



10.6. Humor, imaginário e real no texto dramático para a infância: o caso de *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado¹³³

José António Gomes

(ESE-Instituto Politécnico do Porto)

Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)

Sara Reis da Silva (Universidade do Minho)

Resumo: Nesta abordagem da colectânea *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado, procura-se salientar alguns dos traços que singularizam a escrita dramática para a infância deste autor, uma das mais representativas vozes literárias portuguesas, não descurando também aspectos genéricos que reflectem algumas vertentes actuais do texto dramático. Esta análise incide, com particular ênfase, na relevância das pormenorizadas didascálias, em linhas ideotemáticas como a crítica social, em processos humorísticos ou outros recursos técnico-expressivos, como a vivacidade dos diálogos, o tom coloquial ou as marcas de narratividade.

133. António Torrado, *Teatro às Três Pancadas*, il. João Caetano, Porto: Livraria Civilização, col. Obras de António Torrado, nº 5, 1995, 93 pp. (ISBN: 972-26-1153-4).

Summary: This approach to *Teatro às Três Pancadas*, written by António Torrado -one of the most representative Portuguese literary voices- aims to foreground some of the features that singularise the dramatic writing for children of the author. It does not overlook those generic aspects that reflect some of the current versions of the dramatic text. The analysis impinges with particular emphasis upon the relevance of detailed “didascalias”, upon ideothematic lines such as social criticism, and upon humour processes or other technical-expressive resources such as the vividness of dialogues, the colloquial tone or the signs of narrativity.

Palabras-Chave: António Torrado, humor, real/imaginário.

Key words: Antonio Torrado, humour, real/imaginary.

Publicada pela primeira vez em 1995 e reeditada em 2003, *Teatro às três pancadas*, de António Torrado, é uma obra que reúne um conjunto de sete textos dramáticos do autor de *O Veado Florido* (1972) e que Glória Bastos, na sua obra *O Teatro para Crianças em Portugal* (2006), define como uma das vezes mais marcantes nesta área de produção literária:

o universo de António Torrado preenche-se de personagens fabulosas, instrumentos portadores de capacidades extraordinárias, perpécias que nos transportam para cenários plenos de invenção, em suma, um mundo imaginário, mas que simultaneamente não esquece o real e uma subtil reflexão centrada em problemas fulcrais da dimensão social (Bastos 2006: 290).

O título da edição funciona como um indicador de género e assume-se como polissémico, na medida em que articula duas interpretações distintas, possivelmente complementares. A referência às pancadas permite a associação à representação teatral e às três pancadas de Molière com que abrem os espectáculos, mas não exclui a proximidade com a expressão idiomática de uso corrente – “às três panca-

das” – com sentido depreciativo em português, aplicada a qualquer coisa feita de forma pouco elaborada e/ou apressadamente. Esta última acepção articula-se com o tópico da humildade que está presente logo no paratexto de abertura, quando o autor caracteriza as suas propostas, assumindo uma postura de simplicidade e pouca ambição. Os paratextos que integram a obra, funcionando como abertura e fecho, retomam, no título, especificidades da linguagem teatral e dos espaços e rituais com ela relacionados. Na abertura – “Aviso, à boca de cena” – é observável o estabelecimento de um diálogo com os leitores aos quais o dramaturgo responde, sob a forma de livro, publicando um conjunto de sete breves peças “acessíveis e [que] cabem em qualquer palco improvisado” (Torrado 2003: 3). A simplicidade dos textos e as poucas exigências em termos de cenografia e montagem pretendem resultar na acessibilidade ao universo teatral e não excluem “o prazer irresistível de inventar o Teatro, de criá-lo, em alegre comunhão de actores e público, convocados para a festa ao bater solene das três pancadas de Molière” (idem). De alguma forma, parece subjacente ao título e a este paratexto inicial a ideia da divulgação do teatro como forma de arte acessível a todos, apresentando-se a publicação como forma de o promover e partilhar. Percorre este paratexto, evidenciando-se na forma coloquial que o caracteriza, a ideia da defesa da liberdade interpretativa do leitor de modo a que possa utilizar os textos da forma que considere mais eficaz. No paratexto final, que também retoma elementos da gíria teatral¹³⁴, é feita a revelação das fontes das peças incluídas na publicação, explicitando-se as adaptações ocorridas de textos de diferentes géneros, como é o caso da fábula e do conto. Assim, é indicada a origem da inspiração da criação das figuras de Serafim e Malacuco nas leituras da revista *O Mosquito*. “Vem aí o *Zé das Moscas*” recupera um conto do autor com o mesmo nome, publicado na colecção “Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo” e inspirado nas *Tradições e Lendas de Portugal* de Leite de Vasconcelos. As peças

134. Confrontar com “Esclarecimento ao fechar do pano”.

“Olha o Passarinho” e “Os quatro pés do trono” são adaptações de textos do autor, a primeira com o mesmo título, publicada em *O Tambor-Mor e Outras Histórias* (1980) e a segunda corresponde a uma versão do conto *O Trono do Rei Escamiro* (1981). A origem de “As três abóboras” é atribuída à leitura de um conto chinês de Ho Yi, “As Melancias de Pai Ho”. Tal estratégia pode motivar o leitor para a tarefa de adaptação de outros textos para além dos aqui incluídos que passariam a funcionar como exemplo do trabalho de reescrita que a recriação realizada nestes moldes exige.

As indicações cénicas e didascálias são muito completas e revelam-se particularmente úteis do ponto de vista da encenação, facilitando a representação da peça e a interpretação da mesma. Fornecem indicações relativas ao movimento das personagens, ao seu tom de voz e expressividade facial, corporal ou vocal, sem esquecer o cenário, os objectos cénicos e o vestuário. Revelam, da parte do dramaturgo, além de um humor, que, com originalidade e eficácia, consegue “pintar” as figuras actantes nas acções, uma capacidade considerável de aproximação ao universo da representação (que parece estar sempre presente), antecipando as reacções dos espectadores e as suas expectativas. Destaque-se a presença de um conjunto de indicações que, fiéis ao espírito anunciado no paratexto inicial, pretendem facilitar a representação e colaborar na simplificação e adaptação de recursos cénicos.

As ilustrações de João Caetano antecipam os elementos centrais do texto que acompanham, cristalizando, às vezes de forma quase caricatural, as personagens e/ou os ambientes (cenários). Cada texto é, pois, acompanhado, desde o título e as informações cénicas iniciais, por uma imagem que se repete, com ligeiras variações ao nível do seu tratamento gráfico, em duas páginas sucessivas, de modo a possibilitar a adição/sobreposição de texto. São, com este objectivo, trabalhadas as grandes superfícies cujo impacto cromático é suavizado, permitindo destacar as personagens que surgem em contraste e repetidas.

Muitas imagens recuperam as sugestões dos textos, sublinhando elementos expressivos das personagens, quase sempre de efeito humorís-

tico, às vezes com aproximações ao *nonsense*. Os vários tipos de cómico —de situação, de linguagem e de carácter— são habilmente doseados ao longo das várias peças que não caem no exagero da acumulação de efeitos com vista à obtenção de um riso fácil e contínuo.

Em “Serafim e Malacuco na corte do Rei Escama”, assistimos à carnavalesização de um conjunto de atitudes (e figuras) despóticas, por parte quer do pirata quer do rei, sobre duas figuras que encarnam não só a marginalidade, mas também a ingenuidade e a inocência. Devedores de uma certa influência vicentina, no que diz respeito à alegorização da simplicidade e na esteira dos parvos e pastores ingénuos que percorrem a galeria de figuras daquele dramaturgo português, Serafim e Malacuco troçam dos seus tiranos e são favorecidos pela sorte e pelo acaso. Caracterizados não apenas pela preguiça e pela indolência, como também por uma credulidade extrema, os dois elementos que constituem este par dramático funcionam como motor de uma intriga de tipo circular em que o final, até do ponto de vista cénico, recupera a situação inicial. Estas duas personagens funcionam, no que ao desenvolvimento da intriga diz respeito, como uma só, na medida em que o seu comportamento é semelhante e até completam o discurso uma da outra. Trata-se da recuperação da figura do *compère*, tal a cumplicidade existente entre ambas.

Em “A Raposa e o Corvo”, dada a brevidade do texto original, o dramaturgo parece optar por tirar partido das pausas que ritmam o texto e dos efeitos sonoros (fornecidos pela pandeireta manuseada pelo narrador) que acompanham e marcam a cadência e os tempos da representação. A introdução de um narrador¹³⁵ permite o comentário das cenas, assim como a sua contextualização. A presença da rima e a forma versificada acentuam os efeitos sonoros de um texto cuja moralidade é apenas sugerida e para a qual é fundamental a atitude “irreverente” e inesperada do corvo.

135. Importado do universo do texto narrativo que, apesar da sua relativa heterodoxia genológica, parece contaminar com assiduidade a produção de textos dramáticos.

“História de um papagaio” recria, sob a forma dramática, uma narrativa tradicional que tematiza o universo dos enganos e das mentiras, valorizando a esperteza. O texto, muito breve, configura-se como a dramatização de um episódio anedótico. Os efeitos cómico-lúdicos são, por isso, particularmente relevantes e acentuados pela presença de um coro que executa o papel do narrador, dando conta dos acontecimentos que contribuem para o desenrolar da acção. Assiste-se à introdução de uma figura — o apresentador — cuja função consiste na substituição, através do desenho, dos elementos cénicos que contextualizam espacialmente a cena.

Em “Vem aí o Zé das Moscas”, é revisitado o universo popular português e assiste-se à recriação, do ponto de vista textual e icónico, da figura criada por Rafael Bordalo Pinheiro — o Zé Povinho, aqui identificado por Zé das Moscas — caracterizada pela simplicidade, ingenuidade e, até, ignorância. Desvalorizado, ignorado e ridicularizado pelas várias classes socioprofissionais com quem se cruza, acabará por, mantendo-se fiel à lei, subverter as hierarquias e destruir os convencionalismos de forma inusitada e com recurso ao cómico. Esta peça caracteriza-se pela dimensão social implicitamente presente nas lutas entre fracos e poderosos e nas vitórias dos primeiros.

A particularidade desta peça reside ainda no facto de serem trazidos para a cena e partilhados com o público espectador os momentos de troca de adereços, manifestando o carácter ficcional e artificial da representação e revelando os próprios bastidores do teatro. O coro integra as várias personagens que interagem com Zé das Moscas e as suas intervenções funcionam como refrão, sublinhando as onomatopeias que imitam o ruído das moscas que perseguem a personagem. A importância dos efeitos sonoros é igualmente destacada pelas sugestões de acompanhamento musical presentes nas didascálias.

O cómico de situação constitui o cerne da intriga da peça “Olha o passarinho”. Estruturada a partir da acumulação de duas cenas sucessivas muito idênticas, onde são repetidas falas, é na terceira das situações que ocorre o elemento catalisador da hilari-

dade do espectador que faz eco da descoberta do riso e da sua explosão contagiante pela personagem D. Teresa Baronesa. O climax é preparado nos quadros anteriores, com a referência insistentemente à cadeira¹³⁶ proibida, activando as expectativas do leitor quanto ao mistério que encerra e à função que desempenhará. A presença de múltiplos efeitos sonoros, dos quais se destacam a rima (que também é visível nos nomes das personagens) e outras sugestões rítmicas¹³⁷, para além do formalismo do discurso do fotógrafo, acentuarão a mudança verificada no final quando as personagens abandonam ou se vêem privadas da “pose” que as caracterizava. Aqui, como no texto seguinte, o humor parece resultar da subversão de clichés e estereótipos socioculturais enraizados.

Assim, em “Os quatro pés do trono” é clara, desde a explicitação dos adereços cénicos, a semelhança do que se verificara com a peça anterior, a importância dos objectos cénicos para a criação do enredo, concretizada desde o título. Aliás, este paratexto explicativo inicial é também exemplo da auto-ironia do dramaturgo, capaz de rir dos conselhos e instruções que fornece. Após a explicação da necessidade de inutilizar várias cadeiras para a realização da representação, o autor afirma: “Se por artes de marcenaria acharem uma solução igualmente rápida, que não inutilize cadeiras, tanto melhor. O teatro merece todos os sacrifícios, mas há que poupar na mobília...” (Torrado 2003: 65), numa reiteração da importância do espectáculo que não ignora questões práticas de exequibilidade, igualmente decisivas.

Do ponto de vista ideológico, e a semelhança de textos anteriores, a peça questiona as hierarquias sociais e os convencionalismos e for-

136. O simbolismo da queda da cadeira poderá não ser totalmente inocente, funcionando como alusão à queda do regime ditatorial português numa vitória do riso e da alegria sobre a opressão e as restrições politicamente impostas. A este propósito convém lembrar que o ditador Salazar caiu de uma cadeira em 1968, ficando mentalmente diminuído, sucedendo-lhe no poder Marcello Caetano que prolongará a ditadura até ao 25 de Abril de 1974.

137. Ver, por exemplo, refrão associado à negação do riso: “não rio que fico mal”.

malidades de relacionamento, pondo em causa o trono e o seu significado político, social e cultural, ridicularizando-o e transformando-o num objecto simultaneamente risível e útil, servindo de baloiço a crianças. Os únicos que lamentam o desaparecimento definitivo do trono são os dois cortesãos encarregados da sua limpeza e que são, desta forma, expostos ao ridículo. Mais uma vez, merecem destaque os efeitos rítmicos e melódicos do texto.

A última das peças, "As três abóboras" é, possivelmente, a mais complexa¹³⁸ e a que exigirá, por parte do leitor (e eventual encenador) uma leitura mais atenta, também pelos temas explorados. Assistimos ao castigo da ambição e da cobiça e à valorização da partilha e do trabalho, este último apresentado como fonte de riqueza e de prosperidade. Integrando elementos do maravilhoso como o mago disfarçado de mendigo e as abóboras mágicas, o texto assenta num conjunto significativo de implícitos e de elementos não ditos que requerem a cooperação activa do leitor/encenador/espectador. O diálogo sobre as abóboras, as suas sementes e o seu sumo revela-se particularmente metafórico e exige uma leitura nas suas entrelinhas de modo a que se estabeleçam relações de sentido com as cenas anteriores. A revelação da verdadeira identidade do mendigo, que põe à prova o camponês e a sua bondade, configura uma estratégia tipificada das narrativas tradicionais que é aqui recuperada.

Os textos dramáticos de António Torrado, apesar da simplicidade que os caracteriza, não descum um apurado cuidado linguístico, visível nos múltiplos efeitos sonoros (de que a representação poderá tirar partido relevante), como é o caso das rimas, dos jogos de palavras, das repetições e paralelismos. A vivacidade do diálogo, marcada pelas falas breves e alternadas, e a expressividade do registo, pontuado por exclamações, interrogações e suspensões várias, agilizam um discurso que assenta no efeito resultante do jogo pergunta-res-

138. Fazendo justiça à afirmação preambular do autor quando prometia um crescimento do grau de elaboração dos seus textos ao longo da colectânea.

posta. Sobre esta questão, importa ler Glória Bastos que caracteriza a linguagem do autor como sendo "ágil e plena de significado, que conduz o leitor pelo caminho sempre problemático do ser e do parecer" (Bastos 2006: 290).

A brevidade dos textos acentua a condensação dos elementos referidos e o efeito perlocutório das peças, sublinhando o clímax, quase sempre conotado com a vertente humorística.

Marcados por uma acentuada narratividade¹³⁹, pelas influências assumidas da tradição oral e popular e pela recriação de episódios conotados com o cómico, frequentemente suscitado pelos jogos de opostos (por exemplo, gordo/magro), pelos equívocos, pela hipérbole/caricatura, ou, ainda, pelas situações de pancadaria ou de correria em cena, os textos de *Teatro às três pancadas*¹⁴⁰, de António Torrado, ilustram a vertente dramática do autor e a sua veia de encenador, apontando ou conduzindo para a representação enquanto momento concretizador das várias potencialidades que o texto encerra, sem esquecer o ludismo que a caracteriza. Contribuem para esta ideia a multiplicidade de informações fornecidas em didascálias e a pormenorização das indicações cénicas activadas por um autor que não consegue despir a pele de *metteur en scène*. Herdeiro de uma tradição teatral particularmente produtiva, António Torrado tem-se assumido, nas últimas décadas, como um dos autores de texto dramático mais representativos na produção contemporânea portuguesa dedicada à infância e juventude. A sua colaboração activa com companhias teatrais profissionais é exemplo de uma atracção pelo Teatro que sem tem mantido viva e produtiva e que se alarga também ao domínio da produção dramática para o público adulto.

139. Não esqueçamos que estes textos correspondem a versões em texto dramático de textos narrativos.

140. É de referir que esta obra foi traduzida para língua galega, por Anxo Angueira, com o título *Teatro ás tres pancadas* (il. Xosé Cobas, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, 1999 ISBN: 84-8302-452-7).

Referências bibliográficas

Bastos, Glória (2006), *O Teatro para Crianças em Portugal*, Lisboa: Caminho.

Torrado, António (2003), *Teatro às três pancadas* (1ª ed., 1995), il. João Caetano, Porto: Civilização Editora, 2ª ed.