

# **Os Lusíadas deCoração**

**Candidatura ao título de especialista**

**António Fonseca**

## ÍNDICE

Génese .....	3
Conceção .....	8

### **Anexos:**

Anexo 1 – Quarto Período –O do Prazer – entrevista

Anexo 2 – TeatralRadical

Anexo 3 – Malditos do Século – Os Pecados e as Virtudes

Anexo 4 – Vicente500

Anexo 5 – Projeto do Teatrão

Anexo 6 – Almeida Garrett – Público e Privado

Anexo 7 – António Nobre

Anexo 8 – Apresentação em Guimarães: excertos do espectáculo,  
dossier de Imprensa, críticas e opiniões

Anexo 9 – Diário

Anexo 10 – Estrofes d’*Os Lusíadas*

## Génese

No Verão de 1996, despedi-me do Teatro da Cornucópia, depois de oito anos ininterruptos de colaboração, deixei Lisboa e instalei-me em Braga para coordenar artística e pedagogicamente um projecto que se chamava *Teatro-Escola-Teatro*, inicialmente da autoria da Companhia de Teatro de Braga, mas no redesenho do qual interfeiri durante a sua execução.

Punha também fim a um outro projecto que de 1991/96 desenvolvi na Escola Secundária de Carnaxide (Camilo Castelo Branco) chamado *Quarto Período – O do Prazer* (anexo1) e que durante cinco anos mobilizou muitas dezenas de adolescentes, professores e encarregados de educação à volta dos espectáculos *Romeu e e Julieta*, *Despertar da Primavera*, *Arrebenta a Bolha* (criação coletiva), *Dia de Marte* (este em co-produção com o Teatro da Cornucópia) e *Lisístrata* e que me valeu a medalha de mérito municipal (grau ouro) atribuído pela Câmara Municipal de Oeiras.

Tinha 42 anos e uma carreira de ator que nunca o tinha sido verdadeiramente. Disperso, sem nunca assumir o conceito romântico, individualista de artista, sem nunca me sentir artista, navegando no ideário dos anos setenta em Portugal (que não é o mesmo que no resto do Mundo) e do 25 de Abril (com muitas causas sociais e políticas, desde a alfabetização até às campanhas para a diminuição da mortalidade infantil, passando pelo fim da guerra colonial e pela democratização do ensino), sem nunca assumir completamente o paternalismo burguês progressista, herança da Revolução Liberal do século XIX (veja-se a *Memória ao Conservatório Real*, de Almeida Garret), de algumas das propostas culturais e artísticas tão marca dos anos setenta, como as campanhas de dinamização do MFA ou o Movimento da Descentralização, onde fui cair em 1976, na Escola de Formação de Atores do CC de Évora, dirigida por Mário Barradas de saudosa memória.

Interessou-me sempre mais, visto agora deste novo sítio que a troika e a crise nos inventou, uma ideia coletiva e de *aqui e agora* da intervenção artística, mesmo que fora de moda, do que um percurso individual e narsísico de triunfo e reconhecimento numa profissão que tem tanto de

profissão como de vocação, tanto de inútil como de essencial. Freud, ou o seu estereótipo, que aplicado à análise dos pressupostos artísticos abomino, explicaria com certeza isto.

Ingenuamente aceitei todos os papéis sem importância para mim, para a minha carreira, (e sabemos quão importante é escolher bem os papéis, nunca fazer o papel errado!...) mas com grande relevância para os projectos em que participava, que para mim eram sempre coletivos. Às vezes não foi fácil admitir, no meu solilóquio, que não tinha talento para mais. Mas, sinceramente, a maior parte das vezes nunca se me pôs esse problema.

Fazia nesse Verão de 1996 20 anos que eu tinha decidido interromper um percurso mal iniciado de professor no Ensino Secundário, para frequentar a Escola de Formação de Atores do Centro Cultural de Évora porque, entre outras razões, os alunos continuamente me solicitavam para outras estratégias pedagógicas que passavam pelo Teatro, grosso modo, e eu não percebia nada disso. E não eram só os alunos. Era a *polis* em geral que estava na rua e à procura de novas formas de viver e se relacionar, de reinventar os outros e o viver individual e coletivo. Lembro-me perfeitamente de, nas provas de selecção, ter dito que não queria ser ator mas aprender umas coisas para trabalhar com os alunos. Responderam-me (o Mário Barradas e o Luís Varela) para pensar bem, que aquilo era uma escola de atores ... eu tinha a minha vida organizada... podia sempre voltar... mas....

Nesse Verão de 1996, numa daquelas agradáveis esplanadas de Braga, que só são agradáveis no Verão, às voltas com o que poderia ser o *Teatro-Escola-Teatro*, magicando sobretudo no que depois veio a ser *Maticapú, sonho numa noite de Braga* tive uma súbita iluminação: "...se soubesse o que sei hoje jamais teria ido para a Escola de Évora".

Uma revelação incrível : por um lado a certeza que possuía o conhecimento do qual tive a necessidade intuitiva 20 anos antes e que demorei 20 anos a adquirir. Sem saber andei 20 anos à procura. Por outro lado, agora que tenho o conhecimento, o contexto, o tempo e eu mudámos. Já não estou mais em Trás-os- Montes, com vinte anos, em 1975.

Que merda! Estamos em 1996. Já tinham terminado (sei-o agora deste novo sítio que a troika e a crise nos inventou), todos os pressupostos explícitos

que tinham levado à minha pesquisa. O Cavaco Silva já tinha dito que íamos ser todos capitalistas populares e que para tal devíamos comprar acções e entrar no jogo da bolsa, floresciam em todas as publicações as fotografias em plano americano, os yupis eram o máximo, O Carrilho era Ministro da Cultura O TNSJ fazia grandes estreias com ceias dignas do acontecimento, muita gente usava lacinho e casacos Hugo Boss... e eu acreditei em projetos, ou pelo menos pressupostos de projetos, que achei que eram um bocadinho a remar a favor dos ventos (dos que sopravam e daquilo em que acreditava, que não é obrigatório que seja incompatível. Se há coisa que aprendi ao longo da vida é que as posições mais contraditórias podem coexistir e somarem-se): *TeatralRadical*, (anexo2), *Malditos do Século –os Pecados e as Virtudes* (anexo3), *Vicente500* (anexo 4).

Mas no final do Século XX, os responsáveis pelos projectos de teatro (não estou só a falar das estruturas com quem diretamente contactei: O TNSJ e a Companhia de Teatro de Braga), não tinham como prioritário o contacto com o público. A sedução e/ou a provocação do mesmo não levava ao desenvolvimento de estratégias nesse sentido. O serviço público que reclamavam/reclamam era uma arma de arremesso na discussão com o Poder, considerado ao nível do Serviço Nacional de Saúde ou Rede de Transportes: está ali, se as pessoas quiserem usar que usem. Esta não pode ser a lógica da arte e da cultura.

Por esta altura, o Ricardo Pais, carinhosamente, chamava-me o *operário* da Cultura, numa referência a uma nomenclatura que já não estava na moda há mais de 20 anos e que os anos 90 e a adesão ao circo consumista europeu tinham definitivamente enterrado. De resto já não havia operários. O próprio Ministério da Cultura, embora reconhecendo a pertinência de tais projetos, não os valorizava, como prova a ignorância a que votou o último que apresentei neste sentido em colaboração com o Teatrão (Anexo 5). É claro que também não havia um pensamento estruturado nesta área, que integrasse novas reflexões e perspectivas. Tivemos que esperar alguns anos para que projetos como os do *Teatrão* ou das *Comédias do Minho* ganhassem alguma visibilidade, o que só foi possível com os contributos de pessoas como a Isabel Alves Costa, o Pierre Voltz, o António Mercado e a emergência de novos atores, com outra formação como é o caso do João Pedro Vaz ou da Isabel Craveiro.

Entretanto continuava, de forma pouco convicta, o meu trabalho como ator: é deste tempo a minha cumplicidade com o Paulo Castro, (*Coragem para matar, O Caos é Vizinho de Deus, Almoço em casa de Ludwig Wittgenstein, Cenas de categoria 3.1*) e com o Nuno Cardoso (*Purificados, Parasitas*); as minhas incursões por projectos individuais, primos d'Os Lusíadas como *Almeida Garret- Público e Privado*(Anexo 6); *António Nobre- Transparência de outras coisas*(Anexo7; *Contra os Pregadores* (a partir do sermão da Sexagésima do padre António Vieira, que todos os profissionais da comunicação deviam saber de cor), entre outros.

O que me apaixonou verdadeiramente entre 1996 e 2004 foram estes projetos, o Sindicato de Poesia e a descoberta clara de que o sentido do meu trabalho artístico é proporcionar aos outros um espaço para se dizerem, é trabalhar na descoberta de uma metodologia artística democrática que não seja dirigida pela burguesia de esquerda herdeira dos pressupostos repúblico-liberais com tudo o que isso tem de paternalismo: a arte e a cultura servem para fazer o povo fruir daquilo que nós-cultos achamos que é o supra-sumo do espírito.

Neste serpentear, entre muitas outras colaborações e experiências de formação, integrei o núcleo fundador do Curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra, gizado pelo António Mercado e o Manuel Guerra, que claramente dava corpo ao que vinha pensando e permitia, para além disso, aprofundar as questões técnicas do Teatro e das competências do ator.

No final de 2004, com a impossibilidade de enxertar estas ideias e projectos desta natureza em estruturas de criação teatral, de uma forma permanente, continuada e assumida pelas entidades competentes, decidi fazer um desvio no meu trabalho: voltar a Lisboa e dedicar-me sobretudo ao trabalho de ator. Tinha amadurecido e aprendido muito com os alunos, com as pessoas que tive de dirigir nos projetos que fui inventando e naqueles a que me lancei sozinho. Voltei várias vezes á Cornucópia, trabalhei com o Miguel Seabra, Pedro Gil, Tónan Quito, João Pedro Vaz, Sandra Faleiro, o Gonçalo Amorim, reencontrei o Nuno Cardoso, o Marcantonio delCarlo, conheci, finalmente, o João Lourenço e comecei a trabalhar com alguma regularidade em projectos para a televisão.

Em 2007 por sugestão de várias instituições e porque se celebrava o nascimento do padre António Vieira voltei ao Sermão da Sexagésima. Foi nessa reavistação que decidi avançar com *Os Lusíadas* (Anexo 9).

## Conceção

O Quê? Porquê? Para quem? Como? Quando?

Não! Não é uma glosa do título do espetáculo que o Teatro da Cornucópia apresentou em 1991 com textos de Samuel Beckett. São as perguntas que me faço sempre que uma ideia nova se me começa a impor.

O teatro, na multiplicidade das suas manifestações, só acontece num espaço e num tempo concretos e na presença de pessoas que àquela hora, ocorrem àquele espaço. O que então se passa não pode contar apenas com o imaginário, preocupações, vontade dos artistas que criaram o espetáculo mas também dos espectadores que o tornam possível, porque se eles não aparecerem o teatro não existe. A obra teatral não é como a pintura ou a literatura que pode ficar à espera milhares de anos para se dar a existir, enquanto pode manter uma existência em si, sem se realizar no seu objectivo final que é ser vista ou lida.

Não tenho o direito, e isto é uma opção, de trabalhar um projecto sem responder a quem é que ele pode interessar, a quem é que pode emocionar, divertir, inquietar e porquê. No limite a escolha de qualquer projeto está condicionada por uma resposta obsessiva e clara a essa pergunta e, durante o trabalho, as opções que vou tomando, as escolhas que faço, umas em detrimento das outras, estão sempre contaminadas, também, por essa preocupação.

Foi assim que parti para projectos anteriores, da mesma natureza *d'Os Lusíadas* e que atrás referi. Foi assim também que parti para este. A minha curiosidade, a minha relação pessoal com a obra, pressentia que era comum a milhares de pessoas. Atrevo-me a dizer que mais de 50% da população portuguesa tem, com *Os Lusíadas*, um historial parecido com o que eu tinha quando em 2008 decidi fazer este projecto: uma obra semi-odiada quando fui aluno do ensino secundário, apreciada, sem ser conhecida quando cresci, uma vaga referência cultural ligada pelo menos à toponímia de alguns centros urbanos...enfim uma referência histórica perdida no baú de tantas referências históricas e informações da memória, que nunca nos damos ao trabalho de refrescar. (Há dias disseram-me que é um dos livros de cabeceira do Eduardo Lourenço, ele refresca-a todas as noites).

Ora, no meu entender, uma das funções de um ator é exatamente refrescar o que, fazendo parte do nosso património coletivo, por quaisquer razões,

murchou. Não resisto a transcrever uma citação de António José Saraiva, que só descobri há poucos meses a propósito deste murchar:

*Um velho preconceito tornou Os Lusíadas apanágio dos eruditos e das escolas; mas há no Poema uma oralidade viva, um sabor da palavra gostosa que é própria dos bardos, aedos, dos jograis, dos Antónios Aleixos que nos restam. É um livro para ser entoado por recitadores, e não analisado por gramáticos. Por vezes interessa pouco o que ele diz, e vale só a língua sonora que percorre os vários graus da escala, uma palavra que esplende, um som rouco de queixa ou um gesto teatral que se entrevê. Por vezes, também, é um brinco meio irónico com palavras que se repetem ou opõem, como os poetas sempre gostaram de fazer diante dos seus auditores...*(A. J. Saraiva – Estudos sobre a Arte d’Os Lusíadas, Gradiva Publicações L.da, Lisboa 1996)

Haverá outras razões, numerosas e complexas com certeza, para este murchar, mas não compete aqui referi-las e muito menos esmiuçá-las.

Voltemos então ao início, ao antes de começar.

Até 2008 para mim *Os Lusíadas* evocavam uma memória recorrente da adolescência: um livro truncado com muitas reticências, uma misturada de sentidos que não acabavam, muitos sublinhados a lápis e, sinceramente, uma total ausência de noção da obra.

A esta memória, que não posso dizer que fosse grata, fui acrescentando ao longo do tempo algumas reflexões sobre o lugar e a importância da Literatura na nossa vida, na vida das pessoas e a maneira como ela é abordada na Escola. Posso dizer também, que no Teatro me interessava cada vez menos fazer passar mensagens ou conhecimentos e valorizava cada vez mais as provocações, a irresponsabilidade, como referi atrás, o fazer rir, fazer chorar, inquietar. Intuitivamente já há algum tempo que trabalhava com o que, numa das acções que integraram o Teatral/Radical, projecto que criei e dirigi pedagógica e artisticamente no Porto 2001, ouvi a António Damásio, cuja obra e pensamento muito me tem acompanhado desde 1995, data da leitura do *Erro de Descartes*, de forma direta e/ou diferida, e que transcrevo:

*...E aqui gostava de vincar a minha ideia de que há muitas formas de conhecimento... muitas formas de conhecimento válidas... e há muitas formas de conhecer de uma forma válida...*

*Por vezes, especialmente na sociedade moderna, há tendência para pensar que a ciência é a única forma válida de conhecer... que a ciência é a forma actual de conhecer mais sobre a humanidade. Mas isso nunca foi verdade e continua a não ser verdade. Há outras formas, e há outras formas que são formas clássicas, que são as formas de um modo geral artísticas, são formas que têm a ver com uma procura directa da sensibilidade, mas que através da poesia, através da literatura em geral, através do teatro, do cinema, de outras artes, conseguem confrontar a condição humana e conseguem, por isso mesmo, dizer qualquer coisa, de fazer uma descoberta pessoal ou colectiva daquilo que nós somos....*

*Quando nós pensamos na forma como há uma arte narrativa, tal como o teatro ou o cinema... Quando pensamos na forma como estas artes narrativas intervém no ser humano (e podemos, por exemplo, podemos pôr a pergunta qual é a razão porque tantas pessoas neste momento estão a ir a teatros, porque é que tantas pessoas neste momento estão a ir, infelizmente não tanto a teatros como a cinemas, ou estão, à noite, presas à imagem de um televisor que lhes pode estar a contar uma história?). E a razão tem exactamente a ver com a narrativa, tem a ver com a possibilidade de contar uma história e com a forma como contar histórias tem muito a ver com os seres humanos. E, do meu ponto de vista, há duas maneiras de...as...o contar das histórias... que qualquer narrativa, intervém muito directamente no ser humano, e uma delas tem a ver com a manipulação das emoções e a outra tem a ver com a manipulação da memória...Portanto há uma ligação aqui entre o contar histórias, entre as narrativas e o estudo da emoção e da memória que são estudos que me interessam grandemente como sabem.*

*Posso dizer, talvez, ainda um pouco mais sobre o modo como eu julgo que a emoção e a memória estão ligadas à narrativa. E é muito directo e tem a ver verdadeiramente com a capacidade de... usei a palavra manipulação... mas uma capacidade quase que de despoletamento do processo de emoção e do processo de sentimento. E é um processo que só se pode compreender se tivermos uma noção muito clara daquilo que são emoções.*

*E eu gostava de dizer um pouco sobre isso nesta hora que me cabe. Quando uma história é bem contada, entre muitas outras coisas, vai poder, por razões muito particulares, que vamos discutir daqui a uns minutos... vai poder criar emoções, vai poder conduzir emoções através da forma*

*como se insere... através da forma como pode despoletar os mecanismos de indução das emoções no organismo vivo humano. Mas depois acontece qualquer coisa de muito curioso. É que no mesmo momento em que as emoções se começam a gerar, no mesmo momento em que uma emoção começa a caminhar no sentido de realizar um sentimento, as emoções vão também fazer levantar uma série de memórias que têm a ver com o nosso passado, uma série de memórias que têm no fundo... que são no fundo... um corporalizar da nossa autobiografia. E é exactamente esse momento, entre o jogar com as emoções e a possibilidade de recordar um passado e de recordar também o futuro que nós estamos a planear, o futuro antecipado, que, de facto, a arte narrativa consegue exercer o seu poder maior. Portanto não é só uma questão de gerar emoções, não é só uma questão de nos fazer sofrer, ou de nos fazer ter prazer durante um espectáculo teatral, por exemplo, é também o facto de que durante esse período – em que as emoções estão a ser animadas e estão a produzir sentimentos – há toda esta capacidade de rever uma autobiografia, ou de se rever na história da biografia que nos é apresentada numa determinada narrativa, se essa narrativa, de facto, tiver qualidade.*

*E umas das coisas que é curiosa neste jogo da emoção e da memória, é que do ponto de vista da emoção a arte dramática, a arte narrativa, permite qualquer coisa de muito seguro que é esta capacidade de ter prazer ou dor, ou as suas variantes, de uma forma segura, porque é uma forma simulada. Quando nós vamos assistir a um filme do Hitchcock e somos colocados numa situação de suspense e numa situação que nos leva ao medo, é um medo calculado, é um medo que nós reconhecemos como não-real e até certo ponto podemos utilizar esse medo como exercício, como simulação do medo real que já teremos tido muitas vezes na vida ou que poderemos vir a ter. E igualmente quando, se nos confrontamos com situações de prazer, muitas vezes são situações de prazer, que uma vez mais, podemos fruir de uma forma extremamente segura, porque sabemos... do ponto de vista da meta-análise que, de facto, nem os aspectos positivos, nem as consequências negativas de tudo aquilo que se está a passar na história a que estamos tão embrenhados, nos dizem respeito completo, e há uma forma segura de viver esse prazer e essa dor simulada.*

*Mas depois o outro aspecto que tem a ver com a biografia é, de facto muito curioso, porque em qualquer ponto da nossa vida, grande parte da*

*nossa imaginação, ocupada não só pela imaginação dirigida para um determinado objecto para onde estamos a caminhar... ou uma relação..., uma obra de arte, uma hipótese científica..., mas também é dirigida essa imaginação para um resumir, um reorganizar, um recategorizar dos objectos e das situações do nosso passado e desse futuro antecipado que eu falei há pouco. Portanto, há um trabalho constante, em parte consciente, em parte inconsciente, em que estamos constantemente, de certo modo, a ser os nossos próprios dramaturgos, os nossos próprios encenadores e estamos a recriar, a reanalisar uma grande parte daquilo que já vivemos. E o facto é que toda essa realização, toda essa procura na memória, todo esse rearranjo das nossas memórias é feito neste campo emocional, neste campo dos sentimentos, que estão necessariamente presos a todos esses vários efeitos de memória. (António Damásio, conferência proferida em Março de 2001 no TNSJ no âmbito do Projeto TeatralRadical)*

Naturalmente *Os Lusíadas* começaram a fazer parte dos meus pensamentos, depois de Garrett, padre António Vieira, Eça de Queiroz, António Nobre, Ruy Belo, e todos os grandes poetas Portugueses do século XX com os quais já tinha feito trabalhos no âmbito do Sindicato de Poesia (cf. Currículo). Foi crescendo uma curiosidade e uma vontade de conhecer verdadeiramente a partitura poética da Epopeia. Sentia-me algo culpado por desconhecer uma obra que é matriz da nossa memória, tantas vezes e de tantas maneiras utilizada para fins patrióticos e patrioteiros, que na intimidade de quem passou pela experiência da sua abordagem obrigatória causa um misto de fascínio e ódio, que ninguém pode verdadeiramente dizer que não conhece mas que quase ninguém conhece verdadeiramente.

Há também outro pormenor curioso que tem até suscitado estudos de especialistas da obra de Camões, como aconteceu nos encontros que tiveram lugar em meados de Junho no âmbito da Guimarães Capital da Cultura: *Os Lusíadas* são a obra que renasce nos momentos de crise. Foi assim de 1580 até 1640; foi assim no início do século XIX com a partida da corte para o Brasil e o triunfo do Liberalismo; foi assim no fim do século XIX, com o ultimato inglês e a implantação da República. Para já não falar das torturas interpretativas a que foi submetida durante o fascismo, de que ainda temos alguns resquícios pelo menos em alguns comentários da autoria do professor Hermano Saraiva na edição da responsabilidade do jornal Expresso que foi saindo em 2003.

Em 2008 estava a começar também a *crise*. Foi em Setembro e eu comecei em Maio. Tudo se foi rapidamente desenvolvendo até agora. De há dois anos a esta parte muitas pessoas me têm abordado manifestando a

pertinência da obra neste momento da nossa vivência coletiva. Não sonhava com isso quando decidi fazer este projecto.

Comecei. Verso por verso, estrofe por estrofe, episódio por episódio, canto por canto. Foi-se-me revelando uma grande estória de vida, uma grande estória da condição de ser humano, uma metáfora enorme da nossa condição de seres históricos, em qualquer sítio, em qualquer contexto cultural, em qualquer tempo.

Para nós portugueses *Os Lusíadas* são a maneira maior de contarmos um tempo, de diversas formas inscrito nos nossos cromossomas, em que todos os conceitos da mundivisão ocidental foram completamente alterados, em que as paredes se romperam e os mares muito maiores que o Mediterrâneo, entraram de enxurrada num mundo que estava cartografado havia mais de mil anos. Do fim do século XV até meados do século XVI o tamanho do Mundo, para um europeu, mais que duplicou. Essa mudança deu-se em menos de 50 anos e está registada na Epopeia de Camões, graças ao artificioso truque que começa no canto 9 na *Ilha dos Amores* e percorre quase todo o canto 10: a estória sai do tempo real para o tempo do narrador. Mas *Os Lusíadas* são também uma súpula do saber que resistiu ao tempo e que continua a resistir: os factos são históricos ou poético/históricos, mas as suas profundas motivações... são de todos os tempos. E a precisão e agudeza e, às vezes crueza, com que Camões as formula, embrulhadas nos processos poéticos... podem deixar-nos o resto da vida a meditar.

Ao longo destes anos de trabalho sobre *Os Lusíadas*, o meu objectivo era muito claro: contar esta estória, a de um punhado de homens que se lançam no espaço desconhecido por razões absolutamente contraditórias. Podemos imaginar: por ambição, por desespero, por aventura, por convicção, por necessidade, por inconsciência... Era actualizar estas motivações de viver que são ainda, apesar de tudo, as nossas motivações. Era falar esta estória que eu pressentia n' *Os Lusíadas*.

(Permitam-me só um parêntesis, talvez um pouco longo. Quando chego a uma Escola Secundária para fazer uma conversa /antologia d' *Os Lusíadas* e pergunto o que é a obra, a resposta vai quase sempre dar ao mesmo “ é a história dos portugueses que foram dilatar a Fé e o Império”.

Sabemos que esta foi a síntese preferida por, entre outros, o ideário fascista. Mas vejamos.

Na proposição, o poeta enuncia o seu objectivo:

**Cantando espalharei por toda a parte:**

**As armas e os barões assinalados...** - ou seja os homens rijos, másculos. (Não esqueçamos que é quase uma citação da Eneida (*Arma virumque cano*), *Vir* no sentido de masculino, de virilidade;

**E também as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando a fé e o Império...**

Ou seja as memórias dos reis que contribuíram para ... O foco da intenção é nas memórias desses reis;

**...E aqueles que por obras valerosas se vão da lei da morte libertando...**

ou seja, todos os que são dignos de serem recordados pelos feitos praticados.

Na obra o Veloso ou o Leonardo não têm menos importância que o Nun'Álvares Pereira. Sem eles o episódio da Inês de Castro não tinha o mesmo sabor

A Fé e o Império é uma nota de roda-pé dos objectivos do Camões. Como é que virou síntese da obra?)

E de repente sou surpreendido: tudo isto está lá como está nas grandes obras de música, nas grandes sinfonias: subrepticamente, insinuado nos ritmos, nos jogos de palavras, nos fôlegos de pensamento, no humor, no contraste dos andamentos...

Ler *Os Lusíadas* exige uma grande competência técnica: a sintaxe, as referências culturais, as metáforas, o contexto histórico... Ler uma partitura de música exige muita competência e não é qualquer pessoa que o pode fazer. Mas ouvir uma sinfonia só exige uma grande disponibilidade e gosto pela música. O conhecimento técnico da partitura ajuda a apreciar mas não é fundamental para se ser tocado. Pode acontecer o mesmo com *Os Lusíadas*?

Depois de mais de quatro anos de trabalho não tenho dúvida em afirmar que isso não só é possível como é a única maneira de ousar fazer d'*Os Lusíadas* uma obra actual, viva, comovente, para todas as pessoas disponíveis para se deixarem surpreender mas que, por diversas razões, são incapazes de ir sozinhas à procura:

o grosso das referências da obra fazem parte da nossa memória colectiva; o embalo dos versos é muitas vezes mais importante do que as referências que veiculam; a ingenuidade universal de tantos episódios e factos referidos levam-nos a uma viagem profundamente autobiográfica, como as mais ingénuas estórias infantis. Mais: as *estranhezas* da obra, quando despojados da vergonha de ignorarmos o que pensamos que devíamos conhecer, ajudam a concretizar o efeito de desdramatização, da “fruição

segura” de que falava Damásio, ou se quisermos, introduzem o elemento distanciador teorizado por B. Brecht.

Não há adolescente que deixe de vibrar com o *Senhor dos Anéis* ou o *Harry Potter* porque não entende tim-tim por tim-tim a mitologia com que essas obras se tecem. Com isto não quero dizer que *Os Lusíadas* é uma obra para adolescentes. Bem pelo contrário. Não querendo intrometer-me no papel que ela ocupa na Escola, quase só destinada ao estudo da Língua Portuguesa, penso que pode ser muito mais saboreada por quem tem da vida alguma experiência e para quem a História já não é um amontoado de referências ligadas por teorias mais ou menos rígidas.

Sempre foi minha intenção interferir mais na memória colectiva que os potenciais ouvintes têm da obra do que contribuir para o seu estudo, não importa qual seja o contexto. O meu trabalho pode contribuir para a abordagem que os professores fazem da obra na escola, mas a minha perspectiva não é essa. Estou disponível para colaborar. Mais: penso que os atores deviam ter um papel importante na apropriação das obras da Literatura no sistema de ensino se tivessem essa competência desenvolvida e se estivesse estabelecido entre o sistema de ensino e as estruturas artísticas um diálogo e colaboração permanentes. Mas essa é outra questão que só levanto para afastar liminarmente o comentário que ouço frequentemente: “que fantástico para as escolas!” Não! Que fantástico poderemos viajar por dentro duma obra que faz parte do nosso imaginário.

É desta ideia que decorre o plano que gizei para a apresentação do resultado do meu trabalho, durante 4 anos solitário: deslocar-me para um local (uma cidade com um teatro e com uma estrutura artística mínima. Aí, em cumplicidade com os agentes locais, durante um mês e meio/dois meses, fazer antologias d’*Os Lusíadas* em associações culturais, escolas, grupos informais de reunião e convívio; simultaneamente trabalhar com elementos da população local o canto<sup>10</sup> (entre 50/100 pessoas); no último sábado da minha estadia fazer o integral da obra, no Teatro, com cenário, música e luz, com início às 10 da manhã. De hora a hora um canto. Pelas 23 horas os elementos da população com quem trabalhei, juntamente comigo, dizemos o 10.

De alguma maneira este processo devolve a obra às pessoas, torna-as participantes do acontecimento e fazem a parte mais importante da divulgação.

O Teatro Meridional desde o início disponibilizou-se para colaborar comigo em termos artísticos e de produção. A música e o cenário são da responsabilidade de dois colaboradores habituais do teatro Meridional: O Fernando Mota e a Marta Carreiras. O desenho de Luz é do José Álvaro Correia (um cúmplice, e não só, que já vem dos tempos do *Quarto Período*

- *O do Prazer* onde ainda era um adolescente que começou a apaixonar-se pela iluminação)

Foi este formato que trabalhei em Guimarães de Março a Junho (com apresentação integral no dia 9 de Junho,( Anexo 8).

Neste momento estou a trabalhar na possibilidade desta replicação por outros locais do País.

Não me vou alongar sobre a metodologia de trabalho que fui seguindo para me apropriar do texto, até porque as estratégias foram mudando ao longo do tempo, nos pormenores, como se pode inferir do *Diário* que de forma intermitente fui escrevendo ao longo dos anos e que junto (Anexo 9 ).

O meu objectivo era falar o texto de Camões. Passá-lo do código da escrita para a oralidade. Ora a fala é pessoal e intransmissível. Todo o trabalho, consistiu e consiste em tornar o texto meu: no momento em que o digo estou a inventá-lo, é meu. Ora este não é um trabalho diferente daquele que se pede a um ator quando interpreta uma personagem. Só que aqui a personagem é um contador de histórias e qualquer pessoa pode contar uma história. O que aqui é mais importante é a natureza da história e a circunstância em que é contada. É sempre o narrador que conta a história. Criar uma personagem seria introduzir um elemento de ruído no meu objectivo.

Na mesma ordem de ideias trabalhei com a ideia de decorar. Nunca foi meu intuito fazer um show de memória digno do Guinness, mas o que não está no coração não está na cabeça.

Algo que o padre António Vieira formula de uma forma tão clara no Sermão da Sexagésima, dando conselhos aos pregadores que, na metáfora substituo por atores e/ou comunicadores:

*...As razões não hão-de ser enxertadas. Hão-de ser nascidas. O pregar não é recitar. As razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória, e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento...O que há-de dizer o pregador, não lhe há-de sair só da boca; há-de sair pela boca, mas da cabeça. O que sai só da boca pára nos ouvidos; o que nasce do juízo convence e penetra o entendimento.”*

E não há entendimento sem coração, não há pensamento sem emoção, como defenderiam hoje todos os que validam o conhecimento também nas emoções e não apenas nos pressupostos da lógica formal.

Na oralidade, abordada neste contexto, as palavras, antes de terem um sentido, são um fenómeno físico produzido pelo meu instrumento sonoro, o meu corpo e, sobretudo, pelo meu aparelho fonador.

Mas as palavras também se organizam, através das convenções gramaticais, em sentidos mais universais susceptíveis de serem comunicados.

No meu trabalho eu tenho de conhecer e estudar esses elementos lexicais, sintácticos, literários e estilísticos e transformá-los em som, música, sentido.

Só depois disto começa a entrar a minha apropriação, o meu estilo, a minha autoria.

Um ator, lida, à partida, com palavras de outrem, com ideias de outrem, é um intérprete. Mas a comunicação eficaz não se compadece com citações. A comunicação eficaz e gratificante é autoral, i. é, eu sou responsável pelo que comunico, implico-me nos conteúdos, concordando ou discordando, crio novas possibilidades de sentido, em suma, trabalho com o meu, ou com um, ponto de vista. Mas a comunicação é um ato a dois, pelo menos. Os destinatários das minhas mensagens condicionam o meu ato de comunicar. Toda a comunicação é um diálogo. Como é que estabeleço este diálogo quase sempre implícito?

Resumidamente e por fases, que coexistem sempre, o trabalho é:

1. Estudar e traduzir para a oralidade os processos estilísticos da escrita através da experimentação da fisicalidade das palavras, do domínio dos processos gramaticais, identificação e encadeamento de sentidos e a sua experimentação física. Não basta saber o que o texto diz, e como diz, a fábula e o discurso. É indispensável fazer a transposição oral disso em situação simulada de comunicação.
2. Decorrentes das descobertas anteriores, experimentar ritmos, intensidades, fôlegos de respiração, contaminações emocionais a partir da vibração física e do ponto de vista.

Da junção deste dois pontos começa a nascer a apropriação física e mental do texto- a sua autoria performativa.

3. Treinar os resultados obtidos em situação simulada de comunicação: imaginando o espaço e, sobretudo o diálogo/conversa com os ouvintes.

Isto implica um enorme desgaste físico. Quando estou a ensaiar em qualquer altura posso parar. Quando estou a fazer o espectáculo isso não é possível, daí a preocupação em manter uma boa forma física que possibilita, sobretudo, aguentar longos períodos de altíssima concentração, como se estivesse a praticar um desporto em contexto de alta competição. Nunca pratiquei mas sigo as indicações de especialistas nesta matéria.

O meu objectivo é cumprir as indicações de António Pedro, penso que parafraseando Charles Dullin:

*Falar não é ler. Falar é viver a fala. Vivendo-a, o ritmo do que se diz contraria, às vezes, o modo como ela se reproduziu pela escrita. Dito de outra maneira: falar um texto escrito é dá-lo a ver, a ouvir e a sentir.*

Se o júri achar conveniente estou disponível para fazer a concretização do que acabo de exprimir, no dia da análise e discussão deste trabalho, se vier a ter lugar, com as estrofes junto (Anexo10)