

Pinocchio

de Carlo Collodi

tradução, adaptação e encenação

Bruno Bravo

cenografia e figurinos

Stéphane Alberto

desenho de luz

Alexandre Costa

música e sonoplastia

Sérgio Delgado

apoio ao movimento

Luca Aprea

produção executiva

Paula Fernandes

interpretação

Carolina Salles *Pinocchio*

António Mortágua *Geppetto*

Ivo Marçal *Palito*

coro

Ana Brandão

Eduardo Breda

Inês Pereira

João Pedro Dantas

Miguel Sopas

Salomé Marques

coprodução

Primeiros Sintomas

Teatro Maria Matos

estreia **27Fev2016**

Teatro Maria Matos (Lisboa)

dur. aprox. **1:00**

M/12 anos

Teatro Carlos Alberto

15-19 março 2017

qua-sáb **21:00** dom **16:00**



o TNSV é membro da





Tragedia di un burattino

Bruno Bravo

Collodi escreveu para crianças um livro belo e terrível. Um terror noturno sobre a exaltação da vida e as dores do crescimento, que chega, inteiro, à idade adulta, como um legado da infância – onde tudo é tão impreciso e disforme que desconfiarmos de lá ter estado. É um poema italiano que se lê como uma história – e pode ser à noite, no escuro, melhor ainda se houver um vento suave que embale as cortinas da janela e anime sombras nos brinquedos e nos bonecos do quarto – e que pode ser decorado (como um pequeno épico italiano), como recomenda Italo Calvino.

O livro de Collodi, como os grandes clássicos, não termina. As palavras querem, sempre, dizer mais do que o que dizem. Jogam-se as grandes verdades e as grandes mentiras (e são belas as mentiras de Pinocchio) e, como no teatro, misturam-se.

Apesar de não ser uma obra dramática, *Pinocchio* é um texto cheio de elementos teatrais. A infância, que serve de cenário a tudo o que acontece, com os seus signos próprios – os adultos como figuras antropomórficas, a fada, o tubarão gigante, etc. – já, por si, é um forte apelo ao teatro. Não será a infância o tempo mais teatral na formação do ser humano? Onde jogar e brincar se relacionam com aspetos de afirmação, representação, e como a primeira tentativa de organização do mundo?

Pinocchio, muitas vezes, recorre à imaginação para melhor compreender ou se relacionar com a realidade, e a frase “é preciso imaginar”, que de quando em vez repete, tem duplo sentido: é um recurso de sobrevivência do personagem para, por exemplo, combater a fome (lembrando os meninos perdidos de Peter Pan, que, na ausência de comida, imaginavam comer grandes banquetes) e, ao mesmo tempo, apela à imaginação do leitor/espectador: *é preciso que imaginem o que eu estou a fazer ou a pensar*.

Pinocchio é manipulado, dirigido ou encenado, para representar o papel do rapaz perfeito, um rapaz que se quer igual a todos os outros, enquadrado, como um número par, numa ideia de sociedade (em contraste com a descrição da Terra dos Brinquedos, onde os rapazes e raparigas são livres, plurais, e se exercitam em atividades diferentes).

Ainda o Grande Teatro de Fantoches (o eco de “o mundo é um palco”) onde Pinocchio se perde pela primeira vez.

Pinocchio é Ulisses, não na ilha de Circe, onde os homens se transformam em porcos, mas na Terra dos Brinquedos, onde as crianças se transformam em burros. É Baal, e o ofício de que mais gosta no mundo é comer, beber, dormir, divertir-se. É Ismael a fugir da baleia gigante. É um ator trágico, sempre enganado, iludido, manobrado no devir de se cumprir rapaz, um rapaz modelo, com ar de Páscoa alegre e festiva, um boneco no Grande Teatro de Fantoches. É um pau, um bocado de madeira.

O texto de Collodi parece prestar-se muito bem à oralidade. Os ritmos e os sons das palavras provocam ambientes e lembram formas musicais, e este será, de todos os textos literários que os Primeiros Sintomas levaram a cena, aquele que mais fala de teatro. Mas neste caso, como nos outros, o livro acaba por ser, sempre, primeiro um elemento estranho, um vírus, e depois, mal ou bem, vai-se integrando como o sujeito principal. Talvez este seja um espetáculo sobre o livro de Collodi. E que bom que seria, como em qualquer clássico, que não tivesse classificação etária.



Uma Graça segunda

Francisco Luís Parreira*

A marioneta é uma província da teologia. É o que se anuncia no texto milagroso que Heinrich von Kleist, às portas do suicídio, dedicou às marionetas. A marioneta surge ali como resposta à falha teológica, quer dizer, à ausência da Graça. Dessa ausência dá prova, por exemplo, a arte humana. O corpo humano foi desqualificado pela Queda e até o mais exímio dos bailarinos tem a alma no cotovelo. Ao contrário, o centro gravítico da marioneta, que corresponde a uma espécie de linha da alma, distribui-se pelo corpo todo, e a todo o instante se inscreve na totalidade não linear do seu movimento. Este movimento, pura poesia, é uma presciência ou aceleração da Graça no mundo da Queda. Isto significa que a resposta à falha teológica é de ordem mecânica. É na pura imanência mecânica da marioneta que está garantida a reacquirição da Graça. Por outras palavras, a marioneta é o símbolo perfeito de que a vida teológica é igual à vida tecnológica.

O século XIX foi assombrado por uma longa linhagem de marionetas, monstros, *automata* e brinquedos mecânicos vindos com a estrita pontualidade da esperança ou do pesadelo para confirmar a intuição de Kleist e reafirmar aquela igualdade. Até ao fim, o monstro de Frankenstein, a Olympia, de Hoffmann, ou a Eva Futura, de L'Isle Adam, pareceram em permanente estado de encanto perante o mundo, um mundo que os criou precisamente porque já havia perdido o encanto. Todos serviram para reactivar, no seio do trauma da modernidade, a questão teológica fundamental: a questão do mistério da vida e do poder de criá-la – de criar, sobretudo, uma vida destinada à Graça. O nosso tempo – porque não cancelou a questão nem superou o trauma – deu continuidade a essa prole na forma do *robot* de Čapek, do *cyborg* de Gibson ou da coelha Alba de Eduardo Kac.

Pinóquio, esse *fantoccio tutto spirito*, como escrevia Benedetto Croce, ocupa a mediana que acolhe e projecta as linhas dessa continuidade. Collodi não desconheceria a linhagem. Crítico de teatro e amante da ópera, terá tido a ocasião de aclamar a passagem dos *Contos de Hoffmann*, de Offenbach, pelo palco florentino e testemunhar a redenção

do corpo mecanizado de Olympia, que prefigurava a metamorfose da marioneta Pinóquio em *ragazzino perbene*. Tratou-se de uma nova oportunidade para o antigo mito de Pigmalião, no qual se articulava a dialéctica entre a coisa sem vida e o sonho da animação. Se na pena de Ovídio, porém, esse mito confrontava o artista com os limites da sua arte, as revisões oitocentistas do mito integrariam uma variável determinante nesta equação: a da técnica. No contexto cultural do século XIX, é esta última que permite relançar a figura do criador, como o Dr. Frankenstein ou Gepetto, a quem compete, como a Deus, libertar do recôndito da matéria, pela força do desejo, as imagens de vida que a habitam. A criatura de Frankenstein, por exemplo, é contemporânea das experiências científicas e dos debates em torno dessa recém-descoberta variante técnica do fogo que é a electricidade. Tais debates versavam sobretudo as potencialidades vitalistas contidas nesse elemento,

incluindo a de dominar a *faísca* da vida e ressuscitar os mortos. É pelos meandros da electricidade que de repente, numa situação particular da cultura, a Graça se torna pensável.

Também Pinóquio sintetiza todo um novo estatuto da natureza e um quadro inédito de relação com a criação natural. É a própria natureza que se oferece agora à reanimação, exigência a ser agora cumprida pelo poder emergente da técnica. Na base desse privilégio está a concepção de uma natureza por fim imóvel e silenciosa, reduzida ao seu potencial elementar e ao seu carácter puramente factual: só através desta redução se torna possível a esfera da construção. O que se apresenta aos olhos do oitocentismo não é já a antiga natureza teleológica, moral e esteticamente ordenada, mas um amontoado de processos mecânicos que condensam a matéria primordial e a sujeitam às leis brutais da combustão química, da extracção energética ou da luta pela



sobrevivência. Tudo o que fora pensado como belo surge agora desamparado das antigas categorias estéticas, que faliram. O “natural” e a imagem da criação, projectada tecnicamente no domínio do vivo, já nada têm em comum com a antiga ideia de um modelo perene para todo o fabricado e para as possibilidades humanas: não expende já qualquer autoridade moral, estética ou metafísica. Esse peso trasladou-se para os ombros dos criadores. O poder modelar da natureza desapareceu na medida em que todos os fenómenos podem ser manufacturados e em que a natureza se tornou a corporização de todos os possíveis resultados da tecnologia (é por isso que, em todas as visualidades oitocentistas, prolifera a ruína – e não terá sido observado ainda a que ponto o brinquedo e o envolvimento imaginativo da criança são consanguíneos da ruína e do trabalho do arqueólogo: ambos estão ocupados em restituir uma civilização desaparecida). Na falta de uma existência exemplar a que apontar – como prometia

o paradigma mimético –, o *fabricar* torna-se, ele mesmo, a existência exemplar da possibilidade humana. Mas uma vez que já não tem palavras com que se significar, todo o fabricado quer agora *ser* alguma coisa.

Como criação finissecular, a Pinóquio é permitido incorporar essa tradição para veicular a sua paródia ou reelaboração. Ele não é criado para a Graça sublime dos seus predecessores adultos, mas para remediar a penúria do seu criador. Aqui se indica uma singularidade que torna a mais célebre das marionetas irreductível às automáticas amenidades das “histórias para crianças” e das “dores do crescimento”, à adocicada propaganda normativa de Walt Disney e, em geral, ao americanismo, essa estrutura essencial de um mundo falsificado que tudo reduz e tudo mata. O *burattino* de Collodi é, antes de mais, um acto social. É sempre num cenário de miséria, trabalho árduo e sofrimento que lhe é dado identificar o seu lugar na casa comum. Os seus encontros com a autoridade, em todas as suas formas, retêm sempre a nota concorde

das posições libertárias de Collodi. Ele é o pequeno bandoleiro de estrada, animado por uma espécie de fome primordial e em fuga permanente da eticidade difusa que permeia o âmbito familiar, laboral, escolástico ou genericamente social. A todo o instante se mostra inapto para a esfera normativa que o confronta, definida pelo cálculo das conseqüências da própria acção. O cálculo e o memorial (o agir instrumental, a expectativa satisfeita) são para ele puras impossibilidades. Em vez de introjectar a moral corrente e calcular, Pinóquio foge, mente, lastima-se, mas sobretudo ri: *la bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonar*. Incapaz de habitar a estrutura teleológica, é, por excelência, a criatura da Aventura, que só respira nessa incapacidade. Mas esta é um segundo centro gravítico e uma segunda Graça libertada.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

* Professor.



Primeiros Sintomas

Grupo de teatro sediado em Lisboa, os Primeiros Sintomas têm direção artística de Bruno Bravo. Estrearam-se em 2001 com o espetáculo *A'Rosas Suicidamse*, com encenação e interpretação de Bruno Bravo e Élvio Camacho, a partir de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, em coprodução com o Teatro Experimental do Funchal, no Teatro Municipal Baltazar Dias (Funchal), Chapitô e Teatro da Barraca (Lisboa). Em 2002, estrearam, em coprodução com o Centro Cultural de Belém, os espetáculos *Transfer*, com encenação de Carla Bolito, *O Vidro*, de Francisco Luís Parreira, e *Frankenstein*, a partir de Mary Shelley, ambos encenados por Bruno Bravo e estreados na Casa Conveniente e no espaço Abril em Maio, respetivamente. Desde então, têm levado à cena várias produções, alternando entre espaços alternativos e convencionais, insistindo numa dramaturgia variada, entre peças de teatro clássicas ou contemporâneas e adaptações de obras literárias, destacando-se a colaboração de Miguel Castro Caldas como autor de muitos dos espetáculos. Receberam os seguintes prémios: Globo de Ouro 2005 para Melhor Espetáculo de Teatro por *Endgame*, de Samuel Beckett, enc. Bruno Bravo (coprodução Primeiros Sintomas/Teatro Meridional); Prémio da Crítica 2007, atribuído ao espetáculo *Foder e Ir às Compras*, de Mark Ravenhill, com encenação de Gonçalo Amorim (coprodução Gonçalo Amorim/Centro Cultural de Belém/Primeiros Sintomas).

Bruno Bravo

Cofundador e diretor artístico dos Primeiros Sintomas. Tem a Licenciatura em Teatro, ramo de atores, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Quarto e quinto anos da licenciatura bietápica de encenação, Escola Superior de Teatro e Cinema. Frequência do mestrado em Estudo Teatrais da Faculdade de Letras de Lisboa. Lecionou na ESAD das Caldas da Rainha, na Escola Profissional de Teatro da Madeira e na Escola Superior de Teatro e Cinema. Como ator, em teatro, trabalhou com Jorge Silva Melo, João Brites, Sandra Faleiro, Tim Carroll, João Fiadeiro, Francisco Salgado, Carlos Gomes, entre outros. Em cinema, trabalhou com Sandro Aguilar, Manuel Mozos, Margarida Gil, José Nascimento e Miguel Gomes. Como encenador, a sua atividade está ligada, sobretudo, aos Primeiros Sintomas. Encenou peças de Samuel Beckett, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchekhov, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Miguel Castro Caldas, Fernando Villas-Boas e Francisco Luís Parreira.

ficha técnica TNSJ
produção executiva
Eunice Basto
assistência de produção
Maria do Céu Soares
direção de palco
Emanuel Pina
direção de cena
Cátia Esteves
maquinaria
Filipe Silva (coordenação)
Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
luz
Filipe Pinheiro (coordenação)
Abílio Vinhas
Adão Gonçalves
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
som
João Oliveira

ficha técnica
Primeiros Sintomas
construção de cenário
David Paredes
execução de figurino
Beatriz Rodrigues
assistência de produção
(dígressão)
Teresa Rouxinol

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ
Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo
Hotel Peninsular

Primeiros Sintomas
Rua da Ribeira Nova, n.º 44
1200-376 Lisboa
T 91 507 85 72
www.primeiros-sintomas.com

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

edição
Departamento de Edições do TNSJ
coordenação
Pedro Sobrado
design gráfico
Studio Dobra
fotografia
Sérgio Lemos
impressão
Multitema

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