

TEATRO
NACIONAL
S. JOAO

AS TRÊS IRMÃS





ESTREIA 7-16 JANEIRO 2021
QUA-SEX 19:00 SAB+DOM 10:30
TEATRO CARLOS ALBERTO

AS TRÊS IRMÃS

DE ANTON TCHÉKHOV
CONCEÇÃO E DIREÇÃO CARLOS PIMENTA

A BANDA SONORA INCLUI
OS SEGUINTE TEMAS, TRATADOS
A PARTIR DOS ORIGINAIS:

J'AI VU UN ANGE
DE ZELWER

INTERPRETAÇÃO JEAN-MARC ZELWER
ÁLBUM *LA FIANCÉE AUX YEUX DE BOIS*,
MADE TO MEASURE, 1990.

A MAIDEN'S PRAYER, OP. 4
DE TEKLA BĄDARZEWSKA-BARANOWSKA.

OLD SKOBELEV MARCH
DE KARL FRANZ
INTERPRETAÇÃO SEMEON TCHERNETSKY,
ORQUESTRA DO NKO DA URSS, 1944.

TRADUÇÃO
ANTÓNIO PESCADA

DRAMATURGIA
RUI LAGE

SONOPLASTIA/DESENHO DE SOM
FRANCISCO LEAL

MÚSICA
RICARDO PINTO

DESENHO DE LUZ
RUI MONTEIRO

FIGURINOS
BERNARDO MONTEIRO

VÍDEO
JOÃO PEDRO FONSECA

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO
GÉNESIS ABIGAIL

INTERPRETAÇÃO
EMÍLIA SILVESTRE MACHA
ISABEL QUEIRÓS OLGA
BÁRBARA PAIS IRINA
DANIEL SILVA ANDREI
MARGARIDA CARVALHO NATACHA
PAULO FREIXINHO VERCHÍNIN
JOÃO CRAVO CARDOSO TUZENBAKH
JOSÉ EDUARDO SILVA FERAPONT (?)
JORGE MOTA TCHEBUTÍKHIN
JOÃO CASTRO KULÍGUIN
CLARA NOGUEIRA ANFISSA
ANTÓNIO AFONSO PARRA SOLIÓNI

COPRODUÇÃO
ENSEMBLE – SOCIEDADE DE ACTORES
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.
2:15
M/12 ANOS

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA
10 JAN DOM 10:30

CONVERSA COM O JORGE
15 JAN

Escutai o tempo que passa

CARLOS PIMENTA

O tempo de *As Três Irmãs* – 1901

A peça *As Três Irmãs* foi a primeira escrita propositadamente para o Teatro de Arte de Moscovo (TAM), embora já aí tivessem sido representadas *O Tio Vânia* e *O Cerejal*. Foi estreada em 31 de janeiro de 1901 – faz dentro de dias 120 anos.

A primeira leitura no TAM terá deixado Tchekhov estupefacto com a reação dos atores. Estes encararam a peça como um drama, enquanto Tchekhov estava convencido de que tinha escrito uma comédia. No último século, tal como nos dias de hoje, este debate não deixou de se manifestar.

Não poderemos compreender na sua totalidade a apreensão de Tchekhov. Não somos iguais aos atores ou aos espectadores do seu tempo. Nem a realidade social e política do nosso tempo se assemelha à realidade da Rússia da viragem do século, em plena transformação e efervescência revolucionária.

O tempo destas irmãs era o tempo do fim da servidão, do declínio da aristocracia, do surgimento da burguesia e, sobretudo, do aparecimento de uma numerosa classe operária que surgiu do campesinato e que procurava responder às necessidades de industrialização de uma Rússia, neste aspeto, altamente deficitária. Era preciso trabalhar. Mas também era preciso mudar. E a mudança consumou-se na Revolução de Outubro, dezasseis anos depois da estreia de *As Três Irmãs*. O resto faz parte da História que o tempo não apagou, para o bem e para o mal.

O tempo e *As Três Irmãs* – 1901-2021

Dizia Verchínin, no início do século XX: “A vida é difícil. Aparece a muitos de nós como opaca e sem esperança e, no entanto, há que reconhecer que ela se vai tornando cada vez mais clara e mais fácil, parece não estar longe o tempo em que se tornará completamente radiosa.”

Vivemos hoje o tempo perspetivado por algumas das personagens de *As Três Irmãs*. Vivemos o seu “futuro imaginado”, em que a vida seria “radiosa”. Mas será assim? Neste momento, é certo que não. Podemos fazer nossas as palavras de Andrei, quando diz: “O presente é repugnante, mas quando penso no futuro, que bom que é!” Não deixa de ser curioso que estas personagens tchekhovianas tenham sobretudo saudades do futuro, enquanto que nós, paradoxalmente, temos neste momento sobretudo saudades do passado.

Mas, se aceitarmos este presente como uma certa “interrupção na História”, é um facto que Tchekhov acertou nalgumas premonições: a ideia de emancipação, as máquinas que vão substituindo a força de trabalho que se tornou uma espécie de sentido para a vida, a energia que se dissipa pelo lazer, e a insatisfação permanente, pois como diz Rui Lage através de Ferapont (?), “a felicidade é um horizonte que recua”.

O tempo do teatro – 2021

Não pretendemos com a apresentação de *As Três Irmãs* recriar o tempo de Tchekhov ou a sua realidade histórica. É certo que não deixamos de ter estes fatores em conta: não podemos analisar a História sem considerar o Homem, o acontecimento e a sua circunstância. Mas não queremos resgatar ao tempo uma realidade irreal fora do seu tempo. Deixemos a arqueologia para os arqueólogos.

Contudo, usamos *As Três Irmãs* para refletir sobre o nosso tempo. Podemos fazê-lo? Claro que sim! É para isso que servem os clássicos. O entendimento do presente escapa-nos quando ignoramos o passado. Mas, sendo o teatro uma “máquina” que permite variações no tempo, procuramos muitas vezes que nos confronte com uma realidade. Às vezes, e ainda pior, procuramos que nos confronte com uma verdade. Tal não é fácil, mesmo para o teatro. Por isso, incapazes de guardar toda a informação existente, criamos as histórias, as ficções, e por elas somos moldados (talvez por aí se justifique a nossa tão rápida adesão à ideia de virtualidade).

Um amigo meu francês disse-me um dia que “no teatro a única coisa que acontece de real é o facto de um determinado grupo de pessoas ter decidido aproximar-se, em conjunto, um pouco mais da morte”. Isso parece-me inexorável! Tudo o resto é ficção, artifício e simulacro. O artifício que aqui propomos é o da ativação de um dispositivo centrado na performatividade do som e da palavra. Talvez para contrariar o excessivo poder que no nosso tempo é dado às imagens. Encenar é pôr em marcha um “dispositivo de convencimento” e, neste caso, queremos convencer o espectador de que há outras formas sensoriais de apreender a tal “realidade”. Para tal, é necessário que ele entre no jogo, mas isso é algo a que o espectador contemporâneo está habituado.

Ativando o dispositivo teatral, procuramos que reconheçam Irina, Macha ou Olga, que talvez nem sequer tenham existido. Mas que importância terá tudo isso?

Convocamos, pois, o espectador para um exercício de escuta ativa, para vazios que vai ter de completar. E também lhe dizemos para não se fiar nas imagens. Desta vez, não encaramos o espetáculo como “reino da visão”, como escreveu Debord.

Neste teatro nada se resolve – nem mesmo o destino da família Prózorov. Só há vislumbres. Vislumbram-se pequenas cenas, espaços, acontecimentos, *personas* que só existem quando falam. Se não há nada para dizer, todos retornam à sua condição de atores à procura de uma personagem.

Tal como a ideia de Moscovo para as três irmãs, o teatro, na sua intangibilidade e efemeridade, convoca sempre espectadores e atores para um processo conjunto de construção mental.

Sendo assim, o dispositivo que agora propomos só nos pode levar para o território de um teatro imaginado.



“Fintar o presente e o tempo que passa”

ENSEMBLE – SOCIEDADE DE ACTORES

De tempos a tempos regressamos a Tchékhev... ou, talvez, seja ele que *apareça* para nos pôr a conversar! E como tínhamos todos tantas saudades disso!

Como dizer da felicidade que é voltar a estar numa sala de ensaios com a nossa gente! Como contar da imensa alegria que se sente no ar, do entusiasmo, da emoção que transborda, olhos fora, só de nos vermos ali, à volta de uma grande mesa, a tagarelar, a rir, a partilhar... Nestes tempos cruéis em que um vírus mortífero de nome estranho entrou nas nossas vidas, fechou tudo à sua passagem, afastou as pessoas e proibiu os afectos, voltar a Tchékhev faz-nos bem. Voltar ao palco e à comunhão com o público comove-nos. Voltar faz bem à alma!

Na sala d’*As Três Irmãs* fala-se (ou *filosofa-se*) como uma forma de auto-esvaziamento, para fugir à realidade, como se, ao verbalizarmos-se pensamentos e desejos, estes se tornassem mais próximos da

sua concretização. Mas o que Tchékhev nos mostra é o tempo, que vai passando, entre os nossos desejos e o que fazemos (ou não!) com eles.

Passados mais de 100 anos da primeira apresentação da peça, sentimos que estas palavras nos estão “escritas” no corpo e precisamos de as dar a ouvir, de as espalhar, como sementes, para fintar o presente e o tempo que passa, para criar imaginários, possibilidades, para nos reinventarmos.

No palco, lugar de liberdade e de purificação, celebramos o poder transformador da palavra e de estarmos juntos, com o público, num momento único e inesquecível. Porque qualquer coisa pode nascer, melhor do que nós, e trazer sentido ao mundo.

Sejam bem-vindos!

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

FICHA TÉCNICA TNSJ

PRODUÇÃO EXECUTIVA EUNICE BASTO, INÉS SOUSA - DIREÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA - ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO FILIPE SILVA - DIREÇÃO DE CENA ANA FERNANDES - LUZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ADÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, MARCELO RIBEIRO, NUNO GONÇALVES - MAQUINARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO QUARESMA, JOAQUIM MARQUES, JORGE SILVA, LÍDIO PONTES, NUNO GUEDES, PAULO FERREIRA - SOM FRANCISCO LEAL (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO BICA, JOÃO OLIVEIRA

APOIOS TNSJ



APOIOS À DIVULGAÇÃO

AGRADECIMENTOS TNSJ

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

AGRADECIMENTOS ENSEMBLE

CASA DAS ARTES DE FAMILIÇÃO
DR. ALVARO SANTOS
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

EDIÇÃO
DEPARTAMENTO DE EDIÇÕES DO TNSJ

COORDENAÇÃO FÁTIMA CASTRO SILVA
FOTOGRAFIA JOÃO TUNA
DESIGN GRÁFICO SAL STUDIO
IMPRESSÃO SERSILITO – EMPRESA GRÁFICA, 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.

A Máquina Falante

FRANCISCO LEAL

Deus deu ao homem dois ouvidos, mas apenas uma boca, para que ele oiça o dobro do que fala.

Epiteto, O Estoico

E se pensássemos o microfone como um território em que a tecnologia é a ferramenta que permite a materialização da palavra e onde a realidade só acontecesse no plano sonoro?

Nestas *Três Irmãs*, a perspetiva divide-se entre a ideia da escuta radiofónica, em casa, individual e num espaço privado, e o *voyeurismo* do ver fazer, da performance numa sala de teatro, coletivamente e num espaço público.

Num estúdio de gravação de som, busca-se fabricar cenários e ações na reconstituição da narrativa. A imagem é sonora. As relações das personagens são mediadas pelos microfones e o sistema de amplificação devolve à audiência essas relações. Será, então, que o que se passa fora da captação dos microfones acontece?

O dispositivo sonoro que permite a experiência sensorial da *auralidade* poder-se-á considerar, então, uma Máquina Falante. É, simultaneamente, um objeto e o espaço que cria, o lugar onde a peça de teatro radiofónico tem a sua projeção pública, como se de um filme se tratasse.

Nada de realmente novo, até aqui.

Eça de Queirós, em *A Cidade e as Serras*, ao apresentar a civilização “do Paris” de Jacinto, refere o *teatrofone* como um dos inúmeros aparelhos do progresso de 1887 que habitam o seu 202. Um serviço de assinatura telefónica, hoje equivalente aos canais de subscrição da televisão por cabo, que permitia a audição de excertos de ópera ou de peças transmitidas em direto, através de uma rede de teatros aderentes a este serviço de teatro à distância – “Théâtre chez soi”. Em casa, os assinantes dispunham de um aparelho para ouvir por dois auriculares estas transmissões telefónicas, um sistema pioneiro da estereofonia. Este serviço acaba por falir, em 1932, com o crescente sucesso da radiodifusão e do fonógrafo. Por essa altura, o impacto das produções de teatro radiofónico, na cultura anglo-americana, era considerável. No anuário da BBC, de 1931, prescrevia-se que a audição do *microphone drama*, também designado *broadcast drama*, ou *wireless drama*, fosse feita com

a telefonia instalada numa sala silenciosa e às escuras, reduzindo assim “as distrações dos olhos e dos ouvidos”, melhorando a *técnica de escuta* do ouvinte e, consequentemente, a experiência sensorial do teatro radiofónico.

Neste espetáculo de *As Três Irmãs*, a produção radiofónica da peça acontece à vista, num jogo de cena híbrido, oscilando entre a representação para o microfone e a representação teatral, em que o espaço cenográfico é o mesmo do estúdio de gravação. Não se pretende uma reconstituição arqueológica da prática desse tempo. O recurso ao dispositivo de mediação desta Máquina Falante e a organização do espaço sonoro-cénico onde ocorre permitem uma abordagem diferente da mecânica estritamente teatral. Estabelecem uma *mise-en-scène* sonora no confronto entre a tecnologia e a territorialidade originada pela disposição dos microfones, dos elementos acústicos próprios de um estúdio de som (biombos e parede refletora em pedra) e dos locais de produção de efeitos sonoros, em conjugação com a apropriação dos seus lugares pelas personagens e a sua utilização pelos atores. Influencia a expressão oral da contracenar na produção de diferentes níveis de comunicação das personagens, reflete-se na gestualidade e movimentação dos atores, e manipula as perspetivas da audição, na representação de diferentes planos e espaços da imagem sonora para a materialização da narrativa.

O trabalho de sonoplastia, termo exclusivo da língua portuguesa que surge com o teatro radiofónico na década de 60, e que designava todo o processo de gravação, montagem e sonorização da narrativa em suporte fonográfico (diálogos, música e efeitos sonoros), funde-se, pois, com a ação do desenho de som, o desenvolvimento do conceito sonoro e, simultaneamente, do dispositivo de *projeção* sonora da performance numa sala de espetáculos, desempenhando, assim, papéis duplos e complementares.

Os espúrios dias da desesperança

VALDEMAR CRUZ*

É estranho.

É tudo tão estranho. É estranha a agitação de uma sala de ensaios num mosteiro.¹ É estranho o rio, lá ao longe, acariciado por um sol frágil. É estranha a voz dos atores naqueles corpos sufocantemente divididos entre a memória do que foi, a angústia do que é, e a ânsia do que pode ser.

As Três Irmãs. Anton Tchêkhov. É estranho o teatro quando a vida está toda vertida na teatralidade de dramas em forma de tragédia. É estranha a dimensão da farsa na impossibilidade da comédia.

É estranho pensar no presente sobre a hipótese de futuro. É estranho o provincianismo caprichoso de três irmãs à procura de um mitificado regresso. Do outro lado da memória, Moscovo. Do outro lado do desassossego, Moscovo.

Não há como contornar Próspero: “Se algo guardas da memória conta-me/ O que ficou na tua lembrança.”²

É excêntrica a memória acomodada nos pensamentos de Irina: “Nós somos três irmãs, a nossa vida ainda não foi bela, abafou-nos como uma erva daninha.”

Ainda.

Ainda esperamos o belo. Ainda ansiamos beber o licor da esperança. Ainda nos importa o não dito. Ainda estamos vivos. À espera.

Esperar é prisão ou liberdade? Quem espera, esquiva-se? Quem espera, afoga-se nos espúrios dias da desesperança? Não sabemos. Mas sabemos que nada há de mais sábio do que o humilde reconhecimento da ignorância.

Devemos ignorar o que sabemos. Devemos ignorar o que sabemos? Não sabemos. Não sabemos?

As Três Irmãs. Anton Tchêkhov. 1900. Encenada pela primeira vez em 1901. Em mais de um século, conquistou muitas fâmas. Não é uma peça fácil, diz-se. O próprio Tchêkhov descrevia-a numa carta como “aborrecida, demasiado longa e estranha”.

Conta-se que Tchêkhov estava a ler a biografia das irmãs Brontë enquanto escrevia este texto, percebido como uma tragédia quando o autor o imaginara como uma espécie de comédia. E isso é estranho? E isso importa? Não sabemos.

Ao ser lida no Teatro de Arte de Moscovo, onde foi representada pela primeira vez em 1901, os atores consideraram a peça irrepresentável. Isso sabemos. Como sabemos ser *As Três Irmãs* uma das peças maiores do repertório internacional de teatro, representada em todo o mundo. Por vezes em simultâneo em diferentes palcos da mesma cidade, ou do mesmo país.

Sabemos.

Sabemos como o grande mestre Stanislavski, então a dirigir o Teatro de Arte de Moscovo, terá desenvolvido os seus métodos revolucionários de interpretação a partir de peças como *As Três Irmãs*, ou na sequência dos diálogos com Tchêkhov.

Sabemos como gerações de atores, gerações de públicos, em todas as latitudes, foram descobrindo a humanidade de uma peça cuja seiva resulta dos anseios e ímpetos de pessoas comuns. Banais?

Sabemos como a Tchêkhov chegou a ser dito ser esta sua peça mais sombria que melancólica. Mais reacionária que revolucionária. Mais revolucionária que reacionária? É o tédio da revolução? É o tédio da reação?

“Há poucos sentimentos tão poderosos quanto o tédio. Sem o tédio, a história da humanidade teria sido outra história.” Sentencia Ferapont.

Ferapont, Ferapont, quem és tu? Todo o mundo. Todo o mundo? Ninguém. Ninguém?

Ninguém condicionaria a história da humanidade ao poder do tédio. Ninguém?

E, no entanto, é de tédio que falamos quando falamos de falsa ausência de trama, enredada que está a intriga na vida interior daquelas mulheres cativas do trivial fluir do seu dia a dia numa cidade de província.

Olga, Olga, quem és tu?

Irina, Irina, quem és tu?

Macha, Macha, quem és tu?

Não sabemos. Não queremos saber. Não queremos saber?

Ou julgamos saber? Ou julgamos perceber uma claustrofóbica e contraditória ideia de fuga, de escape para um mundo sonhado como melhor, capaz de encenar a redescoberta de um tempo novo? Perdemos-nos.

Perdemos-nos nas alegorias. Perdemos-nos nos subtextos. Perdemos-nos nos labirintos da vida interior das personagens. Perdemos-nos naquela voragem de sentimentos. O importante não é tanto o que se diz, mas o modo como se diz.

Confortamo-nos com a indolência da fala. Interrogamo-nos sobre a atualidade daquele sentido de perda. Daquela incapacidade de fugir de uma apatia enfermiza.

Reencontramos o prazer da palavra nesta espécie de teatro imaginado. São-nos oferecidos vislumbres de cenas. Vislumbres de personagens. E, de novo, não sabemos. Não sabemos como classificar a hipótese de teatro a desaguar em permanência naquela caixa negra. Não sabemos se o que nos chega são apenas vozes amplificadas. Não sabemos o quão redutora pode ser a evocação e a memória do teatro radiofónico. Não é isso. Não é apenas isso. É sobretudo a vontade de proporcionar o ver fazer. Por oposição à invisibilidade contida no teatro radiofónico. O dispositivo visual, cenográfico, é um estúdio de gravação. As personagens mantêm, com os microfones, uma relação por vezes tensa, por vezes descomprometida, por vezes inquieta, por vezes serena, por vezes sedutora, por vezes deprimida, por vezes radiante, embora nunca neutra.



As personagens não existem senão pela fala. Se a peça parte da literatura, quando não falam, não são. Permanecem apenas como atores à espera da próxima fala. Porque a palavra é ação. O texto é para ser ouvido, e não visto.

É maiúsculo o desafio para o espectador. Confronta-se com um constante apelo à imaginação. Carlos Pimenta afasta-se da ideia de mais uma convencional encenação de *As Três Irmãs*. Pretende esconjurar a excessiva proliferação de imagens. Com Francisco Leal, quis trabalhar o som. Imaginaram um espetáculo com o poder de reavivar um sentido de alguma forma adormecido, ancorado no também desvalorizado imaginário da rádio.

O som é uma personagem. Ao longo de toda a peça. O som faz a primeira ocupação espacial da cena. A abrir, ouvem-se as doze badaladas de um relógio. É meio-dia. Escuta-se, ao longe, o apito de um comboio. Enquanto começam a entrar na sala as primeiras personagens, ouve-se um cão a ladrar, o pêndulo do relógio, uma das irmãs a assobiar.

O som faz-se personagem central. Todos os principais acontecimentos ocorrem fora de cena. Os tiros. A morte do barão Tuzenbakh. O incêndio. As carruagens que passam. Os passos no bosque. O som das folhas.

O exterior é um presente ausente. É enunciado, mas nunca o vemos. Os sons de longe são levados para dentro de cena. Com a *fono-plastia* pré-gravada, o fogo torna-se presente, apesar de ausente a visibilidade das chamas. O fogo é lá fora.

O som acústico da sala vai misturar-se com a mediação do microfone. Um sistema multicanal desloca os sons. Há uma gestualidade coreográfica na relação de cada personagem com os microfones. As distâncias ou proximidades com aqueles mediadores sonoros espelham relações sociais, relações de intimidade, relações de poder, relações de submissão, relações farsantes.

Nesse sentido, o dispositivo cenográfico, enquanto estúdio de gravação, também é um palco. Naquele espaço acontece a “performance”. Os espectadores, acentua Carlos Pimenta, veem os atores na sua interação com os microfones, “a jogarem uma outra linguagem, que não é a linguagem cénica”.

Mantém-se o sentido do teatro, mesmo se as personagens principais pouco mais fazem do que filosofar sobre o futuro. Um futuro imaginado. Um futuro, e um presente, comentado por um desconcertante Ferapont.

De novo a pergunta. Quem é Ferapont? Ou, sobretudo, quem é Ferapont nesta versão de Carlos Pimenta? Não há uma resposta simples. Mesmo quando o encenador o classifica como um misto de narrador, comentador e de Ferapont tal como o concebeu Tchêkhov. Analisa os conceitos do autor da peça à luz de um olhar situado no tempo de hoje. Materializa o que seria impossível no tempo de Tchêkhov.

E, todavia, aquele Ferapont é também Tchêkhov, frisa Carlos Pimenta, “como se o próprio Tchêkhov escrevesse a personagem para entrar na peça. Então, podia estar todas as noites nos ensaios a ver o que faria sentido, ou não”.

Não por acaso, este narrador tem muito a ver com a memória acumulada da peça, muito representada ao longo dos tempos. Não interessava a Pimenta encená-la hoje como se o calendário tivesse parado em 1900. Nesta abordagem cabe a ironia não percebida pelos atores do Teatro de Arte de Moscovo. Pensaram numa tragédia. Ora, se cada período histórico tem a sua própria maneira de organizar as mais essenciais emoções humanas, seria crucial não apenas manter, como acentuar o olhar irónico sobre a peça de um tal Tchêkhov que “diz que a vida, quando não é uma invenção psicológica, é uma coisa do caraças”³

Sejamos então irónicos. Como alguém, na memória guardada por

Carlos Pimenta, o terá sido um dia ao classificar todo este drama como um imenso disparate. Se as irmãs estão tão desejosas de ir para Moscovo, porque não vão à estação de comboios, compram um bilhete e num quarto de hora fica resolvido algo que em duas horas não se decide em cena? Não vão. Nunca vão. Ficam.

Nesse tempo de ficar, abre-se a possibilidade de explorar verdades muito racionais à luz do pensamento contemporâneo. Falar da emancipação da mulher, ou do casamento por amor, é hoje simples. Trata-se de um adquirido. Não o seria em 1900, quando os movimentos feministas davam os primeiros e tímidos passos e a mulher não tinha ainda direito a votar.

Há um grande trabalho de Rui Lage na construção deste novo Ferapont. Coloca-o, como assinala Carlos Pimenta, a “fazer um comentário atual, político, sobre a própria peça e os conceitos que são enunciados. É também um comentário literário”. Daqui decorre como que uma obrigação de distanciamento da peça e a necessidade de estabelecer um outro tipo de diálogo com o texto.

Já no final, antes das duas últimas falas, primeiro de Irina, depois de Olga, quando as três irmãs se abraçam, Ferapont tem um comentário muito inspirado num certo distanciamento brechtiano: “Pela minha parte já vi o suficiente...” Sai. Vai-se embora. Já chega. Já viu tudo. Já sabe que o final há de ser sempre aquele.

Passa por aqui uma vontade de “pedir ao espectador que não se deixe embalar pelo melodramático, ou pelo que o texto diz imediatamente”.

“As coisas visíveis são passageiras e as invisíveis... são internas.”⁴

“Sabemos demasiadas coisas supérfluas.”⁵

Sabemos?

Sabemos como *As Três Irmãs* atrai os atores. Sabemos como lida com um certo sentido de humanidade. “Está próxima de nós”, diz Emília Silvestre. Ou Macha? Qual das duas pensa que sabemos demasiadas coisas supérfluas?

É a terceira peça de Tchekhov feita pelo Ensemble – Sociedade de Actores. Emília continua a deixar-se envolver por aquela “maneira de lidar com as emoções, com os elementos, com a forma como põe as personagens a falar”.

“Talvez a alma esteja no sítio onde o teatro e a vida se tocam: no corpo do ator. Naquele milissegundo que separa a sua voz da sua fala.”⁶

Emília (ou Macha?) pensa na sensação mágica de tentar perceber o que sucede entre o momento em que é voz e passa a falar. Os atores

num instante estão sentados e logo de seguida falam. Transformam-se nas personagens. Regressam. Sentam-se no banco e são apenas atores à espera de uma personagem.

“Daqui por pouco tempo mais saberemos porque é que vivemos, porque é que sofremos... Se a gente soubesse, se a gente soubesse!”⁷

Acaba o ensaio.

Os atores não tiram as máscaras.

A noite desagua no horizonte.

A cidade está vazia.

É estranho o silêncio.

É estranha a solidão das ruas.

É estranho o despovoamento do mundo.

É estranha a vastidão do sofrimento.

É estranho o medo.

É estranho o medo da viagem.

É estranho o pavor do inominável a pairar sobre o nosso quotidiano.

É estranha a invisibilidade do que nos assusta.

É estranho tudo o que não sabemos.

É estranho tudo o que já sabemos.

Devemos ignorar o que sabemos.

Devemos ignorar o que sabemos?

E Moscovo?

Quem nunca parte, nunca chega.

Quem nunca parte, mas anseia partir, navega nos mares da esperança. Ou da insegurança?

Haverá sempre Moscovo.

Talvez.

Um dia.

1 Ensaio acompanhado no Mosteiro de São Bento da Vitória, nos dias 30 de novembro e 19 de dezembro de 2020.

2 *A Tempestade*, William Shakespeare, Ato I, cena 2. Trad. Fátima Vieira. Campo das Letras.

3 Ferapont, Segundo Ato.

4 Ferapont, Terceiro Ato.

5 Macha, Primeiro Ato.

6 Ferapont, Primeiro Ato.

7 Olga, Quarto Ato.