

MAISTMA

INFORMAÇÕES DO TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA N.º 4 JULHO 2007

Uma peça de teatro
Erland Josephson / Solveig Nordlund

Sizwe Banzi morreu
A. Fugard, J. Kani e W. Ntshona / Peter Brook

A charrua e as estrelas
Sean O'Casey / Bernard Sobel

Solveig Nordlund sobre “Uma peça de teatro”

Josephson: um autor/actor que nunca está bem em sítio

Entrevista de Rodrigo Francisco

Encenadora, tradutora e realizadora de cinema sueca, Solveig Nordlund veio residir para Portugal em 1966, depois de ter estudado línguas e cinema em Estocolmo e Londres. Dois anos antes do 25 de Abril de 1974 esteve a estudar cinema em Paris, como bolseira da Gulbenkian, voltando a Portugal logo após a Revolução e iniciando uma carreira no cinema como montadora, realizadora e produtora. Entre documentários e filmes de ficção, entre longas e curtas-metragens, Solveig Nordlund já fez mais de uma centena de películas, tendo realizado a sua primeira longa-metragem de ficção em 1980: *Dina e Django*, uma espécie de *Bonnie and Clyde* à portuguesa. Após este período, regressa à Suécia, onde permanecerá durante vinte anos, mas continua a filmar sobre temas relacionados com o nosso País: *Uma História Imortal*, sobre o Tchiloli em São Tomé, *Até amanhã, Mário* (1993), rodado na Madeira, sobre o problema da pedofilia naquela ilha; em Moçambique filmou *Comédia infantil* (1997), baseado num livro do autor sueco Henning Mankell. Regressa a Portugal em 2000 e então filma *Aparelho voador a baixa altitude* (2000), um filme de ficção científica filmado em Tróia; e *A filha* (2002).

Solveig foi uma das fundadora da cooperativa Grupo Zero, e foi Solveig com o Grupo Zero quem realizava as filmagens das peças do Teatro da Cornucópia. É através desta relação que se estabelece o seu contacto com o palco. Estreia-se na encenação em 2000 no Centro Cultural de Belém, com *Noite mãe do dia*, do dramaturgo sueco Lars Norén, que já havia traduzido anos antes. A partir desta altura passa a dividir o seu tempo entre o *plateau* e o palco, encenando cerca de uma peça de teatro por ano: lançou em Portugal o dramaturgo norueguês Jon Fosse (*Vai vir alguém*, em 2000, e *Sonho de Outono*, em 2001); Em 2002 encenou *Traições*, de Harold Pinter, (apresentado em 2002 no Festival de Almada) e, no mesmo ano, *Há tanto tempo*, também do dramaturgo inglês.

Durante o período em que esteve na Suécia, Solveig Nordlund realizou também várias peças de teatro radiofónico, uma forma de arte bastante difundida no país.

Nesta entrevista a encenadora fala do seu encontro com o teatro de Erland Josephson e da estreia de *Uma peça de teatro* no 24º Festival de Almada.

Em que altura da sua vida é que se depara com o teatro de Josephson?

Conheci Erland Josephson durante o projecto de uma adaptação de um livro para teatro radiofónico, na Suécia, e gostei logo imenso dele, por ser uma pessoa bastante divertida e interessante. Fiquei logo a gostar daquela figura. Nessa altura ainda não sabia que ele escrevia peças, mas, mas mais tarde, uma agente sueca enviou-me um conjunto de textos em que estava *Uma peça de teatro*. Achei o texto tão divertido que decidi logo traduzi-lo e tentar montá-lo. E aqui estou.

Já me tinha cruzado com o Erland Josephson em várias situações, passei um ano a trabalhar em Roma, onde ele também esteve a rodar um filme sobre Nietzsche com a realizadora Liliana Cavani. Também já nos tínhamos cruzado em vários festivais de cinema, e



Solveig Nordlund: “Erland Josephson é um verdadeiro camaleão”.

Estocolmo é um meio relativamente pequeno, talvez até mais pequeno do que em Lisboa: as pessoas acabam por conhecer-se todas umas às ou-tras.

Uma peça de teatro fala de um actor em final de carreira a quem é oferecido o papel de Rosencrantz. É interessante, porque o próprio Erland Josephson, no início da sua carreira, fez este papel do Hamlet.

Exactamente. Pode dizer-se que tanto a obra ficcional de Josephson como as suas *Memórias* são sobre o teatro. Ou se trata das memórias de actores que ele conheceu, ou de experiências que teve durante a sua longa carreira. É natural que ele tenha aproveitado essa experiência de ter feito o Rosencrantz. Isso sente-se perfeitamente no texto. Embora este papel não lhe tenha sido oferecido quando ele já estava na fase final da carreira, como acontece na peça.

Leo, o protagonista, é então, de certa forma, um alter-ego do autor.

Sim, com certeza. E isso no que toca ao humor e à ironia. Dir-se-ia que é como se as frases de Leo saíssem directamente da boca de Josephson. Quando se lêem, por exemplo, os seus livros de memórias fica-se com a noção do actor que Erland Josephson foi ao longo da sua carreira, no sentido em que ele nunca está bem em sítio nenhum. É um verdadeiro camaleão, sempre a mudar de ideias e sem nunca ter certezas de nada. Está sempre a experimentar coisas novas.

Para contrapor a esta personagem existe a directora do teatro.

Sim, mas não nos esqueçamos de que o próprio Josephson foi também director do Dramaten, o Teatro Nacional da Suécia, pelo que aquilo que foi a sua experiência é dado através do conjunto destas duas personagens. A directora do teatro, apesar de ser uma pessoa simpática, tem de fazer o seu papel de directora de teatro, e pressiona-o para que ele aceite aquele papel menor. Mesmo para ela não é fácil pedir-lhe que faça este papel, porque há uma relação sentimental entre os dois. Não nos esqueçamos de que é humilhante para um actor de 60 ou 70 anos fazer uma “pontinha” no *Hamlet*.

Entretanto surge um jovem actor a quem

acaba por ser dado o papel.

Esse jovem actor representa exactamente o Leo, quando era novo. Quando se começa uma carreira, começa-se pelo Rosencrantz, e depois se chegará aos papéis de maior relevo. Este jovem actor é como todos os jovens actores que se preocupam mais com a sua carreira do que com um velho actor que vai ficar sem um papel.

Acha que esse é um aspecto que se verifica nos dias de hoje?

Com certeza. Estamos a falar de teatro, mas é assim em todas as carreiras. Esta peça retrata um conflito com duas faces: por um lado, a administração contra o artista, e por outro o artista idoso contra o jovem artista. No entanto, Leo sabe que vai perder este último conflito, porque essa é a própria circunstância da vida. Aliás, eu julgo que as pessoas estão a ficar velhas cada vez mais cedo. Neste caso particular de Leo, julgo que se trata de um actor que nunca fez a carreira que teria querido fazer.

Existe uma certa frustração na parte final da vida.

Assim como a directora do teatro, que queria era ter sido actriz e nunca conseguiu. Eu diria antes que há uma certa amargura, com muita ironia e humor à mistura. Estas duas personagens nunca reconhecem que falharam a vida.

Voltando ao tema dos jovens ambiciosos, qual foi a sua experiência no tocante a este aspecto? Como é que foi a sua relação com as gerações anteriores à sua?

Sabe, eu agora tenho 60 anos, e na altura em que fui jovem não era muito positivo ser-se jovem. Julgo que a moda dos jovens é uma coisa dos últimos dez, quinze anos. Eu tive sempre de mentir, de dizer que era mais velha. E acho que demorei bastante tempo até poder afirmar-me. Havia uma grande quantidade de pessoas mais velhas que prevaleciam sobre mim. Embora tenha começado a trabalhar muito cedo, só me afirmei como realizadora depois do 25 de Abril, quando já tinha 30 anos. Não era propriamente muito jovem. Mas em Portugal, é-se uma “jovem promessa” até quase aos cinquenta anos... No entanto suponho que este estado de coisas se vá alterar.



Pitcho Womba Konga e Habib Dembélé em *Sizwe Banzi morreu*, direcção de Peter Brook. Foto: Mário del Curto

Peter Brook: “Sou uma máquina

Aos oitenta e um anos, o incansável viajante Peter Brook prossegue na sua exploração do teatro como instrumento de descoberta da vida naquilo que ela tem de mais original: uma estética da pluralidade e uma ética da curiosidade e da abertura que o levam a produzir mais uma vez este “teatro das townships” sul-africano, com *Sizwe Banzi morreu*, de Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona.

Em criança era sobretudo apaixonado pela fotografia e pelo cinema. E no entanto foi o teatro que o agarrou. Como é que analisa este facto?

A partir do momento em que comecei a abrir os olhos para o mundo que me rodeava, encontrei tudo o que achava fascinante. Entrei na vida — e fiquei aí por muito tempo — com esse fascínio do viajante, do aventureiro: tudo o que me passava diante dos olhos era para mim o sustento da vida. Mas se olharmos para a vida dessa forma, encontramos-nos num estado de solidão. Como nessa célebre canção inglesa: *I’m a camera*.

Portanto, de certa forma, é isso que eu sou: uma máquina fotográfica. Para mim, fazer cinema era verdadeiramente pôr esse olho da câmara pessoal por detrás da objectiva, para com ela penetrar no Mundo. Mas se eu for uma máquina fotográfica, isso quer dizer que existe apenas uma pessoa no centro: aquela por detrás da objectiva. Quando comecei a trabalhar em cinema, na Inglaterra, na década de 1940, não era de todo anti-social, tinha bastantes relações, mas tratava-se de um caminho de vida puramente individualista.

Foi essa constatação que o fez aproximar do teatro?

Na Inglaterra bastante fechada e cinzenta de então, comecei por interessar-me pelo teatro dado o ambiente que aí reinava: uma certa energia, uma certa excitação. O teatro em si mesmo era de um aborrecimento mortal, mas no interior dessa forma artificial havia uma grande vitalidade. Por isso aproximei-me desse mundo e comecei a dirigir, e aí, ao trabalhar com os actores, na relação entre o grupo de actores e um grupo mais vasto que é o público, descobri algo que era mais do que a alegria: era a verdade de estar integrado num trabalho colectivo. A satisfação profunda de cumprir, de partilhar qualquer coisa, desde o primeiro dia de ensaios até ao momento tão importante e delicado das representações.

Comparo muitas vezes o teatro e a cozinha: os ensaios são uma preparação para o momento em que a refeição será provada em conjunto com os espectadores. E esse momento deve, todas as vezes, ser totalmente respeitado. Sempre achei que todos os trabalhos teatrais que não tenham em conta o público não são teatro.

Muitas vezes emprega metáforas fotográficas para falar do seu trabalho. E faz muitas vezes referências a Henri Cartier-Bresson...

Com o trabalho aprendi que aquilo de que mais devemos desconfiar é a tentação de impor uma forma a uma peça. Quanto a mim, o trabalho teatral deve permitir à forma natural da vida, que está sempre escondida,

subir à superfície. Acho que é terrível chegar, enquanto encenador que vai montar o *Hamlet* ou outra grande peça qualquer, com uma ideia já fortemente amadurecida: a “minha” leitura da peça. Não tenho o direito de ter uma leitura minha de determinada peça. Mas, ao mesmo tempo, ler a peça em voz alta não chega para que a sua verdadeira vida escondida suba à superfície.

Trabalha-se para que essas correntes invisíveis — que constituirão os momentos mais verosímeis do espectáculo — possam vir ao de cima, com a nossa ajuda, mas sem que isso seja algo que nós tenhamos decidido *a priori*, que nos tenhamos imposto.

É esse o ponto de contacto com o trabalho de Cartier-Bresson?

O que é extraordinário em Cartier-Bresson, é que ele tinha desenvolvido algo para além da sensibilidade: uma forma de percepção que tornava natural o facto de, estando ali com a máquina na mão, com milhares e milhares de formas de vida que lhe passavam a cada segundo diante dos olhos, ele ser capaz de sentir um milésimo de segundo antes que iria ocorrer um daqueles momentos em que todos os elementos diante de si estariam ligados de determinada forma.

Um desses momentos em que todos esses laços que estão sempre lá, subterrâneos, seriam subitamente visíveis. E essa intuição dava-lhe o tempo de pegar na máquina, colocar o dedo no botão e apanhar aquilo a que ele chamava o momento justo, o momento vivo.

→ Pág. 4

Entrevista com Peter Brook

“É preciso combater o

← Pág. 3

Como é que esse tipo de processo se traduz em termos teatrais?

Durante os ensaios, várias vezes utilizámos fotos para que os actores se pudessem aproximar de uma vida que lhes era distante, deixando-se levar por essas imagens. A partir daí, um pouco como Cartier-Bresson, o actor deve sentir, encontrar aquilo que precede esse momento e aquilo que lhe sucede. Partimos da procura de um momento justo, para que não haja nada mais para além desse momento, e haja apenas movimentos justos, e a vida possa transparecer através deles.

Afinal, o que é o trabalho do actor? É pôr em relevo aquilo que normalmente passa despercebido: os impulsos, as reacções, tudo aquilo que no ser humano está escondido. Habib Dembélé, que entra em *Sizwe Banzi morreu*, é um actor que olha para a vida como Cartier-Bresson, com um sentido de observação e um humor incrivelmente agudos. E quando representa, porque desenvolveu um corpo que lho permite, toda essa observação, essa energia, e ao mesmo tempo esses sentimentos de alegria perante o absurdo das coisas — tudo isso se exprime, põe-se em relevo. É bastante mais do que a expressão corporal, e não se trata de expressão pessoal: ao actuar, ele está a falar apenas de si mesmo, e no entanto fala de outra pessoa.

Diz sempre que aquilo que é importante no teatro é a vida: assim sendo, será que a encenação é necessariamente um processo orgânico?

Absolutamente.

Para si existem três sumidades no teatro: os Gregos, Shakespeare e Tchecov...

Beckett também...

Mas se Shakespeare é uma coluna vertebral no seu percurso, acabou por montar os Gregos, Tchecov e Beckett...

Para mim, ser encenador nunca constituiu um fim em si mesmo. Nunca procurei fazer uma carreira, com etapas exigidas por um percurso, e etc. Procurei viver de uma determinada forma, com essa ajuda maravilhosa que é o facto de trabalhar numa área tão rica e maravilhosa como o teatro. Aquilo que sempre me interessou foi descobrir, seguir e desenvolver certas linhas, o que é muito diferente de “montar” peças.

No entanto já montou e repôs Shakespeare por várias vezes...

A razão pela qual gosto tanto de Shakespeare é o facto de não haver um ponto de vista. Ninguém pode dizer, a propósito de uma frase: “Ah, aqui pode ouvir-se a voz do autor; é isto que ele queria dizer”. Ao passo que na maioria dos autores, estamos constantemente a ouvir a voz e autoridade do dramaturgo, que utiliza essa forma colectiva como um instrumento pessoal para falar ao Mundo. Quando montei o *D. Juan*, de Mozart, não tinha de todo a impressão de que se tratava de um mundo fechado vindo do cérebro, do espírito, de um certo compositor. Não, tratava-se de um material vivo, exactamente como aquilo que está por detrás desse momento justo de Cartier-Bresson.

A maravilha de Shakespeare é que esse homem pôde absorver bastante rapidamente todas as impressões da vida que o rodeavam, e compreendeu aquilo que lhe era distante e provinha de classes sociais com as quais nunca

tinha convivido. Registava tudo o que ouvia, e tudo isso alimentava essa extraordinária abertura que lhe permitiu absorver a vida. E depois, no momento da escrita, que aparentemente nele era de uma rapidez extraordinária, a vida toda passava através de si, com os suportes necessários: porque são precisas histórias, são precisas personagens. E essas personagens eram iluminadas de uma forma extraordinária por essa criatividade absoluta, vinda de um homem que não queria impor-se de forma a não permitir o surgimento de algo que estivesse para além de si. Shakespeare é um fenómeno.

E Tchecov?

Tchecov também é um fenómeno: um grande escritor, cuja principal profissão não é a escrita. Enquanto médico, todos os dias, durante todo o tempo, punha-se na posição de observador. Estava lá, absorvia a vida de pessoas de todos os extractos sociais. Mas trata-se de um observador preocupado, empenhado, profundamente tocado pelo sofrimento humano: deslocou-se à ilha de Sacalina para escrever esse grande livro sobre os campos de prisioneiros, por exemplo... Mas era empenhado e distante ao mesmo tempo, e, nos momentos de distanciamento, via o absurdo da vida. Para ele, a tragédia, a tristeza, o aborrecimento eram omnipresentes, mas no entanto existe nas suas peças — no próprio interior do pequeno universo que descreve (bastante mais limitado do que o de Shakespeare) — o mesmo interesse pelo mistério da vida que existe nas peças do autor do *Hamlet*. Trata-se de uma genuína forma de generosidade: deixar cair aquilo que queremos dizer para deixar falar os outros...

Como é que se passa disso a Beckett?

Beckett é realmente extraordinário. Primeiro porque tem uma originalidade real, uma forma de olhar para a vida e o teatro com formas que são completamente uma criação sua: imagens, como em *Dias felizes*, ou como a árvore de *A espera de Godot*. E ao mesmo tempo essas imagens são inseparáveis de um sentido, da musicalidade que liga a palavra ao silêncio.

Com a sua distância e o seu humor, com essa recusa de deixar que personalidade e a emoção do actor submirjam o seu propósito, com esse combate doloroso para que cada frase seja justa, Beckett penetrou profundamente naquilo que se passa continuamente no interior dessa caixa desconhecida que é o ser humano. Se ele apenas vê miséria e tragédia, é porque nós somos todos, a cada instante, completamente prisioneiros do nosso passado.

Veja-se uma peça como *A última fita de Krapp*: trata-se de alguém que, por muito que se esforce, não pode escapar ao facto de que toda a sua vida passada está registada e não deixa de ressurgir. E de repente deixa de poder estar no presente: todos os dias, sem excepção, o presente consiste em voltar a encontrar a velha cassette.

Considera Beckett um trágico puro?

Ao montar *Os dias felizes* — acabei de encenar esta peça em alemão, em Berlim — fui profundamente tocado pelo facto de ele ter decidido que a personagem principal fosse uma mulher. No meio de todas as suas peças terríveis, cheias de palhaços, existem coisas bem mais femininas, como *Berceuse*, e depois essa grande peça em que o Homem tem um papel bastante obscuro e miserável. Mas a mulher também é trágica: é de tal forma prisioneira do seu pequeno meio que está sempre feliz, completamente presa pela

sua banalidade...

Ao mesmo tempo — e é isso que torna esta peça realmente importante —, esta mulher totalmente sufocada pelo Mundo, pela terra em que se afunda, também tem o desejo de ser como um pássaro, de subir nas alturas e de não ser absorvida pela terra. Por detrás da tagarelice desta mulher abrem-se fissuras sobre o desconhecido — e nessas alturas sente-se a grandeza desta peça, que nos coloca perante o intolerável, o impossível, e depois há aqueles pequenos orifícios... Trata-se do efeito trágico que existe nas tragédias gregas, nas quais, nos piores momentos, o público se encontra subitamente perante qualquer coisa para lá da miséria humana, para lá da cruzeza, da bestialidade.

Qual é a importância de África no seu teatro?

Na origem da criação do Centro Internacional [Centre Internacional de Créations Théâtrales, que Peter Brook fundou e dirige], havia a convicção de que a nossa pequena cultura fechada e arrogante tinha muito que aprender com as outras culturas. O interesse por África não era maior do que o interesse pelo Japão ou pela Índia, mas África era menos conhecida. Achava, e acho cada vez mais, as imagens que temos de África extremamente parciais, muitas vezes mesmo junto daqueles que dizem amar a cultura africana. É bastante raro considerar-se África como uma civilização realmente rica e profunda. E por razões pessoais e humanas, mas também sociais, para mim isto é algo importante: o racismo tal como nós o conhecemos hoje em dia é algo que é preciso combater. Porque as declarações não servem para nada.

Mas não é só isto. É também a consciência de uma riqueza extraordinária: África é o humano. E se quisermos, no nosso teatro, dizer qualquer coisa sobre a Humanidade, não podemos dizê-lo sem ter isto em conta. É tão simples quanto isso. É por isso que fiz *A tempestade* com o Sotigui Kouyaté no papel de Próspero.

Acha que essas imagens sobre a cultura africana têm que ver com a relação que a África negra mantém com a narrativa, com o conto?

Quando se trata de teatro, a tradição oral — que está em vias de desaparecimento, e que voltamos a encontrar nesse teatro dito das *townships* ao qual pertence *Sizwe Banzi morreu* — é sempre importante. É portanto um cliché do nosso trabalho dizer que o grupo de actores, e todos aqueles que trabalharam na peça, são um contador de várias cabeças. O bom actor africano — nem todos nascem para ser actores, inclusive em África! — é organicamente um improvisador. Para isso não necessita de uma aprendizagem, de estudar as técnicas de mimo ou da *commedia dell'arte*: já tem em si mesmo essa capacidade de transmitir as suas imagens interiores através do corpo, sem nenhuma técnica em particular. Essa técnica que os actores ocidentais trabalham por vezes durante anos... Isso confere aos actores africanos uma grande naturalidade, que não se perdeu nesse trabalho sobre a técnica.

É verdade que uma das suas máximas é a frase de Hamlet: “The readiness is all”? — que poderia traduzi-se como “O que conta é estar pronto”?

Está a ver, voltámos ao início: regressamos a Cartier-Bresson. Se ninguém faz fotos como

Bernard Sobel, um dos mais importantes encenadores franceses contemporâneos, encontra-se desde Maio a dirigir no Teatro Municipal de Almada a peça de Sean O'Casey A charrua e as estrelas, uma co-produção da Companhia de Teatro de Almada com o Teatro dos Aloés. O ano passado, por ocasião da apresentação no Festival da sua encenação de Dom, mecenas e adoradores, de Ostrovski, a jornalista Ana Sousa Dias fez a Sobel uma entrevista notável que foi exibida na RTP 2. A profundidade e a oportunidade das reflexões de Bernard Sobel justificam a transcrição de trechos da longa conversa que manteve com aquela prestigiada jornalista.

Bernard Sobel: “O homem para viver não precisa só de pão, também precisa de rosas”

Ana Sousa Dias – Há quarenta e três anos, Bernard Sobel saiu de Berlim, onde tinha trabalhado no Berliner Ensemble, de Brecht, e instalou-se nos arredores de Paris, numa cidade operária, em tudo semelhante à cidade de Almada. Talvez por isso Sobel tenha tão boas relações com o Festival de Almada, e tenha inaugurado o novo Teatro Municipal com *Dom, mecenas e adoradores*. Eu começaria por perguntar a Bernard Sobel quais as suas impressões acerca deste Teatro.

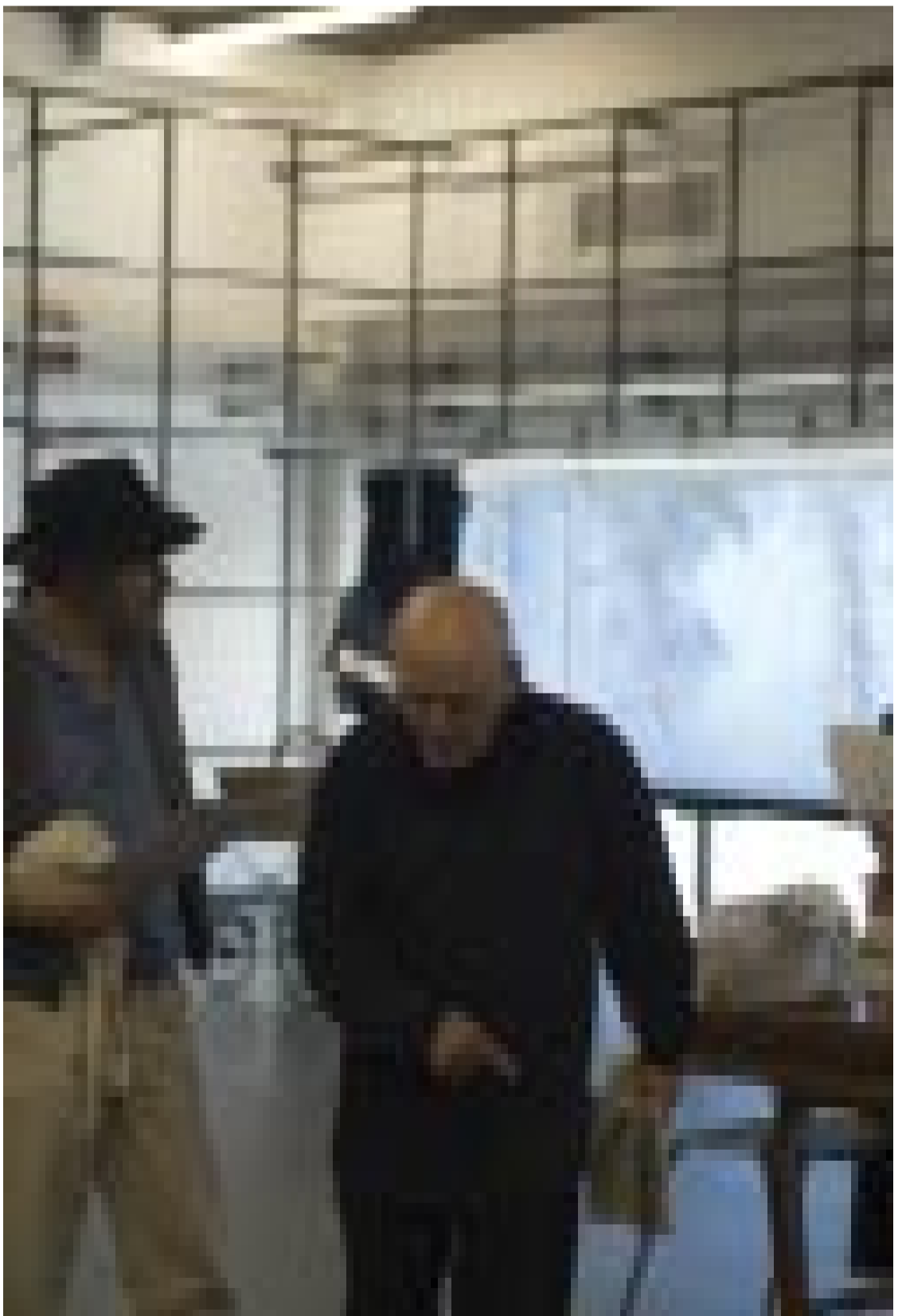
Bernard Sobel – Inaugurar este Teatro é uma honra para a minha companhia, e agradecemos muito ao Joaquim Benite e ao município de Almada este convite que nos foi feito. Existe algo de semelhante no meu percurso e no do Joaquim: ambos desenvolvemos projectos culturais em cidades operárias – eu em Gennevilliers, ele em Almada. E hoje em dia os habitantes de cidades como estas colocam a si mesmos perguntas como: quem sou eu? Serei eu alguém que tem trabalho? Serei um consumidor? Um ser humano? E no fundo acho que esta sempre foi a grande interrogação do teatro, enquanto prática artística. O que se passa é que – e não sei se me dei conta disto inconscientemente – o teatro não é cultura: é uma prática artística.

E qual é a diferença entre estes dois conceitos?

O que é cultura é a coragem da entidade estatal responsável, a coragem da Presidente da Câmara de Almada, de assumir fundamentalmente o paradoxo de construir um equipamento que, poder-se-ia dizer – e esta é a questão fulcral –, é supérfluo. Porque hoje em dia dá-se às pessoas que vivem nos subúrbios o estritamente necessário. E, de repente, surge algo que não é à partida necessário. Que é luxuoso e que tem, até, uma grande beleza. Toda a questão reside neste ponto. Tal como diz Henri Heine: “O homem, para viver, não precisa só de pão: também precisa de rosas”. O Rei Lear também diz que: “Dar aos homens aquilo que lhes é estritamente necessário é tratá-los como animais”.

A cultura é a escolha, a decisão política? É isso?

Eu diria “a decisão democrática”. Porque é necessário ter muita coragem para que um
→ Pág. 6



Bernard Sobel dirige Jorge Silva em A charrua e as estrelas, na sala de ensaios

Entrevista de Bernard Sobel

← Pág. 5

Presidente de Câmara assuma um projecto como este, porque, se houver eleições, é preciso justificar este acto, bater-se por ele. É fácil justificar que haja um metro, haja mais uma escola, um hospital, porque equipamentos deste tipo são sempre necessários. Mas pode não haver necessidade de um teatro. E o acto da construção de um teatro deste tipo é cultura. E depois, os poemas, o trabalho que se desenvolverá no interior desse teatro – isso já são práticas artísticas. É uma diferença enorme. Ter-se a dada altura confundido cultura com práticas artísticas foi uma das coisas mais nefastas para ambas as coisas. Por exemplo, pode haver um grande poeta que seja um poeta reaccionário, e a sua obra poderá exprimir um certo tipo de preocupações relativamente ao que acontece à espécie humana. Mesmo que o poeta seja reaccionário, isso não impede que a sua obra seja útil. Ser reaccionário não faz dele necessariamente um mau poeta. Cézane, por exemplo, era reaccionário e foi um grande revolucionário, ao passo que pode haver um poeta que ame o povo, que levante o punho, etc., e cuja obra seja reaccionária.

A Câmara de Almada assumiu este combate de forma bastante corajosa, tal como o fez a Câmara de Gennevilliers. Nos subúrbios ricos não se constróem teatros. E isso é um problema. Por detrás deste aparente paradoxo esconde--se o problema daquilo que se passa hoje em dia com a nossa sociedade. O papel do teatro tem-se alterado bastante ao longo da História. Por exemplo, a dada altura fecharam os teatros de Londres porque os jovens artesãos, em vez de irem trabalhar, iam ver as peças de Shakespeare. O teatro representava um perigo para a organização económica daquela sociedade.

As pessoas que vão ao teatro são mais “perigosas” do que as outras?

Não é isso que eu digo. Mas se, por exemplo, houvesse todos os dias jogos do campeonato do Mundo de futebol, os patrões teriam de começar a preocupar-se porque as pessoas deixariam de trabalhar para serem espectadores...

Em Almada há sempre muito público nas salas. E creio que essa foi a grande mudança de há alguns anos para cá.

Mas a questão central não é o número de espectadores. O que importa (e creio que essa é a grande preocupação do Joaquim Benite) é que qualquer espectador que veja um espectáculo neste Teatro, tenha ou não feito um percurso académico, se sinta confrontado. O importante não é “compreender”. Às vezes é preferível compreender que não se compreendeu, e dessa forma começar a questionar-se. Porque hoje em dia também se diz que o teatro é para o povo, um suplemento da alma, um divertimento, etc.

E o teatro não é só isso?

6 Não. Sobretudo não é isso. Por exemplo,



Sobel na mesa de ensaios (em cima). Em baixo, dirigindo Francisco Costa e Luís

quando Ésquilo escreveu a *Oresteia*, representou-a com os cidadãos, para levantar temas de debate. O teatro serve para fazer perguntas, e o ser humano, quando julgar que tem uma resposta para uma pergunta, perceberá que apenas existe uma outra pergunta por detrás dessa resposta. O teatro existe para nos dar coragem quando a esperança nos abandona. Porque quando se tem esperança e sucedem coisas difíceis, fica--se desiludido. Ora, é preciso apaixonarmo--nos pelas dificuldades. Quando se lêem peças de Shakespeare, ou Beckett, ou Goethe, ou Richard Formann percebe-se que aquilo que é fundamental para o Homem é interrogar--se, porque haverá sempre perguntas para fazer. É função do teatro dizer que não existe uma resposta para o sentido da vida.

Costuma usar a designação “poemas” para as peças de teatro. Porquê?

Porque falar de teatro é falar de outra linguagem, não é reproduzir aquilo que se passa em nosso redor. Fazer teatro é dar voz ao medo e à angústia. E o facto de o medo e a angústia serem expressos por palavras é já dominá--los um pouco: é não ter medo do nosso próprio medo. Um filme de Charlot é um poema.

Há dias, falando de Chaplin e comparando--o com Ostrovski, o autor de *Dom, mecenas e adoradores*, dizia que era um autor difícil. Porquê? É difícil no sentido de levantar poemas?

É difícil na medida em que nos mostra que enfrentamos sempre circunstâncias difíceis. Por exemplo, no estado de selvajaria em que vivemos hoje em dia, que é quase semelhante à época em que os soldados gregos atacavam Esparta para lhes roubarem territórios e mulheres, ou quando atacavam Tróia, destruíam cidades, etc. — hoje em dia as coisas não estão melhores. Hoje em dia chega-se inclusive a tomar decisões do género: vou ali buscar o petróleo, aqui vai deixar de haver água, vou despedir estas pessoas para que esta fábrica sobreviva, etc. Vive-se num Mundo de violência, e eu julgo que a violência é a vida. No entanto há que encontrar formas de direccionar essa violência.

No fundo, colocamo-nos sempre as mesmas questões.

Sim. Eu diria que Shakespeare não é nosso contemporâneo, e que ainda somos contemporâneos de Ésquilo. Isto não quer dizer que não tenha havido progresso. A noção de progresso, de justiça, de ordem, de moral — todas estas noções estão constantemente a ser postas em causa, o que prova que não existem. Somos sempre obrigados a fabricá-las, para tentar viver de uma forma mais ou menos conveniente. Hoje temos um exemplo que parece saído dos gregos: o Supremo Tribunal dos EUA diz que o que o Presidente Bush fez é ilegal, e ele tem de responder por isso. Estamos perante um momento de Democracia, porque os homens inventaram um Supremo Tribunal, leis, etc.

A crítica francesa atribuiu-lhe o Grande

Prémio para Melhor Peça de Teatro por *Dom, mecenas e adoradores...*

Sim, mas disso eu não posso falar.

Porquê?

Porque não sei por que é que mo deram.

Não acha que se trata de um bom espectáculo?

Um bom poema...

Sim, um bom poema.

Porque isso é muito importante. Quando um poema é muito bom, já trás como que uma encenação escrita em si mesmo. Ser encenador, para alguns de nós, significa ser muito humilde em relação ao poema, porque não existiríamos sem os poemas.

Mas existem encenações que se afastam completamente dos textos. Que têm diferentes leituras.

Sim, cada pessoa descobre determinadas coisas, como se se estudasse um cérebro e se descobrissem diferentes coisas. Há uma coisa espantosa: o ser humano é um animal estranho, porque cria a vida, cria coisas que têm vida. Os outros animais, não.

Um quadro de Rembrandt ou Picasso provocanos algo, mas a experiência de quando se vai ao teatro é bastante diferente. Porque no teatro há pessoas vivas em cima do palco, há pessoas que imaginaram a encenação, os figurinos, etc. Todo o espectáculo tem muitas variáveis. Um espectáculo transforma-se de dia para dia.

Nós escolhemos encenar um texto porque achamos que nele ainda existem coisas vivas. Quando montamos um clássico, não devemos fazê-lo pela mesma razão daquelas pessoas que têm na sala de jantar as Obras Completas de Shakespeare, Pessoa, etc., para mostrarem que consomem os clássicos. Ao entrar numa casa de Almada podem ver-se muitos quadros e perceber que as pessoas que moram nessas casas não são consumidoras desse tipo de cultura. E isso é um problema. As pessoas consomem aquilo que a televisão lhes transmite. Por exemplo, quando olhamos para um jogo de futebol, ou antes, para o efeito que o futebol tem sobre as pessoas (as pinturas que as pessoas fazem na cara, as bandeiras, os cânticos, etc.), estamos na esfera da barbárie.

Acha mesmo?

Sim, porque se trata de uma droga. Quando as selecções nacionais jogam tentam fazer com que acreditemos que Portugal (ou França) somos todos nós: os ricos, os pobres, etc. Que somos todos uma equipa. E as pessoas engolem isso.

Acredita que ao criar um teatro numa cidade da periferia está a tentar-se criar novos públicos?

Repare, estamos outra vez perante a questão da dicotomia teatro/cultura. O que se passa é que os problemas que enfrentamos hoje em dia são problemas de política económica, que tocam a todos. Por exemplo, o simples facto de pegar numa nota e entrar numa padaria: em troca de um pedaço de papel, dão-me de comer. Se não tiver um pedaço de papel, não como. Este é um problema extremamente complexo, que todos vivemos. Foi o próprio homem que se fechou neste sistema. E o que

se passa é que nos recusamos a analisar esta complexidade.

Mas existe uma diferença entre decidir comprar pão e decidir ir ao teatro.

Sim, mas diria que ir ao teatro é uma aventura individual. Já conheci encenadores cuja única preocupação era terem a sala cheia, mas a quantidade não conta. Devemos ter em conta “o” espectador, e não “quinhentos” espectadores. Trata-se de um problema político para a Presidente da Câmara de Almada, e artístico para o Joaquim Benite. Que preço é que se está disposto a pagar para ter uma sala cheia? Haverá uma altura em que será necessário montar uma peça de Beckett, ou dar a conhecer um jovem autor que pareça pertinente, e correr riscos. Foi isso que fez o Teatro de Gennevilliers. Por exemplo, demos ao Patrice Chéreau [encenador, actor e realizador francês] a oportunidade de fazer o seu primeiro espectáculo profissional.

E o que é que viu nele que o tenha feito tomar essa decisão?

Achei que nele havia algo de especial. Aliás, com a minha sucessão no Teatro de Gennevilliers passa-se a mesma coisa relativamente ao Pascal Rambert.

Pois, ainda não tínhamos falado disso. Este ano o Bernard Sobel vai deixar...

Fui obrigado a deixar.

Sim. O Bernard criou o seu grupo de Gennevilliers em 1963, a sala do Teatro foi remodelada, e o grupo acabou por tornar-se num Centro Dramático Nacional tutelado pelo Ministério da Cultura e apoiado pela Câmara da cidade, com quem tem trabalhado desde sempre. Aos 70 anos o Bernard atingiu o limite de idade para poder dirigir o teatro. O que significa que vem alguém para substituí-lo.

Preferia não falar sobre isso.

Como é que escolhe os seus actores?

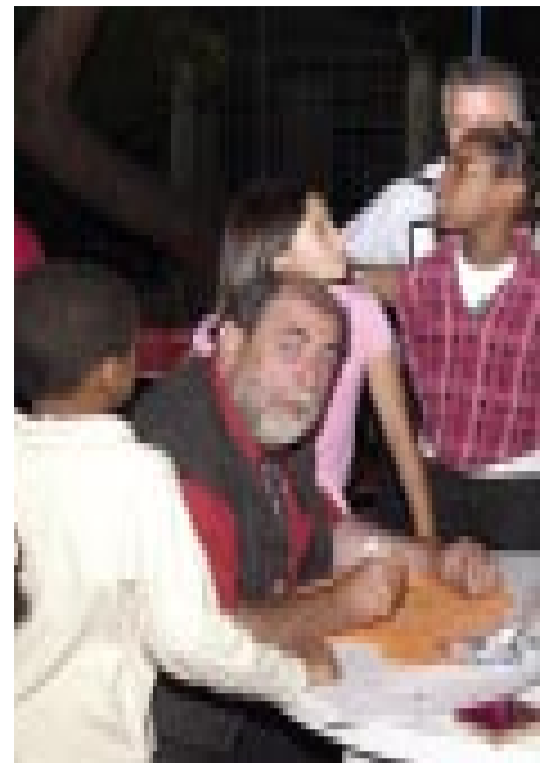
Repare, é preciso dizer que a nossa companhia não tem um elenco fixo. Em França, apenas a Comédie Française tem um elenco fixo. Existem pessoas que costumam colaborar connosco, mas que vão e vêm. E isto é um problema importante, porque é o actor quem está no centro da arte dramática. Num espectáculo pode haver uma má encenação e uma má cenografia, mas se o actor for bom...

Mesmo se o texto for mau?

Sim, mesmo se o texto for mau. Um actor é como um jogador de futebol. Por exemplo, o público russo, ou o chinês, quando vai ao teatro, não vai para ver uma peça de Ostrovski: vai para ver determinado actor representar. Da mesma forma que se vai a um estádio ver o Zidane ou o Figo jogar futebol. E isso dá um grande prazer.

E consigo funciona da mesma forma? Um grande actor pode bastar-lhe para que um espectáculo lhe agrade?

Absolutamente. E fico logo a pensar que gostava era de tê-lo a trabalhar comigo. O teatro vive de palavras ditas num espaço. E quem é que emite essas palavras? O actor. Todos esses textos, esses poemas, são como flores secas. Um actor é um pouco como um vaso em que se planta uma flor seca, para que flo-resça. ■



Milan

Gilles Costaz, crítico francês, escreveu um dia que Almada era “um dos corações do mundo”. Esta frase veio-me à memória a propósito da notícia da morte de Milan Vukotic. Almada continua, provavelmente, a ser um desses corações. Mas a partir deste ano falta ao Festival o seu coração.

Milan Vukotic, um artista plástico, encenador, actor e autor de livros de histórias para crianças era uma figura habitual no Festival de Almada. Chegava todos os anos, no dia 3 ou no dia 4 de Julho. Partia quando o Festival acabava. Despedia-se até ao próximo ano. Todos os anos deixava a sua marca num desenho que fazia nos azulejos do restaurante “Barca d’Alva”. Esses desenhos são um contributo para a história do Festival e devem ser devidamente preservados.

O reino deste jugoslavo obrigado a ser apenas sérvio era a Esplanada da Escola D. António da Costa. Aí fazia o seu especial teatro “dos cinco dedos” com os fantoches do tamanho de uma unha que encantavam as crianças. O seu mundo era o mundo da infância. As crianças adoravam-no. Em Almada fez espectáculos, pintou t-shirts, pintou escolas, tinha uma capacidade única para despertar a criatividade das crianças.

Ele próprio, no seu imponente corpo de Obélix, de bom gigante, era uma criança. Vivia na Áustria, onde trabalhava como director de um centro infantil. Era um poeta. Publicou um livro de contos, escrito por ele em português, esta nossa língua que começou a aprender com os versos iniciais de “Os Lusíadas”: *Ós armas e ós barões óssinolados*, que declamava a quem o queria ouvir para mostrar o seu amor ao nosso país.

Não vai haver mais festivais com Milan. Mas ele ficará para sempre ligado à cidade de Almada, aos amigos que aqui fez, ao Festival de que tanto gostava. É muito triste pensar que não o volto a ver na Esplanada.

Março de 1985. A Companhia de Teatro de Almada desloca-se pela primeira vez a um festival de teatro no estrangeiro: Carrefour de l’Europe, em Nantes. Levamos dois espectáculos: *A excepção e a regra*, de Brecht, e *Tempos Difíceis*, de Romeu Correia. Chegamos a Nantes, começamos a contactar com os membros dos grupos presentes no festival. De todos destaca-se um: pela postura, pela facilidade com que comunica, pela imponência do seu porte – barba, de chapéu de aba larga sempre na cabeça. Foi uma das primeiras relações que estabelecemos em Nantes, e bebemos muitos calvados juntos.

Chama-se Milan Vukotik e faz parte da nossa memória. Um dia ainda voltaremos a beber calvados num qualquer palco celeste.

Mais de mil e quinhentas pessoas na **apresentação** do 24º Festival de

Todos os anos é assim, mas este ano foi ainda mais. São muitos os que querem ir à sessão de apresentação do Festival de Almada – para conhecer e obter o programa, para conhecer e prestar o primeiro tributo à personalidade homenageada. E também para conviver no espírito do Festival de Almada. É todos os anos assim, mas este ano a sessão de apresentação do Festival de Almada excedeu todas as expectativas e a Casa da Cerca “esgotou”. Apesar do forte vento que se fez sentir, mais de mil e quinhentas pessoas foram no passado dia 22 de Junho à Casa da Cerca para conhecer o Festival de 2007.

Ao início da noite, a Presidente da Câmara Municipal de Almada, Maria Emília de Sousa, e o director do Festival, Joaquim Benite, acompanhados pela Governadora Civil do Distrito de Setúbal, Teresa Almeida, pelo novo Director-Geral das Artes, dr. Orlando Farinha, pelo vice-presidente da Região de Turismo da Costa Azul, Ezequiel Lino realizaram o primeiro acto da edição deste ano do Festival de Almada, inaugurando a exposição retrospectiva da obra gráfica do Pintor Costa Pinheiro, na Casa da Cerca.

Depois, as mais de mil e quinhentas pessoas presentes ouviram o director do Festival, Joaquim Benite, revelar os 23 espectáculos que integram a edição deste ano, e situar cada um deles no contexto da vida teatral em que se inserem. E, a seguir, saudaram efusivamente a personalidade homenageada este ano – Carmen Dolores, que manifestou a sua emoção e regozijo pela distinção.

O Pintor Costa Pinheiro referiu a surpresa do calor humano que se sente nas diversas manifestações do Festival de Almada. Este facto viria, aliás, a ser realçado também nas intervenções do novo Director-Geral das Artes, Dr. Orlando Farinha, e da Governadora Civil de Setúbal, arq. Teresa Almeida. Ambos manifestaram a agradável surpresa de participarem numa sessão de lançamento de um festival de teatro como a que estava a decorrer e garantiram o apoio das instituições que dirigem ao Festival de Almada. O vice-presidente da Região de Turismo, Ezequiel Lino, acentuou a importância que uma iniciativa como o Festival de Almada tem no contexto de desenvolvimento de uma região.

A directora da Escola D. António da Costa, Dra. Cândida Coelho, que nessa qualidade tem sido um dos parceiros e amigos fundamentais do Festival de Almada, sublinhou a importância que a ligação do Festival à escola teve ao longo destes anos de parceria, e revelou que embora deixe as funções que desempenha, vai continuar no Festival, como amiga e espectadora.

A encerrar a sessão, a Presidente da Câmara Municipal de Almada, numa intervenção emocionada, e depois de ter saudado Carmen Dolores, referiu-se à importância estratégica



O público encheu completamente a Casa da Cerca para assistir à apresentação do programa do Festival (Em cima). A mesa da sessão: prof.ª Cândida Coelho, pintor Costa Pinheiro, Ezequiel Lino, vice-presidente da Costa Azul, dr. Orlando Farinha, director-geral das Artes, Maria Emília de Sousa, presidente da Câmara de Almada, arq. Teresa Almeida, Governadora Civil de Setúbal, e Joaquim Benite (Ao meio). Em baixo, inauguração da exposição de Costa Pinheiro.

**TEATRO
MUNICIPAL
DE ALMADA**
COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA

Subvenções:



ALMADA



Instituto das Artes

Patrocínio:



Contactos:

Teatro Municipal de Almada
Av. Prof. Egas Moniz, 2804-503 Almada
Tel: 21 273 9360 | Fax: 21 273 9367

Director: **Joaquim Benite** | Editor: **Rodrigo Francisco** | Execução Gráfica: **Irisgráfica, Lda.**