

# TEATRO DA RAINHA x2

## WEISMAN E CARA VERMELHA

de George Tabori  
tradução Carlos Borges

encenação Fernando Mora Ramos  
cenografia e figurinos  
José Carlos Faria  
música Carlos Alberto Augusto  
desenho de luz  
António Anunciação,  
Fernando Mora Ramos

interpretação  
Bárbara Andrez, Carlos Borges,  
Fernando Mora Ramos,  
José Carlos Faria/Octávio Teixeira

produção Teatro da Rainha

estreia [13Mar2008]  
Antiga Lavandaria do Hospital  
Termal das Caldas da Rainha

Teatro Carlos Alberto  
26-29 Março 2009  
qui-sáb 21:30 dom 16:00  
dur. aprox. [1:20]  
classif. etária M/16 anos

## A ESTAÇÃO INEXISTENTE

O Homem da Flor na Boca,  
de Luigi Pirandello  
+ Um Contínuo Movimento,  
um Estranho Equilíbrio,  
de Rocco D'Onghia  
tradução Isabel Lopes,  
Fernando Mora Ramos

encenação Fernando Mora Ramos  
cenografia e figurinos  
José Carlos Faria  
música Carlos Alberto Augusto  
desenho de luz António Plácido

interpretação  
O Homem da Flor na Boca  
Carlos Borges, Victor Santos  
Um Contínuo Movimento,  
um Estranho Equilíbrio  
Carlos Borges, Isabel Lopes,  
Victor Santos

co-produção Malaposta,  
Teatro da Rainha

estreia [20Abr2006]  
Centro Cultural  
Malaposta (Odivelas)

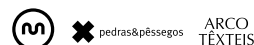
Teatro Carlos Alberto  
2-5 Abril 2009  
qui-sáb 21:30 dom 16:00  
dur. aprox. [1:10]  
classif. etária M/12 anos

Ficha Técnica Teatro da Rainha  
direcção de produção Ana Pereira  
assistência de produção Vera Marques  
maquinaria António Canelas, Octávio Teixeira  
luz e som Carina Galante, Filipe Lopes  
assistência de guarda-roupa Natália Ferreira

agradecimentos Teatro da Rainha  
Centro Hospitalar das Caldas da Rainha  
CP - Comboios de Portugal  
REFER - Rede Ferroviária Nacional

Ficha Técnica TNSJ  
coordenação de produção Maria João Teixeira  
assistência de produção Eunice Basto  
direcção de palco (adjunto) Emanuel Pina  
direcção de cena Cátia Esteves  
maquinaria António Quaresma, Carlos Barbosa  
luz João Coelho de Almeida, António Pedra,  
José Rodrigues  
som Miguel Ângelo Silva  
electricistas de cena Júlio Cunha, Paulo Rodrigues

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos  
Polícia de Segurança Pública

Teatro Nacional São João  
Praça da Batalha  
4000-102 Porto  
T 22 340 19 00 | F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto  
Rua das Oliveiras, 43  
4050-449 Porto  
T 22 340 19 00 | F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória  
Rua de São Bento da Vitória  
4050-543 Porto  
T 22 340 19 00 | F 22 339 30 39

www.tnsj.pt  
geral@tnsj.pt

Teatro da Rainha  
Travessa do Acipreste, 20, 3.º Dto.  
2500 Caldas da Rainha  
T 262 823 302 | TM 96 553 91 98  
geral@teatro-da-rainha.com  
www.teatro-da-rainha.com

edição Centro de Edições do TNSJ  
coordenação João Luís Pereira  
documentação Paula Braga  
design gráfico João Faria, João Guedes  
fotografia Paulo Nuno Silva  
impressão Aprova, AG

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

TNSJ  
TEATRO NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

MIC

UNIAO TEATROS EUROPA

RENAM

TEATRO DA RAINHA

dgARTES  
DIRECÇÃO GERAL  
DO TNSJ

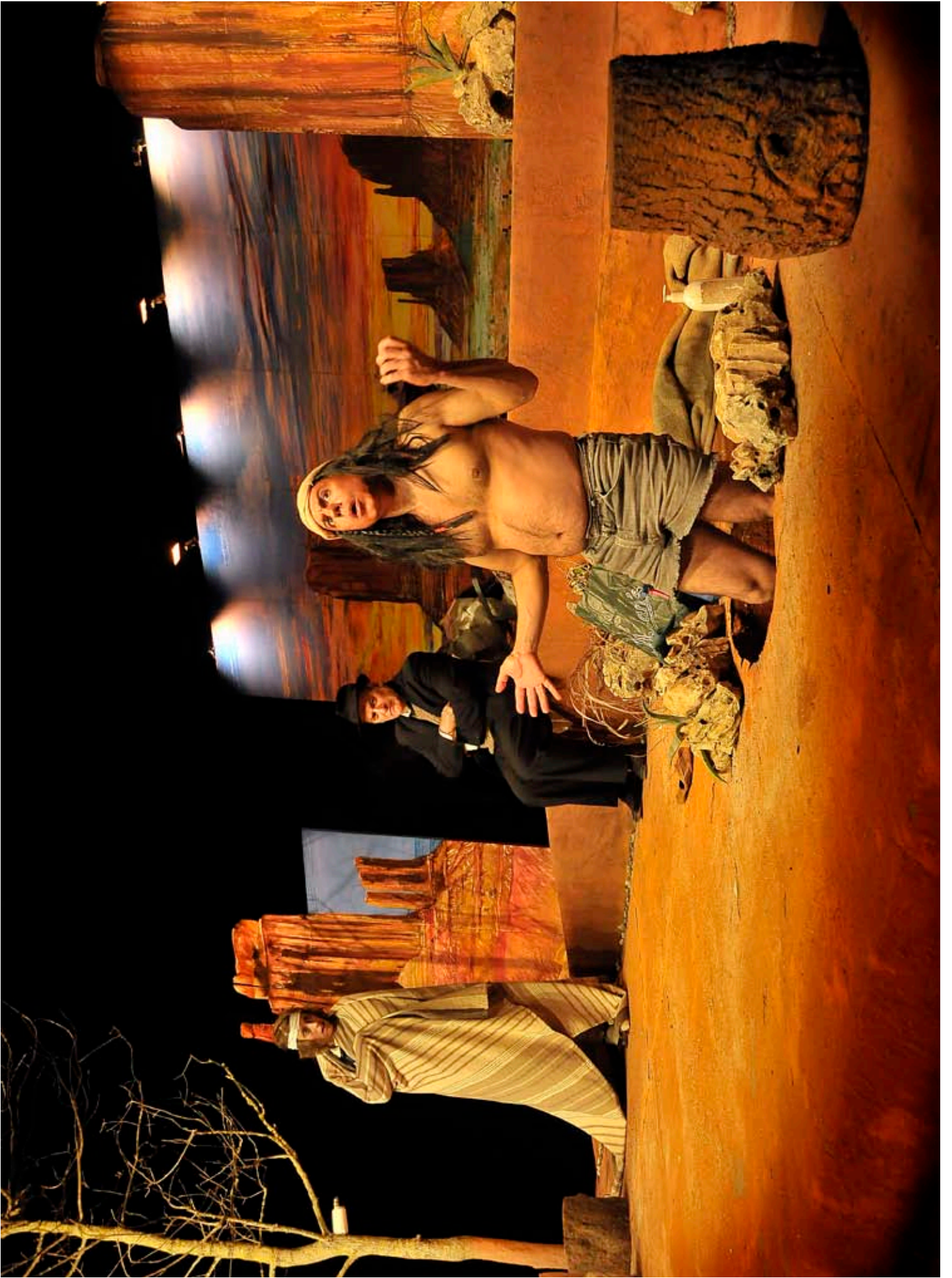
CALDAS DA RAINHA  
TEATRO DA RAINHA

OTROS E MEMBROS DA

SECRETARIA TNSJ

O TEATRO DA RAINHA É UMA EMPRESA FINANCIADA  
PELO MINISTÉRIO DA CULTURA, IGUALDADE E FAMILIA  
E PELA CÂMARA MUNICIPAL DAS CALDAS DA RAINHA.





---

# Teatro da Rainha

## Glossário rápido e gratuito

**RAINHA** – Porque nome de mulher, Leonor, mecenas de Gil Vicente.

**CALDAS DA** – Cidade sede: freguesias, parque, cafés, adros de igreja, praças, espaços alternativos, CCC e, no futuro, no Novo Teatro da Rainha.

**NASCIMENTO** – 1985, Janeiro.

**CAPITAL INICIAL** – Quatrocentos contos, moeda antiga.

**TEMPO DE GESTAÇÃO** – Desde 1975, antecedentes em Évora, Coimbra e Braga.

**REPERTÓRIO** – Fixação no humor fragmentário, na História, na poesia, no conciso e no extenso, no veneno reflexivo e no sublime corporal. Aversão ao requentado, à marcação com pré-aviso, ao teatro culinário, ao palavroso e ao gesticulado aleatório ou simétrico da palavra. Amor do burlesco, do drama e da palavra.

**CLÁSSICOS** – Desde que contemporâneos.

**CONTEMPORÂNEOS** – Desde que classicizantes.

**ESPECTÁCULOS** – Mais de uma trintena, desde 1985, nas Caldas da Rainha. Em equipa, incluindo criações em Évora, Coimbra e Porto, uma *setentena*.

**AMORES EM CENA E FUTUROS** – Johannes von Tepl, João Vieira, Luiz Pacheco, Herbert Achternbusch, George Tabori, Prosper Mérimée, Thomas Bernhard, Jean-Christophe Bailly, Markus Köbeli, Howard Barker e...

**NOVO TEATRO** – A construir no âmbito do QREN. Dois corpos ligados por uma ponte/sala de ensaios, de um lado o grande laboratório, espaço vazio, do outro as valências técnicas, produtivas, financeiras e administrativas: uma fábrica para ficções.

**AUTORES** – Marivaux, Molière, Carlo Goldoni, Gil Vicente, Johannes von Tepl, Jean-Pierre Sarrazac, Samuel Beckett, Christoph Hein, Heiner Müller, Herbert Achternbusch, Rocco D'Onghia.

**IMPOSSÍVEIS E DESEJADOS** – Franz Xaver Kroetz, William Shakespeare, Georg Büchner, Anton Tchekhov.

**TEMAS EM CIRCULAÇÃO** – Gungunhana na Terceira, no bordel, O das Caldas, a Europa fortaleza, os brasileiros em Portugal, a velha corrupção (*As Aves*, de Aristófanes), o espectacular integrado, a língua como mundo, o português.

**TECNOLOGIA** – A de ponta, um Avab 1.000 Canais, para robótica.

**FUTURO** – Europeu e o que o Senhor ditar.

**SALÁRIOS** – Nem sempre.

**TELEVISÃO** – Nenhuma.

---

# Um teatro politicamente incorrecto

**FERNANDO MORA RAMOS\***

Foi Vitez, um extraordinário inventor de fórmulas (lembremo-nos dessa paradoxal e estimulante síntese, *um teatro elitário para todos*), que falou de *teatro das ideias* a propósito de *Electra*, de Sófocles. Na peça, a oposição entre as irmãs Electra e Crisótemis é já um *teatro das ideias*. Citando (*Escritos Sobre Teatro*, Vol. IV): “É o combate de duas alegorias, poder-se-ia dizer: Dama Justiça contra Dama Submissão. [...] O autor não diz o seu ponto de vista, ao contrário do *teatro de tese*; não, ele faz falar as Ideias como seres humanos, como se elas tivessem um corpo”.

*Weisman e Cara Vermelha* é desse filão ancestral, matriz alimentar, os mitos fundadores são isso mesmo, fundadores, estruturadores do caos aceite, escrutinadores dos tabus e dos factos do poder, do comumente aceitável, do medo e da margem, da lei e da força bruta, da última piada e da morte.

O teatro de Tabori faz do humor uma categoria central. Mas não um humor qualquer: sem rédea mas não acidental, espontâneo e desejado, não recuando perante limites, particularmente os da boa consciência, menos ainda os de qualquer cartilha. Afinal as limitações do humano começam aí, na crença, mais culta ou menos culta, na impossibilidade de um laicismo radical planetário, utopia, essa sim, *liberticida*, dirão muitos, quase todos, porque não concebem a paz como um culto, a paz, não a negociata, a que não se teve, nunca se teve.

É um *teatro das ideias* heterodoxo. Muitas vezes apelidado de “provocador”, verdadeiro título honorífico, essa categoria vem de um desalinhamento autêntico, de abordar o “horror” com as pinças de uma razão que não se curva nem ao medo de falar do que não se deve ou pode, do próprio Holocausto. É em Tabori um tema constante e terapêutico, exorcizando males alojados na psique, ele que perdeu o pai em Auschwitz e quase perdeu a mãe do mesmo modo – a peça *A Coragem da Minha Mãe* é a extraordinária ficção da aventura real da mãe escapando à deportação para um dos campos de morte.

Desse diálogo com a sua memória funda e com a dor – em *Weisman e Cara Vermelha* diz-se, a certa altura, “um coração destroçado pode doer tanto como um massacre” – ele fez uma estética, uma escrita. Uma escrita que emerge sem tabus da carnificina, o tempo ajudou, claro, a distância. Tabori viveu 93 anos, até 2007. Uma escrita que vai directa à dor em chave humorada, polissémica e desperta, dizendo-nos: os humanos são inesperados e o canibalismo uma realidade, o quotidiano é de espessura tragicómica, os desaires e a morte têm cómico. Em *Weisman e Cara Vermelha* um abutre espregueado tranquilo, na árvore. Mas Tabori, mesmo depois de Elia Kazan o denunciar como “esquerdista” aos esbirros de McCarthy, não deixa de, anos mais tarde, sem intimidades, voltar a dirigir-lhe a palavra. Uma capacidade magnânima de insuspeita bondade.

E o humor que passa na frase é a fibra que a constitui como um húmus verbal, artificial, isto é, laborado esteticamente, humor que trai permanentemente a violência das relações reais, entre predadores, entre não iguais, mas ao mesmo tempo redenção, espaço de vida,

---

olhar sobre si e sobre o outro que cria vida, tira peso, reconduz à leveza, ao *homo ludens*: a peça abre com essa *blague*, Weisman fala com a mulher, isto é, fala com as cinzas da mulher, que ele leva para Riverside Park, em Nova Iorque, seu último desejo. A impossibilidade torna-se escolha e a relação, toda ela, se revela, tal como a relação com a filha, hiperprotectora e quase infanticida. Piada maior do que vir de carro porque Bella, a mulher, tinha medo de andar de avião? E cumprimentar o abutre em hebraico, “mazel tov”, ou mesmo o índio, em dialecto *western*, “hugh”? A brincar, como o bobo, se vão dizendo verdades, mesmo sobre o que nunca cicatriza.

Quem imaginaria um *western* judeu, duelo improvável entre um índio e um judeu, arbitrado por uma deficiente, filha protegida do segundo? Um duelo entre povos martirizados, um duelo entre identidades relativizadas pelo cenário global em que submergimos (e em que emergimos, novo velho mundo; as tecnologias mais cirúrgicas de matar e seus danos colaterais continuam a regra rupestre do “homem lobo do homem”) e que finalmente se revela como um combate entre um injustiçado social, o índio, e um pequeno-burguês planetário, o judeu.

Seria limitado drama se apenas fosse essa luta de classes que é, entre um montador de postes de electricidade e um comerciante rico de três falências, personagens *deslocalizadas* nas Montanhas Rochosas, um perdido e outro atrás das pradarias da eterna caça. O que torna o drama invulgar, digno de atenção concentrada, é que Tabori converte a lamúria (o “coitados de nós” que, entre nós, tem variadas expressões, o masoquismo de fel feito não é o traço menos comum, mistura de fado e crítica impotente, prazer perverso da impotência, pois a crítica age, muda, transforma) em duelo, invertendo a estrutura que se espera do *western*, o bom *versus* o mau, e fazendo do insucesso, medição contabilizada em assaltos do que pior aconteceu a cada um dos povos e a cada um deles, o prémio, a razão da vitória: quem estiver, ou praticar, o pior, ganha. Deste modo assistimos a uma desdramatização desde o início da peça, a uma técnica de estranhamento, aqui interior da ficção, fundamento estrutural. E a *blague* continua: por um lado eles combatem e por outro revelam-se como biografia e história própria. O judeu na sua mediocridade dourada, pai de uma filha deficiente, vida sempre apertada, irmão de muitos, mas criatura integrada no sistema de consumo; o índio, não se metendo na sua pele e vivendo uma dupla esquizofrenia: índio que odeia índios, finalmente judeu que odeia judeus, filho de um Goldberg pai de sémen. Em plena impossibilidade de ser, de ter uma identidade, a doença tornou o índio incapaz de decidir quem é, se “vermelho, branco ou azul”, um *golem*, talvez como nós, portugueses sem suportar sê-lo, europeus que não somos, sem narrativas no horizonte, país de alcatroadas “Às 24’os”, em que cada vez mais condutores circulam alegremente na contramão, de um modo, diria, quase competente, socrática cícuta libertadora no depósito.

Mas a peça reserva segredos, e o mais bem guardado é que, apesar de tudo, temos nela um *Happy End*, a cavalo entre o cliché e a realidade, essa instância de que a peça também trata e que nós queremos de facto regar tal como a Rutezinha, filha do Judeu Weisman, a deficiente da peça, rega os seus gerânios imaginários. Apesar de tudo, sabe-se lá, talvez dêem flor. •

---

## O *western* judeu de Tabori

CHRISTINE ZURBACH \*

Falecido em Berlim em 2007, o dramaturgo e encenador húngaro de nascimento George Tabori pertenceu ao grupo dos artistas e intelectuais alemães que, como Brecht mas com o “acréscimo” da sua origem judaica, abandonaram a Alemanha perante a ascensão do nazismo nos anos 30. No seu longo exílio, entre 1935 e 1971, data do seu regresso à Alemanha Federal, passou pelos EUA, onde traduziu para inglês a obra de Brecht e iniciou a sua carreira no cinema e no teatro. Deixa uma obra escrita multifacetada, composta por géneros diversos, entre ensaios, romances, argumentos para cinema e textos de teatro.

É precisamente na riqueza potencializada por um tal cruzamento de modelos de escrita, no hibridismo de características próprias de várias formas artísticas, que a encenação do Teatro da Rainha enraíza o espectáculo que concebeu a partir da peça de Tabori, *Weisman e Cara Vermelha*, designada em termos genealógicos pelo próprio autor como “*western* judeu”. É nesse território que reside o aspecto central da proposta dramática aqui desenvolvida, claramente inscrita numa obra que aposta na sua filiação no género cinematográfico, e também literário, do *western* em que predomina a figura do combate, aqui explorada sobretudo no plano espiritual e moral, entre dois homens que entram em confronto apesar de serem ambos vencidos da sociedade e da História.

Numa entrevista dada em 1990 à revista *Theater Heute*, [...] Tabori esclarece as circunstâncias da escrita da peça. De uma novela que lhe foi inspirada, ainda nos Estados Unidos, pelo ambiente político-ideológico criado pelas tensões raciais no fim dos anos 60 – em que as próprias minorias radicalizaram as suas posições relativamente aos seus apoios, cortando “especialmente com os intelectuais judeus de Nova Iorque” –, o escritor tirou uma peça de teatro sobre as contradições entre determinadas figuras de vítimas da opressão de inspiração racial em que se podem seguir os passos de uma luta entre dois indivíduos, arbitrada por uma terceira personagem que representa também o prémio final: Rute, a filha deficiente, adolescente crescida e sensível, nascida, segundo o seu progenitor, do pecado da carne impulsivamente cometido na mesa da cozinha.

Encenada pelo próprio autor em Viena em 1990, a peça é bem representativa da indelével eficiência pragmática da dramaturgia de Tabori, que explora aqui a fórmula simples do encontro entre duas personagens e do conflito que suscita o preconceito racista que ambos transportam, de modo algo inconsciente, até ao desfecho da acção. Na verdade, o significado simbólico da peça mantém-se presente na proposta dramática escolhida por Tabori, na medida em que vencedor e vencido se defrontam num terreno quase tão abstracto como o ringue do boxe, o da mítica paisagem construída do deserto californiano, tão amplamente divulgada (e esvaziada por isso de qualquer realismo) pelas produções da indústria cinematográfica de Hollywood.

Empenhada desde a sua fundação num modo coerente de conceber a prática do teatro como era entendida por Vitez, e é recordada pelo encenador Mora Ramos, como “teatro das ideias”, a companhia do Teatro da Rainha propõe ao espectador uma leitura ao mesmo tempo política, ética e poética da obra de Tabori. Política, no desafio que

\* In *Weisman e Cara Vermelha: Um Western Judeu*, de George Tabori: [Programa].  
Caldas da Rainha: Teatro da Rainha, 2008.

---

encerra a delicada temática ideológica (no sentido de expressão de ideias) representada pelo drama do protagonista, o judeu americano Weisman (o homem branco), cujo caminho atravessa o de um representante típico de uma minoria, o (pseudo) índio chamado Cara Vermelha, com quem trava um derradeiro combate. Na verdade, o índio não o é: é Joe Cuaoléu, anti-semita e reparador de postes de electricidade no deserto, branco que traz no corpo um cosmético cor de cobre, que não consegue lavar sem ficar com a pele em carne viva, mas que lhe permitiu passar a noite, a salvo, num hotel de Albuquerque frequentado por índios... Ética, na medida em que esse mesmo combate não opõe o bom e o mau como no *western*, mas obriga o espectador a reconsiderar a personagem do pecador, a pôr em questão a bondade que estaria do outro lado, aquela que, como explica Tabori, leva Caim a aniquilar Abel por causa da insuportável bondade do irmão. Poética, no tratamento artístico dado à montagem do texto, na opção pelo aprofundamento das potencialidades teatrais de uma escrita e de uma dramaturgia que resultam, no espectáculo, num objecto visual largamente alimentado pelo universo de imagens nascidas da especificidade da experiência biográfica e literária do dramaturgo George Tabori. •

\* Excerto de: "Um Teatro das Ideias, com Muito Humor". *Sinais de Cena*. N.º 9 (Jun. 2008). p. 87-88.

---

## “A morte, esse insecto estranho...”

ISABEL LOPES, FERNANDO MORA RAMOS \*

*O Homem da Flor na Boca* é a mais conhecida peça em um acto de Pirandello. Estreia em 1923, no Teatro Degli Independenti, integrando um espectáculo futurista, embora o texto só tenha sido editado em 1926.

A peça faz parte do vasto contingente de textos dramáticos deste autor que têm antecedentes narrativos. De facto, 29 das 43 peças de Pirandello foram adaptadas de novelas ou romances anteriores. Neste caso trata-se de uma adaptação de uma novela de 1918, *Caffé Notturmo*, mais tarde reeditada sob o título *La Morte Adosso*. Novela inteiramente dialogada, com uma absoluta unidade de tempo, lugar e acção, prestando-se mais do que qualquer outra a uma transposição quase sem alterações para o modo dramático, ganha no entanto uma nova dimensão com essa transposição. O último título da novela era explícito e fornecia de imediato a chave para a sua interpretação: “A morte, esse insecto estranho, asqueroso, que alguém inopinadamente descobre que temos pousado em cima”. O título da peça, *L’Uomo dal Fiore in Bocca*,

---

## A estação inexistente

FERNANDO MORA RAMOS \*

A estação inexistente, nome posto desta harmonia desconcertante. Dois autores, duas épocas, dois dramas ligados por pontes musicais e pelo mesmo espaço físico.

Na primeira peça, *O Homem da Flor na Boca*, a estação é essa terra de ninguém que a noite transporta, propícia ao solilóquio e à intimidade. A palavra vem então absoluta, longe da ruidosa azáfama diária. E o lugar vazio humaniza-se pelo drama que o homem da flor personifica. Este, através de um exercício de imaginação minucioso, exorciza o mal de que sofre. E o mal? É real ou é um pretexto para soltar as rédeas de uma imaginação rigorosa? Constante é o contraste entre ficção e ansiedade, o que a notícia de um fim próximo a flor prenuncia.

E o Pacato Cliente, a quem perder o comboio traz uma situação imprevisível, é, inesperadamente, o fiel depositário do drama do Homem da Flor, que o coloca na posição insustentável de, como um deus pequeno mas um deus, ter de decidir sobre o tempo de vida que ao homem da flor, supostamente, resta.

Na segunda peça, *Um Contínuo Movimento, um Estranho Equilíbrio*, a mesma estação é agora um lugar marginal e obscuro na grande metrópole. Por ela deambula o velho senhor, cavaleiro errante da noite perdendo as penas de amor perdidas, como um velho pássaro, e nela trabalham Dafne e Roman, profissionais de limpeza, os seus habitantes previsíveis. Estes coexistem guerreando-se, confrontando dois tipos

de vida, de cultura, de origens?, aparentemente inconciliáveis. Ela, criatura solitária, não vive para além daquele quase sacerdócio: o que limpa, limpa até ao tutano, entregando-se à tarefa sem se poupar, como se as nódoas fossem metáforas de sujidade moral e ela se quisesse libertar nelas de todos os males do mundo; ele, sempre em busca do fim rápido do turno, procura entre os objectos perdidos pelos passageiros o tesouro diário possível, para partir para a verdadeira vida, a vida que tem em comunidade com as raparigas da sua terra, ele que é ali emigrado, naquela Milão em que as “suas meninas”, sem alternativa, se prostituem. É de sobrevivência e viver, destino suposto dos humanos, que se trata. O que porventura toca algumas culturas, mais próximas da alegria, apesar da miséria. Roman, membro de uma comunidade minoritária discriminada, adaptado a uma nova vida, vibra com a ideia do encontro com as suas raparigas, o que constitui em si uma saída, um horizonte.

E o Velho Senhor, semeador inconsciente de vidas? Sem saber, contamina Dafne, a sofrida Dafne, já sem horizontes, com a sua longínqua e sempre presente história de amor, tão sonhada e tão real. •

\* In *A Estação Inexistente, de Luigi Pirandello e de Rocco D’Onghia*: [Programa]. Odivelas: Centro Cultural Malaposta, [2006]. p. 5.

---

ilude a real condição do homem condenado à morte e difere a revelação do seu estado, que é tanto mais horrorosa quanto alegre e garrida é a sugestão do título.

Do diálogo aparentemente anódino entre dois homens sentados em mesas próximas num café aberto depois da meia-noite, passamos rapidamente a um quase monólogo em que o Homem da Flor na Boca fala mais consigo próprio do que com o Pacato Cliente, cujas preocupações irrisórias (o horário do comboio, a quantidade de encomendas) servem apenas para fornecer ao interlocutor um momento de evasão, de esquecimento de si próprio. Mas logo reaparecem as suas obsessões e as razões da sua fuga. As realidades mais prosaicas, como os gestos dos empregados de balcão, são decompostas em parcelas ínfimas, sem significado. Essa verdadeira atomização da realidade leva-o a especulações cada vez mais absurdas, projectando a sua capacidade de ficcionar até em seres inanimados: “Aqueles cadeiras terão algum prazer em imaginar quem é o cliente que vem sentar-se nelas à espera da consulta?”. No seu ensaio sobre Pirandello, Georges Piroué chama a atenção para o significado desta projecção: “O espírito fica em silêncio, as diferenças atenuam-se. Enquanto que o objecto ganha dimensão, o sujeito diminui, anula-se. Opera-se uma transferência, uma identificação do observador com aquilo que observa”.

A gratuitidade das palavras e dos gestos impede que se faça o vazio dentro deste homem: “Porque, o senhor compreende, se se fizer um momento de vazio cá dentro... o senhor percebe, posso até tirar a vida a alguém que eu desconheça, como se nada fosse...”.

O tempo distende-se (28 pausas pontuam este texto), o espaço, “assombrado” de tempos a tempos pelo som de um bandolim, torna-se cada vez mais fantástico. É um lugar de passagem entre dois mundos: a cidade e o campo para o Pacato Cliente, a vida e a morte para o Homem da Flor na Boca.

O anonimato das personagens, a proliferação das palavras e a paralisia da acção, o local quase “metafísico” do encontro, a espera, o estigma da morte fazem lembrar Beckett e os seus diálogos de moribundos. •

\* Excerto de: “Prefácio”. In Luigi Pirandello – *O Homem da Flor na Boca; seguido de Sonho (Mas Talvez Não)*. Lisboa: Cotovia; Porto: Teatro Nacional São João, cop. 1998. p. 11-13.

---

## Louvor e simplificação de Rocco D’Onghia

**JOÃO LUÍS PEREIRA**

“Eis, finalmente, algo de novo na dramaturgia italiana. Quando todos os outros escrevem para o teatro como se este fosse uma antecâmara do cinema ou da televisão, Rocco D’Onghia não teme mostrar o pior, a ferida imunda, repugnante, em permanente estado de supuração. Digamos: uma ferida verdadeira que o autor sabe incurável.” Assim, efusivamente, sem meias-palavras, Franco Cordelli assinalava a entrada em cena de um dramaturgo que também não deixou indiferente o influente Franco Quadri, que viu nele “um espírito da anomalia que rompe com a rotina dos textos previsíveis”. Isto em 1989, ano em que D’Onghia acabaria por vencer o Prémio Riccione Ater com *Lezioni di Cucina di un Frequentatore di Cessi Pubblici*. Outros elogiavam-lhe ainda a densidade e a imaginação, ainda que tenebrosa, dos seus escritos para teatro. Franco G. Forte, num texto publicado na revista *Hystrio*, apropriadamente intitulado “D’Onghia, verità della parola”, reconduzia-o ao rigor e à essência da palavra, a uma ética da linguagem, falando numa “equivalência entre a poesia e a meditação/reinvenção linguística, algo que implica a necessidade de transgredir quer o normativismo gramatical, quer as leis do discurso”.

Mas de onde nos chega este “espírito da anomalia”, que Fernando Mora Ramos apresenta em primeira-mão ao público português, à semelhança do que já havia feito com Hristo Boytchev e Christoph Hein? Rocco D’Onghia nasce em 1956 na cidade de Taranto. Vive em Milão desde 1993. Operário e sindicalista – traços biográficos que, segundo Ginette Herry, ajudam a explicar o “estranho peso de realidade” presente

nos seus textos, “por mais fantásticos e bizarros que possam parecer à primeira vista” –, chega à escrita dramática através da prática do teatro amador. Em 1983, funda na sua cidade natal a associação Il Teatro Studio Prometeo, onde interpreta e encena textos de Brecht, Beckett ou Pirandello. Entre 1984 e 1990, escreve as peças *La Porta della Tranquillità* e *Birra a Fiumi e Vecchi Ricordi*, entre outras. A partir de 1990, os seus textos começam finalmente a integrar o circuito do teatro profissional. *E All’Alba Mangiammo il Maiale* é encenado nesse mesmo ano por Stefano Monti no Teatro Verdi de Milão. Em 1991, *Tango Americano* é objecto de uma leitura pública no Spoleto Festival e de uma encenação de Giuseppe Dipasquale no Teatro di Roma. Em 1995, *Giorni Felici nella Camera Bianca Sopra il Mercato dei Fiori* vence o Laboratório de Dramaturgia promovido pelo Piccolo Teatro di Milano, sendo apresentado no Teatro Studio numa encenação de Roberto Graziosi. Silvano Piccardi encena *La Cacciatrice di Sogni* no Teatro Verdi, em 1996. Das suas peças mais recentes, destaque para *Um Contínuo Movimento, um Estranho Equilíbrio* – que se estreou em Julho de 2000 num terminal de comboios, durante o evento Maratona di Milano, onde por um dia uma cidade se confundiu com um teatro – e para *Le Fate Lascive*, de 2005.

Num texto onde foi instado a apresentar *La Cacciatrice di Sogni*, Rocco D’Onghia acaba, involuntariamente ou talvez não, por falar do sentido da sua própria *démarche* criativa: “Ela [a caçadora de sonhos] é um pouco o espelho daquilo que deveriam ser os artistas; está entre a água e a sombra, e mancha de sangue o lençol branco da nossa indiferença”. •

Bibliografia consultada:

*Hystrio*. Anno 9, n.º 2 (Apr.-Giug. 1996). p. 97-103.

Ginette Herry – “Avant-propos”. In Rocco D’Onghia – *Leçons de Cuisine d’un Habitué des W.-C. Publics; Jours Heureux dans la Chambre Blanche au-dessus du Marché aux Fleurs*. [Saulxures]: Circé, cop. 1999. p. 5-8.