



**PETER STEIN | CHRISTOPH MARTHALER | ISRAEL GALVÁN  
SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ | VICTORIA THIERRÉE-CHAPLIN  
THÉÂTRE DIJON-BOURGOGNE | FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO  
tg STAN | WOR(L)DS...CIE | PASSE-PARTOUT DAN PURIC THEATRE  
COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA | TEATRO DA CORNUCÓPIA  
ARTISTAS UNIDOS | TEATRO MERIDIONAL | ANAPEREIRA.PEDROGIL  
COMPANHIA NACIONAL DE BAILADO | COMUNA-TEATRO DE PESQUISA**

## “O Teatro nas crises”

N um momento em que no horizonte se acumulam interrogações e indefinições que se prendem, por um lado, com a crise geral que afec-ta a Europa, e a que se juntam, por outro lado, as circunstâncias específicas do Teatro em Portugal, surge, pela 29ª vez, mais uma edição do Festival de Almada. Poucas vezes, ao longo da sua vida de quase três décadas, fomos forçados a encarar problemas e reduções como aqueles que tivemos este ano de vencer.

As entidades oficiais e as televisão não se cansam de difundir mensagens nas quais se enaltece a iniciativa e a capacidade dos portugueses, e se estimula a sua acção no sentido de ganharmos nas nossas organizações uma dimensão internacional. Mas ao Festival de Almada, apesar de toda a sua história e do seu inegável êxito, não é dada a possibilidade de crescer. Um pouco mais de apoio seria expectável. Já lá vão muitos anos, um crítico com a cultura e o talento que o caracterizavam, Manuel Pedro Rio de Carvalho, foi o primeiro a referir-se ao Festival de Almada como «o nosso Avignonzinho». Eram os primeiros passos do Festival, mas ele soube adivinhar a força potencial que este empreendimento fazia adivinhar. A edição deste ano, apesar de todas as dificuldades, é, crêmo-lo, a resposta clara àqueles que por miopia e incultura não são capazes de lobrigar o que está à frente dos seus olhos.

O Festival de 2012 tem uma programação que constituiria uma proeza em qualquer parte do Mundo. Mas ele é resultado de métodos e opções que não são comuns entre nós: em primeiro lugar, a capacidade que demonstrou de criar cumplicidades com instituições prestigiadas e com a generalidade dos teatros que optam por uma política cultural. Em segundo lugar, o facto de ter atraído um público empenhado e que cresce todos os anos. Em terceiro lugar, a fidelidade ao projecto e a persistência na sua execução.

Obviamente, não é nosso objectivo conquistar todo o público que existe, mas é importante que uma parte dele tenha em Portugal um evento destes, que traz a Almada e Lisboa anualmente algum do melhor teatro do Mundo. É em todos esses espectadores, que já consideram imprescindível o Festival, que confiamos para que ele continue vivo por muitos anos.

Joaquim Benite  
Director do Festival de Almada



**MASTMA**  
Nº 13 - JULHO 2012

Director **Joaquim Benite** Edição **Rodrigo Francisco** Textos **Sarah Adamopoulos** e **Maria João Espadinha** Grafismo **João Gaspar Capa** Foto de **Anne Viebrock**, cenógrafa e figurinista de “+0” Impressão **Grafedisport** Propriedade e Distribuição: **Companhia de Teatro de Almada CRL** Publicação não-periódica de Distribuição Gratuita | Tiragem **15 mil exemplares**

## Peter Stein : “Fantasia Fausto” é um *impromptu* sobre certos motivos do “Fausto”

Peter Stein, a quem a História do teatro dos séculos XX e XXI ficará a dever alguns dos seus mais interessantes momentos – de que a integral de “Fausto” de Goethe, em Hannover em 2000, constitui paradigma –, descobriu-se um homem de teatro quando era estudante: «Notei então que era capaz de ler textos teatrais com facilidade e que mostrava algum talento para imaginar as situações no espaço. Essa é a base: quando se lê uma peça e se é capaz de ter uma visão tridimensional do espaço onde os actores interagem.» Do desejo de explorar esse talento nasceu uma vontade de observar o que faziam (e como faziam) os encenadores cujo trabalho se dispôs então a estudar: «Muito rapidamente me dei conta de que não podia confiar totalmente naquele teatro alemão dos anos 50, muito provinciano. Comecei então a viajar, primeiro até ao teatro de Giorgio Strehler, em Milão, que ficava perto de Munique. Depois, no começo dos anos 60, fui a França, e descobri uma atmosfera fascinante: mais tarde fui a Inglaterra, onde conheci Peter Brook.»

### Uma lógica colaborativa

Contudo, seriam os actores os seus maiores mestres: «os velhos actores, com a sua técnica, as suas obsessões, os seus modos humanos.»

Actores que Stein descobriu serem amiúde tratados como meras marionetas, de um teatro baseado na autoridade de encenadores que os tratavam como soldados. «Por outro lado, parecia-me que havia muito mais nos textos do que aquilo que era possível ver em cena. Pensei então que devia haver uma maneira de transmitir ao público a felicidade que eu sentia a lê-los.» E foi justamente a tentar fazê-lo que Peter Stein, levado pelos ventos de Maio de 68, imaginou a Schaubühne, «um teatro colectivo, em que cada actor é levado em conta, em que as escolhas dos textos, da cenografia, da música, da encenação, pudessem ser feitas com os actores.» Foi assim que Stein fez por exemplo “As três irmãs”, de Tchecov, ou “O parque”, de Botho Strauss (ambas de 1984), criações que considera exemplares da arte de fazer teatro segundo uma lógica colaborativa.

### Ser do contra

Depois de 17 anos à frente da Schaubühne, Peter Stein perdeu a vontade de ser um timoneiro reconstrutor de uma identidade nacional a braços com uma culpa histórica cujo ónus considera injustamente pesado para a sua geração: «É preciso perceber que a minha geração herdou o pesado fardo de refazer o

país. Os nossos pais diziam-nos: é preciso reconstruir a Alemanha, mas delegavam-nos essa tarefa. Não nos ajudavam, não queriam o confronto. Por essa razão, tive sempre de me bater, senti-me sempre obrigado a ser do contra.» Uma combatividade que descobriu ter por motor um passado que tem para si a forma de um túmulo gigantesco: «O único verdadeiro sentimento que tenho por esse túmulo é a tristeza – a tristeza que se sente relativamente a um defunto. O que significa que o alemão, na sua forma anterior à minha geração, é um povo morto. Foi também por essa razão que deixei a Alemanha.»

### Aprender a ser alemão

Instalado em Itália desde o final dos anos 80, onde veio a conhecer a sua mulher, a actriz italiana Magdalena Crippa, Peter Stein julgou estar a transformar-se silenciosamente num italiano, eis senão quando começou a sentir saudades da língua alemã: «Talvez tenham sido provocadas pela experiência do “Fausto”». Embora considere ter uma alma de viajante, a quem basta fazer uma mala para partir a qualquer momento para qualquer outro lugar, o encenador confessou numa entrevista que com o tempo aprendeu a ser alemão: «E sê-lo-ei toda a vida, porque é assim.»



Peter Stein

### “Fantasia Fausto”

Sobre o espectáculo que traz ao Festival de Almada, Peter Stein explicou: «É um concerto composto por Arturo Anecchino, que trabalhou para mim escrevendo a música para o “Fausto” em 2000. Depois daquele trabalho, decidi escrever um concerto que se chama “Fantasia Fausto”. Trata-se de uma fantasia sobre alguns elementos e temas da primeira parte de “Fausto”, que é uma obra enorme, com duas partes. No princípio, o pianista Giovanni Vitalicchi toca uma série de temas relacionados com Fausto e eu recito um monólogo de Fausto. Continua o piano e eu recito um monólogo de Mefistófeles. Depois a história complica-se com diálogos, a noite de Santa Valburga, o confronto entre Fausto e a enlouquecida Margarida, o triste final.»

## Israel Galván, ou um «flamenco sem truques nem armadilhas»

Israel Galván nasceu e cresceu no mundo dos *tablaos* – os seus pais são ambos bailarinos e professores de flamenco. No entanto, embora estivesse predestinado, até certa idade o sevilhano queria ser futebolista. «Lembro-me bem da minha infância, sobretudo daqueles dias em que tínhamos de ir à Faria, quando os meus pais eram contratados para dançar. Mas o que eu queria ser era futebolista e cheguei inclusive a inscrever-me no Bétis, mas depois o meu pai não me deixou continuar.» Aos dezoito anos, Galván tomou a decisão: dançar. «Dei-me então conta de que era realmente dançar o que queria fazer e comecei a gostar desta profissão, que até então me limitava a aceitar por obrigação, porque me parecia que não era eu quem decidia e isso não me agradava.» Em 1996 apresentou-se na Bienal de Flamenco de Sevilha e arrebatao o primeiro prémio, havendo ainda hoje quem

recorde essa noite em que dançou no Teatro Lope de Vega.

Exímio a fazer novo com o velho, conseguiu grangear o respeito até mesmo dos mais conservadores, que hoje o consideram «o mais velho dos novos bailarinos». No entanto, o sevilhano começou por ter de enfrentar a feroz oposição dos puristas, que começaram por achar os seus modos de dançar muito pouco ortodoxos. Galván confessou que no princípio foi complicado: «Recebi muitos insultos e muita incompreensão. Mas desde então admitiram que é sério, e temos uma relação mais respeitosa. Creio que já me aceitaram.»

### Levado pelo corpo

Sobre o caminho que teve de percorrer para chegar ao estilo singularíssimo que hoje o define, lembrou que se tratou de um processo longo: «Não creio que tenha havido um ponto de inflexão. Dei-me conta de que

era o meu próprio corpo que falava e que a minha forma de dançar era a que expressava o meu ser mais profundo. Às vezes sinto-me como um bicho raro, e o modo como vivem os artistas não me parece normal, sempre dependentes da criação – mas lá está, ou te entregas ou não tens futuro. Dançar tem esta dureza.»

### Fontes de inspiração

Indo amiúde buscar inspiração à literatura ou ao cinema, as suas criações podem contudo inspirar-se em coisas mais prosaicas, ou pessoais: «Também posso inspirar-me em qualquer acontecimento que aconteça à minha volta. Algo que tenho continuamente presente quando começo um novo trabalho é a obra de Enrique Morente, um cantor que já não está entre nós, mas que eu tive a sorte de conhecer e de poder trabalhar com ele, e o seu eco acompanha-me até hoje». Sobre o que



Israel Galván

podemos esperar ver em “A idade de ouro”, Israel Galván explicou que o projecto surgiu depois de “Arena”, «um espectáculo em que havia uma grande quantidade de músicos, vídeos, etc. Necessitava de voltar a confrontar-me com o flamenco na sua versão mais essencial – apenas com uma guitarra e um cantor. Com esta formação de guitarra, canto e dança, retomámos a época mais importante do flamenco. Tive necessidade de recuperar esse flamenco sem truques ou ‘armadilhas’ externas ao próprio flamenco.»

## Aurélia Thierrée-Chaplin: «“Murmúrios...” não é circo, nem dança, talvez seja teatro»

Aurélia Thierrée-Chaplin, neta de Charles Chaplin, apresenta um espectáculo cujo título revela com poética eloquência a parte de mistério nele contida. Com efeito, “Murmúrios dos muros” (uma criação da mãe de Aurélia, Victoria Thierrée-Chaplin, que também assina a encenação) «acontece dentro das paredes da imaginação, talvez na memória», explicou Aurélia Chaplin, fazendo questão de deixar claro que não se trata de um espectáculo de circo (dedução recorrente e errónea, que advém do facto de ser ela filha de Victoria e de Jean-Baptiste Thierrée, precursores das artes circenses

contemporâneas): «É um híbrido. Não é circo, não é dança. Talvez seja teatro.»

### A aclamação da crítica

«Gracioso e belo», «onírico e original», «mágico e vertiginoso», eis exemplos de combinações adjectivas usadas pelos críticos de alguma da melhor imprensa europeia para tentar descrever o que acontece em “Murmúrios dos muros” – um momento de teatro inclassificável em razão da sua extrema originalidade. Esta dificuldade dos jornalistas e críticos em nada atrapalha Aurélia, muito pelo contrário: «Gosto da ideia

de que não sou ‘categorizável’. Gosto disso: de o espectáculo continuar sem uma definição possível».

Algures entre a fantasia e a realidade, fazendo designadamente apelo a efeitos de ilusão de óptica, trata-se de uma criação feita em estreita colaboração entre mãe e filha: «Trabalho com a minha mãe porque adoro o seu trabalho e gosto de estar com pessoas apaixonadas pelo que fazem». Enaltecendo as qualidades efémeras próprias de todo o teatro, embora ainda mais neste tipo de teatro visual, Aurélia afirmou fazer novas descobertas a cada ensaio, enquanto passeia pela imaginação.



Aurélia Thierrée-Chaplin

Defende ainda uma procura artística constante, e aparentemente muito pouco interessada em manter tradições pelo mero princípio de as continuar: «O que nos interessa é procurar novas maneiras de fazer existir os nossos espectáculos. Esperançosamente, proporcionando um momento de entretenimento ao público.»

# Christoph Marthaler: «Sentimo-nos longe de tudo o que conhecemos, perdidos na imensidão mágica de um horizonte sem árvores»

Foi em Nuuk, a capital da Gronelândia, onde apenas há uma dúzia de actores profissionais e duas pequenas companhias teatrais, que Christoph Marthaler e a sua equipa se instalaram durante várias semanas para criarem, com a colaboração de artistas e outros habitantes locais, o espectáculo “+0”. O título da peça alude à temperatura que separa o estado líquido e sólido da água, e evoca o aquecimento climático que está a derreter o gelo da região ártica e ameaça severamente o planeta inteiro. Contudo, o que motivou Marthaler foi antes de mais a possibilidade de explorar em termos dramáticos a própria experiência de confronto com aquele território herdado dos esquimós: uma geografia e uma cultura superlativamente distantes, «*um cume místico*», votado ao esquecimento pelas vontades políticas alheadas daquele Norte absoluto, como se não fizesse parte do Mundo (como se a subida da temperatura ali, com um degelo gradual, não significasse a submersão de outros países).

## Crónica de uma expedição

Com efeito, Marthaler construiu “+0” a partir da própria expedição e tudo o que ela inspirou: frio, inquietação, estranheza, silêncio, num lugar onde não há nem estradas nem árvores: «*Sentimo-nos de tal forma longe de tudo o que conhecemos, perdidos na imensidão mágica de um horizonte sem árvores, ofuscados pelo céu enorme... O que quero dizer com este espectáculo é esse encantamento*», disse Marthaler. «*Durante uma visita à Dinamarca a ideia assaltou-me: levar a cabo um projecto na Gronelândia, até então totalmente desconhecida para mim. Rapidamente descobri que todas as premissas que tinha sobre aquele lugar estavam erradas, e que a realidade da Gronelândia não tinha nada a ver com esses aprioris e imagens que juntara. No entanto, mal cheguei senti de imediato uma imensa paz, uma grande tranquilidade, e fui envolvido por um sentimento de inaudita liberdade. Quis então transformar todo esse encantamento e surpresa num objecto teatral*».



Jörg Kienber Ger e Sasha Rau

## Marthaler e Viebrock

Originário da Suíça alemã, Christoph Marthaler começou por ser oboísta numa orquestra e compositor. Não será pois de estranhar que o seu teatro seja sempre musical e haja sempre um pianista escondido nalgum canto da cena. Mas o teatro de Marthaler vive também, e muito, de um conjunto de elementos cenográficos que, embora nem sempre usados, permitem definir com enorme clareza e fluidez um espaço e a sua atmosfera – a que não é evidentemente alheia a mão da cenógrafa e figurinista alemã Anna Viebrock, parceira de Marthaler desde o início dos anos 90, quando se conheceram para não mais se largarem. Em “+0” há por exemplo um megafone pousado na cena, como se ali estivesse esquecido, e telemóveis pelo chão, um cesto de basquete, jaulas para animais que viajam de avião (pois dali apenas se sai a voar), cadeiras velhas, um quadro, giz, coisas que silenciosamente testemunham os dias de uma sociedade a braços com um enorme problema de violência ligado ao álcool e com a maior taxa de suicídios do Mundo.

## «Vamos começar por cantar»

Tudo o que dói, mesmo se não enunciado, cabe no teatro de Marthaler, com a delicadeza e o pudor que habitualmente caracterizam

as suas encenações, conhecidas, também, por serem formalmente muito pouco convencionais. Nas suas peças não há sangue, mas quase sempre o sofrimento humano, que apenas a música e o humor resgatam da tragédia. «*A minha ideia não foi criar um serão temático sobre as pessoas que habitam aquela região, mas trabalhar sobre o fascínio e o espanto que nos suscitaram. Pensámos por isso em usar as emoções que sentimos, transformando-as em sons e palavras, confiando que pudessem, de alguma forma estranha, conter alguma verdade, ser de alguma justiça, apesar de tudo o que tornava as nossas impressões indefiníveis, impenetráveis*». E porque a música é um caminho conhecido do encenador, Marthaler abordou o projecto dizendo aos actores: «*Vamos começar por cantar*». E assim começou tudo, com os actores a cantar na sala do centro cultural onde criaram “+0”, que começou por ser apresentado em Nuuk, antes ainda de viajar pela Europa. Crónica terna de um encantamento ou fábula ecológica, “+0” é talvez sobretudo um ensaio teatral poético e compassivo sobre a deriva da própria Humanidade. «*Uma outra viagem, de uma outra lógica*», para escutar como se lêssemos Borges, um dos autores evocados no texto do espectáculo, escrito pela equipa de Marthaler.



© Heiko Schäfer

## Uma co-produção da Schaubühne am Lehniner Platz com o Teatro Habima de Telavive: o Mundo em 2030

Reputada pelo carácter contemporâneo, experimental e internacional da sua programação, a Schaubühne tem marcado a História do teatro desde o início dos anos 60, encorajando novas linguagens dramáticas, como é o caso das peças encenadas por Yael Ronen, nascida em Jerusalém em 1976, cujo trabalho integra o repertório desta companhia desde 2007. Uma encenadora que trabalha no fio da História, para fazer uma dramaturgia de leitura crítica das sociedades contemporâneas. Pouco antes de “A véspera do dia final” estrear em Berlim, Ronen afirmou a um jornalista alemão: «*Estamos sempre prontos para que no fim da representação o Mundo já não seja o mesmo. Para que nada fique igual. Para vocês na Alemanha isso é complicado de entender*».

## Brincar com o fogo

“A véspera do dia final” é um trabalho prospectivo sobre o Mundo em 2030 – um futuro marcado pelo domínio da fé religiosa, num caos de regras inconciliáveis entre si, e que determinam a vida das pessoas, tornando impraticável uma co-habitação tolerante dos diferentes credos. «*Com a religião passa-se o mesmo que com o fogo*», diz a encenadora israelita: «*É sinónimo de vida mas também de perigo*». *Enfant terrible* da actual cena teatral, Ronen brinca literalmente com o fogo, levando para o palco actores israelitas, alemães e palestinianos, judeus uns, cristãos outros, mas também muçulmanos sem fé, agnósticos e ateus radicais, todos procurando uma terra-firme onde existir e a que pertencer.

Os textos são escritos por todos e há partes do processo que foram integradas na peça: os telefonemas dos pais dos actores árabes e judeus, pedindo-lhes para que não representem terroristas, para que não falemal da própria religião na Alemanha; o actor israelo-palestiniano que não teme o terror no Médio Oriente, mas sim que alguém na Alemanha, onde os teatros não têm checkpoints, entre armado pelo teatro adentro e o mate. O grupo pesquisou durante vários meses, andou pela Cisjordânia, encontrou-se com sacerdotes e crentes, passou pelo Muro das Lamentações e pelo muro entre Israel e os territórios palestinianos – uma barreira física de várias centenas de quilómetros, já considerada ilegal pelo Tribunal Internacional de Haia.

## Requalificação comercial da fé

A peça trazida ao Festival é um acto de coragem sobre a identidade dos povos e as fronteiras religiosas que os separam. Para dissecar as suas idiosincrasias, Ronen e o seu grupo abordaram as religiões como se de produtos se tratassem. Mas como vendê-las aos consumidores? Pegando nos seus símbolos e aplicando-lhes as leis do marketing: Quão sexy é Jesus nu na cruz? «*Imagina que Jesus tinha sido morto numa cadeira eléctrica? Aham que toda a gente ia andar com uma cadeira ao pescoço?*». Outra possibilidade seria encetar um programa de requalificação, conferindo renovadas qualidades por exemplo ao minoritário judaísmo, mediante uma valorização do seu carácter de religião ‘original’ e de elite: «*Apenas 0,3% da população mundial mas 35% dos prémios Nobel*».

## Para Benoît Lambert, encenador de “Que Faire?”, o Espectáculo de Honra 2012, «as ideias são como armas»

Qual é a génese deste espectáculo, que no ano passado foi o mais votado pelo público do Festival?

Primeiro, o François Chattot propôs-me fazer um projecto juntos. Rapidamente, demos connosco a convidar a Martine Schambacher para se juntar a nós. Sendo tanto a Martine como o François dois actores que muito admiro, fiquei encantado com aquela perspectiva. Começámos a trocar ideias, pondo de parte várias hipóteses: Molière, Feydeau, Courteline... O facto de trabalhar com actores doutra geração permitiu-me reconciliar-me com o Maio de 68. Nos últimos anos, as esperanças

de emancipação dos anos 70 foram constantemente criticadas e caricaturadas. E, no entanto, é preciso escutar o que pode ainda dizer-nos o radicalismo desses anos. O texto desta peça é uma espécie de inventário, em que é passada a pente fino uma quantidade de “objectos” políticos, estéticos, históricos, sociais... Reescrevemos textos, como se o objectivo fosse encontrar extensões, aprofundamentos para esta situação de referência. No final, acabámos por ficar com muito pouca coisa do texto inicial. Mas, com este trabalho de reescrita, circunscrevemos o campo. Este procedimento de inventário constituiu o nosso ponto de partida,

e depois, pelo caminho, encontrámos autores, obras. O que é complicado é que há sempre uma tentação – perfeitamente inútil – de exaustividade. Para evitar isso, e o efeito de lista que essa tentação induz, decidimos com Jean-Charles Massera focar a atenção nalguns pontos escolhidos.

## Face a essa pluralidade de discursos, onde fica a unidade?

Fica na alegoria. Trata-se de uma pequena ficção, com um lado de conto filosófico. É a história de um casal que está na cozinha e que se lança num processo de emancipação espontânea, indo ler, indo descobrir, na mais completa incerteza. Devo con-

fessar que o que me interessa não é produzir ou pôr em confronto estes ou aqueles discursos, mas seguir as aventuras desse casal e ver o que lhe acontece. Depois, podemos sempre desejar que esse inventário se transforme numa caixa de ferramentas para o público, que possa dar-lhe algumas armas. Para mim as palavras, as ideias, os afectos, são armas, e são ferramentas. E ser-me-ia difícil fazer teatro sem essa convicção – digo-o sem inocência, não tenho a certeza de que seja suficiente, e nem mesmo necessário, ir ao teatro para nos emanciparmos... –, mas, mesmo assim, continuo convencido de que a arte pode produzir esclarecimentos.



Martine Schambacher e François Chattot

# Valère Novarina visto por Philip Boulay: «Um dramaturgo para quem o actor deve autogerar-se, fazer-se nascer a si próprio»



Valère Novarina



Philip Boulay

## Por que razão teve vontade de encenar este texto de Valère Novarina?

Tenho sempre em mente a memória de algumas peças – ou de alguns textos – que considero como obras fundadoras. Como poemas que me habitam e estruturam. Não poderia viver sem eles. São respirações, apelos, actos do pensamento. Apenas enceno as peças que se atravessam na minha vida dessa maneira. A língua de Novarina é rigorosamente inaudita. Ou seja, nunca ouvida: ela torna-se respiratória (pneumática, diz ele, para se referir àquela que vem do pulmão). É como um imenso sopro primordial de teatro, como uma insurreição da língua do teatro relativamente ao próprio teatro. Se o artista é dotado, isso significa antes de mais que é dotado de alguma coisa que lhe falta. Resumindo: trata-se de um convite para fazer surgir o real na sua presença nua, e para fazer o teatro escapar ao próprio teatro. Tudo isto com muita comicidade e cólera.

## Qual pode ser a importância deste texto no contexto do teatro actual? Pensa que um texto como este pode contribuir para devolver ao actor um lugar perdido, designadamente em favor do encenador?

Quando comecei no teatro como encenador, aprendi a importância dos actores a trabalhar com eles. Por isso nunca os abandonei ou esqueci! Como hei-de dizer? Gosto dos actores! É justamente por essa razão que sou muito exigente com eles, mas também terno. Só pode haver grandeza se há ternura. Desejo ardentemente que as minhas encenações não sejam visíveis, mas que os processos do teatro possam ver-se. Enquanto encenador faço um trabalho tão anónimo quanto possível. O que me interessa é que a palavra do poeta seja revelada, ou seja, dá-la a ouvir de forma límpida e fluida em toda a sua complexidade. Em poucas palavras: proponho um verdadeiro momento imediato, procurando atingir essa coisa frágil e preciosa que é o instante. Estou, ao lado do actor, ao serviço do que se passa em cena. Este compromis-

so exige que se dê lugar, no próprio gesto da interpretação, à convocação do olhar e à presença do espectador. Cativá-lo, arrebatá-lo a partir da sua própria experiência de vida, do seu pensamento, do seu território. Quando enuncio a noção de território falo de um território do espírito, claro. Ou seja, dar a conhecer e incluir, abraçar como um todo.

## O que pode dizer-nos sobre o actor que escolheu para interpretar “Para Louis de Funès”?

Quando conheci Philippe Durand pareceu-me imediatamente evidente que partilhámos uma mesma ética. Somos, também, da mesma geração. Gosto de acompanhá-lo quando ele entra em solidão com Novarina. Há uma alegria comunicativa que nos assalta a ambos. No Festival de Avignon ele ficou conhecido como alguém que fazia subir as palavras à superfície, tal como os salmões sobem um rio. É alguém que conquista para si o público, alguém habitado pela personagem, sincero, vibrante, gracioso, incansável. Representa como uma necessidade, como se as palavras devessem ser ditas por ele, aqui, e agora, e seguimo-lo nessa convicção.

## O que significa para si regressar a Portugal para trabalhar no âmbito de mais uma edição do Festival de Almada?

Antes de mais significa a possibilidade de reencontrar a equipa do Festival e do Teatro Municipal de Almada, pessoas que considero verdadeiros *compagnons de route*! Sou-lhes muito grato por esta fidelidade rara e à prova de bala. Nestes tempos de extrema fragilidade, conseguimos estar presentes no Festival, e isso enche-nos de alegria. Significa também reencontrar pessoas inesquecíveis, como Joaquim Benite, Diogo Dória, que considero um dos maiores actores europeus (trabalhámos juntos em “Na solidão dos campos de algodão”, de Koltès, na Culturgest e em Maputo, em 2006, e também fizemos “Uma visita inoportuna”, de Copi, há dois anos), ou ainda André Gomes. Portugal faz parte da minha geografia pessoal.

# tg STAN estreia “Nora” de Ibsen: «sobre uma sociedade em que a “sensatez”, a submissão e as pequenas ambições, se sobrepõem à liberdade de pensamento»

Tiago Rodrigues, actor e encenador português que colabora habitualmente com a companhia belga tg STAN, fala sobre o processo de criação colectiva de “Nora” de Ibsen.

## Pode descrever esta versão pelo colectivo STAN da peça de Ibsen?

Descrever esta peça antes de ela existir é complicado, porque ainda não sabemos o que será. Sobre tudo porque, no modo de trabalhar dos STAN, há muitas coisas que não sabemos realmente como vão acontecer antes da estreia. Não ensaiamos cenas, muitas vezes não sabemos como os outros actores vão fazer esta ou aquela cena. O que sabemos e trabalhamos profundamente é o que pensamos sobre a peça. Sabemos aquilo com que concordamos e aquilo em que discordamos. Será uma versão que só nós poderíamos fazer desta peça, pelo simples facto de que será assente no debate que nós, os quatro actores, podemos ter com as palavras de Ibsen. Por vezes estaremos de acordo e outras vezes em desacordo, mas tentaremos estar sempre a pensar com o público.

## Que teatro se procura fazer quando se trabalha, como os STAN, sem um encenador?



tg STAN

Da experiência que tenho de trabalhar com esta companhia nos últimos 14 anos, e correndo o risco de simplificar demasiado as coisas, diria que o teatro praticado pelos STAN é um teatro feito por actores que querem pensar o teatro que fazem, assumindo a liberdade e a responsabilidade de o fazerem. Antes ainda de ser uma opção estética ou política, é um teatro que nasce do desejo pessoal de cada actor de usar o teatro para pensar. Não nos limitamos a pensar e inventar apenas durante os ensaios mas continuamos a fazê-lo em palco, na presença de um público, procurando uma conversa real que usa um texto teatral para poder existir. Daí surge a necessidade de criar peças colectivamente, partilhando ideias e decisões, procurando

do um espectáculo que não está “fechado” antes de que o público entre na sala. Pelo contrário, o espectáculo só começa a ser construído a partir do momento em que o público entra na sala.

Tudo já foi debatido e preparado, mas não é ainda teatro, porque só o pode ser quando for visto por um público. De noite para noite, o espectáculo pode mudar substancialmente, mas não se trata de procurar a diferença pela diferença. Trata-se de saber que pode ser diferente, que há uma escolha e que estar em palco implica tomar decisões. A ausência dum encenador não implica menos pensamento dramático, estético, político ou filosófico. Implica apenas que esse pensamento é partilhado e que ninguém serve as ideias de uma só pessoa.

# “Dois de nós”, a criação romena de teatro de pantomima, é «uma montagem de emoções»

Ana Pepine e Paul Cimpoiu, directores do grupo romeno Passe-Partout, conceberam um espectáculo sem palavras a partir de uma história de amor atemporal e universal, sobre a qual tecem algumas considerações.

**Como descrevem o espectáculo que apresentam no Palco Grande “Dois de nós”** é um conjunto de estados de espírito que às vezes vivemos nas nossas vidas. O espectáculo nasceu de uma necessidade da alma, e isso faz com que seja universal, e também atemporal. A peça tem em si uma grande dose de emoção e empatia. Enquanto escritores, encenadores e artistas, quisemos pôr todos os nossos sonhos em cena. Podemos dizer que esta é uma montagem de emoções. Assim nasceu “Dois de nós”... e fala de qualquer um de nós os dois!



Paul Cimpoiu e Ana Pepine

## Sentem que o teatro de pantomima é considerado um “teatro menor”?

Pode dizer-se que o teatro de pantomima clássico é considerado um teatro menor... mas o nosso teatro é diferente! Não é baseado apenas em mímica, usamos uma linguagem universal; expressamos os nossos sentimentos, emoções e ideias; além das palavras, usamos todas as formas artísticas de expressão: música, dança (desde o *ballet* clássico ao sapateado, às artes marciais ou ao tango), mímica e vídeo. O nosso teatro é aquilo que

Grotowski considerou ser o teatro total. É um teatro contemporâneo. Deveríamos encontrar uma definição simples e poderosa para nos definir, de modo a convencermos o público de que o que fazemos não é uma velha forma de teatro (como a mímica) mas exactamente o contrário: uma forma moderna e inovadora. O nosso mestre, Dan Puric, criou um novo estilo de mímica. Ele transformou a mímica clássica numa forma natural: a personagem e a história são o mais importante, e não os movimentos e as ilusões que a mímica clássica normalmente cria (apenas

como uma *performance* física). Nunca usamos caras pintadas de branco e corpos vestidos de negro; usamos a mímica de forma realista, num teatro realista, para que as nossas histórias de mímica se pareçam com os filmes mudos de Chaplin, ou com o vencedor do Óscar em 2012, “O artista”. E, no que diz respeito às outras formas de expressão, como a dança, o vídeo, os efeitos visuais, tudo isso não é utilizado para mostrar uma *performance*, mas para criar uma emoção, para expressá-la de uma forma mais forte do que as palavras conseguiriam.

## “Hábito”, uma peça sobre “O livro do desassossego”

O encenador Roberto Bacci, director de “Hábito”, fala da sua relação obsessiva com Fernando Pessoa, afirmando que este espectáculo é uma forma de tentar libertar-se do poeta.

**Diz que “O livro do desassossego” de Bernardo Soares é impossível de encenar. Conseguiu dirigir a peça mantendo-se fiel ao livro?**

“O livro do desassossego” é um livro sem início e sem fim, que traduz um “estado”, um estar parado dentro de si mesmo, colocando-se a eterna questão: quem sou eu em relação ao sentido da minha existência? O fascínio desta pergunta e deste aparente “estar parado”, tal como é dito nas próprias palavras de Pessoa, foi a calamidade que nos atraiu para a armadilha da qual eu e a Anna Stigsgaard tivemos de sair utilizando o teatro. Depois de três meses de trabalho intenso, e graças à colaboração do dramaturgo Stefano Geraci e de todos os 15 actores, nasceu finalmente “Hábito”. “O livro do desassossego”, uma vez que não pretende contar uma história, cumpre-se verdadeiramente no espectáculo, participando, juntamente com os outros textos de Pessoa, na criação de um mundo de heterónimos que invade os nossos pensamentos e os nossos corpos. Pessoa antecede-nos e persegue-nos ao mesmo tempo: encontra a sua forma de habitar o espectáculo, deixando que as acções, as músicas e as cantigas portuguesas consubstanciem um coro que responde à pergunta que já referi e que é subjacente a toda a peça: quem sou eu em relação ao sentido da minha existência?

**Por que é que decidiu homenagear Fernando Pessoa?**

Há vários anos que Fernando Pessoa tende a tornar-se no meu heterónimo de todas as vezes que inicio um novo espectáculo. A homenagem que lhe faço com “Hábito” é talvez também um modo de libertar-me dele. Pessoa insinua-se dentro de quem quer que se cruze com ele: a sua vida “qualquer”, quotidiana, os heterónimos nos quais se espelhou e se escondeu, o olhar metafisicamente material com que conta a vida à qual estamos condenados, a tristeza amarga e irónica com que observa a sua própria inquietude, a grande poesia de que é capaz – criam um labirinto no qual nos podemos perder, hipnotizados por um olhar que penetra como poucos a nossa existência.

**O que quis transmitir ao público com este espectáculo?**

Um espectáculo constrói-se lentamente, enquanto procura encontrar o seu caminho num labirinto de estímulos. Um espectáculo assim construído, como “Hábito”, não nasce para convencer os espectadores de uma verdade, mas para fazer perguntas. O resultado final, quando se alcança esse objectivo, é a construção de uma armadilha para capturar um significado. A armadilha deve ser bem construída para poder funcionar, e deve ser invisível, claro. O significado é aquele que cada espectador levará para casa, para a sua própria vida quotidiana. Isto é, o teatro pode surpreender e levar a fazer perguntas.

## Cortes de subsídios em Itália dão origem a “Lisboa”, um espectáculo de rua em colaboração com o Festival ao Largo

A encenadora dinamarquesa Anna Stigsgaard, que tomou contacto com Pessoa quando viveu em Portugal, fala sobre a chegada de “Lisboa” à cidade que lhe deu nome.

**Como surgiu a ideia de criar esta performance de rua em bicicleta?**

“Lisboa” foi criado quase por acaso. Em Dezembro de 2010 estávamos a trabalhar na performance “Hábito”, dedicada a Fernando Pessoa, na qual quatro actores são rodeados e interpelados por um coro de figuras em bicicleta, que também tocam instrumentos e cantam. No mesmo período, o governo italiano anunciou a decisão de cortar 40% nos financiamentos estatais para o teatro. A reacção foi uma greve nacional dos trabalhadores do teatro, organizada numa segunda-feira em que eu e o coro de “Hábito” tínhamos ensaio marcado. Em vez de fazer greve passivamente, decidimos protestar através de um “acontecimento” de rua, com o material que tínhamos de “Hábito” (os figurinos, as bicicletas, os instrumentos, as músicas portuguesas e os textos de Pessoa). Imaginámos Pessoa (um actor que se parece muito com Pessoa ainda jovem) a chegar a uma pequena cidade italiana de comboio, enquanto os seus heterónimos o recebem na estação, e depois a ser levado numa visita pela cidade. Depois de ver este acontecimento, percebi que isto se poderia transformar numa performance. Mantivemos os figurinos e as bicicletas, e a ideia de Pessoa a



chegar e a ser recebido, mas decidimos “transformar” cada cidade que visitamos em Lisboa, essa cidade que Pessoa praticamente nunca deixou na sua vida adulta, e onde encontrou a sua infinitude. Recuperámos o guia (o que o turista deve ver em Lisboa) escrito por Pessoa, e uma figura-guia entrou no espectáculo. Adicionámos canções portuguesas e melodias, e mais textos de Pessoa, bem como novas cenas. Como “Lisboa” se desenvolveu como uma performance por si só, e não apenas como uma outra versão de “Hábito”, explorámos os espaços da cidade em si, usando jardins, janelas, varandas, e também torres de igreja, para que cada cidade se torne um verdadeiro “parceiro” na performance que apresentamos.

**Era um desejo vosso apresentar o espectáculo em Portugal?**

Apresentar “Lisboa” em Lisboa é uma espécie de sonho: finalmente, as 11 figuras habitarão as ruas onde Fernando Pessoa se moveu, aparecerão nas janelas da casa onde nasceu, visitarão o bar onde ele habitualmente ia beber o seu vinho do Porto. É também um paradoxo, porque, finalmente, o espectáculo vai realmente mover-se nas ruas e praças que geralmente convidamos o espectador a imaginar. Desta vez, Fernando Pessoa vai realmente regressar a Lisboa, e os seus heterónimos vão realmente guiá-lo pelas ruas que ele conhecia tão bem. Estamos a trabalhar para conseguir tornar esta performance muito especial!

## Ricardo Pais, encenador de “O mercador de Veneza”: «Pareceu-me mais interessante explorar a diferença entre Veneza e Belmonte, separando-as»

Ricardo Pais volta ao “Mercador de Veneza”, uma peça que já encenou no Porto. A propósito, fala-nos deste novo trabalho para a Companhia de Teatro de Almada, em parceria com o Teatro Nacional de S. João.

**“O Mercador de Veneza” põe a nu a questão da interpretação das leis feitas pelos homens e demonstra exemplarmente a que ponto a justiça pode ser (e muitas vezes é) arbitrária e imponderável. Desse ponto de vista, o que podemos aprender com este texto de Shakespeare?**

Relativamente às leis, há que salvaguardar uma questão: Shakespeare não tinha ideia nenhuma do que era a legislação na Cidade República de Veneza, e ele seguiu, designadamente em relação às taxas e aos juros, a realidade inglesa. Nessa medida, houve por assim dizer atropelos ao direito processual que foram feitos por Shakespeare por motivos dramáticos. Uma coisa sabemos: o sistema está montado para vitimar o judeu, ou qualquer estrangeiro cuja acção pudesse colidir com a estrutura político-económica de Veneza. Apesar dos quinze minutos de fama que Shylock consegue, ao arrastar o Duque de Veneza para aquela aventura tribunalícia (depois de ter reclamado o foro de Veneza como sendo também o seu), tudo está feito para o cercar. Não é por acaso que, no tribunal, o mercador real é chama-

do a ser poupado: ele faz parte de uma casta reduzida de uns poucos quantos que tinham aquele título e que eram muito importantes para a cidade – tal como era importante o dinheiro dos judeus!

Penso que não é de justiça que esta peça trata, antes de várias ambivalências, entre as quais as daquele sistema jurídico. O que levanta uma outra questão que acho muito interessante: quereria o judeu efectivamente assassinar o rapaz? O João Reis [que interpreta o judeu Shylock] acredita que o judeu não queria matar António, mas apenas marcá-lo.

O desenlace da obra joga-se no julgamento, que, na minha versão, surge no final da primeira parte da peça – optei por juntar na primeira parte todas as cenas passadas em Veneza, incluindo aí, travestidas, as mulheres da peça, antes ainda de se saber quem elas são (retomá-las-ei mais adiante em Belmonte, na segunda parte). Tudo converge para esse momento, para a cena do tribunal, em que o contrato celebrado entre o mercador e o judeu é esgrimido.

**Por que separou os mundos de Veneza e Belmonte?**

Sempre achei os cortes sistemáticos da montagem paralela (assim mesmo chamada na linguagem do cinema) um factor prejudicial à densidade dramática da peça, e sobretudo ao thriller veneziano com Shylock no

protagonista. Quis por isso experimentar juntar todas as cenas passadas em Veneza numa das partes, e aquelas passadas em Belmonte na outra parte – e verifiquei que era necessário muito pouco para tornar verosímil o que acontece na primeira parte, e para que as pessoas possam reconstituir, por *flashback*, o fio de tempo e a alternância entre os dois lugares. Pareceu-me mais interessante explorar a diferença entre Veneza e Belmonte, separando o espaço sujo, mercantil, aventureiro, habitado pelos mercadores e pelos seus barcos, isto é, Veneza, do espaço que é a sua antítese, aquela espécie de paraíso artificial que é Belmonte – um lugar onde a harmonia se compra, um espaço de fuga total.

Por outro lado, achei interessante fazer cruzar o pesadelo da primeira parte com a alegria da segunda parte. Foi um exercício dramático, que resultou muito bem na leitura e requereu depois a resolução de uns quantos problemas cénicos. Permitiu-me retirar o judeu da segunda parte, a não ser num momento genuinamente dramático, de reescrita, que é a *rêverie*, quando António tem um pesadelo e se vê o corpo do judeu por cima do seu, como se empilhados em Auschwitz. Trata-se, na verdade, de um pesadelo que ele tem com as suas várias dificuldades e inaptações, com as suas diferenças também, o que o torna ansioso e

faz dele um consanguíneo do judeu. É dessa ansiedade (entre cristãos e judeus) que nasce uma boa parte da insegurança que habita estas personagens, e ela está bem explícita no pesadelo quando, forçado a converter-se, o judeu se diz conformado.

**“O Mercador de Veneza” é ou não um texto antisemita?**

A peça terá o seu quinhão antisemita porque trabalha sobre o estereótipo do judeu. Mas a verdade é que depois Shakespeare lhe dá oportunidades incríveis, e por isso, e malgrado o que Harold Bloom disse, quando, apesar da boa vontade de Shakespeare, declarou a peça antisemita, não me parece que assim seja. Em última análise, e tal como disse Janet Adelman, a peça poderá porventura ser antisemita, mas o espectáculo, este espectáculo, não o é. Janet Adelman escreveu “Christian and Jew Blood Relations in The Merchant Of Venice” [University Of Chicago Press, 2008], um livro que constituiu um volte-face na leitura semita ou antisemita da peça, hoje considerado já uma referência, e que foi fundador para a minha própria leitura do texto, em questões como a da solidão do judeu ou das suas verdadeiras intenções. Posicionamo-nos claramente a favor do judeu – os judeus que se acreditava serem o diabo, serem negros, circuncidados (leia-se capados): a primeira vez que a palavra *sisy*



Ricardo Pais

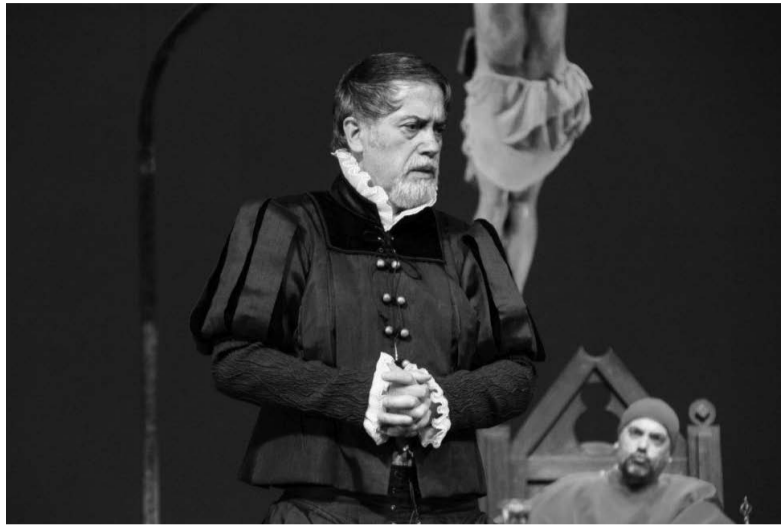
(maricas) foi usada, foi-o contra os judeus. Ora, tudo isto nos obriga a estar muito atentos às más interpretações que possam vir a surgir, e a tentar perceber de que lado pode estar o público. Esta peça chama-se “O Mercador de Veneza” mas, na realidade, de quem toda a gente fala é de Shylock, e, nesse sentido, a peça é a do judeu, que tem nela um lugar central. O que Lawrence Olivier (que vi ao vivo) e todos os grandes actores querem fazer quando atingem a maturidade é o papel deste judeu. Em certa medida, o mercador não é uma personagem, mas um elemento dramático de desenvolvimento da personagem do judeu. No entanto eu acho que a personagem de António [Albano Jerónimo] é fundamental.

# “A controvérsia de Valladolid”, ou como um texto passado no século XVI toma posição crítica sobre a sociedade actual

João Mota já conhecia há alguns anos o texto de “A controvérsia de Valladolid”, de Jean-Claude Carrière, tendo tentado encenar a peça anteriormente. Porém nessa altura não conseguiu fazê-la, «*porque os subsídios ao teatro, que são cada vez mais uma esmola, não o permitiram. Trata-se de uma peça cara, para vários actores, e que pede um cenário que é oneroso*».

## Actualidade de “A controvérsia”

Embora “A controvérsia de Valladolid” se passe em 1550, naquela que era então a cidade capital de Espanha, a peça aborda a ainda hoje espantosamente controversa questão das qualidades da alma humana, consoante ela seja a de um branco, de um preto ou de um índio. Um tema que as descolonizações ocorridas na segunda metade do século XX não conseguiram *de per si* resolver, e cuja actualidade permanece também remanescente no Portugal pós-colonial. «*Esta peça põe em cena a questão da liberdade*», disse João Mota, «*e interroga-nos sobre o seu significado actual. Pois embora se passe no século XVI, fala de realidades que continuam a existir: da desvalorização do ser humano, apesar de a escravatura ter sido abolida no século XIX; do lugar dos outros numa sociedade em que apenas parece haver lugar para o ‘eu’; de países que ocupam outros e que os comandam*», e por isso interpela as novas formas de colonialismo que são as do nosso



Virgílio Castelo e Álvaro Correia

tempo – uma época em que, apesar de muito usada, e até banalizada, a acção que pressupõe «*a palavra solidariedade se impõe*», contendo em si a única fraternidade que pode salvar-nos da brutalidade dos racismos que subsistem nas chamadas sociedades democráticas.

## Jean-Claude Carrière

Sobre o dramaturgo, que João Mota conheceu pessoalmente quando o autor estava a trabalhar com Peter Brook (uma longa colaboração de muitos anos), o encenador afirmou tratar-se de «*um homem que escreve tomando sempre uma posição crítica relativamente à sociedade actual*». Para além de dramaturgo, Jean-Claude Carrière é autor de guiões de

filmes importantes, como aqueles de Buñuel, “Belle de jour” ou “O charme discreto da burguesia”, tendo ainda assinado textos para filmes de Milos Forman, Louis Malle ou Jean-Paul Rappeneau.

## A Comuna no Festival

Questionado sobre o significado desta renovada presença em Almada da companhia que dirige, e que celebra este ano 40 anos de actividade, João Mota lembrou que A Comuna participa no Festival de Almada «*desde as suas primeiras edições*». «*É um sítio onde gosto muito de estar e onde posso aperceber-me de outras realidades teatrais. É um ponto de honra A Comuna estar uma vez mais presente em Almada.*»

# “Enquanto vivermos”: o que acontece quando se cruza o palco com a vida dos actores

Uma *performance* teatral que vai acontecer no dia 4 de Julho, feita a partir do cruzamento de texto escrito e de improvisação, é a base para aquilo que poderá ser visto no Grande Auditório da Culturgest, em Lisboa, entre os dias 5 e 8 de Julho de 2012 – «*uma escrita de actor, feita a partir de dentro da própria cena, partindo de matéria experiencial e encarando o teatro como uma arte processual, ou seja, em que o que nos interessa é o processo*», nas palavras de Pedro Gil, um dos criadores (juntamente com Romeu Costa) de “Enquanto vivermos”, «*um título que nos convida a completá-lo*».

## A desconstrução do teatro

Um teatro que se faz misturando, por exemplo, um poema de Harold Pinter e excertos de “Judas”, de António Patrício, mas também vários outros materiais dramaturgicos, «*que convocam a nossa memória do teatro enquanto espectadores*», disse Pedro Gil, um actor interessado numa forma de desconstrução do próprio teatro que segue uma linha claramente pós-dramática e conceptual. Porém não em posição de combate: «*Não combato o teatro convencional, de que não me sinto vítima, mas gosto de brincar com as convenções, e de ver o que acontece quando não se tem uma história, ou*



Pedro Gil

uma personagem, e se podem escolher outros caminhos. Interessa-me cruzar o teatro (enquanto algo que se repete) com a performance (no sentido do happening) e o cinema (que é o momento que fica congelado no tempo), procurando a verdade desse dia em que estou em cena. A partir do dia 5 vamos relacionar-nos com o que deixámos registado em vídeo no dia 4 de Julho, nessa performance de ensaio-geral, ainda sem público. Ou seja, a

partir do dia 5 [que é quando “Enquanto vivermos” estreia] ganharemos distância relativamente ao que deixámos feito nessa performance, sabendo que ela não poderá repetir-se, como acontece por exemplo com as fotos de um casamento a que regressamos, numa evocação da memória de um acontecimento único. É uma viagem comum, feita com gestos colectivos e em que a experiência vivencial do próprio actor é a matéria do espectáculo».

# João Botelho, Paulo Ribeiro e Olga Roriz em programa conjunto



Henriet Ventura e artistas da CNB

O programa apresentado no TMA pela Companhia Nacional de Bailado é constituído por duas partes: uma curta-metragem de João Botelho sobre uma coreografia de Paulo Ribeiro, “La Valse”, e uma coreografia de Olga Roriz, “A sagração da Primavera”. Para Luísa Taveira, directora desta Companhia, as duas obras completam-se: a primeira é uma metáfora da decadência da valsa vienense e da Europa pós 1ª Grande Guerra, e a segunda traz consigo uma mensagem de redenção e de esperança no futuro.

## Porquê esta opção de juntar uma curta-metragem e uma coreografia num espectáculo só?

“A Sagração da Primavera” é uma peça curta, de cerca de 40 minutos, o que faz com que num espectáculo haja necessidade de acrescentar uma peça complementar. A dificuldade na escolha desse complemento reside no facto de “A Sagração da Primavera” ser musical e coreograficamente marcante, quase excessiva, que ensombra tudo à sua volta. A ideia de acrescentar a curta-metragem – “La Valse” – surge, então, da necessidade de nos afastarmos d’ “A Sagração”.

A ideia de filme/imagem chegamos através das palavras de Diaghilev que, depois de ouvir a peça tocada por Ravel, a recusa, dizendo que ela é “a imagem de um ballet”. Maurice Ravel chamou-lhe um “poema coreográfico” e penso que foi essa a ideia a que, tanto João Botelho, como Paulo Ribeiro, quiseram ser fiéis. Mesmo assim, são duas peças que se completam: enquanto “La Valse” é uma metáfora à decadência da valsa vienense e da Europa pós 1ª Grande Guerra, transportada para a actualidade, “A Sagração” traz consigo uma mensagem de redenção e de esperança no futuro.

## O que pode dizer sobre a importância de ter nomes como João Botelho, Paulo Ribeiro e Olga Roriz neste espectáculo?

Os nomes destes criadores são incontornáveis na cena artística portuguesa. A Companhia Nacional de Bailado já trabalhou por diversas vezes com a Olga Roriz e com o Paulo Ribeiro, em obras que se impõem e falam por si: “As Troianas”, “Pedro e Inês”, “A Sagração da Primavera” da Olga, e “Du Don De Soi”, “Uma coisa em forma de assim” e “La Valse”, do Paulo. A experiência de trabalhar com o João Botelho foi muito gratificante, não só porque ele é um verdadeiro “bailarino da imagem” como também é de uma generosidade e empatia que transforma o trabalho mais árduo em puro prazer. Tomei consciência, há poucos dias, de que a curta-metragem “La Valse” é o primeiro filme de dança em Portugal. A João Botelho o devemos.

## A digressão de espectáculos é uma aposta na descentralização da companhia? Porquê?

A digressão nacional da CNB é um dever, mas um dever que aceitamos de muito bom grado. O acolhimento que temos nos diversos teatros do País ajuda-nos a crescer e a orgulharmo-nos do nosso trabalho.

## Qual o significado para a CNB desta presença no Festival de Almada?

Almada é um destino obrigatório da CNB, mas é a primeira vez que participamos no seu Festival. Sentimo-nos honrados com este convite e por estarmos ao lado de grandes obras, criadores e intérpretes internacionais. Mais do que isso, gostamos de estar ao lado de Joaquim Benite, esse Grande Homem do teatro, por quem sentimos um enorme respeito e carinho.

# Luis Miguel Cintra: do teatro como lugar de verdadeiro encontro, ou laboratório da mais nobre política

Luis Miguel Cintra, uma figura habitual do Festival, quis com “O sonho da razão” tentar dar a perceber que é enorme a contradição entre cada indivíduo e as ideias que tem. Na entrevista que se segue, o director do Teatro da Cornucópia fala sobre a sua concepção do lugar do teatro na sociedade contemporânea.

**Em que medida procurou falar de nós todos, no Mundo de hoje, com esta colagem de textos destes sonhadores da Razão?**

Gostava de com este espectáculo insistir afinal numa questão eterna: a necessidade de cada um se inventar e se responsabilizar como indivíduo. Uma das coisas mais bonitas e revolucionárias comum aos filósofos do Iluminismo, de cujos textos se parte neste “O sonho da razão”, foi a coragem de se libertarem das regras sociais, religiosas e políticas que transformavam os seres humanos em “carneirada” e apaixonarem-se pela necessidade de construirmos a nossa personalidade em liberdade. E a paixão de conhecer a realidade, a vida. Conhecer de maneira nova. Para uma nova sociedade. O que eles descobriram cientificamente, e até na arte, já é em grande parte de interesse apenas histórico. Mas a atitude é exemplar e tem muito a dizer ao nosso tempo de repres-

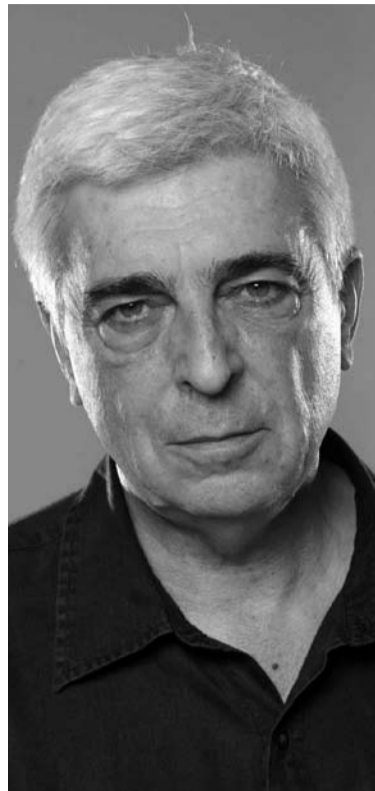
são ideológica. É importante que as pessoas se respeitem a si próprias e aos outros. Que cada um assumia a sua responsabilidade.

**Será o teatro, e muito especialmente o teatro de texto, o nosso último reduto de Participação e de Liberdade?**

Isso não sei. Mas sei que é sobretudo um lugar, por mais contraditório que pareça, sem máscaras. Uma arte de viver com os outros através de formas muito elaboradas de jogo. Mentira ou verdade tanto faz, como dissemos no “Fingido e Verdadeiro” [*“Fingido e verdadeiro ou martírio de S. Gens, actor”*, uma adaptação de Luis Miguel Cintra do texto homónimo de Lope de Vega, que esteve recentemente em cena no Teatro da Cornucópia]. Partilhar a existência é que importa. Uma excepção quando todos vivem só desencanto e desconfiança mútua. O teatro é um lugar de verdadeiro encontro. Devia ser uma escola, ou um laboratório da política entendida de maneira nobre.

**O que pode adiantar-nos sobre a escolha dos actores e sobre a sua abordagem à encenação?**

Somos só três: o Dinarte Branco, a jovem Leonor Salgueiro e eu. Quis fazer um espectáculo culto e inteligente, ligeiro, civilizado e sobre a ci-



Luis Miguel Cintra

vilização. Julgo que eles entendem isso. E uma partilha de três representantes de idades diferentes em situação de igualdade. Ou seja: veja as diferenças...para perceber como podemos viver (mal ou bem) em comum.

# “O Sr. Ibrahim e as flores do Corão”: uma história sobre a amizade entre um velho árabe e um jovem judeu



Miguel Seabra e Rui Rebelo

**M**iguel Seabra cria um texto de um dos autores mais representados da dramaturgia contemporânea. Para o director do Teatro Meridional a qualidade que mais surpreende neste texto de Eric-Emmanuel Schmitt é a sua capacidade rara de colocar em palavras a essência da alma humana em toda a sua diversidade. Para Seabra “O Sr. Ibrahim e as flores do Corão” é uma grande viagem iniciática sobre a tolerância, a religião, a sexualidade e o amor.

**Por que razões quis fazer esta peça de Eric-Emmanuel Schmitt no ano em que o Teatro Meridional celebra os seus 20 anos?**

Quando pensámos a programação do Teatro Meridional para 2012, a Natália Luiza e eu sentimos que “O Sr. Ibrahim e as flores do Corão” seria o espectáculo que, simbolicamente, resumia de maneira feliz os 20 anos da nossa caminhada artística porque esta história contém, também, os principais elementos que caracterizam os alicerces da teatralidade meridional: o trabalho centrado na interpretação do actor, a comunicação directa com o público, a música ao vivo como elemento preponderante dessa mesma comunicação, a simplicidade rigorosa de todo o trabalho plástico, a(s) viagem(s) - porque o Meridional sempre foi um projeto de itinerâncias várias -, a subtilidade exigida a quem navega emocionalmente entre a tragédia e a comédia, dito de uma forma resumida, o encontro com o outro. Mas também porque é uma grande e bonita história sobre a Amizade e a Tolerância, sobre a aceitação e inclusão das diferenças, uma história sobre o encontro de dois homens e de como esse encontro foi determinante para a vida de ambos, ou seja, uma enorme história sobre a Humanidade.

Porque o teatro é isso mesmo, um local onde os Homens se encontram para ouvirem histórias e prosseguirem, enriquecidos, os seus caminhos.

Aproveito para dizer que dedico este espetáculo ao Joaquim Benite pela importância que tem na vida de tantas pessoas, sendo este Festival a prova viva de que - com coragem, determinação, exigência e muita generosidade - o sonho de partilhar histórias é um caminho indispensável à Humanidade.

**O que o interessa no trabalho deste dramaturgo de língua francesa?**

A qualidade que mais surpreende é a capacidade rara de colocar em palavras a essência da alma humana em toda a sua diversidade. Este texto é uma grande viagem iniciática, com um sentido trágico extremo e um humor desconcertante, onde se fala de tolerância, religião, sexualidade, amor, de caminhos percorridos, da sobrevivência e da reprodução, neste caso simbolizadas através da passagem de um testemunho ético. E tudo com grande simplicidade, o que o torna muito transversal, diria mesmo universal, porque simples quer dizer isso mesmo, universal.

**Procurou ‘aportuguesar’ ou ‘actualizar’ a versão original da peça - falando das realidades de que trata, situadas na Paris de 60’?**

Não. Para mim as realidades geográficas e temporais funcionam como pontos de partida, matéria concreta que está presente no espectáculo de modo subtil. Digamos que são as madeiras com que o barco foi construído. Mas as águas por onde navegamos ultrapassam essas fronteiras sugeridas pelo autor, porque o que interessa não é tanto o cais de partida ou o de chegada mas o que se viu e sentiu durante a viagem.

**Pode revelar-nos alguns aspectos da encenação?**

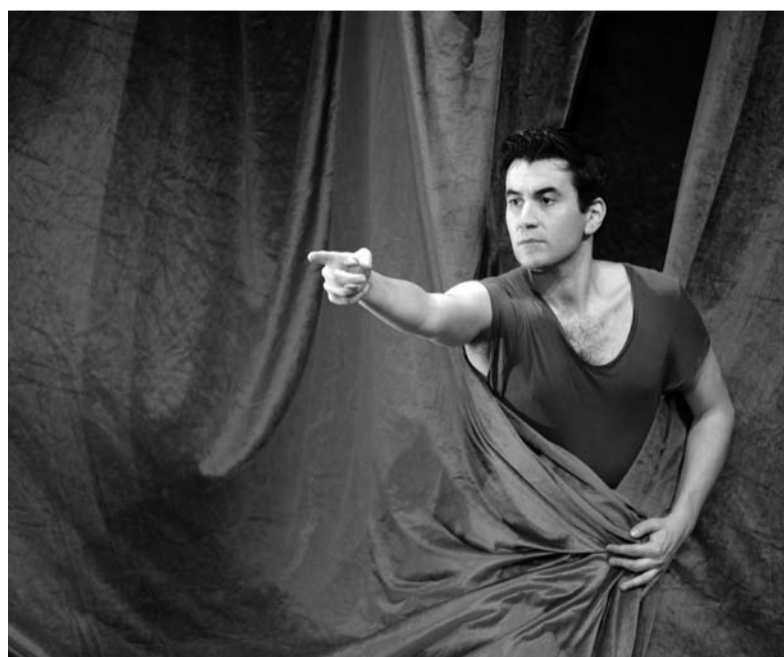
No primeiro dia dos ensaios disse à Marta Carreiras e ao Rui Rebelo, meus parceiros artísticos, que o nosso desafio era precisamente encontrar as vibrações certas sugeridas nas palavras do texto, pois o espectáculo em si já existia. Acredito que os espectáculos ‘estão à espera’ de quem lhes dê forma, e o nosso trabalho, enquanto artistas, é precisamente entender - muitas vezes de maneira intuitiva, isto é, no rio onde a razão não se sente muito confortável - qual a forma certa que cada ‘objecto’ tem. E essa descoberta - que, no nosso caso, é sempre feita em andamento porque sentimos que a impermanência dos dias é uma boa aliada criativa - tem, necessariamente, correspondência directa com o respectivo grau de maturidade humana, experiência de vida e nível de consciência espiritual das pessoas envolvidas.

# O sagrado pecaminoso da volúpia: Silva Melo dirige Elmano Sancho num texto polémico da dramaturgia realista italiana

Jorge Silva Melo dirige “Herodiades”, de Giovanni Testori. O que agradou ao director dos Artistas Unidos no texto do dramaturgo italiano foi a noção do sagrado, a exposição do desejo sexual e da sua forte repressão, a volúpia das palavras. Silva Melo destaca ainda a colaboração «*intensa, dedicada e tão trabalhada*» com o protagonista do espectáculo, o actor Elmano Sancho, que considera «*um actor muito especial*».

**Por que razão quis fazer esta peça e quais as grandes qualidades que encontra no texto de Testori?**

Há muito tempo que na minha secretária andavam os “Três Prantos” de Giovanni Testori, na maravilhosa tradução que para nós fez o Miguel Serras Pereira. Testori é um autor fundamental do realismo italiano, autor das novelas em que Visconti baseou o seu belíssimo “Rocco e os seus irmãos”, autor de vários textos que inspiraram cineastas como Ermanno Olmi ou gente de teatro como o próprio Visconti. Mas é difícil traduzi-lo, de tal forma ele joga com a linguagem plebeia, anacronismos, plebeísmos, neologismos, onomatopéias. Das suas peças finais creio que apenas “Herodiades” foi traduzida para outras línguas - e esta é, tenho a certeza, a primeira montagem de uma tradução deste texto. Encanta-me a sua noção do sagrado, raiando o pecado, encanta-me o seu encantamento com o mundo ordinário, a exposição claríssima do desejo sexual e da sua



© Jorge Gonçalves

forte repressão, encanta-me a volúpia das palavras, encantadas elas e encantatórias. Mas é claro, eu não faria este texto sem a colaboração intensa, claríssima, dedicada e tão trabalhada do Elmano Sancho, um actor muito especial a quem, um dia, enviei um mail com o texto e a pergunta: «*ousas?*». E ele disse que sim. Claro que é preciso ousar muito para apresentar este texto nu: ousar tecnicamente, ousar pessoalmente. E foi de surpresa em surpresa que fui trabalhando o espectáculo, recebendo as sugestões extraordinárias do extraordinário actor que tive o orgulho de aqui ter.

**O que pode adiantar sobre a sua abordagem à encenação de “Herodiades”?**

O espectáculo é todo centrado no trabalho luminoso do actor, que destriça o texto, nos leva encantados por ele adentro, nos convida pelos meandros do seu desejo místico e carnal.

Diz o Tolentino Mendonça, poeta, que «*até dói por dentro*» a interpretação do Elmano. E quando, finalmente, a paz cai sobre o corpo de Herodiades (que é uma mulher mas aqui um sexualíssimo rapaz), é a noite que cai sobre o nosso desejo. Ardente.

# PROGRAMAÇÃO 29.º FESTIVAL DE ALMADA 4 A 18 DE JULHO DE 2012

Local	Companhia	Espectáculo   Autor   Encenador	Data
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA Palco Grande	A NEGRO PRODUCCIONES	A IDADE DE OURO   Israel GALVÁN   Pedro G. ROMERO	QUA 4   22H00
	FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO	HÁBITO   A partir de Fernando PESSOA   Roberto BACCI e Anna STIGSGAARD	SÁB 7   22H00
	PASSE-PARTOUT DAN PURIC THEATRE COMPANY	DOIS DE NÓS   Ana PEPINE e Paul CIMPOIERU	QUA 11   22H00
	THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE - CDN	QUE FAZER? (O REGRESSO)   Jean-Charles MASSERA e Benoît LAMBERT   Benoît LAMBERT	SÁB 14   22H00
	COMUNA - TEATRO DE PESQUISA	A CONTROVÉRSIA DE VALLADOLID   Jean-Claude CARRIÈRE   João MOTA	QUA 18   22H00
TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA Sala Principal	COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA	O MERCADOR DE VENEZA   William SHAKESPEARE   Ricardo PAIS	QUI 5   21H30 SEX 6   21H30
	COMPANHIA NACIONAL DE BAILADO	LA VALSE   João BOTELHO e Paulo RIBEIRO   A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA   Olga RORIZ	QUI 12   21H30 SEX 13   21H30
FÓRUM ROMEU CORREIA Auditório Fernando Lopes-Graça	TEATRO MERIDIONAL	O SR. IBRAHIM E AS FLORES DO CORÃO   Eric-Emmanuel SCHMITT   Miguel SEABRA	SEG 16   21H30 TER 17   21H30
TEATRO NACIONAL D. MARIA II Sala Garrett	SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ	A VÉSPERA DO DIA FINAL   Yael RONEN e a Companhia   Yael RONEN	TER 10   21H00 QUA 11   21H00
SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL Sala Principal	PETER STEIN	FANTASIA FAUSTO   a partir de GOETHE   Peter STEIN	SEG 9   21H00 TER 10   21H00
CENTRO CULTURAL DE BELÉM Grande Auditório	UNLIMITED PERFORMING ARTS	+--0 (UM ACAMPAMENTO NO SUBÁRTICO)   Christoph MARTHALER	SEX 13   21H00 SÁB 14   21H00
CULTURGEST Palco do Grande Auditório c/ bancada	CULTURGEST   ANAPEREIRA.PEDROGIL	ENQUANTO VIVERMOS   Pedro GIL e Romeu COSTA   Pedro GIL	QUI 5   21H30 SEX 6   21H30 SÁB 7   21H30 DOM 8   21H30
			QUI 12   21H30 SEX 13   21H30 SÁB 14   21H30 DOM 15   17H00
CULTURGEST Grande Auditório	COMPAGNIE DES PETITES HEURES	MURMÚRIOS DOS MUROS   Victoria THIERRÉE-CHAPLIN	QUI 12   21H30 SEX 13   21H30 SÁB 14   21H30 DOM 15   17H00
LARGO DE SÃO CARLOS	FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO	LISBOA   Anna STIGSGAARD	SEG 9   22H00
MARIA MATOS TEATRO MUNICIPAL	tg STAN	NORA   Henrik IBSEN   Encenação colectiva	SEX 6   21H30 SÁB 7   21H30 DOM 8   21H30 SEG 9   21H30
INSTITUT FRANÇAIS DE PORTUGAL	WOR(L)DS...CIE	PARA LOUIS DE FUNÈS   Valère NOVARINA   Philip BOULAY	SEX 6   21H00 SÁB 7   19H00
TEATRO DO BAIRRO ALTO CORNUCÓPIA	TEATRO DA CORNUCÓPIA	O SONHO DA RAZÃO   A partir de DIDEROT, VOLTAIRE, Marquês de SADE e VOISENON   Luis Miguel CINTRA	QUI 5   21H00 SEX 6   21H00 SÁB 7   21H00 DOM 8   16H00
TEATRO DA POLITÉCNICA	ARTISTAS UNIDOS	HERODÍADES   Giovanni Testori   Jorge Silva MELO	QUI 5   19H00 SEX 6   19H00 SÁB 7   19H00 DOM 8   19H00 TER 10   19H00 QUA 11   19H00 QUI 12   19H00 SEX 13   19H00 SÁB 14   19H00

AS CRIAÇÕES NO FESTIVAL DE ALMADA ESTÃO MARCADAS A BRANCO

## VENDA DE ASSINATURAS PARA TODOS OS ESPECTÁCULOS

Assinatura GERAL: 70€ | Assinatura JOVEM: 45€ | Assinatura CLUBE DE AMIGOS DO TMA: 65€

### INFORMAÇÕES E CONTACTOS

**ALMADA:** Teatro Municipal de Almada | Av. Prof. Egas Moniz | 21 273 93 60 | www.ctalmada.pt | **Escola D. António da Costa** | Av. Prof. Egas Moniz | **Fórum Romeu Correia** | Praça da Liberdade | 21 272 49 20  
**LISBOA:** Teatro Nacional D. Maria II | Praça D. Pedro V | 21 325 08 00 | Centro Cultural de Belém | Praça do Império | 21 361 24 00 | Culturgest | Rua Arco do Cego | 21 790 51 55 | São Luiz Teatro Municipal | Rua António Maria Cardoso, 38 | 21 325 76 40 | Teatro Maria Matos | Av. Frei Miguel Contreiras | 21 843 88 00 | Teatro da Cornucópia | Rua Tenente Raúl Cascais | 21 396 15 15 | Largo de São Carlos (Teatro Nacional São Carlos) | Largo de São Carlos | 21 325 30 45 | Teatro da Politécnica | Rua da Escola Politécnica, 56 | 21 391 67 50 | Institut Français de Portugal | Avenida Luís Bivar, 91 | 21 311 14 0



GOVERNO DE PORTUGAL  
SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA



DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES



ALMADA  
CÂMARA MUNICIPAL



POR LISBOA



QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL  
PORTUGAL 2007-2013



UNião Europeia  
Comissão Europeia



Acto5  
Associação de Municípios do Alentejo



LISBOA 6 URLE DO T6JO  
Lisboa em movimento



INSTITUT FRANÇAIS



TEATRO NACIONAL D. MARIA II



www.egeac.pt



SÃO LUIZ  
TEATRO MUNICIPAL



Teatro Circo



TNSC  
TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS



CCB



FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS  
Culturgest



Teatro da Cornucópia



MARIA MATOS  
TEATRO MUNICIPAL



STATENS KUNSTNÆR  
Danish Arts Council



Instituto Italiano di Cultura LISBOA



INSTITUTO CULTURAL ROMENO



CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA



SOV  
SEGURANÇA



Câmara Municipal LISBOA



Turismo de LISBOA



fnac



Juntas de Freguesia de Almada