LÁZARO

TAMBÉM ELE SONHAVA COM O ELDORADO

LÁZARO
TAMBÉM ELE SONHAVA COM O ELDORADO

DE JEAN-PIERRE SARRAZAC

ENCENAÇÃO DE
FERNANDO MORA RAMOS

TEATRO DA RAINHA

EM BUSCA DE FORTUNA E MELHOR FADO

O ponto de partida é *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca, de autor anónimo, impressa em 1554. A primeira tradução para português data de 1721. Desde então, o interesse pela obra motivou pesquisa crítica infindável e foram realizadas várias traduções. Numa das mais recentes, José Bento, um dos nossos maiores conhecedores da literatura hispânica, refere-se à obra como «o primeiro grande romance escrito e publicado em Espanha». Mereceu sequelas. Logo em 1555, surgiu em Antuérpia uma segunda parte, menos realista, mais efabulada. Um aspecto interessante a reter desta segunda versão é o facto da personagem central sofrer pela primeira vez uma metamorfose. Converte-se em atum. Seguiram-se as versões de Juan Cortés de Tolosa, em 1617, porventura mais anedótica do que as anteriores, uma outra impressa em Londres no ano de 1688, a que apareceu em verso na Barcelona de 1742. Seria fastidioso enumerar todas, assim como as especificidades que em cada uma delas fomos encontrando ao longo dos séculos. Mas importa sublinhar que, tendo servido de ponto de partida, o Lazarillo original está longe de ter sido a única fonte em que o dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (n. 1946) bebeu para conceber a sua primeira peça editada: *Lazare lui aussi rêvait d'eldorado* (1976).

Num ensaio publicado na revista *Études Théâtrales* (n.º 56-57, 2013), o ensaísta Bernard Faivre detectou os cruzamentos genéticos que originaram o nosso Lázaro. Sarrazac situa a acção muito depois de Lázaro ter ficado órfão de pai e de mãe, ambos perseguidos pela Santa Inquisição, depois de ter servido um cego, um clérigo, um escudeiro, um frade mercedário, um buleiro, um capelão, um aguazil, e por todos haver sido burlado, ludibriado, humilhado, explorado. E nas mãos de todos haver passado fome, frio, demais privações e provações que possais imaginar. Na peça, Lázaro assoma à cena como pregoeiro ao serviço do arcipreste. Está prometido a Inês. Cresceu, exerceu ofícios para sustento da existência sem passar da cepa torta. O arcipreste de S. Salvador, paróquia de Toledo, impinge-lhe uma criada como esposa, para que partilhem casa, mesa e cama, oferecendo-lhe em troca roupa usada e produtos da terra. Ele apregoa os vinhos, mas almeja livrar-se do patrão para ficar sozinho com Inês, talvez em Cádis,

onde abriria uma lojinha. Teriam filhos e seriam felizes para sempre. Não seria pouco para quem se encontra enterrado no pântano da indigência. A peregrinação do Lázaro gerado por Sarrazac é, pois, posterior a esses tempos em que o poder político do imperador Carlos V prosperou, tornando-se senhor de grande parte da Europa e do Novo Mundo: as Américas.

Às sequelas de Lazarillo de Tormes foi Sarrazac respigar, por exemplo, a bebedeira de Lázaro com os mercenários alemães transmutados em turistas. Na versão de 1555 estes eram simplesmente soldados. Da continuação publicada em 1620, aproveitou-se a cena em que Lázaro abocanha todas as provisões do navio em plena tempestade para que nem um pingo de água do mar caiba no seu corpo. Evitemos, porém, oráculos desagradáveis, notemos apenas que a Santa Teresa de Ávila que sobrevém a Lázaro no decorrer da acção só foi canonizada em 1622. Diz Bernard Faivre: «É um dos charmes da peça de Sarrazac, este vaivém permanente entre a Renascença e o século XX. A peça nunca se passa verdadeiramente onde cremos que está. A Espanha que nos é apresentada é de uma geografia extensamente imaginária.» Eis um dos efeitos mais extraordinários do discurso parabólico adoptado pelo Autor, a possibilidade de aludir a tempos diversos e geografias distintas sem temer paradoxos nem anacronismos. A parábola é o discurso de todas as possibilidades, o que nela vale é o exemplo, muito mais do que a coerência lógica do pensamento racional. A sua complexidade é dinâmica, ajusta-se às situações sem fins descritivos. À luz deste século XXI nascente, a parábola de Lázaro readquire pertinência por força das circunstâncias sociais, políticas e culturais inerentes à condição migrante da personagem.

LARGA O TEU MUNDO. SEGUE NA DIRECÇÃO DA LUZ

Jean-Pierre Sarrazac nasceu nos arredores de Paris, em Ermont Eaubonne, instalando-se mais tarde com os pais na região de Lot. Iniciou os estudos universitários em Nice, na área de Letras, dedicando-se desde cedo ao jornalismo. Foi também em Nice que inaugurou uma intensa actividade política, participando mais tarde, em Paris, na criação do Comité d'Action Révolutionnaire durante o Maio de 68. A descoberta do interesse pelo teatro fê-lo rumar à capital. Aluno de Bernard Dort, de Jacques Scherer, de Roland Barthes, criou com alguns colegas um grupo de leitura de peças contemporâneas. A colaboração com a relevante revista *Travail théâtral* deu-se no início da década de 1970, aí publicando textos de análise e crítica de espectáculos. Concluiu então uma tese de mestrado dedicada a Antoine e a Henri Bernstein, começando uma importante carreira universitária no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Paris X – Nanterre. A sua primeira peça foi escrita e publicada nesse período em que começou a encenar e a leccionar, dividindo-se por uma prolixa e profícua actividade universitária, crítica, reflexiva, criativa

Num dos seus ensaios incontornáveis, *O Futuro do Drama* (1981), lembrou alguns dos pressupostos subjacentes à escrita de *Lazare lui aussi rêvait d'eldorado*: «peguei numa figura do romance picaresco espanhol para a catapultar, de acordo com a sua trajectória transhistórica natural, para o Eldorado contemporâneo dos trabalhadores imigrados, depressa a vi aterrar nas águas contaminadas de uma cuba, no terreno pantanoso de uma humanidade inclassificável e intocável, e aí juntar todos aqueles a quem Marx chamava já os «Lázaros do proletariado», e ser «explorada», por todos os lugares da Europa, como um animal de feira, um tritão. Lázaro tinha-se imaginado pequeno-burguês, rico graças à viagem para a América, mas, tendo sido levado de barco, encontra, no momento de dissolução do corpo que precede a morte, as justas proporções da criatura: «Não se descasca uma cebola com uma foice. No entanto, eu, retiro-me como uma cebola a quem tiraram a casca. Curvo-me aos vossos pés; reduzo-me, para morrer, à minha mais pequena dimensão possível... Vejam cair as minhas peles de miséria, as pústulas do Tritão, as crostas do emigrante, as verrugas do pequeno comerciante que eu nunca pude ser. Desfizeram-se neste domicílio húmido...» (trad. Alexandra Moreira da Silva, Campo das Letras, 2002, p. 101). Consequência da sua tese de doutoramento, este ensaio tornou-se fundamental para uma compreensão mais profunda do pensamento dramatúrgico e teatral de Jean-Pierre Sarrazac. Nele se aprofundam conceitos tais como os de *teatro rapsódico*, *personagem criatura*, *desvio*,

parábola, inerentes à sua peça de estreia. Amigo de longa data de Jean-Pierre Sarrazac, Fernando Mora Ramos há muito se familiarizou com estas noções. Encenou *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado*, pela primeira vez, em 1984, já então com tradução de Regina Guimarães para a então jovem companhia de Teatro CENA. O espectáculo apresentado pelo Teatro da Rainha foi enriquecido por um momento puramente rapsódico, especificamente imaginado pelo Autor para este regresso à cena de *Lázaro*. Ao "espírito da peça" cabe contextualizar este agora indissociável de um outrora. Se em 1976 o propósito era debruçar-se sobre a realidade da imigração numa França onde perduravam as imagens decadentes dos *bidonville*, bem conhecidas da emigração portuguesa, presentemente a interrogação incide já não apenas sobre as condições do imigrante argelino ou português, mas, por força de uma nova conjuntura, a parábola recai, antes de mais, sobre esse Mediterrâneo da nossa vergonha.

MEIO MUNDO CORRE PARA AS ARMADILHAS COLOCADAS PELA OUTRA METADE

Podemos referir-nos a *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado* como uma parábola de todos quantos partiram e partem em busca de um futuro melhor, fugindo a uma desgraça para encalharem noutra. A hipótese de um paraíso não resulta apenas da ambição de uma fortuna esquiva, é um empreendimento para escapar à desventura fintando um destino de indigência traçado pelas circunstâncias desfavoráveis em que se nasce condenado. Daí que se fale das estações ou etapas percorridas por este Lázaro como a Via Crúcis do imigrante, o qual podia ser, à época em que a peça foi produzida, um português ou um argelino dos famigerados *bidonville*, como hoje são os náufragos do Mediterrâneo ou a mão-de-obra barata que labora nas estufas alentejanas.

O ambiente tragicómico que dá forma e cor à Via Sacra deste Lázaro afastou-se das venturas e desventuras satíricas do século XVI. Desse tempo, perdura a fome de Lazarinho e a sua estranha capacidade para se desenrascar. Sarrazac chamou-lhe «campeão da resistência passiva». Perdura também todo o cardápio de truques, expedientes, malfeitorias, burlas, intrujices, manhas, maldades, mas a ironia corrosiva do século XVI está em tensão com a tragédia distópica do século XXI. É um dos aspectos mais emblemáticos desta peça, a tensão continuada que nela se processa entre o arcaico-mítico e a banalidade da crueldade presente no quotidiano de todos nós.

A transformação operada em Lázaro no decorrer da peça tem múltiplos envios. Metamorfoseado em tritão por três traficantes oportunistas, o seu corpo acaba exibido num teatro de aberrações à semelhança desses zoológicos humanos ainda activos durante a primeira metade do séc. XX. E se entretanto foram ilegalizados, só por ingenuidade os daríamos por extintos. Que outra coisa chamar aos campos de refugiados que pululam pelo sul de uma Europa muralhada senão um zoológico humano onde mantemos cativos os Lázaros deste tempo? «Carregas com o teu próprio cadáver. Vais ao Eldorado para o embalsamar», assevera o turco desencantado ao siciliano iludido. «Apontam para o futuro com o braço decepado», constata o velho bêbado na terra de ninguém. E destas debilidades colhem proveito Domingo, Pedro e António, o trio de mafiosos extorsionários que sempre neste mundo há para tornar ainda mais miserável a existência dos já miseráveis. «É de ausência de maravilhoso que esta pobre gente sofre», exclama Domingo.

Esta monstrificação da personagem central recorre à dimensão metafórica que provém da mitologia clássica, ao mesmo tempo que nos confronta com uma actualidade em que o mito se funde com a realidade para nos confundir e, desse modo, hipnotizar. Ela remete tanto para os zoológicos humanos — o último ocorreu em Bruxelas, na Bélgica, no ano de 1958 — como para os *freak shows* com mulheres barbudas, gémeos siameses, anões e homens elefante, que divertiam a burguesia europeia do século passado. Mas é também, e talvez aí resida a sua maior força, um retrato da passividade cidadã face ao horror. No mundo extremamente mediatizado em que vivemos, a contabilidade diária da desgraça faz de todos nós espectadores da barbárie. A fotografia de Alan Kurdi, o menino sírio de três anos que morreu afogado numa praia da Turquia em 2015, é apenas a imagem modelar de uma tragédia diária, permanente, constante, que se dá

num Mediterrâneo transformado em cemitério às portas dum continente cuja prosperidade ainda não foi capaz de encontrar vias de solução humanitárias para os milhares de seres humanos encarcerados em campos de concentração a que eufemisticamente damos o nome de campos de refugiados.

PROPOMOS UMA IMAGEM SADIA DA MISÉRIA

A predilecção de Sarrazac pela parábola, é o próprio quem o declara, está relacionada com a sua ligação «a um certo teatro popular ou, como dizia Vitez, "elitista para todos".» Em *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado* operam-se cruzamentos e associações, hibridações nas ambiências e na forma que vão do lúdico infantil ao grotesco, do onirismo surrealista ao naturalismo de tipo social. Há momentos místicos, outros alucinatórios, delirantes, há lirismo em monólogos e em canções. Desta heterogeneidade retira-se, porém, um fio condutor, uma malha que vai sendo tecida até ficarmos na presença de um corpo complexo que nos inquieta por, ao mesmo tempo e com o mesmo grau de intensidade, tanto nos provocar a gargalhada como nos instigar o soluço árduo das emoções contidas.

Disse o encenador Fernando Mora Ramos, a propósito de *O Fim das Possibilidades*, outra das peças de Sarrazac por si encenadas: «Como é que os imigrantes que tentam chegar à Europa pelo Mediterrâneo são tratados pelos média? No máximo, ocupam notas de rodapé nas páginas dos jornais. É todo um continente de sem-rosto que tenta chegar a este suposto Eldorado situado às portas da Europa, e aqui sem nenhuma promessa de retorno. Mas esse Eldorado já nada tem de terra prometida, aponta antes para a ideia de campo concentracionário: o campo já não é a excepção, é toda uma sociedade convertida a essa realidade de excepção, a esse modelo de exclusão massiva assumido como paradigma, como uma espécie de deserto que avança.» Esta peça procura fazer exactamente o contrário do que fazem os média, ou seja, oferece protagonismo ao que vulgarmente é reduzido a notas de rodapé, engendra um rosto possível para esse continente de sem-rosto que aqui ganha corpo e voz. Um corpo ele mesmo mudado, desfigurado, transfigurado em curiosidade no interior da cena, objecto de observação inclemente e de metamorfose, um corpo espectáculo que se opõe à espectacularização usurária do corpo.

Nada disto é por acaso. No posfácio à primeira edição da peça, o Autor afirmava: «Por detrás das formas carnavalescas, de metamorfose da narrativa em transformações de personagens, é um único mundo que a peça convoca. Com o desejo que reconheçam a sua unidade e que decifrem as suas contradições.» Assim esperamos que o público acolha o Lázaro ressurecto de 2021, procurando decifrar o que nele perdura de enigmático e, por isso mesmo, assombroso.

Henrique Manuel Bento Fialho

Margarida Araújo

Margarida Araújo

Margarida Araújo

Margarida Araújo

LÁZARO, TRAJECTO E MONSTRIFICAÇÃO

Lázaro tem três finais. Correm na sua malha fabular três rios, o presente, representado em cena, o trajecto de Lázaro, o ausente, os monólogos de Inês, os desesperos gritados pela santa que percorre a Meseta das encruzilhadas em busca dos filhos, os delírios de Lázaro embebedado — *in vino veritas* — e o destino dos pequenos cruéis traficantes, a sua fuga para nenhures após o homicídio de Lázaro tritão. Este morrerá na praia, à porta do destino, de forma inversa ao sonhado.

Essa malha tripla é, em si, a negação da fábula como via uni-elementar do calvário deste Lázaro — a peça segue a Via Crúcis, à maneira de um drama por estações. O seu trajecto faz-se, estação a estação, primeiro perdido nas surpresas armadilhadas do caminho — floresta de enganos —, depois no interior da cuba húmida em que é metido, a comer peixe cru para exibição, com sucesso garantido, os mirones, público-alvo, são atraídos pelo monstruoso, pelo que cheire a sangue como no circo romano, pelo espectáculo grotesco de humilhação a que obrigam Lázaro — "nada mais risível do que a infelicidade", diz Beckett pela boca de Nell, em *Jogo do fim*.

Nesta tragicomédia, o que enreda o cruzamento entre fábulas, é expressão do que é sistémico, determina "destinos" — inexistência de trabalho para os de baixo, distribuição injusta da riqueza, palácios versus choupanas, emigração, etc. — e estrutura desigualmente a sociedade que rege a natureza desta ficção fabular, real por baixo do que se conta.

Lázaros são os constrangidos a partir que partem iludidos pelo Eldorado — um céu visto na terra dos ocidentais acerca de outras paisagens, no século XVI e no tempo presente a própria possibilidade de um trabalho que liberte da sobrevivência pura e dura e permita aceder a parte da "riqueza" globalmente mal distribuída. Outros lázaros são os que vindo da mesma pobreza viram pedros/domingos/antónios, lucrando com a desgraça dos outros — há sempre um pior por vir. Nas fronteiras obscuras e lucrativas dos mercados vive-se na lei que se transgride, o mercado negro não é mais que o reverso do "mercado branco", seu irmão siamês, alimentados e tolerados nas transacções operadas entre ambos, o capitalismo não tem fronteira ética.

Os afogados hoje nessa cuba-mediterrâneo, como lhe chama Sarrazac num texto que escreveu para este regresso da peça à cena, são vítimas de traficantes como os da peça. Escrito em 73/75 e centrado nos fluxos de emigração dos finais de cinquenta e sessenta em contexto europeu, a partir da história referida a Lazarilho de Tormes, século XVI, *Lázaro também ele sonhava com o Eldorado* revela pela sua actualidade a persistência do que não muda.

É dessa emigração de sessentas que vem Inês, a fábula ausente, a mulher que espera o regresso do marido.
O seu tempo é solidão, o amortalhar do seu corpo. Morre de esperar.

Quem percorreu Trás-os-Montes nos setenta, para os lados de Montesinho ou Castro-Laboreiro, lembrar-se-á de ter visto vultos de negro na paisagem a lavrar terras, a tratar do gado, a fazer trabalhos agrícolas. Eram as viúvas antecipadas de que a peça fala. Nos *Caractères*, de La Bruyère, há a certa altura um "retrato" de camponeses em tempos de fome a viver em grutas, como animais, entregues à miséria, gente sem recursos mais que aqueles que seriam os das criaturas primitivas, colectores e caçadores. Ressalvadas distâncias e diferenças, esses vultos de luto na paisagem associo-os a esta descrição que nunca mais me saiu da cabeça.

Mas Lázaro é uma vida, uma biografia, um trajecto, o que vai do sonho à realidade, do que se projecta ao que acontece. Inspirado pela célebre narrativa picaresca do século XVI, as suas aventuras e desventuras em busca do Eldorado, a peça relata o modo como a luta pela vida, a sobrevivência, é uma guerra individual, sem solidariedades possíveis, já que a massa que emigra é uma soma de desgraças e não uma força do que possa ser comum em busca de autonomia própria. Aos desgraçados nem a política é permitida, nem sequer uma consciência de si mesmos identitária. A cidade está num outo lugar.

Mas os desgraçados também sonham, como este Lázaro, não lhes está interdito tanto quanto estará comer — figura próxima de Ruzante ou de um Arlequim primitivo, quando pode, enche o bandulho, o que lá mete já não lho tiram. E Lázaro sonha alto no divã do autor, fantasma a partir de uma acumulação de frustrações e desaires — o que sonha daí emerge —, que o fazem ver lucidamente, alucinadamente, o que o atormenta — o seu próprio destino trágico. Em contraponto dessa visão do desaire, entremeada de formas de a alimentar pela positiva, há uma inexplicável força enérgica que o mantém vivo e capaz de fantasia. Reduzido a menos que nada, conchinha minúscula que uma maré traz e leva, agarra-se à vida como um sempre-em-pé se erecta, tem sete vidas, é fenómeno, energia e resistência que transbordam. Pondo-se a hipótese de partir para os céus, perto do fim, Lázaro prefere a companhia dos bandidos pois certamente "lá encontrará o Arcipreste e sabe-se lá o que o obrigaria a fazer", depois de o ter usado como escravo a dias. Sodomizá-lo?

Na verdade é por aí que a subjectividade, que no teatro mais combativo da época — setentas — não entrava como categoria estética, é resgatada para lá de um teatro da fábula e da economia, didáctico e militante. Lázaro sonha e o sonho é categoria dramática, estamos perante um teatro que não rejeita o onírico — nem o fantástico, a monstrificação e o grotesco — como paisagem demonstrativa do que do real se possa ler na deformação que o sonho reescreve à sua maneira.

É a essas misturas e ao respigar de tudo em todas as possibilidades engendradas pelo acto de ficcionar que Sarrazac chama rapsódico, malha tecida de todos os bocados que a realidade, também a referencial, pode conter desse real que faz uma abstracta totalidade abrangente: a peça recorre a todas as formas do espectáculo popular, a farsa, o circo, a dança, a pantomima, o comentário, o verso dito directamente, etc., assim como recorre a todo o tipo de fontes, referenciais, teatrais, literárias e históricas (as Comunas de Castela de 1520/21), o drama por estações, o grotesco meiheroldiano, Brecht, num charivari — é Sarrazac que usa o termo — que é, em si, esse rapsódico que o autor procura no teatro — uma costura de formas como aquela que os rapsodos praticavam por memória, entretecendo histórias, cosendo memórias e episódios. Entre um teatro das formas populares e um teatro da história, Brecht e Strindberg, o íntimo e o político, o subjectivo e o histórico, este Lázaro faz o seu caminho.

O teatro convocado é, na base, a farsa medieval, o teatro dos mistérios com as suas mansões, a comédia, mas também a dimensão subjectiva referida, em monólogos

de auto-reflexão. O princípio da interrupção da acção e o comentário que lhe é exterior na forma mas interior no tema, cantado, forma poética, balada, etc., completam um teatro que além da fábula pratica a montagem e a parábola — o tal desvio, esse contar ao lado, é aqui o calvário e o Lazarilho feito emigrante a falar-nos do emigrante real, do habitante do bidonville.

Lázaro é uma misturada formal, uma tentativa de trazer um tema de actualidade nos anos setenta — a peça é de 73-75 — que hoje, 2021, nos assombra com os migrantes planetários, em particular os que buscam o Eldorado Europeu que os escorraça ou que, precisando deles, os usa sazonalmente.

Parte das derivas autoritárias dos últimos anos na Europa vêm da reacção conservadora, fascizante, a estes novos migrantes, a maior parte deles a fugir de guerras, da morte certa. Parece que para estes lados ainda há sobras, migalhas, o que seja — a Europa entretanto fecha-se. Lázaro continua a falar-nos disso, não só com actualidade, mas também com a energia própria de um texto que é, em si, um grito contra este estado de coisas.

Entre nós, o aparecimento de organizações fascizantes deve-se a uma reacção nacionalista, tacanha e patrioteira, a este "outro" que também nos busca. Como se não fôssemos árabes, visigodos, suevos, alanos, africanos, misturados como os povos são, judeus, indo-lusitanos, barranquenhos, mirandeses, galaico-portugueses, afro-alentejanos, ciganos, normandos, freixodespadàcintrenses. Basta observar os visos do nosso tipo comum e mesmo daqueles que lavados no melhor dos omos transportam essas misturas genéticas.

Lázaro também ele sonhava com o Eldorado foi, para nós, a forma mais acertada de falar de uma questão que se impõe, a todos, europeus e portugueses, como urgência inadiável. Lampedusa é aqui ao lado, as praias do Algarve dão directamente para a tragédia que não cessa. O Mediterrâneo da mitologia grega e outras, anteriores, é hoje um mar de sangue, cemitério em laboração clandestina contínua, para nossa vergonha.

Fernando Mora Ramos

Margarida Araújo

Margarida Araújo

APONTAM PARA O FUTURO COM O BRAÇO DECEPADO

à conversa com o encenador Fernando Mora Ramos

Comecemos pelo regresso ao Parque D. Carlos I. Depois de um ano e meio de pandemia, suponho que tenha um sabor especial sair da sala estúdio para cumprir uma tradição suspensa, a realização de espectáculos em espaços que não foram originalmente concebidos para o efeito. Qual a importância para o Teatro da Rainha deste tipo de envolvência com a comunidade, uma envolvência que implica tanto um reaproveitamento do património material da cidade como a participação de actores amadores?

Tudo começa numa certa precariedade das condições. Mas não só. Quem não imagina um espaço adequado ao que faz? Construir arquitectura para modos de representar diversos e de dar a ver "os espectáculos" — na "Poética" fala-se da "parte visiva" como uma necessidade, uma inevitabilidade, para completar a ouvida — é um exercício que se vai desenvolvendo à medida que vais fazendo teatro, espectáculo após espectáculo — e já lá vão 50 anos de fazer e 126 experimentações, contas recentes. E não esqueçamos que grandes dramaturgias surgiram com arquitecturas de ar livre, gregos e isabelinos, teatros que envolviam as cidades, públicos heterogéneos. Nessas experiências, baseadas em textos escritos para serem representados, partos em potência, descobres que as peças, as formas dramáticas, pedem sempre conformações espaciais diferentes — mais do que a cada texto a sua cenografia eu diria que cada texto contém um edifício, esse desejo implícito, um edifício singular enquanto cenografia e relação cena-sala, tens de saber sempre em que espaço concreto é a cena da sala — isto quanto ao teatro liberto das cenas fixas e de entradas e saídas convencionadas, bastidores e luz de velas, contemporâneo, portanto. Isso significa forma física, mas também forma acústica. O espaço é uma arquitectura, no sentido convencional, e uma caixa acústica, um instrumento, um ressoador, mais seco, mais reverberador. Há espaços que ressoam mais cavo, outros mais agudo, a atenção ao fenómeno da escuta é essencial num mundo dominado pelo ruído e pela surdez, também psíquica, o narcisismo mata a disponibilidade de ouvir.

Porém, a escolha deste espaço tem certamente uma razão.

Tirar o teatro do pequeno espaço é um desejo de ir ao encontro da maior parte, projectarmo-nos no todo da cidade, sem reservas. Há quem sinta, ainda hoje, intimidação por estas coisas, que não se reveja nestes rituais para "menos gente e certa gente" que são o teatro e o cinema — dizem que morreu, é a fatalidade das indústrias, já o teatro renasce como a erva daninha. Não são espectáculos massivos. Para atingirem o grande número têm de estar em cena meses. Era isso que deveria acontecer, longas explorações, não estreias sucessivas, o que animaria na cidade um debate prolongado no tempo que dessa experiência cívico-estética surgisse. Mas sair da pequena sala é mudar de teatro, deixar para trás as dramaturgias de "câmara" — foi assim que começou o nosso teatro, com o *Monólogo do Vaqueiro* na câmara da Rainha — e avançar para um teatro de raízes mais populares. Foi assim com o *Triunfo de São Martinho*, articulação do *Auto* com o *Triunfo do Inverno* (extraordinária figura, o Inverno, mais os seus males), foram assim os Aristófanes, *A paz* e *Os pássaros* (na recriação de Chartreux), foram assim espectáculos feitos no adro da Igreja do Pópulo ou no Beco do Forno. Também assim foram as digressões pelas freguesias. Não esqueço o Molière feito no miradouro da Serra do Bouro, atlântico por ciclorama, o TIR do Senhor Carreira a fazer de corta-vento. Esse é problema do ar livre, a concorrência com as forças da natureza e nas Caldas o mau tempo é uma perseguição constante. Nós não fazemos teatro de rua, fazemos teatro em espaços públicos, ao ar livre, em que reconhecemos, ou criamos, condições de representação elaboradas. Não servimos gato por lebre. Estas montagens são de grande complexidade arquitectónica e acústica. Não acontecem sem recurso à tecnologia acústica — e de iluminação, de aplicação mais complicada nestes contextos de ausência de teia — e neste caso, partindo de um lugar específico. Tudo começou ao olhar para a parede esquerda da entrada da estufa do Parque D. Carlos I, disse para mim: ali está o bairro de São Salvador, em Toledo, é por aquele portão que entra o Arcipreste para o seu "palácio episcopal"/negócio de vinhos.

Há ainda um outro aspecto que é a integração de amadores no espectáculo. Fala-nos dessa experiência.

A integração de amadores da cidade é um passo também no sentido do rompimento dessa separação da cena com a sala, dessa fronteira. Somos a companhia residente, isso significa habitar a cidade, um sentido que vai para além do físico, é de proximidade para com os que amam o teatro, que sentem necessidade dele como forma de vida, como esclarecimento dos porvires, espaço crítico e dialogal, cidade, estar junto pelo gosto de identificar o sentido de andarmos por cá a partir de materiais de viagem intelectual e sensível.
É também um prazer fazer esse teatro que explora formas mais inocentes do fazer, teatro brut, como me disse Sarrazac numa SMS recente, ingénuas e fortes na expressão, sem entraves de sofisticação tendencialmente herméticos, com uma grande afirmação dos próprios corpos, presença e capacidades de escrever, numa poética que vê a imperfeição como uma forma específica de qualidade.
Temos em horizonte de estímulo essa utopia de imaginar uma cidade viciada em teatro. Não somos daqueles que vêem o futuro em 3 D. Sempre o praticámos, o 3 D presencial. E tens toda a razão. De cada vez que vamos para o Parque a cidade ganha alma comunitária.

***Lázaro, também ele sonhava com o Eldorado,* de Jean-Pierre Sarrazac, foi publicada em 1976. Marca a estreia de um autor que conheces muito bem. De resto, encenaste-a pela primeira vez em 1984. Que diferenças há entre o *Lázaro* de 1984 e o *Lázaro* de 2021?**

Em 84 foi uma lança em África, naquele Porto primitivo e bairrista. Não se fazia teatro contemporâneo. Agora, dizem, não se faz outra coisa, anda toda a gente a falar de biografia, autoficção. É um empobrecimento, um umbiguismo lamentável — como obrigação de moda, digo, num mundo tão diverso e amplo não sair da própria pele e do espelho lá de casa é limitado. Nos Modestos, onde fizemos o espectáculo, o espaço era uma ruína. Também nisso fomos pioneiros, os que o fizemos,

na altura a Cena, companhia que depois rumou a Braga. Era impensável usar essa extrema precariedade como cenografia, mas foi o que aconteceu, contra todas as teorias do consumo e do conforto — a ideia de teatro era muito convencional, marcações, bastidores, o centro do palco como obrigação, actores virados de frente ou a três quartos numa mecânica impeditiva do verdadeiro movimento, sem baias, que se gera a si mesmo, codificações abstrusas e ignorantes. Era perigoso, literalmente, ir ver o espectáculo. Não só pela violência do contado, mas também pela iminente queda do tecto. Exagero, um pouco. Mas sem exagerar, ninguém vai lá. E era um espaço interior.
Tínhamos também menos meios e menos gente que agora. As dobras e triplicações de papéis eram próprias de um elenco muito jovem. O mais velho era o Abel Fernandes, trabalhava na Osram e trazia lâmpadas de borla. Fizemos um trabalho de luz com lâmpadas roubadas, quase sem projectores. Lâmpadas de nevoeiro, ainda me lembro. Curioso, em aparte, o Abel viajara por França nos idos de sessenta e vira as coisas do Vilar. Era um amador, no verdadeiro sentido. Como se depreende era um espectáculo com energia de sobra, muito marcado pelo desejo de um teatro em que o corpo estivesse presente de forma muito exposta, como sugere Sarrazac no posfácio. O José Bessa, que fazia o Lázaro, era enforcado pelos pés aí a três metros de altura, voava literalmente para o chão. Foi o velho Oliveira, grande carpinteiro, que fez as partes do cenário, essa forca guindaste portuário. Tudo muito sólido. Era ainda o tempo dos pregos. Vinha dos Plebeus Avintenses, grupo de grande tradição. Como se depreende estava tudo a acontecer, éramos criadores de acontecimentos, o contrário de organizar eventos. Como se estivéssemos a fazer a democracia. Isso marcava as coisas de um desejo claramente revolucionário, de produção do inexistente e não de comemoração do simbólico a cada data calhada — anda aí muito cadáver a procriar —, de enfrentar o vazio que 48 anos tinham construído como deserto de tudo, preenchido de formas de ignorância instaladas como rotina e regra, preconceito e vida reprimida.
O espectáculo que hoje fazemos é mais reflectido, encontrou na distância — nova actualidade — a sua motivação. A questão migrante está no topo dos problemas que vivemos, na Europa, estamos sempre a metê-la para debaixo do tapete, a responder à questão com medidas de gestão e controle de fronteiras em tudo práticas de desumanidade políticas que revelam um medo imbecil da mistura — a velha França, a velha Alemanha, o Portugal de antanho, etc...
Creio que desta vez estamos a ir mais longe, quer dizer, mais fundo. Temos uma melhor compreensão do texto, de complexidade referencial múltipla, a cavalo entre muitos tempos e entre muitas formas. Sarrazac refere os *jeux de rêves* que aqui pratica em articulação com o drama por estações — as etapas de um Calvário — como uma forma de desvio relativamente à mimese integral, a uma suposta cópia da realidade. Estes *jeux de rêves* põem em cena as formas do sonho e misturam-nas com as lógicas factuais, criam um "mundo à parte" na forma, separado e distante dessa ideia de uma forma que, aparente, se identifique falsamente com a realidade. Diz Sarrazac no seu ensaio *Jeux de rêves et autres détours*, página 19, Circé, 2004: «(...) as dramaturgias do desvio (*détour*), a da parábola e do *jeu de rêve*, não procuram captar o real. Submetendo-se a tal procedimento, não poderiam mais que esgotar-se no parecer da imitação; perderiam a sua autonomia de "mundo à parte". O realismo do desvio é um realismo heurístico, que não busca a realidade mas sim a verdade. (...) O realismo do desvio apresenta-se como um realismo do questionamento. O desvio abre diante do espectador a porta do conhecimento. (...)» E continua, página 20: «Realismo alusivo, portanto. Como o que caracteriza os contos de Kafka, esse mestre da parábola a propósito do qual Gunther Anders falava de uma "deformação que informa".»
O que é importante reter é que este Lázaro, metamorfoseado em tritão, é também um texto depositário deste tipo de experimentação dramatúrgica. Na verdade nem as personagens são identidades, pelo contrário, são figuras, como lhes chama, é difícil ver-lhes a âncora, assim como o processo narrativo não respeita nem unidades de espaço nem de tempo, pelo contrário convoca-as num registo heterotópico e heterocrónico, viagem mental, também. E mais que tudo, presente corporalmente.

Trata-se de uma peça sobre emigração, é o próprio autor quem o afirma. Quando foi escrita, Sarrazac estaria a pensar nos *bidonville*, bairros de lata maioritariamente ocupados por portugueses que fugiam à ditadura. Curiosamente, há 2 anos, o *Público* editava uma reportagem com o título "É o Alentejo o novo "eldorado" da imigração?" Já este ano, o país parece ter acordado, embora algo sonambulamente, para o problema, por força da situação epidémica em Odemira. A actualidade motivou o regresso a esta peça? Sentiste alguma urgência em abordar o tema da migração?

Exactamente, Henrique. Temos essa percepção também. Ainda há pouco tempo, em Aljezur, vi um grupo de rapazes/ /homens a refazer uma rua e perguntei de que origem eram: eram nepaleses. E o Nepal aqui tão perto. É quase irreal, de estranho. Estavam a tapar buracos no alcatrão do costume, esburacado. A questão da hospitalidade é central para pensar um novo mundo, um mundo que vai reconfigurar geografias, remisturar culturas próprias, de alguma forma desamericanizar o planeta. Espero eu. Sem novas solidariedades e novas políticas de regulação e inserção dos migrantes esta sangria desatada que é o Mediterrâneo continuará a falar dos nossos egoísmos nacionais tendencialmente homicidas. Sei que são assuntos terríveis. A peça é um frente a frente como o que, nessas vidas só referidas para estatística e jogos de economia, é absolutamente limite: a morte que espreita como absoluta banalidade. No teatro fazemos o contrário dos média, não exploramos o drama, tentamos mostrar o que está por detrás, tornar evidentes as contradições que movem o mundo e as engrenagens da morte, de outro modo hoje industrializada. Que mar é este que agora criamos, que foi dos gregos e de tantas civilizações ricas de cultura?

Como é que caracterizas o Lázaro de Sarrazac? Será um sonhador? Um pobre miserável? Um desenrascado? Vítima do destino?

É tudo isso e algo outro, é um resistente. Um estranho resistente, uma força inexplicável e uma consciência de si muito física, conhece bem os limites do corpo. Se os gatos têm sete vidas, Lázaro tem outras tantas. É um sempre-em-pé, até cair. E cai porque sonha demais, sonha errado, sonha como os outros: quero enriquecer para voltar à terra. Isso supõe um caminho de filha da putice, de concessões e omissões, de indiferença, para o qual não está preparado. Tem a sabedoria dos ingénuos. Sarrazac diz que o Lazarilho, o de Tormes, que sobrevive em convívio saudável com o seu estatuto de humilhado — menos do que antes, casado com mulher partilhada e pago para isso — em final de fábula, está presente no que hoje emigra. Este Lázaro são todos esses incluindo o da Bíblia. E ainda um outro, a sua monstrificação. É a condição animal, a vida equiparável a um animal — que na peça acontece — que nos choca. E alerta. Se em nós algum resto de sensibilidade sobra, educados que somos para a insensibilidade, para a propriedade como cidade única e para o consumo como troca mercantil, falsa vida. Fala-se muito de resiliência, está na moda, essa resiliência faz, ao lado do que este Lázaro aguenta, de história para alimentar fábulas de sucesso, paleio ideológico normativo. A nós interessa-nos o avesso, o insucesso, o que não se vende como paradigma positivo no altar das aldrabices. Agrada-me também a ideia de um Lázaro — e os outros também — que é uma entidade movente, sujeito em mutação, ao mesmo tempo capaz de expressar um domínio vocabular que não seria o da sua condição miserável, não está colado a si mesmo, o monólogo final é um testemunho, um legado: sejam índios, respondam pela mudez, não tagarelem, esqueçam essa língua que vos envenena. É uma proposta radicalmente ecológica, a toxicidade está na própria língua, esse veículo de ilusões que, na realidade, não é neutro. A palavroterapia é essa tagarelice que sossega e a poesia uma língua de índios. Em Lázaro, o discurso poético, um certo surrealismo, tem o seu lugar — índio é de algum modo a figura do bêbado, a mais misteriosa, a meu ver.

O local encontrado para o cenário elaborado pelo José Serrão permite conjugar ambientes geográficos diversos, tal como a peça o exige. De Toledo ao porto de Sevilha, passando pelo deserto da Meseta, são muitos e distintos os tons. As próprias dinâmicas da acção impõem essa disparidade, com cenas profundamente trágicas e outras altamente cómicas. A saga de Lázaro é uma tragicomédia?

Creio que o género mais interessante é esse, o das misturas. A vida não tem tons únicos, mistura-os, da lágrima surge o riso, até se diz chorei a rir — há um texto de O'Casey sobre este tema. Tinha, em tempos, uma noção muito puritana dessas coisas, dificuldade de pensar que podemos fazer humor com coisas limite. Mas não é verdade. O modo como, por exemplo, Tabori, judeu e dramaturgo, grande encenador experimentador, aborda o Holocausto, vem contrariar aquela ideia de que há coisas de que não podemos falar. E rirmo-nos não será reagir à anedota, coisa fabricada de antemão para rir. O riso libertador pertence a outras possibilidades, de emancipação em processo, não é para consumo recorrente, é sempre imprevisto. Na indústria, no chamado humor de pacote, de série ou de *show*, aí sim a recorrência é a renda. No mais trágico há cómico. É indissociável. O exemplo que Pirandello dá, no seu ensaio sobre o Humorismo, acerca da velha senhora que se pinta, é exemplo disso — fica ridícula e pensa que fica bela. O que acontece é feito dessa quantidade de tonalidades diversas. O cómico de Chaplin é muitas vezes trágico. Eu diria que esta peça, feita de muitas peças e de teatros de vária origem, de vários teatros, que labora a pantomima, a farsa, um teatro físico menos elaborado, formas de comédia, mais sofisticadas, o monólogo — no essencial a estrutura vive do drama por estações, as etapas de um calvário, e de momentos de comentário, mais monologados ou ditos em falas directamente dirigidas aos espectadores, ou em poemas, canções — a que nós acrescentámos referências ao *flamenco*, ao *music-hall*, outras cinematográficas, é uma forma ógrica, alimenta-se de tudo aquilo que o real possa oferecer para o converter em ficção que abra possibilidades de ler e não a confirmação do vivido como "é assim que as coisas são". Nessa capacidade ógrica cabe ainda com certeza certo cinema clássico italiano e até o nosso, de todos, Charlot.

Num ensaio intitulado *O Jogo dos Possíveis*, Jean-Pierre Sarrazac diz que «a representação já não é imitação mas sim "análise" de uma vida, de toda a vida...» Ou seja, no seu trabalho não se processam julgamentos nem sentenças. Abre-se o armário das hipóteses e lançam-se possibilidades. Nesta peça em concreto, *Lázaro, também ele sonhava com o Eldorado*, encontramos gente muito pouco encantadora. Ou será que os mais ruins são, no caso em apreço, também eles vítimas da indigência geral?

Na medida em que a realidade, o seu fluxo, não produz moral, nem segue ética alguma, o que é sua consequência é esta deformação das possibilidades do que o sonho, o que se projecta como ilusão, utopia falsamente positiva, escrita e estruturação livre, vai recriando como fuga para a frente — alimentamos sempre um devir que nos calhe melhor. Do positivo que estimula é parido um negativo que necessita de análise e de sangue frio analítico, modos de enfrentamento que não se ceguem de instinto básico ou de sentimentalismos de novela, de tudo se explicar temperado com uma predisposição para a pieguice — e a compaixão para autoconsumo e complacência abrangente — que é tão contrastante com a brutalidade da real. Os maus não são maus por opção, isso é o que dizem as novelas e as séries — uma espécie de novela evoluída, com qualidade, como dizem, falando de três a cinco estrelas — nem os bons são bonzinhos. A peça desmonta com precisão fabular e cirúrgica as malformações estruturais da ideologia do sucesso e dos seus apêndices publicitários e propagandísticos: ser melhor, o melhor, o campeão, coleccionar recordes, etc., chegar ao topo. Na peça a menina que lhe vende o Eldorado a certa altura diz, comparando a vida dele com a dos banqueiros, que estes passam a vida a viajar, como ele poderá fazer, só que a butes. É o curso do dinheiro, anda muito mais rápido que os aviões, Lázaro vai de pé esquerdo, pé direito, mas pode sonhar que a sua viagem lhe permita ter uma casinha comercial, transforma-se em riqueza a investir — é o paleio do capitalismo popular, do empreendedor, etc., tudo mitologias prontas a usar. O mundo dominado pelo espectacular primarizou completamente. Lázaro face ao que hoje nos querem impor como credo horizonte é um intelectual, pelo menos calcorreou a pé a Meseta, grande escola, aprendeu com a sola dos pés e no fim lega sabedoria, cuidado com os modos de integração sistémica e os caminhos que aí levam.

Há uma frase que também me tem batido: não te deixes ir atrás do barulhinho das agulhas que no cérebro vão tecendo essa forma do desejo — sucesso, êxito, — na tua cabeça. Sim, o desejo é também uma construção, uma conformação.

As grilhetas hoje são açucaradas.

Margarida Araújo

Margarida Araújo

LÁZARO, TAMBÉM ELE SONHAVA COM O ELDORADO

de Jean-Pierre Sarrazac

Encenação Fernando Mora Ramos
Tradução Regina Guimarães
Cenografia José Serrão
Desenho de som Francisco Leal
Iluminação António Anunciação
Guarda-roupa Teatro da Rainha

Interpretação Carlos Batista, Marta Taveira, João Costa, Fábio Costa, Cibele Maçãs, José Carlos Faria, Henrique Fialho, Carlos Borges, Nuno Machado, Mafalda Taveira, Vítor Duarte, Fernando Rodrigues, Jorge Estreia, António Plácido, Manuel Gil

Direção de produção Ana Pereira
Construção cenográfica Joel Pereira assistido por António Anunciação, Lucas Keating e Sandra Teixeira
Montagem de luz António Anunciação, Lucas Keating e Sandra Teixeira
Operação de luz Lucas Keating
Montagem de som Lourisom
Operação de som Vicente Castro
Bancadas Palco e Bancada
Ilustração e design gráfico José Serrão
Fotografia Margarida Araújo, Paulo Nuno Silva
Adereço bola, coroa da estátua da Liberdade e tratamento plástico da cuba Mariana Sampaio
Costureira Aida Pedro
Comunicação Cibele Maçãs, Nuno Machado
Produção executiva e secretariado Teresa Almeida
Estagiária de produção Beatriz Aurélio*

Agradecimentos João Edgar, António Luís Pereira, Nuno Roque – Construções, União de Freguesias de Nossa Senhora do Pópulo, Coto e São Gregório, União de Freguesias de Santo Onofre e Serra do Bouro, Gabinete de Eventos da Câmara Municipal de Caldas da Rainha

* Estágio em contexto curricular, aluna de Produção de Eventos e Espetáculos da World Academy

Companhia subsidiada por

CALDAS DA RAINHA
Câmara Municipal

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA
dgARTES

Apoio à comunicação

Gazeta das Caldas

JORNAL CALDAS

mais oeste rádio 94.2fm

ANTENA 2

TEATRO DA RAINHA

262 823 302 | 966 186 871
www.teatrodarainha.pt
comunicacao@teatrodarainha.pt

Margarida Araújo

TEATRO
DA
RAINHA