

Vânia na rua das Oliveiras

Ballybeg, Rússia, Porto. Itinerários da revisitação cénica de um clássico-contemporâneo para todas as estações. Transcrição de uma conversa entre **Nuno Carinhas**, **António Pescada** e **Alexandra Moreira da Silva**, moderada por **Paulo Eduardo Carvalho**, e editada por **João Luís Pereira**. Teatro Carlos Alberto, 8 de Outubro de 2005.

Paulo Eduardo Carvalho Eu começaria por invocar o subtítulo de *O Tio Vânia* – “Cenas da vida no campo” – para, a partir daí, lançar uma provocação ao Nuno Carinhas. Este espaço, a propriedade rural onde decorrem estas “cenas”, não configura desde logo uma espécie de regresso a Ballybeg? Aqui conviria esclarecer que Ballybeg é o lugar imaginário inventado pelo dramaturgo irlandês Brian Friel, de quem o Nuno já encenou quatro peças – *Molly Sweeney*, 1999; *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, 2000; *Uma Peça Mais Tarde*; 2003; e *O Jogo de Ialta*, 2003 –, sendo que nas primeiras a acção decorria precisamente nessa Ballybeg irlandesa, e que as duas últimas foram construídas “a partir de” Anton Tchekhov...

Nuno Carinhas É uma questão muito curiosa, mas considero que o lugar onde decorre a acção de *O Tio Vânia*, embora não seja nunca nomeado, é muito menos imaginário do que Ballybeg. Porque, desde logo, tudo se passa no interior de um espaço muito concreto, a casa de uma família proprietária rural. Aqui, a casa é o espaço de eleição. Para além disso, creio que é muito mais concreta a descrição da Rússia e da vastidão que cerca aquela casa, do que acontecia em Ballybeg. Por outro lado, Tchekhov projectou-nos, em *O Tio Vânia*, muito para além da Rússia. O mapa de África que aparece no quarto acto ajuda a reforçar a ideia de universalidade deste território ficcional. E não tem nada de insular, embora a casa de família seja a metáfora de uma ilha vivencial.

PEC A minha provocação tinha que ver obviamente com a questão do lugar, mas prendia-se igualmente com a necessidade de aferir da oportunidade deste texto no teu percurso, de esclarecer a conjuntura particular que de algum modo suscitou esta peça. E quando digo conjuntura, estou obviamente a referir-me às coordenadas de co-produção deste projecto, onde duas companhias independentes surgem associadas ao Teatro Nacional São João [TNSJ].

NC É óbvio que este Tchekhov vem na sequência de Friel, nomeadamente do espectáculo *Uma Peça Mais Tarde + O Jogo de Ialta* [2003]. Em *Uma Peça Mais Tarde*, Friel ficciona o encontro de Andrei, o irmão de *As Três Irmãs*, e de Sónia, a sobrinha de *O Tio Vânia*. Na altura, promovemos uma leitura encenada, *Sónia & André*, apresentada no espaço do Salão Nobre do TNSJ, a partir de passos destas duas peças de Tchekhov, e fizemo-la com um elenco que integrava actores da ASSÉDIO e do Ensemble, entre outros. Daí ficou uma vontade muito grande de voltar a Tchekhov, e a um Tchekhov que se adaptasse a estas duas companhias, em regime de co-produção.

PEC Uma vontade que já na altura era partilhada por ti e por alguns dos actores que integraram esse elenco?

NC Sim, porque apesar de ter sido um processo muito rápido (demorámos cerca de uma semana a preparar e a ensaiar a leitura encenada de uma dramaturgia das duas peças), ficámos todos muito fascinados por aquele universo. Mas colocou-se-nos desde logo um problema de produção: como viabilizar financeiramente o projecto, tratando-se de duas companhias independentes? Daí o entusiasmo com que todos partimos para tentar envolver o TNSJ neste projecto, porque só assim o poderíamos concretizar. E tratando-se de Tchekhov, a escolha só poderia ter recaído em *O Tio Vânia*, porque é, do conjunto das suas peças, a minha preferida, e era igualmente aquela que melhor se adaptava ao elenco destas duas companhias. Se se tratasse de *As Três Irmãs* ou de qualquer outra das suas peças, teria de se acrescentar mais gente, e eu queria essencialmente trabalhar com actores meus conhecidos, juntando-lhes obviamente dois ou três com quem ainda não tinha trabalhado, mas com os quais sentia, intuitivamente, alguma proximidade e que já eram cúmplices das duas companhias. Por outro lado, quis igualmente pegar neste conjunto de actores que trabalharam comigo em *Molly Sweeney* e em *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro* [Emília Silvestre e Jorge Pinto, no primeiro, João Cardoso, João Pedro Vaz e Rosa Quiroga, no segundo] e exercitar uma ideia de *progressão*: progredir com eles no sentido de uma determinada criação em conjunto. Finalmente, a escolha de *O Tio Vânia* também teve que ver com a minha idade, com a minha geração, com a minha decadência pessoal...

PEC [Risos] “Decadência” é uma palavra um bocadinho forte neste contexto...

NC Sim, decadência! Não estou propriamente a caminhar para o nascimento. [Risos] Também teve, provavelmente, algo que ver com isso. Mas não só, porque acho que a peça é tão intrincada que se torna quase impossível de a resumir a este ou aquele tópico. Acho fantástico quando um encenador consegue dizer qualquer coisa como: “Para mim, *O Tio Vânia* é sobre isto ou aquilo”. Eu não consigo! Tenho de ir à procura das muitas coisas que *O Tio Vânia* significa para mim.

PEC Sim, mas quando ainda agora sublinhavas de uma forma algo distanciada a tua própria “decadência”, estavas obviamente a sinalizar essa muito alargada dimensão temática de um texto que tem muito justamente que ver com a passagem do tempo. Digamos que é um texto sobre a passagem mensurável do tempo.

NC Não vou dizer nada de novo se afirmar que sem experiência de vida é muito difícil encenar este texto. Se estendermos este raciocínio aos actores, é óbvio para mim que não é possível avançar para *O Tio Vânia* sem um elenco suficientemente experiente para abordar estas personagens, para as encarnar. Porque não se trata de um mero jogo formal. É muito mais complexo. Tem que ver com experiência profissional e com experiência de vida. Um sentimento de perda que só se ganha com a idade.

Alexandra Moreira da Silva Eu gostaria de colocar uma questão que tem que ver justamente com o que o Nuno tem vindo a dizer. Ontem, tive oportunidade de assistir a um ensaio e pareceu-me que havia na tua concepção do espaço cénico um aspecto que reforça a ideia de algo que é íntimo mas que ultrapassa largamente essa intimidade familiar, e que vai no sentido da ideia que há pouco evocaste de “universalidade do território ficcional”. Pareceu-me que o público é convidado a entrar nessa intimidade, mas dada a sua disposição no espaço – à frente e atrás da cena, formando, com as cortinas laterais, uma espécie de quadrado –, ele não só entra como também faz parte dessa intimidade, abrindo, simultaneamente, o espectáculo a outros universos. Nós não somos aquelas personagens, mas funcionamos como uma espécie de espelho que reflecte e projecta a tal “universalidade do território ficcional”... Queria perguntar-te se existe algum paralelo entre a ideia das cortinas brancas que delimitam e poetizam o espaço e a disposição do público, ou seja, se existe da tua parte uma intenção deliberada de simultaneamente delimitar e fazer participar o público no espectáculo?

NC As cortinas condicionam o espaço de maneiras diversas ao longo do espectáculo. O espaço de representação é pouco profundo dos lados, está muito contido, e provavelmente o único ponto de fuga é precisamente o lugar ocupado pelo público, nas duas frentes. Mas mencionaste um aspecto muito importante: a intimidade. O jogo proposto por Tchekhov pressupõe muita intimidade, mas uma intimidade exposta, oferecida. Foi precisamente para potenciar esse jogo que me surgiu a ideia de colocar o público à volta. Aliás, se não estivessem lá as cortinas, eu teria colocado o público disposto em duas filas de cadeiras ao longo daqueles corredores laterais. Cheguei mesmo a pensar em instalar o público no interior da cena, mas rapidamente desisti da ideia. Porquê? Porque haveria um lado formal do cabaré e do café-concerto que iria imediatamente prejudicar essa leitura mais intimista, porque como tu bem notaste, nós não somos aquelas personagens, portanto não deveríamos ser implicados. Mas existe claramente a necessidade de uma grande proximidade, algo mais até do que proximidade – precisamos de ter a sensação de que a mesma realidade pode ser apreendida a partir de vários pontos de vista, desde que isso não prejudique a leitura e a visibilidade dos espectadores.

PEC Portanto, a disposição do público surge também como uma espécie de enunciação formal dos próprios olhares sobre aquele material dramático e sobre a representação?

NC Sim. Essa questão é muito curiosa porque é como se o público estivesse ali para *conter* aquela realidade.

AMS Foi precisamente isso que eu senti enquanto espectadora, que estava ali não só a assistir, mas a contribuir para alguma coisa que se estava a passar. Senti isso, por exemplo, quando a Elena ou a Sónia abrem as cortinas. É como se, de repente, elas tivessem necessidade de olhar para o exterior, de abrir o espaço a outros universos. Acontece o mesmo com o público: ele contribui para a criação de uma certa intimidade, provoca um certo fechamento, mas permite igualmente essa abertura e projecção da universalidade, inclusivamente pelo tipo de recepção que cada um faz do espectáculo, abrindo-o, como é óbvio, a outros horizontes. Evidentemente, esta é sempre uma questão fundamental em teatro, mas aqui pareceu-me que pretendes que o público tome consciência da sua contribuição, do seu envolvimento.

NC Estou de acordo.

PEC A cortina começa a afirmar-se como um dos elementos mais recorrentes em alguns dos teus espectáculos...

NC Porque é um objecto pobre, que por vezes pode parecer rico. Começo realmente a ser perseguido por determinados objectos pobres. Não são só as cortinas, mas alguns objectos essenciais, como as mesas e as cadeiras, por vezes as portas... Não, com as portas já não acontece tanto, já passou... Mas a cortina tem essa versatilidade: ela sobe, desce, abre, fecha, e a partir desse gesto simples posso criar um espaço diferente, sinalizando em acção gestos dramáticos. Aqui, existem quatro espaços que tenho de respeitar, é óbvio que não estou a ser tão ortodoxo assim, basta aliás reparar que no fim de cada acto Tchekhov coloca invariavelmente a palavra “pano”. Como não estamos num palco à italiana, não temos “pano”, o que não é particularmente problemático: podemos não mudar a cena seguindo rigorosamente as didascálias do autor, mas podemos mudar de espaço através da luz, dos movimentos das cortinas, das coberturas dos objectos. Embora no jardim já exista um piano coberto.

AMS Percorrendo um pouco os relatos e confissões de alguns encenadores sobre a relação que vão mantendo com as peças de Tchekhov, e em particular com *O Tio Vânia*, pude constatar visões diametralmente opostas, como aliás seria de esperar. Lars Norén, por exemplo, que encenou *A Gaivota* em Estocolmo, diz que teve necessidade de “voltar ao movimento, ao amor, ao Verão e à luz que simboliza Tchekhov”, isto depois de ter trabalhado sobre temas sombrios e negros (e aqui refe-

ria-se muito particularmente a uma peça que ele próprio escreveu a partir de Primo Levi e de uma peça de Eugene O'Neill). Yves Beaunesne encenou *O Tio Vânia* no ano passado em Paris, onde tudo era branco (os figurinos, o cenário...), tudo era claridade, as personagens tinham uma espécie de graça quase infantil, existia uma espécie de leveza em todo o espectáculo, o que vai de encontro à ideia formulada por Lars Norén. Beaunesne, no texto que escreveu para o programa do espectáculo, diz: "Não há felicidade, mas há a incandescência do instante luminoso que compensa todos os atrasos e todos os erros". Já Howard Barker, que reescreveu *O Tio Vânia*, diz acerca da peça: "É uma dança macabra, um hino funerário à nossa vida não vivida, que faz apelo ao desejo de morte que existe em cada um de nós". Onde é que situas *o teu Tchekhov* (para retomar a expressão *o meu Tchekhov*, de Peter Stein), ou melhor, *o teu Tio Vânia*? Algures entre estas duas interpretações? Um *Tio Vânia* crepuscular e íntimo?

NC Considero, antes de mais, que o desejo de morte não invalida a luz. Tchekhov é extraordinário na maneira como consegue conciliar dois pólos aparentemente tão antagónicos. Há uma espécie de fina melancolia que perpassa toda a sua obra... Mas parece-me que ele tem essa vertente que o torna humano por camadas: são camadas e camadas de percepções e de enunciações, que ora me fazem pensar que estamos num período de ruptura profundo, mas cheio de esperança, ou num período cheio de luz, de vontade de viver. E aqui, nesta peça, ninguém desiste. E a forma como não desistem é que se pode tornar um bocadinho negra, ou melhor, soturna. Substantivos como "soturnidade" e "melancolia" parecem-me muito mais ajustados para descrever os universos tchekhovianos do que a radicalidade proposta por Barker, que os encara como sendo definitivamente negros ou macabros. Não vejo aqui onde possa estar o macabro, a não ser que consideremos a vida como uma passagem macabra... Macabro é o fim-fim da vida.

AMS Mas estas personagens, mais do que seres melancólicos, são provavelmente verdadeiros resistentes à melancolia...

NC Em relação à melancolia, não sei se concordo contigo. Acho que elas têm picos de alegria, têm picos de revolta... Não sei, a dependência entre as personagens é tão grande e tão difícil de quebrar que existe sempre esse movimento de melancolia instalada, o que faz com que elas dependam de formas tão diversas mas tão constantes umas das outras. Há uma saturação dos desejos.

AMS No ensaio, pareceu-me que o teu trabalho vai no sentido de dar mais importância à existência do grupo do que às personagens isoladas, individualizadas...

NC Eu gostaria que existissem as duas coisas. Cada uma destas personagens tem uma personalidade, uma forma de estar muito própria, que terá de ser arrancada à personalidade do próprio intérprete em confronto com aquela realidade. Mas elas são definitivamente muito diversas e é preciso marcar e manter essa distinção, embora fazendo sempre apelo a uma suposta corralidade. É óbvio que a repercussão de gestos, palavras e sons é absolutamente indispensável num espaço comum, mas não me parece que elas tenham de se diluir umas nas outras, fazendo com que tudo se reduza a um universo de figuras falantes. Voltando à luz, há um elemento visual que ainda não está implantado e que me parece muito pertinente em relação à tua questão anterior: estas personagens vão evoluir por debaixo de um tecto de luz, que vai variar de intensidades e de temperaturas mediante um jogo dramático urdido pelo Nuno Meira. Trata-se de um dado importante: elas vão estar debaixo de um difusor, de um ecrã aéreo que é parte da cenografia como elemento luminoso, que serve de pé-direito ao espaço da representação.

PEC Deixa-me aproveitar esta tua abordagem a algumas modalidades de trabalho com os actores, para te interrogar sobre o modo como encaraste ou resolveste aquilo que à partida poderia surgir como um desajustamento, pelo menos em termos realistas, entre as idades dos intérpretes e as idades de algumas personagens. Ainda há pouco dizias que o projecto resultou da intimidade de trabalho com um determinado conjunto de intérpretes, mas é verdade que, aparentemente, alguns deles não encaixam realisticamente na idade das personagens sugerida pelo texto. Há alguns casos em que o texto nos dá indicações mais precisas e objectivas, noutros em que é um pouco mais aberto ou dilatado. Estou a pensar na Elena e na Marina, eventualmente no próprio Serebriakov, que tendencialmente poderia ser um pouco mais velho, personagens interpretadas por Emília Silvestre, Rosa Quiroga e Jorge Pinto, respectivamente. Como é que abordaste esta questão no teu trabalho para que ela não constituísse um problema?

NC Essa questão colocou-se desde o início, ainda mesmo na fase de escolha do elenco. E eu apelei a uma versatilidade de tratamento dos materiais com os actores. Há pequenos indícios, como quando Elena diz a Serebriakov: "Espera, tem paciência: daqui por cinco ou seis anos também eu serei velha", sublinhando assim a fragilidade temporal das personagens. A Alexandra Gabriel também já não tem a idade de Sónia, aproximando-se muito mais de Elena. O João Pedro Vaz aproxima-se bastante de Astrov, mas ele é um actor sem idade, uma das suas mais-valias enquanto intérprete.

PEC Qualidade que já tinhas explorado em *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*...

NC Exactamente. Alguém que foi capaz de fazer o Peer Gynt aos trinta anos, que é um papel que geralmente só se arrisca

aos cinquenta anos... É uma questão delicada, mas acabei por assentar mais na experiência dos actores do que propriamente na sua idade real. Admito que não é uma abordagem canónica, mas para mim funcionou como esquema dramático: o que os outros vêem pode não corresponder à realidade. É prática insofismável do desejo.

PEC Retomava agora aquela referência da Alexandra à expressão *o meu Tchekhov*, de Peter Stein, para interrogar um pressuposto que ele enuncia justamente no livro *Mon Tchekhov* [Actes Sud, 2002]. Entre as considerações muito sedutoras do seu discurso, há uma que me parece particularmente irritante: quando ele reclama como pressuposto para trabalhar Tchekhov a indispensabilidade de um estudo intenso do teatro russo e da sua escola de representação.

AMS E, mais concretamente, da relação muito particular de Tchekhov com o Teatro de Arte de Moscovo...

PEC Exactamente. E todos nós sabemos, ou pelo menos aqueles que tiveram o privilégio de a ver ao vivo ou que dela têm conhecimento através do registo videográfico, que a sua encenação de *As Três Irmãs* [Berlim, 1988], apesar da indiscutível intensidade do espectáculo, se aproxima muito de um gesto de recuperação quase arqueológica da abordagem que Stanislavski fez de Tchekhov. Isto para confrontar o Nuno com este pressuposto defendido pelo encenador alemão, recuperando aquilo que ele há pouco dizia a propósito da dimensão russa e universal de *O Tio Vânia*.

NC Há, desde logo, uma questão de proximidade, que é decisiva: a Alemanha está muito mais próxima da Rússia do que nós, há certamente um tecido cultural comum gerado ao longo de muitos anos. Por outro lado, há, da parte de Peter Stein, uma ética e uma pedagogia que se anuncia, o seu discurso é quase sempre um discurso de santificação – tanto do ponto de vista do martírio, como da missão. Portanto, tudo isto assenta numa ideia de tradição, uma tradição sempre revista, sempre revigorada. Em *Mon Tchekhov*, Peter Stein considera que Stanislavski desenvolveu o seu método porque ele deveria desbloquear a tradição dos actores russos. Ao exercitar o método de Stanislavski, não sei até que ponto Peter Stein não estaria ele mesmo a tentar revigorar a sua maneira de fazer e/ou a maneira de fazer dos actores que com ele trabalharam na montagem de *As Três Irmãs*. De qualquer forma, e perante a impossibilidade de compararmos as encenações de Stanislavski e Stein – podemos eventualmente comparar os cadernos de encenação do primeiro com os resultados do segundo, mas seria sempre um exercício demasiado especulativo –, julgo que o encenador alemão tentou fazer um “teste de resultado”, partindo do caminho e do desenho matriciais. Mas eu, como estou muito afastado destas tradições, não fico nada coarctado em relação a elas. Somos mediterrânicos, sanguíneos. Ao fazer este espectáculo não pretendo elaborar nenhum tratado sobre Tchekhov, nem interpelar o teatro português *versus* o teatro russo.

Deslocações

PEC Eu aproveitava esta questão para dar agora a palavra ao António Pescada. Porque, justamente, algumas destas questões da literatura e da cultura russas podem e devem ser colocadas directamente em relação à tradução do texto. Recordo-me de ter lido numa biografia de Tchekhov, de David Magarshack (a única que há umas décadas existia disponível em português, traduzida por João Gaspar Simões e publicada pela Editorial Aster, em 1960), que o dramaturgo russo sempre exprimiu muitas dúvidas quanto à possibilidade de tradução das suas peças para outras línguas, alargando inclusivamente essas reticências a toda a literatura russa. Isto porque ele considerava existir uma dificuldade enorme de compreensão de fenómenos que são especificamente russos. Mais recentemente, encontrei uma afirmação de Gregory Zillboorg (um literato e psicanalista de origem russa que trabalhou nos EUA nos anos 1920, tendo sido o responsável por dar a conhecer aos norte-americanos muito do teatro russo) onde ele sublinha que Tchekhov é simplesmente intraduzível, porque se perde a especificidade russa, bem como algumas delicadezas de estilo, questões de harmonia e de ritmo. Obviamente que todas estas invocações de intraduzibilidade constituem uma provocação para o António...

António Pescada Todos os textos são simultaneamente traduzíveis e intraduzíveis. Falo naturalmente de textos literários, de ficção. Os textos científicos e técnicos regem-se por outras regras. Porque a tradução não é apenas uma questão de palavras. É também uma questão de ideias e de emoções. O que impõe a procura de equivalências e de compensações, quando as equivalências faltam. Mas há sempre uma quantidade de aspectos que não passam, que não podem passar, principalmente quando há costumes, tradições muito diferentes. Eu noto isso a propósito das formas de tratamento, por exemplo. A língua russa tem formas de tratamento das pessoas que não existem em mais nenhuma língua. “Paizinho”, por exemplo. Podia-se chamar “paizinho” a um qualquer desconhecido, como forma respeitosa de tratamento. Podia-se, porque agora essa expressão já caiu em desuso. Mas levantam-se inúmeros problemas por debaixo daquela aparente simplicidade.

PEC Poderíamos mesmo afirmar que essa aparente simplicidade é ela própria uma particularidade de Tchekhov no contexto da literatura russa da sua época?

AP A minha relação com Tchekhov foi sempre muito estranha, porque houve um tempo em que ele não me dizia grande coisa, devido ao modo como “travámos conhecimento”, digamos assim. Comecei por ler as suas peças que estavam tradu-

zidas em português, nomeadamente aquelas em um acto, que são de uma comicidade extrema. Mais tarde, li as peças mais importantes, as ditas “clássicas”, e elas francamente não me tocaram. O que já não aconteceu com os seus contos e novelas, que li mais tarde: aí apercebi-me de que havia qualquer coisa que me tinha escapado na leitura das suas peças. Foi só quando comecei a vê-las representadas que percebi que Tchékhov escreve de uma forma diferente quando escreve para teatro. É certo que nos contos e novelas a linguagem também é simples, ele nunca levanta a voz, fala das coisas mais terríveis e escabrosas com uma linguagem simples e serena. Mas nas peças há toda uma série de emoções, há todo um subtexto que só é eficazmente perceptível em cena. Para sentir as suas peças temos de as ver representadas, pelo menos para mim é assim que funciona: só quando vejo e oiço um actor em palco é que me sinto tocado por elas. Mas voltando à questão inicial, considero que Tchékhov é traduzível, como todos os autores são traduzíveis, mas perde-se sempre e inevitavelmente qualquer coisa. Em todas as minhas traduções, sejam elas de teatro, ensaio ou ficção, procuro ser o mais fiel possível ao autor, ao contrário, por exemplo, da escola francesa, que é mais assimiladora.

AMS Em França (e não só) existe a ideia de que retraduzir os clássicos de teatro passa muito pela necessidade de se fazer ouvir o texto numa língua contemporânea...

AP Eu estou plenamente de acordo, porque se compararmos traduções directas de língua para língua feitas há cinquenta ou sessenta anos atrás, nota-se que elas envelheceram muito.

PEC Não há nada que envelheça mais do que a língua da tradução...

AP Quando lemos textos de Camões ou de Alexandre Herculano, por exemplo, apesar de termos uma ortografia diferente, a língua é essencialmente a mesma. Mas nas traduções nota-se muito esse envelhecimento. É algo difícil de explicar, mas é assim.

PEC Esclareça-nos um pouco mais relativamente a algumas especificidades da língua russa. Falou há pouco, por exemplo, da questão das formas de tratamento. Mas existem outras particularidades? Eu tenho a ideia de que é uma língua que tem imensas construções passivas, uma organização frásica muito particular...

AP Começa logo pela estrutura da língua. Quase todas as frases têm de ser reestruturadas. Ao traduzirmos um parágrafo inteiro do russo para português, na maior parte das vezes a última frase russa poderá ser a primeira na tradução portuguesa. Portanto, essa estrutura cria reescritas muito radicais. É um trabalho muito artesanal, muito intenso do tradutor. Não podemos fazer como num texto francês, em que traduzimos frase a frase, ou seja, de uma forma muito mais contínua. No russo temos de ler o período todo para percebermos como é que ele deve começar em português.

AMS Para além dos problemas específicos da língua russa, existe aquilo que o texto faz à sua língua. O que é que *O Tio Vânia* faz à língua russa? Há alguma modificação específica operada pela escrita tchekhoviana?

AP Não, considero que ele utiliza sempre uma linguagem muito simples, e esta é seguramente uma das suas características mais marcantes.

PEC A recusa do estilo elevado é precisamente uma das marcas da sua modernidade...

AP Relativamente à procura desta simplicidade de Tchékhov, existe uma história deliciosa que eu não resisto a contar-vos. Por altura da guerra entre a Grécia e a Turquia, uma senhora abordou-o e perguntou-lhe: “Como é que acha que vai acabar a guerra?”. Ele respondeu: “Certamente que vai acabar pela paz”. “E quem é que vai vencer?”. “Ah, vai vencer quem estiver melhor alimentado e quem for mais culto.” “Gosta mais dos turcos ou dos gregos?”. “Eu gosto de marmelada!”. [Risos] Há outros exemplos semelhantes desta constante recusa de Tchékhov em alimentar conversas “eruditas”, em especial quando o interlocutor pisava notoriamente um terreno que não era o seu.

AMS Ontem, no ensaio, quando *ouvi* a tradução, pareceu-me que no interior dessa aparente simplicidade e banalidade existe uma enorme precisão, aspecto que não me pareceu assim tão evidente quando a *li*. Poder-se-á dizer que essa precisão é uma das características da língua de Tchékhov?

AP Para traduzir Tchékhov é preciso ler, digerir e depois escrever. É óbvio que tudo isto acontece em relação a todos os autores, mas em Tchékhov esta questão coloca-se de uma forma mais particular. Olga Knipper, actriz que representou alguns dos papéis mais importantes das suas peças e que acabou por se casar com ele, dizia: “Para representar Tchékhov não basta ser um bom actor ou uma boa actriz. É preciso gostar dele. E é preciso gostar do homem em geral, é preciso gostar das pessoas. E é preciso perceber, entrar no ambiente da peça, entrar no texto e perceber do que é que se está a tratar”. Portanto, não basta ser um bom artista, é preciso ser uma pessoa sensível. Acontece o mesmo na tradução. Não basta perceber o texto, é preciso perceber o ambiente, é preciso perceber o que é que Tchékhov quer dizer. A partir da leitura dos contos chegamos lá mais facilmente. Mas nas peças não é tão evidente. Precisamos da intermediação do actor, da voz e do corpo do actor.

PEC Este efeito de precisão que a Alexandra sublinha também se prende muito com aquilo que em *O Tio Vânia* pode ter constituído um momento muito importante de inflexão no contexto geral da produção dramática de Tchékhov. Esta peça surge como uma espécie de reescrita de uma peça que em português recebeu o título de *O Selvagem*, e surge igualmente na sequência de *A Gaivota*. De algum modo, *O Tio Vânia* é a primeira das peças longas em que ele mais claramente apura a rede de motivos verbais. Torna-se muito claro encontrar no texto, e mesmo na leitura que já fiz da tradução do António, essa finíssima e delicadíssima rede de *leitmotivs* verbais que têm uma responsabilidade enorme na organização das diferentes polaridades em que se estrutura o texto. E estou a lembrar-me de uma polaridade estrutural, justamente aquela que opõe o “banal” ao “excelente”, e este último é um adjectivo muito utilizado por Serebriakov. Há imensas palavras, ou redes de palavras, que são utilizadas e reutilizadas por quase todas as personagens em diferentes contextos. Esta constatação permite-nos reforçar ainda mais esse efeito de precisão nesta tradução.

AP Tchékhov serve-se destes artificios, ou melhor, destas estratégias linguísticas para dar uma determinada cor, um determinado gosto a cada uma das personagens. E aqui convém notar que a linguagem de Sónia, por exemplo, é muito diferente da linguagem de Elena, isto porque são pessoas muito diferentes, são personalidades muito diferentes.

AMS É também nesse sentido que eu falo de precisão. Dentro do efeito de grupo e de todos os rituais de conversação que indiciam já a transformação do drama na transição do século, é sobretudo graças à linguagem que, dentro do grupo, as personagens se conseguem individualizar.

AP Elena é uma personagem aérea e meio irreal, Sónia é uma personagem sólida, estável, uma espécie de esteio daquela família, daquele grupo.

NC Todas estas questões em torno do efeito de precisão da tradução amparam muito daquilo que eu no dia-a-dia sinto no trabalho com os actores, quando lhes peço constantemente: “Não interpretem, afirmem!”. Este princípio tem sido o suporte desta nossa convivalidade criativa. Desde que a personagem conquiste o seu centro, ela acaba por nunca iludir a essência do discurso por uma qualquer formalidade. E essa ilusão surge muitas vezes ancorada em algumas teorias formuladas a propósito de Tchékhov, do tipo “esta pausa significa qualquer coisa” ou “há aqui um subtexto permanente”. Mas desde que estas *falhas* estejam claras na cabeça do actor (saber porque é que é importante determinada pausa, saber o que vai dizer a seguir), então a melhor estratégia passa por *afirmar* e não por *interpretar*. Insisto muito com os actores para que digam aquilo que têm para dizer sem pensarem no efeito que a personagem que fala vai provocar na personagem que ouve. Que dêem espaço e tempo à outra personagem para ela trabalhar os efeitos dessa afirmação. E sempre que isso acontece, o jogo fica muito mais rico. Esta tradução é tão precisa que não dá lugar a grandes dúvidas. E é curioso constatar que quando as personagens *afirmam* as suas dúvidas, o jogo se torna tremendamente mais rico do que quando o actor “fabrica” uma dúvida sobre as palavras da personagem.

AMS Ontem assisti ao trabalho dos actores e do encenador com o tradutor. Stéphane Braunschweig afirma, a propósito da retradução dos clássicos, que a vantagem de encomendar uma nova tradução consiste justamente no grande privilégio que é poder trabalhar directamente com o tradutor. Pareceu-me haver uma grande cumplicidade, atenção, escuta, na forma como estiveram ali a trabalhar à volta de questões de tradução que muitas vezes são consideradas insignificantes ou do domínio exclusivo do tradutor.

AP Pessoalmente, acho que é assim que se deve trabalhar. O próprio Tchékhov trabalhou assim com Stanislavski e com Nemiróvitch-Dántchenko. Talvez se possa explicar assim a razão pela qual muitas peças escritas por alguns autores portugueses, em geral romancistas, são pura e simplesmente irrepresentáveis, ou exigem um enorme trabalho dramaturgico. Porquê? Porque foram escritas longe do teatro, não trabalharam com os actores, com os encenadores, não respiraram a atmosfera do teatro. O tradutor não pode deixar de ouvir os actores e o encenador para que o seu trabalho se enquadre devidamente numa equipa. E uma peça de teatro, ou a sua representação em palco, é um trabalho de equipa. O trabalho em conjunto é absolutamente indispensável.

NC Tivemos a vantagem, também por estratégia, de abordarmos a tradução com dois meses de avanço em relação ao arranque dos ensaios. E isso permitiu ao António recolher alguns ecos, algumas reacções. Trata-se de uma prática muito salutar que é felizmente muito exercitada pelo TNSJ e pelas companhias independentes em presença, mas que não é tão frequente assim no contexto do teatro português. E depois há felizes coincidências: podíamos estar envolvidos numa guerra e não estamos. Fiquei com a sensação de que os actores receberam muito bem a tradução desde o início, lidaram bem com ela.

AP Eu também fiquei com essa impressão.

NC E, inclusivamente, lidaram bem com algumas dificuldades de construção e de terminologia, porque toda esta aparente simplicidade, todo este falso quotidiano, gera alguns escolhos que acabam por ser boa matéria para o actor, porque muitas das vezes o tradutor opta por um trabalho de *facilitismo* que acaba por conduzir a resultados negativos.

PEC O que contraria também a ideia um bocadinho equívoca de que só está bem traduzido se for completamente fluido, como se o texto, obviamente, não tivesse necessariamente os seus caminhos, os seus obstáculos...

AMS Como diz Henri Meschonnic, em nome do “natural” ou da “naturalidade”, praticam-se várias formas de teratologia (supressões, acrescentamentos, transferências...).

NC E aqui não estamos propriamente a falar de um teatro do quotidiano, que muitas vezes se confunde com coisa próxima, a vida de todos os dias... Aqui temos a vida de todos os dias, mas cheia de filosofia e retórica!...

AP A vida de todos os dias também não é fluida.

NC Exactamente! [Risos]

PEC Quando preparava esta conversa, encontrei uma declaração belíssima de Antoine Vitez, que era um encenador muito atento às questões da tradução. Ele afirma a dada altura: “Há muito mais sentido em Tchékhov do que na vida. Cada réplica tem um sentido útil para a personagem, útil para a ficção”. Esta afirmação vai completamente de encontro ao que o Nuno acabou de dizer: a utilidade, a pertinência, a consequência associada a cada afirmação, a cada fórmula, o que torna todo o trabalho extremamente laborioso.

Regressava novamente ao Nuno para alargar e desenvolver um pouco mais alguns aspectos da tua relação criativa com o texto. Isto é, que outras opções foste tomando ao nível da criação do espectáculo, que tipo de estratégia foste adoptando, que referências ou sugestões acompanharam este processo de trabalho? Reconheço que se trata de uma questão muito vasta e com múltiplas ramificações...

NC É muito vasta, de facto. Porque estamos perante uma rede muito intrincada de simplicidades. Estamos num território muito marcado pelo passado, e onde se reflecte imenso sobre o passado e o presente e o futuro; estamos perante personagens muito particulares, muito idiossincráticas, que não permitem grandes permeabilidades, cada uma delas representa o seu lugar na vida desta comunidade; somos confrontados com o interior e o exterior de tudo, são ideias que estão sempre muito presentes e em permanente confluência; estamos sempre a tratar dois tempos: o tempo meteorológico e o tempo de vida; estamos sempre a tratar da questão da organização social, a família, o núcleo duro da interioridade. E daqui resulta toda a conflituosidade, aquela quase fractura que acontece a determinado momento, quando Vânia impede a concretização de uma transformação, ele que até àquele momento parecia tão abúlico em relação a tudo o que o rodeava. De repente, fica lá a matriz de uma acção que ele empreende de forma tão clara e objectiva em relação a Serebriakov...

Mas não me sinto capaz de sistematizar tudo isto. Não é por acaso que a peça permanece tão fascinante, já que ela aponta para questões que são tão importantes hoje como o eram em finais do séc. XIX. Por exemplo, questões como o feminismo e as lutas sociais que estavam em ebulição, questões que são enunciadas por Maria, a mãe, o que faz com que, estando ela tão centrada nessa militância, não se relacione com o exterior e com os outros elementos da família. Não esquecendo aqui as questões ecológicas enunciadas por Astrov. É preciso notar que ele não as enuncia como fazendo parte de um grupo, o que para nós é curioso, uma vez que hoje em dia as pessoas que defendem estas questões estão organizadas em grupos: temos os Ecologistas, as Feministas, os Idealistas, os Utópicos, etc. Estas personagens, ao não se inscreverem em grupos organizados, reforçam deste modo a sua própria individualidade. Elas militam e acreditam, para si. Seria muito fácil cair na tentação de pegar nelas e entendê-las como porta-vozes de um qualquer movimento, quando na realidade estamos perante ideais pessoais, somos confrontados com questões que são irradiadas a partir do interior das personagens. Poderíamos perguntarmo-nos se esta leitura mais individualizada das personagens não comprometeria de algum modo uma suposta corralidade. Poderíamos dizer: “Ah, isto são várias vozes de um universo, logo deveríamos alargá-las a uma militância mais geral”. Não, são pessoas que representam determinadas inquietações, não estão ali em representação de nada nem de ninguém!

AMS Essa é uma questão que tu te colocas sempre que pegas num texto, seja ele contemporâneo ou clássico? Mas quando trabalhas um texto clássico, penso que a questão mais urgente passa sempre por tentar perceber o que é que ele tem para dizer, hoje, ao público. Ou é para ti uma questão secundária?

NC Não, não é. Eu acho que a única questão no teatro é fazer com que um texto, clássico ou contemporâneo, diga alguma coisa ao público. E não leio Tchékhov como um clássico.

PEC Que ele diga qualquer coisa ao público será necessariamente diferente de o colocar ao serviço de alguma corrente de opinião ou preocupação dominante. Será muito diferente de o instrumentalizar, digamos assim?

NC Sim, claro que sim. Enquanto encenador de repertório não escrevo *ao lado* do texto do autor. Sou reverente.

AP O Nuno estava a dizer uma coisa muito importante, que é o aspecto da militância da mãe e da aparente desistência de Vânia. Porque, de facto, Tchékhov está a afirmar algo como: “Isto é o fermento de qualquer coisa que há-de acontecer, mas

ainda não chegou o momento”. No final, Vânia afirma: “Receberás pontualmente aquilo que recebias antes. Tudo continuará como antes”. Estas personagens estão numa situação aparentemente sem saída, mas há aqui elementos de transformação a fermentar. Vânia, que é um aparente desistente, afirma no final que ainda está disposto a lutar por qualquer coisa. E a mãe continua a acreditar, continua a ler os livros e a sonhar com um futuro radioso...

NC Ainda relativamente a esta questão, acho muito curioso aquilo que acontece com todas as personagens: elas provocam-se à mudança! Sempre, seja nos aspectos mais íntimos, dos afectos, seja nos aspectos da moral. E, muitas vezes, ao negarem uma mudança, estão a provocar a outra à mudança, porque esta vai ter de reagir a determinado mutismo e a determinada militância e, portanto, cada uma delas é compelida a avançar.

AMS Provocam-se na busca de um sentido para a vida, mesmo que esta não tenha sentido. Peter Stein afirma isso mesmo a propósito das personagens de Tchékhov.

NC De facto, as personagens andam todas à procura de sentido. Há algumas que aparentemente desistiram dessa procura, mas depois reabilitam-na automaticamente. E mesmo nos momentos de desistência, elas procuram outros, corpo a corpo. A este nível, é extraordinária a procura de colo por parte de Vânia. Ele está a desistir de qualquer empreendimento pessoal e quer refugiar-se numa mulher, isto para mim é óbvio. Portanto, são pequenos caminhos, são pequenos veios, mas todas as personagens encontram a sua maneira de não desistirem. Mesmo aquelas que dizem que já não amam ninguém. Essa incapacidade de se dar, de se relacionar, não é realmente verdadeira, porque as personagens continuam a falar disso, é tão-só impeditiva. A impotência, a ousadia do cometimento.

AMS Exactamente. Astrov diz a certa altura: “Não gosto de ninguém... Se calhar só gosto de ti”, referindo-se a Marina, a velha ama. No meio de todo aquele desencanto, surge uma espécie de luz.

NC É um bocado de raiz.

Figurações

PEC Sentiste alguma dificuldade suplementar criada por essa aparente novidade introduzida por Tchékhov, que se traduz numa espécie de imobilidade, na inexistência de uma grande acção que conduza o texto, substituída em *O Tio Vânia* por algo que resulta da combinação de uma espécie de tratamento mais épico, épico no sentido narrativo, sugerido pelo subtítulo (“Cenas da vida no campo”), com aquilo que ainda é, apesar de tudo, a condição dramática do texto?

NC Não. Porque estamos em permanente argumentação, e essa é para mim a acção. Para mim, este foi sempre o plano zero, no sentido em que só depois pude começar a desenhar as outras camadas. Mas se aquela estiver cumprida, tudo se desbloqueia. Porque o conflito é permanente, tem passado, tem presente, tem futuro... E nada está assente, as personagens não estão resguardadas. Há pistas que podem apontar nesse sentido. Uma casa é um lugar de coito, é uma fortaleza. Mas esta casa, como se prova a determinada altura, pode deixar de existir. Nada é claramente estável para estas personagens. Nada está definitivamente instalado. A imobilidade não existe. Desde o primeiro acto se diz que os hábitos foram alterados.

AP Eu diria que a única coisa segura que existe na peça são os afectos. Em especial, a relação de Sónia com Vânia, com a avó, com a ama. Mas até entre Vânia e Serebriakov, apesar das desavenças e mesmo da tentativa de homicídio, é o afecto que acaba por prevalecer.

PEC Relação que de algum modo justifica o próprio título da peça que, não tendo um protagonismo assumido, sublinha uma equação familiar, afectiva. Mais afectiva do que propriamente familiar. Mas há algo de relativamente estranho neste título...

AP Na Rússia considera-se como papel principal Astrov. Na estreia [26 de Outubro de 1899], Stanislavski fez Astrov. E, no entanto, o título da peça é *O Tio Vânia*.

PEC Título que imediatamente sublinha o papel de duas personagens, porque ele, obviamente, só é tio relativamente a Sónia.

NC É curioso o António estar a falar disto com alguma emoção. Ele assistiu ontem ao final que eu “fabriquei”, não quer dizer que vá ficar assim, porque ainda tenho muito tempo pela frente. Mas nesse final senti a necessidade de que eles, a Sónia e o tio Vânia, se apoiassem um no outro. Eu sei que posso estar a fazer uma torção dramática muito criticável, mas em vez de ficarem cada um no seu núcleo – a ama a fazer malha, a mãe a escrever, o Vânia a escrevinhar e a chorar (isso percebe-se no texto) e a Sónia a fazer aquela elucubração tão extraordinária sobre a vida e a morte, e sobretudo a morte, a morte luminosa –, eu tive necessidade que eles se abraçassem. É um gesto meu. Senti necessidade de acrescentar alguma coisa àquele momento. A peça acaba de uma forma suspensa e eu tenho que dar forma a essa suspensão. Posso sempre apagar a luz. Eles acabam de falar e apaga-se a luz. É uma opção.

PEC O final do quarto acto é mais uma das ousadias dramaturgias de Tchekhov, já que surge em completa oposição ao final de todos os outros actos, que terminam sempre com algum acontecimento despoletador: uma declaração de amor, a interdição de tocar piano, a tentativa de assassinato. Quando chegamos ao final do quarto acto, e quando era previsível uma mais brutal e declarada resolução, somos surpreendidos por um momento de suspensão...

NC Isto porque nas outras peças tudo se transforma. Aqui nada se transforma, ou melhor, voltamos a uma situação prévia à entrada de Serebriakov e de Elena naquela casa, que não lhes pertence e da qual se tornam donos e senhores.

AP Eu retomo aqui a minha ideia de há pouco. É como se Tchekhov estivesse a dizer: “Isto é o fermento de qualquer coisa que há-de acontecer, mas ainda não chegou o momento”.

NC Sim, eu acho que essa perspectiva de mudança está sempre, sempre presente.

PEC Já falámos de algumas opções de natureza cenográfica, de ocupação do espaço, do tecto de luz. Gostarias de invocar outras opções, tanto a nível plástico como sonoro?

NC A imutabilidade do espaço é um aspecto muito importante aqui. O espaço só será perturbado por pequenos gestos, ou porque se cobre uma mesa que esteve destapada, ou porque... Mesmo em relação aos objectos não vão existir muitas mudanças. Nós estamos perante uma realidade que tem as suas regras, aquela casa tem a sua organização própria, a sua rotina, e como no fim se percebe que nada mudou, esta imobilidade faz sentido para mim. Tal como o piano, que é um monstro, vai permanecer ali do princípio ao fim. É uma das grandes metáforas da personagem Elena, a mulher decepada. Olho muitas vezes para ela como se fosse a famosa Vénus de Milo. [Risos] E quando se toca piano é de uma forma dissonante e evasiva, porque é o Vânia que expressa, em determinado momento e contra Elena, a sua raiva, tocando para que toda a gente ouça. Seria possível fazer esta peça sem o piano, ele não tem realmente que estar lá, mas estes pequenos gestos invasivos podem tornar-se metáforas de coisas nas quais só reparamos em determinados momentos, quando começamos a estabelecer relações de sentido para perceber o porquê da sua existência.

Por outro lado, e regressando uma vez mais à metáfora da casa, quando os actores começam a circular por todos os lados, eu penso que estou a incluir aí também o público, de forma distanciada, é certo, porque o público não invade o espaço da acção. A afirmação de Serebriakov – “Não gosto desta casa. Parece um labirinto. Vinte e seis quartos enormes, dispersam-se todos e nunca encontramos ninguém” – levou-me a pensar que para além daquele quadrado existe toda uma vida a pulsar por ali, o que nos conduz a um dos grandes desafios da montagem: como mudar de espaço sempre que mudo de acto? De qualquer maneira, não existe nem dinheiro nem estruturas físicas que nos permitam estar a lidar com este tipo de questões.

Apesar das minhas reticências em criar grandes metáforas, existem inevitavelmente alguns símbolos, como por exemplo o chão estar coberto por uma fotografia de árvores, que é um elemento sempre presente. Porquê? Porque estando o público disposto em anfiteatro, sugere desde logo essa presença do exterior, como uma espécie de reflexo na água de árvores que não estão lá, mas que estão apontadas por tutores, por paus verticais já desfolhados. Além disso, todos os panos que vão ser colocados em cima das mesas remetem-nos para um *patchwork* organizado de forma livre, sugerido pela ideia do mapa de África no quarto acto. Aliás, toda a peça configura um *patchwork* de personalidades e de estados de espírito que se vão jogando e cosendo. O *patchwork* é, na sua essência, a recuperação de fragmentos de peças maiores, que depois foram unidos uns aos outros para daí resultar uma outra peça, uma outra superfície. E isto só acontece quando as casas têm memória, quando já houve tempo para que uma toalha estragada pudesse ser reaproveitada e colocada num cantinho qualquer. A nível sonoro, exercitamos a presença acústica dos sons ambiente, a réplica desses sons e os temas musicais.

PEC Qual foi o tipo de lógica que acabou por presidir à figuração concreta das personagens? E aqui refiro-me mais especificamente aos figurinos, elementos que podem situar as personagens num determinado contexto histórico.

NC No meu diálogo com o Bernardo Monteiro, pensámos desde logo que deveríamos apostar na intemporalidade, não ficarmos demasiado presos a regras de estilo/época que nos remetessem para uma reconstituição pura e dura do final do século XIX. Curiosamente, este ano temos vindo a assistir a uma recuperação de elementos dos anos 60, bem como de alguns motivos do folclore russo, aliás bem visível mesmo ao nível da alta-costura. Sem querermos ser especificamente folclóricos ou especificamente temporais, urdimos ideias em torno do branco, o branco sujo, algo que evocasse ambientes de vilegiatura, de Verão. Funciona igualmente como uma citação de todas as produções tchekhovianas que têm como paradigma a montagem que Giorgio Strehler fez de *O Cerejal* [Milão, 1974], aquela magnífica encenação que eu tive o privilégio de ver ao vivo muitos anos antes de saber que alguma vez viria a ser encenador. E depois ir passando de uma *coloratura* muito subtil para algum escurecimento, que acompanhe também a passagem do tempo...

PEC A evolução em termos da passagem das estações ...

NC Exactamente. E alguma tristeza, alguma falta de luz que se instala, mas não completamente. Nunca chegamos aos pre-

tos, ficamos sempre por uns sépias mais carregados, por uns castanhos... Tudo isso se vai adensando nesse sentido, porque o Inverno está a chegar e porque aquelas personagens deixam de ser tão harmoniosamente corais e passam a estar mais centradas nelas próprias. Há alguma rudeza e pobreza nos materiais, porque tudo assenta muito no pano-cru ou em alinhavos. É decisivo, para reforçar a ideia de proximidade, que uma visualidade tátil transpareça dos figurinos. Mas optámos por não esmiuçar muito todas estas questões, para permitir a tal abertura dramaturgica de que falávamos antes. Estamos a trabalhar de uma forma muito movente e subtil com as idades, com as épocas, com o espaço. Não nos estamos a condicionar à Rússia do final do séc. XIX, à propriedade rural rodeada por um jardim magnífico. Se bem que me apetece muito explorar este tipo de ambientes, mas para o fazer não iria certamente centrar-me nessa Rússia, mas iria procurar uma casa com essas características nos arredores do Porto. Aliás, gostaria muito de arriscar fazer com a Margarida Cardoso, que está a acompanhar a montagem e criação deste espectáculo para a partir daí fazer um documentário, uma cena de *O Tio Vânia* num cenário natural. Mas aí os actores até poderiam ir vestidos com as suas roupas habituais e já não com os figurinos deste espectáculo. É uma hipótese que ainda está em aberto, porque me apetece muito voltar a pegar no *Tio Vânia*, o que é um contra-senso...

AMS Neste e não noutra texto?

NC Neste, porque... Eu não lhe vou chamar luto antecipado, não é isso, é precisamente o contrário, é um desafio para o fazer renascer em vários sítios. Se eu pudesse, depois de ter feito este, fazê-lo com outra companhia... Se bem que este pudesse e devesse viajar também. Perseguir a ideia de contaminar as pessoas destes textos, acho que Tchekhov sugere muito essa possibilidade. Foi algo que acho que consegui quando fiz *Uma Peça Mais Tarde + O Jogo de Ialta*, pelo menos as pessoas disseram-me isso, que gostariam que aquele espectáculo continuasse, que fosse visto por mais gente, como reflexo, provavelmente, daqueles conflitos, daquelas humanidades.

PEC Um pouco também como consequência de um efeito que Peter Stein sugere no livro dele, quando diz que Tchekhov é o autor que mais desperta a nossa vontade ou capacidade de auto-análise. São sempre, de facto, ficções que nos mergulham, ainda que com alguma dor ou perturbação, mas também com uma dose de fascínio ou de esperança, numa espécie de interrogação pessoal...

NC E sentimos isso de uma forma mais urgente quando o exercitamos, um pouco à semelhança daquilo que o António há pouco dizia quando nos falava da sua relação com as peças de Tchekhov, de que só se sentia tocado por elas quando as via representadas.

AMS Exactamente. É engraçado, porque o percurso que o António focou é um pouco semelhante ao de Peter Stein: também ele começou pelas novelas e só depois chegou às peças. Mas sublinhando um aspecto que o Paulo acabou de enunciar, é muito provavelmente a busca interior sugerida por estas personagens e por estes textos que depois nos ajudam a perceber melhor uma ideia igualmente defendida por Peter Stein. Ele refere uma quase necessidade por parte do encenador de partilhar o espaço com aquelas personagens, de se juntar a elas. Quando há pouco evocaste o final que tinhas improvisado no ensaio de ontem, lembrei-me disto. É uma forma de tu te juntares àquelas personagens, à emoção daquelas personagens?

NC É, de alguma maneira, um *transfer* de dependências para quem está a assistir. E isto não se passa apenas no final, deveria passar-se durante todo o espectáculo. Mas é provável, o final é o reflexo dessa necessidade, de fazer com que as pessoas se revejam e se entreolhem, de bancada para bancada, mesmo que esses olhares se cruzem por dentro e por cima da acção. Mas não procuro criar aqui qualquer tipo de efeito de espelho, aliás já algo estafado...

PEC O que é que acrescentou, se é que acrescentou, o facto de teres adicionado um espaço de formação, ao incluíres, no levantamento deste espectáculo, um conjunto de jovens intérpretes que acompanharam os ensaios, como uma espécie de *sombras* dos actores?

NC Hoje percebo que corri um grande risco, porque retirei intimidade aos intérpretes. Mas ao retirar-lhes intimidade, também fiz com que eles progredissem de uma forma muito mais dinâmica do que se tivessem ficado fechados sobre si próprios naquele núcleo. Porque eles foram depredados, de facto, dessa condição, e sei que há muitos ensaios em que vou condicionar a presença dos jovens *duplos*. Porque há coisas que são tão do domínio afectivo ou criativo dos intérpretes, que eles têm que ter direito à sua privacidade. Mas, de qualquer maneira, funciona um pouco como a câmara da Margarida Cardoso: no primeiro dia é algo perturbante, no segundo dia já ninguém estranha aquela presença. Penso que os actores se sentiram reconfortados por terem um *duplo*, alguém que está do lado deles, alguém que lhes "atira" o texto quando eles precisam, alguém que está atento ao papel que cada um tem de cumprir. Não é uma bengala, é um suporte.

AP No fundo, alguém que lhes diga algo como "vocês não estão sozinhos nesta empreitada"...

NC Exactamente, “não estão sozinhos nesta empreitada”. Tenho pena de não ter havido espaço para uma reflexão mais aprofundada desta experiência mais ou menos selvagem que eu inventei. Mas, de qualquer modo, não tenho dúvidas nenhuma que para estes jovens intérpretes, se eles tiverem armas, se eles tiverem recursos que lhes alimentem a experiência, se tratou de uma oportunidade privilegiada para desenvolverem muitas pistas a partir daquilo que viram. Alguns deles foram recentemente dirigidos pelo João Pedro Vaz num exercício final da ESMAE, onde trabalharam *A Gaivota*. Houve, certamente, uma desmultiplicação de entendimentos do universo tchekhoviano, com a vantagem de ainda lhes ser dada a oportunidade de participarem na leitura encenada de *...A Tua Mão na Minha*, uma peça construída a partir das cartas de amor trocadas entre Tchekhov e Olga Knipper. Mas eu pensei no envolvimento deste jovens intérpretes no quadro de uma estratégia mais alargada, perseguindo um pouco a ideia da constituição de uma comunidade teatral, que no Porto me parece ainda assim mais viável do que em Lisboa. Penso que o TNSJ, a ASSÉDIO e o Ensemble deveriam ser capazes de assimilar todas estas pessoas, caso existisse uma política cultural mais assumida para o teatro que possibilitasse essa disponibilidade. Penso que é muito mais importante proporcionar-lhes uma primeira experiência profissional do que andar a negociar com as escolas no sentido de criar uma obrigatoriedade de engajar alunos. É importante para eles não existir um hiato entre o período de finalização dos seus estudos e o momento em que começam a trabalhar profissionalmente. Uma vez que se trata de uma actividade criativa, eles deveriam ter a oportunidade de desenvolver as suas ambições, as suas criatividade. E porque eu aprendi imenso vendo.

PEC Não sei se alguém tem mais alguma coisa a acrescentar... O António ia dizer qualquer coisa...

AP Só gostaria de acrescentar que foi para mim uma experiência muito enriquecedora, e foi, de certo modo, a concretização, ou o início da concretização, de um sonho que eu já tinha há muitos anos, que era traduzir Tchekhov.

PEC O António tem uma vastíssima experiência de tradução, mas creio que tem uma menor experiência de tradução para teatro.

AP Sim, ao todo devo ter traduzido para aí umas dez peças...

PEC Ah, bem!... Eu tinha uma ideia mais escassa.

AP Quando regresssei da Rússia, em 1983, o crítico Carlos Porto, que já conheço há mais de trinta anos, disse-me: “Então, agora tens de começar a traduzir Tchekhov”. Eu respondi-lhe: “Isso era o que eu queria. Mas não me posso lançar sozinho nessa empreitada, porque tenho que ganhar a vida”.

PEC Lembro-me que em 1996 o António traduziu *Calígula*, de Camus.

AP Sim, para a Companhia de Teatro de Almada [CTA]. Mas antes disso já tinha traduzido uma peça russa, *Molière*, de Mikhail Bulgákov. Foi, aliás, a primeira peça que traduzi para a CTA. É uma peça sobre a vida de Molière. Depois de Camus traduzi também os “Sketches”, de Harold Pinter, e *Boris Godunov*, de Púchkin. Mas esta última ainda não foi representada.

NC Sei que existe uma hipótese, lançada por Ricardo Pais, de o António vir a fazer uma tradução integral do teatro de Tchekhov. O que seria um gesto relevante, e que se prende com aquilo de que falámos há pouco sobre o envelhecimento das traduções, já que é importante podermos dispor em português de uma perspectiva una de um determinado autor.

AP Isso seria excelente. Estou muito entusiasmado com essa hipótese, mas deveria começar imediatamente, para não perder a embalagem...

PEC Não sei se te ocorre alguma consideração que não queiras deixar de explicitar...

NC Há pouco falei da pertinência de algumas coisas se passarem aqui e não em Lisboa. Antes de mais, porque sinto que em Lisboa o tecido teatral se encontra muito mais disperso, ao passo que aqui as pessoas têm uma maior oportunidade de abarcar a totalidade da produção. Mesmo relativamente a questões como a ruralidade e a tradição, sinto que faz muito mais sentido trabalhá-las aqui. Talvez em Lisboa faça um trabalho mais a contracorrente. No Porto, consigo conciliar mais o meu quotidiano com aquilo que estou a fazer, sinto-me mais consequente quando trabalho determinadas narrativas. Senti muito isso em relação a *Molly Sweeney* e a *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*. Mas é uma questão que deixo em aberto. Mais uma... Devo ressaltar a oportunidade rara de poder trabalhar no espaço como num estaleiro. Tanto para mim como para os actores, esta foi uma circunstância decisiva. Não tivemos nenhum sobressalto na transposição do espaço de ensaios para o espaço de apresentação. Não ganhámos em tempo, mas ganhámos em espaço.

PEC Aproveitando esta consideração do Nuno, terminaria com a evocação da estreia portuguesa de *O Tio Vânia*, aqui no Porto, em 1960 – justamente, o ano do centenário do nascimento de Tchekhov –, numa produção do Teatro Experimental do Porto, com encenação de João Guedes.

Publicado em:

O Tio Vânia: [Programa]. Porto: Teatro Nacional São João, 2005. (Cadernos Tchekhov; vol. 1).