



## O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro

[*Faith Healer*, 1979]

de Brian Friel

Tradução | Paulo Eduardo Carvalho

Encenação / Cenografia / Figurinos | Nuno Carinhas

Desenho de luz | Nuno Meira

Voz / Elocução | Luís Madureira

Interpretação | João Cardoso

Rosa Quiroga

João Pedro Vaz

Co-produção | TNSJ

Brasil, Bahia, 21 a 22 Março, 2000  
Teatro Vila Velha

Porto, 28 de Junho a 9 de Julho, 2000  
Teatro Nacional S. João

Lisboa, 15 a 18 de Março, 2001  
A Capital (Artistas Unidos)

Coimbra, 27 Março, 2001  
Teatro Académico de Gil Vicente

## "Obsidiantes, exasperantes, torturantes",

Paulo Eduardo Carvalho

À *Cristina e ao Vicente*

Há uma expressão de Herberto Helder que esteve na origem da "obscuridade" das ideias assumidas por esta estrutura de produção teatral que continua a perseguir-nos, a assombrar-nos: "Criar é delicado. Criar é uma grande brutalidade." Esta singular clarividência funcionou como epígrafe vagamente sugestiva para a confluência de vontades que se reuniram em 1998 para o lançamento do projecto ASSÉDIO. Passadas três produções próprias (*O falcão, Belo?* e *Peça com repetições*) e uma colaboração empenhada numa iniciativa alheia (*Sexto Sentido*, Dramat/TNSJ), nunca como agora esta síntese deslumbrante de um fazer com que nos identificamos se manifestou de forma tão pungente, tão incontornável e óbvia: "Criar é delicado. Criar é uma grande brutalidade." E, por isso, as "dúvidas obsidiantes, exasperantes, torturantes" que atormentam o protagonista de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* são a expressão das mesmas dúvidas que assombram as nossas escolhas, opções, cumplicidades e as muitas hesitações de cada gesto ou ideia que fazem a história da criação de mais um "objecto" artístico.

A muito gasta aproximação clássica entre o palco e a vida encontra tradução todos os dias, seja nas divergências que marcam os nossos esforços e percursos individuais, seja nas milagrosas confluências com que, às vezes, só às vezes, os milagres nos visitam. Fazer este texto de Brian Friel é uma enorme, desmedida ousadia. Mais: é um gesto de velado egoísmo e de um quase inexplicável masoquismo. E, contudo, acreditamos nele, no texto, como o mais extremo exercício de comunhão que alguma vez seremos capazes de oferecer aos nossos espectadores. Embora saibamos que nunca trocaremos palavras bastantes entre nós todos (tradutor, encenador, actores, desenhador de luz, etc) para uma confluência perfeita de intenções, porque muita da eloquência e respiração de vida de que todos queremos dotar o texto resultará sempre do génio precário de cada aproximação e desencontro.

Esta é a segunda vez que a ASSÉDIO convida um encenador externo ao projecto. Depois das duas encenações de João Cardoso, para *O falcão e Belo?*, trabalhámos com António Durães em *Peça com repetições* e agora com Nuno Carinhas em *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*. Estas opções fazem parte de uma estratégia de combinação de alguma autonomia artística, condição desejavelmente propiciadora da identidade que buscamos, com um esforço deliberadamente assumido de continuar a aprender, a rever processos e competências. A escolha de Nuno Carinhas para este trabalho surgiu naturalmente como decorrência de "cumplicidades" várias e da vontade de beneficiar por dentro de um trabalho que nos habituámos a admirar como simultaneamente inventivo e atento à "relação complexa entre os múltiplos, e sempre escassamente utilizados, recursos do intérprete e a palavra", designio programático que declarávamos num texto inaugurador. Tratava-se, também, de prolongar a cumplicidade que o próprio Nuno vinha estabelecendo com o universo frieliano, depois do seu trabalho como figurinista em *Traduções* (Teatro da Malaposta,

1996) e como encenador, cenógrafo e figurinista em *Molly Sweeney* (Ensemble, 1999), acreditando na sua crescente intimidade com uma dramaturgia caracterizada por uma singular performatividade da palavra.

Se falávamos atrás em ousadia, a propósito da produção deste texto, é porque acreditamos que ele reflecte o labor de um dramaturgo em pleno controlo da sua arte, muito embora, como o próprio Friel reconhece, as suas palavras "não sejam dotadas de plenos poderes até um actor as libertar e as preencher". Este é um texto cujo "preenchimento" exige a ultrapassagem das mais irremediáveis contradições: entre o talento e o embuste, entre a privacidade mais irreduzível e a exposição mais obscenamente pública, entre a arrogância e a humildade, entre o mais íntimo de cada tragédia pessoal e a vocação política de cada respiração.

E se este não é o lugar para nos demorarmos nas mais conjunturais complexidades da sobrevivência deste projecto, este é, seguramente, o momento para, repetidamente, agradecermos aos amigos que nos têm ajudado a fazer do teatro uma experiência mais inteira e da ASSÉDIO um espaço de abrangência e de cruzamento de saberes e sensibilidades.

### Medidas para exacerbar a comunicação de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, Nuno Carinhas

- 1) Após o primeiro monólogo de Frank Hardy, exibir Rob Roy tocando na gaita-de-foles "Come into the Garden, Maud".
- 2) Entre o monólogo de Teddy e o último monólogo de Frank, *encore* Rob Roy, em "Plaisir d'Amour" (editar a letra desta canção no programa do espectáculo).
- 3) Por fim-fim, o número de Miss Mulatto e os Seus Pombos (cento e vinte), voando pelo palco ao som de "The Way you Look Tonight", na versão de Brian Ferry (1999, Virgin Schalplatten GmbH).

Alternativas:

- a) à falta de um perdigueiro de três anos, um músico de *kilt* com máscara de cão;
- b) Miss Mulatto pode ser protagonizada por um travesti virtuoso, mais ao gosto transversal tardo-germânico;
- c) em vez disso, ficar do lado do autor, com os actores, "algures entre o absurdo e o solene (...) concentrado e feliz".

Mais actores e menos cenário. O palco é o território destas personagens. Mais luz para iluminar as palavras e os ruídos que lhes estão dentro.

À parte: poucos dramaturgos terão sido enraizados no repertório nacional pela persistência de um tradutor devoto. À falta de história da tradução teatral, editem-se os textos dum autor maior.

à memória de Fernanda Alves

Fevereiro de 2000

### Brian Friel: nota biobibliográfica

Nasceu em Omagh, Condado de Tyrone, a 9 de Janeiro de 1929, baptizado Bernard Patrick Friel.

Estuda no St. Columb's College, Derry, entre 1941-46. Prossegue os seus estudos no St. Patrick's College, Maynooth, entre 1946-49. Frequenta ainda, entre 1949-50, o St. Mary's Training College (agora St. Joseph's College of Education), Belfast.

Casa com Anne Morrison em 1954. Têm quatro filhas e um filho.

Trabalha como professor do ensino primário e preparatório, em Derry, entre 1950-60.

Durante este período, começa a escrever contos, que publica sobretudo no *New Yorker Magazine*.

1958 é o ano da emissão das suas primeiras peças radiofónicas, produzidas pela BBC Belfast.

Torna-se escritor a tempo inteiro a partir de 1960. Em 1962, estreia a sua primeira peça produzida pelo Abbey Theatre (*The Enemy Within*), então a funcionar no Queen's Theatre. Nesse mesmo ano, publica a sua primeira colecção de contos, *The Saucer of Larks*, a que se seguirão, *The Gold in the Sea*, em 1966, e outras reedições e colectâneas, a última das quais *Selected Stories*, em 1994.

Em 1963, graças a uma bolsa atribuída pelo Irish Arts Council, passa seis meses no Tyrone Guthrie Centre, Minneapolis, na qualidade de "observador", a convite do próprio Tyrone Guthrie.

Escreve, em 1970, o argumento para a adaptação cinematográfica de *Philadelphia, Here I Come!*

Torna-se, em 1972, membro da Academia de Letras Irlandesa.

Em 1980, funda com Stephen Rea a Field Day Theatre Company, de cuja direcção se virá a demitir em Janeiro de 1994.

Recebe em 1982 o Prémio Christopher Edward-Biggs. A esta distinção virão ainda a juntar-se os doutoramentos atribuídos pelo Rosary College, de Chicago, em 1979, pela Universidade Nacional da Irlanda, em 1983, e pela Universidade do Ulster, Coleraine, em 1986.

1983, membro da Aosdana.

É responsável, em 1985, pela edição de *The Last of the Name*, de Charles McGlinchey, um tecelão de Donegal.

1987, membro do Senado Irlandês.

Em 1989, a BBC Radio dedica-lhe uma temporada de seis peças, a primeira vez que tal honra é atribuída a um dramaturgo vivo.

Em 1991, *Dancing at Lughnasa* conquista em Nova Iorque o Tony para a melhor peça do ano.

Em 1994, assina o seu primeiro trabalho como encenador de *Molly Sweeney*, experiência que voltará a repetir em 1997 com *Give Me Your Answer, Do*.

Em 1998, é lançado a versão cinematográfica de *Dancing at Lughnasa*, com argumento de Frank McGuinness e realização de Pat O'Connor.

Em Fevereiro de 1999, recebe o Lifetime Achievement Award atribuído pelo Irish Times. Nesse mesmo ano, por ocasião do seu septuagésimo aniversário, é organizado um Friel Festival entre Abril e Agosto, que contou com novas produções de diversas das suas peças, uma exposição e diversos encontros e seminários em torno da sua obra.

Acrescenta-se a informação de que quase todos os seus textos dramáticos, objecto de numerosos prémios, se encontram editados pela Faber & Faber, de Londres, e pela Gallery Press irlandesa.

Listam-se a seguir, por ordem de estreia, todas as peças que constituem o já vasto corpus dramático de Brian Friel; com \* assinalam-se os textos não publicados e a **grosso** aqueles já traduzidos e representados em Portugal.

1958

*A Sort of Freedom* [peça radiofónica]

*To This Hard House* [peça radiofónica]

1960

*This Doubtful Paradise*

1962

*The Enemy Within*

1963

*The Blind Mice*

1964

*Philadelphia, Here I Come!*

*Three Fathers, Three Sons* [peça radiofónica]

*The Founder Members* [peça radiofónica]

1966

*The Loves of Cass McGuire*

1967

*Lovers* [1970]

1968

*Crystal and Fox*

1969

*The Mundy Scheme*

1971

*The Gentle Island*

1973

*The Freedom of the City*

1975

*Volunteers*

1976

*Farewell to Ardstraw* [peça para televisão]

*The Next Parish* [peça para televisão]

1977

*Living Quarters*

1979

*Aristocrats*

*Faith Healer*

1980

*Translations*

*American Welcome*

1981

*Three Sisters. A translation*

1982

*The Communication Cord*

1987

*Fathers and Sons. An adaptation*

1988

*Making History*

1990

*Dancing at Lughnasa*

1992

*The London Vertigo. After Charles Macklin*

*A Month in the Country. After Turguenev*

1993

*Wonderful Tennessee*

1994

*Molly Sweeney*

1997

*Give Me Your Answer, Do!*

1998

*Uncle Vanya. A translation*

## FRIEL EM PORTUGAL

1970-71

Amantes e Triunfantes. Espectáculo do Teatro d'Arte de Lisboa, com tradução e direcção de Orlando Vitorino, e interpretação de Ivone de Moura, Antonino Solmer, Ana Paula e Octávio Borges. (Como nota curiosa registre-se o facto de a estreia ter tido lugar no Teatro Faialense, na cidade da Horta, Faial.)

1991

Pais e Filhos, adaptação do romance homónimo de Turguenev. Espectáculo do Teatro da Graça, com tradução de Manuel João Gomes, encenação de Rogério de Carvalho, dramaturgia de Graça Corrêa, cenografia de José Manuel Castanheira, figurinos de Mariana Sá Nogueira, e interpretação de André Maia, Fernando Luís, Mário Jacques, António Rama, Rui Pedro, Isabel de Castro, Teresa Sobral, Maria José Pascoal, Paula Bicho, Maria José, Ana Saragoça, Amilcar Botica, Manuel Mendes e Mário Correia.

1996

Traduções. Espectáculo do Teatro da Malaposta/Amascultura, com tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de Antonino Solmer, cenografia de António Casimiro, figurinos de Nuno Carinhas e interpretação de Alfredo Brito, Elsa Valentim, Luís Alberto, Rita

Loureiro, Jorge Estreia, Inês Nogueira, Mário Jacques, Pedro Martinez, Victor Santos e Paulo Claro.

1996

*Danças a um deus pagão*. Espectáculo da Escola de Mulheres-Oficina de Teatro, com tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação de Rosamaria Rinaldi, cenário de Juan Soutullo, figurinos de Maria Gonzaga, direcção musical de Luís Cília, coreografia de Marta Lapa, desenho de luzes de Orlando Worm e interpretação de Fernanda Lapa, Cucha Carvalheiro, Isabel Medina, Maria Henrique, Cristina Carvalhal, Amadeu Neves, António Rama e António Cordeiro.

1998

Molly Sweeney. Espectáculo do Ensemble-Sociedade de Actores, com tradução de Paulo Eduardo Carvalho, encenação, cenário e figurinos de Nuno Carinhas, desenho de luzes de Mário Bessa e interpretação de Emília Silvestre, João Paulo Costa e Jorge Pinto.

## A RESSONÂNCIA DAS PALAVRAS QUANDO CORPO - E OUTROS MILAGRES

Paulo Eduardo Carvalho

"...

Traz-me um pouco de paz  
e ajuda-me a compor  
esta paisagem  
Vem fazer um silêncio,  
porque o resto:  
azul de som  
- como em sereno  
palco"  
Ana Luísa Amaral<sup>(1)</sup>

*O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* (*Faith Healer*, no original) pertence ao período mais fértil da actividade de Brian Friel, próximo da composição de *Aristocrats* (1979), *Traduções* (1980), a sua versão de *Três Irmãs* (1981) e *The Communication Cord* (1982), constituindo a sua última peça antes do projecto da Field Day Theatre Company, que marcará toda a sua produção da década de oitenta, até ao regresso ao Abbey Theatre em 1990, com *Danças a um Deus Pagão*<sup>(2)</sup>. Desde a sua estreia, este texto tem sido objecto das mais encomiásticas valorizações, tanto por parte de outros dramaturgos irlandeses como da crítica: "a obra-prima de Friel" (Frank McGuinness<sup>(3)</sup>); "um dos grandes textos teatrais em língua inglesa do nosso tempo", "uma sublime obra da imaginação na qual a distinção entre texto teatral e artefacto literário deixou de ser uma questão" (Thomas Kilroy<sup>(4)</sup>); "a peça mais rica e corajosa da carreira de Brian Friel" (Anthony Roche<sup>(5)</sup>); "a melhor peça produzida na Irlanda desde O Valentão do Mundo Ocidental de J.M.Syngé" (Declan Kiberd<sup>(6)</sup>). Esta triunfante unanimidade surge, contudo, em torno da peça de Friel que conheceu a mais desastrosa estreia da sua carreira: sob a direcção de José Quintero, e com James Mason no protagonista, *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* estreou a 5 de Abril de 1979

no Longacre Theatre, Nova Iorque, para uma curtíssima série de espectáculos, assinalando um daqueles *flops* que fazem muita da história da Broadway. Idêntico destino viria ter a produção inglesa da peça, dois anos mais tarde, no Royal Court, com o beckettiano Patrick Magee, produção que, contudo, Thomas Kilroy sugestivamente recorda como aquela que mais impacto deixou na sua memória: "Eu estava na altura em ensaios com Max Stafford-Clark no mesmo teatro, com a minha versão de *A Gaivota* e consegui assistir à maior parte daquelas patéticas, mas escassas, noites (ao todo seis, penso eu) a que Magee sobreviveu antes de ser despedido. Em quase todas essas noites, Magee estava tão bêbado que mal conseguia colocar-se debaixo do foco de luz. Mas mal se começava a ouvir aquela voz infernalmente sedutora, Frank Hardy estava presente, um Frank Hardy que trazia o insucesso nas suas costas como um grande fardo, incapaz de se aguentar em pé e desesperado por se arrastar para os bastidores, fugindo daquele lugar tão cruelmente testemunhado." <sup>(7)</sup>

A produção que conseguiria definitivamente firmar *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* como um momento incontornável na carreira de Friel seria a do Abbey Theatre em 1980, com Donal McCann no protagonista (o qual, em 1990, regressaria ao papel, naquele mesmo teatro): "Em 1980, deram-me a ler *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, na perspectiva de eu interpretar o papel de Frank no Abbey Theatre. Aceitei, claro, porque nunca tinha lido nada igual. Depois, fiquei petrificado quando me dei conta de que nunca tinha visto nada igual. Não tinha nenhum termo de comparação; nada na minha experiência me preparara para aquilo." <sup>(8)</sup> Aquilo que Donal McCann nunca tinha visto era este desafio de apresentar uma ficção sobre um palco distribuída por quatro longos monólogos, centrados na carreira de um curandeiro irlandês itinerante e nas existências precárias da sua companhia e do seu manager londrino, personagens cujas intervenções terminam sempre com a referência à morte violenta de Francis Hardy às mãos de um grupo de camponeses, na frieliana aldeia de Ballybeg. Falando-nos do além, estas personagens fantasmáticas partilham connosco os seus relatos, oscilando entre o pathos mais extremo e o cómico mais vaudevillesco, divergindo nas suas versões de alguns incidentes mais marcantes das suas vidas passadas, dispositivo que faz de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* a peça mais misteriosa e envolvente da carreira de Friel, aquela que mais "milagrosamente" articula um extremo rigor formal com uma imagética rica na recuperação das experiências humanas da desolação, da violência ou da exaltação.

Na realidade, *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* constitui uma das experiências mais radicais com os limites do teatro realista que encontramos na dramaturgia irlandesa contemporânea, combinando produtivamente dois dos esteios mais poderosos, mas de desequilibrada descendência, representados pela obra dramática de Yeats e de Syngé: a aspiração lírica e a demanda espiritual do primeiro com o particular realismo poético do segundo que, no seu prefácio a *O Valentão do Mundo Ocidental* (1907), impunha uma exigência a que o teatro de Friel vem dando eloquente resposta: "Numa boa peça, cada discurso deve ser tão completamente saboreado como uma noz ou uma maçã." <sup>(9)</sup> Embora estilisticamente muito distinta, a peça de Friel

apresenta também evidentes afinidades formais com o universo dramaturgicamente beckettiano (a fazer lembrar *Play*, 1963), não só na austeridade cênica sugerida pelo texto, mas também na sua rigidez estrutural e, sobretudo, no desafio que coloca ao espectador enquanto participante activamente produtor de sentido.<sup>(10)</sup>

Se do leitor de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* se pode dizer que ele é convidado a participar no exercício de construção de um texto, do seu espectador exige-se, garantida toda a necessária delicadeza, atenção e talento no gesto de dar corpo e voz a esta ficção, que liberte a sua imaginação criativa e activamente contribua para a construção de uma história tão caleidoscópica como a nossa própria experiência da realidade, nas suas incessantes reconfigurações e hesitações, nos seus oscilantes movimentos de sobrevivência, entre a verdade e a mentira. A essência dialógica do dramático cabe inteiramente ao espectador, porque é ele que, no espaço de duas horas, tem de suprir a deliberada anulação de uma intriga, deixando que as coincidências e desencontros daquelas narrativas dialoguem entre si em fabricações sempre provisórias de sentido.

Curiosamente, na estreia da peça em Nova Iorque, a crítica elogiosa de Walter Kerr nas páginas do *New York Times* insistia já no imenso "trabalho" exigido ao público pela peça<sup>(11)</sup>. O próprio Friel reconheceu, por diversas vezes, retrospectivamente, a natureza "austera" do seu empreendimento<sup>(12)</sup>. Uma austeridade que se fica a dever, como já sugeri, não só ao minimalismo cénico proposto - capaz, novamente à imagem de Beckett, de dotar os escassos objectos presentes em cena de um significado que vai muito para além do seu mais imediato valor denotativo - mas também, e sobretudo, à forma escolhida pelo dramaturgo, a qual, como muitos dos seus "diários esporádicos" sugerem a propósito de outros textos, deve ter resultado mais de uma exigência da ficção a que se propunha do que de uma opção deliberada pela composição de quatro monólogos estanques. O testemunho do seu amigo e colega dramaturgo Thomas Kilroy sobre a génese da peça revela-se aqui de particular utilidade: "Tenho algumas das suas peças em texto dactilografado, que ele me foi enviando, mas nenhuma delas me é tão preciosa como a primeira versão de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*. Não só porque me permitiu acompanhá-lo ao longo dos meses no processo de desenvolvimento da peça, mas também por causa do estatuto do próprio texto. ... A peça começou a sua existência como um único monólogo. Essa primeira versão corresponde aproximadamente ao primeiro monólogo de Frank na peça publicada, mas inclui uma versão mais abreviada do encontro final, de madrugada, no pátio, com McGarvey e os convidados do casamento. Na reescrita, este final foi destacado, por assim dizer, daquele primeiro monólogo. Foi depois expandido, tornando-se o segundo monólogo de Frank que agora conclui a peça. No espaço entre os dois monólogos de Frank aparecem os outros dois monólogos, os de Grace e Teddy. ... Na reescrita, Brian desenterrou as duas histórias obsidianas em torno das quais se desenvolve muita da peça: os milagres, se assim lhes podemos chamar, operados no velho salão metodista, e o aborto sangrento em Kinlochberrie. Lembro-me de ter lido aquela primeira versão do monólogo de Frank e de pensar, como acontece perante toda

a grande escrita nas suas fases iniciais, que as suas possibilidades eram infinitas, que uma estrutura final seria capaz de lhe dar, de facto, uma qualidade de acabamento, mas que os seus ecos continuariam a reverberar em diferentes sentidos, embora sempre na direcção das sombras, desafiando qualquer finalidade."

Embora o relato de Kilroy aponte para a necessidade sentida pelo dramaturgo de expandir a sua ficção, distribuindo-a por mais duas personagens, tal expansão surge pautada pela recusa do realismo cenográfico e de quaisquer hipóteses de diálogo convencional, acompanhada de uma estratégia de diluição das relações temporais e causais entre os quatro monólogos, num gesto mais radical e exigente ("austero" seria o adjectivo escolhido pelo autor) do que aquele que viremos a encontrar anos mais tarde em *Molly Sweeney* (1994), obra com uma ambição mais próxima da música de câmara, por oposição a estas longas passagens wagnerianas. A opção pela forma monologada coloca o texto de Friel numa encruzilhada de tradições e de legados, nativos e internacionais, que fazem de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* um dos casos mais excitantes de mestiçagem genológica do teatro contemporâneo, na articulação de uma técnica compositiva onde o dramático, o épico e o lírico encontram fulgurantes expressões combinatórias. O monólogo perde com o naturalismo a importância de que ainda gozara com Shakespeare, Corneille ou Racine, e só em finais do século XIX e inícios do século XX consegue recuperar um estratégico valor experimental, com as experiências dramáticas simbolistas e o romance modernista. Embora Shaw já se tivesse servido ousadamente dele para a dramatização, nem sempre muito eficaz, de ideias, o monólogo surge recuperado mais tardiamente no teatro, pelas mãos de autores tão diversos como Cocteau e Pinter. É curioso assinalar que, em anos mais recentes, o monólogo volta a manifestar-se como uma forma preferida por alguns dos dramaturgos irlandeses de gerações posteriores à de Friel, como Sebastian Barry ou Conor McPherson<sup>(13)</sup>. No caso irlandês, o referente nativo mais influente é, sem dúvida, o de Yeats e dos seus "monodramas", fascinados pelo ritual mítico, em que a presença do sobrenatural e de personagens espectrais (em peças como *The Dreaming of the Bones*, 1919, ou *Purgatory*, 1938) legitima a afirmação de que *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* é a mais explícita incursão de Friel em território yeatsiano.<sup>(1)</sup>

Friel actualiza, também, nesta peça uma das mais produtivas e menos eruditas raízes do teatro irlandês: a arte comunitária do *seanchaí*, o acto oral de contar histórias em pequenas comunidades rurais, tradição presente num conjunto de textos de autores tão diversos como Boucicault, Synge, Beckett ou Tom Murphy (sobretudo esse maravilhoso *Bailegangaire*, 1985). O próprio Friel, num texto recente, distingue as palavras do romancista ou do poeta - uma "escrita para um envolvimento solitário" - das palavras do dramaturgo, "escritas para serem ditas publicamente, utilizadas como o contador de histórias as utiliza, para manter um público preso no seu abraço e no seio desse som vocal"<sup>(15)</sup>. As histórias contadas em *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* têm de funcionar para o espectador como a litania dos nomes de lugares funciona para as personagens: simultaneamente como gesto encantatório e sinalização mnemónica de experiências e saberes.

As histórias que nos são contadas têm sobre nós um efeito quase xamanístico, induzindo o espectador numa espécie de transe, do qual, contudo, ele é repetidamente distanciado, seja pela qualidade assumidamente espectral dos narradores (todos eles, como sugere Frank McGuinness, "vozes mortas"), seja pela patética discrepância das suas versões de acontecimentos-chave das suas existências comuns, percepção que reconduz os participantes, que somos nós, a uma posição mais crítica e atenta.

Com Friel, a condição dos textos é quase sempre derivativa, as suas ficções desenvolvem-se com base na articulação assumida de materiais diversos, mais directos ou explícitos uns, menos conscientes ou claros outros, consagrando uma estratégia de "tradução" de discursos e cruzamento de territórios, ultrapassando fronteiras e falaciosas ideias de originalidade. Entre os diversos intertextos passíveis de serem convocados para uma leitura de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* deve referir-se a trágica história de Deirdre, a lenda de uma rapariga de família nobre, destinada a um grande futuro no Ulster, mas arrastada para a Escócia por um homem ousado, para grande desgosto de um velho guardião; o seu regresso à Irlanda será acompanhado por um cenário de morte. Uma história revisitada, no início do século, por figuras tão importantes para a fundação de uma dramaturgia nativa como, novamente, Yeats (*Deirdre*, 1907) e Synge (*Deirdre of the Sorrows*, 1910)<sup>[16]</sup>.

As "circunvoluções das justaposições narrativas"<sup>[17]</sup> de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* evocam outras obras anteriores e de paragens mais remotas, como é o caso do seminal romance *O Som e a Fúria*, de Faulkner (um autor com quem Friel partilha outra obsessão: a sua Ballybeg ficcional é já quase tão famosa como a Yoknapatawpha de Faulkner) ou do filme que revelou Kurosawa ao ocidente, *Rashomon*, ao conquistar o Leão de Ouro no Festival de Veneza em 1951. Na realidade, são muitas as semelhanças formais entre a peça de Friel e o filme de Kurosawa (cujo argumento adapta dois contos de Akutagawa, escritos nas primeiras décadas do nosso século). Através da sobreposição de diferentes planos temporais e enquadramentos dramáticos, *Rashomon* conta-nos a história da morte de um samurai através dos testemunhos, reportados por um padre e um lenhador, prestados no tribunal pelo bandido, pela mulher do samurai, pelo próprio samurai (que comunica a sua versão ao tribunal através de um médium) e pelo próprio lenhador, presumível testemunha do crime; o camponês a quem se destinam estes relatos é o distanciado de serviço, cinicamente questionando a verdade de todas as versões que lhe (nos) são sucessivamente oferecidas.<sup>[18]</sup>

*O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* encerra, ainda, uma subtil dimensão alegórica, sugerida pelo triângulo de identidades nacionais e culturais que cada uma das personagens representa. Frank constrói Grace e Teddy como ingleses, embora a sua esposa ou companheira seja efectivamente descendente de uma característica família anglo-irlandesa, do Norte; nos discursos das três personagens, e sobretudo nos relatos dos conflitos do casal, perpassam muitas das oposições binárias que historicamente caracterizaram as nações inglesa e irlandesa,

cujos traços mais evidentes na peça são, sem dúvida, a ordem (representada por Grace) e a irracionalidade (representada por Frank, que chega, ironicamente, a falar no "temperamento celta"). Friel expõe e desconstrói muitas destas oposições que, devido a imperativos históricos e influentes ficções culturais, de Mathew Arnold a Yeats, atravessam a relação conturbada entre duas nações que contribuíram mutuamente para a sua definição, fazendo de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* também um texto sobre a identidade nacional. Como sugere Richard Kearney, as relações complexas de conflito e cumplicidade entre Frank, Grace e Teddy podem ser lidas como alegoria velada das relações anglo-irlandesas<sup>[19]</sup>, do mesmo modo que o cenário sacrificial que rodeia a morte de Frank se impõe como paralelo eloquente das vítimas do quotidiano violento vivido na Irlanda do Norte, desde o reacender dos conflitos em 1968.

A dimensão nacional da peça surge reforçada pela particular importância da figura do "artista" na história irlandesa como configurador e reconfigurador de ficções. Numa entrevista concedida a Fintan O'Toole em 1982, Friel reconhece a centralidade, na sua peça, da investigação em profundidade sobre os poderes do artista: "Era uma espécie de metáfora para a arte, o labor da escrita, ou seja lá o que for. E a grande confusão que todos temos sobre ela, aqueles de nós que estão envolvidos nisto. O quão honroso e desonroso pode ser. E é também, necessariamente, tem de ser, uma demanda introspectiva e que, conseqüentemente, conduz a um grande egoísmo. ... Por isso, existe uma exploração disso - isto é, do elemento de charlatanismo que existe em qualquer trabalho criativo."<sup>[20]</sup>

A fórmula utilizada por Truman Capote, no seu famoso prefácio a *Música para Camaleões*, para, em jeito autobiográfico, recuperar a sua relação com a escrita, poderia aplicar-se a Frank Hardy, não só pela crueldade da sua visão e pela imagética religiosa convocada para falar sobre o labor criativo, mas também pela dimensão cabotina que encerra: "Certo dia, comecei a escrever, sem saber que me tinha acorrentado a um senhor, sem dúvida nobre, mas inclemente. Quando Deus nos concede um dom, dá-nos também um chicote; esse chicote destina-se unicamente à autoflagelação. ... Era extremamente divertido ao princípio. Deixou de o ser, quando descobri a diferença entre escrever bem e escrever mal. Fiz, então, uma descoberta mais alarmante; a diferença entre escrever muito bem e a verdadeira arte; é subtil, mas cruel. E, depois disso, caiu o chicote."<sup>[21]</sup> Os termos em que o próprio Frank Hardy descreve as suas "dúvidas... obsidianas, exasperantes, torturantes" que envenenam a sua existência não estão, de facto, longe do chicote impiedoso de que fala Capote: "Começaram modestamente com os pavoneanços pomposos de um jovem: Serei eu possuidor de um dom único e extraordinário?... Serei eu uma fraude?... Precisamente de que poder é que eu dispenha? Seria capaz de o convocar? Quando e como? Seria eu o seu servo?" Frank é um artista: é como tal que Grace o apresenta ao seu médico; ele próprio sempre descreveu as suas sessões como "espectáculos"; a sua vida é gerida por um agente promotor de espectáculos, Teddy, que, embora lhe reconheça o talento, fala dele como "artista mediocre".

A figura do artista-entertainer, o paralelo messiânico, a linguagem do milagre e da cura - todas estas estratégias articulam o inferno do criador debatendo-se com a imprevisibilidade do seu labor e com a relação difícil que o seu público mantém consigo. Mas esta reflexão cruel e pungente sobre o (seu) papel de artista no mundo público é alargada à questionação da própria linguagem, inaugurando com esta peça o ciclo das "peças de linguagem" a que acrescentará *Traduções e The Communication Cord. O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* antecede já a influente leitura de *After Babel*, ilustrando dramaticamente muitas das reflexões de George Steiner sobre a relação entre a "linguagem da verdade" e a "linguagem da falsidade" enquanto determinante da relação entre a linguagem e o mundo: "A capacidade humana de emitir falsidades, de mentir, de negar aquilo que é o caso, está no centro do discurso e das reciprocidades entre as palavras e o mundo ... A linguagem é o principal instrumento de recusa do homem em aceitar o mundo como ele é. ... O discurso humano esconde mais do que revela; esbate mais do que define; distancia mais do que aproxima."<sup>(22)</sup> É natural que estas considerações tenham encontrado particular eco num escritor inscrito numa tradição literária que elevou a mentira a um estatuto estético e filosófico, como F.C. McGrath recorda<sup>(23)</sup>: das mais espirituosas considerações wildeanas (autor do famoso *A Decadência da Mentira*) à mais central das peças fundadoras do teatro irlandês, o já referido *O Valentão do Mundo Ocidental*, de Synge, história de um fugitivo promovido a herói de baladas pelo poder de uma mentira.

É o próprio drama do criador, dividido entre o mais profundo cepticismo relativamente ao alcance dos seus poderes e o êxtase proporcionado por esses mesmos poderes, que funciona como garante da pungente verdade das ficções pessoais de personagens condenadas ao difícil exercício de revivência ficcional do passado, como estratégia incontornável de sobrevivência psicológica. Mais do que uma possibilidade aberta pela linguagem, a mentira é uma necessidade imposta para evitar a loucura, para coabitar com as "memórias persistentes, agonizantes" de que fala Grace. (Em *Traduções*, Hugh adverte o seu filho Owen que "lembrarmo-nos de tudo é uma forma de loucura".) Central a toda a obra de Friel, a exposição da natureza ilusória da experiência adquire tão maior ressonância universal quanto mais capaz for de combinar a sua dimensão privada, íntima (mais pungente, perturbante) com a sua dimensão pública (mais meditativa, reflexiva).

Friel consegue, neste seu texto, ultrapassar diversos paradoxos ou aparentes contradições, confiando ao seu funcionamento insuspeitados gestos redentores, para utilizar uma linguagem sugerida pela própria dimensão religiosa da ficção. Embora se ofereça como uma reflexão penetrante e devastadora sobre os enigmas e incertezas associados à imaginação criativa, *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* é um extraordinário triunfo artístico que, ao mesmo tempo, convoca o seu destinatário como condição indispensável para esse mesmo triunfo. Não obstante a natureza pública de todo o esquema dramático-teatral e a dimensão profundamente comunitária do gesto de convidar o público a comungar da ficção que lhe é oferecida, *O Fantástico*

*Francis Hardy, Curandeiro* é a mais íntima e privada das peças de Friel, pois nenhuma outra consegue, de forma tão pungente, sugerir aquele "sentido da vida humana como algo que não pode ser completamente circunscrito por nenhuma história", para repetir as palavras inspiradas de Kilroy<sup>(24)</sup>, seja essa história contada por nós ou pelos outros.

A centralidade da imagem da "cura pela fé" (*faith healing*) numa peça que toma como título a designação da actividade do seu protagonista (*faith healer*) levanta problemas de tradução que só podem ser resolvidos pela via da perífrase derivativa, na resolução tanto do título como de alguns passos do texto. Tais problemas têm encontrado respostas diversas em experiências anteriores: a tradução francesa optou pelo muito genérico *Témoignages de Ballybeg*<sup>(25)</sup> (passível de designar qualquer uma das muitas peças de Friel cuja acção se desenrola nessa mítica aldeia de Donegal), enquanto que, em Itália, a opção por *Il Guaritore*<sup>(26)</sup> foi mais literal. Se no primeiro caso se elimina a centralidade da figura do protagonista e da sua actividade, no segundo perde-se a ideia da fé associada à cura, que o termo inglês mais explicitamente convoca. *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* opta por reproduzir no título o anúncio inscrito no pano que serve de cenário aos "espectáculos" do protagonista. Tentou-se assim, simultaneamente, reter a referência à metáfora organizadora da ficção e promover a dimensão meta-dramática e meta-teatral que o texto de Friel tão habilmente entretetece, ao mesmo tempo que se oferece ao leitor/espectador um jogo de reconhecimento entre o título e o universo proposto pela peça.

Não obstante a já referida "austeridade" do texto, *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* proporciona uma experiência intensamente teatral: aquilo que o dramaturgo propõe, até pela situação cénica descrita, é como que um ensaio do espectáculo da cura de que se fala recorrentemente no texto. As dúvidas de Frank Hardy - "[Esse poder] residiria na minha capacidade de investir alguém de uma fé em mim ou despertaria eu nesse alguém essa fé curativa?" - bem como a descrição das pessoas que acorriam às suas sessões - "Ficavam ali sentados, muito quietos, partindo do princípio que eu adivinharia os seus lamentos" - funcionam como subtis enquadramentos teatrais das experiências vividas na ficção descrita. Neste sentido, a peça é também sobre si mesma e o seu funcionamento: aquilo que *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* apresenta ao público deixa de ser só uma história, ou histórias, para se tornar o testemunho das condições da sua própria efabulação. A imprevisibilidade do seu sucesso junto desse mesmo público (a possibilidade de "algo de proporções altamente invulgares", como aconteceu no velho salão metodista de Llanblethian, ter lugar em cada representação) depende, no teatro, não só das palavras do dramaturgo, mas também de uma variedade de outras contribuições criadoras que se debatem, também elas, individualmente, com a mesma tortura sobre os poderes transformadores do artista, metáfora central da peça.

Num dos textos com que Friel contribuiu para o programa do Festival que lhe foi dedicado em 1999, por ocasião do seu septuagésimo aniversário, o dramaturgo, fiel às suas paixões

russas (Turguev e Tchekov são presenças recorrentes na sua obra) convoca uma história popular russa sobre uma cidade mítica de nome Kitez (a qual bem poderia ser Ballybeg) onde reformula a sua profundamente humanista concepção de teatro em termos que me parecem funcionar como o mais eloquente posfácio a *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*:

"Conta a história que quando Kitez sentia a aproximação de saqueadores, a cidade se envolvia numa densa neblina, mergulhava nela e deixava de se ver. Mas mesmo quando desaparecia, mesmo depois de ter desaparecido, o sino da igreja nunca deixava de tocar e podia ser ouvido através da neblina em todos os campos em volta.

Suponho que, como todas as histórias populares, esta história pode ser interpretada do modo que as nossas necessidades exigirem. Mas, para mim, o verdadeiro dom do teatro, a real benção de toda a arte, é esse sino a tocar que ressoa, tranquila e persistentemente, na nossa cabeça durante muito tempo, depois de a cortina se ter fechado e de o público ter ido para casa. Porque, até os saqueadores baterem em retirada e o nevoeiro levantar, essa canção sagrada é o único esteio passageiro de que dispomos contra a confusão."<sup>(27)</sup> *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* é uma peça sobre a ressonância no teatro, as suas capacidades de aumentar a duração ou a intensidade de um som, porque consegue, invulgarmente, envolver os espectadores nos muitos círculos concêntricos, em constante ampliação, em que se organiza a sua peculiar ficção. O "milagre" frieliano é o de ter sempre tentado ultrapassar limites, cruzar fronteiras, criar novas províncias para a imaginação, fazendo desse labor inquieto motivo de renovadas complicações com o destinatário último da arte dramática, o mais público e privado dos destinatários das expressões artísticas universais. Talvez o nosso silêncio de espectadores, no recolhimento de um teatro, "ouvendo" as palavras de Frank, Grace e Teddy, nos possa proporcionar um envolvente, mas desassossegado, ritual de comunhão. "Porque às vezes, só às vezes, o milagre acontece".

## Notas

<sup>(1)</sup> "Aliterando Silêncios: Composições", poema inédito.

<sup>(2)</sup> Referem-se no inglês original aquelas peças de Friel nunca traduzidas para português e em tradução aquelas que já foram produzidas entre nós. Excepção feita à sua versão do texto de Tchekov que, pelo seu grau de reconhecimento e pela sua origem cultural, não faria sentido referir em inglês.

<sup>(3)</sup> Frank McGuinness, "Faith Healer: All the Dead Voices", in *Irish University Review: A Journal of Irish Studies, Special Issue-Brian Friel*. 29, 1, Primavera/Verão 1999, p. 63. (A tradução deste passo, bem como a de todas as outras citações de textos em língua estrangeira que acompanham este texto, é de minha inteira responsabilidade, excepto quando diversamente assinalado.) Do dramaturgo Frank McGuinness, já foi encenada em Portugal *Someone Who'll Watch Over Me*, pelo Novo Grupo, em 1994, com o título *Alguém alhará por mim*.

<sup>(4)</sup> Thomas Kilroy, respectivamente, "Friendship", in *Irish University Review: A Journal of Irish*

*Studies, Special Issue-Brian Friel*, op. cit., p. 85, e "Theatrical Text and Literary Text", in *The Achievement of Brian Friel*, org. Alan Peacock. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993, p. 99.

<sup>(5)</sup> Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. Dublin: Gill and Mcmillan, 1994, p. 127.

<sup>(6)</sup> Declan Kiberd, "Brian Friel's Faith Healer", in *Irish Writers and Society at Large*, org. Masaru Sekine. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1985, pp. 106. Adota-se aqui, na referência à peça de Synge, no original *The Playboy of the Western World*, o título mais consagrado em português, nomeadamente aquele que foi utilizado para a sua mais recente produção, no Teatro da Malaposta, em 1995, com versão portuguesa pelo colectivo do CDIAG, Teatro da Malaposta, com a colaboração de Angélica Varandas, Graça Margarido, Jean McMahon e Mick Greer, sobre tradução de Egipto Gonçalves (a mesma utilizada para a encenação de António Pedro, em 1957, no Teatro Experimental do Porto).

<sup>(7)</sup> Thomas Kilroy, "Friendship", op. cit., p.86.

<sup>(8)</sup> Donal McCann, "Brian Friel and an Actor", in *Friel Festival*, programa do Festival que lhe foi dedicado entre Abril e Agosto de 1999. Dublin: Ferndale Theatre Productions, 1999, p. 32.

<sup>(9)</sup> J.M.Synge, Prefácio de *The Playboy of the Western World*, in *Plays, Poems and Prose*. Londres: Dent/Everyman's Library, 1988, p. 108.

<sup>(10)</sup> Ao atribuir a *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* a responsabilidade de ter transformado o teatro irlandês da década seguinte, Anthony Roche destaca precisamente o facto de esta peça ter ajudado a criar um público para peças "exigentes", de crise espiritual e emocional, em que é exigida uma grande resistência por parte dos espectadores (e dá como exemplo *The Gigli Concert*, 1983, de Tom Murphy, um dos grandes textos irlandeses da década seguinte). Cf. Anthony Roche, op. cit., p. 106.

<sup>(11)</sup> Cf. Walter Kerr, "Faith Healer: A Play that Risks All", *New York Times*, 15 de Abril de 1979, D, p. 9.

<sup>(12)</sup> Cf. Brian Friel, "In Interview with Fintan O'Toole" [1982], in *Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*, org. Christopher Murray. Londres: Faber & Faber, 1999, p. 107, e "Extracts from a Sporadic Diary (1992-1994): *Molly Sweeney*", in *Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*, op.cit., p. 162.

<sup>(13)</sup> Os espectadores portugueses já tiveram a oportunidade de ver representado um dos textos de Conor McPherson: refiro-me a *Água Salgada* (versão do original *This Lime Tree Bower* de Vera San Payo de Lemos e do encenador), espectáculo encenado por João Lourenço para o Novo Grupo, Teatro Aberto, em 1997, que assentava numa narrativa distribuída por três personagens masculinas cujas intervenções monologadas surgiam alternadamente.

<sup>(14)</sup> Este apressado esboço histórico da forma monologada deve incluir a referência aos monólogos dramáticos de Robert Browning que João Almeida Flor caracteriza como "discursos da alteridade", resultado da compreensão pelo poeta inglês "que nem o modo intimista da expressão imediata da subjectividade nem o modo dramático-teatral de representação do mundo objectivo podiam servir para comunicar satisfatoriamente a sua mundividência". Cf. João Almeida Flor, "Discursos de Alteridade", in *Monólogos Dramáticos por Robert Browning*, versão de João Almeida Flor. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980, pp. 13-14.

<sup>(15)</sup> Brian Friel, "Seven Notes for a Festival Programme (1999)", in *Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*, op. cit., p. 173.

<sup>(16)</sup> Esta aproximação fica a dever-se sobretudo ao inspirado ensaio de Declan Kiberd já referido.



<sup>[17]</sup> Frank McGuinness, op. cit., p. 63.

<sup>[18]</sup> Rashomon partilha com o texto de Friel também um comum humanismo, recuperando a mais profunda vileza como compatível com a mais elevada generosidade, e um idêntico desespero na compreensão do inferno terreno: "O padre: Sem confiança, o mundo seria um inferno. // O camponês: O mundo é um inferno. // O padre: Não, eu acredito na humanidade" (Rashomon). Veja-se, a propósito da sofisticação narrativa do filme de Kurosawa, o esclarecedor ensaio de Ana Margarida Noronha, "Rashomon: Ensaio de uma narrativa fílmica", *Senso: Revista de Estudos Fílmicos*, 1, 1995, pp.63-74.

<sup>[19]</sup> Richard Kearney, "The Language Plays of Brian Friel", in *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Dublin: Wolfhound Press, 1988, p. 131.

<sup>[20]</sup> Brian Friel, "In Interview with Fintan O'Toole" (1982), op. cit., p. 111. Trata-se de uma reveladora entrevista realizada por Fintan O'Toole publicada originalmente sob o título "The Man From God Knows Where" no *In Dublin*, a 28 de Outubro de 1982.

<sup>[21]</sup> Truman Capote, "Prefácio" de *Música para Camaleões*, tradução de Ersílio Cardoso. Lisboa: Bertrand, 1984, p. 9.

<sup>[22]</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: O.U.P., 1975, pp. 214, 217, 229.

<sup>[23]</sup> Cf. F.C. McGrath, "Brian Friel and the Irish Art of Lying", in *Brian Friel: A Casebook*, org. William Kerwin. Nova Iorque: Garland Publishing, 1997, pp. 3-12.

<sup>[24]</sup> Thomas Kilroy, "Friendship", op.cit., p. 86.

<sup>[25]</sup> Cf. *L'Avant-Scène Théâtre*, Nº 785, 1 de Março de 1986, *Témoignages de Ballybeg*, adaptação francesa de Pol Quentin.

<sup>[26]</sup> Cf. "Traduzioni" e *altri drammi*, traduzido por Carla de Petris. Roma: Bulzoni Editore, 1996.

<sup>[27]</sup> Brian Friel, "Seven Notes for a Festival Programme (1999)", op. cit., p. 180.

## "ALGURES ENTRE O ABSURDO E O SOLENE"

Ana Luísa Amaral  
Alexandra Moreira da Silva  
Fernando Mora Ramos  
Paulo Eduardo Carvalho

No dia 9 de Fevereiro, às 11.30, à volta de uma mesa da sala de ensaios do Teatro Nacional S.João, juntaram-se Ana Luísa Amaral (poeta, professora, investigadora), Alexandra Moreira da Silva (dramaturgista, professora, investigadora), Fernando Mora Ramos (encenador, actor, director do Dramat/TNSJ) e, em representação da ASSÉDIO, Paulo Eduardo Carvalho (tradutor de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*), para conversarem sobre este texto de Friel, então na sua quarta semana de ensaios. Como habitualmente acontece nestas conversas que a ASSÉDIO vem promovendo, foi com total desconhecimento do processo de trabalho em curso que estes nossos convidados aceitaram reflectir, encontrar pistas de interrogação e discussão, partindo do objecto textual que lhes foi proposto. Ideias, sugestões, para se lerem, antes ou depois do espectáculo que as motivou.

Paulo Eduardo Carvalho Alexandra, tens sido a presença mais constante nestas conversas sobre os textos que a ASSÉDIO vem produzindo. Vou, por isso, recuperar as questões levantadas por ti logo na primeira dessas conversas, em torno de *Belo?*, de Gerardjan Rijnders, e depois prolongadas com *Peça com repetições*, de Martin Crimp: Achas este texto belo? A sua leitura proporcionou-te prazer?

Alexandra Moreira da Silva Eu acho, acima de tudo, este texto "duro". Quando digo que, para mim, preparar este texto para esta nossa conversa foi uma dor de alma, isso tem a ver com a necessidade que tenho de organizar as coisas antes, para, depois, as desorganizar. Quando começo a preparar um trabalho deste tipo, preciso de gavetas e aqui não encontrava gavetas, daí que tenha andado uns dias muito angustiada sem saber muito bem o que fazer. Não tinha ponto de partida. Tinha ponto de chegada, que era este de ter achado este texto muito "duro", esta foi a primeira sensação que tive. Muito "duro", em termos do texto propriamente dito, e muito "duro", penso eu, em termos de um texto que é para ser representado. Depois disso, entretanto, cheguei a outra conclusão: no panorama da dramaturgia contemporânea, este texto é de uma grande actualidade, na medida em que é um dos textos cuja estrutura nos permite falar da desconstrução do "belo animal aristotélico", expressão do Jean-Pierre Sarrazac para se referir ao texto dramático tradicional. Temos aqui quatro monólogos desconcertantes. Depois dessa constatação, passei para outra, que foi chegar à conclusão daquilo que me perturbava no texto: sentir duas influências que não são fáceis de conciliar. Refiro-me à influência de um certo realismo poético, que vem, imagino, na tradição de Synge, e, por outro lado, a influência de um absurdo beckettiano que, para mim, de repente, choca. E esta junção do realismo poético e do absurdo parece-me estar muito presente numa fala do texto em que o nosso curandeiro diz "Sim; pairávamos sempre algures entre o absurdo e o solene". E isto parece-me servir para o texto todo.

PEC Mas ainda não respondeste a uma das minhas perguntas: aquela que se prende com o eventual prazer da leitura.

AMS Foi um prazer angustiante.

PEC Mas angustiante pela leitura em si ou pelo exercício que era esperado que fizesses a partir dessa leitura?

AMS Mesmo pela leitura em si: o texto é "duro". Coloca-nos perante estas personagens do quotidiano que nos apresentam um absurdo desconcertante e uma solenidade comovente. Ou o contrário. E eu andei dividida entre este desconcerto e esta comoção, constantemente. De qualquer forma, se realmente o trabalho de leitura consiste em entrar no jogo do texto e ver até onde vai a sua resistência, confesso que não foi fácil medir forças com *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*.

PEC Fernando, aproveitando esta deixa da Alexandra sobre a "dureza" do texto e a sugestão que ela faz, servindo-se das palavras do Sarrazac, sobre a desconstrução do texto dramático tradicional,

perguntar-te-ia, na tua dupla qualidade de encenador e de actor, que seduções e desafios à teatralidade achas que este texto encerra?

**Fernando Mora Ramos** Eu gostei muito de o ler. Devo dizer-te que gostei mais de ler este texto do que ver a *Molly Sweeney*, como texto. Parece-me que estamos perante aquilo que os franceses chamam o *récit de vie*: pessoas que estão em fim de estrada, com uma visão retrospectiva. A teatralidade aqui passa pela situação actual deles, pela solidão. Isto é uma espécie de tríptico monologal, se é que isto se pode dizer. O que é curioso é que cada um conta a história de si mesmo e a história dos outros de uma forma diferente: há uma rectificação constante da posição do outro. E é também curioso que nós ficamos sem saber exactamente o que é que se passou. O texto é construído segundo um sistema que tem muito a ver com a montagem. Eu identifiquei aqui uma série de histórias desta história vivida a três: a noite bem sucedida; a tragédia irlandesa, com o aleijadinho, numa espécie de *happy-end* falhado, no regresso à Irlanda; a história do aborto; a história da morte do pai ou da mãe dele, ficando aqui uma dúvida; a história do pai dela, do juiz, introduzindo aqui outra dimensão social, no meio daquele grupo; aquela história sobre os dias passados no hotel de Cardiff, aquela lua-de-mel, espécie de hiato na violência da relação deles; a história da aldeiazinha escocesa, etc, etc. Dá a ideia que ele pegou nestas pequenas histórias e depois começou a fazer uma montagem, e, deste ponto de vista, é um texto muito contemporâneo. Depois, de uma forma já talvez mais pelo lado do teatro, esta condição de pessoas que estão em permanente digressão é uma coisa que me é relativamente próxima: fiz alguma estrada e esta história de também ter andado a fazer espectáculos em muitos sítios, em aldeias, em lugares do interior de Portugal, levou-me a sentir uma espécie de parentesco com estas personagens. Parentesco real, porque nunca tive de viver exactamente isto, e acredito que o aleatório que é encher ou não aquela igreja para fazer aquela espécie de representação do milagre é, de facto, uma experiência de vida extremamente violenta. Mas senti até uma espécie de nostalgia, que é, a um tempo, comovente e vital. Concorro que é um texto "duro", mas tive muito prazer de o ler.

**PEC** Regressando à minha questão: se te colocasses perante este texto, ora como actor, ora como encenador, seria algo que constituiria um desafio? E de que natureza: sedutor ou nem por isso?

**FMR** É um desafio sedutor. Embora encerre uma questão complexa: cada um dos monólogos começa de uma forma um pouco avessa ao que eu diria que é a teatralidade, enquanto gesto da palavra na acção, e há uma espécie de entrada que é quase sempre descritiva. Mas, progressivamente, as personagens vão possuindo o texto e vai-se caminhando para um eu que fala. Estes dois registos do texto são interessantes para o trabalho. Por outro lado, creio que é necessário fazer o levantamento biográfico de cada um: esse seria o meu ponto de partida como actor. O espaço está razoavelmente definido: eles estão os três isolados. E depois é preciso definir qual é o ritual de cada um nesse espaço

compartimentado. Fez-me lembrar um texto que é perfeitamente comparável a este: o *Ella* do Achternbush, embora nesse caso seja mais por dentro da psique, enquanto que aqui estamos perante pessoas que falam da sua história, mas como que sendo agora estranhas à sua história. Depois, há momentos de identificação, e eles estão sempre entre as duas coisas, e isso é um desafio à teatralidade. É um texto que é também para dizer, embora esse compromisso entre o dizer e o fazer na primeira pessoa seja um compromisso complicado para um actor. A não ser que se definam muito bem as balizas ou as transições sejam muito suaves. A história é um pouco a história de um sujeito épico, que se coloca do exterior. E a dialéctica entre essas situações parece-me ser muito motivadora.

**PEC** Vou pegar numa das deixas do Fernando, quando estabelecia uma espécie de paralelo entre a sua experiência e este curandeiro, e vou isolar esta imagem do "artista" para sugerir que este texto é também uma investigação em profundidade sobre os poderes do artista: sobre o alcance "curativo" desses poderes, sobre o labor da escrita, a tortura criativa, a hesitação entre a genuinidade do dom e a sua dimensão de charlatanismo, a demanda introspectiva e o egoísmo que lhe está associado. Tudo isto para perguntar à Ana Luísa, na tua qualidade de poeta, de que modo te revês nesta abordagem?

**Ana Luísa Amaral** Não estava à espera desta pergunta!

**PEC** Faz parte do jogo.

**ALA** Pois faz... Eu preparava-me para começar precisamente pelo passo que a Alexandra citou, aquela fala do Frank em que ele diz "pairávamos sempre algures entre o absurdo e o solene". Isto podia ser quase um subtítulo da peça: "entre o absurdo e o solene". E eu acho que a criação é isso também, entre essas duas dimensões. E eu não sei muito bem onde é que colocaria a dimensão de charlatanismo, se num lado, se noutro. Por isso é que concordo em absoluto quando a Alexandra fala num absurdo desconcertante e numa solenidade comovente, ou o contrário. Relativamente à tua pergunta, sobre a criatividade, não sei se importa muito a questão de me rever ou não. Parece-me mais importante a forma como está estruturada a peça, porque estes quatro monólogos - que se constroem sobre memórias, memórias diferentes, deixando-nos sem sabermos muito bem onde é que está a verdade - entrelaçam-se, expandem-se, permitindo-nos conhecer melhor as personagens. Mas, ao mesmo tempo que as vamos conhecendo um pouco mais, também as vamos desconhecendo, porque as nossas certezas, que parecem expandir-se também como círculos concêntricos, vão sendo abaladas. Nesse sentido, eu acho que a genuinidade, por um lado, e o charlatanismo, por outro, existem nas três personagens, decorrentes dessa figura central do curandeiro, esse para quem a fé e o sol, e a atracção pelo sol, como é dito algures quando se explicam as iniciais "F. H.", e eu acho que a tradução consegue manter de uma forma exemplar essa...

**PEC** Eu aqui tenho mesmo de introduzir uma correcção, porque senão podemos correr o risco de induzir os leitores desta conversa

em erro. Esse facto a que te referes é completamente "inventado", ou melhor, reescrito pelo tradutor: trata-se de um dos passos do texto em que este tradutor se teve de confrontar com um jogo com as próprias iniciais do nome do protagonista. A peça no original chama-se *Faith Healer*: literalmente isto é um curandeiro, embora a expressão em inglês encerre desde logo a referência ao elemento fé, e isto é jogado com o nome do protagonista, Frank Hardy. Daí ter havido aqui uma opção a tomar: por exemplo, na tradução francesa, este passo é simplesmente cortado; na tradução italiana, a tradutora altera o nome do protagonista para conseguir jogar melhor com os sentidos, e o curandeiro passa a Frank Malone, para lhe permitir criar a expressão de "fazedor de milagres", que em língua portuguesa é o título de uma peça brasileira, com suficiente eco entre nós para dever ser evitada. Eu apostei noutra estratégia: recriei o passo em causa. De qualquer modo, a situação que criaste é interessante porque tu já estavas a apostar ou a apoiar-te num determinado passo para a interpretação de um texto que te chega em tradução.

ALA Voltando à questão inicial do artista e da arte...

PEC Coloquei-te esta questão porque, de facto, é outra das metáforas estruturantes do texto: a própria Grace quando é confrontada pelo médico, e este lhe pergunta que profissão tinha o seu marido, ela responde-lhe espontaneamente que ele era "artista"; o Frank chama às suas sessões "espectáculos"; por seu lado, o Teddy é um *manager* que teve como anteriores figuras sob a sua responsabilidade figuras do *showbiz*, um cão que tocava gaita-de-foles e uma amestradora de pombos. Há, sem dúvida alguma, estruturada no texto, a centralidade desta figura do artista: as "dúvidas exasperantes e obsidianes" com que se debate, etc. Questão que se prende com os próprios poderes do teatro, também, e nessa medida o texto pode ser meta-dramático e meta-teatral: a capacidade de um espectáculo, de uma representação, operar um qualquer efeito sobre o espectador. Há aqui algo que é sobre o artista e o alcance da arte.

ALA Há, e o próprio facto, por exemplo, de ocasionalmente, e imprevisivelmente, ele ter sucesso - e esses são momentos de êxtase que ele consegue - isso passa-se também, penso eu, com a produção artística. No meu caso, eu escrevo poesia e isso também me acontece ocasionalmente. É claro que aqui estamos a falar de outra dimensão, onde há a necessidade de actuação e de confronto. Esse lado introspectivo, por exemplo, da escrita, isso não está aqui presente. Mas a oscilação entre o "absurdo e o solene", se isso puder ser utilizado como o próprio tema, então podemos dizer que a peça é sobre isso, tal como acontece com a arte.

PEC Eu gostaria de regressar à questão dos monólogos, característica formal mais evidente deste texto - e sei que a Alexandra vem desenvolvendo algum trabalho, simultaneamente nos domínios da criação e da investigação, sobre o monólogo dramático - para lhe perguntar: quais é que te parecem ser neste texto as motivações, ou justificações dramatúrgicas, para esta opção pela forma monologada?

AMS Logo à partida, a primeira justificação vai de encontro àquilo que a Ana Luísa esteve a dizer, porque, justamente, esta montagem de vários *récits*, de discursos de vida, exige um território propício aos devaneios, às flutuações da memória, que tenta, de forma minuciosa e obsessiva, reconstituir os vários fragmentos do passado. Neste sentido, a forma monologada parece constituir esse território "ideal". Esta opção impõe, ainda, um determinado tempo teatral, uma reflexão e uma distância, que obriga a essa reflexão, por parte do público. Por isso é que eu digo que em termos de representação é também "duro". Esta estrutura em vários monólogos prende-se com isso. Isto depois é muito complicado, porque é assim: aquilo que acontece muito no teatro contemporâneo, nomeadamente através da opção pelos monólogos e pelas formas híbridas, que é algo muito constante - misturar monólogos com diálogos, ou apresentar só monólogos - tem muito a ver com a influência do romance e do monólogo interior no teatro. Só que estes monólogos são muito estruturados, ao contrário do monólogo interior, que é muito mais desestruturado. E isto provocou-me um problema, porque mesmo esta montagem é feita com coisas muito, muito subtis, com pormenores, o que me obrigou a tentar perceber como é que isto funcionava em termos de teatro contemporâneo e de opção textual. E cheguei a um texto do Patrice Pavis que fala de uma "dramaturgia do discurso", uma espécie de gaveta, se quisermos. A expressão, aliás, não é dele, mas sim de um senhor chamado A. Wirth. Dentro desta "dramaturgia do discurso", aquilo que se diz é que este teatro não é nem dialógico, nem monológico, mas monolítico e pulverizado. Eu achei isto muito interessante para este texto, porque é exactamente isso que eu sinto, ou seja: sinto este texto como monolítico, porque há aqui uns blocos discursivos, e, depois, pulverizado, devido à existência de umas coisinhas que vão umas de encontro às outras, influenciando-se mutuamente, o que faz com que possamos falar de montagem. É como se estes blocos se pudessem estilhar a qualquer momento, porque, apesar da aparência monolítica, a matéria de que são feitos é de uma grande fragilidade. Mas é o "todo" do texto que é atirado ao público.

PEC De algum modo o diálogo, essa mais superficial essência do dramático, como que está assente no jogo entre as discrepâncias e as contradições dos discursos monologantes de cada um. Há um diálogo, só que esse diálogo tem, efectivamente, de ser estabelecido pelo espectador.

AMS Exactamente, é isso mesmo, o que depois vem nesta sequência, e eu acho que tenho aqui a citação algures: "As personagens deste teatro sem diálogo falam apenas aparentemente. São faladas pelo seu criador ou é o público que lhes empresta a sua voz interior". E eu acho que é exactamente isso que se passa neste texto. Isto abre logo caminhos para outras coisas. Sai da gaveta e começam a aparecer as outras coisas: isto vai logo ter com aquele outro conceito do Sarrazac do autor rapsodo, da pulsão rapsódica do texto e da presença de uma voz muito subtil, que se vai ouvindo por entre as vozes destas personagens.

PEC Mas então, com essa citação que tu agora fizeste, acabaste por responder de forma mais eloquente à minha questão inicial

sobre as motivações ou justificações dramáticas para esta forma monologada. De algum modo, a opção formal deste texto recria, para a sua efectiva comunicação, a mesma situação com que se debate o protagonista: só numa situação de fé por parte daqueles que o procuram, só numa situação de fé do espectador potencial deste texto, é que pode surgir algum "milagre". Na ausência dessa disponibilidade, isto não funciona.

**AMS** É isso mesmo. Aliás, isso está presente, penso eu, na tal ideia desta voz velada que surge, e que é, no fundo, a voz da multiplicação dos possíveis, para regressar ao Jean-Pierre Sarrazac. E é isso que também acontece neste texto, e por isso é que nós temos estas visões muito diferentes e muito iguais ao mesmo tempo. E é nesse sentido, também, que eu acho que podemos falar de um texto pulverizado. Ainda em relação a este assunto, e voltando à questão da estrutura do texto, digamos que a própria estrutura influencia de forma determinante a questão da teatralidade. Todos os gestos teatrais são de algum modo amortecidos, ensurdecidos, quase que mínimos, o que também é fonte de austeridade.

**PEC** Sim, mas então deixa-me colocar-te uma outra questão, que também coloco ao Fernando e à Ana: retomando a tua referência beckettiana de há pouco, este texto é um desafio à teatralidade ou é uma proposta da essência da teatralidade, e daí a sua austeridade ou "dureza"? Digo isto um pouco à imagem das propostas beckettianas: elas são desafios à teatralidade, então com uma determinada configuração histórica no teatro ocidental, ou são também desafios em defesa de uma espécie de regresso a essência do teatral?

**AMS** Eu acho que é a essência do teatral, porque é justamente este discurso que é o organizador de toda a teatralidade.

**FMR** Desse ponto de vista, estamos no domínio do anti-espectáculo: isto é feito com poucos meios, a palavra absoluta, e no plano gestual penso que é uma coisa mínima, pequenos percursos... Além disso, isto está marcado: todos eles se trataram muito mal durante a vida, há a cerveja, o *whiskey*, porventura foram os três alcoólicos, será? Todos eles: o Teddy, a Grace, o próprio Frank, a dada altura, também bebia duas garrafas por dia, numa altura em que eles não tinham dinheiro nenhum. Eu diria que o Teddy é, se calhar, aquele que nos dá as informações mais próximas da verdade. Não sei se será isto, mas foi ele quem teve a contabilidade daquele grupo nas mãos, aquele que teve a noção das necessidades objectivas, tudo o que tinha a ver com as coisas práticas, talvez ele se aproxime mais da verdade do que o artista, que tem uma noção de si que é sempre muito metafísica, eu diria: "fui autêntico, não fui autêntico, vivi, não vivi, fui sempre um charlatão ou não"? E ela, que, no fundo, tinha a vida toda virada para uma relação com ele, que ocupava o espaço todo, uma relação doentamente apaixonada. Agora, esta última conversa fez-me lembrar outras coisas: um outro mecanismo aglutinador do sistema de montagem que é a própria montagem. Verifica-se que os blocos surgem sob forma retalhada e isso tem a ver com a condição psíquica das pessoas em fase final: elas quando olham retrospectivamente, só podem ter uma memória que é ficcionada de novo. Não há um retrato ou um relato objectivo

da história anterior, há ainda uma projecção para a frente, com coisas que estão para trás e cada um tenderá a salvar-se no meio da sua própria história biográfica. Talvez no caso dela, nem tanto, uma memória mais pessimista, mais trágica, mas no caso do Frank é muito ambígua, e no Teddy creio que até relativamente optimista. Há outro aspecto aqui que me parece muito importante, que talvez entre em compensação com a história da "dureza": estas três criaturas foram muito unidas, esta actividade errante e um pouco perdida no espaço da Escócia, do País de Gales, com a Irlanda um pouco ao longe, esta errância, esta coisa de estar entregue às leis da natureza e às leis de um grande exercício da liberdade, é atraente. Fora das regras, fora da sociedade, isso é extraordinariamente atraente. É um fenómeno que acontecia frequentemente em África, com as criaturas que se castravam. E isso é vivido por estas personagens, talvez mais por ela do que pelos outros dois, porque ela vem da ordem. Por exemplo, o episódio do pai tem muita graça, é um episódio de grande coragem, regressar ao conforto do lar, para logo voltar a partir.

**PEC** Acho essa sugestão muito estimulante, porque grande parte da tragédia da Grace poderá ser menos o problema da sua relação com o Frank, e mais uma tragédia interior: é a sua própria divisão entre a ordem em que foi formada, e que a caracteriza, e a sua atracção pela ausência de regras, pelo desvio, pelo maravilhoso. E não é só um problema da sua relação com o outro, é uma cisão interior...

**FMR** É, é. E há uma outra coisa que vem desta vida errante e desta constante entrega à digressão: no estado actual das figuras, elas estão numa espécie de extremo oposto, porque a digressão que se pode fazer num espaço fechado ou num pequeno sítio é muito limitada, tanto mais que o espaço que é indicado pressupõe a presença dos espectadores, ausentes, o que é um sinal de morte, claro, o fim do espectáculo. Digamos que este monólogo começa no fim do espectáculo: não está ali ninguém, está o outro público, as filas de cadeiras estão ali, sem gente, e esse é um sinal muito violento. E eles, que foram grandes aventureiros, agora não têm aventura possível, porque também já não têm energia, não têm força vital, não têm espectáculo.

**PEC** Esse é eventualmente outro prolongamento beckettiano, que entra em ruptura com o paradigma que a Alexandra começou por identificar, o paradigma realista. Há um dramaturgo irlandês da geração ulterior à do Friel, o Frank McGuinness, que tem um belíssimo texto sobre esta peça com o título "Todas as vozes mortas", e que inicia precisamente com a referência a Beckett. Estas personagens são espectrais, falamos do além, depois da sua extinção, o que cria desde logo, em termos da convenção a estabelecer com o público, uma enorme ambiguidade: trata-se de partilhar uma ilusão e, ao mesmo tempo, anular aquilo que parece ser a condição essencial para a existência.

**AMS** Pois, aí é que está aquilo que é constante neste texto: por um lado, são personagens espectrais, muito beckettianas, mas depois também têm um lado de personagens realistas, que me fez pensar muito nas personagens dos primeiros textos do Alfonso

Sastre, em que se fala do herói irrisório, que é um herói realista, com uma condição trágica, perdedor por excelência, frustrado, cuja vida enquanto personagem existe porque ele vai falar das frustrações e vai tentar justificá-las, encontrar a origem dessas frustrações. Eu acho que é essa combinação de elementos que me parece muito interessante neste texto, essa fusão, que à partida pode chocar, é quase contraditória, mas que depois aqui funciona muito bem. O que também faz com que as personagens sejam muito complexas.

**FMR** Creio que se pode dizer que o absurdo é realista, porque figuras mais reais do que estas será muito difícil...

**ALA** Claro, até porque ele se constrói justamente sobre as memórias, como foi dito, desencontradas, diversas, e sobre as relações humanas. A Alexandra por diversas vezes tem referido esta questão da "dureza" do texto, e eu não sei se esta caracterização não tem a ver também com a frustração que ele gera no espectador/leitor. Frustração a nível das vivências das personagens e também a nível da nossa humana necessidade de tentar encontrar um fio de certeza, um momento de certeza, e isso é constantemente reconfigurado, rectificado. Mas essa frustração percorre as personagens e acaba por contaminar o próprio leitor/espectador. Por outro lado, eu também acho que essa "dureza" ou austeridade, de que ele próprio fala, tem, se calhar, também a ver com outro aspecto. Embora de Friel só conheça quatro peças - mas estou a pensar em *Molly Sweeney* e nos seus momentos alargados de lirismo, ou mesmo em *Traduções* - aqui, nesta peça, esses momentos não existem tanto. Os momentos de lirismo do discurso surgem aqui substituídos por dois aspectos que estão presentes nas falas das três personagens: por um lado, as tais cantilenas "hipnóticas, sedativas, encantatórias", com os nomes dos lugares; e depois, a canção de Jerome Kern, cantada pelo Fred Astaire, que surge também como espaço de representação, e que é também objecto de memórias desencontradas. E isso é uma maneira de suprir...

**PEC** Mas isso permite-me colocar outra questão que estava com muita vontade de levantar relativamente a este texto. Regresso à primeira sugestão da Alexandra sobre a conciliação de inconciliáveis ou da articulação de coisas aparentemente contraditórias: este texto é, e vocês dirão se concordam ou não, uma tentativa muito extrema de miscigenação de géneros, do dramático, do narrativo e do lírico. De qualquer modo é, relativamente aos textos até agora produzidos pela ASSÉDIO, o mais literário de todo eles. E até que ponto é que a ostensiva dimensão literária potencia possibilidades de jogo ou, pelo contrário, pode criar dificuldades à representação?

**FMR** Em relação a essa questão que levantas, parece-me que a teatralidade mínima que é proposta pode ser justamente reforçada por essa ligação entre o que é dito na primeira pessoa e o que é mais propriamente narrativo. Na representação propriamente dita, a dinâmica entre estes dois registos do dizer - o actor que diz e o actor que dizendo se vai progressivamente metendo na sua própria pele e, aí já não diz, diz-se - creio que essa tensão entre

estes dois registos do texto é, em si mesma, teatral. Mas é teatral nuns mínimos expressivos. Creio que também se pode correr aqui o risco de dizer muito bem aquilo que é narrativo, o que pode ser contra o espectáculo. Será necessário encontrar uma forma de dizer as coisas narrativas que não seja tão estranha ao que ele vai fazer a seguir a ponto de surgir aí uma ruptura. Mas talvez seja preciso que aquilo que é dito como coisa narrativa esteja contaminado pela personagem. Isto é o que eu imagino, não sei se será assim, só fazendo...

**AMS** Há aqui uma questão que não é propriamente da ordem do teatro do quotidiano, mas que tem alguns laivos disso, porque tem a ver com os heróis da *gens*. Esta opção pelo comum das pessoas, pela histórias banais, faz com que, justamente, se crie uma *durée* que vai implicar um tom mais narrativo. E essa questão do narrativo é sempre um perigo, porque se arrisca a sobrepor a narração e mesmo a descrição à acção, tal como o Fernando muito bem desenvolveu. Em termos teatrais, há que ter um cuidado muito especial. Enquanto leitura, é um gosto.

**PEC** Regressando à questão da linguagem, começo por lançar esta questão à Ana, algo que já esteve aqui por diversas vezes lateralmente referido, a propósito das memórias, da condição psíquica das personagens, das discrepâncias entre as suas histórias de vida. A composição deste texto é contemporânea da leitura por Friel dessa monumental obra de George Steiner que é o *After Babel*, sobre aspectos de linguagem e de tradução, onde encontramos um longo capítulo sobre a articulação da linguagem da verdade e da falsidade. Vou recuperar uma das frases do Steiner, quando ele, a dada altura, afirma que "a linguagem é o principal instrumento de recusa do homem em aceitar o mundo como ele é". Ana, a linguagem é isto? A linguagem serve menos para comunicar, e mais para?...

**ALA** ...para construir realidades, por exemplo, como é o caso, porque cada um constrói a sua. Já agora, uma questão que ainda não foi aqui levantada, mas que para mim é importante, prende-se com as preocupações da crítica feminista: esta figura feminina que aqui aparece, a Grace, é curioso, porque a única pessoa que não fala do aborto é Frank, que, de resto, a acusa de ser estéril. É curioso como a sua única referência à tal aldeia no extremo norte da Escócia, Kinlochbervie, é a notícia da morte da mãe, segundo ele, e segunda ela, do pai. Ele nada nos diz sobre a questão do aborto, a perda do filho, a descrição do enterro da criança, que na memória dela está associada à presença do Frank, versão que o Teddy vem desmentir dizendo que quem construiu a cruz, quem a pintou e quem disse as orações foi ele. Frank pura e simplesmente desaparece. Isto levanta-me a questão interessante da construção da personagem feminina: ela vem de um universo de ordem, sente-se atraída pelo caos, pela desordem, pelo desviante, por tudo aquilo que estabelece uma cisão com o seu passado. Aliás, ela era uma advogada, o que também introduz a ordem do social, da classe social, a referência ao "formal jardim japonês do pai"... Mas isto é uma coisa espantosa: como é que uma mulher que foi advogada, que viveu e se movimentou num espaço sócio-económico privilegiado agora se encontra numa penúria total e chora, como

ela diz, a tentar acender uns gravetos, porque estão molhados. Há aqui um masoquismo imenso na figura de Grace. E interrogo-me: se não fosse uma criação de um dramaturgo, não sei se esta figura seria construída desta maneira. Por outro lado, há amor também, há um profundo amor. A figura de Grace lembrou-me aquele poema da Plath, "Daddy", em que ela diz "Every woman adores a Fascist, / The boot in the face, the brute / Brute heart of a brute like you", porque, de facto, é disso que aqui se trata, só que no caso de Plath é uma fantasia e aqui não sei em que dimensão é que estamos.

AMS E estava a pensar justamente na personagem feminina e a pensar noutra coisa, e embora não conheça suficientemente bem a história das relações entre irlandeses e ingleses, a sensação que tenho é que há um aproveitamento deste quotidiano e destas personagens para se falar de algo mais profundo, e que tem a ver com a História. E parece-me que a linguagem passa também por aqui, pela mestria do autor em falar de problemas muito sérios, como esses, através de "heróis irrisórios" e das suas histórias banais. De qualquer forma, há um comentário de Julien Hervier a propósito da linguagem na obra de Peter Handke que talvez fosse interessante acrescentar à frase de Steiner, pensando, obviamente, neste texto de Friel: "Le langage reste ... le seul recours de l'homme dans son désarroi".

PEC Tens toda a razão, é óbvio que esta peça tem uma ressonância diversa ou acrescida quando representada num espaço de cultura inglesa ou, sobretudo, irlandesa, porque este trio representa um conjunto de experiências e de vivências. A acreditarmos nas palavras de Grace e não do Frank (que lhe atribui a nacionalidade inglesa), ela é oriunda de uma família anglo-irlandesa, protestante, da Irlanda do Norte, Frank será irlandês, de Donegal, e Teddy um londrino. Há aqui um trio e, a esse nível, a própria natureza das relações, o amor e a violência da relação de Frank e Grace, as relações de proximidade e de guerrilha, podem ser lidas como parábola das relações históricas da Irlanda e da Inglaterra.

FMR Há um outro aspecto curioso: é que o Teddy tem também uma atração por ela, reforçando a ideia de trio. Aqui parece-me bastante clara esta relação tripla, porque enquanto as relações de violência entre o Frank e a Grace ocorrem, ele funciona um bocado como almofada, mas ao funcionar como almofada, para ela, mais do que para ele, essa também é uma forma de ele se aproximar dela. Mesmo o relato da história do aborto, é ele que lá está, a acreditar na história que conta. Tudo indica que a história do aborto que ele conta é verdadeira, e é uma história terrível. A questão da mulher, de facto, é terrível, aqui nesta peça.

ALA Essa atracção que o Teddy tem pela Grace tem-na também pelo Frank. Há um momento da peça em que ele diz: "E, subitamente, ela é esta mulher fabulosa que, é claro, eu amo muito, casada com este homem que eu amo muito - talvez ainda ame mais. Mas é tudo. Nada mais. É tudo. E é bastante." E depois não há sequer a exploração deste facto, é um triângulo...

PEC E, acrescido a isso, o próprio Frank já tinha levantado a

questão de interrogar-se e não saber porque é que tinha ficado com eles tanto tempo.

ALA Exactamente, até porque eles não lhe dão dinheiro.

FMR Pelo contrário, no meio disto, ele é altamente responsável - na história dos quatro dias no hotel de Cardiff, onde é que ficou o Teddy?

PEC Deixem-me levantar aqui uma questão que me interessa do ponto de vista desta estrutura de produção teatral: vocês viram praticamente todos os espectáculos da ASSÉDIO e aquilo que eu gostava de saber é o que pensam da inscrição deste texto num repertório que se vai construindo, se é que isto faz sentido, naquilo que é sempre um jogo hesitante entre o imponderável e a opção voluntária e planificada.

FMR Parece-me muito clara a opção por um teatro com uma marca textual e uma marca narrativa muito fortes. Isso é uma linha muito clara. Penso que é isso que nos leva a associar os textos uns aos outros. E mesmo os espectáculos, também com um núcleo de actores que é restrito - quanto menos actores, mais texto, também, num certo sentido. E esta temática do casal que está um pouco presente em quase todos: em *O Falcão*, um pai e a ausência de uma mãe, que surge substituída por outra figura... Aí, por exemplo, senti um texto um pouco feminista. Também é um facto que é escrito por uma mulher [Marie Laberge]. Aqui sinto que é um texto mais masculino, pela forma como a personagem feminina é apresentada, não sei se se pode dizer que é redutora? PEC Relativamente a isso, e introduzindo um parêntesis na minha questão, também me parece que mesmo o plano da relação da Grace com o Frank será menos desequilibrado do que numa primeira impressão possa parecer: há uma relação de força absolutamente estabelecida e conquistada. Há uma dimensão da Grace que se debate sobretudo com o egoísmo de Frank ligado ao exercício do seu dom e às dúvidas que lhe estão associadas. Mas há também uma grande exigência, exigência talvez desmesurada, de atenção...

ALA Mas não é por acaso que ela diz que é uma das suas "ficções".

PEC E ele, não, dela? Tens toda a razão, estás a citar um passo do texto, mas a minha sugestão é que a relação de ambos é mais equilibrada do que possa parecer. A posição dela não é tão submissa, não é tão despida de força como possa parecer à partida.

ALA Sim, de acordo, até porque o masoquismo, de que falei há pouco, essa submissão de Grace é construída, é ela que...

PEC Mas há só submissão? Só desistência? Não há ascendente? Não existirá a noção clara da dependência que ela criou do Frank relativamente a si? Existe um conjunto de informações disseminadas ao longo do texto que nos mostram que Grace consegue, apesar de tudo, construir uma relação em que o torna dependente de si.

PEC Porque, de algum modo, essas relações são também equacionadas num outro plano que nos faz regressar ao problema do artista: um dos problemas relacionais é a centralidade que o dom de Frank tem na sua existência e o modo como Grace é excluída dele. Ela ressent-se dessa exclusão e, muitas vezes, adopta uma estratégia de afrontamento e de exploração/abuso de Frank relativamente ao seu dom. Ela é a mais próxima denúncia do eventual charlatanismo de Frank...

ALA Mas meramente pela sua presença... Aquilo que eu encontrei foi ele a queixar-se variadíssimas vezes pelo facto de ela estar ali, o que lhe coloca dúvidas sobre si próprio. No fundo, como ele próprio diz, é o domínio do legal, da ordem, em oposição ao do inexplicável, do milagroso, do que não tem efectivamente explicação. O dom, por um lado, e depois, por outro, o racional. Não me recordo de momento nenhum do texto em que ela diga que o confronto utilizando armas que ele não possui. Tanto quanto me recordo é ele que constrói essa ficção sobre ela. Mas posso estar enganada.

AMS Eu queria só dizer uma coisinha sobre a questão que colocaste relativamente ao lugar deste texto no percurso da ASSÉDIO. Confesso que não tinha pensado nisso e agora, de repente... Eu disse da última vez que achava que aquelas três peças [*O Falcão, Belo? e Peça com repetições*], consciente ou inconscientemente, formavam uma espécie de trilogia. E, agora, estive a pensar uns segundos para avaliar se alargava essa afirmação ou a abandonava. Eu vejo esta peça já a sair dessa trilogia. Continuo a pensar que há uma opção muito clara por um teatro que valoriza o texto, mas enquanto que nas outras peças há problemas muito concretos que são postos de forma bastante explícita, concreta - o problema da solidão, da violência, etc - por personagens individualizadas, não sinto isso aqui. Para começar, tenho muita dificuldade em discutir estas personagens, porque vejo-as todas muito interligadas, o que se prende com o facto de estarmos face a um texto de convocação de memórias. Logo isso faz com que o sentimento perante este texto seja diferente. E, por outro lado, também não acho que os problemas sejam colocados dessa forma tão concreta como nos outros textos. Acho que é um texto que me obriga a uma reflexão mais profunda, ainda. Pelo menos, a mim obrigou-me, e continuo com muitas dificuldades. Para mim, a leitura deste texto ainda não está completamente clara, devo confessar. Estou muito curiosa por ver o espectáculo, mas se há coisas que para mim já estão mais ou menos claras, embora tenha sido difícil chegar lá, tais como perceber em termos de estrutura como é que isto funciona, há outras que ainda não estão. Nesse sentido, acho que este texto - regressando ao adjectivo que tenho utilizado - ainda é mais "duro", mais austero do que qualquer dos outros...

PEC Mas também pode dar-se o caso de conter mais possibilidades de ressonância, para voltar a utilizar um termo que me é caro, do que os anteriores, dotados, provavelmente, de uma capacidade mais imediata, mas também mais efêmera.

AMS É isso mesmo. Levantam-se aqui uma imensidade de problemas

que vão desde problemas históricos a outros de uma banalidade e particularidade extraordinárias. Daí que todas essas ressonâncias me levem a distinguir este texto dos outros. Relativamente aos outros podemos falar de uma trilogia, enquanto que este se dirige para outros horizontes, parece-me.

FMR Há uma outra constante, que é o pequeno universo familiar, quase nuclear, que aqui também aparece, embora esta seja uma estranha família. Os outros três textos estão na ordem, pertencem a um universo menos marginal do que este.

PEC Um repertório constrói-se por opções e por conjunturas e contingências, como é óbvio. De algum modo, e em paralelo com o nosso primeiro texto, este recupera outra ficção inauguradora: uma espécie de regresso do trio exclusivo de actores que originalmente integram a ASSÉDIO. E propõe-se como um passo, desejavelmente feliz ou bem conseguido, em termos de um determinado tipo de trabalho, de relação com o texto, de interpretação. Essa vontade ou desafio parece-me algo muito claro nas exigências colocadas por este texto.

FMR Eu achei a peça muito atraente. Estava agora a pensar: ele não sugere que estejam os três presentes, mas talvez isso fosse interessante, com os outros quase imóveis...

AMS Eu quando li o texto pela primeira vez, senti-o dessa maneira, exactamente assim. Depois, tentei retirar essa imagem. Quando reli o texto, voltei a sentir isso, curiosamente, até talvez pelo facto de eu não os sentir individualizados: quando um fala é como se estivessem todos a falar e a misturar as memórias, como se dissessem uma coisa agora, e amanhã dissessem a mesma coisa de forma diferente, com contronos e variações, porque a memória é assim mesmo.

PEC O plano da memória é talvez o aspecto que apresenta mais afinidades com a *Molly Sweeney*, que também é um exercício de memória. Aspecto que constitui parte da sedução da peça, permitindo ao espectador identificar-se com um mecanismo, que todos nós conhecemos: essa necessidade de reconstrução das nossas existências, de fixação em determinados momentos e da versão que lhes atribuímos.

FMR Desse ponto de vista, há aqui um equilíbrio na reflexão que eles fazem dos momentos de excepção e dos momentos negativos, embora na relação entre eles os dois, à excepção da fuga para o hotel, aquilo parece ser tudo sempre muito violento e conflitual.

ALA Até porque é curioso que haja uma recusa muito explícita do factual: há um momento em que o Teddy refere aquelas pessoas que guardam tudo, recortes de jornal, etc, enquanto que a única coisa que ele guardou foi o cartaz, mais nada. Por isso, tudo aquilo que possa ser do domínio do factual, do concreto, tudo isso é abolido.

FMR Essa imagem é muito forte, porque essa história do cartaz

no balde do lixo, ela entretanto já morta, parece ser um pouco o fim desta história toda. E o cartaz é encontrado na lixeira...

PEC Há, curiosamente, um outro momento, e que se prende com o domínio do concreto e do factual, e que é muito importante em termos das suas implicações e consequências de leitura, que é o momento em que Frank exhibe e amarrota o recorte. Se admitirmos, o que já foi sugerido em intervenções vossas anteriores, que, de algum modo, a situação destas personagens recupera as situações das representações, dos "espectáculos" do Frank nos salões e outros espaços onde ele se apresentava, temos aqui algo que rompe com a qualidade espectral destas personagens: o Frank diz-nos o que tinha acontecido àquele papel, o Frank já amarroto aquele papel, mas em termos de espectáculo e representação, não só é o único objecto que parece viajar consigo, como também, quando assistimos ao momento em que ele exhibe o recorte, o recorte ainda está intacto e é então que ele o vai amarrar. Trata-se de um momento muito particular em que temos...

FMR ...em que se introduz um presente. Eles falam a partir do além, mas falam no momento em que estão ali...

PEC Eles "revivem" a sua experiência em cena.

ALA O Teddy diz: há pessoas que "guardam tudo: recortes de jornal, cartazes, notícias, fotografias, entrevistas - guardam aquilo tudo. Mas eu nunca acreditei nisso. Quero eu dizer o modo como vejo as coisas, é preciso ser-se realista, viver no presente". O recorte de jornal de Frank, que surge no último monólogo, como que fecha o ciclo, porque é sobre essa cura espectacular, espantosa, na aldeia de Llanblethian, da cura das dez pessoas. Esse é o único momento que nos fica de concreto. É necessário apagar o factual para que depois as memórias se reconstruam.

PEC Explorámos pouco esta metáfora da "cura pela fé", que é a metáfora organizadora da peça: presente no título original [*Faith Healer*], constituindo um desafio importante em termos de concretização noutra língua, e associada à metáfora do artista e da arte.

FMR Isso é de uma grande actualidade também, porque estamos no universo das seitas, que se organizam em multinacionais. A confusão entre a representação e a produção do milagre, o milagre como uma coisa encenada, do domínio do espectáculo...

AMS Eu penso que há aqui uma questão que tem a ver com as frustrações e com a necessidade de se descobrir em que momento é que se perdeu o pé, o que é que levou a tantas frustrações. Isso faz com que a própria estrutura monologada da peça transforme o palco numa espécie de confessional: é como se as personagens se estivessem a confessar, à procura de qualquer coisa, da salvação, da absolvição... A própria relação que o texto estabelece com o público, a distância que exige, parece-me que tudo isto também tem a ver com o domínio da fé. E essa questão da fé, que muitas vezes passa por esse domínio da charlatanice, acaba por ser uma questão muito séria nesta peça.

ALA Sendo efectivamente uma metáfora aglutinadora do texto, a cura pela fé, é também uma metáfora para a arte, e o que pode também estar aqui a ser debatido é o problema da produção artística, da arte, enquanto labor, meramente, do domínio do racional, e a arte também como dom. Questão que tem sido retomada mais recentemente, depois dos percursos teóricos dos anos sessenta e setenta, em que o artista se viu reconduzido a mero produtor. É o regresso a uma noção romântica da arte e do artista, e que nas peças que conheço de Friel - *Traduções, Danças a um deus pagão, Molly Sweeney* e esta - nunca se perde de vista. Por isso é que insisto nessa dimensão lírica, mágica, que está sempre presente nesses textos a variadíssimos níveis.

PEC E que está associada a uma outra preocupação que torna o exercício do dramaturgo ao escrever esta peça tão introspectivo e tão egoísta como o exercício de Frank a debater-se com o seu dom. Há aqui uma duplicação de efeitos, o que se prende com a função social do artista. Não por acaso, Frank exerce toda a sua actividade e o seu labor durante anos, décadas, na Escócia e no País de Gales, até chegar a essa morte ritualística no seu regresso à Irlanda. Morte que nos é recuperada e repetida por todos e que parece obedecer a um ritual.

FMR Este tipo de práticas, de pequena empresa, isto é mais frequente e mais vulgar do que porventura imaginamos. Mesmo no País de Gales, Escócia, Irlanda, a cultura é uma coisa muito assente em lendas, em coisas fabulosas...

PEC Acho que é por aí, mas relativamente a esta centralidade da arte e das preocupações com a sua função social, obviamente que isto também se prende com um percurso histórico e como, muito particularmente no caso irlandês, o escritor, o artista, o pensador, ocuparam e conquistaram o lugar de criação de um imaginário colectivo. Contribuíram muito mais decisivamente do que noutros percursos históricos recentes para que esta questão se coloque de forma tão funda e premente: como contribuir para esta necessidade de "redenção". Nessa medida, o percurso do Frank é um percurso de exílio. Mas há algo de sombrio e de estranho no seu percurso, no modo como nesse momento final ele se entrega, com a consciência do que vai ocorrer, segundo o seu próprio relato. Ele oferece-se como elemento sacrificial, o que acentua outra dimensão da peça, que sublinhámos pouco: a sua dimensão mais ritualística. A própria expressão do texto seleccionada pela Alexandra, "algures entre o absurdo e o solene", também é uma boa maneira de descrever o ritual. E a figura do Frank é um bocadinho xamanística, sacerdotal...

FMR Esse exílio acaba por ter qualquer coisa a ver com os outros exílios todos que conhecemos: Joyce, Beckett, o próprio Sean O'Casey...

ALA E o regresso a casa equivale à morte, efectivamente. E esse momento final da peça, em que temos o encerramento de um ciclo, com Frank a afirmar "Eu estava finalmente a renunciar ao acaso", também traz, mais uma vez, a "revivência" de qualquer coisa onde está envolvido o papel do espectador. Temos aqui por um lado a



voz do próprio Friel e, por outro, aquele grupo de jovens camponeses, "espectadores" a quem ele se entrega. E a morte é simbólica, e o ciclo fechou-se.

**AMS** Ainda voltando àquela noção do palco como espaço confessional, como se eles estivessem ali em busca de uma eventual "salvação", acho que a postura deles é a postura daquelas pessoas que iam ter com o Frank: "Às vezes, nem sequer os olhos levantavam. Ficavam ali sentados, muito quietos, partindo do princípio que eu adivinharia os seus lamentos. Porque, ao virem ter comigo, expunham, reconheciam publicamente o seu desespero. E embora dissessem a si próprios que estavam ali por causa da remota possibilidade de uma cura, eles sabiam, nos seus corações sabiam que tinham vindo não para serem curados, mas para confirmar que eram incuráveis; não com esperança, mas para eliminar a esperança; para a remoção dessa última, impossível possibilidade - era por isso que vinham - para selar a sua angústia, para darem esposta a uma finalidade." Eu acho que é exactamente isto: eles eram assim, mas eu também estou nesta posição, e vós, espectadores, que estais aí sentados, também.