

O Concerto de Gigli

DE TOM MURPHY
ENCENAÇÃO NUNO CARINHAS

Teatro
Carlos
Alberto

8-11
Out
2009

tradução

**Paulo Eduardo
Carvalho**

cenografia

Nuno Carinhas

figurinos

Bernardo Monteiro

desenho de luz

Nuno Meira

sonoplastia

Francisco Leal

assistência de

encenação

Rosário Romão

interpretação

João Cardoso

Homem Irlandês

João Pedro Vaz

JPW King

Rosa Quiroga

Mona

produção

ASSÉDIO -

Associação de Ideias

Obscuras para o

Teatro Nacional São

João, no âmbito do

Festival Literário

Irlandês - Sons

Fundamentais: Vozes

da Irlanda

estreia

[24Out2008]

**Teatro Carlos Alberto
(Porto)**

qui-sáb 21:30

dom 16:00

dur. aprox.

[2:30]

com intervalo

classif. etária

M/16 anos

Festival Literário Irlandês – Sons Fundamentais: Vozes da Irlanda no TeCA

6-11 Out 2009

ter-sáb 14:00-19:00

dom 14:00-15:30

Exposição de fotografia

Autores Irlandeses no Teatro Português

8-11 Out 2009

Reposição do espectáculo

O Concerto de Gigli

10 Out 2009

sáb 14:00-18:30

Três Escritores Irlandeses:

Leituras e Entrevistas
Glenn Patterson,
Paul Muldoon e
Tom Murphy

Lançamento dos livros *O Concerto de Gigli*, de Tom Murphy (Colecção TNSJ da editora Húmus), e *Identities Reescritas:*

Figurações da Irlanda no Teatro Português, de Paulo Eduardo Carvalho (Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losà)

Thomas Moore:

Palavras e Música, recital de canto e piano por Juliana Mauger e Brian MacKay

organização

CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies), Faculdade de Letras da Universidade do Porto

apoio

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Culture Ireland, Embaixada da Irlanda, Department of Foreign Affairs

colaboração

TNSJ, ASSÉDIO, Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa

Entre 2004 e 2008, um grupo de investigadores de diferentes universidades portuguesas – Rui Carvalho Homem e Paulo Eduardo Carvalho, da Universidade do Porto (UP), Adriana Bebiano, da Universidade de Coimbra, e Teresa Casal, da Universidade de Lisboa – coordenou, no âmbito da actividade do Instituto de Estudos Ingleses (UP), um projecto dedicado aos Estudos Irlandeses, responsável pela organização de diversos colóquios, mesas-redondas, conferências e publicações, reunindo estudiosos portugueses e estrangeiros: *Ireland, Memory, Translation* (2004), *Dislocations: Texts, Spaces, and Relations in Irish Culture* (2005), *Plural Beckett Pluriel: a Centenary Celebration* (2006; publicado pela FLUPE-dita, 2008), *Evasion, Dispossession: Transit and Trauma in the Irish Imagination. A Seminar to Commemorate the Flight of the Earls* (2007), *Home and Elsewhere: the Spaces of Irish Writing*, IASIL Conference (2008), e, já este ano, *'Labyrinthine metropolopolopolis': a Joycean Celebration*. Agora integrado na Unidade de Investigação CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) e com um conjunto alargado de colaboradores, o grupo de investigação dedicado ao estudo de textos e formas culturais da Irlanda e da Grã-Bretanha (Relational Forms: Intertextual and Inter-Arts Dynamics in the Cultures of Ireland and Britain) promove – pela primeira vez na cidade do Porto, mas com o apoio continuado da Embaixada da Irlanda em Portugal – a realização de um Festival Literário Irlandês subordinado ao tema Sons Fundamentais: Vozes da Irlanda, entre os dias 6 e 11 de Outubro de 2009. O projecto consiste em diversas iniciativas, repartidas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (onde, no dia 9, decorrerá um colóquio com a participação, mais uma vez, de diversos estudiosos portugueses e estrangeiros, entre os quais, a Professora Margaret Kelleher, da National University of Ireland, Maynooth) e – através da gentil colaboração do Teatro Nacional São João – pelo Teatro Carlos Alberto, que acolherá um conjunto variado de manifestações literárias, teatrais e musicais, num esforço de alargar este interesse pela cultura irlandesa a um público mais vasto da cidade. Através de um gesto simultaneamente empenhado na (re)construção da memória e na divulgação de realidades contemporâneas, este Festival oferece-se como uma rara oportunidade para ampliar, entre nós, o conhecimento de uma das mais fascinantes culturas europeias. •

Quando a ficção coincide com a vida...

NUNO CARINHAS

O Concerto de Gigli é um fogo cruzado de memórias. Muitas palavras casa adentro.

À memória de meu pai (“esteja ele onde estiver agora”), que curava as suas contrariedades deitando-se no chão da sala, de luz apagada, ouvindo música. Ele que também não queria ser “ajustado à norma”, nem reconhecia o significado da palavra “depressão” (“tudo o que é baixo e mesquinho?”).

À memória de minha mãe, que com exasperada determinação acendia a luz pondo fim às sessões musicais, como quem dizia “vê se te recompões”, assim restabelecendo a normalidade na casa. Estes episódios domésticos terão sido os principais sintomas de interesses inconciliáveis. A música era o meio de impor a vontade entre pares. Um cortava a comunicação, outro tentava restabelecê-la. Um jogo de pequenos-grandes poderes.

O tempo faz com que tenhamos acesso a estes reconhecimentos.

É a partir deles que “conjuramos” e cometemos as nossas ultrapassagens.

Quando a ficção coincide com a vida, rimo-nos da vida. •





“Vivos no Tempo e ao mesmo tempo”

PAULO EDUARDO CARVALHO

E só pode haver teatro desde o momento em que o impossível principie de facto e que a poesia, que acontece no palco, sustente e leve ao rubro os símbolos tornados reais.

Antonin Artaud

Habito a Possibilidade –
Uma Casa mais bela do que a Prosa –
Mais numerosa em Janelas –
E superior – em Portas –

Emily Dickinson

1. O dramaturgo

Quem é este dramaturgo que Brian Friel, em 1980, apresentava como “a imaginação mais peculiar, inquieta e obsessiva do teatro irlandês contemporâneo”? Alguns outros dramaturgos irlandeses seus contemporâneos admiram-lhe ora a universalidade dos temas e a dimensão agreste da poesia, ora a audácia experimental e a pulsão transcendente da imaginação dramática, enquanto o romancista Colm Tóibín, mais recentemente, em

2005, o celebrava como “a coisa mais próxima da genialidade de que a Irlanda se pode gabar”. Este coro de elogios disfarça, contudo, uma carreira acidentada e que raras vezes conquistou a unanimidade.

Tom Murphy nasceu em Tuam, no condado de Galway, em 1935, o mais novo de dez irmãos. Educado pelos Christian Brothers, frequenta uma escola técnica, torna-se montador mecânico, para depois experimentar o ensino de trabalho em metal. Tem algumas experiências como actor amador e escreve *On the Outside* (1959), com o seu amigo Noel O’Donoghue, um texto preocupado com as tensões de classe e o antagonismo entre valores urbanos e rurais. Em 1960, Murphy envia uma nova peça, então intitulada *The Iron Men*, para o Abbey Theatre, o Teatro Nacional irlandês, cuja direcção se recusa a acreditar que as personagens e situações violentas daquele texto apresentem quaisquer semelhanças com a sociedade irlandesa. Sob o novo título de *A Whistle in the Dark*, a peça acabará por ser produzida em Londres, em 1961, onde obtém grande sucesso, facto que contribuirá para o exílio voluntário do escritor em Inglaterra entre 1962 e 1970.

Escreve, entretanto, *Famine* (1968) – um relato épico da Grande Fome, atravessado pela exploração do conflito entre a extravagância natural da juventude que vê no amor uma possibilidade de realização e a mentalidade dominante de opressão e ódio à vida –, *The Orphans* (1968) e *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (1969) – um texto em que Murphy cruza as convenções naturalistas com as possibilidades concedidas pelo onirismo expressionista, numa espécie de apropriação irónica do realismo rural da tradição dramática irlandesa. Seguem-se *The Morning After Optimism* (1971) – no qual o dramaturgo explora uma gama variada de recursos teatrais –, *The Sanctuary Lamp* (1975) – um texto que causará controvérsia pelo seu assumido anti-clericalismo –, *The J. Arthur Maginnis Story* (1976), *The Blue Macushla* (1980) – uma investigação dos motivos sinistros associados a algumas manifestações do nacionalismo contemporâneo – e uma adaptação de *The Informer* (1981), de Liam O'Flaherty. Entre 1983 e 1985, Murphy vive um dos períodos mais prolíficos da sua carreira, com *The Gigli Concert* (1983) e, em colaboração directa com o Druid Theatre, de Galway, dirigido por Garry Hynes, *Conversations on a Homecoming* (1985, reescrita de *The White House*, de 1972) e *Bailegangaire* (1985). Acrescentem-se ainda, no mesmo período, *A Thief of Christmas* (1985) e *Too Late for Logic* (1989). Durante a década de noventa, o dramaturgo volta a um ritmo menos intenso de criação: *The Patriot Game* (1991), *The Wake* (1998), adaptação do seu único romance *The Seduction of Morality* (1994), e *The House* (2000). Em anos mais recentes, para além das adaptações/versões de *The Drunkard* e de *O Cerejal*, destaca-se *Alice Trilogy* (2005), produzida pelo Royal Court Theatre, de Londres, e, já no ano de 2009, de regresso ao Abbey Theatre, *The Last Days of a Reluctant Tyrant*.

Murphy cedo se afirmou como um dramaturgo apostado na exploração da identidade individual e comunitária, denunciando a distância entre os ideais projectados pelos fundadores do Estado irlandês e pela Igreja católica e as condições em que as pessoas efectivamente vivem as suas vidas, os seus estados mentais e emocionais. A violência e, muitas vezes, a fúria que atravessam as suas peças apresentam-se como o resultado das pressões criadas quando as pessoas têm de viver de acordo com um conjunto de regras que nada têm a ver com a realidade. Contudo, as suas personagens estão

muitas vezes empenhadas numa busca para resolver essas divisões, através de uma visão dramaticamente sustentada da cura e da esperança. Na formulação inspirada de Richard Kearney, “as peças de Murphy declaram guerra às forças paralisantes na nossa sociedade, forçando-nos a explorar os nossos medos e frustrações mais íntimos e, ao mesmo tempo, encorajando-nos, sempre que possível, a transcendê-los através do humor e da fé” (Kearney 1988: 171).

A sua prática dramaturgica é atravessada pelas mais produtivas contradições, resumidas, talvez, no facto de a sua insistência num teatro “verbal” se apoiar numa linguagem intensamente teatral, importando-lhe mais a criação de um “tom” ou “estado de espírito” do que o desenvolvimento de uma intriga. Críticos e encenadores têm sido pródigos em sublinhar a “musicalidade” da escrita dramática de Murphy, a importância dos ritmos e ressonâncias que ele empresta aos diálogos ou às torrentes de palavras que, por vezes, assaltam as suas personagens – palavras ao mesmo tempo ancoradas no discurso contemporâneo e surpreendentemente poéticas. Encarando o palco como um lugar privilegiado para alcançar uma forma pura da emoção, o próprio dramaturgo já confessou o seu fascínio pelo “som” em si, “os sons individuais que as pessoas fazem, o som que sustenta as palavras que usam. O som que exige certos ritmos das pessoas – isso entusiasma-me e eu tento fazer uma espécie de música própria a partir da palavra falada” (Murphy 2001: 356).

2. O cantor

Nasci com uma voz e pouco mais; sem dinheiro, sem influência, sem quaisquer outros talentos. Se não fosse a peculiar constituição das minhas cordas vocais, talvez neste momento estivesse a servir à mesa ou a coser calças, ou a remendar sapatos, como o meu pai, na pequena cidade italiana de Recanati onde nasci a 20 de Março de 1890. Seria ainda pobre, como o meu pai foi. Mas Deus deu-me uma voz e isso mudou tudo. Eu era bom a cantar e nada mais. Gostava de cantar e nada mais: que outra coisa podia eu fazer?

Este é o parágrafo de abertura das *Memórias de Beniamino Gigli* – publicadas em 1957, o ano da sua morte, aos 67 anos – parcialmente recuperado na





peça de Tom Murphy, no início do primeiro relato do Homem Irlandês, em completa identificação com o cantor italiano. O nome de Gigli – pronuncia-se “gilhi”, muito embora a sua alcunha tenha chegado a ser a de “Gihigli”, para sublinhar o frequente recurso do cantor a uma emissão “soluçada”, então comum entre os tenores – poderá não dizer grande coisa aos espectadores do nosso tempo, mas ele foi durante cerca de quatro décadas sinónimo da mais absoluta excelência e perfeição entre os devotos do canto lírico. É verdade que Gigli beneficiou do desaparecimento de Caruso, tendo surgido como seu sucessor na qualidade de principal tenor da Metropolitan Opera, em Nova Iorque, onde actuou durante 12 temporadas, entre 1920 e 1932. É também verdade que a sua imensa popularidade assentava numa manifestação precoce do agora mais vulgarizado *cross-over*, explorando todos os meios então disponíveis associados ao entretenimento de massas, nomeadamente o disco e o cinema. Gigli terá sido o primeiro tenor a atravessar toda a história moderna do som gravado, desde as gravações acústicas em 1918 até aos registos estereofónicos realizados no início dos anos 50, tendo igualmente inaugurado a prática de gravação de óperas completas em 78 rotações, em 1938, com *La Bohème*, de Puccini. O seu primeiro filme, *Non ti scordar di me*, data de 1935; durante os anos da Segunda Guerra, participaria em muitos outros, quase invariavelmente no papel de cantor lírico ou de alguém mais comum dotado de uma voz invulgar. Gigli chegou a fazer concertos em estádios, tendo sido um dos primeiros fundadores da ópera em espaço aberto nas ruínas das Termas de Caracala, justamente o anfiteatro romano que, em anos mais recentes, funcionou como rampa de lançamento para o fenómeno dos “Três Tenores”.

“Mas” – como sugere Graeme Kay – “o apelo de Gigli não era só uma questão de *marketing* estratégico ou oportunista: no centro de tudo, estava a sua voz” (Kay 2007). Eis como descrevia essa voz Luís de Freitas Branco, nas páginas do jornal *O Século*, de 5 de Maio de 1946, recenseando a representação de *Manon Lescaut*, de Puccini, no Teatro de São Carlos, na noite anterior: “A voz dramática, *spinta*, porém sempre formosa, de puríssimo e distintíssimo timbre, subjuga nos passos intensos, encanta nos expressivos e acentua os momentos trágicos de modo a arrancar lágrimas aos menos sensíveis” (in Inzaghi 2005: 358). De

acordo com os dados recolhidos por um dos seus mais recentes biógrafos, Luigi Inzaghi, Gigli terá visitado Portugal só depois da Guerra, por quatro ocasiões – 1946, 1947, 1948 e 1955 –, as primeiras das três apresentando-se tanto em Lisboa (São Carlos, Coliseu dos Recreios, Tivoli) como no Porto (Rivoli, Coliseu e no, já então, Cinema São João, no qual, a 10 de Março de 1947, realizou uma récita de beneficência, seguida da apresentação do seu filme *Mamma*). O ano de 1948 é particularmente extraordinário, porque, primeiro em Lisboa, depois no Porto, de seguida de volta a Lisboa, com uma passagem por Évora, Gigli permanece em Portugal entre 19 de Fevereiro e 8 de Maio, participando em 12 óperas, além de concertos. As críticas de Luís de Freitas Branco a todos estes espectáculos insistem sempre na “beleza vocal”, na “qualidade fenomenal da voz e [n]o soberano domínio dos seus excepcionais meios de expressão”, chegando a invocar o Fausto de Goethe, para caracterizar a reacção do público àqueles “momentos avassaladores de grande arte”, sentindo que “os momentos verdadeiramente belos da vida deviam desmentir a implacabilidade do tempo e parar, e suspender-se”. Quando, a 25 de Fevereiro de 1948, comenta a prestação do tenor italiano em *Lucia di Lamermoor*, o crítico de música português louva mais uma vez “as inflexões dramáticas da voz admirável de Gigli”, destacando a ária final da ópera – que JPW King, a personagem de Tom Murphy, “canta” no final da peça: “Tu che a Dio spiegesti l’alì, cantado por Gigli, é uma recordação que fica para a vida inteira” (*Ibidem*: 385).

Curiosamente, em Dublin – visitada por seis vezes, em 1934, 1937, 1939, 1946, 1949 e 1954 –, o cantor nunca participou na representação de uma ópera, tendo-se sempre limitado à realização de “concertos”. A distinção concedida a Gigli, em 1949, juntamente com John Ford, pela Irish Stage Catholic Guild, reforça a sugestão avançada por Robert Welch de que, entre os anos 30 e 70, Gigli era um nome a “conjurar” na Irlanda:

[A] sua força e energia emocional eram idealizadas até uma dimensão quase sacramental por homens para os quais ele representava cultura, cor e uma liberdade e abertura caracteristicamente europeias. Os bares por toda a Irlanda estavam cheios de pessoas que, à hora de fechar, arriscavam as suas interpretações de árias

que o cantor tornara famosas, arrebatadamente aplaudidas pelos seus companheiros de copos, que traduziam aqueles gritos roucos numa beleza imaginada. Naqueles momentos, os cantores tornavam-se Gigli. (Welch 1999: 191)

3. A peça, que também é um “concerto”

Numa conversa pública, realizada no Abbey Theatre a 7 de Outubro de 2001 – no âmbito de um festival dedicado ao dramaturgo, com a montagem de seis das suas peças –, Michael Billington instou Tom Murphy a explicar como é que *O Concerto de Gigli* tinha assomado à sua imaginação. Murphy fez recuar a sua “inspiração” a dez anos antes do período de composição da peça, ao contacto com um actor irlandês, Colín Blakely, então a ter aulas de canto, com o qual ele teria voltado a ouvir as gravações de Caruso e de Gigli, desse modo ultrapassando uma confessada resistência: “Não tenho inveja de outros escritores, mas, naquele tempo, eu tinha uma insuportável inveja de cantores. Achava que era a única coisa possível de se fazer na vida; era a única maneira possível de uma pessoa se exprimir” (Murphy 2002: 109). Esta “inveja da música” – “porque há tanto que se consegue exprimir numa frase musical em contraste com as limitações inerentes ao aspecto linear de uma frase feita de palavras” (Murphy 2001: 361) – introduz um dos principais temas e estratégias compositivas deste *Concerto de Gigli*, um texto dramático reconhecidamente complexo, entretido por tantos motivos como intertextos, sejam eles verbais ou musicais.

O próprio título da peça anuncia o seu carácter híbrido, convocando um termo musical que acaba por justificar a longa lista de árias e canções interpretadas por Gigli que pontuam ou acompanham os diálogos das personagens: “O Paradiso”, de *L'Africaine*, de Meyerbeer; “Dai campi, dai prati”, do *Mefistofele*, de Boito; “Serenata”, de Toselli; “Cielo e mar”, de *La Gioconda*, de Ponchielli; “Bella figlia dell'amore”, de *Rigoletto*, de Verdi; “Agnus Dei”, de Bizet; “Cangia, cangia, tu voglie”, de Fasola; “Puisqu'on ne peut pas fléchir”, de *Le Roi d'Ys*, de Lalo; a já referida “Tu che a Dio spiegasti l'ali”, de *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti; “Caro mio ben”, de Giordano; “Amarili”, de Caccini; e “Te sol quest'anima”, de *Attila*, de Verdi. O canto desempenha, assim, um papel dramático essencial na peça, ora funcionando em contraponto musical

a algumas das situações – ampliando o valor referencial de cada uma das árias –, ora exprimindo justamente o que a palavra sozinha não diz, explorando tudo aquilo que é da ordem da emoção, do sentimento e do excesso, acabando por conferir uma dimensão “operática” a toda a ficção dramática.

O Concerto de Gigli (*The Gigli Concert*, 1983, com sucessivas revisões até 2001) tem como protagonistas uma espécie de curandeiro ou de “dinamatologista” inglês, JPW King – um psiquiatra farsante e um filósofo inepto que declara ajudar as pessoas a realizar o seu potencial – e um Homem Irlandês em crise, um empresário que enriqueceu como promotor imobiliário, e cujo nome nunca é referido, que se apresenta no escritório de King com o objectivo declarado de... cantar como Beniamino Gigli! A “dinamatologia” praticada por King oferece uma promessa de cura espiritual para as almas feridas através da auto-realização – além da sugestão “explosiva”, o termo também encerra uma referência ao mundo escondido das “possibilidades” (*dunamis*). Não obstante as clamorosas diferenças que existem entre estes dois homens, algo os aproxima, e Murphy tem o cuidado, a poucos instantes do início da sua ficção, de lhes atribuir uma mesma frase: “Meu Deus, como é que eu vou conseguir sobreviver a mais este dia?”.

O Homem Irlandês surge como perturbado nas suas rotinas diárias, domésticas e profissionais, e apresenta o seu propósito de cantar como Gigli como uma solução para os seus problemas. Na verdade, após uma sucessão de encontros, que culmina num choro silencioso, este Homem reaparecerá curado, revelando que aquele episódio mais não terá sido do que o pico de uma tendência depressiva que há muitos anos o acompanha. Por seu lado, King acabará por mostrar as suas próprias feridas: a sua dependência do álcool, a sua frustração amorosa devida a uma obsessiva fixação numa mulher inatingível (Helen), a sua incapacidade de corresponder ao verdadeiro amor de Mona, a sua amante e terceira – indispensável! – personagem desta história. King acabará por partilhar a obsessão do Homem – entretanto de volta a uma existência tranquila – e será ele quem, no final da peça, num momento teatralmente tão grotesco como mágico, acabará a cantar como Gigli.

Exposta deste modo, a intriga de *O Concerto de Gigli* oferece-se como uma reescrita do mito de Fausto, embora com algumas subtilidades

expressivas, exploradas a partir da confusão de papéis que estrutura toda a peça: se, no início, é o Homem Irlandês que procura King em busca de apoio “mágico”, à medida que a acção evolui será o “dinamatologista” a afirmar-se como a figura fáustica, o mortal que beneficia dos poderes sobrenaturais concedidos pelo Homem Irlandês, agora o Mefistófeles desta história. Na verdade, será só a partir da experiência do desespero e da perda da sua amante, doente com cancro, que King conseguirá o necessário impulso imaginativo para enfrentar o desconhecido e cantar como Gigli. Desrespeitando a cronologia normal, Murphy constrói esta sua ficção com base na lógica associativa do sonho, de acordo com a qual o passado se torna invenção, a identidade do Homem Irlandês se funde com a de Gigli, e o presente se expande para se tornar o ponto de origem a partir do qual tudo se torna possível.

O Concerto de Gigli é, contudo, muito mais do que uma reescrita paródica da intriga fáustica ou dos processos de cura psicanalíticos. Apoiado naquele intertexto para a magnificação mítica de um encontro entre duas personagens que podem muito bem representar duas manifestações de uma única entidade, Murphy volta-se sobretudo para as suas preocupações mais recorrentes: uma interrogação em profundidade dos condicionamentos da identidade individual e colectiva. Os dois protagonistas da peça surgem como uma espécie de “anjos caídos”, sobreviventes apoiados em ilusões, com uma desesperada necessidade de redenção, de re-ligação, de uma qualquer forma de transcendência. A peça oferece-nos duas possibilidades: a arte do canto lírico e a prática, de tradição mais irlandesa, de contar histórias. Embora as duas personagens acabem por partilhar a primeira ambição e dividam entre si as responsabilidades narrativas, cabe sobretudo ao Homem Irlandês um papel mais decisivo nesta matéria: para falar de si, apropria-se da história pessoal de Gigli, fazendo sua a biografia do cantor. Só mais tarde saberemos a sua verdadeira história, marcada por uma infância de sacrifício e de violência, desprovida dos elementos de sedução e de fama que marcaram o trajecto do tenor italiano. Tirando partido da relação terapêutica estabelecida desde o início entre os dois homens, Murphy explora sucessivas operações de transferência, confundindo personalidades e problematizando o entendimento da identidade.

Embora *O Concerto de Gigli* não se integre no conjunto daquelas peças de Murphy mais directamente relacionadas com a realidade social e política irlandesa, não deixa, ainda que de forma oblíqua, de estender a referida problematização das identidades ao plano nacional e cultural. Apesar da escassa relevância cénica da realidade social que está para lá do escritório sujo e algo decadente de JPW King, encontramos no fundo desta ficção o retrato impiedoso de uma Irlanda dominada pela corrupção e abandonada pela fé, ainda a braços com entendimentos essencialistas e estereotipados daquilo que poderá definir o “irlandismo” e, paralelamente, o “inglesismo”. Neste sentido, a lenta quebra das barreiras que demarcam as identidades daqueles dois homens, as sucessivas operações de transferência, a alternância dos papéis fáustico e mefistofélico, tudo isto são materiais que justificam a relevância também “local” de uma ficção tão ambiciosamente metafísica e preocupada com os tormentos da “alma”.

Paralelamente às inversões operadas sobre o intertexto fáustico e bíblico – veja-se a transformação da afirmação divina “Eu sou quem sou” no mais “dinamatológico” “Eu sou quem puder ser” –, Murphy também inverte as expectativas criadas junto do espectador, forçando uma ficção dramática que se inicia com base em pressupostos realistas a uma deslocação para o território da “magia”, abrindo assim espaço a um universo de possibilidades ilimitadas. À imagem do que acontece numa peça como *À Espera de Godot*, a intrínseca teatralidade deste *Concerto de Gigli* assenta no facto de pressupor a participação íntima do espectador numa experiência – neste caso, são seis sessões para realizar o impossível –, um processo irredutível à sua condensação num conjunto de enunciados filosóficos. É pela via do excesso (operático, melodramático, paródico), do humor (esta peça é também uma extraordinária comédia) e da inversão de paradigmas, que Murphy propõe aos espectadores – “vivos no Tempo e ao mesmo tempo” – uma espécie de pacto: serem capazes de ouvir a pura musicalidade da linguagem, para lá do seu sentido aparente e mais imediato, e, porque não, cantarem como Gigli! •

Referências bibliográficas

- GIGLI, Beniamino (1957), *The Memoirs of Beniamino Gigli*, trad. Darina Silone. London: Cassell and Company.
- INZAGHI, Luigi (2005), *Beniamino Gigli*. Varese: Zecchini Editore.
- KAY, Graeme (2007), "Beniamino Gigli (1890-1957)", in *Beniamino Gigli: Life and Works*. Naxos Audiobooks.
- KEARNEY, Richard (1988), *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Dublin: Wolfhound.
- MURPHY, Tom (2001), "Tom Murphy in Conversation with Anne Fogarty", in Lilian Chambers, Ger Fitzgibbon, Eamonn Jordan (eds.), *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carysfort Press, pp. 355-365.
- (2002), "Tom Murphy in Conversation with Michael Billington", in Nicholas Grene (ed.), *Talking about Tom Murphy*. Dublin: Carysfort Press, pp. 91-112.
- TÓIBÍN, Colm (2005), "The nearest thing we have to genius", *The Guardian*, 9 Novembro.
- WELCH, Robert (1999), *The Abbey Theatre 1899-1999: Form and Pressure*. Oxford: O.U.P.

ASSÉDIO – Associação de Ideias Obscuras

A ASSÉDIO é um projecto teatral que aposta sobretudo na divulgação e exploração criativa da dramaturgia contemporânea. Para esse fim, impomos não só a manutenção de uma linha de rigor na selecção do repertório, neste caso o texto *O Concerto de Gigli*, de Tom Murphy, mas também a consolidação de um equilíbrio da estrutura artística e meios de produção, condições essenciais para a permanente actualização das linguagens criativas da cena. Por isso, foram já alguns os autores divulgados pela primeira vez em Portugal em espectáculos produzidos pela ASSÉDIO, tais como: Marie Laberge, Gerardjan Rijnders, Martin Crimp, João Tuna, Wallace Shawn, Marie Jones e Cecilia Parkert.

A ASSÉDIO surgiu em 1998 e a sua formação tem vindo a conhecer inevitáveis, e até mesmo desejáveis, evoluções; no entanto, ela continua a configurar uma precoce e rara consciência estratégica da indispensabilidade de agregação de um núcleo de talentos e competências capazes de assegurar simultaneamente autonomia e identidade artísticas.

Além dos elementos que numa forma habitual colaboram nos espectáculos, o encenador Nuno Carínhas e o actor João Pedro Vaz são criadores que nos são muito queridos e igualmente apostas estruturantes no trabalho da ASSÉDIO, que se traduzem numa prestação decisiva na sua configuração artística.

Estamos convencidos de que o modo como a ASSÉDIO vem organizando a sua actividade se oferece como uma contribuição valiosa no panorama teatral da cidade do Porto, e mesmo no quadro nacional, justamente pelo modo como vem contribuindo, de forma sistemática e coerente, para a (in)formação de públicos, que todos os agentes culturais desejam cada vez mais in(formados) e capazes de dialogar com propostas dramaturgicas arrojadas e exigentes. •

FICHA TÉCNICA ASSÉDIO

construção de cenografia

Américo Castanheira/Tudo Faço

execução de guarda-roupa **Esperança Sousa**

FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção **Maria João Teixeira**

assistência de produção **Eunice Basto**

direcção de palco (adjunto) **Emanuel Pina**

direcção de cena **Cátia Esteves, Ricardo Silva**

luz **João Coelho de Almeida, José Rodrigues,**

António Pedra

som **Miguel Ângelo Silva, João Oliveira**

maquinaria **António Quaresma, Carlos Barbosa**

electricistas de cena **Júlio Cunha, Paulo Rodrigues**

ASSÉDIO – Associação de Ideias Obscuras

Rua Nova da Alfândega, 7, Sala 202

4050-430 Porto

T | F 22 338 98 77

www.assedioteatro.com.pt

assedio@vodafone.pt

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 339 30 39

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Edição **Centro de Edições do TNSJ**

Coordenação **João Luís Pereira**

Design gráfico **João Faria, João Guedes**

Fotografia **João Tuna**

Impressão **Aprova, AG**

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

Apoios

Vitalis
água mineral natural

ZZ
George Lima

**HOLMES
PLACE**

Premier
Fitness Centers

LeKIP

**ARCO
TÊXTEIS**

mac
COMMUNICATION

pedras&péssegos

Apoios à divulgação

SN

ANTENA 2

98.9 Nova

RÁDIO CLUBE
PORTO 2011

epo

Jornal de Notícias

Agradecimentos ASSÉDIO

Sissa Afonso

Ana Losa

Agradecimentos TNSJ

Polícia de Segurança Pública