

A man with a beard, wearing a dark suit and a white shirt with a dark cravat, stands on a stage. He is looking down and to his right. The stage is dark, with several spotlights from above illuminating him and the floor. A large, dark, rectangular block is positioned to his right. The background is black.

TEATRO
NACIONAL
S. JOAO

O DUELO



TEATRO CARLOS ALBERTO
ESTREIA 1-10 JULHO 2021 QUA-SÁB 19:00 DOM 16:00

O DUELO

DE HEINRICH VON KLEIST
DIRECÇÃO CÉNICA CARLOS PIMENTA

TRADUÇÃO E DRAMATURGIA
MARIA FILOMENA MOLDER

INTERPRETAÇÃO
MIGUEL LOUREIRO

CENOGRAFIA
CARLOS PIMENTA
JOÃO PEDRO FONSECA

CO-PRODUÇÃO
CENTRO CULTURAL DE BELÉM
HORTA SECA
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

VÍDEO
JOÃO PEDRO FONSECA

DUR. APROX.
45'
M/14 ANOS

DESENHO DE LUZ
RUI MONTEIRO

FIGURINOS
BERNARDO MONTEIRO

DESENHO DE SOM
FRANCISCO LEAL

CONVERSA COM O JORGE
2 JUL SEX

O espectáculo integra um excerto de
*Sobre o Teatro de Marionetas e Outros
Escritos*, de Heinrich von Kleist,
na tradução de José Miranda Justo
(Antígona, 2009).

A BANDA SONORA INCLUI
OS SEGUINTE TEMAS:

DER FREISCHÜTZ – OVERTURE
DE CARL MARIA VON WEBER

TRÄUMEREI (KINDERSZENEN, OP. 15: N.º 7)
DE ROBERT SCHUMANN

CONFERÊNCIA
KLEIST: O(S) SENTIDO(S) DA JUSTIÇA
10 JUL SÁB 20:15

COM MARIA FILOMENA MOLDER,
JOSÉ BRAGANÇA DE MIRANDA, JOSÉ GOMES PINTO
MODERAÇÃO FÁTIMA CASTRO SILVA

Quadros numa exposição, ou o actor como atleta

CARLOS PIMENTA

Peço emprestado o título deste texto a Mussorgski e a Artaud para uma breve reflexão sobre o trabalho de transposição cénica desta novela de Kleist.

De início, tínhamos a escrita, que nos sugeria acções, acontecimentos, imagens. Começámos por nos comprazer com a habilidade do autor e com as emoções que em nós ia despertando. Logo de seguida vieram os comentários – tão assertivos como poéticos – de Maria Filomena Molder, e o nosso comprazimento acentuou-se, mas era meramente individual. E bem gostaríamos de o partilhar! Para isso, era necessário que um corpo se apropriasse das palavras e nos mostrasse essas imagens, acontecimentos, acções e emoções. Mostrá-las, exigia (exige!) fôlego, músculo, dispêndio de energia, só comparável ao trabalho de ginásio – lembremo-nos de que no *gymnasium* grego se exercitava tanto o corpo como a mente!

É somente no corpo do actor – enquanto espaço de energia – que pode acontecer o teatro. O teatro é, por isso, uma arte do esforço, da repetição, da subjugação do corpo e, também, do domínio do espírito.

Materializar num corpo paixões e emoções alheias não é tarefa fácil. As palavras moem tanto o corpo como o espírito.

Por isso, como diz Artaud, “o actor é um atleta” e cada ensaio ou espectáculo uma verdadeira sessão de *gymnasium*.





FICHA TÉCNICA TNSJ

PRODUÇÃO EXECUTIVA EUNICE BASTO DIRECÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA ADJUNTO DO DIRECTOR DE PALCO FILIPE SILVA DIRECÇÃO DE CENA CÁTIA ESTEVES LUZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ADÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, NUNO GONÇALVES MAQUINARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO QUARESMA, CARLOS BARBOSA, JORGE SILVA, JOEL SANTOS, LÍDIO PONTES, NUNO GUEDES, PAULO FERREIRA SOM JOEL AZEVEDO

APOIOS TNSJ

Américo Castanheira

Pedras & Pêssegos

98.9 Neva

Festival de Montalvão

MAC

M

STCP

CAMINHOS DE PORTUGAL

AGRADECIMENTOS TNSJ

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
MR. PIANO/PIANOS RUI MACEDO

FICHA TÉCNICA O DUELO

CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO
AMÉRICO CASTANHEIRA/TUDO FAÇO

AGRADECIMENTOS O DUELO

JOSÉ MIRANDA JUSTO, JOSÉ BRAGANÇA DE MIRANDA,
JOSÉ GOMES PINTO, CASA DA MÚSICA

EDIÇÃO DEPARTAMENTO DE EDIÇÕES DO TNSJ

COORDENAÇÃO FÁTIMA CASTRO SILVA
DOCUMENTAÇÃO PAULA BRAGA
FOTOGRAFIA JOÃO TUNA
DESIGN GRÁFICO SAL STUDIO
IMPRESSÃO EMPRESA DIÁRIO DO PORTO, LDA.

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

A propósito da dramaturgia de *O Duelo*

MARIA FILOMENA MOLDER

Uma hora, um actor

Que houvesse apenas um actor foi uma decisão que marcou em todos os seus momentos a dramaturgia a fazer. Apenas um está em cena, apenas um, durante uma hora. A duração é simultaneamente um constrangimento e uma graça. O acto de reduzir, uma operação construtiva de natureza culinária, sempre me fascinou. Temo sem temer ter imitado por vezes a concisão maravilhosa da escrita de Kleist, pondo-me a encavalitar frases, reduzindo ocorrências várias, e todas de pasmar, a um período, com muitas vírgulas, cheio que nem um ovo.

Duas armas de acção à distância

Demoremo-nos na flecha. Movimento dirigido a um alvo, acção que se coagula nos seres aos quais se dirige, ela é uma arma de morte à distância.

A flecha veio do Oriente para a Grécia. Atribuía-se a Apolo a sua entrada na cena da guerra. Apolo, o único deus que não tem uma manifestação animal, é ainda o introdutor de uma outra arma de acção à distância, a palavra, o *logos*, que conheceu a forma religiosa suprema no oráculo de Delfos. Soltando-se da boca, como do encrave, a palavra é também um instrumento que pode tirar a vida, uma flecha.

Na economia teatral de *O Duelo*, a flecha é claramente um personagem, iniciático e indiciário. Por isso decidimos começar por ela. A sua descrição no terceiro parágrafo do texto de Kleist deixa-nos ao mesmo tempo sonhadores e sem pinga de sangue. Já a tínhamos ouvido silvar, ao cair da noite do dia de S. Remígio, surgindo da escuridão para atravessar o corpo do Duque de Breysach, “mesmo abaixo do esterno”. Estamos a vê-la nas mãos do Chanceler e da Duquesa, decididos a levar até ao fim o inquérito que permitirá saber o nome do assassino. Surpreendemos o seu movimento entre as mãos dos inquiridores e as do seu fabricante, examinando-a, para de novo voltar à sala do Chanceler e ser despachada nas mãos de um emissário até ao palácio do Conde Jacob, o Barba-Ruiva, meio-irmão do Duque, que almejava ficar com a coroa. O Conde reconhece a flecha como sua propriedade. Mas não fica por aqui a sua jornada. Ela há-de sair da boca do Conde no tribunal de Basileia, onde o Imperador pretende pôr a limpo o caso da morte do Duque, para arremessar ao chão, várias vezes, a jovem e desprevenida Littegarde, suspeita de ter passado a mesma noite de S. Remígio com ele. Este é o seu alibi.

Recitação

Era claro, desde o início, que algumas passagens de *O Duelo* teriam de ser ditas, em particular, a cena do duelo e a do encontro entre Frederico von Trota e Littegarde von Auerstein na prisão. Nas conversas com o Carlos Pimenta e o Miguel Loureiro, eu utilizava frequentemente a palavra recitar, que é aquilo que a palavra faz quando se solta da boca, pois ela não imita nem representa o que quer que seja (vénia a Ossip Mandelstam). Na natureza não há re-

citação, recitar é uma invenção humana que se joga entre a língua e o palato, molhando-se na saliva; ao atravessar os dentes, ela sai, tanto procurando abrigo no ouvido interno e nas entranhas de um só, como espalhando-se numa dispersão irrefreável, seja um vento aromático, seja uma chuva impiedosa. Nunca se sabe.

O braço da lei e o sentimento de justiça

Nesta como noutras novelas de Kleist, o rigor e a eficácia dos inquéritos, da instrução jurídica, da notificação dos tribunais, da execução das penas, maravilham tanto quanto inquietam. Não há como escapar à mão fria da lei. (Também era isso que eu sentia ao ver *Os Amantes Crucificados*, de Mizoguchi. Admirava-me sempre como era possível aqueles dois serem reconhecidos e apanhados, sujeitos aos instrumentos da lei, que se multiplicavam em finas redes de delação.)

Deparamo-nos com normas jurídicas precisas e rigorosas, pelas quais o culpado é condenado, sem se cuidar de circunstâncias atenuantes. A mecânica das leis funciona sem vacilar. Nos finais do século XIV, época em que se situa *O Duelo* (inspirado nas *Chroniques de France*, de Froissart), as estruturas jurídicas são um dado objectivo, codificado pela crença religiosa. Na novela de Kleist observa-se o contraste entre o Juízo de Deus, um dos braços da lei, e o sentido de justiça.

O resultado do duelo leva Littegarde a abandonar-se ao tormento da culpa, pois o cavaleiro que a defendia foi vencido pelo seu acusador, o Conde Jacob. Para grande espanto nosso, porém, o caso parece não estar encerrado. É que o vencido volta à vida mais saudável do que nunca, e o vencedor apodrece de uma infecção provocada por uma leve arranhadura. Assim o duelo se torna num enigma.

Nas obras de Kleist não há sinal de paradoxo, àquilo que, de imprevisto e sem mediações, se apresenta diante de nós chama-se inaudito. Portanto, não há contradições a atrair e a repelir a inteligência, antes um desafio destemperado às nossas forças anímicas, uma espécie de sede que não se cansa de procurar a sua água. O duelo é em *O Duelo* manifestamente um acontecimento inaudito.

Reconhecível em todas as obras de Kleist, o carácter excessivo das relações amorosas conhece aqui uma versão excepcional, traduzindo-se pela confiança na justiça que resiste à esfera jurídica. Frederico von Trota acabará por dizer a Littegarde aquilo que Kleist escreveu ao seu amigo Ernst von Pfuel em carta de 7 de Janeiro de 1805, e que eu alterei a propósito: “Salvaguarda as ruínas da tua alma, elas serão um penhor da alegria.” Há uma felicidade próxima do sonambulismo em *O Duelo* (só comparável, sendo tão diferentes, à felicidade do final de *A Marquesa de O*): aquilo por que aqueles dois passaram é refractário a qualquer hermenêutica. E, no entanto, os vestígios do seu desejo de justiça objectivam-se no registo de um gesto do Imperador, ao acrescentar uma surpreendente cláusula ao Juízo de Deus, um passo para a devolução da justiça à terra dos homens.



O azeite e a água

Em Kleist nada está oculto. Tudo vem ao rosto, aos joelhos, às mãos, aos pés: rubor, lágrimas, vacilações, anéis, quedas. Kleist não gosta de símbolos, gosta de metáforas e de fórmulas (ele, o dotado para a matemática e para os versos). Nas suas novelas, tudo vem ao de cima, como o azeite mais leve do que a água.

(Um pequeno sobressalto, que é ainda a confirmação daquele princípio estilístico: a aia de Littegarde recebe o Conde Barba-Ruiva às escuras e às escondidas. Assim ele é enganado, confundindo-a com a sua ama; quando o azeite vier ao de cima, alguém há-de acender a lamparina.)

“O que é o mal? O mal absoluto?”

Se é pela morte do Duque de Breysach, seguida da confissão do Conde Jacob, o Barba-Ruiva, tendo em vista isentar-se, diante dos juízes do tribunal de Basileia, da suspeita de ser o assassino do seu meio-irmão, que Littegarde é apanhada num vórtice de escuridão e de desamparo; ao mesmo tempo, o mal daquela morte, no seu prolongamento no mal da desonra que a atinge, desagua num desvio extraordinário: é ele que suspende a formalidade da sua decisão de se tornar monja, fazendo ruir a maquinação dos irmãos – que a tinham convencido a dar aquele passo, ela que ardia na paixão por Frederico von Trota – para receberem a sua parte da herança paterna. Sem essa flecha, lançada pela confissão do Conde Jacob, ela nunca poderia reunir-se ao seu amado.

A 15 de Agosto de 1801, escreve Kleist a Wilhelmine von Zenge, sua noiva: “O que é o mal? O mal absoluto? Confundidas e agaradas mutuamente por mil fios estão as coisas deste mundo; cada acção é a mãe de milhões de outras, e a pior engendra frequentemente as melhores. Diz-me – Quem sobre a Terra já cometeu o mal? uma coisa que fosse o mal *por toda a eternidade?*”

Eis a causalidade a meter o dente no mal, eis a compaixão a revolver os alicerces da causalidade. Pensamentos sublimes.

Temperaturas

Em *Um Homem Inexprimível*, Marthe Robert fala de temperaturas em relação à escrita de Kleist. Para ela, nas novelas reina o frio, nas peças teatrais, o calor. Sim, é inegável o carácter meteorológico e fisiológico da temperatura na escrita de Kleist, mas talvez não seja possível fixar a temperatura das novelas (no fundo, essa distinção assenta na diferença geral entre o género narrativo e o género teatral, o que parece não fazer justiça, por um lado, ao teor teatral das novelas de Kleist e, por outro, às singularidades de cada novela e de cada cena em cada novela).

Nas novelas, e agora a pensar em *O Duelo*, o modo teatral intrmete-se inegavelmente. No ensaio a que assisti duas semanas antes da estreia, ainda na sala de ensaios do CCB, confirmei o sentimento que acompanhou a tradução da novela de Kleist, a saber, a sua energia eminentemente teatral. Ao serem ditas, as palavras, mes-

mo as descritivas, transformavam-se em gesto teatral. E, no momento do encontro na prisão, Kleist fornece, como o mais experimentado dos encenadores, todos os ingredientes do movimento, da postura, das atitudes dos personagens em cena.

Luz crua e obscuridade

Que Kafka tenha apreciado muito as novelas de Kleist (em particular, *Michael Kohlhaas*), o teatro (em particular, *O Príncipe de Homburgo*), as cartas, as historietas/*Anekdoten*, não é para admirar. Eles partilham uma das duas formas estilísticas entre as quais a poesia se desdobra, segundo Hermann Broch, a saber, a obscuridade (a outra é a inteligibilidade), que se engendra da ligação entre a estranheza do que é dito e o modo tradicional de dizer, sem qualquer pretensão de transpor os limites da gramática, aceitando os usos habituais das palavras, abstando-se de qualquer propósito inventivo semântico. Percebem-se todas as palavras, reconhece-se a obediência a todas as regras sintácticas e, no entanto, não se compreende realmente o que se está a ler. O leitor observa a sua primeira experiência de empatia a ceder, primeiro hesitante, depois desnorreada. Quer dizer, a estranheza acabou de se soltar das frases rigorosa e severamente encadeadas, intactas na sua composição. Só que no caso de Kafka, como a estrutura frásica não é labiríntica, traço próprio da escrita de Kleist, a estranheza é intensificada.

A Kleist cabe a forma acabada, a perfeição do labirinto à medida que é desenhado.

O mundo é um dramaturgo completo

Num fragmento póstumo 29 [1], do Verão de 1878 (retomando um outro, escrito quase dez anos antes), Nietzsche vê Goethe a olhar para Kleist (não se trata propriamente de uma comparação): “O que Goethe sentiu em Kleist foi o seu sentido do trágico, do qual ele se protegia: era o lado incurável da natureza. Ele próprio era conciliador e curável.”



E, no entanto (Nietzsche é daqueles que conseguem fazer justiça mesmo àqueles que venera, o que tem como consequência não se pôr a escolher uns à custa dos outros), num outro fragmento da juventude (1870-71), ele lembra a Goethe que aquilo que ele estranhava em Kleist tinha-o já sentido diante do mundo: “dramaturgo completo é o próprio mundo.” E conclui: haverá alguma coisa de tão diferente entre Shakespeare, tão amado por Goethe, e Kleist?

O uso das forças

“Qualquer trabalho usa o instrumento, polir lentes estraga os olhos, extrair o carvão, os pulmões, etc. E quando nos dedicamos à literatura o coração contrai-se. Uma coisa vale a outra. Será preciso embalsamar as nossas forças para as enterrar vivas connosco? De modo nenhum. Nós devemos servir-nos delas. Uma vez mortas, cumpriram o seu dever. ‘A vida não vale nada se a estimamos.’

Ela já está morta se não estivermos sempre dispostos a sacrificá-la.”

Estas palavras encontram-se numa carta, datada de 20 de Julho de 1805, dirigida a Marie von Kleist (sua prima, confidente e protectora). Aqui, na distinção muito fina entre instrumento e alvo, e na convicção de que o instrumento tem de aderir ao alvo de tal modo que é suprimido, encontramos a prova provada da compreensão do que seja a vida e o seu valor. Já a vida dele não carece de pedras-de-toque das quais esta compreensão se alimenta. O seu coração contraiu-se até um ponto ignoto.

Respiração boca a boca

“Respiração boca a boca” é uma expressão que pretende dar conta do modo como Kleist concebeu o verdadeiro acto de ler. Ela ocorreu-me no momento em que estava a tentar compreender uma carta escrita por ele, sem destinatário real. Kleist deu-lhe um título,

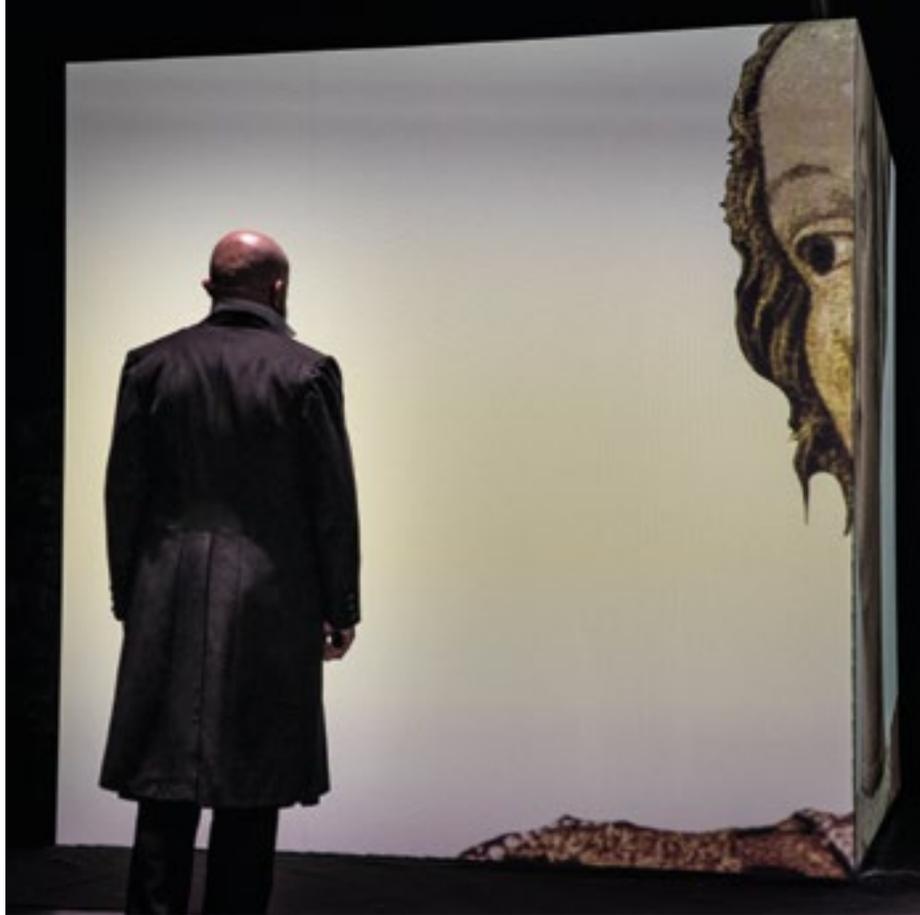
“Carta de um poeta a outro”, e acrescentou uma data, 5 de Janeiro de 1811 (o ano em que compôs *O Duelo*, o mesmo ano em que tirou a sua vida). Eis alguns excertos (tradução de José Miranda Justo):

[...] Língua, ritmo, harmonia sonora, etc., por mais encantadoras que estas coisas sejam na medida em que dêem envolvimento ao espírito, nada são em si e por si, quando observadas deste ponto de vista superior, nada senão um verdadeiro mal, embora natural e necessário; e, no que a tais coisas diz respeito, a arte não pode ter senão o intento de, tanto quanto possível, fazê-las *desaparecer*. [...] Porque a propriedade específica da forma genuína reside no facto de a partir dela o espírito se destacar de modo imediato e instantâneo, ao passo que a forma deficiente, como se fosse um mau espelho, mantém o espírito prisioneiro, e recorda-nos apenas ela mesma. Assim, quando enalteces, no momento da primeira concepção, a forma dos meus pequenos e desprezíveis trabalhos poéticos: despertas em mim muito naturalmente o receio de que haja neles encantos rítmicos e prosódicos completamente erróneos e de que o teu ânimo, por força da sonoridade ou da versificação, tenha sido totalmente desviado daquilo que afinal me importava. Pois, se assim não fosse, por que motivo haverias de não fazer justiça ao espírito que me esforcei por chamar à liça e, precisamente como na conversa que tivemos, sem atenderes a que se trata da roupagem do meu pensamento, investi-la com o teu espírito?

Para Kleist, a língua, o ritmo, a harmonia sonora, abandonados a si próprios são um verdadeiro mal. Estamos diante de uma severidade crítica relativa a tudo o que não for contacto imediato, transporte directo, a qual provém de um sofrimento exercitado, de uma dor por não ser capaz de comunicar sem tudo o que a língua sabe, e nós também, para comunicar no dizer, dor que retorna, ferida que reabre. Outros, para além de Kleist, experimentaram esta dor. Mas que este mal seja natural e necessário arranca a dor do seu lugar, obriga-a a uma metamorfose em que todo o dizer é absorvido pelo poder, pelo desejo, pela sede, pela fome. E então descobrimos que a linguagem está ao serviço de uma coisa que sem a linguagem não se poderia reconhecer: o sopro da vida. Por isso, a boa forma poética é aquela que transporta e se apaga, não aprisiona o sopro, mas deixa-o correr por entre as sílabas, por entre as figuras e os ritmos, mantendo-os vivos. Que o espírito do poeta, amigo do poeta que lhe escreve, tenha de investir as palavras do seu poema significa, assim, que ler é uma espécie de respiração boca a boca.

Ao longo da peça, o actor Miguel Loureiro decidiu dizer em surdina “respiração boca a boca”, falando com os seus botões, repetindo-a como um exorcismo. Trata-se de um convite.

Kleist (1777-1811)



Poder-se-iam distribuir as criaturas humanas por duas classes: aquelas que percebem de metáforas e 2) aquelas que percebem de fórmulas. Os indivíduos que percebem de ambas as coisas são muito poucos e não chegam para constituir uma classe.

Heinrich von Kleist

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist nasceu em 1777, no Brandeburgo, em Frankfurt an der Oder, pequena cidade uns 90 km a leste de Berlim. A família de pequena nobreza contava, entre os antepassados, vários militares ilustres e um cientista notável, Ewald von Kleist, co-inventor da garrafa de Leiden. O pai, que morreu quando Kleist tinha 11 anos, era capitão da guarnição da cidade e Kleist estava, por isso, destinado à carreira militar. Entrou para o exército em 1792, ainda não tinha os 15 anos feitos e participou na campanha do Reno contra Napoleão. Abandonou o exército ao fim de sete anos de serviço para estudar Matemática e praticar Música. Em 1800, oferecem-lhe um cargo subalterno no Ministério das Finanças, mas, incapaz de toda a diplomacia, demite-se e decide viajar. Visita Paris, acabando por se fixar na Suíça durante um ano. Aí escreve o seu primeiro drama, *A Família Schroffenstein*. Nasce nele o sonho de escrever o texto maior da literatura alemã e ser, assim, o autor do renascimento da tragédia, na sua forma moderna. Trabalha “500 dias e a maior parte das noites” no seu

Robert Guiskard, que acabará por destruir, restando desse texto apenas um fragmento. Desde 1799 que o atormenta a ideia de um “plano de vida” ordenado em função da virtude, da verdade, para a felicidade. Mas a leitura de Kant deixa-o aniquilado, ou assim escreve à sua meia-irmã, Ulrike: “A ideia de que, nesta Terra, nada sabemos da verdade, absolutamente nada... abalou-me no mais íntimo da minha alma – o meu único objectivo, o meu objectivo supremo, caiu por terra; não resta nada.” A crise intelectual de 1801 frutificou em comédias, tragédias e contos. Em 1807, preso pelos franceses ao tentar entrar em Berlim sem passaporte e acusado de espionagem, passou seis meses na cadeia. Em liberdade, publicou o seu primeiro conto, *O Terramoto no Chile*. Em 1810 e 1811, publicou os seus oito contos, em dois volumes. Em Novembro de 1811, poucas horas antes de se suicidar, numa estalagem do lago Wannsee, perto de Berlim, escreveu à irmã: “Não há lugar para mim nesta Terra.” Escolhera celebrar um pacto de suicídio com Henriette Vogel, que sofria de cancro.