

Alexandra Moreira da Silva*

Institut d'Études théâtrales – Sorbonne Nouvelle / ILCML

Próspero Morreu: A tentação do teatro em Ana Luísa Amaral¹

Resumo:

Se, no conjunto da obra de Ana Luísa Amaral, *Próspero morreu – Poema em acto* aparece como a concretização do seu único projecto destinado aos palcos, a verdade é que a tentação e a presença subliminar do teatro na vida e na obra da poeta vem de longe, afirmando-se de forma mais expressiva nos tempos mais recentes através de práticas e de objetos artísticos de reconhecida diversidade. Partindo da análise do jogo de vozes intertextuais e intratextuais que a poeta distribui e encena nas numerosas cenas dialogantes da sua poesia, este trabalho propõe uma leitura de *Próspero morreu* como uma forma expandida do monodrama polifónico, entre jogo onírico e reflexão metapoética, que alarga o conflito dramático interpessoal ao conflito intrasubjectivo e onde não há heróis nem heroínas, mas sobretudo vozes que declinam de mil maneiras o trágico universalmente humano das pequenas mas sistemáticas tragédias quotidianas.

Palavras-chave:

teatro, voz, monodrama, polifonia, trágico quotidiano

Résumé:

Si dans l'ensemble de l'œuvre de Ana Luísa Amaral la pièce *Próspero morreu – Poema em acto* apparaît comme l'accomplissement de son seul projet destiné au plateau, la tentation et la présence du théâtre dans la vie et l'œuvre de l'autrice viennent de loin et se sont affirmées plus distinctement ces dernières années à travers des pratiques et des objets artistiques d'une grande variété. En partant de l'analyse du jeu des voix intertextuelles et intratextuelles que la poète distribue et met en scène dans les nombreuses scènes dialoguées de son corpus poétique, ce travail propose une lecture de *Próspero morreu – Poema em acto* comme forme amplifiée du monodrame polyphonique, entre jeu onirique et réflexion métapoétique, qui élargit le conflit dramatique interpersonnel au conflit intrasubjectif, où il n'y a ni héros ni héroïnes, mais surtout des voix qui déclinent de mille façons le tragique universellement humain des petites – bien que systématiques – tragédies quotidiennes.

Mots-clé:

Théâtre, voix, monodrame, polyphonie, tragique quotidien

Quantas vezes te vi
e me surpreendi porque te olhava?
Sentindo a tentação de te espiar
e o desejo de amar
o que não tinha

Ana Luísa Amaral

Ana Luísa Amaral é uma poeta – e uma mulher – de tentações. Se a poesia sempre foi o centro, o seu olhar, a sua imensa curiosidade pelo mundo, nunca deixou de “espiar” a periferia, atraindo-a muitas vezes para o centro, num vaivém constante, movido por um incontável “desejo de amar / o que não tinha”. O teatro esteve sempre onipresente nestes desvios do olhar, ora centrífugos ora centrípetos, da poeta. Desde logo, através da figura tutelar de Shakespeare, cujos teatro e poesia, nas suas dimensões estética, poética e política atravessam, com declinações várias, a prolífera obra da escritora e tradutora, bem como as suas múltiplas actividades científicas e pedagógicas, algumas das quais terei oportunidade de convocar neste ensaio. Em 2017, no belíssimo texto que escreveu para o *Manual de Leitura* dedicado ao espetáculo “Macbeth”, encenado por Nuno Carinhas, Ana Luísa Amaral afirmava: “[...] a poesia e o teatro, sendo parte do mundo, nunca deixaram de ser políticos, no contínuo poder de criar e de recriar; de, através da criação de conceitos, mobilizar a imaginação” (Amaral 2017a: 58). Um pouco mais adiante, no mesmo texto, é do teatro que a poeta parte, não sem deixar de evocar a poesia e o dramaturgo inglês:

A arte do teatro – e, com ela, a poesia que as peças de Shakespeare sempre contêm – não é feita com a língua dos anjos, mas com a língua dos homens e das mulheres. Não deixando de ser espaço de desajuste, de pontos de fuga e retorno, a grande arte não pode nunca deixar de ser ética. (*ibidem*)

Não será, pois, de estranhar que, naquela que é a sua única obra dramática, *Próspero morreu* – *Poema em Acto*, publicada pela editora Caminho, em 2011, na colecção “o campo da palavra”, e curiosamente referenciada na rubrica “Poesia”, Ana Luísa Amaral acolha três personagens de uma das mais emblemáticas peças de Shakespeare, *A Tempestade*. São elas Ariel, Caliban e, evidentemente, Próspero² – sendo esta última assumida como uma *presença ausente*, relembra no discurso das outras personagens (Pénélope, Ariadne, Bárbara a escrava, Luiz

e Teseu). A peça *foi sendo escrita*, isto é, teve várias versões embrionárias, a primeira das quais data de 2006, sempre sob o olhar atento de Paulo Eduardo Carvalho, a quem Ana Luísa Amaral dedicaria a obra, e cujo projecto de encenação ficaria por concretizar. Ainda assim, e antecedendo a sua edição em livro, o texto contou com uma leitura encenada, dirigida por Nuno Carinhas,³ várias leituras públicas e uma gravação radiofónica.⁴ Mas se *Próspero morreu* aparece, no conjunto da obra da autora, como a concretização do seu único projecto destinado aos palcos, a verdade é que a tentação do teatro em Ana Luísa Amaral vem de longe, revelando-se, não sem pudor ao longo dos anos, e afirmando-se de forma mais expressiva nos tempos mais recentes, através de práticas e de objetos artísticos de reconhecida diversidade.

Sem pretender ser exaustiva, permito-me citar algumas manifestações reveladoras deste desejo de teatro, recatado mas sempre inquieto, que julgo interessante analisar como uma das múltiplas tentativas da poeta de se colocar “num lugar de *outridade*” (Amaral 2022: 25). É sabido o prazer com que Ana Luísa Amaral subia ao palco para ler e dizer os seus próprios poemas – bem como os de outros poetas – em leituras públicas e recitais de poesia, frequentemente acompanhada por actores e atrizes e quase sempre pelo pianista e amigo Álvaro Teixeira Lopes. Em 1996, a poeta participa no Colóquio Internacional “Almada Negreiros: a descoberta como necessidade”, apresentando uma *conferência dramática*: “Almada e C^a: Drama Dinâmico ou Aproximações – Peça em Três Actos” (Amaral 2017b). Não fora a insistência da poeta que, em 2017, decide incluir o texto no livro de ensaios *Arder a Palavra* (Amaral 2017b: 260-276), atribuindo-lhe um estatuto especial e muito revelador no volume – o de Epílogo – “Almada e C.^a”, publicado vinte anos antes no volume de atas do colóquio (Silva et alii: 1998), actualmente disponível apenas em bibliotecas especializadas e alfarrabistas, permaneceria, provavelmente, desconhecido da maioria dos leitores. Ora, neste drama dinâmico (naturalmente por oposição ao drama estático pessoano⁵) com cerca de quinze páginas, estão já presentes, como veremos, alguns dos elementos que estruturam a poética dramática de *Próspero morreu*.

Dividida em três actos, a conferência apresenta-se como um exercício assumidamente intertextual, no qual a poeta e ensaísta aborda três temas recorrentes na sua obra: “o tratamento do feminino”, “a concepção da arte e a componente romântica” e “o papel do leitor em modernismos distantes, mas afins”. Com recurso à montagem – gesto frequente na alquimia da escrita teatral moderna e contemporânea – Ana Luísa Amaral cria um diálogo de monólogos entre várias figuras da tradição literária de espaços e tempos diferentes (Almada Negreiros, Armando Côrtes-Rodrigues “poeticamente travestido [...] de Violante de Cysneiros” (Amaral 2022: 16), T.S. Eliot, Teixeira de Pascoaes, Alfonsina Storni, Vinicius de Moraes, William Blake, Wordsworth, Irene Lisboa ou ainda Emily Dickinson), orquestrado por uma *Voz-off* – “a apresentadora-comentadora” – e apresentado com uma ironia subliminar, onde ecoam os não menos irónicos manifestos e conferências do poeta futurista:

Necessariamente limitado pelo seu próprio tempo de escrita e de leitura, e propositadamente avesso à teorização, este texto, tal como está estruturado, nada mais pode fazer do que anotar, dramatizando, alguns apontamentos sobre essas possibilidades de cruzamento de vozes. Nos

três actos (em vez dos clássicos cinco) que o compõem, intervêm, além da apresentadora-comentadora, aqui chamada “Voz-off”, várias personagens [...] – personagens que contracenam com a principal [Almada Negreiros], aquela que, lucidamente, admitiria não durar “nem para metade da livraria”. Da livraria, aqui, somente [...] meia dúzia de exemplares em escapate. Mas todos em palco simultâneo. (Amaral 2017b: 263-264)

Não me alongarei, aqui, na análise desta conferência. Na verdade, o que mais me importa destacar é o gesto disruptivo da poeta, dando a um texto assumidamente destinado a um momento performativo de carácter científico uma forma teatral. Por outras palavras, ao apresentar aquilo a que hoje provavelmente chamaríamos uma conferência-*performance*, Ana Luísa Amaral apropria-se do espaço crítico do colóquio, abrindo-o e transformando-o em espaço cénico. Neste sentido, o que distingue as participações da poeta em recitais de poesia e outras manifestações públicas da conferência-*performance* apresentada na referida reunião científica é precisamente a transgressão do gesto: a escolha de uma forma híbrida, entre reflexão teórica e criação teatral, é não só uma justíssima homenagem a Almada Negreiros,⁶ como também um desafio às convenções académicas e teatrais, juntando *pensar e sentir*:

Assim vivemos nós, humanos: no esforço de sermos escutados e de nos dizermos pelos outros e com os outros. E no prazer de escutarmos e de vermos. E de pensarmos e de sentirmos. Para nada servindo de facto, e movendo-se, como verdadeira arte, ao arrepio das estatísticas, o teatro serve para *tudo*, porque integra [...] o nosso humano capital simbólico [...] tendo, nos tempos duros que atravessamos, uma importantíssima função social. (Amaral 2017b)

Desde então, muitas foram as incursões de Ana Luísa Amaral no universo do teatro. A evidente teatralidade das vozes e a estrutura polifónica dos seus livros de literatura infantil cedo despertaram o interesse de profissionais de teatro, tendo sido objeto de leituras e de encenações em teatros e escolas, nas quais, não raras vezes, a poeta participou. O contrário também se verificou: o texto escrito para o espectáculo “Amor aos pedaços”⁷ foi publicado posteriormente com o título *Como tu* (Amaral 2012).

Mais recentemente, Ana Luísa Amaral – tradutora de reconhecido mérito da poesia de Emily Dickinson, de Louise Glück ou de Shakespeare, para citar apenas alguns exemplos – deixou-se tentar pela tradução de teatro.⁸ Leitora assídua das traduções de Paulo Eduardo Carvalho, a poeta interrogava-se frequentemente sobre a especificidade do gesto e as exigências da cena, onde “ser e parecer”⁹ são sempre a (verdadeira) questão. A convite da companhia Ensemble-Sociedade de Actores, Ana Luísa Amaral traduziu *Primavera Selvagem*, de Arnold Wesker (Amaral 2019), e *Bruscamente no Verão Passado*, de Tennessee Williams (Amaral 2022), texto levado à cena no Teatro Nacional São João (TNSJ) em novembro de 2022, e que, juntamente com a leitura encenada de uma seleção de poemas, na proposta dramatúrgica da ensaísta Rosa Maria Martelo, integrou o evento “Diz toda a verdade /mas di-la oblíqua: Tributo a Ana Luísa Amaral”:¹⁰

Ana Luísa Amaral é autora de um multifacetado conjunto de traduções em que consegue combinar, com grande subtilidade, a fidelidade ao texto de partida e uma inspirada deriva criadora sem a qual não lhe seria possível manter intacta, num novo texto e numa outra língua, a exacta ‘temperatura’ do original a traduzir. Alquimias de que só uma grande poeta seria capaz. (Martelo 2022c)

Por entre as múltiplas actividades da poeta que podem ser lidas à luz das “contra-pedagogias da crueldade”¹¹ – nas quais incluo a sua presença assídua nas plateias de teatro enquanto espectadora –, destaco os dois seminários que coordenou e animou, ambos dedicados à dramaturgia shakespeariana: “Shakespeare 400 – ler a obra dramática de William Shakespeare” e “Shakespeare & C.ª: Entre o fulgor e o furor”, respectivamente no TNSJ entre janeiro e junho de 2016, e no Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII) entre setembro e outubro de 2021. Na verdade, o teatro tornara-se, nos últimos anos, uma casa cada vez mais frequentada pela poeta, participando em ensaios de espectáculos ou ainda, como sucedeu em 2013, a convite da direcção do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica), escrevendo e proferindo o discurso de abertura do emblemático festival internacional de teatro português. Este “estar” e “[o]lhar [outros] tempos e espaços” (Amaral 2010) que o teatro permite deu origem a elaboradas reflexões, quase sempre publicadas, cujo tom, assumidamente metateatral, não deixa dúvidas sobre a atenção que a poeta dedica à variação das vozes, bem como ao próprio processo de criação:

Estou num ensaio de mesa. Estamos à volta de uma mesa muito larga e comprida. [...] E vejo Antígona, sentada à minha frente, e mesmo à minha direita, Ismena. [...] Olho mais para o fundo da mesa, no outro topo, e vejo Creonte. [...] O Párodo reverbera a várias vozes, depois só a uma voz. Alternam-se as vozes. Nos olhares dos actores, nos seus gestos, ainda não de palco, estão a lançar-se os dados do poder, da responsabilidade – e da liberdade. Que escolha? Para onde olhar? [...] Olhar por dentro, imaginar um anfiteatro. Naquele tempo, Sófocles teria acrescentado mais um actor [...]. As máscaras. Devia haver lágrimas na assistência, gente expectante sofrendo com o ‘estrépito da guerra’, ‘o esforço inútil perante a força do dragão’. Mas não é essa a força da palavra? (Amaral 2010: 16)

Contudo, a tentação do teatro está já presente de forma subliminar na poesia de Ana Luísa Amaral. Veja-se a frequente evocação de formas dramáticas nos títulos dos poemas – “Drama”, “Quem será (ou ninguém) (auto)”, “Diálogo a duas vozes (com os leitores referidos)”, “Monólogo (diz Eva a Adão)... – ou no carácter performativo de títulos que introduzem um conjunto de poemas – “Breve exercício em três vozes” (Amaral 2011: 37) – ou ainda no gesto recorrente de fazer dialogar dois ou vários poemas, assumindo os títulos e subtítulos formas didascálicas – “Sortilégios... [diz Beatriz a Dante]”, “... de uma noite de verão [diz Dante a Beatriz]” (Amaral 2022a: 279-282). Mas, o que mais evoca a arte do teatro na obra de Ana Luísa Amaral talvez seja o jogo de vozes intertextuais e intratextuais que a poeta distribui e

encena nas numerosas cenas dialogantes da sua poesia, onde os poemas assumem, não raras vezes, a forma de réplicas ou de longas tiradas. O livro *A génese do Amor* (Amaral 2005) é disto mesmo um exemplo eloquente.¹² Com efeito, a parte central da obra é constituída por diálogos onde grandes figuras da história da literatura (Camões, Dante, Petrarca) e as suas musas (Natércia, Catarina, Laura e Beatriz), a quem a poeta dá voz, dialogam entre si, tornando-se “[...] as musas [...] atrizes sociais dos seus destinos, desafiando a condição que as reduziu ora a um corpo sem nomeação, ora a um nome sem corpo, de papel unicamente, ‘matéria da palavra’” (Amaral 2022a: 19):

DIÁLOGO ENTRE CAMÕES E NATÉRCIA

– Chega, sem me chegares,
vem, sem partires,
meu brando amor,
que, ao desejar,
sonhara

E não fales de mim:
fala comigo

– Eu falarei
com mais suave voz
de ti, amada,
porque tanto amada

E se além de mil almas
eu tivera,
teceria por ti perfeitas rimas

E trar-te-ei notícias
e conforto,
sobre fios mais brilhantes
do que prata

– Meu brando amor,
fala comigo antes,
não deixes que os meus olhos
assim fiquem,
vagos, ainda antigos,
sem saudades

Seduz-me novamente,
traz-me versos
em que queira sentir
que em ti navego

Da mesma forma, a coralidade – entenda-se, um coro de vozes dispersas – do livro *Vozes* (Amaral 2022a: 813–921), onde, como refere Joana Matos Frias, “[...] Galileu conversa com Rilke que conversa com Bocage que conversa com Ícaro que conversa com Shakespeare que conversa com Camões, e Pedro e Inês também conversam [...]”, resultando numa “polifonia[...] pessoal, textual e discursiva” (Frias 2012: 203), não deixa de fazer lembrar a emergência do modelo conversacional no teatro, que permite à personagem emancipar-se do aparelho retórico imposto pela estrutura do diálogo dramático tradicional, dando lugar ao silêncio, à hesitação, ao inconsciente, ao implícito e sobretudo à multiplicação e à dispersão das vozes. Em *Ágora* (Amaral 2019), apoiando-se num diálogo assumidamente ecrástico, a poeta dá voz a um conjunto de personagens que transitam do espaço pictórico para o espaço da escrita, passando igualmente a habitar essa “terra de ninguém com gente dentro” – “[o]u terra de ninguém com vozes dentro” (Amaral: 2022b: 23) – que é, para Ana Luísa Amaral, a poesia. Mas é sobretudo no “romance” *Ara*, nas palavras de Maria Irene Ramalho, o mais teórico dos escritos poéticos de Ana Luísa Amaral, e em particular no belíssimo “Discrepância a duas vozes” (Amaral 2013: 21–30), que a poeta não só explora a intersubjectividade dramática, como também disserta sobre a própria noção de personagem:

VOZ 2 Eu não quero objectividade. Quando falo em personagem, em vestir personagem, que fique claro não ser objectividade o que desejo. Mas nem divagação, nem dissonância. Conta: onde se incrustavam esses olhos, a forma do nariz, o cabelo, as orelhas, a voz, as mãos. Veste-a de voz, à personagem. [...] (*idem*: 23)

Muito se disse já sobre a mutação do drama, sobre a sua epicização e a consequente crise da personagem dramática no teatro moderno e contemporâneo, que resulta na perda das suas características físicas e/ou sociais, na sua desmultiplicação, e em particular no esvaziamento das suas funções tradicionais: vector da acção, suporte da fábula, referência da identidade e suporte da *mimesis*. O teatro de Ana Luísa Amaral desvia-se da tradição dramática de um teatro de personagens para se aproximar daquilo a que chamamos hoje um teatro da palavra ou um teatro de vozes, que desde os finais do século XIX, se foi instalando na escrita e nos palcos. Basta pensar em peças como *Os Cegos* (1890), de Maeterlink, ou *O Marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa, na evolução do teatro de Beckett ou de Sarah Kane, ou ainda em certos textos de Martin Crimp, de Roland Schimmelpfnnig ou no trabalho recente do artista Joris Lacoste, onde a palavra e a sua crescente vocalização se desenvolvem em detrimento da construção da personagem e da sua identidade, operando uma mutação ontológica no próprio conceito de teatro: o lugar de onde se vê passa a ser, sobretudo, o lugar de onde se ouve.

Neste teatro de vozes, onde o trabalho do ritmo e da linguagem se sobrepõe ao tratamento referencial, a personagem entendida como “aquele ou aquela que age” tende a ser substituída por uma palavra-acção, que está na origem de códigos dramáticos mais corais ou polifónicos. Neste sentido, o corpo ausenta-se – ou melhor, torna-se spectral – ao mesmo tempo que a voz se transforma numa espécie de “metacorpo” (Cohen-Levinas 2006: 41), fazendo eclodir um *eu*, quase sempre fracturado, cuja vocalidade tende a escapar a todo e qualquer determinismo, prescindindo não raras vezes da espectacularidade teatral. Dito de outra forma, e parafraseando Ana Luísa Amaral, veste-se de voz, a personagem.

Em *Próspero morreu*, as personagens são, antes de mais, vozes, mas vozes dirigidas ou orquestradas pela voz de Ariel, personagem que assume, na peça, uma função rapsódica, situando, comentando e interligando um coro de vozes estilhaçadas, e que, qual Tirésias, “[...] coisa meio ela, meio ele, / [...] Estranho ser, ser dos outros diferente” que “[...] parece saber das vidas todas” (Amaral 2011a: 16), relembra a catástrofe passada, ao mesmo tempo que prevê, profetisa, e antecipa novas catástrofes: “Abriu na ilha a época de Inverno/e Próspero morreu. / E outros morrerão também. / E amores hão-de nascer. / Mas infortúnios mil trará um amor destes. / Ou amores como estes.” (*idem*: 18). Ao fazê-lo, Ariel inventa uma outra temporalidade – uma trans-temporalidade – colocando-se, desde logo, como alter ego da poeta.¹³ Não será por acaso que, numa primeira versão da peça (2006), a poeta tenha imaginado uma personagem tripartida, ou seja, constituída por três vozes que, ora formam um coro ora se individualizam: Calíope, Clío e Erato, respectivamente musas da poesia épica, da História e da poesia lírica (Amaral 2011c). Este desdobramento da personagem mantém-se, de alguma forma, em Ariel, a qual alterna entre voz narrativa, lírica e dramática. Com recurso à retrospecção, é através de algo muito próximo do recitativo (a rememoração da morte de Próspero que vai pontuando a peça) que a personagem introduz o tempo circular do mito no tempo linear da história. Trata-se, antes de mais, de [...] *rememorar* uma catástrofe passada para esclarecer a situação presente, sob o ângulo dos incêndios por vir” (Didi-Huberman 2014: 12):

Abriu na ilha a época de Inverno,
realmente,
e Próspero morreu.
Sem ter morrido,
que as magias que fez nos deixaram ainda
descendência.
[...]
Porque a força do mal que Próspero fez sua
paixa agora por cima da magia do amor.
[...]
E Próspero venceu, mesmo na morte.
(Amaral 2011a: 50-51)

Estas reflexões conduzem-me à seguinte leitura: o Poema em Acto *Próspero morreu* apresenta-se sob a forma de um monodrama polifónico, tal como definido por Nicolas Evreinov na conferência proferida em dezembro de 1908, no Círculo Literário de Moscovo (Evreinov 1999). Para o encenador e autor dramático russo, o monodrama é um tipo de representação dramática que mostra, em cena, o mundo tal como ele é percebido por uma das personagens (em princípio, a personagem principal) em todos os momentos da sua existência cénica, aproximando-o de experiências como o sonho ou a alucinação. Neste sentido, o espectáculo exterior mais não é do que a expressão do espectáculo interior da personagem, o que me parece corresponder à estrutura da peça de Ana Luísa Amaral: *Próspero morreu* seria, então, o espectáculo interior de Ariel, personagem detentora da única magia legada por Próspero – “convocar vozes”:

Das magias que fez, uma sobrou:
convocar vozes, não de tempestades,
mas de novas matérias.

(*Em gesto largo, Ariel aponta para as outras personagens*)

E elas aqui estão.
Escaparam por janelas de tempo e muito azul,
de um escuro azul igual a energia,
[...]
Vede, as primeiras falam.
(*idem*: 12)

Contudo – e é aqui que as coisas se complicam – contrariamente ao que acontece com frequência no teatro de vozes, povoado por enunciadores *sem qualidades*, apenas designados por letras, números ou simples travessões – em *Próspero morreu*, as personagens têm um nome, e um nome que traz consigo uma identidade com séculos de existência: Penélope, Teseu, Ariadne, Caliban, Luiz... Ora o que me parece interessante é a forma como Ana Luísa Amaral estabelece um diálogo intertextual com Shakespeare, mas também com Homero, com Camões, isto é, com o cânone teatral e literário ocidental¹⁴ – prática recorrente na sua poesia –, sempre com uma grande liberdade de recriação, deslocando as personagens no tempo e no espaço sem, contudo, as actualizar – entenda-se, sem as situar unicamente no presente ou se quisermos no *presentismo* (Hartog 2012), atribuindo-lhes aquilo a que eu chamaria “a espessura do tempo”, desconstruindo e reconstruindo o seu percurso, o seu estatuto social e até a sua filiação: Penélope é aqui mãe de Aridane, é Ariadne quem recusa Teseu, quando na mitologia é Teseu que abandona Ariadne em Naxos, casando depois com Fedra, sua irmã, e Ariadne e Caliban formam um dos pares amorosos da peça. Este gesto poético desconstrói as expectativas de recepção relativamente às personagens convocadas, amplificando o seu poder

de evocação e a multiplicação das vozes. Na verdade, em *Próspero morreu*, cada personagem é ela própria polifônica: através de Ariadne, da sua voz, chegam-nos ecos de outras personagens femininas que, ao longo dos séculos, como Ariadne, tomaram consciência de ser, ou de poder vir a ser “ornamentos” do outro – da figura masculina patriarcal – a quem ousam dizer “não”. Desde logo, Antígona – aliás, numa das primeiras versões da peça, Penélope não existia, o diálogo acontecia com Helena, irmã de Ariadne, cujo discurso nos fazia pensar em Ismena; Mirandolina, a estalajadeira de Goldoni que rejeita os avanços do misógino Cavaleiro de Ripafratta; Nora, de *Casa de Bonecas*, que, na muito conservadora sociedade burguesa do século XIX, recusa continuar ao lado de um marido que a infantiliza e a desvaloriza continuamente; ou ainda Celimena, que não cede à exigência de Alceste (isolar-se com ele, afastando-se do resto do mundo), exigência que a transformaria, para sempre, no mais precioso ornamento da sua arrogante misantropia:

CELIMENA:

Eu, renunciar ao mundo antes de envelhecer,
E no vosso deserto me ver sucumbir?

ALCESTE:

Ah! Se essa for a resposta da vossa chama ao meu sentir,
Que vos importa o resto do mundo?

Não encontram em mim, os vossos desejos, plena satisfação?

CELIMENA:

A solidão, Senhor, assusta uma alma de vinte anos;
E a minha não é grande nem forte
Para um destino assim abraçar.
[...]

ALCESTE:

[...] Senhora, neste instante, detesta-vos o meu coração,
E esta rejeição faz mais que tudo o resto.

(Molière 2018)

Veja-se a proximidade, o eco destas palavras no diálogo de Ariadne e Teseu:

ARIADNE:

Mas nem tudo, senhor...
Nada está bem.

TESEU:

Dizeis...? Tudo está bem.

Voltou o meu sossego.

[...]

E vós sois minha, como sempre fostes.

Mais adiante, já depois de descobrir o fio que Ariadne não lhe dera:

TESEU: [...]

A mim sou devedor e à minha astúcia.

É só comigo que conto.

A ti, devo somente o ódio demorado,

e é ele que se enrola e agora vive em mim.

[...]

ARIADNE: [...]

E a culpa que senti por vos deixar à sorte

parou quando vos vi:

falei, e não me ouvistes,

pedi, e era de pedra o vosso coração.

De tanto vos servia que eu falasse

ou em silêncio fosse,

pois só a vossa voz, os vossos feitos,

os vossos labirintos, e ornamentos,

só eles vos serviam, e eu, como eles:

ornamento de vós.

(Amaral 2011: 43)

Nada mais eficaz do que uma estrutura densamente polifónica para dizer a sistemática inaudibilidade das vozes femininas ao longo dos séculos – tema recorrente na poesia de Ana Luísa Amaral e várias vezes evocado na peça, em particular nas réplicas de Ariadne. Por esta razão, em *Próspero morreu*, o monodrama polifónico (drama de um só a várias vozes) é constantemente alimentado pelo diálogo interior trans-temporal e potencialmente infinito, que precede e torna possível o solilóquio final de Ariel, reunindo em si todas as vozes, entre jogo onírico e reflexão metapoética:

Foi esta a história do labirinto,

as ilhas, e além.

E eu, que a contei, ou eu, coro de nós,

irei ficar em história.

Escrava dos tempos, mas do tempo livre.

Que mais a desejar, senão memória?

(Amaral 2011: 57)

Nas palavras da própria poeta, a peça é atravessada pela seguinte questão: “Como podem liberdade e amor conviver?” (Amaral 2011b). Vasta questão, trans-temporal, trans-geracional, trans-histórica, trans-cultural... E é aqui que eu quero chegar. Esta desmultiplicação das vozes referenciada afasta-nos da tragédia e do drama clássicos, inscrevendo as personagens naquilo a que Maeterlinck chama o “trágico quotidiano” e que Jean-Pierre Sarrazac designa por “trágico moderno” (Sarrazac 2015: 153). Um trágico praticamente sem acção, que alarga o conflito dramático e interpessoal ao conflito intrasubjectivo, transformando a acção das personagens em acção reflexiva, onde não há heróis nem heroínas, mas sobretudo testemunhas do sofrimento humano, das pequenas, mas sistemáticas tragédias quotidianas que são a desilusão, a falta ou a impossibilidade de amor, a solidão, a indiferença... um trágico serial, com repetições-variações, “um trágico quotidiano que é bem mais real, bem mais profundo e que corresponde muito mais ao nosso verdadeiro ser do que o trágico das grandes aventuras” (Maeterlinck 1986: 101). Dito de outra maneira, o trágico universalmente humano que, nos versos de Ana Luísa Amaral, se traduz e declina de mil maneiras – eu escolhi esta, por ser de manhã:

Um café quente e cheio

a meio de duas lágrimas pequenas,

e o cheiro desejado

de uma curta e simbólica

cebola

(Amaral 2022: 983)

NOTAS

* Alexandra Moreira da Silva é Professora no Institut d'Études théâtrales da Sorbonne Nouvelle, que co-dirigiu de 2015 a 2017. Publicou artigos sobre teatro e sobre tradução e co-dirigiu várias publicações coletivas, entre as quais figuram *Le théâtre face aux dictatures : Luites, Traces, Mémoires* (Les Solitaires Intempestifs, 2022), « De l'intime au politique : Les enjeux du théâtre dans les Amériques au XXIème siècle », *IdeAs*, nº21, 2023 (<https://journals.openedition.org/ideas/14572>), *O corpo nu nas artes performativas, Perspectivas trans-históricas e críticas* (Húmus, 2024). Traduziu e publicou peças de autores franceses, portugueses, brasileiros, espanhóis e argentinos, e vários ensaios sobre teatro. É diretora da coleção de dramaturgia contemporânea « Domaine étranger » da editora Les Solitaires Intempestifs e coordenadora científica do Groupe de recherche Poétique du drame et de la scène contemporaine (Sorbonne nouvelle /IRET). É colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto.

¹ Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>)

² Como refere Mário Avelar, Próspero e Caliban são já evocados em dois poemas do livro *A Arte de Ser Tigre* (Avelar 2012: 235–238).

³ A leitura encenada, com direção de Nuno Carinhas e leituras de Ana Luísa Amaral, Alexandra Moreira da Silva, Ana Gabriela Macedo, Ana Paula Coutinho, António Rui Reis, Daniel Pinto e Gonçalo Vilas Boas, teve lugar no auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett (Porto), no dia 19 de junho de 2010, no âmbito do Colóquio internacional e interdisciplinar “Deslocações criativas” (org. Ana Paula Coutinho Mendes e Lurdes Sampaio, ILCML).

⁴ A gravação de Próspero morreu, Poema em Acto teve lugar no dia 18 de abril de 2011, nos estúdios da RDP Norte, e contou com a participação de Ana Luísa Amaral, Alexandra Moreira da Silva, Constança Carvalho Homem, João Cardoso, Daniel Pinto, Luís Mestre e Rosa Quiroga.

⁵ “[...] este drama [...], em vez de estático, como o desejaria Pessoa, é dinâmico” (Amaral 2017: 263).

⁶ “A conferência é a arte-síntese de Almada. É uma direcção única, ‘íntima e geral’, que oferece a totalização do acto vital e político como acto artístico” (Almada 2006: 391). As conferências “Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro” e “A Invenção do Dia Claro” (idem: 49–86, 97–131), são, a este propósito, paradigmáticas e terão, muito provavelmente, inspirado a escrita da conferência de Ana Luísa Amaral.

⁷ “Amor aos pedaços”, com texto de Ana Luísa Amaral, encenação de Pedro Almendra e interpretação de Gilberto Oliveira e de Margarida Gonçalves, foi apresentado no Teatro do Campo Alegre (Porto) em 2011. O texto foi publicado pela Quidnovi, juntamente com uma gravação na qual participaram Rute Pimenta, Pedro Lamares, Ana Luísa Amaral (vozes) e Álvaro Teixeira Lopes (Piano) (Amaral 2012).

⁸ Ana Luísa Amaral traduziu duas peças de teatro, ambas produzidas pela companhia Ensemble – Sociedade de Atores e pelo TNSJ: em 2019, *Primavera Selvagem* de Arnold Wesker e, em 2022, *Bruscamente no Verão Passado*, de Tennessee Williams.

⁹ Ana Luísa Amaral, programa de sala do espectáculo *Primavera Selvagem*, encenação e cenografia: Jorge Pinto; tradução: Ana Luísa Amaral; interpretação: Emília Silvestre, António Afonso Parra e José Eduardo Silva; música: Ricardo Pinto; figurinos: Bernardo Monteiro; desenho de luz: José Álvaro Correia; coprodução: Ensemble – Sociedade de Atores/TNSJ; TNSJ de 18 a 28 de julho de 2019.

¹⁰ “Diz a verdade / mas di-la oblíqua: Tributo a Ana Luísa Amaral”. Selecção de poemas: Rosa Maria Martelo; direcção: Afonso Santos; intérpretes: Emília Silvestre, Marta Bernardes, Pedro Mendonça e Pedro Barros; coorganização: Ensemble – Sociedade de Actores e TNSJ, novembro 2022.

¹¹ Referência ao conceito de Rita Segato (Segato 2018). A este propósito ver Marinela Freitas, “‘Se não com os outros, como?’ – Poesia e cidadania” (Sampaio / Freitas / Martelo 2024: 81-121).

¹² A este propósito, ver o artigo de Ana Gabriela Macedo sobre a génese de *Próspero morreu* (Macedo 2013).

¹³ Em “Almada e C.^a: Drama Dinâmico ou Aproximações – Peça em Três Actos” (Amaral 2017b), a personagem designada por “Voz-off” “e introduzida como “apresentadora-comentadora” (*idem*: 263) assumia, já, tal como Ariel, uma função rapsódica.

¹⁴ Sobre a revisitação intertextual do cânone estético-cultural ocidental na poesia de Ana Luísa Amaral, ver o artigo de Isabel Pires de Lima “Invariantes para o olhar diagonal” (Lima 2023).

Bibliografia

Amaral, Ana Luísa (2010), “Olhar tempos e espaços, Apontamentos sem cronologia”, in *Antígona, Manual de Leitura*, Porto, TNSJ: 16.

-- (2011a), Ana Luísa Amaral, *Próspero morreu, Poema em Acto*. Lisboa, Editorial Caminho, col. o campo da palavra, 2011.

-- (2011b), “Ana Luísa Amaral não sabe ser cautelosa”, entrevista de Anabela Mota Ribeiro, <https://www.publico.pt/2011/12/11/jornal/ana-luisa-amaral-nao-sabe-ser-cautelosa-23546482> (último acesso em 27/12/2024)

-- (2011c), “Próspero morreu - Poema em Acto” in Ana Paula Coutinho e Maria de Lurdes Sampaio (orgs.), *Deslocações criativas, Cadernos de Literatura Comparada*, nº24/25, Porto, Afrontamento/ILC: 356-357.

-- (2012), *Como tu*. Vila do Conde, Quidnovi.

-- (2017a), “Se não com os outros, como?”, in *Macbeth, Manual de Leitura*, TNSJ: 51-59.

-- (2017b), *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa, Relógio D'Água.

-- (2022a), *O Olhar diagonal das coisas*. Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2022b), “‘A outra que eu não sei, por não ter voz, ficou na escuridão por inventar’. Travestir o mundo”, in *Travestimentos da Voz, Cadernos de Literatura Comparada*, nº47, <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp47> (último acesso em 12/12/2024)

Avelar, Mário (2012), “Recensão crítica a *Próspero Morreu (Poema em um Acto)* de Ana Luísa Amaral”, *Colóquio/Letras*, nº 181: 235-238.

Cohen-Levinas, Daneille (2006), *La voix au-delà du chant*. Paris, Vrin.

Didi-Huberman, Georges (2014), *Sentir le grisou*. Paris, Minuit.

Evreinov, Nicolas (1999) “Introduction au mondrame”, trad. Danielle Konopnichy Miot, *Registres*, nº 4, Presses de la Sorbonne Nouvelle/ Institut d'Études théâtrales : 148-167.

- Hartog, François (2012), *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil.
- Lima, Isabel Pires de (2023), "Invariantes para o olhar diagonal", *Colóquio/Letras*. Ana Luísa Amaral escrita no Feminino, nº 212: 25–31.
- Maeterlinck, Maurice (1986), *Le Trésor des humbles*. Bruxelas, Labor.
- Macedo, Ana Gabriela (2013), "Próspero morreu de Ana Luísa Amaral: Palimpsestos e travessias", *Diacrítica*, 27.3: 329–332.
- Martelo, Rosa Maria, (2022c), "Ana Luísa Amaral: Alquimias verbais", in *Bruscamente no Verão Passado*, programa de sala, TNSJ.
- Molière (2018), *O Misanthropo*. Tradução e prefácio de Alexandra Moreira da Silva, Vila Nova de Famalicão, Húmus/TNSJ [1666].
- Negreiros, José de Almada (2006), *Manifestos e Conferências*. Lisboa Assírio & Alvim.
- Sampaio, Maria de Lurdes / Marinela Freitas / Rosa Maria Martelo (2024), *O Multiverso de Ana Luísa Amaral – 3 leituras*. Porto, Casa dos Livros/ ILCML.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2015), *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour*. Strasbourg, Circé.
- Wesker, Arnold (2020), *Primavera Selvagem*. Tradução e prefácio de Ana Luísa Amaral, Vila Nova de Famalicão, Húmus/TNSJ.