

TEATRO
NACIONAL
S. JOAO



COMÉDIA
DE BASTIDORES





ESTREIA 1-11 OUTUBRO 2020

QUA+SÁB 19:00 QUI+SEX 21:00 DOM 16:00

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

COMEDIA DE BASTIDORES

DE ALAN AYCKBOURN

TRADUÇÃO PAULO EDUARDO CARVALHO

ENCENAÇÃO

JOÃO CARDOSO, NUNO CARINHAS

CENOGRAFIA E FIGURINOS

ANA VAZ, NUNO CARINHAS

SONOPLASTIA

FRANCISCO LEAL

DESENHO DE LUZ

NUNO MEIRA

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

SISSA AFONSO, JOÃO CASTRO

PRODUÇÃO EXECUTIVA

MARTA LIMA

INTERPRETAÇÃO

BENEDITA PEREIRA *MARION*

CATARINA CARVALHO GOMES *JANE*

PAULO FREIXINHO *RONALD*

PEDRO FRIAS *GEOFFREY*

PEDRO GALIZA *SIDNEY*

SARA CARINHAS *EVA*

COPRODUÇÃO

ASSÉDIO

SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.

2:15

M/12 ANOS

**ESPETÁCULO EM LÍNGUA PORTUGUESA,
LEGENDADO EM INGLÊS.**

**LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA
CONVERSA PÓS-ESPETÁCULO
4 OUT DOM 16:00**

“Dolorosamente divertido”, como traduzir...

PAULO EDUARDO CARVALHO*

Começo pelo fim, isto é, por aquilo que marcou as nossas (do tradutor e encenador) decisões últimas: as hesitações quanto à tradução do título original desta peça, *Absurd Person Singular*. Não obstante as especulações interpretativas de que foi objecto, o facto é que, como o próprio autor já confessou, a sua origem é completamente aleatória. Dado o pouco tempo que Ayckbourn concede anualmente à composição das suas peças, por regra os seus títulos são divulgados antes dos textos terem sido escritos. *Absurd Person Singular* destinava-se originalmente a uma peça que o dramaturgo acabou por não escrever. Trata-se de um título que encerra um jogo de palavras: em lugar de *first* ou *second person singular* (primeira ou segunda pessoa do singular), encontramos o adjectivo *absurd*. Para manter o jogo em português, teríamos algo como *Absurda Pessoa do Singular*. Uma vez acordado que teríamos de usar um outro título, tradutor e encenador decidiram seguir uma velha lição da prática teatral, reconhecida pelo próprio Ayckbourn nas suas *Conversas* com Ian Watson (reeditadas pela Faber em 1988): quando se coloca a palavra “comédia” no título, o número de espectadores tende imediatamente a aumentar (regra que esperamos ver confirmada...). Daí que, depois de termos ensaiado algumas frases feitas (uma estratégia muito frequentemente utilizada pelo dramaturgo para os seus títulos), acabámos por optar por *Comédia de Bastidores*,¹ sublinhando assim simultaneamente a principal peculiaridade desta peça – o facto de toda a acção se passar no “local errado”, isto é, na cozinha, nas “traseiras” da casa e não na sala – e a estimulante dimensão de exercício quase meta-teatral que este texto representa para os profissionais envolvidos na sua montagem.

Um dos aspectos mais atraentes de toda a produção deste dramaturgo conservador, praticante fiel do “divertimento teatral” e avesso ao teatro de ideias, é, sem dúvida, a força das suas construções teatrais: todas as suas peças acabam por ser, também, sobre a natureza do artifício teatral. Simplificando, há sempre algo no modo de Ayckbourn contar as suas histórias que traduz um gosto experimental. Dentro dos moldes muito conservadores da peça-bem-feita e das convenções mais reconhecidas da comédia, Ayckbourn experimenta, arrisca combinações inusitadas, extrema o nosso horizonte de expectativas. (O jogo, por vezes quase matemático, em que assentam muitas das suas peças explica também o que terá levado um realizador como Alain Resnais a adaptar *Intimate Exchanges* – um exercício lúdico e cruel de intrigas alternativas determinadas pela opção de uma mulher,

num dado momento, de fumar ou não um cigarro – para o seu filme *Fumar/Não Fumar*.) Embora distante das demolidoras farsas negras de um Joe Orton – a tendência sempre moralizadora de Ayckbourn raro se volta para as instituições, ficando-se mais pelos indivíduos, e nunca pretende chocar –, *Comédia de Bastidores* é, contudo, um texto difícil de fazer precisamente pela combinação delicada das convenções da comédia com as mais negras ou sombrias situações e cenários humanos. Era certamente nisto que estaria a pensar Peter Hall (que, na qualidade de director do Royal National Theatre, foi o responsável pela produção de muitas das peças de Ayckbourn naquele teatro e pela sua contratação como encenador) quando afirmava: “Ele é um escritor profundamente moral, e eu penso que consegui realizar uma nova síntese entre o cómico e o sério – o dolorosamente divertido...” Esta característica do trabalho de Ayckbourn (que encenador e actores tão bem sabem como complica o seu trabalho) desafia também a tarefa do tradutor de comédia, atento à necessidade de reproduzir o “contrato do riso” que subjaz à especial cumplicidade que este género dramático estabelece com o público. Ainda que continuando a acreditar na alteridade inalienável do texto traduzido, este tradutor sentiu a dificuldade de uma negociação necessariamente forçada a contemplar as expectativas do público a que *Comédia de Bastidores* se dirige. Continuamos, ainda assim, apostados numa “tradução”, mais do que numa “versão”. Esta tradução de *Absurd Person Singular* inscreve-se assim num percurso, felizmente prático, de reflexão sobre as estratégias adequadas de “reescrita” de um texto dramático e sobre o seu efeito em cena, num equilíbrio sempre delicado entre a transparência e fluidez e a visibilidade e ruído. Tarefa divertida, sem dúvida, mas não menos dolorosa...

1 Bem diferente do título que esta mesma peça mereceu quando foi produzida pela Companhia de Teatro de Lisboa, em 1991, e apresentada no Teatro Maria Matos: *Amigos* teve direcção teatral de John David e interpretação de Henrique Viana, Carmen Santos, Armando Cortez, Graça Lobo, Jorge Sequerra e Paula Guedes.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

* Publicado originalmente no programa de sala de *Comédia de Bastidores*, espectáculo produzido pelo Teatro Experimental do Porto, apresentado no Teatro Sá da Bandeira, Porto, no Natal de 1997.



FICHA TÉCNICA TNSJ

PRODUÇÃO EXECUTIVA MÓNICA ROCHA DIREÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO FILIPE SILVA DIREÇÃO DE CENA PEDRO GUIMARÃES,
 PEDRO MANANA LIZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ADÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, NUNO GONÇALVES, RUI M. SIMÃO
 MAQUINARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO QUARESMA, JOAQUIM MARQUES, JORGE SILVA, JOEL SANTOS, LÍDIO PONTES, PAULO FERREIRA
 SOM JOÃO OLIVEIRA, JOEL AZEVEDO VIDEO FERNANDO COSTA OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM CONSTANÇA CARVALHO HOMEM

APOIOS TNSJ

Castanheira pedras&pêssegos 360tv

APOIOS À DIVULGAÇÃO

Jornal Notícias TV3 M STCP COMBOIOS DE PORTUGAL

AGRADECIMENTOS TNSJ

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

A ASSÉDIO É UMA ESTRUTURA FINANCIADA POR

REPÚBLICA PORTUGUESA OLIVEIRA dgARTES

AGRADECIMENTOS ASSÉDIO

ÂNGELO GOMES, CLÁUDIA CASTRO,
 ELISABETE LEÃO, MODESTO CASTRO

APOIO ASSÉDIO

CASTRO LIGHTNING

AGRADECIMENTO ESPECIAL

A D. MARÍLIA CARVALHO, MÃE DE PAULO EDUARDO CARVALHO, PELA
 CEBÉNCIA DOS DIREITOS DE TRADUÇÃO DE COMÉDIA DE BASTIDORES

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 espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Vitais lições cómicas e humanas

ALAN AYCKBOURN*

Lembro-me de que escrevi *Comédia de Bastidores*, tal como quase sempre aconteceu com a maior parte das minhas outras peças, numa grande pressa. O primeiro ato, em casa de Sidney e Jane, parecia-me bastante seguro. Estava satisfeito por ter descoberto a ideia de ação “fora de cena”. Parecia uma solução interessante a de colocar a cena aparentemente na sala errada (a cozinha dos Hopcrofts), naquilo que era, em termos rigorosos, uma área das “traseiras”. O sítio onde devíamos estar era, em rigor, na sala de estar. É claro que raramente é esse o caso. As coisas verdadeiramente interessantes, as coisas que as pessoas gostam de dizer umas às outras em privado, são ditas ao lado da banca da cozinha. Distribuindo a ação por três Natais sucessivos consegui dar à peça um sentido de progressão e unidade. Também me agradou a ideia de colocar a ação de cada um dos atos em diferentes cozinhas. Era algo que apelava ao meu sentido de simetria, além de reforçar a unidade dramática. Era, além disso, um modo ideal de indicar os diferentes níveis sociais ocupados por cada um dos três casais.

No segundo ato, tinha conseguido introduzir alguns elementos novos, e os medos começaram a surgir. A ideia de ter um ato de uma comédia centrado numa mulher que tenta suicidar-se pareceu-me potencialmente muito perigoso. Para contrariar qualquer acusação de que eu estivesse a usar a tragédia humana de um modo vulgar resolvi que o humor nunca seria dirigido contra a infeliz Eva. A comédia teria de surgir de um mal-entendido genuíno, sem malícia, provocada pelos outros pobres tolos que interpretavam erradamente as suas intenções. Aprendi uma vital lição cómica: que um único acontecimento sério e verdadeiro pode tornar-se cómico quando colocado ao lado de uma série paralela de acontecimentos igualmente sérios, mas em contraste com aquele. Nenhuma das personagens tem noção das consequências cómicas da sua ação. Ao encarem as suas

situações de um modo inteiramente sério, colocam-nos face a uma escolha: rirmos ou termos pena delas.

No terceiro ato, estava novamente a explorar território novo. O tom aqui é muito mais velado. Uma cozinha que é verdadeiramente fria, sombria. Uma caldeira central avariada e um casamento falhado. Sidney e Jane estão prestes a chegar e a pedir aos outros que dancem, literalmente, ao som da música dos Hopcrofts. O conflito entre Geoff e Eva chegou, entretanto, a um impasse. Talvez este não seja o mais prometedor dos materiais para construir o último ato de uma comédia. E, contudo, há riso, ainda que de um tipo mais salutar. O aparecimento de Marion como um espectro ébrio num velório assegura o momento sombrio final. Todos acabam derrotados por uma fraqueza na sua personalidade. Só Sidney e Jane sobrevivem – mas a que custo?

E a moral? Não será a de que os Hopcrofts deste mundo conseguem sempre afirmar-se e vencer. Não precisam. Mas dado o mundo que temos, onde o materialismo parece muitas vezes ser a coisa mais importante, dadas as frustrantes confusões emocionais que quase todos nós somos afinal, a sorte parece estar fortemente do lado daqueles com menos sentimentos ou escrúpulos e com ambições mais fortes e determinadas. Tenham cuidado: o reino dos Hopcrofts está próximo!

* Excertos de "O reino dos Hopcrofts está próximo...", texto introdutório de uma edição escolar de *Absurd Person Singular*, coleção Longman Literature, ed. Geoff Barton, 1991, p. v-ix. Publicado originalmente no programa de sala de *Comédia de Bastidores*, espetáculo produzido pelo Teatro Experimental do Porto.

“Um abater de solidões incomum”

Conversa com **JOÃO CARDOSO** e **NUNO CARINHAS**.

Por **FÁTIMA CASTRO SILVA**.

FÁTIMA CASTRO SILVA Na vossa encenação, esta peça revela-se uma poderosa máquina teatral, como ouvi ao Nuno no fim de um dos ensaios. O que é que vos atraiu nela, e a ela retornar, no caso do João, e agora a encená-la a dois?

JOÃO CARDOSO Voltei à peça pelas mãos do Nuno, que me convidou para a encenar com ele. Cada vez mais é importante para mim a questão da empatia, trabalhar com quem gosto. Tinha pegado no texto em 1997, após sugestão do Paulo Eduardo Carvalho, e fiz a encenação no Teatro Experimental do Porto. Foi a minha segunda ou terceira encenação profissional. Já nessa altura me apercebi do poder dessa máquina teatral. O texto está escrito de uma maneira em que todas as coisas encaixam. Nessa primeira vez segui, e é difícil não seguir, as indicações do autor porque realmente produzem efeito. Neste trabalho estamos a dar uma determinada liberdade aos atores para que construam em cima da proposta do autor.

NUNO CARINHAS Quanto ao desafio endereçado ao João, ele deve-se, primeiro, ao facto de já termos passado por muitas aventuras e de gostarmos de trabalhar juntos. Tenho uma enorme admiração pelo trabalho do João, em todos os espetáculos que encenei e onde ele figurava no elenco. Depois, porque esta máquina é semelhante a outras por que passámos, o Beckett, por exemplo, em que as coisas estão escritas à partida com um rigor que sabemos que vai dar certo cenicamente, e que temos de esperar para, depois de ultrapassar esse rigor, construir em cima algo que seja da nossa autoria. E esse rigor sei que o João o tem, para além de esta encenação ser um *remake* para ele, agora com maiores meios. Depois ainda pela noção que o João tem do encenador-ator, essa coisa muito específica que eu não tenho, a facilidade de se pôr no lugar do outro, e que, do ponto de vista da direção, pode acrescentar muito aos atores, não para os substituir mas para lhes conferir mais liberdade. Uniu-nos também o facto de podermos ter um elenco constituído maioritariamente por pessoas com quem já trabalhámos e de quem gostamos, com compatibilidades de carácter. Há um pormenor interessante a notar: apesar de parecer que os atores são todos da mesma geração, não o são. Já temos aqui três gerações, um pouco como é apontado na peça. E havia um elo comum, o Paulo Eduardo Carvalho, com o qual ambos partilhámos tanta coisa: a ASSÉDIO nasceu com o Paulo, e, no meu caso, trabalhámos juntos em tantos projetos.

Esta peça combina atributos aparentemente antagónicos: ela é cómica e séria, datada e de hoje, leve e densa. Conseguir atingir e revelar essa aresta de combinações improváveis, espécie de fio de navalha onde tudo se joga, terá sido o maior desafio que enfrentaram?

NC Esse é o grande desafio e por isso é fascinante pegar neste

texto. Nós não somos encenadores do riso alarve, nem estamos a trabalhar com atores frívolos. O desafio maior é o de perceber até onde devemos ir em todas essas vertentes, a da comédia, a do negrume, até onde podemos permitirmo-nos uma interpretação renovada de uma partitura onde tudo consta, mas quem não souber tocar os instrumentos não consegue fazer vibrar todas essas melodias. Daí esta ser uma peça de atores, que têm de ser extremamente rigorosos. Temos tido tempo de deixar que os atores experimentem e já tivemos experiências díspares. É uma questão de postura em relação ao próprio texto e às coisas de que trata. Vai ser difícil para os atores, porque mesmo sentindo que as salas agora são mais difíceis de perceber, e mesmo sabendo que as pessoas se riem atrás da máscara, eles têm de ter muito cuidado para não ceder à sua energia cómica. A comédia pode surgir de uma energia que se cria dentro de um elenco e que se pode tornar incontrolável. Mas penso que temos balizas, a própria peça as tem, e nós acentuámo-las: os sons, a cenografia, as entradas e saídas.

JC Essas são as facetas em que o meu trabalho de agora mais difere do de há vinte anos. Como sabia que estava a fazer uma comédia, dei uma atenção muito grande à vertente cómica. O texto aponta caminhos nesse sentido, mas também aponta outras vertentes e um lado mais negro, que, desde o primeiro ato, está em pequenos apontamentos e se torna mais notório no terceiro. Os atores respondem muito bem a essas várias facetas. O difícil é constituir uma partitura em que todas elas estejam equilibradas, não apontando em demasia para nenhum dos lados, de forma a deixar passar o que se quer dizer.

Sendo uma peça muito física, às vezes a roçar o *slapstick*, é muito exigente para o ator. O Nuno falou da liberdade para improvisarem. Durante os ensaios foi interessante ver como dessa improvisação se passou a uma disciplina de marcações que permitiu chegar a uma clareza e justeza do ritmo das ações e das falas.

NC Temos sempre uma preocupação com essa justeza perante qualquer texto. Pensar que se pode fazer este em particular comendo consoantes ou vogais, ou passando por cima de uma frase porque ela é do domínio do quotidiano e não tem importância nenhuma, então mais vale não a dizer. Esse é um ponto de partida e um ponto de chegada que eu e o João partilhámos. A importância da afirmação do texto, de dizer a coisa mais banal de uma forma assumida, é aquilo que permite o entroncamento entre a banalidade e a exceção, o quotidiano e o excepcional, e também o entroncamento dos géneros. Estamos perante coisas banais e risíveis, mas que, ditas assumidamente, podem dar uma outra densidade ao que se diz e a quem se diz. Esta peça é feita também de argumentações ou de encontros e desencontros de linguagem e por isso é fundamental que o ator consuma esse ato

de dialogar. Nada no texto é construído com grande poesia mas é muito concreto, e essa concretude tem de ser consumada porque senão não percebemos qual é a intenção.

JC A equipa é formada por gente que dá muita atenção ao texto, àquilo que diz. O tipo de ações a que se assiste pode fazer crer que as coisas que se passam são demasiado leves ou dispensáveis. Cada um dos atores tem a noção de que o texto é fundamental. A quantidade de ações é tal que os pode distrair do que é essencial, mas cá estamos nós, de fora, a apontar a necessidade desse rigor, para que o espectador perceba claramente qual a intenção de cada personagem em cada momento.

NC Aqui não há movimentações nem gestos para nada, assim como não há apartes. Um aparte é uma coisa muito reconhecível, como se fosse um jogo. Tudo tem o seu encaixe e a sua razão de ser nesta partitura.

Comédia de Bastidores é também sobre a natureza do artifício do teatro e a vossa encenação potencia-lhe a dimensão de exercício metateatral. Se a peça dá grande relevo ao “fora de cena”, vocês revelam todo o avesso desta máquina que estão a montar. Foi um gesto de encenação pensado à partida ou decorrente do processo?

NC São caminhos que se iniciam e que têm de ter consequência, mesmo que só nos apercebamos mais tarde que consequência é que devemos assumir. Uma vez que há três atos passados em três cozinhas e que, para as convencenarmos, prescindimos de paredes e ficamos com o que é essencial para operar, que são as portas, e chamando-se a peça, na tradução do Paulo, *Comédia de Bastidores*, em que os bastidores são as cozinhas porque são elas os bastidores das casas, temos de saber até onde levar o nosso gesto de encarar esse espaço cénico como, ele próprio, o bastidor de um palco habitado por fantasmas e objetos. Estamos quase a fazer ao contrário do que deveria ser e a mostrar a máquina. Esse gesto surgiu porque foi nascendo assim. Por bons que sejam os orçamentos, e por uma questão de agilidade, é muito difícil ter cenografias altamente construídas.

JC O espaço concebido pelo Nuno e pela Ana [Vaz] potencia esse gesto, mas não sei se foi tão propositado assim. O que acontece é que coisas novas surgem, vamo-nos dando conta delas e jogamos com elas. É um trabalho diário e implica termos de optar por aquilo que o ator improvisou ou não. Estamos sempre nesse papel de termos de escolher.

Face a estes três casais disfuncionais – a disfuncionalidade do casal “fora de cena” é uma possibilidade, mas é ambígua –, parece-me que o olhar de Ayckbourn é mais impiedoso para com os homens do que para com as mulheres. Elas colapsam, cada uma à sua maneira. Ayckbourn parece-me mais cruel para com eles porque lhes dá cenas de conjunto, que não dá da mesma forma a elas, onde escancara a insensibilidade e incompreensão masculinas (as mulheres são “um livro fechado”), uma certa

misoginia e mesmo violência, latente em Sidney e Geoffrey.

NC Sim, enquanto as três mulheres, à vista, estão à beira de um ataque de nervos, os homens são mesmo um bando de cretinos. [risos] Isso é assim também porque o Ayckbourn, como ele próprio diz, não é um autor político mas social. E como qualquer bom dramaturgo, as suas personagens têm muita longevidade pela essência de que ele as dota. Nesta peça, o confronto dos casais entre si e depois cada um por si é muito vivo e atual. Há aqui um espectro da burguesia e esta espécie de sacrifício permanente, de interdependência, não só a nível do casal, mas também a nível social. Há conversas entre mulheres muito interessantes, só que uma delas não fala, como aquela entre a Eva e a Jane, quando esta lhe limpa o forno. E há uma grande tirada da Marion, no terceiro ato, em relação a si própria, que é violenta. O relacionamento entre eles e elas é muito rendilhado. Está lá tudo o que a Fátima apontou e ainda mais, porque há, de vez em quando, um abater de solidões incomum. Pode pensar-se que tudo isto está um pouco ultrapassado, mas não está, basta as pessoas calarem-se e ouvirem de que são feitas as conversas dos homens e das mulheres, que continuam com os mesmos problemas. Acima de tudo, há aqui um confronto indispensável para uma espécie de expiação de culpa, coletiva e sem remédio, de uma dependência inacreditável perante o carrasco, e carrascos tanto podem ser as mulheres como os homens, alternadamente.

JC O texto fala-nos de uma grande solidão, que se revela à medida que os “diálogos” acontecem. Aquelas personagens são terrivelmente metidas em si próprias, muito sós, e o tipo de confronto entre elas é de hoje, não tem data de validade. A ascensão social leva a um embate implacável em que, neste caso, o homem se revela um carrasco violento para com a mulher.

Considerando que a peça foi escrita em 1972, e logo a seguir vieram os anos Thatcher, ela oferece-nos uma espécie de gênese ou de caldo onde os seus sinais já borbulhavam.

NC Não paramos hoje de nos defrontar com o Thatcherismo, em várias formas e países. Podíamos também fazer um exercício engraçado, o de pensar em quem é que estas personagens votariam, [risos] quer em Inglaterra, em Portugal ou noutra lugar. Apesar de fazerem parte da mesma classe há aqui gradações, que têm que ver com o seu *status* económico e as suas ambições, que são completamente diferentes. O consumo está figurado, à partida, nas três cozinhas, e os três estatutos que de alguma forma elas sinalizam mantêm-se hoje em manifesta ebulição: o empresário, o independente e o banqueiro.

JC E a troca de favores que existe.

NC Se existe. [risos] Temos tido bastantes notícias sobre isso recentemente, que cruzam várias classes e agentes sociais.

Estas personagens ensimesmadas não se ouvem, estão sempre a falar, há uma verborreia constante. Mas dessa verborreia frequentemente risível decanta-se algo de muito sério e negro.

Ayckbourn nunca escondeu a dívida para com Tchekhov e para este aspeto da “comédia humana”. O Nuno já encenou Tchekhov...

NC ...e o João foi um extraordinário Tio Vânia na encenação que dirigi. Mesmo que não soubéssemos dessas referências, isso está-nos agarrado aos calcanhares, é como se arrastássemos ao longo dos anos uma série de limos que fazem parte da nossa cultura e criatividade. Há pouco falávamos de Beckett, mas podemos obviamente falar de Tchekhov. Já não é a mesma burguesia nostálgica russa, proprietária, latifundiária, é uma nova burguesia, talvez mais risível, porque não tem tanto passado a que se agarrar. Em Tchekhov, temos sempre a sensação de que há muito passado, denso, a ser perdido, e que as personagens contêm em si mais do que a capacidade para dizerem o que transportam. Estas personagens de Ayckbourn são talvez mais aéreas, mais voláteis, mas debaixo dessa quase frivolidade que as alimenta fica uma borra. Ficamos a pensar nela, vemo-la, e perguntamo-nos porque se batem tanto as personagens por coisas tão coisíssima nenhuma. Mas isso faz delas criaturas tão mortais quanto as de Tchekhov. Sempre que nos deparamos com uma dimensão de mortalidade, de fim de vida ou de objetivos para alimentar a sua narrativa, aí é que podemos ver o quanto estas personagens são melodramáticas, porque há tão pouco em jogo. As personagens são feitas da mesma matéria, têm uma alma, uma memória, uma ambição, e quanto mais um dramaturgo é capaz de lhes retirar substância, mais dramáticas ficam.

JC Estas personagens não parecem tão densas quanto as de Tchekhov talvez também porque estão mais próximas de nós, espectadores. Há passagens do texto que, sendo bem exploradas, revelam a profundidade e densidade que escondem.

NC Há em *Comédia de Bastidores* uma frase canónica, Tchekhov puro, que vem direitinha de *O Tio Vânia*: “fazer as coisas”, “saber como fazer as coisas”.

Falemos por fim do negrume do último ato. Tira-nos o tapete de debaixo dos pés porque nos frustra um clímax e nos deixa com um final que é quase uma dança de espectros. O Nuno falou da ideia de morte e todas as personagens perdem e perdem-se de si próprias.

JC Ayckbourn vai apontando algum negrume ao longo da peça: no final do primeiro ato, a cena entre Jane e Sidney é cruel; no início do segundo, a de Geoffrey e Eva também o é. O terceiro ato tira-nos o tapete porque, com o aparecimento de Sidney e Jane, parece que tudo vai levantar de novo, mas não. Eles são uma espécie de palhaços, de *jokers*, que vêm liquidar essa ideia de final alegre ou feliz de que o público pudesse eventualmente estar à espera.

NC Eles vêm liquidar a convenção, tanto a social como a da lógica teatral. O terceiro ato é o do Natal mais frio, não festivo,

porque não há festividade e a festa é imposta. Se já fora imposta nos atos anteriores, uma vez que, por convenção, aquelas pessoas se reuniam nos Natais, aqui o Natal é violentamente festivo. E a metáfora da dança, “agora vão todos dançar ao som da minha batuta”, tem uma implicação social violenta. As sociedades continuam a ser construídas um pouco assim. O *joker* de que falou o João, nesta versão última do Joaquin Phoenix, ainda transporta muita poesia de arrasto com a sua brutalidade, mas aqui só podemos chamar-lhe alarvidade. Gostaríamos de aí chegar no espetáculo, é difícil, porque é patético ao mesmo tempo, mas é um patético mau, amador e cruel o que aquelas duas personagens, os arrivistas, transportam.

Olhando para as personagens, gosto de pensar que, ainda assim, aquela que esteve mais perto de desistir, a Eva, é quem parece ter adquirido um melhor conhecimento de si. É uma pequena luz no negrume, a única mulher que acaba tendo um trabalho e que instiga o marido.

JC Eva conquista uma pulsão que a leva a afirmar-se no casal e a tomar as rédeas da vida dos dois. Seguimos as personagens ano a ano, e é realmente a Eva quem tem mais vontade de se libertar de determinado tipo de amarras.

Eva ganha também talvez uma outra coisa: ela fica e dança porque sabe que é preciso ficar, tem consciência disso, enquanto as restantes personagens forçadas a dançar não parecem ter adquirido essa consciência.

NC É a louca, aquela a quem a convenção chama louca. [risos]

E a única que quer voar para fora de si, que se quer colocar no lugar do outro.

NC É também a que luta por aquilo a que acha que tem direito. Mesmo no segundo ato, está num processo de autodestruição porque acha que tem direito a certas coisas que não quer perder, nomeadamente o marido, e, a julgar pela informação que temos do ano seguinte, ela consegue que ele fique perto dela. Nesta encenação, aliás, as mulheres são muito poderosas, têm o poder de se afirmarem e de estarem daquelas maneiras. É engraçado ver como a Jane é completamente anticonvenção perante o marido, ela não poderia estar em casa dos Jacksons a limpar o forno. Ela está-se nas tintas para isso, assim como a Marion se está nas tintas por chegar à cozinha de camisa de noite. Os homens praticam mais as convenções do que as mulheres e isso é muito interessante.

João Cardoso e Nuno Carinhas dedicam esta encenação de *Comédia de Bastidores* a Paulo Eduardo Carvalho e a Fernanda Lapa.