

TNSJ

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

**DESEJO
SOB OS
ULMEIROS**



Teatro **9-18**
Carlos **Dez**
Alberto **2011**

DESEJO SOB OS ULMEIROS

*DESIRE UNDER
THE ELMS (1924)*

DE **EUGENE O'NEILL**

ENCENAÇÃO
NUNO CARDOSO

tradução
Jorge de Sena

cenografia
F. Ribeiro
figurinos
Cristina Costa
desenho de luz
**Pedro Vieira de
Carvalho**
sonoplastia
Luís Aly
*assistência
de encenação*
Victor Hugo Pontes

interpretação
Afonso Santos
*Peter; Lavrador 2;
Ajudante de Xerife*
António Capelo
Ephraim Cabot
Catarina Lacerda
Abbie Putnam
Cláudio Silva
Eben
Pedro Frias
*Simeon; Lavrador 1;
Xerife*

co-produção
**Ao Cabo Teatro
ACE/Teatro do
Bolhão**

estreia
[24Jun2011]
Teatro Carlos
Alberto (Porto)

dur. aprox. **2:05**
sem intervalo
M/16 anos

qua-sáb **21:30**
dom **16:00**

O TNSJ É MEMBRO DA

MECENAS TNSJ



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO
DA CULTURA

UNIAO
TEATROS
EUROPA



ZNZ Aeroportos
de Portugal

dgARTES



ACE TEATRO DO BOLHÃO



“Na altura, ainda não tinha a mania do teatro, mas era um incansável desenhador de árvores e navios.” (Eugene O’Neill)

Além das grandes árvores, uma outra característica da propriedade dos O'Neill que contribuiria para o tom e a imagística de *Desejo Sob os Ulmeiros* era um velho e maciço muro "seco" com algumas centenas de metros de comprimento, construído com pedras e pedregulhos da região. De facto, na época em que a família O'Neill aí se instalou, a zona era ainda muito pedregosa, e uma velha fotografia de Eugene mostra-o sentado numa grande pedra nas proximidades da casa. A profunda impressão que o muro e o terreno pedregoso causaram ao rapaz reemergiria anos mais tarde, quando o dramaturgo comprou uma propriedade em Ridgefield, no Connecticut, onde havia um muro semelhante ao do quintal traseiro da vivenda Monte Cristo. O'Neill escreveu *Desejo Sob os Ulmeiros* em Ridgefield, e, por essa altura, os muros tinham passado a simbolizar para ele a vida frugal e árdua dos agricultores da Nova Inglaterra. "Aqui... pedras amontoadas no chão... pedras sobre pedras... a fazer muros de pedra", diz um dos filhos em *Desejo*. E o velho Cabot exprime a mesma ideia quando afirma: "Pedras. Apanhei-as, fiz com elas muros. Podes contar os anos da minha vida nesses muros, cada dia uma pedra, monte abaixo e monte acima, a vedar os campos que eram meus..."

LOUIS SHEAFFER

In *O'Neill: Son and Playwright: Volume I*. New York: Cooper Square Press, 2002. p. 49-50.

Suponhamos que um dia, subitamente, seríamos capazes de ver com inteira clareza o verdadeiro valor de todo o nosso triunfante e atroador materialismo; que seríamos capazes de ver os custos e o resultado em termos de verdades eternas! Que tragédia colossal e absolutamente americana não seria... A tragédia não é natural ao nosso país? Mas nós somos uma tragédia, a tragédia mais pavorosa jamais escrita ou por escrever!

EUGENE O'NEILL [1922], em resposta a um crítico que afirmara que a tragédia é estranha ao carácter americano.

Citado por Louis Sheaffer – *O'Neill: Son and Artist: Volume II*. New York: Cooper Square Press, 2002. p. 441.

Os dramaturgos ou são intuitivamente capazes de uma análise psicológica arguta – ou não são bons dramaturgos. Eu tento sê-lo. A meu ver, Freud só nos dá conjecturas e explicações vacilantes sobre verdades do passado emocional da humanidade, que todos os autores dramáticos intuíram claramente desde o nascimento do verdadeiro teatro. O que, creio eu, responde à sua pergunta. Eu tenho um enorme respeito pelo trabalho de Freud – mas não sou um adepto! Se existe qualquer freudismo no *Desejo Sob os Ulmeiros*, o mais certo é que tenha entrado directamente "através do meu inconsciente".

EUGENE O'NEILL [5 de Fevereiro de 1925]

In *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New York: Limelight, 1994. p. 192.

Ultrapassando a dificuldade que existe na abordagem ao teatro naturalista num país que continuamente confunde esta forma teatral com as práticas do audiovisual, ultrapassando o meu próprio desconhecimento desta forma (fruto de uma formação de outro âmbito), resta o desejo de levar à cena os textos de O'Neill pela excelência das histórias contadas, pela acuidade dos seus diálogos e pela força das suas personagens.

Nas suas peças, e em especial no *Desejo Sob os Ulmeiros* e em *O Luto Fica Bem a Electra*, O'Neill vai buscar modelos à tragédia clássica para inventar uma narrativa simultaneamente norte-americana e universal. Ao fazê-lo, constrói um universo que estiliza as didascálias em que o aprisiona e o aparente realismo para que concorrem. O tempo é bem mais próximo da contracção trágica do que a minuciosa descrição horária indica, o espaço na sua aparente concretude (salas, quartos, terraços, etc.) é bem mais próximo do recinto sacrificial, e as personagens são imensas dissertações sobre a humanidade, disfarçadas com roupagens ora de lavradores, ora de coronéis ou actores...

Eugene O'Neill mapeia a fragilidade do ser humano quando confrontado com a vida. Faz-nos sentir que esta é um imenso mar revolto para além do nosso controlo, um mar que nos cobre e faz naufragar, e em cujas correntes não temos forças para lutar ou criar rumo...

Para o Ao Cabo Teatro, a dramaturgia de O'Neill permitiu construir pontes com a cidade e os colegas que, como nós, fazem do fazer teatro o pão-nosso de cada dia. Com *Longa Jornada para a Noite* reencontrámos o TEP e a sua história. Colaboramos agora com o Teatro do Bolhão, num esforço conjunto de através do *Desejo Sob os Ulmeiros* fazer um teatro digno e honesto – goste-se ou deteste-se – nesta nossa cidade, o Porto.

NUNO CARDOSO

Em 2003, sob a direcção artística de António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência e Pedro Aparício, um grupo de 11 profissionais com percursos relevantes nas várias áreas da produção teatral, e com uma cumplicidade artística e ética forjada ao longo de 13 anos de dinamização da ACE/Escola de Artes do Espectáculo, fundou a ACE/Teatro do Bolhão, estrutura de produção.

Promovendo um modelo de produção ecléctico, a companhia configura-se como um espaço de criação teatral diferenciado, artística, material e tecnicamente consolidado, capaz de responder à multiplicidade de possibilidades de criação e com ressonância pública concreta.

O projecto programático da companhia tem consignado, sob a direcção do encenador japonês Kuniaki Ida, a divulgação de textos e autores fundamentais da dramaturgia universal (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, co-produção TNSJ, 2003; *D. Juan*, de Molière, co-produção Teatro Nacional D. Maria II, 2005; ou *Otelo*, de Shakespeare, 2009) em criações com características e ambições artísticas inéditas num contexto de produção precário, pautado, de forma clara no Porto, pelos baixos apoios públicos. Salienta-se, ainda, a atenção particular da companhia à criação multidisciplinar, patente nos trabalhos da sua co-directora artística Joana Providência, visando a articulação das linguagens da dança e do teatro (*Pioravante Marche*, de Samuel Beckett, co-produção TNSJ, 2003; *Mão na Boca*, a partir de Paula Rego, co-produção Fundação de Serralves, 2004; *Ladrões de Almas*, a partir de Herberto Helder, co-produção Culturgest, 2008).

Finalmente, a programação do Teatro do Bolhão tem prefigurado a produção de um ciclo de espectáculos com base em textos de forte pendor realista. Não se trata, naturalmente, de uma tipologia de criação cénica datada, mas de uma família de textos dramáticos que, tal como os

seus antepassados mais remotos (Strindberg ou Ibsen), está marcada pela pertinência temática, pela grande exigência emocional a que obriga os seus intérpretes e pela forte relação de intimidade e empatia que propõem ao público (*Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, 2004; *A Noite da Iguana*, de Tennessee Williams, 2007; *A Ronda Nocturna*, de Lars Norén, co-produção Teatro Maria Matos, 2008).

É precisamente neste âmbito que situamos a apresentação de *Desejo Sob os Ulmeiros*, a última peça realista de Eugene O'Neill, que convoca o *Hipólito* de Eurípides e a *Fedra* de Racine para uma América rural onde, sob a sinistra protecção de gigantescos ulmeiros, se desenrola o trágico regresso do pai acompanhado de uma jovem esposa.

Esta co-produção é o ponto de partida de uma parceria com o Ao Cabo Teatro, que visa uma criação teatral conjunta e sinérgica e que se estenderá a 2012 com *Lorenzaccio*, de Musset. É também o encontro da ACE/Teatro do Bolhão com Nuno Cardoso, um dos mais relevantes encenadores portugueses da actualidade.

ACE/TEATRO DO BOLHÃO

2 TEXTOS SOBRE 2 ENSAIOS E 1 ENSAIO SOBRE 1 TEXTO

DANIEL JONAS

1. Primeiro ensaio

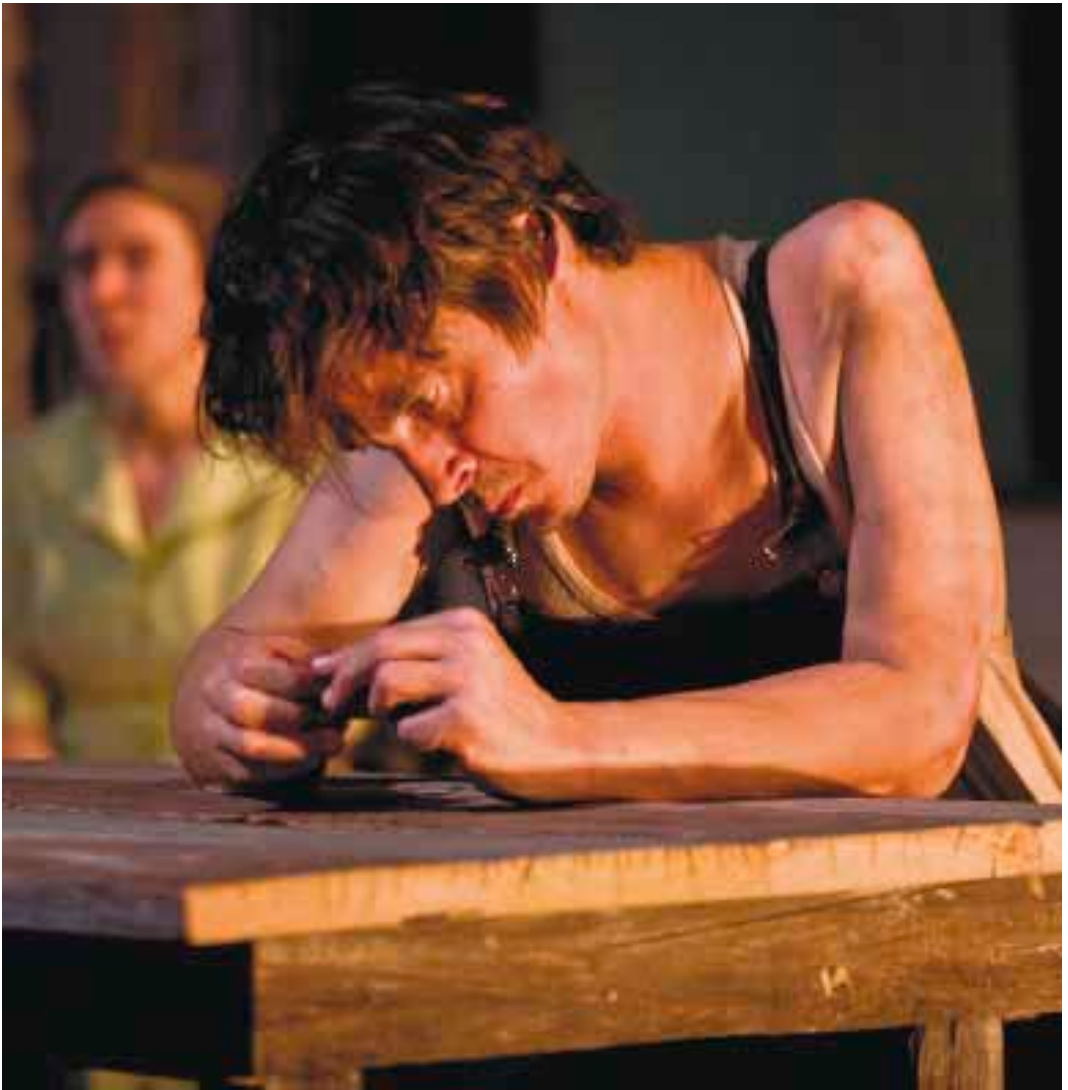
Assistir-se a um ensaio de teatro é como assistir a uma cirurgia. O corpo em que consiste peça, actores, palco, luzes, figurinos está escancarado e é possível espreitar-se intestinamente e observar a intervenção a partir do exterior, as técnicas usadas, os seus tempos, a sua tensão, os seus intervalos. Uma grande palavra acompanhava-me até esse primeiro ensaio: ulmeiro. O que é a linguagem? Qual a força real nesta palavra, ulmeiro? Considerei o espaço descarnado. Uma velha sala ampla aberta para o exterior com as suas muitas janelas, as suas magras colunas, um soalho rangendo as vascas do teatro. Mais do que uma operação cirúrgica, o teatro agora um estaleiro. As obras do teatro. E se a encenação fosse essa? Uma encenação de uma encenação de uma peça, apresentando ao público o teatro cru com aquelas luzes mortíferas, aquela lividez clorótica da náusea, apenas a morbidez da palavra? Um ou outro actor parece querer isso. Olho lá para fora. Árvores. Árvores a toda a volta. Que árvores são aquelas? Neste ensaio onde as árvores são personagens, que árvores são aquelas? Plátanos ensaiando ulmeiros? Em todo o caso, árvores como espectros dominando todo o exterior, cercando a peça, o ensaio. Gradualmente anoitece e o imenso verde dá lugar a um peso opressor. O teatro anoiteceu. A tensão range. O encenador, senhor dos ventos, busca nas onomatopeias a filosofia do texto. Pega nos actores, dirige-os, e eles sopram sobre o palco. Há agora muito músculo. Muito choque, muita brutalidade, actores que arremetem uns contra os outros. O texto é muito musculado. Os actores não precisam de ser tão musculados, digo. Ninguém me ouve. Dou-me conta de alguns *bloopers*, não necessariamente “cenas”, mas texto em falta. A tradução de Jorge de Sena foi alterada aqui ou

ali por uma paráfrase, por vezes intencional, por vezes não. Pergunto-me se ganharia alguma coisa em ser revista. Saio do teatro anatómico. Assisti a um ensaio duro como pedra de um texto duro como pedra.

2. Texto e cotejo

Desejo Sob os Ulmeiros é um exemplo da estruturação do teatro de Eugene O'Neill segundo os moldes da tragédia grega, ou pelo menos numa versão judaico-cristã de tragédia grega. Mais do que a relação homem-homem, para Eugene O'Neill é o diálogo entre homem e Deus o que importa e os pilares da tragédia. O seu volume trágico faz-se em grande medida a partir de um espaço, de uma propriedade material, aqui entendida como uma conquista parcial do céu, que é a moradia de Deus. A herdade amiúde invocada por Ephraim Cabot é, mais do que uma casa, um túmulo e um altar, para a defunta mãe de Eben e no infanticídio levado a cabo, por um lado, e para a preparação da imortalidade de Ephraim, por outro. E o seu filho, Eben, é o mediador desta dupla relação. A espacialidade sonora desta palavra (herdade) em português ressuma, aliás, muito expressivamente, o adjectivo mais determinante ao longo da peça (*hard*). Esta *hardade* e o seu concretismo poético-religioso (a tragédia nasce, justamente, da fusão do poético e do religioso), expresso na linguagem dura de homens duros, com nervos de pedra, radicam na grande injunção colectiva cristã que subjaz à fundação da igreja, a eleição de Pedro como a pedra basilar. Supõe-se que a fundação da igreja não fosse apenas fruto de um calembur onomasticamente competente com o étimo de Pedro, uma *pedra*, aliás, como se sabe, consideravelmente traiçoeira. Se o edifício igreja é a fundação da congregação para a materialização do rebanho, a casa deve ser entendida como a fundação do homem para a materialização do redil onde albergará a sua família. A propriedade é, assim, o grande *topos* desta peça e o imobilismo conflitual o valor moral em debate.

Na esteira inversa da parábola bíblica dos três irmãos a quem é confiado um pecúlio variado, consoante os eventuais merecimentos de cada um (já agora, uma parábola potencialmente amiga dos *hedge funds*) e que pune o irmão mais novo que, ao invés de ir fazer render a menor quantia que lhe fora confiada, decide poupá-la, escondendo-a



debaixo da terra, no evangelho de O'Neill é precisamente o pai, o senhor da casa, que é moralmente desautorizado, sendo expurgado dos seus bens, já que, num certo sentido, ao abdicar da caravana, da errância da procura pela corrida ao ouro da Califórnia, a fim de manter a sua herdade e o seu gado, como qualquer verdadeiro patriarca de resto faria, contradiz a lição da distribuição dos dinheiros da parábola. A Bíblia é, neste e noutros pontos, um livro caprichoso e temperamental, exigindo uma exegese moral contingente e particular.

O autor de *Paraíso Perdido*, John Milton, noutra lugar puritano, mostra-nos estas hipóteses contraditórias na sua peça moral de juventude, *Comus*. Em *Comus*, a acção não-acção é a única via virtuosa, já que a tentação diabólica é um convite à acção. Numa peça muito argumentativa, a *recta ratio* da graciosa Lady que é sequestrada por Comus, um misto de espírito debochado e excêntrico necromante, é a sua única arma perante a impotência física e o seu modo de preservar a sua integridade. A argumentação da Lady, personificando os modos da temperança

e do autocontrole em funcionamento, pretende demonstrar que apenas a racionalidade é um valor seguro e virtuoso. Milton ensina-nos, porém, que a resistência virtuosa da Lady e o seu arrazoado moral não são suficientes para lhe garantirem o resgate merecido. Ela precisa de contar com a intervenção de uma força externa, neste caso o auxílio dos seus irmãos e a colaboração suplementar de um espírito benfazejo. Milton parece querer mostrar que mesmo a relativa heroicidade da virtude em prática é demasiado escassa para um confronto em pé de igualdade com os poderes do ser vicioso. A virtude em si mesma é inoperante se não estiver arraigada e dispensar o baldaquino da protecção divina. É precisamente da mesma recusa virtuosa à acção perante a tentação que Jesus se vale quando no deserto é tentado por Satanás três vezes. O imobilismo, a resistência pétrea do crente, é a sua bandeira contra um adversário bastante enérgico e que impele a uma reacção pecaminosa. Esta propensão pecaminosa para a acção está reformulada na segunda cena da primeira parte de *Desejo Sob os Ulmeiros*, quando Simeon, perante a suspeição do assassinio da mãe do seu

meio-irmão, Eben, às mãos do seu pai, Ephraim, diz "Nunca ninguém mata ninguém. É sempre alguma coisa". Ora, esta "alguma coisa" é uma forma modificada da teologia puritana implicada acima, assente, precisamente, na convicção de que o pecado é uma reacção a uma acção satânica.

O imobilismo de *Desejo Sob os Ulmeiros*, inversamente, um imobilismo pouco virtuoso, assente num Deus da repressão. Ephraim Cabot, que tem a dureza e o imobilismo das pedras, chega mesmo a transferir para a herdade as responsabilidades das suas escolhas. Quando a dada altura diz que "A herdade precisa de um filho" está a materializar-se na herdade (aqui equivalerá, no fundo, ao uso de certos jogadores de futebol que falam na terceira pessoa), fundindo-se com a terra e a pedra num telurismo imposto pelo seu Deus de Pedra. Noutra altura, e apresentando Abbie com o dístico machista "E se não me dás um filho que te redima", Ephraim, notavelmente atraído pelo abismo, acaba por formular cabalmente a sua trágica profecia, identificando (o que, de resto, é psicanaliticamente explicável) o seu anjo exterminador. O seu anjo exterminador é Dionísio, o deus pagão presente em Ephraim,



observável, por exemplo, quando, imbuído de uma verve mais poética, e num momento notoriamente excêntrico e etilizado, canta os louvores da mulher e da sua fertilidade. Ora, o motor da tragédia nasce justamente nesta ambivalência de equilíbrios entre a força carnal de Dionísio e a energia espiritual de Apolo. Estas forças brutais, herdade e mulher, Deus Jeová e deus pagão, Apolo e Dionísio, apesar de contraditórias, são aliados que, apesar de separados na sua ética, conduzem pela retórica aos mesmos fins: a fertilidade. Esta aniquilação pela imortalidade vai encontrar semelhanças, estranhamente (ou não, visto que estamos diante de uma modalização modernista de uma mesma teologia puritana), noutro lugar miltoniano, desta feita na sua peça trágica *Samson Agonistes*. Milton, que muito o'neillamente acreditava que a Bíblia hebraica era, em termos clássicos, mais profusa do que as formas gregas, oferece-nos essa irrecusável visão do pai, Manoa, da sua personagem, Sansão, a chorar, por razões diversas, a sua paternidade infausta.

*I prayed for children, and thought barrenness
In wedlock a reproach; I gained a son,
And such a son as all men hailed me happy;
Who would be now a father in my stead?
O wherefore did God grant me my request,
And as a blessing with such pomp adorned?
Why are his gifts desirable, to tempt
Our earnest prayers, then given with solemn hand
As graces, draw a scorpion's tail behind?*

[Orei por filhos, e achei que não tê-los
Nas núpcias era opróbrio; tive um filho
E esse filho chamou-me um pai feliz;
Pois agora quem quer ser pai por mim?
Oh, porque me deu Deus o que lhe quis,
E nessa bênção pôs grande aparato?
Porque são os seus dons tão tentadores
P'ra honestas orações, que, dispensados
Quais graças, escondam caudas de escorpião?]
(vv. 352-360)

Sansão, um pouco à semelhança de Ephraim Cabot, coincide no número das mulheres que toma para si. A terceira, Dalila, torna-se o seu anjo exterminador. A Dalila de Ephraim é Abbie. A fertilidade de Ephraim é, como observei, a sua aniquilação, apenas consumada na simbólica

mas ignorada esterilidade junto de Abbie. A masculinidade daquele touro cobridor que se deita com gado acaba ali. Muito apropriadamente, a “dupla fertilidade” presente na etimologia do nome Efraim denuncia desde cedo a fusão das forças puritanas e carnis em confronto e prenuncia a tragédia. A sua carnalidade exterminadora, responsável pela erosão da pedra, é o desejo debaixo da imobilidade poderosa dos ulmeiros, falicamente muito sugestivos, de resto, que irá verrumar a pedra estéril da masculinidade decadente de um devoto obdurado e inabalável.

Segundo ensaio


O primeiro dia no palco do TeCA. Quis saber dos ulmeiros. Ainda não tinham sido colocados em cena. Aparentemente são as tílias do Tchékhev, apesar de serem, de facto, eucaliptos. O próprio material plástico é um actor neste jogo do teatro. Também Ephraim Cabot, como as árvores, quer morrer de pé. Observo com agrado a escolha realista do cenário, aquela fachada oitocentista, e penso que ilustra a minha leitura da peça e do seu imobilismo latente. Tenho dúvidas sobre aquele canapé. Mas diz-me o encenador que introduz um lado sensual naquela inflexibilidade realista. Os actores estão hoje menos físicos, mais calibrados. Há menos ruído, menos pancada, menos cuspo, mais saliva. Observo as diferentes valências, capacidades, entregas, talentos, trabalho. Digamos que há diferentes escolhas e escolas. Há já metamorfoses evidentes num elenco que me parece tão variado como uma tábua de queijos. Pergunto-me se ajudará à dinâmica muito concretista do texto. O encenador parece satisfeito. O texto está escorreito nas bocas dos actores e registo poucas paragens. Ainda assim, há casos em que me parece que os actores ainda estão a marcar texto. Noutros, a Catarina Lacerda desapareceu para dar lugar àquela demencial Abbie Putnam. A sujidade do teatro vai sendo varrida para dar lugar a um espectáculo. Já depois da meia-noite toda a população é convidada a sair. Regressarei em breve como espectador. Já não como aluno de uma lição de anatomia, mas como apreciador de teatro especialmente interessado nesta adaptação de O'Neill. “Pode ter sido dele... mas agora é minha!”, poderia muito bem dizer como Eben o seu encenador.

“SEMPRE TIVE GRANDE AFEIÇÃO POR EPHRAIM! É TÃO AUTOBIOGRÁFICO!”

LOUIS SHEAFFER*

Um dia de inícios de 1924, O'Neill, em voz excitada, confidenciou a Kenneth Macgowan que, pela primeira vez na vida, tinha sonhado uma peça, a qual lhe parecia muito prometedora. Ao ouvir o resumo da projectada obra, Kenneth (embora não o tivesse dito a O'Neill) acreditou estar perante um caso de “plágio inconsciente”, pois aquela história de um velho agricultor, da sua jovem esposa e do amante desta, com quem tem um filho, assemelhava-se a uma peça recente de Sidney Howard, *They Knew What They Wanted*, que o próprio Macgowan emprestara a Eugene pouco tempo antes. Howard tinha estabelecido relações de amizade com o “Triunvirato”¹ através da sua mulher, Clare Eames, que passara a integrar o elenco do Village Theater. Ainda que, indubitavelmente, a peça de Howard tenha ajudado a inspirar *Desejo Sob os Ulmeiros*, escrita durante o Inverno e a Primavera de 1924, as duas obras, à excepção da situação de base, são completamente diferentes sob todos os aspectos; O'Neill adaptou e transformou à sua maneira a história de Howard.

They Knew What They Wanted, cuja acção decorre na região vitícola da Califórnia, gira em torno de um generoso agricultor italiano, da sua noiva “por correspondência”, uma corajosa rapariga da cidade, e do capataz da herdade, que é quase como um filho para o patrão. Os três, cada um à sua maneira, são pessoas honestas e amáveis, benévolas como o sol californiano. Em contrapartida, as personagens principais da peça de O'Neill, situada na Nova Inglaterra de meados do século XIX, mereceram por parte de um crítico a seguinte descrição: “Estas pessoas – ao contrário daquelas que encontramos na vida quotidiana! – são cruéis e gananciosas;



discorrem livremente sobre assuntos vergonhosos que só têm lugar na Bíblia”. Em primeiro lugar, temos Ephraim Cabot, de 75 anos, duro como a terra pedregosa que cultivava, um homem que “escravizou” duas mulheres, levando-as a uma morte prematura, e que acaba de desposar uma terceira. Citando constantemente as Escrituras para se autojustificar, e concebendo Deus à sua própria imagem como uma espécie de “super-Ephraim”, o velho Cabot sustenta que “Deus é duro, não é coisa fácil!” Depois temos o rancoroso filho do segundo casamento de Ephraim, Eben Cabot, que acredita que a herdade foi roubada à mãe pelo pai e que ambiciona herdá-la. A completar o infame triângulo, Abbie Putnam, sensual e calculista, que casou com Ephraim para obter uma casa, embora o deteste, e deseja, desde o primeiro encontro, o corpo jovem e vigoroso de Eben. A atracção é mútua, se bem que Eben, que a vê como uma intrusa determinada a despojá-lo do seu património, tente reprimir o seu crescente desejo pela jovem madrastra.

Na peça de Howard, a jovem mulher engravida em consequência de um único passo em falso, mas Tony, o marido, após uma fugaz explosão de ira, perdoa-lhe e aceita a criança como sua. Entre os Cabot há emoções mais fortes e elementares à solta. Abbie e Eben dão livre curso à sua paixão, até que o jovem, levado a crer que a madrastra o



usou friamente para gerar um herdeiro, se volta contra ela. Para o reconquistar, para lhe provar que o ama acima de tudo o resto, e até mesmo do recém-nascido, Abbie asfixia a criança, ao mesmo tempo que Ephraim toma conhecimento de que foi enganado e traído. No final da peça, os dois amantes são presos, enquanto Ephraim, depois de um passageiro momento de fraqueza e de pensar juntar-se aos dois filhos mais velhos nas minas de ouro da Califórnia, afirma: “Talvez seja fácil o ouro no Oeste, mas não será ouro de Deus. Nem é para mim. Bem ouço a voz do Senhor a dizer-me que seja duro e fique na minha herdade”.

Tanto *Desejo Sob os Ulmeiros* como *They Knew What They Wanted* são consideradas obras destacadas da dramaturgia americana da década de 20 – porém, que distância entre elas! A distância que separa o génio do talento, e O’Neill dos outros importantes dramaturgos seus contemporâneos. A peça de Howard, apesar do sucesso que obteve nos palcos da época, surge-nos hoje como um desbotado postal de São Valentim, cheio de bons sentimentos, ao passo que o drama de O’Neill continua a ser uma inflamável mistura de granito e fogo. O’Neill era não apenas mais dotado do que os seus contemporâneos, mas também mais ambicioso e arrojado. No seu esforço de desenvolvimento artístico, estava disposto a abordar qualquer tema, a desafiar todas

as convenções. Se os antigos gregos tinham podido dramatizar questões tão extremas como o incesto e o infanticídio, O’Neill não lhes ficaria atrás na ousadia. “Tenciono usar tudo o que possa tornar meu”, afirmou, “para escrever sobre qualquer assunto da maneira que melhor me convier.”

A peça de Howard e os clássicos gregos (*Hipólito* em particular) não são as únicas fontes literárias de *Desejo Sob os Ulmeiros*. Em 1911, os Abbey Players apresentaram em Nova Iorque uma peça que impressionou profundamente O’Neill: *Birthright*, de T.C. Murray, a história de um austero e empedernido irlandês – homem que transformou “um lugar pobre e frio” numa herdade próspera –, da sua escravizada mulher e dos seus dois filhos, completamente diferentes um do outro, que rivalizam pela propriedade. O’Neill, que já tinha usado parte deste material em *Beyond the Horizon*, retomou o tema ao abordar a inimizade entre Eben e os seus dois meios-irmãos, a hostilidade entre pai e filhos, e a disputa pela terra. Embora o agricultor de Murray tenha servido de modelo à figura de Ephraim Cabot, o precursor irlandês não é mais do que um mero rascunho – de boca fina e cruel e nariz torcido – em comparação com Ephraim, uma das figuras mais ricas de toda a obra de O’Neill. A medida da sua complexidade, das muitas e humanas contradições da sua natureza, é o facto de ter

recordado ao professor John Henry Raleigh figuras tão díspares como o velho Karamazov (O'Neill tinha lido os *Irmãos Karamazov* alguns anos antes), Grant Wood e o lendário Paul Bunyan. Com a sua devoção cristã e os seus apetites carnis, o seu desdém pelos filhos e a estranha ternura que dedica à sua manada de vacas, a sua dureza e a sua ligação à terra, simultaneamente mesquinha e religiosa, as suas explosões de humor feroz e extravagante, Ephraim assume dimensões épicas.

Uma outra fonte literária, o livro de Stekel sobre aberrações sexuais, e especificamente a sua descrição do caso de uma mãe que seduz o filho, pode ser detectada na cena em que Abbie, deitando por terra as defesas de Eben, o torna seu amante. Os dois encontram-se na saleta silenciosa como um túmulo, onde, anos antes, foi velado o corpo da mãe de Eben, e este pressente a presença da falecida, o seu espírito inquieto. Ao recordar que a mãe costumava cantar para ele, o rapaz rebenta em lágrimas.

ABBIE: (*Abraçando-o numa louca paixão.*) Hei-de cantar para ti! Hei-de morrer por ti! (*Apesar do abrasador desejo que tem dele, há nos seus modos e na sua voz um sincero amor maternal; uma horrivelmente franca mistura de cio e de amor de mãe.*) Não chores, Eben! Hei-de tomar o lugar da tua mãe! Hei-de ser tudo o que ela era para ti! Deixa-me beijar-te, Eben! [...] Não tenhas medo! É um beijo puro, Eben... como se eu fosse tua mãe... e tu podes beijar-me como se fosses meu filho... o meu menino a dar-me as boas-noites! [...] (*Beijam-se de um modo contido. E, de súbito, a paixão arrebatada. Beija-o outra vez e outra e outra, com ardor sensual, e ele abraça-a e devolve-lhe os beijos.*)

Como podemos depreender pela mágoa de Eben perante a morte da mãe, ocorrida vários anos antes, as memórias familiares do próprio autor, agudizadas pela recente morte do irmão Jamie, que fora tão profunda e desastrosamente ligado à mãe, estavam decerto presentes no espírito de O'Neill aquando da escrita de *Desejo Sob os Ulmeiros*. Eugene chegou mesmo a dar à herdade dos Cabot uma feição maternal: "Há dois enormes ulmeiros de cada lado da casa. Parecem proteger e ao mesmo tempo dominar. Há, no aspecto deles, uma maternidade sinistra, uma absorção ciosa e esmagadora".

O modelo real para a casa dos Cabot era uma quinta localizada a curta distância de Brook Farm,² visível da auto-estrada, que O'Neill terá certamente visto centenas de vezes. No quintal dianteiro da velha herdade Smith, como era então chamada, havia dois imponentes ulmeiros que emolduravam e davam sombra à casa. E este lugar, por seu turno, devia recordar a O'Neill a vivenda Monte Cristo em Nova Londres,³ rodeada de árvores (incluindo ulmeiros) que, para desagrado da mãe, Ella, a tornavam sombria. Pela descrição incluída em *Desejo Sob os Ulmeiros*, dir-se-ia que as árvores e os acessos de choro de Ella quando sob a influência da morfina estavam estranhamente entrelaçados na imaginação do filho dramaturgo: "[Os dois ulmeiros] meditam opressivamente sobre a casa. São como mulheres exaustas que pousam no telhado os seios pendentes, as mãos e os cabelos, e, quando chove, as suas lágrimas escorrem monotonicamente e apodrecem no telhado de madeira".

Um outro aspecto unia o passado ao presente do autor: a vivenda Monte Cristo tinha um muro "seco" no quintal das traseiras, assim como Brook Farm no quintal dianteiro, numa região onde este tipo de estruturas era muito comum. Para O'Neill, estes muros de pedra solta, laboriosamente construídos ao longo de várias gerações, tinham passado a simbolizar a existência rude e árdua da Nova Inglaterra de outrora, como explicitado numa imagem chave da peça. "Pedras", diz a certa altura o velho Ephraim. "Apanhei-as, fiz com elas muros. Podes contar os anos da minha vida nesses muros, cada dia uma pedra, monte abaixo e monte acima, a vedar os campos que eram meus."

Pela altura em que escreveu *Desejo Sob os Ulmeiros*, O'Neill tinha desenvolvido uma certa aversão por Brook Farm. A casa parecia-lhe demasiado grande e formal, os invernos eram mais rigorosos do que em Provincetown, e ele sentia-se oprimido pelas colinas circundantes. Vítima de estranhas fantasias, tinha por vezes a sensação de que alguém o espreitava por cima do ombro enquanto escrevia, e certa noite julgou ouvir passos lá fora, em redor da casa. A peça mostra sinais do estado nevrótico do autor, como na cena em que Ephraim se queixa a Abbie: "Está frio nesta casa. É desagradável. Há coisas que remexem no escuro... pelos cantos". Noutro momento, ao resmungar contra a presença de "qualquer coisa" na casa, o velho diz: "Sinto isto, que tomba dos

ulmeiros, que trepa pelo telhado, que se esgueira pela chaminé abaixo e espreita dos cantos! Não há paz nas casas, não há repouso no meio de gente. E sempre alguma coisa vive connosco”.

Até certo ponto, Ephraim Cabot assemelha-se ao pai de O'Neill, já que têm em comum a avidez por terras e a avareza típicas dos camponeses, e ambos viviam em conflito com os filhos. Porém, no essencial, o velho Cabot – se bem que Eben apresente também algumas semelhanças com o autor – representa mais um dos vários auto-retratos do dramaturgo. Ephraim despreza o que é fácil, o que é obtido sem esforço; similarmente, “fácil” era um dos adjectivos mais depreciativos do léxico de O'Neill. Ephraim, assim como o seu criador, é um marido exigente e difícil, e um pai incompetente. Por último, nada era mais verdadeiro para O'Neill que o facto de sofrer de um perpétuo sentimento de isolamento, de não ser compreendido por aqueles que lhe eram mais próximos, outra característica fundamental que partilha com o velho Cabot. Na cena em que Ephraim, ao tentar estabelecer contacto com a nova esposa, procura explicar-se e justificar-se, o estribilho “E eu sempre solitário” pontua o seu discurso. “Alguma vez me conhecerás... ou a algum homem ou mulher?”, pergunta ele, desdenhosamente, a Abbie. “Não, parece-me que nunca.” (Em 1928, O'Neill chegou a afirmar: “Sempre tive grande afeição por Ephraim! É tão autobiográfico!”)

Drama sóbrio e duro, *Desejo Sob os Ulmeiros* envolve ainda assim um enredo de considerável complexidade. É não apenas um retrato do Puritano da Nova Inglaterra, mais severo consigo próprio do que com os outros, fundador da ética americana do trabalho e da poupança, como também uma celebração dos desejos humanos, representados por Abbie e Eben, em guerra contra esse puritanismo. Assim, sem interromper o ritmo da história para repisar a mensagem, *Desejo Sob os Ulmeiros* dramatiza um aspecto do passado da América que ajuda a explicar o próprio carácter americano. A peça é também reveladora em termos psicológicos. Embora O'Neill negasse qualquer influência de Freud, a hostilidade de Eben para com Ephraim está em consonância com a teoria freudiana do complexo de Édipo – particularmente significativo é o facto de a herdade paterna, tão longa e ardentemente cobiçada, se ter tornado relativamente pouco importante para o jovem depois de este ter dormido com a mulher do pai, que engravida.

Mas *Desejo Sob os Ulmeiros*, maior do que a soma das suas partes freudianas, stekelianas, etc., é uma obra orgânica e não uma miscelânea de ecos de outros autores. Agora em completo domínio do seu material, O'Neill logra elevar um drama sem contemplações – que por vezes chega a raiar o melodrama – ao nível empolgante de uma tragédia. No final, sob a ameaça da força, Abbie e Eben exaltam o amor que os une, ao invés de sentirem culpa ou de se recriminarem mutuamente: esse sentimento de mútua realização vale bem o preço final que terão de pagar. Quanto ao velho Ephraim, aceita o redobrado fardo que o sobrecarrega, considerando-o merecido e justo, tornando-se assim mais alto na derrota.

Para acertar contas com o passado, O'Neill traça uma visão da Nova Inglaterra que deve qualquer coisa às histórias de Robert Edmond Jones sobre a sua sombria infância em New Hampshire. Assim como Eugene, eternamente assombrado pelas memórias da vivenda Monte Cristo por onde a mãe vagueava, perdida nas névoas da morfina, Jones, de acordo com um dos seus biógrafos, jamais pôde esquecer uma “casa cheia das formas e figuras da Nova Inglaterra de outrora, que parece ter qualquer ligação com a tragédia clássica. [...] Para Jones, a memória dessa casa, com o seu drama interior secreto – o drama de personagens fortes, ardentes, violentas, intratáveis –, está mais poderosamente viva do que qualquer outra coisa que ele tenha encontrado no mundo exterior”. Nas suas reminiscências, o próprio Jones resumiu a sua impressão da Nova Inglaterra em palavras que podemos aplicar à própria peça de O'Neill: “Violenta, apaixonada, sensual, sádica, exaltada, irascível, dura, transcendental, Poe-esca”.

1 Assim ficou conhecida a colaboração artística entre Eugene O'Neill, o produtor Kenneth Macgowan e o cenógrafo Robert Edmund Jones, que, juntos, dirigiram o Greenwich Village Theater e a Provincetown Playhouse.

2 Quinta onde Eugene O'Neill se instalou com a família em 1922.

3 Casa de Verão da família O'Neill, no Connecticut, comprada pelo pai do escritor (o actor James O'Neill) e baptizada com o título da peça que o notabilizou (*O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas).

* In *O'Neill: Son and Artist: Volume II*. New York: Cooper Square Press, 2002. p. 126-131.

Trad. Rui Pires Cabral.



“A VIDA É UMA TRAGÉDIA, HURRA!”

EUGENE O'NEILL (1888 - 1953)

MARIE-CLAIRE PASQUIER*

Autor dramático norte-americano de origem irlandesa que, pela força criativa da sua obra, pelas suas incessantes rumações, pelo seu sentido da grandeza trágica, dominou os palcos americanos desde a sua estreia literária, em 1916, com o pequeno grupo dos Princetown Players, até à sua morte e mesmo até depois dela. Por vontade expressa do dramaturgo, a penúltima peça que escreveu, *Long Day's Journey Into the Night* [*Longa Jornada para a Noite*], texto-testamento, peça-exorcismo escrita “com lágrimas e sangue”, só foi conhecida e representada em 1955, dois anos após o seu falecimento.

Em 1988, o centenário do seu nascimento foi celebrado com fulgor um pouco por toda a parte no mundo inteiro – mesmo na China. Não passa um ano sem que seja representada (tanto na televisão como no teatro) esta ou aquela peça das 40 que escreveu. Na verdade, pode dizer-se que, sem cedências ao sistema comercial da Broadway, O'Neill é simultaneamente o pioneiro, o pai fundador e o grande clássico do teatro americano.

A sua vida alimentou a obra que produziu, garantindo, no meio da diversidade experimental de estilos, uma unidade reconhecível. Apesar do sucesso fulgurante do jovem autor dramático, desde a estreia literária até bem mais tarde, a glória (prémio Nobel em 1936, quando ainda não tem 50 anos, vários prémios Pulitzer) não atenuou os sofrimentos que ensombraram a sua vida: uma família cativante mas destruidora, uma saúde frágil (entre a tuberculose da juventude e a doença de Parkinson sobrevinda aos 60 anos), uma tentativa de suicídio, dois divórcios, as tentações do álcool, um filho que se droga, um outro que vem a suicidar-se. O próprio mundo, por volta dos anos 1940, fornece à sua alma sensível boas razões para alimentar angústias, amarguras, decepções. Cava-se um abismo entre o sonho americano e a

realidade (bem como entre os sonhos de juventude e as transformações advindas no adulto). “Ao desejar possuir o mundo, a América perdeu a alma.” O’Neill fará dizer a Mary, a mãe de *Long Day’s Journey Into the Night*: “A vida abate-se sobre nós sem avisar e, no fim de contas, tudo vem interpor-se entre a pessoa e o que ela gostaria de dizer – eis que o verdadeiro eu se perdeu para sempre”.

Um irlandês filho de irlandeses

A ascendência irlandesa de O’Neill é capital para compreendermos o seu temperamento – um sentido da infelicidade que não é isento de júbilo: “A vida é uma tragédia, hurra!” – e as relações conflituosas com seu pai, o actor James O’Neill, marcaram a personalidade do dramaturgo. James O’Neill ganhara celebridade representando centenas de vezes Edmond Dantès em *O Conde de Monte Cristo*, e a pobreza que conhecera no tempo da sua mocidade levava-o a comprar terrenos compulsivamente, em detrimento das despesas que teriam melhorado a vida dos seus. A esposa, submissa e infeliz, encontrará refúgio na morfina e errará no seio da família como uma sombra que nada pode atingir. O’Neill considera que essa atmosfera familiar o destruiu para sempre, e só com a sua peça autobiográfica *Long Day’s Journey Into the Night* encontrará o indispensável perdão.

Mas a sua ascendência também fará com que o mundo do teatro lhe seja, desde a mais tenra infância, familiar, tanto no que diz respeito aos seus constrangimentos técnicos como à magia do palco. Durante a sua reclusão forçada, exercita-se a escrever peças em um acto; depois inscrever-se-á em Harvard, no atelier de arte dramática de George Baker. No Wharf Theatre de Princetown, *Bound East for Cardiff* [*A Caminho de Cardiff*, 1916] e *Thirst* [*Sede*] conquistam um sucesso imediato. Esta colaboração vai continuar até à dispersão, dez anos mais tarde, dos Princetown Players, instalados em Nova Iorque, e é o Theatre Guild, nascido dos Washington Square Players, que acolherá as suas peças daí em diante.

Um homem assombrado pelo seu destino

É frequente dizer-se que Eugene O’Neill chegou na hora certa para fazer, na América, essa revolução teatral que, noutras paragens, estava a ser levada a cabo por gente como Stanislavski no Teatro de Arte de Moscovo, como Craig, como Reinhardt. Não é por acaso que Baty (*The Emperor Jones*

[*O Imperador Jones*], Odéon, 1926) e Pitoëff (*The Hairy Ape* [*O Macaco Peludo*], Théâtre des Arts, 1923) serão os primeiros a revelar O’Neill em França. Também não é por acaso que Nemiróvitch-Dántchenko, de visita a Nova Iorque em 1927 e querendo montar *Lazarus Laughs* [*O Riso de Lázaro*] em Moscovo, vai abrir os braços a O’Neill, dizendo-lhe: “Você é dos nossos!” É certo que os modelos de O’Neill são os maiores autores russos, mas também Strindberg (considerado seu “pai espiritual”), Ibsen, o teatro grego (para O’Neill, nada era mais nobre do que o “sonho grego”) e o teatro isabelino – teatro da crueldade *avant la lettre*. Outrora, a tragédia mostrava os homens em luta com os deuses. Agora, diz O’Neill, o homem continua a lutar com o seu destino, mas é consigo mesmo e com o seu próprio passado que tem de se confrontar. Com a obra *Mourning Becomes Electra* [*O Luto Fica Bem a Electra*, 1931], lança-se numa audaciosa transposição, sob a forma de trilogia, da tragédia dos Átridas numa América pós-Guerra de Secessão. Para estes “Átridas da Nova Inglaterra”, como ele lhes chamou, a implacável luz grega é substituída pelos sentimentos turvos e a ambivalência da paixão. Depois do “regresso do guerreiro”, revelam-se os “seres acoçados” e as “almas assombradas”.

O’Neill foi um dramaturgo realista, naturalista, expressionista, simbolista? Pouco importam hoje essas querelas de escola. O’Neill experimentou um pouco de tudo na sua incansável busca da verdade humana. Como diz Léonie Villard, o real em O’Neill “é alargado e aprofundado por uma visão poética do que há de trágico na vida e no destino”. E como ele faz dizer a uma das suas personagens: “O gaguejar é a nossa eloquência natural de criaturas do nevoeiro”. E isso é verdade até às suas últimas peças: *The Iceman Cometh* [*O Vendedor de Gelados Passou*, 1946] – “aquele que faz entregas de gelados vai passar”, se quisermos ser mais precisos –, grande drama lírico em que, numa taberna do porto, os bêbedos, com a cabeça enevoada pelo álcool, falam das suas lembranças, e *A Moon for the Misbegotten* [*Uma Lua para os Deserdados*, 1947], hino de amor ao irmão “maldito” Jamie.

* “Eugene O’Neill”. In Michel Corvin, dir. – *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas, cop. 2008. p. 1009-1010.

Trad. Regina Guimarães.

FICHA TÉCNICA DO ESPECTÁCULO

direcção de produção

(Ao Cabo Teatro)

Mauro Rodrigues

direcção de produção

(ACE/Teatro do Bolhão)

Pedro Aparício, Glória Cheio

direcção técnica

Pedro Vieira de Carvalho

direcção de cena (digressão)

Natércio Silva

operação de som

Fábio Ferreira

operação de luz (digressão)

Cárin Geada

execução de figurinos

Glória Costa, A. Carvalho

e Sardinha

apoio adereços

Catarina Barros

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 de cena

António Quaresma,

Carlos Barbosa, Joel Santos

luz

Filipe Pinheiro, Abílio Vinhas,

António Pedra, José Rodrigues

som

António Bica

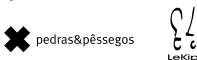
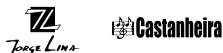
electricistas de cena

Júlio Cunha, Paulo Rodrigues

APOIOS ESPECTÁCULO



APOIOS TNSJ



AGRADECIMENTOS

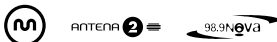
Carla Moreira

Manuela Ferreira

Circolando

Guarda Nacional Republicana

APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS TNSJ

Mr. Piano - Pianos Rui Macedo

Polícia de Segurança Pública

Ao Cabo Teatro

Rua António Carneiro, 101, 3.º Esq.

4300-026 Porto

T 91 690 56 11

www.aocaboteatro.com

geral@aocaboteatro.com

ACE/Teatro do Bolhão

Praça Coronel Pacheco, n.º 1

4050-453 Porto

T 22 208 90 07

F 22 080 00 52

www.ace-tb.com

escola@ace-tb.com

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

EDIÇÃO

Departamento de Edições

do TNSJ

coordenação

Pedro Sobrado

documentação

Paula Braga

capa e modelo gráfico

Joana Monteiro

paginação

João Guedes

fotografia

João Tuna

impressão

Multitema - Soluções

de Impressão, SA

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



