi o mesmo efeito, sem descurar a boa moral, no meu *Corvo*, na minha *Mulher Serpente* (1762), no meu *Monstro Azul* (1764), e outros”.

Por um lado, então, Gozzi deseja criar, a partir das peripécias incríveis do conto de fadas, uma ilusão teatral credível, que encoraje o mesmo tipo de empatia emocional que caracteriza o estilo dos seus adversários realistas. Ao mesmo tempo, contudo, a ilusão e a empatia dos enredos melodramáticos são constantemente quebradas por uma série de dispositivos que Albert Bermel, no seu posfácio a este volume, descreve com grande perspicácia como predecessores do *Verfremdungseffekt* [efeito de estranhamento] brechtiano. Personagens sérias surgem lado a lado com cómicas, o melodrama é interrompido por humor físico, a ilusão realista é derribada pela alienação dramática deliberada, e cenários de contos de fadas exóticos contêm improváveis

referências ao mundo real da Veneza setecentista (como na última adivinha de Turandot). A relação empática entre as personagens sérias e os espectadores, construída pelas “paixões vigorosas” dos enredos melodramáticos, é continuamente *desconstruída* pela abrupta justaposição desses elementos contraditórios. Temos aqui uma abordagem do palco extraordinariamente moderna – uma abordagem que parece encontrar a sua razão de ser não tanto nas intenções aparentemente polémicas do autor como no puro e autêntico *jogo teatral*.

A impressionante teatralidade das *Fábulas* é mais imediatamente evidente aos públicos atuais (e talvez aos contemporâneos de Gozzi) do que qualquer comentário moral ou social propositado. De facto, não seria difícil ver o veneziano como um ideólogo cujo talento natural para o teatro o leva, no fim, a trocar a mensagem pelo veículo desta. Caso assim seja, poderemos então concluir – a despeito das afirmações do próprio Gozzi – que as suas peças valem mais pela forma que pelo conteúdo? Será a ideologia do autor apenas um elemento menor das suas *Fábulas para o Teatro*, desnecessário à sua apreciação e sem ligação ao seu continuado sucesso?

Penso que não. Tal conclusão, de forma alguma rara, seria possível apenas se limitássemos aquilo que consideramos ideológico nas *Fábulas* aos elementos abertamente satíricos. Contudo, a ideologia de Gozzi, a sua obsessiva idealização da ordem e da subordinação, é também expressa a um nível mais fundamental das peças, como

se pode observar nas suas estruturas formais e caracterização, bem como no desenvolvimento dos enredos. Em última análise, o Gozzi radical, o progressista do teatro, não pode ser separado do ideólogo social conservador, nostálgico do passado e oponente da “corrupção” moderna.

Uma ameaça involuntária à ordem

Em algumas *Fábulas*, o desenvolvimento da oposição ordem/desordem revela a presença de um importante substrato ideológico em algo que a princípio não parece ser mais do que fantasias divertidas. Tal é particularmente claro quando a ameaça à ordem é representada por uma personagem feminina. Nas *Memórias Inúteis*, Gozzi insiste repetidamente nessa ligação entre as mulheres e a desordem social. São as mulheres as mais facilmente corrompidas pela falsa filosofia, causando caos ao ignorarem as suas responsabilidades e devida posição na sociedade.

[Os filósofos] disseram que o costume de manter as mulheres em casa, para que velassem sobre os seus filhos e filhas, a criadagem, as lides domésticas e o orçamento familiar, era um preconceito antiquado e bárbaro. Rapidamente, as mulheres emergiram das suas casas, desenfreadas como as antigas Bacantes, e aos gritos de “Liberdade! Liberdade!” invadiram as ruas, esquecendo filhos, filhas, criadagem, lides domésticas e orçamentos. Com as cabeças cheias de tolice, entregues aos seus próprios caprichos e instigadas pelos

seus conselheiros filosóficos, ocupavam-se apenas de modas, invenções e imitações frívolas, aparências opulentas, festas, jogos de azar, namoricos e namoros. Os maridos já não tinham a coragem de se oporem a esta destruição da sua honra, das suas fortunas e famílias, a este mau exemplo para os seus descendentes, receosos de se verem maculados com a palavra “preconceito”.

Seja pela sua fraqueza, ambição, vaidade ou cobiça, as mulheres são o elo vulnerável nas defesas da sociedade contra a corrupção moral. Caso homens fracos lhes permitam insubordinar-se, abandonando a sua devida posição limitada na sociedade, as mulheres podem constituir uma ameaça séria à ordem social.

Nas *Fábulas para o Teatro*, esta visão das mulheres como uma ameaça à ordem é deslocada para o enredo. Isso é mais óbvio nas más mulheres, que, tal como os maus ministros, são deliberadamente subversivas. Em *O Monstro Azul*, Gulindi, uma antiga escrava, seduz e desposa o envelhecido governante de Nanquim. Após ter virtualmente tomado posse do governo, ridiculariza a moralidade tradicional, a que chama “filosofia disparatada de tempos antigos”, e gaba-se do poder que o seu sexo lhe dá sobre os homens. Devido à sua licenciosidade e orgulho, a cidade está sob uma maldição, assolada por monstros mágicos – uma óbvia representação feérica da desordem social. [...] Mas as representações femininas de Gozzi não se limitam a tais caricaturas. Existem



muitas heroínas positivas nas *Fábulas*, desde exemplos de constância amorosa, como Dardanè em *O Monstro Azul* e Cherestani em *A Mulher Serpente*, a figuras mais ambíguas mas de forma alguma inteiramente negativas, como Turandot. Muitas vezes, contudo, até as heroínas positivas de Gozzi incorporam uma ameaça involuntária à ordem, deslocada de formas que podem não ser imediatamente aparentes. Por exemplo, *Turandot* e *A Mulher Serpente* contam-se entre as mais abertamente ideológicas das *Fábulas*. Na primeira, Gozzi concentra-se no melodrama e no espetáculo oriental exótico, enquanto a segunda combina o melodrama com transformações e efeitos especiais impressionantes.

A princesa chinesa Turandot, uma ultra-feminista que afirma que “ser esposa – só a ideia, só a palavra me mata”, é o exemplo acabado da fêmea castradora. Conseguiu levar o pai a jurar-lhe que pode pedir aos seus pretendentes para resolver três enigmas: caso o potencial marido acerte, terá de casar com ele; caso não, será decapitado. As execuções dos muitos candidatos que falharam envolveram o império em guerras com os seus vizinhos e alienaram os próprios súbditos do imperador, que detestam a crueldade da sua filha. O argumento de Gozzi é claro: um homem fraco permitiu que a insubordinação feminina causasse desordem social.

A ameaça à ordem por parte de Turandot é também explorada a um nível mais fundamentalmente ameaçador. Ela é inconcebivelmente inteligente e bela. Imagens e palavras não conseguem descrevê-la adequadamente: “Nenhum pintor foi capaz de representar toda a sua beleza. Contudo, não há no mundo eloquência que possa descrever a sua ambição, a sua vanglória, a sua crueldade, perversão e iniquidade”. Mau grado a sua insuficiência como significante do seu significado sobre-humano, o retrato de Turandot possui uma força irresistível, “todo o homem que o vê fica tão encantado que avança irresistivelmente para o original, mesmo pondo em risco a vida”. Por outras palavras, a heroína de Gozzi não pode ser reduzida aos termos da linguagem, a estrutura ordenadora primária de que todos os outros sistemas simbólicos – a cultura, o uso, a lei e assim por diante – inevitavelmente dependem. Ela é o emblema de um poder e plenitude extremos, que transcendem a nossa compreensão e nos ameaçam precisamente por não poderem ser descritos, quantificados ou ordenados dentro dos constrangimentos dos sistemas simbólicos que limitam o nosso conhecimento.

Para neutralizar esta ameaça, Turandot deve ser integrada nas estruturas adequadas de ordem linguística e social. Os dois tipos de estrutura encontram-se, de facto, ligados pelo enredo, pois a princesa só consegue livrar-se de aceitar o seu papel social de esposa por meio de uma hábil manipulação da linguagem. Nos seus enigmas, a comunicação

é saturada de ambiguidade, o que acentua a distância entre palavras e sentido, significante e significado. Turandot subverte o poder de significação da linguagem, esperando escapar à dominação social pelos interstícios linguísticos que abriu. Contudo, ao resolver os enigmas, Calaf reordena impiedosamente a desordem linguística destes, restabelecendo a ligação entre palavra e sentido. Ao fazê-lo, posiciona Turandot dentro não só da esfera da linguagem, mas também nas da lei e da sociedade, pois ela vê-se “condenada ao casamento”.

Se a peça terminasse com o seu clímax na cena do enigma, Turandot apenas se distinguiria da malévola Gulindì pelo facto de a sua subversão da ordem se desenvolver a um nível mais fundamental, e logo mais ameaçador. No entanto, ao contrário dessa caricatura da maldade feminina, Turandot é uma figura notavelmente ambígua. Para criar uma personagem dramaticamente convincente, Gozzi tem de deixar que Turandot diga o que pensa, sublinhando compassivamente a injustiça básica da posição desta como objeto de negociação matrimonial. Tal apresenta um problema ao dramaturgo: a princesa “má”, apanhada no conflito entre um desejo apaixonado de liberdade e uma paixão crescente pelo príncipe sem nome, é muito mais interessante que o “bom” mas insípido Calaf. O dramaturgo sente-se instintivamente atraído pela personagem de maior interesse dramático, enquanto o ideólogo continua a achar necessário estigmatizá-la como um perigo para a ordem patriarcal. Sugestivamente, o ideólogo acaba por prevalecer. No final, Gozzi procura rasurar a ambiguidade da sua atitude para com Turandot, transformando-a numa figura positiva. Tal só é possível porque a sua plenitude solitária acaba por revelar-se algo insatisfatória. Turandot experimenta novos e inquietantes sentimentos logo à primeira vez que vê o príncipe, e estes atormentam-na ao longo da peça. Turandot não é afinal verdadeiramente poderosa, e também não se basta a si própria: sente *desejo* – sinal de uma carência que só poderá ser satisfeita quando aceitar voluntariamente o seu lugar na ordem social, ao assentir ao casamento com Calaf. A sua história não se resume, assim, ao simples amansar de uma fera. É, acima de tudo, uma idealização ritualista de um conceito de ordem dentro do qual a ameaça da mulher enquanto Outro é desativada pela inteligência e amor masculinos, e negada voluntariamente num ato de convivência feminina. Gozzi e restantes homens no seu público devem ter-se sentido confortados quando, na cena final, a princesa de gelo avançou, arrependida, e lhes pediu perdão.

* Montagem de excertos de “Introduction: Carlo Gozzi in Context”. In Carlo Gozzi – *Five Tales for the Theatre*. Chicago: The University Chicago Press, 1989. p. 1-19. Trad. José Gabriel Flores.

ficha técnica TNSJ
 coordenação de produção
 Maria João Teixeira
 assistência de produção
 Maria do Céu Soares
 Mónica Rocha
 direção de palco
 Rui Simão
 direção de cena
 Pedro Guimarães
 luz
 Abílio Vinhas
 Adão Gonçalves
 Nuno Gonçalves
 José Rodrigues
 maquinaria
 Filipe Silva (coordenação)
 Adélio Pêra
 Lídio Pontes
 Joaquim Marques
 Jorge Silva
 Paulo Ferreira
 som
 António Bica
 legendagem
 Cristina Carvalho

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

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

A ASSÉDIO é uma companhia financiada pelo Governo de Portugal – Secretário de Estado da Cultura/Direção-Geral das Artes e apoiada pela Câmara Municipal do Porto.



Porto.

agradecimentos

Frederico Monteiro
 Eduardo Fernandes

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha
 4000-102 Porto
 T 22 340 19 00

www.tnsj.pt
 geral@tnsj.pt

Edição

Departamento de Edições do TNSJ
 coordenação
 João Luís Pereira
 design gráfico
 Studio Dobra
 fotografia
 João Tuna
 impressão
 Multitema

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.

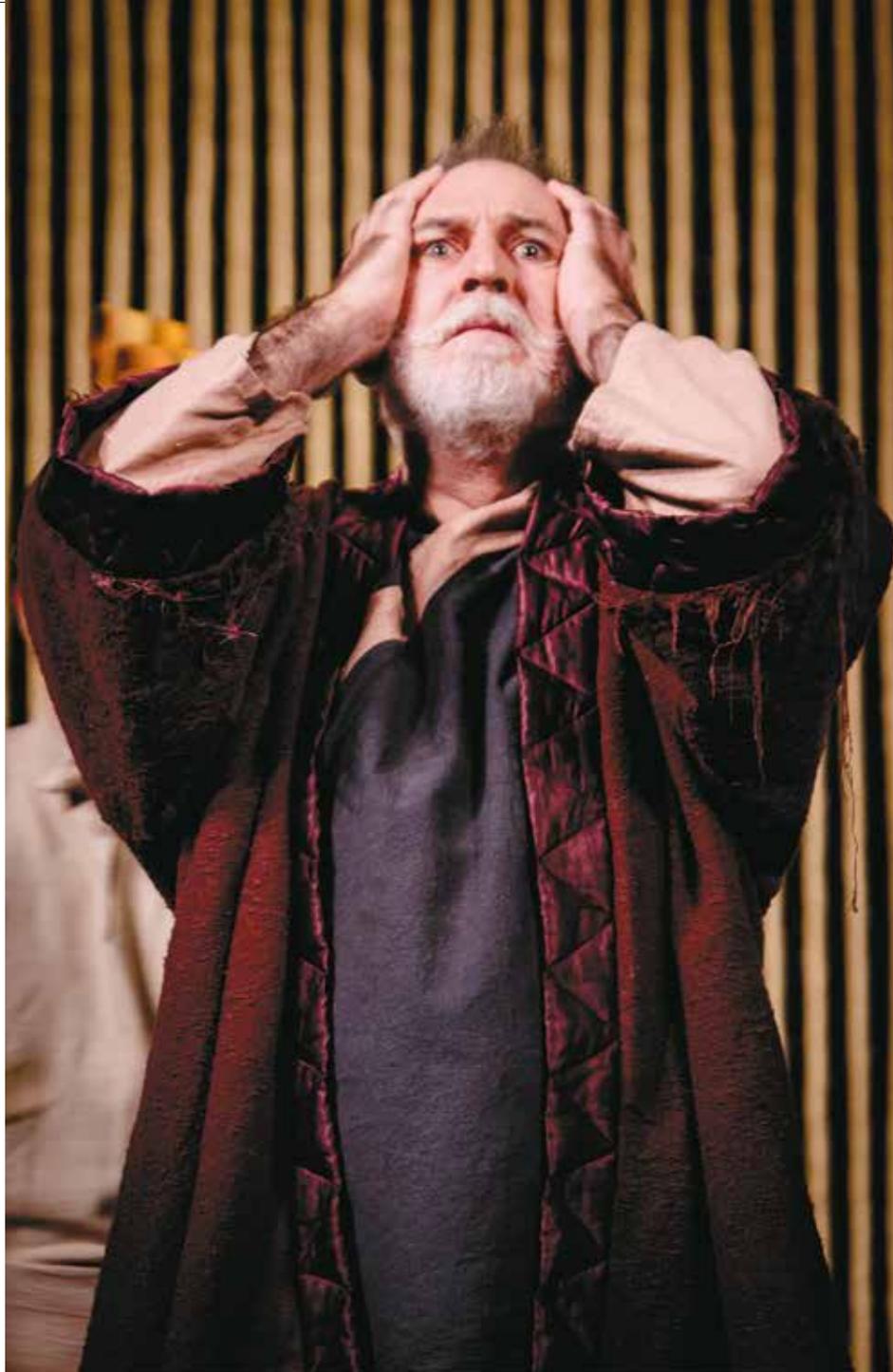
“Malditas sejam as mulheres!”

algumas notas entre leituras e ensaios

Constança Carvalho Homem

0. No prefácio a *Turandot: uma fábula chinesa tragicómica em cinco actos*, Gozzi refere-se ao material que terá estado na génese da peça como a “um conto persa, a história ridícula de Turandot”, “um conto disparatado”. Descontemos o que possa haver aqui de rebuscado exercício de *humilitas* e concentremo-nos antes no juízo de valor em relação à narrativa propriamente dita: que preconceitos recaem sobre ela?, que implausibilidade autoriza esse material?, e como pode servir o propósito instrutivo da fábula?

1. O antropólogo Jack Weatherford era relativamente desconhecido até saltar as prateleiras dos *best-sellers* com *Ghenghis Khan and the Making of the Modern World*, livro em que propõe uma reavaliação do Império Mongol e do seu legado. Com todas as reservas que nos possa colocar o tom encomiástico e pouco objectivo de Weatherford, este estrangeiro (condecorado com a mais importante distinção do Estado da Mongólia) assina um artigo que porventura interessa convocar. Em “The Wrestler Princess”, estabelece a relação entre Turandot e a figura histórica de Khutulun, também denominada Aijaruc. Trineta de Ghenghis Khan e filha de Kaidu, governador da Ásia Central à época em que Kublai Khan reinava na China, Khutulun terá vivido entre 1260 e 1306, aproximadamente, e foi mencionada no livro de viagens de Marco Polo, nas crónicas de Rashid-al-din e também nos registos do explorador berbere Ibn Battuta, entre outras fontes. Filha favorita de Kaidu, terá sido uma cavaleira, arqueira e lutadora de mérito, e braço direito do pai em matérias de Estado e campanhas militares. A sua propensão às actividades vigorosas típicas das tribos nómadas e a sua relutância em casar tê-la-iam levado a estabelecer uma aposta: defrontaria qualquer pretendente numa luta corpo-a-corpo; se fosse vencida, aceitava casar; se vencesse, recebia do perdedor um certo número de cavalos, não se sabe se 10, se 100, de cada vez. Após muitas vitórias e largas centenas ou milhares de cavalos, Khutulun terá sido forçada a casar porque se espalhavam rumores de que mantinha uma relação incestuosa com o pai. Teria para isso escolhido um noivo de sua preferência que nunca defrontou. Segundo Weatherford, a fonte usada por Gozzi terá sido François Pétis de la Croix, compilador e/ou tradutor de uma colectânea de contos, *Les Mille et un jours*, publicada entre 1710 e 1712. De acordo com o autor, é de la Croix quem altera o nome de Khutulun, que significa “luz



da lua”, para Turandokht, que a designa como “filha da Ásia Menor”; mais ainda, é a de la Croix que atribui a introdução dos novos termos da aposta, os três enigmas solucionados ou a morte. Se aceitarmos estas explicações, vemos que Gozzi aproveitou a já delineada estratégia de desvirtuar uma mulher invulgar, mas nem por isso bárbara, para apimentar uma história que serve os seus próprios preconceitos; a sobrançeria eurocêntrica que menospreza o contexto e modo de vida desta princesa e a transforma numa fera caprichosa é uma ideia que Weatherford não deixa de indicar: “How a culture treats the past often tells us more about the people doing the remembering than

about the ones being remembered.” [O modo como uma cultura trata o passado diz-nos mais sobre quem o recorda do que sobre quem é recordado.]

2. Há outros indícios da pouca razoabilidade de Turandot, personagem e obra. Os ensaios foram progressivamente mostrando como dilata o conceito de *problem play*, tal como foi aplicado a *Measure for Measure*, por exemplo. Os seus adaptadores principais, Schiller e Puccini, trabalharam de facto no sentido de lhe diminuir o pendor cómico. Por outro lado, houve um investimento naquilo que constitui não ainda uma psicologia da personagem, mas um

conjunto de motivações. Uma leitura comparada da primeira fala longa de Turandot em cada uma destas versões ajuda a explicar o que quero dizer:

Príncipe, deveis desistir desta empresa fatal.
Deus sabe que minha afamada crueldade não é verdadeira. É a repugnância extrema que sinto pelo sexo masculino que me obriga a resistir, como sei e posso: quero viver longe de um sexo a que sou adversa. Cada um deveria poder dispor da sua liberdade: eu, porque não posso? Ninguém vos obriga a forçar-me a ser cruel contra a minha vontade. Se é preciso rogar-vos, então eu humilho-me e rogo. Príncipe, peço-vos que desistais desta empresa. Não deveríeis tentar o meu talento, única coisa de que me orgulho. O Céu deu-me acume e talento. Se eu sofresse uma derrota, cobrir-me-ia de vergonha perante o Conselho e cairia morta. Alteza, ide-vos embora, dispensai-me de vos propor os enigmas, ainda é tempo; de outro modo, lágrima alguma impedirá a vossa morte.

É uma fala surpreendentemente equânime e menos soberba do que poderíamos esperar de uma jovem até aí referida como tirana e sanguinária. Mas vejamos a mesma fala na adaptação livre que Schiller assinou em 1801, *Turandot, A Esfinge Chinesa: uma fábula dramática* (tradução minha a partir da versão inglesa de Sabilla Novello, de 1872):

Jovem príncipe, reconheço o vosso mérito.
Sede prudente. Recuai, dai-me algum crédito.
É por demais dura a prova. Não tenteis
Os Fados. Não sou cruel, ao contrário do que dizem,
Recuso o jugo com que os déspotas me agridem.
Quisera viver e morrer em liberdade, casta;
A corça vulgar pode gozar este favor – devo eu,
Filha de um imperador, abdicar
De um direito que à nascença não se nega? Ceder
À força bruta com que o vosso sexo nos verga?
Quem tiver a minha mão há-de assim dispor?
Os deuses quiseram-me bela, rica, cauta,
Um presumido crê que sou sua pertença.
A natureza veio ungir-me de tesouros,
Tiranos que sois, quereis tomá-los sem licença.
Porque hei-de eu, o meu trono, a minha riqueza,
Premiar um amo só, rigoroso e ciumento? Não,
toda a beleza
É dádiva dos céus, e, como o sol, deve brilhar
Para todos os seres, para os melhoras.
Odeio o homem pedante, gosto de lhe fazer ver
Que não pode pisar as mulheres como quiser.

A fala de Schiller parece-me mais persuasiva porque instiga maior simpatia. Turandot não usa o seu intelecto como ameaça, antes o exerce, e integra a beleza numa ideia de bem comum em que é simultaneamente reservada e unânime. Por outro lado, assume um discurso mais solidário, uma consciência de género que não fecha a questão no seu caso particular. Vejamos também como Giuseppe Adami e Carlo Simoni, que assinaram o *libretto* de Puccini, divergem de

Gozzi e Schiller na fala equivalente, contida na ária “In questa reggia” (tradução minha):

Neste palácio, há milhares de anos,
soou um grito.
E esse grito, de geração em geração,
Veio abrigar-se no meu espírito!
Princesa Lo-u-Ling,
Doce, serena antepassada, que governaste
em silêncio profundo com pura alegria,
e desafiaste, firme e constante,
o severo domínio [dos homens], hoje voltas
à vida no meu seio!
[...]
Nesse tempo que todos ainda recordam
Houve alarme, terror e estrépito de armas!
O nosso reino foi derrotado, derrotado!
E Lo-u-Ling, minha antepassada, foi levada
por um homem como tu, como tu, estrangeiro,
pela terrível noite adentro
onde a voz dela se calou!
[...]
Ó príncipes, que com longas caravanas
vindas de todo o mundo
queríeis tentar a vossa sorte,
em vós, em vós vingo eu essa pureza,
esse grito, e essa morte!
(*Arrebatada*)
Nenhum homem há-de possuir-me!
O horror àquele que a matou
vive ainda no meu coração!
Não, nenhum homem há-de possuir-me!
Ah, renasce em mim o orgulho
dessa imensa pureza!
(*Ao príncipe, ameaçadora*)
Estrangeiro, não tentes o Destino!
Os enigmas são três, a morte é uma!

É o caso mais evidente de justificação para a resistência de Turandot. É o emendar de uma mão que reconhecidamente a desfigurara?

3. A moralidade da beleza é um dos grandes veios da peça. A caracterização de Turandot é toda ela feita com base no pressuposto platónico que identifica bondade e beleza – expectativa ingénua e abusiva, podemos dizer. Perante o retrato de Turandot, Calaf reconhece uma “efígie maravilhosa, [um] olhar benigno”, em cujo peito não pode morar um “coração cruel”; atrever-se-á depois a tranquilizar Altum, dizendo: “A vossa única culpa, se culpa se pode dizer, é a imensa ternura que não deixais de sentir por essa filha única; é terdes dado à luz uma beleza tão ativa que os homens perdem o juízo.” Pantalone e Tartaglia, nos seus apartes mais grosseiros, frisam bem a estranheza que lhes causa esta princesa exótica: ela está tão longe do ideal de brandura que lhes é familiar que merece ser apodada de “bezerra” e “cadela”. A beleza desprovida de bondade é finalmente um grave problema político: não serve o reino, porque interrompe a linhagem do imperador, e expõe a corte e o povo ao ódio das casas reais que vêm morrer os seus príncipes. Ironicamente, Turandot é vítima desse príncipe exemplar cuja beleza, antes de qualquer prova de virtude, comove uma estalajadeira, um ministro, um imperador.

4. As intervenções que o texto sofreu até chegar a uma versão final foram, na generalidade, pontuais e resolutivas. Em certa medida, influenciadas pela versão em língua inglesa de Ted Emery e Albert Bermel: na supressão de epítetos sentidos como redundantes, na restituição do verso aos enigmas propostos por Turandot e Calaf e na uniformização do registo das personagens da *commedia*, nomeadamente ao transformar o *canovaccio*, que originalmente já era detalhado e restritivo, em discurso directo. A tradução não propunha equivalências para as variedades dialectais contidas no original nem nos pareceu recomendável introduzi-las, para não acrescentar ruído cómico. O transporte para a cena exigiu, sim, uma economia que o texto de Gozzi não tem: foram abreviadas sempre que possível as profusas explicações, excluídos apartes, especialmente nas duas aparições do Conselho, e reordenadas algumas fronteiras entre actos para evitar quebras espaço-temporais. A intervenção mais pronunciada ocorreu na última cena do espectáculo. As opções que fizemos – e que até certo ponto aproximam esta *Turandot* da versão de Puccini, que o compositor deixou escrita apenas até à morte da escrava Liù – conduzem a uma justaposição de melodrama e comédia. Na verdade, atenuada a habitual estrutura de comentários, o final do Acto V é aparentemente panorâmico, falsamente público; espectadores e elenco partilharão um desconforto comum perante uma sequência de introspecções. O risco não é pequeno, mas pareceu-nos em tudo congruente com a fábula: a prece de Calaf, humilimo perante a divina providência, a confissão e suicídio tentado de Adelma, tolhida por anos de sujeição e por uma vingança falhada, preparam esse espantoso acto de contração de Turandot. Era tentador acabar o espectáculo com o suicídio da mulher preterida, uma conclusão minimalista e eficaz. Mas não nos perdoaríamos se prescindíssemos de *problematizar* um pouco mais. A três séculos da aristocracia moralizante de Gozzi, e já bem versados em autoirrisão, podem mulheres e homens rir-se daquilo que os repugna.

Referências

Puccini, Giacomo, (1926), *Turandot*
www.murashv.com/opera/Turandot_libretto_Italian

Schiller, Friedrich, (2008), (trad. Sabilla Novello),
Turandot: a Chinese Sphinx
www.gutenberg.org/files/26553/26553-h/26553-h.htm

Weatherford, Jack, (2010), “The Wrestler Princess”,
Lapham's Quarterly, 27 de Setembro
www.laphamsquarterly.org/roundtable/wrestler-princess

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Turandot

Turandot (1762)
de Carlo Gozzi
encenação João Cardoso

tradução
Maria Bochicchio
versão cénica e
assistência de encenação

Constança Carvalho Homem
cenografia

Sissa Afonso

figurinos

Manuela Ferreira

desenho de luz

Nuno Meira

sonoplastia

Francisco Leal

máscaras e adereços

Cristóvão Neto

assistência de figurinos

Ana Isabel Nogueira

Paula Cabral

assistência de desenho de luz

Carin Geada

apoio à construção cenográfica

Tudo Faço/Américo Castanheira

produção executiva

Marta Lima

interpretação

Beatriz Frutuoso *Escrava*

Bernardo Ribeiro *Doutor; Eunuco; Zanni*

Daniel Barros *Doutor; Eunuco; Zanni*

Daniela Marques *Adelma*

Edi Gaspar *Truffaldino*

Élio Ferreira *Brighella*

Joana Carvalho *Turandot*

Joana Petiz *Escrava*

João Cardoso *Altum*

Jorge Mota *Timur*

Mariana Moriaty *Escrava*

Maria Teresa Barbosa *Zelima*

Mário Santos *Barach*

Miguel Ângelo *Soldado; Zanni*

Paulo Calatré *Tartaglia*

Paulo Freixinho *Pantalone*

Pedro Frias *Calaf*

Rafael Pereira *Eunuco; Zanni*

Rita Figueiredo *Escrava*

Rosa Quiroga *Schirina*

Sérgio Sá Cunha *Ismael; Soldado*

Telmo Cunha *Soldado; Eunuco; Zanni*

coprodução

ASSÉDIO

Teatro do Bolhão

Numa Norma

TNSJ

dur. aprox. 2:10

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Teatro Nacional São João

24 set – 11 out 2015

qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

estrela

© TNSJ E MEMBRO DA



SECRETARIADO DE ESTADO
DA CULTURA

