

ABRIL / MAIO / JUNHO 2011

MAIS TMA

TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA



'A Mãe' no Trindade



'Santa Joana dos matadouros'

Sobel Brecht

A mãe, de Bertolt Brecht, uma das mais interpelativas criações de Joaquim Benite, regressa à cena, desta vez em Lisboa, no Teatro da Trindade (depois de salas esgotadas, noite após noite, terem aplaudido esta encenação no TMA e no Porto, no Teatro Nacional de São João). João Carneiro, crítico de teatro do *Expresso*, escreveu sobre este trabalho: «O génio de Joaquim Benite esteve, antes de mais, em saber expor, o que não contempla as palavras 'neutro' ou 'objectivo'. Soube encenar articulando a discrição e a prudência, respeitando todos os elementos do texto e personagens».

Um grande clássico nunca representado pela CTA, Goldoni; outro clássico do século XX, Brecht; e um dos mais perturbadores dramaturgos contemporâneos, Lars Norén, são os autores dos textos das novas criações que o TMA vai apresentar proximamente. Bernard Sobel, o grande mestre francês, dirige *Santa Joana dos matadouros*, com os actores finalistas da Escola Superior de Teatro e Cinema; um especialista da *commedia dell'arte*, Giorgetti, dirige um dos textos emblemáticos de Goldoni; e a sueca Solveig Nordlund, portuguesa adoptada, encena a última peça escrita por Lars Norén.



'O teatro cómico'

Giorgetti Goldoni



'Do amor'

Solveig L. Norén

O Teatro Municipal de Almada ocupa no tecido teatral português um lugar peculiar, pela sua história e pela qualidade do seu trabalho. Figuras relevantes da cultura portuguesa escrevem, neste número, sobre o TMA e a CTA. Mário Vieira de Carvalho, Miguel Real e Filomena Oliveira, Carlos Vargas, Risto Nieminem e José Moura, são os autores dos textos cuja colaboração agradecemos.

O que a crítica disse sobre *A mãe*

‘Um espectáculo de uma força e coesão admiráveis’

A crítica portuguesa e estrangeira venceu abundante e unanimemente a sobriedade e inteligência da encenação de Joaquim Benite, facto de que se deixa aqui uma breve memória como convite a revermos este «verdadeiro espectáculo popular», como o classifica Jean-Pierre Han, um dos críticos de teatro franceses de maior relevo.

La pièce de Brecht a fait un tabac de l'autre côté du Tage», escreveu Marina da Silva, no *L'Humanité* (9 de Fevereiro de 2010), socorrendo-se de uma expressiva locução francesa que, em português, se traduz simplesmente por ‘sucesso’. Reconhecimento unânime do êxito que constituiu a encenação de Joaquim Benite da peça *A mãe*, de Bertolt Brecht, encontramos-lo igualmente em textos de críticos de teatro estrangeiros como Jean-Pierre Han – «*uma redescoberta para jovens (e menos jovens) do teatro de Brecht (Les lettres françaises / L'Humanité, de 6 de Março)* –, Mario Mattia Giorgetti – «*uma bela encenação»* (*Sipario*, 2010) – ou Manuel Sesma Sanz – «*um espectáculo esplêndido»* (*Primer Acto*, 2010).

É, aliás, este último crítico que sublinha a «sobriedade e inteligência» da encenação de Benite, opinião que João Carneiro exprime também no texto que assinou no *Expresso* (16 de Janeiro), acrescentando um dado que parece fundamental para compreender o ponto de vista dramaturgicamente de Benite: o respeito que a sua criação manifesta relativamente à palavra de Brecht («*O génio de Joaquim Benite esteve, antes de mais, em saber expor, o que não contempla as palavras ‘neutro’ ou ‘objectivo’.* Soube encenar articulando

a discrição e a prudência, respeitando todos os elementos do texto e personagens»); Jean-Pierre Han referir-se-á obliquamente a este aspecto quando insiste na «*força e coesão admiráveis*» do espectáculo).

Se o desempenho de todo o elenco é encarecido unanimemente pelos críticos – «*o numeroso elenco, liderado por uma extraordinária, justa e cativante Teresa Gafeira, numa interpretação memorável, supera-se superlativamente*», escreve entusiasmado Rui Pina Coelho (*Público*, 12/12/10) –, há um reconhecimento con-

vergente da interpretação «*absolutamente exemplar*» (epíteto de João Carneiro) de Teresa Gafeira, na protagonista que dá nome à peça. «*Evolução maravilhosa ao longo da peça*» (Manuel Sesma), «*irónica, capaz de uma sapiente cumplicidade com o público, sem ceder a dramatismos*» (Mario Giorgetti), «*vital, num registo surpreendentemente subtil que se alia a uma enorme convicção*» (Jean-Pierre Han): eis os diversos modos como os críticos confluem no reconhecimento do excepcional trabalho da actriz, da sua claríssima evolução, da força que poucas vezes se encontra hoje em palco.

A actualidade de Brecht (excertos da crítica de *Les lettres françaises*)

JEAN-PIERRE HAN

Ensaísta. Chefe de redacção do *Les lettres françaises*. Professor universitário. Director da revista *Frictions*.

Bernard Dort referia-se, a propósito de Brecht, à “travessia do deserto”, nos anos 80, quando se procurava anular tudo o que parecesse político no seu teatro. Até que um certo Heiner Müller nos fez abrir os olhos. O ar do tempo ‘político’ autoriza-nos, talvez, pressionar-nos mesmo, acrescentaria eu, a voltar a estes textos que tanto nos marcam. Duas encenações de ou a partir de *A mãe* são bons exemplos para voltar ao assunto. A primeira, por acaso, não é uma produção francesa, mas portuguesa. Assina-a Joaquim Benite, o director do TMA e do Festival do mesmo nome, e foi representada, durante cerca de um mês, em Almada, cidade operária situada em frente de Lisboa, e depois no Porto. Para Joaquim Benite, que decidiu montar a peça na sua inte-

gralidade textual e musical (uma música devida a Hanns Eisler, o que se torna cada vez mais raro nos nossos dias), o problema do envelhecimento do texto não se põe: a peça remete directamente para a nossa situação social e política de hoje mesmo. Quando se relê a peça em francês não se pode senão estar de acordo com ela. Texto militante? Sem dúvida. De propaganda? Seria caricaturar o texto. Joaquim Benite sabe muito bem marcar com rigor e mostrar na sua escrita cénica em que é que a peça expõe as contradições internas do Marxismo, como nela se misturam diferentes estilos, entre os quais o que é próprio ao romance de Gorki, passando do intimismo ao realismo, indo procurar conteúdos puramente dialécticos e deixando à música a tarefa única do proselitismo. A peça é tudo menos uma peça de propaganda, ela decorre no quadro de uma revolução

comunista, terminando na véspera da revolução de 17, contrariamente ao romance de Gorki, que termina em 1905. Brecht evita assim meter o dedo na engrenagem da História. A peça para ele é a história de uma ideia que se desenvolve e, dramaturgicamente, é de uma pujança e de uma coesão incríveis. A partir dela, Joaquim Benite, um homem do pós-Guerra, e isto é talvez uma explicação, enfrenta o texto como ele é, sem nenhum complexo. Dezoito actores no palco, liderados por uma Mãe plena de vida, num registo de representação de uma estonteante subtilidade, misturada com uma grande força de convicção, acompanhados por três músicos, habitam um imenso espaço longitudinal, concebido por Jean-Guy Lecat. Um verdadeiro espectáculo popular, bom para o público jovem (e o menos jovem) que descobre o autor alemão.



A crítica nacional e internacional deu atenção particular à realização de *A Mãe* de Brecht.

A mãe, de Bertolt Brecht, uma das mais interpelativas criações de Joaquim Benite, regressa à cena, no Teatro da Trindade. Numa leitura aguda do texto, o encenador desafia-nos a reler o convite revolucionário do dramaturgo alemão como um apelo inteligente e emocionante à urgência de pensar. Raras vezes o tão propalado ‘efeito de estranheza’ brechtiano foi trabalhado com tal acuidade, permitindo que a transfiguração política inscrita na peça se entenda tão só pela justa transfiguração poética alcançada pelo encenador.

Quem assistiu às representações da peça *A mãe*, de Bertolt Brecht – no Teatro Municipal de Almada ou no Teatro Nacional São João –, lembra-se, certamente, do entusiasmo vibrante com que salas esgotadas, noite após noite, receberam esta encenação de Joaquim Benite. A crítica portuguesa e estrangeira ecoou este enorme sucesso.

Recordo esta reacção porquanto uma leitura apresada do texto brechtiano poderia reduzi-lo a um esforço prosélito de defesa do comunismo, perspectiva que teria acantonado o espectáculo numa celebração para fiéis. É verdade que a intriga de Brecht se alimenta da progressiva adesão ao socialismo de Pelagea Vlassova, assim se chama a ‘mãe’. Esta mulher russa de meia-idade transita de um posicionamento social timorato e respeitador, passando pela assunção de uma contestação frontal do regime czarista – embora a sua participação na Revolução de 1905 corresponda essencialmente a uma emocionada solidariedade com a luta de Pavel, seu filho, por um salário justo –, até ao refinamento da sua aprendizagem, busca individual e voluntária de um saber fundamentador de um forte desejo de acção, que a incitará mesmo a tornar-se porta-estandarte do movimento socialista.

A encenação de Joaquim Benite evidenciou, todavia, a própria raiz do acto teatral brechtiano ao acentuar o processo de aprendizagem da protagonista e não a sua ulterior conclusão. Esta escolha aguda salvaguardou o espectáculo da superficialidade que abunda em duas abordagens recorrentes ao teatro de Brecht: aquela que o reduz a arma de um jogo político circunstancial, e aquela outra que, na urgência de o ‘actualizar’, contorna a sua matriz dialéctica, acentuando-lhe, a traço grosso, o humor perspicaz.

Neste trabalho é o prazer de pensar e a evolução deste complexo processo intelectual e emocional que, pelo contrário, potencia a inegável energia interpelativa do texto. O olhar do encenador – tão amplo como a própria inquietação do dramaturgo – concretiza-se, antes de mais, na inteligência do texto exigida aos actores. Reconhecível em todo o elenco, o esforço torna-se flagrante na interpretação de Teresa Gafeira. Na sua ‘Vlassova’ iluminam-se claramente as interrogações, hesitações e subtis deslocções de pontos de vista que – momento a momento – a ‘mãe’ vai sofrendo, na exploração de uma complexa paleta de emoções e referências histórico-culturais, onde se mesclam o papel sacrificial da figura materna (a mãe que oferece o seu filho, como Maria na cruz) e a mulher que assume a liderança de profundas transformações sociais (como Rosa Luxemburgo).

Esta construção em filigrana – não forçada, mas que se deixa acontecer em cena – é periodicamente suspensa pelas intromissões corais, asseguradas por quase todo o elenco, que sinalizam com particular justeza um gesto oposto: a irrupção da luta como festa, como estremecimento de um colectivo que reflecte verosimilmente o crescente movimento de massas nos anos que precederam a Revolução de 1917.



Fotografia José Frade

A mãe, de Brecht, no Teatro da Trindade

O teatro poético de Joaquim Benite

MIGUEL-PEDRO QUADRIO
Ensaísta. Docente universitário. Ex-crítico de teatro.



Fotografia Rui Carlos Mateus

Joaquim Benite

Tanto esta tensão como o espaço que Benite concedeu ao gizar lento da protagonista encontram um excelente suporte dramático no facto de o encenador ter utilizado a música original de Hanns Eisler, testemunho eloquente da complexidade desejada por Brecht (potencialidade extremada pela inventiva exploração tímbrica dos instrumentos seleccionados – acordeão, trompete e percussão –, que, apenas na sua escolha, já antecipavam uma fusão de sonoridades eruditas e populares, entre ressonâncias do jazz ‘metálico’ dos anos 30 e exuberâncias imediatamente empáticas).

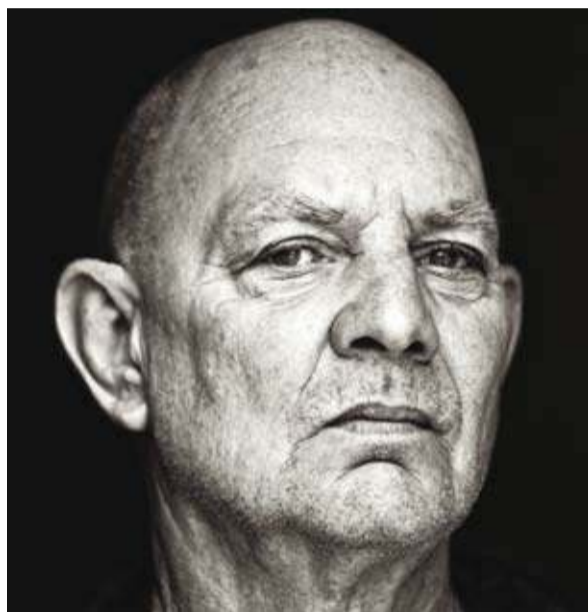
Esforço paralelo é evidente na componente plástica do espectáculo – assinada por Jean-Guy Lecat –, que, assentando numa referência culta das cenografias brechtianas (por exemplo, a ‘meia-cortina’ mudada aqui no dispositivo que, enquadrando os sucessivos espaços da peça, se deixa perceber como elemento teatral, pois é denunciado pelo imenso espaço vazio que o rodeia em cena), se reduz à eficácia de uma clara economia significativa. Este despojamento, tão frequente nas encenações de Joaquim Benite, insiste bem no lugar que, nelas, há muito se concede à transformação operada pela palavra e pela sobreexposição dos actores, enquanto lugares privilegiados de transfiguração poética.

A última cena do espectáculo – na qual surge, num palco totalmente despido, todo o elenco, liderado por Teresa Gafeira, transportando uma enorme bandeira vermelha – permanecerá na memória do público como uma das imagens mais expressivas (e belas) do ano teatral de 2010, justamente porque não encerra apenas uma ofuscante apresentação da peça de Brecht, antes inicia um desafio ao espectador enquanto intérprete, como se Benite insistisse que as revoluções só acontecem quando o Homem se põe em causa.

“O público e os actores devem respirar em conjunto, ouvir em conjunto. Dizer as coisas ao mesmo tempo. Prefiro um teatro em que o público se incline para a frente para ouvir do que um em que o público se incline para trás porque há demasiado barulho no palco.” Setembro 2002

Lars Norén: um mundo sedutor que conhecemos bem de mais - o Inferno

LENNART HJULSTRÖM E ULRIKA JOSEPHSSON
Actor e Dramaturga suecos.



Como muitos escritores escandinavos, Lars Norén, nascido em 1944, começou por escrever poemas. O seu primeiro livro (1963) tem um título romântico: *Lilás, neve*. O segundo, *Resíduos verbais de um esplendor passageiro*, escrito no ano seguinte, dá a conhecer uma outra sonoridade. Composto por poemas fracturados, unidos de forma quase compulsiva, de tal forma que mal se conseguem distinguir uns dos outros. As imagens mais inesperadas afrontam-se, regressam e confundem-se entre o desgosto e o desespero, que convivem com a presença de uma revolta e de uma vontade selvagem de viver.

Aos vinte anos, o hospital psiquiátrico. Diagnóstico: esquizofrenia. Tratamento: hibernação e choques eléctricos. Não pára, no entanto, de escrever. Depois de *Salomé, as esfinges* (1968), composto de reflexões, vem *Revólver* (1969), onde surgem os temas políticos. Em *Poemas solitários* (1972), fala sobre a vida quotidiana, solitária e paradoxalmente comum, absurda, detestável e maravilhosa. A forma torna-se mais simples, mais firmemente organizada. A palavra é também mais abundante mas ao mesmo tempo mais lacónica, as imagens mais breves adquirem uma nova autoridade. As colectâneas de poemas de Norén sucedem-se quase de ano a ano, culminando num emotivo poema de amor, *O coração no coração* (1980).

Romancista e autor dramático

Entretanto, Lars Norén também se dedicou ao romance, publicando em 1970 *Os apicultores*. É a imagem febril, amarga e alegre, de uma juventude que vive de pequenos roubos, de mulheres, de droga e de vigilância policial e social.

Deveria ser o primeiro volume de uma trilogia. O segundo, *Num céu subterrâneo* (1972), não é uma continuação mais sim uma outra vertente: o centro da acção, a relação homossexual entre dois rapazes em que o mais dominante também vive com uma rapariga que se prostitui para ele. Se a escrita permanece alerta e realista, como no primeiro romance, a visão é obsessiva. O terceiro volume da trilogia nunca viu a luz do dia.

Em 1973, Lars Norén estreia-se como autor dramático, com *O bajulador do soberano*, encomenda do teatro Dramaten de Estocolmo. Foi um fracasso, certamente doloroso para o autor, já muito apreciado por toda uma geração que se revia nele. Talvez se tivesse enganado ao situar a acção nos séculos XV e XVI, numa Europa entre Itália e Alemanha. Talvez a sua visão e as suas provocações, por vezes muito cruas, não tivessem sido compreendidas. No entanto, quando foi levada à cena novamente nos finais dos anos 80, a peça tornou-se num grande êxito.

Lars Norén voltou alguns anos mais tarde ao teatro com peças contemporâneas, ancoradas na sua autobiografia e submetidas à sua iluminação particular.

A primeira destas peças, *Coragem para matar*, é de 1978, assim como *Acto*. Foram publicadas em 1980 juntamente com uma terceira peça, *Orestes*, até agora o seu último regresso a um mundo mítico e histórico.

Abandonando, pelo menos aparentemente, a poesia e o romance, Lars Norén já não escreve a não ser para o teatro, a rádio ou a televisão, e a sua produção é abundante. As peças sucedem-se, separadas por ligeiros intervalos e apresentando muitas vezes, aparentemente, conflitos idênticos sob uma luz um pouco diferente. Tudo é ao mesmo tempo indispensável e inevitável, e conduz-nos a uma espécie de “tempo real” mas de um nível superior, de uma intensidade que não esmorece, onde cada palavra conta, transportando consigo a sua nuance e a sua ferida. Ou então, poder-se-ia dizer que para Lars Norén o tempo não existe.

Nova mudança na obra de Norén (alguns jornalistas escreveram mesmo que foi uma mudança para todo o teatro sueco): *Categoria 3.1* (1997), epopeia teatral que retrata uma parte sombria da nossa sociedade. Foi uma das produções mais polémicas na Suécia dos anos 90, e foi igualmente filmada pela televisão sueca. Norén sai dos estreitos círculos familiares para ir para as ruas de Estocolmo, onde encontramos os mais desfavorecidos, aqueles que nunca tiveram voz na Suécia moderna. O teatro de Norén torna-se “sociológico”: aborda a tragédia das sociedades contemporâneas, os abismos e a grande miséria das metrópoles ocidentais.

Este diálogo familiar e agressivo, cada vez mais insinuante e brutal, este diálogo do dia-a-dia, Norén já o tinha capturado nos seus romances, as tonalidades “realistas” – vocabulário e ritmo. Nestas peças, os primeiros passos psicológicos conduzem rapidamente a um estado visionário. Através de insinuações, armadilhas e ataques repentinos, esta linguagem é feita para se reconhecer em nós, no nosso falar quotidiano, expresso ou subconsciente, e nos implicar neste mundo sedutor que nós conhecemos bem de mais: o Inferno.

Actualmente, Lars Norén é o Director artístico do Folkteatern de Gutemburgo, juntamente com a dramaturga Ulrika Josephsson. Entre 1999 e 2008 dirigiu o Riksteatern, o teatro Nacional itinerante sueco. Esta instituição produz apenas espectáculos em tournée, de teatro (teatro clássico, moderno, infantil, etc.) de dança e música.



Manuel Wiborg e Carla Maciel em La musica

«Do amor» de Lars Norén

Solveig Nordlund, de nacionalidade sueca mas há décadas familiarizada com Portugal, realizadora de cinema, pintora, e também encenadora, é já um dos criadores habituais do TMA. Aqui dirigiu Uma peça de teatro, de Erland Josephsson, Os antílopes, de Henning Mankell, Contracções, de Mike Bartlett. No Festival de Almada de 2010 dirigiu La musica, de Marguerite Duras, com Manuel Wiborg e Carla Maciel. Estes dois mesmos actores participam na próxima produção dirigida por Solveig Nordlund no TMA, Do amor, de Lars Norén. O espectáculo é uma co-produção da Companhia de Teatro de Almada com o Festival das Artes de Coimbra, cujo tema, na edição deste ano, é “As paixões”. Além de Manuel Wiborg e de Carla Maciel participam na produção Joana Bárcia, Nuno Nunes e Paulo Guerreiro.

Um teatro do silêncio e do não dito

SOLVEIG NORDLUND
Realizadora de cinema. Encenadora. Pintora.

Dois casais da mesma idade, entre os 30 e os 40 anos. Um casal tem um filho, o outro pensa em adoptar. Durante umas férias que passam juntos, nas Ilhas Canárias, a mulher do primeiro casal e o homem do segundo casal apaixonam-se e iniciam uma relação. Começa um período de mentiras até os divórcios serem inevitáveis e o casal apaixonado estar finalmente livre para «o amor». Só que é uma ilusão.

Do Amor é o mais recente texto dramático de Lars Norén. Como é habitual nas suas peças, é repleta de diálogos mudos. As personagens são pessoas que têm dificuldade em se exprimir e que se encontram em situações tão íntimas que basta uma palavra ou o início de uma frase para que se intua o resto do texto. O verdadeiro sentido está, pois, nas entoações e nos silêncios dos actores, na imaginação e interpretação do espectador. É naturalmente um desafio passar todos estes não ditos para o palco. Desde que me estreei na encenação com *A noite é mãe do dia*, de Lars Norén, em 1999 que desejo voltar a trabalhar um texto deste autor. Os textos de Lars Norén são cada vez mais minimalistas, mais silenciosos. As personagens movem-se como sombras, substituindo-se umas às outras quase sem darmos por isso. Não é por acaso que uma das suas peças mais recentes se chama *Rapazes de sombra*. É muito cinematográfico.



Mario Giorgetti,
encenador de
O teatro cómico

Uma viagem entre ficção e verdade

MARIO MATTIA GIORGETTI

Encenador. Actor. Director da revista de espectáculos *Sipario*.

Se quisermos compreender melhor o universo criativo de Carlo Goldoni, não podemos ignorar a obra *O teatro cómico*, Comédia-Manifesto que permite a Goldoni determinar as bases da sua Reforma Teatral, que assinalará o ponto de viragem entre o teatro tradicional e o teatro contemporâneo, ou melhor, entre a «Comédia de improviso» e a Comédia escrita, dramaturgicamente estruturada.

Em *O Teatro Cómico*, Goldoni promove um encontro entre os actores da *Commedia dell'Arte*, presos aos seus papéis fixos como o de Arlequim, Pantaleão, Briguela, etc., com personagens da vida real.

Deste encontro, o espectador colhe todas as mudanças que os actores devem efectuar. Mudanças radicais que atribuem ao Actor responsabilidades civis e sociais, resultantes do seu papel de intérprete. Responsabilidade que Goldoni exige para que o Actor possa deixar uma marca no tecido social. No público.

Nesta obra, além disso, evidenciam-se todas as problemáticas daquele tempo: a precariedade do Actor, a crise do Melodrama, o desemprego, a fome que atormenta a classe dos Artistas. Mas Goldoni também mostra aqui a solidariedade que une a vida destes trabalhadores do mundo do espectáculo. Solidariedade que dá sentido ao ser humano.

Levar à cena esta obra significa para nós acionar uma criatividade que irá beber à mais desmesurada fantasia, mas também à disciplina que a interpretação das personagens requer. No espaço cénico que será organizado poder-se-á pressentir todo o trabalho que, à vista, cada actor deverá levar a cabo. Será o teatro dentro do teatro, uma viagem entre imaginário e realidade, entre ficção e verdade.

O *Teatro Cómico*, ou talvez fosse melhor dizer *O teatro dos actores da Commedia dell'Arte*, é a pedra basilar sobre a qual Goldoni funda toda a sua obra.

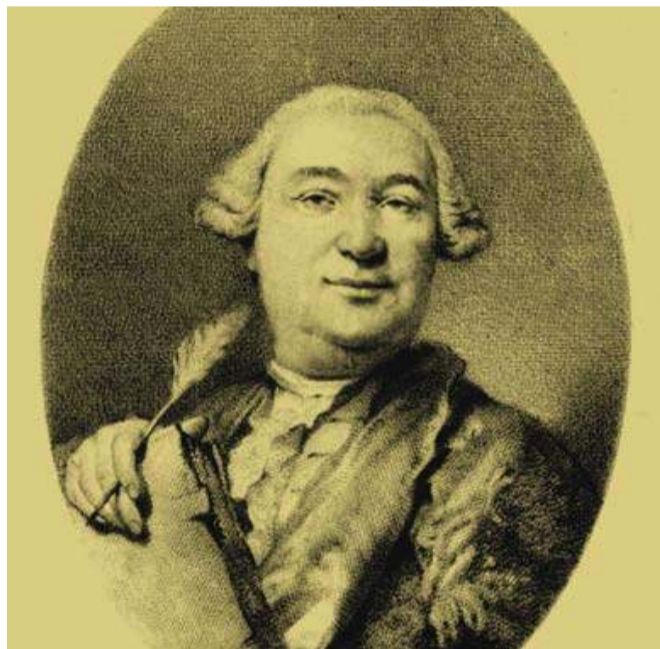
A nossa missão é dar a esta obra aquele significado alegórico, de metáfora, necessário para melhor compreender a vida do Teatro, dos Artistas e do Mundo.

O teatro cómico: prefácio a toda a obra de Goldoni

SERGIO TORRESANI (1934-1992)

Escritor. Ensaísta. Crítico de teatro.

Quando se propõe escrever *O teatro cómico*, Carlo Goldoni tem ideias muito claras. A de escrever (di-lo à «nobilíssima dama, a senhora marquesa D. Margherita Litta» dedicando-lhe o texto) um «Prefácio a uma Comédia, mais do que uma Comédia». Nesse «Prefácio» Goldoni «procurou dar uma ideia do seu modo de pensar» e reuniu «todas as normas e directivas por ele propostas para fazer ressuscitar, como *sabe* e como *pode*, a Comédia em Itália». *O teatro cómico* é «a régua e o esquadro das outras (comédias)». Não soará diferente o início do texto do *Autor a quem lê*: «Esta, que eu intitulo *O teatro cómico*, mais do que uma Comédia, poder-se-ia chamar um 'Prefácio às minhas Comédias' e (a partir das edições Bettinelli) poderia colocá-la no início de toda a minha obra». Um «manifesto» portanto, uma «declaração de poética». As palavras de Goldoni, nas *Memórias*, falam, para ser mais exacto, de «uma poética em acção e dividida em três partes».



Mas seria oportuno, para melhor compreensão, dar um passo atrás. No Outono de 1749 volta ao Teatro Sant'Angelo (depois do sucesso do ano anterior: vinte e duas récitas) *A viúva astuta*. Três noites depois, os cartazes do San Samuele anunciam uma nova peça de Pietro Chiari, o abade de Brescia que se tinha iniciado na qualidade de escritor de comédias em Outubro desse mesmo ano com *L'avventuriere alla moda*. O novo texto de Chiari chama-se *A escola das viúvas*, com uma evidente alusão à comédia goldoniana, repetindo o tema e acrescentando – palavras de Goldoni – «invectivas e insultos» contra o escritor de comédias «rival» e os seus actores.

A verosimilhança

Goldoni, com *A viúva astuta*, deu seguimento a uma forma de fazer comédia que se destaca (ainda que apenas timidamente) da tradição. A rota das quatro personagens que aspiram a cair nas boas graças da viúva Rosaura permite-lhe apresentar o «carácter» de uma figura feminina amável e desinibida. Não mais a Apaixonada imóvel, suspirante e poética da Comédia de improviso, mas sim uma mulher capaz de pensar e decidir, atenta aos seus problemas e aos da realidade que a rodeia. Chiari contesta a novidade goldoniana

(ou seja, aquele realismo que já faz caminho entre as malhas de um jogo intrínseco ao teatro) e Goldoni responde. Se *O teatro cómico* é o Prefácio a todo o seu teatro, o «Prólogo apologético» – que Goldoni escreve para se defender da *Escola das viúvas* – é um prefácio ao Prefácio. Ali conversam duas personagens: Polisseno poeta (não se deve esquecer que Goldoni tinha assumido o nome, junto dos arcádicos de Pisa, de Polisseno Fegeio) e Prudenzio, reformador dos teatros (aliás, Gerolamo Medebach). E esse breve diálogo constitui uma reflexão sobre as intenções dramáticas do escritor de Comédias veneziano. Queria Chiari que os pretendentes de Rosaura, sendo provenientes de sítios diferentes, falassem línguas distintas. Mas Goldoni, se não o fez, tinha as suas boas razões. Os dialectos distintos (naturalmente «exagerados») não teriam sido uma homenagem à verdade mas sim à farsa, um «tirar o riso às custas da personagem mais séria submetida ao ridículo». E insiste na tecla da verosimilhança: é assim tão difícil encontrar um estrangeiro que fale bem italiano?, ele conhece «quem parece que nasceu em Itália». Já para não dizer que o teatro é feito para o público, a quem deve possibilitar-se ouvir e perceber. A função do teatro é a de dizer com verdade as coisas verdadeiras e com simplicidade as coisas simples. O que é possível numa dramaturgia «premeditada», ou seja, escrita pelo autor e não traída pelos actores. O «Prólogo apologético» não diz expressamente tudo isto, mas deixa-o subentendido com bastante clareza, pois é verdade que termina com Polisseno regressando «à sua mesa para escrever as suas comédias», deixando que Prudenzio lhe reconheça o mérito «de ter introduzido o bom gosto das Comédias».

As reflexões contidas no «Prólogo apologético» precedem em um ano as de *O teatro cómico*, que estreia em Veneza na temporada de 1750-51 e é a primeira das «dezasseis comédias novas» (o dobro das que estavam contratualizadas) anunciadas ao seu «povo» como promessa e desafio.

Teórico e escritor de Comédias

Já o tinha feito Molière com *O improviso de Versailles* (tinha feito, quero dizer, uma comédia experimental, com a intenção de destruir a recitação afectada dos actores do Hôtel de Bourgogne) e também o faz Goldoni. Uma «comédia manifesto» que vale, em primeiro lugar, pelas ideias claras que contém, expressas e declamadas por uma companhia de actores (a sua) que inicia a récita de *O pai rival do filho*. É preciso dizer – e os leitores terão forma de o confirmar – que o Goldoni teórico não leva a melhor sobre o escritor de Comédias, que move com extrema habilidade os dois planos da obra e funde num delicioso conjunto a «comédia de bastidores» (protagonizada pelos actores) e a «comédia recitada» (protagonizada pelas personagens). A presença de uma subtil ironia aligeira, transforma, a meditação programática em admiráveis fragmentos de vida. E o «manifesto» (excepção feita a qualquer insistência didascálica) é uma comédia curiosa, agradável, cheia de verve e não exclusivamente ligada às circunstâncias que a produziram.

Mas não esqueçamos o «manifesto». Goldoni insiste – tal como tinha feito no «Prólogo apologético» – na necessidade da verosimilhança. A sua «reforma» consiste na recusa de todos os excessos e na adesão ao «tom médio», que é próprio da realidade.

Novos actores da ESTC fazem estágio de final de curso no TMA

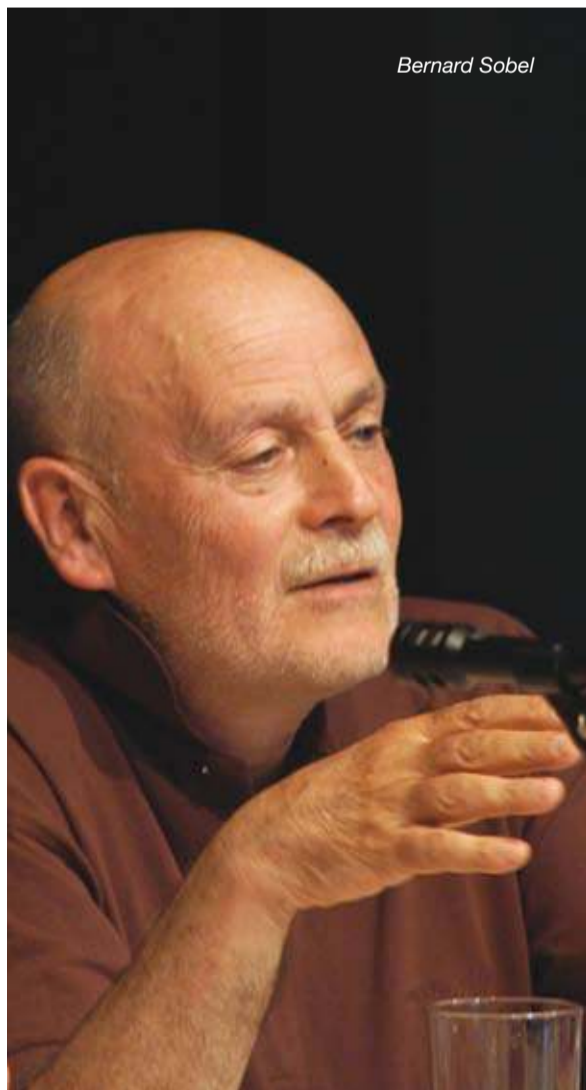
Bernard Sobel estreia em Almada uma nova encenação de Santa Joana dos matadouros. Tal como em França, em 2008, quando dirigiu os finalistas do Conservatório Nacional, o criador trabalhará com os finalistas da Escola Superior de Teatro e Cinema. No projecto participam também elementos da ACT - Escola de Actores. Todos estes jovens terão, assim, oportunidade de ser dirigidos por um dos maiores encenadores mundiais. Neste seu regresso ao TMA, Sobel assina uma encenação onde a peça que Bertolt Brecht escreveu na década de 30 é lida como um desafio contemporâneo à urgência de pensar e agir eticamente.



Bernard Sobel

encena *Santa Joana dos matadouros*, de Brecht

MIGUEL-PEDRO QUADRIO



Em *Santa Joana dos matadouros* – peça que Bertolt Brecht (1898-1956) redigiu entre 1929 e 1932, revendo-a mais duas vezes ao longo da década de 30, e que só chegaria ao palco em 1959, já depois da morte do dramaturgo –, problematiza-se a violência. A intriga alimenta-se da oposição entre exploradores (a Bolsa e os negociantes de carne) e explorados (os trabalhadores dos matadouros) – mediada por Joana Dark, membro de uma trupe religiosa e caritativa –, parecendo corresponder à leitura que Brecht teria feito da Alemanha de então, com o falhanço da política social-democrata da República de Weimar.

Numa entrevista concedida a Jean-François Perrier em 2008, Bernard Sobel rejeitara já o carácter «didáctico» de *Santa Joana dos matadouros*, entendendo a peça como «um apólogo, uma parábola» através da qual Brecht não pretendeu dar lições aos intérpretes ou ao público, antes propôs um processo de aprendizagem, uma «maiêutica». O encenador clarifica-me, porém, que «este movimento não visa a revelação individual de uma verdade metafísica última, mas o delineamento de uma estratégia para enfrentar os problemas concretos com que se confrontam homens igualmente concretos, num tempo/espço determinado».

Não são, pois, as circunstâncias contextuais que atraíram Sobel neste projecto que já dirigiu em 2008, com o MC93 de Bobigny, e que refará em Almada em 2011 (sublinha-me que, tal como fizera em França, quis trabalhar em Almada com jovens intérpretes, considerando a sua abertura generosa a esta leitura incomum do texto brechtiano, na qual são até confrontados com o desempenho de todas as personagens da peça, numa rotação que enfatiza o olhar comunitário que nela se busca). Interessou-lhe focalizar, pelo contrário, o jogo de perguntas e respostas que conduz Joana desde a sua arreigada certeza inicial

acerca da função suavizadora da religião na existência injusta dos trabalhadores dos matadouros – aos quais prega a recompensa individual após a morte –, passando pelo processo de dúvida («*Eu quero perceber*», Cena 2) e posterior apelo à mudança dos negociantes de carne, em quem reconhece a origem do mal, até à descrença na eficácia da intervenção divina e decidida conversão à insurreição colectiva, concluindo «*Onde reina a força, só manda a força, e / Onde há humanos, só mandam os humanos*» (Cena 11).

Curiosamente, porém, a luta de Joana fracassa, porquanto o seu envolvimento privilegia um imaginoso desejo de heroísmo, escusando-se a participar em acções concretas de resistência (ou, dito de outro modo, na medida em que foi incapaz de engendrar uma solução eficaz para o problema que enfrentava). Os antigos companheiros do 'Exército de Salvação' podem, assim, desvirtuar o sentido da sua transformação, recuperando-a como reforço exemplar da sua intoxicação ideológica: «*Joana Dark, 25 anos de idade, atacada pela pneumonia nos matadouros de Chicago, ao serviço de Deus, combatente e mártir!*» (Cena 11).

O triunfo do contrato

Ora Sobel deixou-se justamente cativar por esta dupla falha da personagem, vítima de uma violência que a excede, mas igualmente culpada ao recusar uma reflexão comum, que lhe renovasse a força e engenho necessários a uma resistência bem-sucedida. Quando, hoje, uma noção axiomática de «progresso» volta a gerar no Ocidente hordas de excluídos que se vêem despossosados das ilusórias bem-aventuranças com que o Capitalismo lhes acenava, Bernard Sobel reforça a sua convicção de um teatro de pensamento, enquanto processo sistemático de interrogação ética. Esta inquietação leva-o a reencontrar o exacto alcance das ameaças que perderam Joana Dark na subtil violência contemporânea, assente na figura

do «contrato» (de trabalho, de compra de casa, de créditos vários, individuais ou 'soberanos') e reforçada pelo modo como a lei dos Estados democráticos e das instâncias transnacionais cegamente os defende (escudando-se, precisamente, na suposta livre vontade de quem os assinou).

A leitura de Sobel radicaliza inteligentemente a parábola de Brecht, abrindo-a à discussão do próprio conceito de progresso e, mais concretamente, à formulação das perguntas que contribuam para desmontar uma aparente atenuação da violência, já tantas vezes mascarada no século XX por manipuladoras reafirmações de desejos de paz e prosperidade ilimitada. Como o encenador várias vezes me repete, «em Santa Joana dos matadouros o Homem debate-se entre o esmagamento de Fausto – aprisionado no seu contrato com Mefistófeles, pela solitária arrogância de uma paixão desordenada e desumana pelos mecanismos do saber – e o desejo enobrecido por Espinosa de redescobrir, agindo e pensando, a alegria activa de tentar compreender o momento histórico que nos coube viver».

Do Berliner a Gennevilliers

Bernard Sobel, de seu verdadeiro nome Bernard Rothstein, é um encenador francês de origem alemã nascido em 1935. Rothstein, que mais tarde adopta o apelido de sua mãe, licenciou-se em Literatura Alemã e obteve em 1957 uma bolsa para prosseguir a sua formação na RDA. Estudou quatro anos no Berliner Ensemble, com a viúva de Brecht, Helen Weigel. Foi lá que fez o seu primeiro espectáculo: A excepção e a regra, do dramaturgo berlinense. Em 1961 regressa a Paris e participa na encenação de Jean Vilar da Resistível ascensão de Arturo Ui, no Théâtre de Chaillot. No ano seguinte faz parte dos fundadores do Théâtre Gerard Philippe, de Saint Denis.

Em 1964 funda o Ensemble Théâtral de Gennevilliers, que em 1983 passa a beneficiar do estatuto de Centro Dramático Nacional. Gennevilliers transforma-se num trampolim de encenadores de renome, como Patrice Chéreau ou Bruno Bayen. Neste período Sobel dirige várias peças de Brecht, nomeadamente A mãe, com Maria Casarès, em 1991. Em 1974 fundara a revista Théâtre / Public, que abriu as suas páginas à reflexão e aos debates, à análise sobre o teatro – revista que ainda hoje dirige. Cria a Universidade Popular de Hauts-de-Seine, «lugar de imaginação, de formação, de aprendizagem prática e de pensamento crítico», propondo cursos e conferências abertos a toda a gente. No festival de Avignon apresenta espectáculos musicais baseados em textos de Kuan Han Chin, Thomas Mann, Beckett e Eurípidés. Dirige várias óperas de Cherubini, Dallapiccola e Janacek. Foi tradutor da versão francesa de Hitler: um filme da Alemanha, de Hans Syberberg.

É ainda realizador de televisão, tendo dirigido documentários, ficções dramáticas, ou ainda adaptações para o pequeno écran de espectáculos de Chéreau, Mnouchkine, Klaus-Michael Grüber, etc. Bernard Sobel deixou o Théâtre de Gennevilliers, por limite de idade, em 2006, depois de aí ter dirigido mais de meia centena de espectáculos. Entre os autores que pôs em cena, citem-se Brecht, Ostrovski, Vsevolod Vichnevski, Heiner Müller, Shakespeare, Heinrich Mann, Molière, Lenz, Marlowe, Balzac, Thomas Mann, Beckett, Schiller, Von Kleist, Lessing, Sean O'Casey, Eurípidés, Pirandello, Grabbe, Isaac Babel, Genet, Sarah Kane, Paul Claudel, Marius von Mayenburg, etc.

Foi no Festival de Almada que Bernard Sobel apresentou as suas criações em Portugal: O refém, de Claudel (2002), Dom, mecenas e adoradores, de Ostrovski (2006) - prémio da crítica francesa para o melhor espectáculo do ano - e A charrua e as estrelas, de Sean O'Casey (2007). Em 2008, o governo alemão atribuiu-lhe a Medalha Goethe - a mais alta condecoração da Alemanha. Sobre o TMA, afirmou à revista Obscena em 2007: «o Teatro Azul, em si mesmo, é um milagre e um paradoxo. Podemos perguntar-nos o que é que ele faz ali. A coragem da Autarquia e a teimosia do Joaquim Benite criaram um instrumento cultural precioso».

Carlos J. Pessoa: «Uma oportunidade de ouro»



Carlos J. Pessoa, Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema, conversou com o Mais TMA sobre a parceria recentemente estabelecida com o Teatro Municipal Almada, que permitirá que os alunos finalistas do Conservatório (dos cursos de Interpretação, de Cenografia e de Dramaturgia) realizem o seu estágio neste teatro – estágio esse que consiste na preparação do espectáculo Santa Joana dos matadouros, de Bertolt Brecht, com encenação de Bernard Sobel. Pessoa realça a importância destes alunos poderem tomar contacto com um «Mestre» como Sobel, e apresentarem-se num palco com a «exigência e a visibilidade» que tem o Teatro Municipal de Almada.

Como surgiu esta proposta de parceria?

Joaquim Benite tomou a iniciativa de contactar a ESTC, num gesto oportuno, propondo a mobilização de parte dos alunos finalistas do curso de licenciatura em Teatro do ano lectivo corrente, 2010-2011, para uma colaboração de carácter pedagógico e profissional conduzida pelo encenador Bernard Sobel. Havendo coincidência temporal entre o calendário proposto pelo Joaquim e as actividades lectivas previstas para o 3º ano do curso de Teatro, pareceu-me uma oportunidade de ouro, opinião desde logo subscrita pelos órgãos decisórios da ESTC, que poderia e deveria ser aproveitada.

De que forma é que este projecto serve os objectivos pedagógicos e artísticos da ESTC?

O confronto dos estudantes com uma situação de natureza profissional faz parte integrante dos currículos, o que, no caso em apreço, é sublinhado e enriquecido pela possibilidade de trabalhar sob a orientação de um Mestre com a reputação profissional e artística de Bernard Sobel. Acresce a isto o facto de se tratar de um projecto que, como Joaquim Benite teve oportunidade de frisar em conversa comigo, se insere numa continuidade de trabalho artístico e formativo, na obra recente de Sobel, que tem evidenciado resultados francamente positivos.

Este é um projecto que contribuirá para a profissionalização dos alunos?

Certamente que sim pela oportunidade de todos, e cada um, poderem mostrar o melhor do seu talento e empenho num palco com a exigência e a visibilidade institucional do Festival de Almada.

Em que direcção se estabeleceram as fundações do trabalho? Que metas e objectivos foram criados?

Não estou a acompanhar directamente o trabalho mas as informações que me são transmitidas, nomeadamente pela directora do Departamento de Teatro, Prof. Conceição Mendes, são reveladoras de um entusiasmo que me parece sintomático de algo decisivo no exercício desta profissão: a paixão pelo Teatro.

Já tem algum feedback dos alunos? Que expectativas demonstram?

Não falei com os alunos mas, por força das funções que desempenho na ESTC e pela natureza, necessariamente, criativa e fulgurante da actividade discente, não tenho dúvidas que reinará um sentimento de mobilização, concentração e empenho criativo. Caso contrário, já me teriam chegado ecos, inequívocos, de insatisfação, pelo que, na pergunta em apreço, o silêncio é uma boa promessa de que tudo terá um desenlace feliz.

Em *Santa Joana* há uma desmontagem das soluções filantrópicas para a miséria humana

MANUEL RESENDE
Poeta. Tradutor profissional.

Na Primavera marcelista, no Teatro Universitário do Porto, começámos a ensaiar *A excepção e a regra* do Brecht, como quem quisesse ver se a tal Primavera esticava um pouco até ser Verão, mas a Censura cancelou a aventura antes de começar.

Como todos os noviços, intrigava-nos o conceito de distanciação do teatro de Brecht. Líamos o *Pequeno órgãoon* e, nós, amadores, que nem sabíamos como «entrar na pele da personagem» à maneira do teatro realista, víamo-nos e desejávamo-nos para sair dessa pele: significava isso afastar as emoções, já que Brecht tanto insistia no carácter reflexivo do seu teatro? Ou que seria?

A Censura resolveu-nos o problema e hoje, passados estes anos todos, como tradutor, acabo por achar que ele, o problema, não existia. Brecht afinal limitara-se a libertar o palco das concepções ilusionistas, restituindo o teatro ao teatro.

Se posso resumir o que é para mim o estilo de Brecht, diria que ele mostra a oficina de montagem. Enquanto um teatro ilusionista quer-nos fazer crer que espelha sem rugas a realidade, para isso adoptando forçosamente uma série de convenções ocultas, visto que o teatro precisamente **não** é a realidade, Brecht põe a nu os cordelinhos com que se mexe a cena.

Isso permite-lhe apropriar-se de todo o tipo de formas cénicas, enriquecendo imensamente a panóplia de ferramentas de que dispõe. As suas peças combinam canções, poemas, partes de outras peças, legendas, telões, actores que se dirigem directamente ao público, mudanças de cenário à vista da audiência, numa enfiada de quadros que não tendo a unidade dos actos convencionais, têm uma outra muito mais profunda: é a unidade que o público há-de extrair da aparente desordem que vê em cena.

As peças de Brecht não serão simpáticas, não. São rugosas, são ásperas. E assim é a sua linguagem, que se recusa a utilizar os efeitos de retórica tradicionais. Isto é, que os usa ou pode usar, mas de outra maneira: quando contribuem para o sentido por serem postas a nu.

Existe um desafio para o tradutor? Não sei. Não creio. O texto está lá, abrupto, em pedaços, como uma colagem. Basta respeitá-lo sem querer alindá-lo.

E, já agora, que estamos com Brecht, mudemos de repente de assunto. Esta *Santa Joana dos matadouros*, creio que terá sido menosprezada durante muitos anos. Apresentava uma imagem do capitalismo muito simplista, pensariam talvez os seus críticos.

Na minha opinião, trata-se de mais uma ilusão. De facto, depois da II Guerra Mundial, o poderoso mecanismo de mediação política que permitiu suavizar as contradições gritantes da sociedade em que vivemos parecia ter desactualizado a visão brechtiana.

Mas, de repente, no século XXI, esgotadas as potencialidades desse tipo de mediação e com todos os sistemas políticos dos países desenvolvidos em profunda crise de credibilidade, voltam a ficar a nu os mecanismos que subjazem ao capitalismo.



«Mas de repente, no século XXI, voltam a ficar a nu os mecanismos que subjazem ao Capitalismo»

Emblemática disto é a bolsa de *commodities* (isto é, de mercadorias de base: carne, trigo, coisas que tais) de Chicago, que é um dos principais personagens da peça. Liberalizada recentemente, suscitou um forte movimento especulativo, que põe a nu a falácia da teoria de que os mercados permitem revelar os preços justos das mercadorias: é que o mesmo trigo, ou a mesma carne que compramos para nos alimentarmos, funcionam também como capital para os especuladores, arastando movimentos abruptos de subidas e descidas de preços que pouco têm a ver com a «realidade da produção» e muito têm a ver com a luta pelo açambarcamento do máximo quinhão da riqueza social por parte de quem já ocupou uma posição de poder.

A certa altura, os conserveiros dizem:

«Contra as crises ninguém pode nada!
Inexoráveis pairam sobre nós
As leis da economia, desconhecidas.
E regressam em ciclos tremendos
Catástrofes da natureza!»

Isto é verdade, mas uma parte da verdade e por isso também mentira: é que essas crises tremendas, que se impõem como catástrofes da natureza, são afinal produto da acção humana.

Outro aspecto curioso é o dos Chapéus Negros. Interpreta-se como sendo uma simples crítica à religião, ópio do povo. Não creio, e creio mesmo que é algo diferente e muito actual: é uma crítica, melhor, uma desmontagem das soluções filantrópicas para a miséria humana. Hoje em dia, perante o descalabro social a que se assiste, nomeadamente com os

constantemente cortes dos serviços públicos, propugna-se muitas vezes a resposta filantrópica. Até uma personalidade tão respeitável como São Sloterdijk apareceu recentemente com esta panaceia miraculosa: acabar com os impostos e deixar que os ricos dêem voluntariamente somas vultosas para acudir aos deserdados. E a proliferação das ONGs que se dedicam às ajudas avulsas é, por si própria, não querendo desfazer dos meritórios esforços, a prova de que estamos perante mais um beco sem saída.

Dito isto, a visão de Brecht não é de modo nenhuma simplista: não há os bons e os maus, os caracteres das personagens não são essências fixas, constroem-se na sua interacção. A *Santa Joana* não é um panfleto com palavras de ordem para os futuros radiosos. Antes pelo contrário: é uma peça um pouco desesperante. Ela apenas diz: eis o que se passa, espectador, e não é nada bonito; cabe-te a ti tirar as tuas conclusões e agir também com as armas que conseguires arranjar, porque as sociedades humanas são produto dos humanos.

Poeta e tradutor profissional, Manuel Resende nasceu em 1948 no Porto. Tem publicados os seguintes volumes de poesia: *Natureza Morta com Desodorizante* (1983), *Em Qualquer Lugar* (1998), e *O Mundo Clamoroso*, 2004. Para teatro, tem traduzido textos de Shakespeare (*A Tragédia de Coriolano*, Teatro Rivoli, 1998; e *A Tragédia de Otelo*, Teatro do Bolhão, 2009), Molière (*D. Juan*, Teatro do Bolhão, 2006), Ésquilo (*Sete Contra Tebas*, Culturgest / Festival de Almada, 2007) e Lewis Carroll (*A Caça ao Snark*), para além de Brecht (*Santa Joana dos matadouros*, agora produzida pelo TMA, e *A vida de Galileu*, que o Teatro do Bolhão apresentará proximamente).

Almada: uma capital do teatro colocada no mapa das capitais do teatro europeias

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Professor catedrático. Musicólogo. Ex-Secretário de Estado da Cultura.



Em 11 de Dezembro, a propósito da manifestação “Um abraço azul ao Teatro Azul”, Mário Vieira de Carvalho enviou-nos, porque lhe pareceu oportuno, o texto do discurso que proferiu na inauguração do Teatro Municipal de Almada a que presidiu o Presidente Jorge Sampaio, em Julho de 2005. Figura respeitada de intelectual, musicólogo, autor de numerosos ensaios e artigos em que frequentemente expõe as suas reflexões sobre a Arte, designadamente a música e o teatro, o texto do discurso que nos enviou é também uma peça de grande profundidade e oportunidade, que, por falta de espaço, não pudemos, infelizmente, publicar no número anterior do Mais TMA. Fazê-mo-lo hoje, com o maior gosto, e chamamos a atenção para as ideias que o autor exprime no texto e que traduzem também o que pensamos sobre o papel de um teatro público.

É um privilégio e uma honra estar hoje convosco na cidade de Almada para inaugurar o novo Teatro Municipal. Da autoria dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, com Gonçalo Afonso Dias, o novo teatro, o “Teatro Azul”, como os arquitectos o baptizaram, passa a ser uma referência da Cidade de Almada, integrando-se de forma organizada no espaço urbano.

Mas passa também a ser a referência duma transformação de grande alcance que a Cidade de Almada simboliza – uma transformação que, como já disse noutra ocasião, tem a ver com as relações entre centro e periferia. Esta grande obra – um teatro com uma área de 8.000 m², duas salas (a maior de 450 lugares), uma sala de ensaios, um café-concerto, uma galeria de exposições, um atelier para crianças, uma livraria, uma esplanada e um apartamento para criadores convidados, representando um investimento de 10,6 milhões de euros, participados em cerca de um milhão de Euros pelo MC – esta grande obra, dizia eu, não teria sido possível se Almada não se tivesse transformado entretanto numa capital do teatro, uma capital do teatro colocada no mapa das capitais do teatro europeias pelo seu festival internacional anual, que reúne companhias das mais prestigiadas vindas de todo o mundo e onde também se mostra o que de melhor e mais avançado se faz no teatro português.

Com a capital aqui ao lado, foi afinal Almada, e não a capital, que lançou esse grande festival de teatro, hoje institucionalizado e de créditos bem firmados, após mais de 20 edições. As



O Presidente da República, a Presidente da Câmara de Almada, o Secretário de Estado da Cultura, a Governadora Civil de Setúbal, o Presidente da Assembleia de Almada e o Director do TMA na mesa que presidiu à inauguração do Teatro. No fundo, o pano de boca criado por Pedro Calapez.

relações inverteram-se. Lisboa passou a periferia, e Almada, a centro, a partir do qual emana o festival que se estende também para a outra banda, isto é, para Lisboa...

Esse movimento de internacionalização assenta essencialmente na dinâmica de uma companhia, a Companhia de Teatro de Almada, e do seu director, Joaquim Benite, que aqui criaram e persistentemente mantiveram uma estrutura de produção, uma oficina de trabalho teatral, digna interlocutora ou parceira das companhias visitantes. Só assim há cultura: quando há intercâmbio de experiências, diálogo de propostas e um público local formado ao longo dos anos, com um critério apurado e que sempre, de novo, vai abrindo os seus horizontes.

Já antes do 25 de Abril a gente vinha a Almada em busca de experiências culturais que alimentassem o nosso inconformismo, que alimentassem essa vontade que, nós, jovens, tínhamos de mudar o mundo. Aqui havia um público diferente. Ouvir música, assistir a espetáculos irmanava-nos a todos, público e artistas, num acto de resistência cultural e política. Essa é também a lembrança que conservo de Almada, das suas sociedades recreativas e populares, nos anos 60. Mas nesse tempo, há quarenta anos, quem acreditaria que fosse possível em Almada um teatro como este?

Por lo imposible andamos – escreve Gil Vicente num dos soliloquios de D. Duardos, da tragicomédia do mesmo nome, escrita em 1524. É isso, minhas senhoras e meus senhores: andamos pelo impossível, e só assim, só dessa maneira, é que **o que parece**

impossível hoje se transforma em realidade amanhã.

A pessoa é um processo em aberto e não uma chancela que se lhe impõe à nascença. A educação e a cultura transformam-na, fazem-na crescer, desenvolver-se, torná-la mais apta para enfrentar o mundo e a vida, para o convívio com os outros e, como já Gil Vicente bem o compreendia, até mesmo para o amor. É a linguagem, isto é, a educação e a cultura, que são verdadeiramente relevantes. Não é a origem ou o nascimento.

Eis a mensagem de Gil Vicente, vai para 500 anos, eis a mensagem que, apesar deste Teatro, **apesar do impossível (afinal realizado) que é este teatro**, continua a ser hoje de uma gritante actualidade. Num mundo tão desequilibrado como aquele em que vivemos, tão dividido, tão dilacerado por assimetrias regionais e pela exclusão social, tão agredido pela violência, não temos outro remédio senão continuar a **andar pelo impossível**.

Há que corrigir as assimetrias que nos dividem: assimetrias entre países e entre regiões, assimetrias sociais e económicas, assimetrias culturais. Como o real é relacional, todas essas assimetrias têm de ser combatidas ao mesmo tempo. Mas, embora a cultura não possa tudo, ou possa pouco, porque os recursos financeiros não abundam, é preciso fazer dela cada vez mais um espaço de intervenção que aprofunde a dialéctica entre o nacional e o universal, entre o localismo e o cosmopolitismo, enfim, que transforme a **diferença** num traço de união, em vez de a deixar cristalizar na **exclusão**.

E isso vale desde logo para o nosso

próprio País, corrigindo as assimetrias entre centro e periferia. Hoje já se faz investigação científica avançada, não só em Lisboa, Porto e Coimbra, mas também em Vila Real, Évora, Aveiro e aqui ao lado, no Monte da Caparica. Pois é preciso que se comece a fazer criação artística avançada também um pouco por todo o País, e tal é o desafio que se coloca à Rede Nacional de Teatros, a partir de agora enriquecida com mais este magnífico elo que é o Teatro de Almada.

O novo Teatro Municipal de Almada deve-se totalmente à conjugação de esforços – através de um contrato-programa – do Ministério predecessor do actual Ministério das Obras Públicas e Comunicações no tempo do ministro João Cravinho, do Ministério da Cultura e, sobretudo, importa sublinhá-lo, da Câmara Municipal de Almada e da sua presidente, Maria Emília Neto de Sousa, a cujo dinamismo e dedicação presto homenagem.

Dotado de todas as condições necessárias para as mais modernas exigências teatrais, incluindo um fosso de orquestra para a ópera ou teatro musical, espera-se deste valioso equipamento um contributo diversificado: por um lado, acolhendo eventos que podem circular na rede nacional de Teatros; por outro lado, produzindo ou co-produzindo esses eventos, tanto mais que possui uma Companhia residente de alto nível artístico, a Companhia de Teatro de Almada, e um director com grande experiência profissional, Joaquim Benite. Uma tal sala será não só um convite à intensificação das trocas culturais com o que vem de fora, mas também e sobretudo um convite à produção cultural própria e à mobilização da criatividade local. O conceito programático definido por Joaquim Benite revela a preocupação educativa e de integração social de que a cultura não pode andar desligada.

Dialógico desde a Antiguidade Clássica, o teatro aprofundará sempre a relação privilegiada com a vida da e na comunidade, sendo de todas as artes também a mais sociável, ao pressupor a utilização da palavra como a utilizamos no contexto de convívio diário. Contribuiu sempre, desde o seu longínquo início, para uma maior consciência de quem somos e para um enriquecimento da nossa convivência como seres sociais. O teatro continua a ser de todas as artes aquela que, lembrando as palavras de Brecht, mais evidentemente festeja “a maior arte de todas: a arte de viver”.



Estreia em Portugal de Troilo e Crésida, de Shakespeare, encenação de Joaquim Benite no TMA

A singularidade cultural da Companhia de Teatro de Almada

FILOMENA OLIVEIRA
Dramaturga. Encenadora.

MIGUEL REAL
Romancista. Ensaísta. Dramaturgo.



A já longa história da Companhia de Teatro de Almada (CTA) tem-se alimentado de quatro veios nervosos, que, cruzados e unificados na historiografia do teatro português dos últimos quarenta anos, lhe têm desenhado uma originalidade cultural própria, totalmente distinta das restantes companhias.

Ao conjunto singularíssimo destas quatro características designamos, com propriedade fundamentada, por “projecto cultural da Companhia de Teatro de Almada”, hoje perfeitamente inscrito na história da cultura e do teatro portugueses.

A internacionalização

A CTA tem-se notabilizado pela criação de grandes produções teatrais nacionais e internacionais, estatuindo a Companhia no interior dos movimentos teatrais europeus, tanto na criação de espectáculos quanto na recepção destes, sejam europeus, mediterrânicos, africanos ou da América Latina. Neste sentido:

a. - geograficamente, de Itália a França, de Espanha ao Brasil, da Argentina à África do Sul, da Ale-

manha à Rússia, todas as línguas se têm feito ouvir em Almada;

b. - esteticamente, de peças clássicas encenadas realisticamente a peças modernistas e pós-modernistas encenados vanguardisticamente, nenhum grande texto, reflexo de uma vibrante corrente cultural, esteve ausente dos três palcos históricos da CTA (Campolide; Almada-R. Cândido Ferreira; Almada – Teatro Azul);

c. - dramaturgicamente, nenhum grande autor teatral europeu, da Grécia clássica ao vanguardismo suburbano francês e inglês, esteve ausente do repertório da CTA, e tanto nos seus palcos se assiste a espectáculos de Corneille, de Goldoni, de Shakespeare, de Brecht, de Thomas Bernhard, como de autores portugueses, como, por exemplo, Almeida Garrett, José Saramago, Virgílio Martinho e Rodrigo Francisco.

A descentralização

A estratégia de internacionalização da CTA, concretizada poderosamente na criação e realização anual do Festival de Teatro de Almada, é absolutamente singular no espaço cultural português

dubitavelmente – o de maior projecção nacional e internacional, tendo ajudado vigorosamente a colocar no mapa cultural português e europeu uma cidade dos subúrbios lisboetas como Almada. Basta pensarmos na Amadora, no Cacém, em Loures, Oeiras ou em Setúbal para de imediato percebermos como, culturalmente falando, a CTA injectou em Almada um pujante acréscimo cultural, tornando-se, de certo modo, o rosto cultural da cidade para efeitos exteriores. Justifica-se, assim, que o município retribuisse o prestígio acrescido que a CTA trouxe para a cidade, atribuindo-lhe a direcção do “Teatro Azul”, actualmente um dos melhores teatros europeus e uma bela peça de arte arquitectónica.

Popularização

Um dos segredos do projecto cultural da CTA reside na ampla base popular conquistada para o teatro. Quem consulta os seus arquivos e quem frequenta as suas instalações (as antigas e as actuais) sabe que nas cadeiras de Almada se misturam o intelectual mais bairroalino com o trabalhador mais tradicional no único objectivo de aliar o prazer estético do espectáculo com a empenhamento cívico do cidadão. Uns privilegiarão mais esta vertente, outros aquela, mas todos encontram no repertório da Companhia e do Festival motivo suficiente tanto para o prazer dos sentidos quanto para a reflexão interventiva. Esta é a base do segredo – a não separação entre a representação (o teatro) e a vida real, social, política, económica, ou, noutras palavras, a aliança inextrincável entre o deleite estético e o empenhamento cultural. Transformar uma peça num motivo cultural significa vincular o teatro às suas raízes sociais mais fundas, integrando-o, como lição para o presente histórico, no movimento social de que se originou e foi expressão. Por isso, a CTA acompanha os seus espectáculos de exposições e debates públicos e de textos introdutórios e esclarecedores.

Os nomes

Finalmente, os nomes, as pessoas, os rostos, sem os quais este projecto cultural não teria sentido. Alguns mais poderíamos adir, mas penso ser altamente consensual que dois devem ser destacados – Joaquim Benite, um dos melhores encenadores nacionais, e Teresa Gafeira, uma das melhores actrizes portuguesas. Na vida e nos palcos, com muitos sacrifícios, mas certamente também com muitos prazeres, têm orientado e corporizado com evidente sucesso – um sucesso singular, porventura sem exemplo no passado e irrepelível no futuro –, o que designámos por “projecto cultural da Companhia de Teatro de Almada”. Sem o pensamento de Joaquim Benite e sem o afã estético de Teresa Gafeira, a CTA não teria passado de um acréscimo sem história do antigo Grupo de Teatro de Campolide, e admitindo que ainda hoje existisse com o actual nome, não teria transformado, por via da cultura teatral, o rosto de uma cidade.

Mesmo descontando a intervenção pessoal de Joaquim Benite neste projecto (indubitavelmente, o seu grande rosto humano), nenhuma outra companhia portuguesa reúne as restantes três condições que fizeram da CTA um verdadeiro projecto teatral e cultural.



José Saramago e Miguel Real, adaptador de Memorial do Convento, no dia da estreia da peça, com encenação de Joaquim Benite, em 1998, no Teatro da Trindade.

e devia merecer um detalhadíssimo estudo de caso, próprio de uma tese de doutoramento.

A CTA constitui um caso de notável sucesso no campo da descentralização cultural. Não é o único, como o CENDREV, em Évora, o Teatro da Serra do Montemuro ou o Bando, em Palmela, entre outros, o evidenciam. Mas é – in-

O desejo de teatro

CARLOS VARGAS

Docente Universitário.

Ex-Vogal do Conselho de Administração da OPART e do Conselho Directivo do Teatro Nacional de São Carlos.



Em 1998, o Teatro Rivoli, no Porto, reabria as portas ao público depois de um longo período de decadência. Sob a direcção de Isabel Alves Costa, o renovado Rivoli oferecia à cidade um projecto cultural, pedagógico e inclusivo, exigente e contemporâneo. Sem confundir cultura com entretenimento, Isabel Alves Costa e a sua equipa fizeram do Rivoli um teatro de referência para o Porto e para o país. O Teatro Nacional S. João, sob a direcção de Ricardo Pais, tinha reaberto em 1995, e foi também nesse ano que a população e a autarquia impediram a venda do Coliseu.

Esse foi o tempo em que o Ministério da Cultura iniciou o programa de renovação e construção de teatros e centros culturais por todo o país, desafiando as autarquias a lançarem ou melhorarem projectos culturais autárquicos com qualidade e virados para as realidades locais. Mas foi também o tempo em que os autarcas redescobriram, de forma lenta mas gradual, que as suas responsabilidades, na cultura, não se esgotavam com lazer e que não se esgotavam nas bibliotecas.

Passados doze anos, o mapa dos teatros e centros culturais mudou radicalmente: construiu-se Bragança, Vila Real, Guimarães, Vila Nova de Famalicão, Ílhavo, Figueira da Foz, Caldas da Rainha, Culturgest e Teatro Camões em Lisboa, Almada, Portalegre, Serpa, Sinus, Portimão, Lagoa, Faro e Calheta; recuperou-se Viana do Castelo, Ponte de Lima, Lamego, Viseu, Braga, Guarda, Covilhã, Castelo Branco, Aveiro, Leiria, Alcobaça, Beja e Ponta Delgada. A lista não será exaustiva, mas mostra bem o investimento que foi feito ao longo da última década e como o território se alterou na possibilidade da oferta.

Contudo, em 2010, o Rivoli Teatro Municipal do Porto, encontra-se encerrado e sem programação definida. Fruto de uma opção política da actual equipa autárquica, o projecto cultural do teatro foi radicalmente alterado e a exploração do equipamento foi entregue a uma empresa privada para a apresentação de musicais americanos dos anos 60/70, como se de um velhinho cinema de *reprise* se tratasse. Mas esse projecto comercial e aparentemente popular parece ter falhado e o Rivoli permanece hoje, sem liderança, silencioso e de portas encerradas.

Que diferença em relação a Almada. Inaugurado em 2006, o Teatro Azul é, desde então, a sede da Companhia de Teatro de Almada e o coração do aclamado Festival Internacional de Teatro de Almada. Liderado por Joaquim Benite,

este é um projecto integrado e coerente que se construiu na certeza de que, só persistindo na qualidade e na exigência se conquista o público.

Na verdade, desde 1978, data em que o Grupo de Campolide se instalou em Almada, que Joaquim Benite e todos os que consigo trabalham, têm vindo a desenvolver um sério projecto de teatro, que acredita na construção da cidadania e que faz da cultura o centro da vida pública: teatro, dança, música e ópera, quer de matriz nacional quer inseridos no circuito internacional. Mas tal só é possível, mais uma vez, com a colaboração activa da autarquia que acreditou no projecto e o tem vindo a apoiar. Em resposta, ou como consequência, as salas estão cheias e há no público um sentimento de pertença e um orgulho no seu teatro, nos seus artistas e no seu festival. Por tudo isto, o Teatro Municipal de Almada afirmou-se como uma referência, um centro irradiador e é, sem surpresa, que vemos o D. Maria II, a Culturgest, o São Luiz, o Maria Matos e o S. João acolherem espectáculos do Festival.

Almada, com o seu teatro municipal, a sua companhia de teatro e o seu festival internacional, tem hoje um projecto vivo e respeitado, que estimula o público, que desafia as escolas e que lança inquietações ao poder político.

Como é possível que excelentes teatros como o Rivoli do Porto ou o Teatro Azul de Almada tenham destinos tão diferentes? Como é possível que, a três horas de distância, convivam realidades tão distintas e percepções tão contrárias da importância da prática e dos consumos culturais? É o teatro o espelho da dinâmica cultural de uma população?

Perante a ignorância de uns e o alheamento sibilino de outros, mas todos com responsabilidades públicas, cabe a cada cidadão, defender o seu teatro, que o mesmo é dizer, apoiar a sua comunidade e a democracia. Pois é o cidadão, quando vota, que escolhe os projectos e os modelos de governação para as escolas, os hospitais, os tribunais e também para os teatros.

Num tempo difícil, em que muitos se vergam à ditadura do descontrolo orçamental, e em que cai sobre os teatros e centros culturais a sombra sinistra da crise, é um dever de cidadania, de cada um de nós, defender e apoiar o seu teatro. Esse mesmo teatro, a que voltamos sempre, e que nos faz rir, chorar e crescer.

'O desejo de teatro' é o título da autobiografia de Isabel Alves Costa, a cuja memória eu dedico este texto.

Um trabalho inovador, internacional, de alto nível artístico.

RISTO NIEMINEN

Director do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian



Durante a apresentação da Temporada de 2011 foram divulgados vários depoimentos de personalidades que se referiram à Programação deste ano. O director do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, o finlandês Risto Nieminen, que ocupa aquele cargo por concurso internacional, e é uma eminente figura dos meios culturais europeus, fez gravar a visão de um decisor cultural altamente preparado, constitui um motivo de grande orgulho para o TMA, cujo projecto e cuja prática Risto Nieminen abertamente elogia. É esse depoimento que transcrevemos a seguir.

Estou muito satisfeito por o Serviço de Música da Fundação Gulbenkian poder continuar a trabalhar com o Teatro de Almada. É algo importantíssimo para nós. Temos uma oportunidade para nos apresentarmos numa sala formidável. Os músicos sentem-se bem nesta sala, não apenas por causa da acústica, mas, sobretudo,

pelo facto de que o público que encontramos é único: é atento, e há uma comunicação frutuosa com os artistas. Existe, pois, um respeito mútuo.

Esta situação que encontramos no Teatro Municipal de Almada não é evidente. Depende da programação geral da instituição. A direcção do teatro, falo de Joaquim Benite e Rodrigo Francisco, apresenta um trabalho inovador, internacional, com alto nível artístico. E também um trabalho consequente. Não se trata de fazer fogo de artifício para atingir a máxima atenção num curto período... e depois nada. Não é uma programação feita por políticos, como é tipicamente o caso nas capitais culturais, por exemplo. No Teatro de Almada é algo mais profundo. É uma acção profundamente artística e de longo prazo.

Para mim, este comportamento é a razão principal por que quero colaborar com a equipa de Joaquim Benite. Sinto-me honrado que ele tenha aceite esta parceria.

A Biblioteca da FCT e o Teatro Azul

JOSÉ MOURA

Investigador e Professor universitário. Director da Biblioteca da FCT-UNL



COM ANA M. A. PEREIRA

No Campus de Caparica, a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa é uma mais-valia em todo o espaço urbano e cultural do município de Almada. Uma verdadeira mini-cidade, onde se desenvolve uma intensa actividade de ensino e progresso tecnológico e científico. Nessa interface cidade/universidade, um dos elos significativos com a comunidade circundante é a Biblioteca da FCT. A Biblioteca tem vindo a ser um desafio "para quem passa pela" e "vive na" Universidade. Na era da informação, uma biblioteca tem de ter um novo dinamismo e objectivos diferenciados. Do nosso computador e através das redes (sociais, de dados científicos, etc.) temos um acesso muito fácil à informação que pretendemos, em diferentes formatos: áudio, vídeo e, mais frequentemente, pdf. Ao desafio **"Bibliotecas para que servem hoje em dia?"** temos vindo a dar uma resposta pró-activa, desenvolvendo um trabalho continuado de procura e armazenagem de informação, assim como utilização de novas ferramentas e criação de bases de dados, sempre na óptica de formação e apoio ao utilizador. Por outro lado, acreditamos que estas novas bibliotecas devem organizar e catalisar um conjunto de actividades culturais e de serviços variados. É bem patente que a Biblioteca da FCT está a mudar o rumo

e a imagem das bibliotecas tradicionais (visitar o site: <http://biblioteca.fct.unl.pt/CDB/> onde a programação 2011 pode ser consultada, bem como a programação dos anos anteriores). Neste particular, destacamos actividades tão variadas como Exposições, Seminários, Debates, *Workshops* (i.e., Gastronomia, Teatro), Cine Clube, etc.

Neste contexto de (in)formação, a relação deste espaço com o **Teatro de Almada** tem crescido e revelado aspectos relevantes. O Teatro Azul foi falado por Graça Dias no nosso espaço e um historial da companhia foi desenhado por Joaquim Benite. André Gomes trouxe-nos "pedaços de Pablo Neruda".

Planeamos ver, brevemente, a companhia do TMA associada às comemorações dos 5 anos da Biblioteca, com a presença de Almeida Garrett (*Falar Verdade a Mentir*). As actividades do Teatro são aqui amplamente divulgadas, com especial relevo para o Festival de Teatro de Almada. Assim, a FCT (e a sua Biblioteca) cumprem algo que deve ser um dos objectivos de uma Universidade moderna e atenta, desenvolvendo programas de extensão cultural e humanização das áreas de ciências e tecnologias. A colaboração com o TMA tem sido um dos pontos importantes da nossa "humanização". A continuar, sem dúvida!

Spinalba: uma jóia da ópera barroca portuguesa

CRISTINA FERNANDES
Crítica. Musicóloga.

Em diálogo com Marcos Magalhães, director do agrupamento Os Músicos do Tejo, a crítica e musicóloga Cristina Fernandes apresentou em 2008, aquando da estreia, a nova produção de La Spinalba, ópera que o TMA receberá a 20 de Maio.



La Spinalba é uma das obras-primas da música portuguesa, devia ser interpretada regularmente, é um património valiosíssimo! No intervalo de um dos ensaios, o cravista Marcos Magalhães não esconde o entusiasmo pelo primeiro projecto de ópera setecentista portuguesa.

A ópera de Francisco António de Almeida (c. 1702-1755) sempre o fascinou pelo seu «humor e invenção musical e dramática». De vez em quando tocava excertos da partitura com a cravista Marta Araújo, co-fundadora dos Músicos do Tejo, mas a possibilidade de montar a obra na totalidade só agora surgiu porque «há finalmente em Portugal um grupo considerável de jovens intérpretes com formação na área da música barroca e das práticas de execução históricas».

«Não partilhamos a ideia de que na música antiga é preciso estar sempre a descobrir obras novas», diz Marcos Magalhães. «A partitura de La Spinalba foi editada nos anos 60 pela Gulbenkian e foi interpretada meia dúzia de vezes depois [no São Carlos em 1965 e 1993 e pelo Estúdio de Ópera da Casa da Música em 2004], quase sempre com orquestras modernas, mas é pouco. Devia fazer parte do repertório regular. Está à altura, ou é até melhor, do que muitas óperas da época mais conhecidas».

Foi estreada em 1739 no Paço da Ribeira para uma audiência restrita. Francisco António de Almeida

tinha regressado há uma década de Roma, onde estudara com uma bolsa de D. João V, tal como outros importantes compositores portugueses, e era uma das figuras da vida musical da casa real na qualidade de compositor e de organista da Patriarcal. Na cidade pontifícia, onde estreou as oratórias *Il pentimento di Davidde* (1722) e *La Giuditta* (1726), familiarizou-se com o estilo italiano. Adquiriu as técnicas do barroco sacro romano, mas também a linguagem da ópera napolitana, que começava a ser apresentada nos teatros romanos depois das proibições papais das décadas anteriores.

De regresso a Portugal, além de serenatas e música religiosa, Almeida compôs três das sete óperas interpretadas na corte de João V: *La pazienza di Socrate* (1733), *La finta pazza* (1735) e *La Spinalba* (1739). Este número escasso explica-se pelo facto de o Rei magnânimo ter adoptado como imagem simbólica do poder as sumptuosas cerimónias litúrgicas da patriarcal onde se interpretava alguma da melhor música sacra europeia, em lugar de ter apostado na ópera e no bailado, como nas cortes absolutistas da época. A ópera, sempre do género cómico, fazia-se apenas em privado, na presença da rainha, das damas, de alguns criados e raros convidados que assistiam dos bastidores. Sobre a obsessão religiosa do rei português ficou célebre o comentário de Frederico da Prússia: «Os seus prazeres eram as funções sacerdotais, as suas construções eram conventos, os seus exércitos eram frades e até as suas amantes eram freiras.»

Piscadelas de olho

Com libreto de autor desconhecido, *La Spinalba* é uma comédia de enganos com oito personagens que fazem parte da galeria de tipos cómicos italianos. A acção passa-se em Roma e relata as aventuras de

Spinalba, que se disfarça de homem para vigiar Ippolito, o seu infiel amado. Acaba por despertar o amor da prima Elisa, que não a reconhece e que, por seu lado, é cortejada por Ippolito... A obra apresenta piscadelas de olho aos futuros enredos goldonianos e faz uma releitura de ingredientes da ópera napolitana. Para Marcos Magalhães «o carácter napolitano» de *La Spinalba* é um dos seus atractivos, tal como «a musicalidade natural» que Almeida revela na escrita para as vozes e se torna «gratificante para os cantores». Sublinha «a espantosa variedade das árias», cada uma com «diferente personalidade e técnicas de composição variadas».

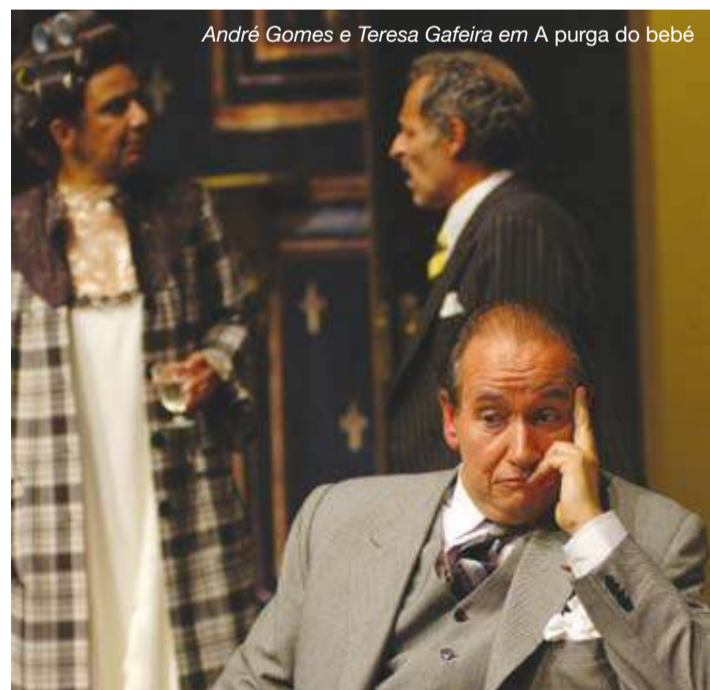
Entre os cantores participantes encontra-se a soprano Ana Quintans – que gravou um CD dedicado às origens barrocas do fado com Marcos Magalhães e com o guitarrista Ricardo Rocha – e o baixo João Fernandes, «pouco conhecido em Portugal, mas a fazer uma notável carreira internacional». O cravista destaca ainda a presença do violinista Luís Octávio Santos (membro de La Petite Bande, de Sigiswald Kuijken) como concertino.

Inicialmente esta produção de *La Spinalba* foi pensada como versão de concerto, mas à medida que os ensaios decorriam a teatralização surgiu. «Achámos que se tornaria mais apelativa se apostássemos na mise en espace e foi aí que surgiu a colaboração de Luca Aprea, actor e encenador napolitano a residir em Portugal», conta Magalhães. «Não há cenários, nem figurinos, os cantores estarão em traje de concerto, mas é como se explodissem para a versão teatral. É tudo simples, há apenas sugestões do que acontece. Se a ilusão não estiver dentro dos intérpretes não passa cá para fora e nesse caso uma cenografia sumptuosa também não consegue disfarçar».

A purga do bebé, de Feydeau, volta em Maio ao TMA

Joaquim Benite dirige *A purga do bebé* – peça que gravou para a RTP, em 2009 –, uma deliciosa farsa onde os negócios de Follavoine se cruzam com a tentativa de sua mulher para que Totó, filho de ambos, beba um purgante. Uma grande encomenda de «vasos de noite» destinados ao exército francês convive pois com as ameaças e súplicas ao fedelho, que recusa terminante tomar a sua poção. A chegada dos potenciais clientes não augura nada de bom, e uma descontrolada e divertidíssima ondulação de situações faz com que o purgante acabe por ser bebido por um dos visitantes, incidente que Totó logo aproveita para dar a cura por encerrada (para gáudio da sua enlevada mãe). Tudo termina na maior das confusões com o negócio virado em duelo.

O dramaturgo francês Georges Feydeau (1862-1921), autor de um arguto e acerado teatro de vaudeville, regressa n' *A purga do bebé* (*On purge bébé*, de 1910) à farsa conjugal em um acto, género que havia inaugurado no Outono de 1908, com *Feu la mère de Madame*. A peça foi representada pela primeira vez a 12 de Abril de 1910, no Théâtre des Nouveautés. «O sucesso de *A purga do bebé* foi estrondoso», escreveu Gaston Sorbets, «é Feydeau no seu melhor; uma farsa desopilante tratada de uma forma simples e sólida por um mestre do riso. Este texto pertence à grande tradição: tem, dentro do seu género, qualquer coisa de clássico». Esta peça é uma crítica aguda a algumas relações burguesas. Assim que o autor exagera um pouco os factos desencadeia-se um cómico enorme. É o procedimento clássico.



Fotografia: José Frade



Nº 11
Abril / Maio / Junho
de 2011

Director Joaquim Benite Edição Miguel-Pedro Quadrio e Rodrigo Francisco Colaboração Lúcia Valdevino Colaboram neste número Jean-Pierre Han, Lennart Hjulström e Ulrika Josephsson, Solveig Nordlund, Mario Mattia Giorgetti, Sergio Torresani, Manuel Resende, Mário Vieira de Carvalho, Carlos Vargas, Risto Nieminen, José Moura, Filomena Oliveira, Miguel Real, Cristina Fernandes Traduções do francês e do italiano David Pais, Joaquim Benite e Miguel-Pedro Quadrio Composição TMA Grafismo Gonçalo Marto Retrato de Brecht na capa Schlichter Rudolf Impressão Grafedisport, impressão e artes gráficas, Sa Propriedade, distribuição e publicidade Companhia de Teatro de Almada, CRL Publicação Trimestral de Distribuição Gratuita

MC
MINISTÉRIO DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO GERAL
DAS ARTES

ALMADA
CÂMARA MUNICIPAL

esphera
capital sgps, s.a.

Contactos: Teatro Municipal de Almada, Av. Prof. Egas Moniz, 2804-503 Almada Telefone: 21 273 93 60 | Fax.: 21 273 93 67 | geral@ctalmada.pt | www.ctalmada.pt