

MAI **ST** TMA

INFORMAÇÕES DO **T**EA**T**RO **M**UNICIPAL DE **A**LMADA N.º 5 – JULHO 2008

Berliner Ensemble



Uwe Bohm e Angela Winkler em Peer Gynt.

Peer Gynt de Ibsen / Zadek no **TMA**

Se Ibsen ainda fosse vivo estaria verdadeiramente orgulhoso da espantosa encenação que Peter Zadek dirigiu da sua peça mais conhecida. Nesta produção, o rapaz briguento e fugitivo que acaba por perder-se é inter-

pretado pelo brilhante Uwe Bohm, que na primeira parte do espectáculo incarna inteiramente o adolescente agitado e apaixonado pela vida, mas que parece envelhecer, de uma forma notável, perante os nossos olhos, à medida que assume a sabedoria que a experiência lhe traz.

→ Pág. 7

O Festival de Almada

Luis Miguel Cintra

O Festival de Almada não se parece com nenhum festival. É único. É um «milagre». Ninguém organiza festivais com tão pouco financiamento, com critérios de tanta e tão diversa ordem que escapam completamente aos critérios do «mercado» ou mesmo aos chamados critérios de «qualidade», esperando tanto de solidariedades e parcerias, confiando tanto na generosidade de quem para ele trabalha e que sempre acaba por transformar as mil dificuldades e as inesperadas e improvisadas situações que pelo caminho vão surgindo em festa de alegria. E todos os anos felizmente existe, antes das férias do verão, no fim das temporadas. Para nosso bem. Muitos bons espectáculos nos tem mostrado. E outros menos bons, não importa. De gente importante e de gente sem fama, não importa. Muita vida tem criado. É o único momento em que o teatro português se encontra e sente que, com a chegada de companhias de outros países, está a receber amigos que o visitam mais que a importar as novidades do estrangeiro. É o momento por excelência do teatro em Portugal. O Festival de Almada é o que se passa ao ar livre, no pátio da Escola ou na esplanada cantina, no belo Teatro Municipal, o melhor de todos os novos teatros, nos outros auditórios de Almada, na Casa da Cerca, mas também o que se espalha por Lisboa, por outros teatros que Almada puxa a si e que se sentem honrados por estarem com o outro lado do rio. E Almada não é cidade de turismo, não tem castelos nem catedrais. Fica em frente de Lisboa. É verdade, tem a mais bela vista sobre a Capital. Mas tem ruas banais. Foi cidade de fábricas e operários, de estaleiros, de gente politizada. E aprendeu a ser uma cidade, mais cidade que Lisboa. Recusa-se a ser dormitório. É uma cidade com vida, vida de gente que trabalha. O segredo do Festival de Almada é uma teimosia milagrosa de quem fez do teatro a sua vida, é ser organizado por quem faz teatro, é o Joaquim Benite e a gente que ele consegue mobilizar com a sua teimosia, e é o entusiasmo de uma população que torna em festa para todos a festa de teatro que a sua cidade organiza. Uma força que é orgulho de viver tanto como é amor à Arte e que por quinze dias vence a lógica cinzenta dos nossos dias. E isto não é milagre? ■

Cada espectador um amigo

Jorge Silva Melo

Está grande, tão grande, o Festival de Almada que, este ano, quase não vou atravessar o Tejo no cacilheiro, nem quase passarei na Casa da Cerca umas horas cá comigo debaixo dos seus pinheiros mansos, fico deste lado quase sempre, o Festival está maravilhosamente grande, 25 anos depois, cresceu, é O Festival e confunde-se com a cidade (no meio teatral diz-se «Almada» e isso quer dizer «Julho», entre 4 e 18) - e, felizmente, com carinho e tenacidade, transbordou para o lado de cá do rio, domina Lisboa durante Julho, é só teatro e em todos os lados surgem os espectadores de Almada, aquele senhor que trabalhava nas bibliotecas, aquela senhora que é professora, o Carlos e a Teresa Porto, maravilhosamente ternos, lá vêm eles, mais os amigos franceses, mais os mais jovens, mais aquela senhora de quem não me lembra o nome, os espectadores junto aos quais esperei, pela fresca da noite, a entrada para o Palco da Escola, os espectadores com quem discuti, os espectadores com quem vimos a conversar há tantos anos (e que é feito daquele outro senhor? E daquele casal...?), para quem trabalhamos e para quem, felizes, apresentamos trabalhos novos ou conseguimos trazer amigos. Volta este ano o Spiro Scimone, com um espec-

táculo, «O Envelope», político, teatro que me fez chorar, uma noite, em Roma - e cujo rascunho foi representado por nós (era uma das cenas de «Conferência de Imprensa e Outras Aldrabices», o espectáculo que fizemos em louvor de Harold Pinter), volta o Berliner e, desta vez, com o maravilhoso Peter Zadek cujos Shakespeares dos anos 80 serão provavelmente a matriz de onde nunca mais se libertou todo o teatro alemão, violência, paródia, tragédia, manufactura. E voltam tantos e vão surgir outros, amigos, próximos, camaradas, que é uma palavra tão bonita.

Tenho saudades, é claro, do velho Teatro Municipal, do Kubilai, nosso velho amigo e cão do Miguel, do insuportável calor da sala, da maravilhosa relação com a plateia, do bolo mármore quentinho, não me esqueço que foi lá que começámos, os Artistas Unidos, em 1997, com umas leituras do «Prometeu», cantaram os espectadores connosco, baixinho, o «Bella Ciao»... nem me esqueço da ovação quando, há uns anos, lá lemos - e lemos somente - «A Casa de Ramallah» de Antonio Tarantino, texto tão extraordinário, que chegou logo ali ao coração das pessoas, texto que ainda não conseguimos fazer, sem casa onde andar a pensar, atarantado que ando, que andamos e tão sozinhos sempre.

E tenho saudades dos dias a ensaiar em Almada, uma sopa, uma salada, tantas dúvidas, o calor. Nestes catorze anos da nossa vida, estivemos sempre em Almada, o mês de Julho foi para lá da Ponte, antes de nos dizermos adeus para férias, apanhando a brisa na esplanada da Escola.

Foi lá, não me esqueço, que, num dia de Julho de 2002, soube que tinham cortado a electricidade n' A Capital - prenúncio do fim daquele desejo intenso e novo a que Santana Lopes, então presidente da CML, pôs brutal fim dias depois, a 29 de Agosto. E agora, que levamos ao São Luiz um espectáculo que, entre cartões velhos e o eco sagrado, estreámos na Cadeia das Mónicas, local que nos emprestaram para trabalhar, voltou a mesma cantiga, que lá cortaram a electricidade e não sabemos com quem tratar, de Herodes para Pilatos lá vamos, como a Maria da peça, e todos a lavar mãos.

Teimosos, estamos sempre longe, tão longe, de conseguir o que o Festival de Almada conseguiu: crescer, crescer, incentivar, fazer nascer, acolher, abraçar, acarinhar, tornar cada espectador um amigo, companheiro crítico.

Foi por isso que começámos no Festival de Almada. Há catorze e trabalhosos anos. ■

Actos de fé

Fernando Midões

Quando penso no «Festival de Teatro de Almada», recordo-me, com ternura, das suas primeiras edições e das correspondentes amplitudes e dos seus autênticos Actos de Fé, no Teatro; depois, ao longo dos anos, lembro-me, lembro-me de todo um crescimento que catapultou o feliz evento almadense para a posição de um dos mais importantes certames teatrais europeus da actualidade. No que tange a este último aspecto, nunca será demais sublinhar a grande variedade de propostas estéticas que o caracterizam, bem como, a presença, em Almada, de Colectivos dos Continentes mais vários e a sua força

aglutinadora que tem trazido, até nós, a elite internacional dos pensadores de Teatro, Teatrólogos e Teatrómanos (críticos, dramaturgos, ensaístas, jornalistas, etc.).

De notar, ainda: enquadram e completam, o hoje «Festival Internacional de Teatro de Almada», exposições, colóquios, conferências e convívios durante beberetes. É todo um respirar, dia-a-dia, do evento cénico, com todas as suas variantes e, por vezes, os seus inesperados.

O «Festival Internacional de Teatro de Almada» tem, ainda, o condão de fomentar amizades que se reencontram e renovam ano após ano, contando,

também, com núcleos de público pertencentes aos mais diversos escalões etários... o que nos diz que a juventude está sempre presente, o que é um prognóstico positivo sobre o seu futuro.

As descobertas estético-artístico-humanas que o «Festival» proporciona!

Outra mais valia: nos últimos anos, o Festival alargou-se a espaços lisboetas. Por tudo quanto ficou dito, é impossível terminar estas palavras sem dirigir um aplauso forte, quente, a Joaquim Benite e às sucessivas equipas que o acompanham, durante anos e anos, na fecundação e nos partos do «Festival Internacional de Teatro de Almada». ■

Um Mundo maior

João Carneiro

A ideia mais antiga que tenho do Festival de Almada não é a mais evidente: não é bem a de um conjunto de espectáculos, uma lista para que se olha e de onde se escolhe o que se quer ver, com uma antecipação nervosa do prazer que daí vamos poder derivar. Não. A minha primeira ideia é a de um conjunto de pessoas, na outra banda - para quem vive em Lisboa, como eu. Um conjunto de pessoas que vai ver coisas de que eu nem me apercebo bem, apesar de saber que são espectáculos.

São pessoas que parece estarem a celebrar uma união conhecida de todos, uma espécie de ritual de verão, em que toda a gente está em sintonia com o mundo, em que toda a gente está a sentir-se feliz.

É mais tarde que vou aprendendo a identificar os espectáculos, os acontecimentos, os lugares do Festival de Almada. Entra-se no Festival um pouco como se entra numa comunidade, mas não como se entra numa comunidade secreta, não como se é iniciado em coisas inquietantes; não é preciso ir pela mão de ninguém, nem assumir responsabilidades atemorizantes. Vai-se entrando no Festival como se vai entrando no mundo, ou na vida,

em cidades novas, em regiões novas, em continentes novos. Como quem viaja, e se vai tornando familiar de coisas de cuja existência nem sabia, ou sabia mal, e que aos poucos vão passando a fazer parte do dia a dia, da vida e do mundo.

É uma vida, um mundo e um dia a dia para todos, e é isso que é tão estimulante para toda a gente. É uma vida normal, mas de uma normalidade melhor do que a normalidade antes daquilo. Claro, há a parte dos espectáculos. A qualidade vai subindo sempre, Strehler, Brook, Scimone, Cornucópia, e muitos outros, música, canções, teatro na rua, exposições, colóquios. O Festival passa a ser também em Lisboa, mas curiosamente nunca deixa de ser o Festival de Almada.

Ampliar o mundo de todos os dias e tornar as pessoas mais felizes são algumas das razões por que muitas pessoas fazem teatro, e pelas quais muitas mais são artistas. Sabemos que não é evidente que seja sempre assim, mas o que é realmente importante é que às vezes é assim. E quem acha que às vezes é assim acredita nisso a vida toda, e vive só para isso. É por isso, julgo eu, que o Festival de Almada continua a existir. ■



As bodas de prata de um Festival de Teatro

Maria Helena Serôdio

Um fotógrafo fixou para sempre o público que em 1984 no Beco dos Tanoeiros assistia a um espectáculo do Festival de Almada no primeiro ano da sua realização: miúdos, graúdos, gente de todas as idades, em cadeiras de ferro, ou de pé, encostados a portas e muros, olhavam atentos para o que se estaria a desenrolar e, logo ali, marcavam uma atmosfera de partilha interessada e solícita.

Esse é ainda hoje o espírito que se move em torno desta festa que Joaquim Benite vem animando, com um grupo dinâmico que dirige na sua Companhia de Teatro de Almada, e que conta com o apoio da Câmara Municipal dessa cidade, bem como com alguma (menos do que a desejável) atenção por parte do poder central.

A circunstância de ser um festival que ultrapassa os muros de um teatro regular, que se espalha pela cidade, que se modaliza em encontros, conferências, exposições, ou pausas animadas, que alcança Lisboa e irradia por tantos outros lugares, confere a este Festival uma reputação singular no plano nacional e internacional. São, de facto, catorze dias de espectáculos diários (às vezes mais do que um), não faltando constantes debates, concertos, exposições de artes plásticas, conversas com artistas, enfim, uma roda-viva de encontros, experiências e afectos.

Essa é, de resto, a razão por que gosto de citar um texto brilhante de Erika Fischer-Lichte que publicámos na revista *Sinais de cena* e que regista a importância que tem para o teatro o conceito (e estruturação livre) do espaço e que facilmente se pode adaptar a esta ideia de festival que se cumpre anualmente em Almada há 25 anos: «(...) a espacialidade do espectáculo é sempre efêmera e transitória. Porque não pode ser identificada com o espaço físico e geométrico em que ocorre. Forma-se no – e através do – espaço da representação. É o espaço da representação que abre possibilidades particulares para a relação entre actores e espectadores, para o movimento e a percepção, que, de resto, organiza e estrutura. Decorre da forma como essas possibilidades são usadas, realizadas, evitadas ou contrariadas, o efeito que terão no espaço do espectáculo. Cada movimento de pessoas, animais, objectos e luz, cada som que ressoe no espaço altera-o, criando, assim, uma nova e diferente espacialidade. O espaço do espectáculo não é estável, antes varia e se altera permanentemente. É por isso que num espectáculo, a espacialidade não existe, antes acontece» (*Sinais de cena*, n.º 4, Dezembro de 2005, p. 75).

A teórica alemã prossegue o seu raciocínio citando o filósofo Germot Böhme, sublinhando o valor decisivo da criação de uma atmosfera

através dessas coordenadas: «(...) as atmosferas, embora não ligadas a um espaço particular, deramam-se sobre o espaço. Não estão ligadas aos objectos – nem às pessoas – de que ou de quem emanam, nem às pessoas que entram no espaço e têm dele uma percepção física. Geralmente são a primeira coisa que agarra o espectador/visitante, que o marca e que lhe permite assim ter uma experiência específica do espaço. Uma tal experiência não pode ser explicada com recurso aos elementos singulares do espaço – a sua extensão, os objectos, os cheiros, os sons particulares, ou qualquer outra coisa. Porque não são eles enquanto elementos individuais que criam a atmosfera, mas antes a interacção entre todos eles.» (Ibidem)

A abertura à diversidade (em termos de temáticas, estilos e estatutos artísticos das companhias convidadas), a capacidade de atracção de públicos diferenciados, o dinamismo que se imprime a todas as actividades, as relações electivas que se vão fixando, tudo aponta para um caso exemplar de uma proposta que não se prolonga, antes renasce todos os anos de forma renovada.

O Festival de Almada é, de facto, um lugar de mágico entendimento entre público e artistas a selarem entre si a partilha de uma atmosfera que decorre de uma exaltante vivência em comum. ■

Festival – uma escola de dramaturgia

Filomena Oliveira / Miguel Real

O Festival de Teatro de Almada tem sido a nossa escola de dramaturgia. Mais do que os cenários, os figurinos, os adereços, os actores, a representação, a música, a encenação, temos «bebido» absorventemente os diálogos das peças para nós desconhecidas.

Verdadeiramente, temos aprendido imenso com esse caudal anual de informação dramaturgica que são as duas semanas do Festival.

Não é fácil escrever teatro. Como o conto, é mesmo bastante difícil escrever uma peça de teatro. Por isso, há muitos romancistas, poucos contistas e pouquíssimos dramaturgos. Para 100 grandes romancistas europeus do século XX, haverá, porventura – quem sabe? –, dez dramaturgos. Esta desproporção não reside na categoria esteticamente inferior do teatro, género que seria pouco procurado pelos escritores, mas na capacidade de

escrever para de imediato «dar a ver», isto é, na capacidade e habilidade individuais de escrever, não para ser lido e/ou reflectido, mas para ser representado num palco.

No teatro, a narração e a descrição são reduzidas ou subsumidas pelo diálogo. Assim, na escrita de teatro não existem as muletas da narração de sentimentos levantados pela paisagem, a descrição física dos edifícios e das gentes, as circunvoluções em torno da personalidade das personagens. Não existem igualmente comentários sociais, culturais ou psicológicos do narrador. No teatro, toda esta utilidade fica reduzida ao «osso do diálogo». Escreve-se uma situação, uma acção, uma reflexão para de imediato «ser vivida» enquanto representação – aqui reside a suprema dificuldade do teatro. Tudo tem de passar pelo diálogo: o tempo e o espaço, a descrição, o comentário, a reflexão. No diálogo está o mundo do teatro.

As palavras encarnam directamente em actores. Pelo diálogo, o teatro sugere o mundo. Eis a suprema dificuldade de escrever uma peça de teatro.

Da facto, e curiosamente, foi numa noite do penúltimo Festival, entusiasmados e inspirados pelas três ou quatro peças a que tínhamos assistido nos últimos dias, que nos sentámos os dois na esplanada da Escola D. António da Costa e desenhámos o tema, as personagens e o enredo da peça *Uma Família Portuguesa*, que acabou de ganhar o Grande Prémio de Teatro Sociedade Portuguesa de Autores/Teatro Aberto 2008.

Quem sabe se a mestria que conseguimos nos diálogos desta peça não se deve, em grande parte, à experiência directa de convívio e osmose com os inspiradores espectáculos que só no Festival de Teatro de Almada temos oportunidade de assistir. ■

O beijo de Almada

Jorge Loureiro Figueira

Ser artista quer dizer fazer coincidir a sua sensibilidade com a sensibilidade do mundo. Aquele que prescindir mais de si será o maior de todos. Aquele que tiver perguntado mais coisas aos outros e às coisas será o maior de todos. O génio não é exterior, é quasi doméstico. O génio é exteriormente tão insignificante como eu.

Almada Negreiros

Artista é uma palavra que soa mal, dita, e ser um artista é uma coisa muito mal vista. «É cá um artista!», diz-se, quando se designa as manhas ocultadas à vista. E tem razão, pois faz parte da arte desaparecer sob o manto da obra, e é uma das partes que mais se admira nos nossos dias. O que é que sobra? De uma parte a arte, da

outra a verdade, da terça a mentira. Hoje, sabemos, não há obra como a mentira. E o teatro mostra arte quando, nas suas obras, usa e abusa e se desfaz das mentiras, pondo e tirando máscaras à vontade, mas afinal gritando a verdade. Não faz mal que se use a palavra «artista» para intrusão, o que faz mal é que se use a palavra «intrusão» para artista. Regalo nosso, felizmente, o que acontece no Festival de Almada é que nascem da calçada e crescem do chão obras feitas de ilusão, sim, mas que dizem quem somos e como as pessoas são. Almada é um lugar do desejo da verdade – na cena. O público junta-se, procura as salas, aproxima-se, chega-se aos palcos, senta-se e espera ansiosamente pelo começo, meio e fim (se os há) das peças, para nelas se rever, mais as suas mentiras, feitas teatro.

Não é um passeio pelo parque seguido de uma ida ao teatro. O teatro está nas ruas, nos passeios e nas estradas (ou pelo menos na esplanada da escola D. António da Costa) e as pessoas entregam aos artistas as chaves de sua casa. Se o Festival de Almada se vem espraiando pelas duas margens do Tejo e chegando às várias colinas de Lisboa, é porque Almada é um estado de espírito e (pelo menos eu) quem cruza a ponte 25 de Abril é à mesma como se não se passasse da porta do teatro. É um lugar imaginário, pois, onde se cruzam as palavras de Beckett ou de Fugard, e a cena de Strehler ou de Brook; onde a não ostentação de *Dias Felizes* ou de *Sizwe Banzi Está Morto* nos acompanham, em anos recentes, cruzando rios; e onde se imagina

→ Pág. 4

← Pág. 3

que toda a cidade esteja indo ao teatro como quem precisa de ar e vai à janela, à porta ou lá fora, para respirar. A obra maior é essa magia.

Agora, eu dizia por aqui fora os meus espectáculos preferidos dos Festivais de Almada a que assisti. Fora esses dois, há mais, mas não é isso. Durante anos, o Festival foi para mim apenas um grupo de desejos, alimentado a notícias de jornal. Descobri depois que continuava sendo isso, mas nos palcos. A terra de Quando-tudo-

era-possível existe. Pois o Festival é um lugar de ventura. Não é uma cidadela, mas uma cidade aberta, sem muros nem ameias. Vão caindo as máscaras, e as caras perdendo a importância. Quando estamos face a face com o outro, o desejo torna-se tão intenso que é impossível resistir a um beijo. E ainda que os espectadores estejam sentados, ou até a caminho de casa, é aos actores que ainda beijam. Estou a falar de um desejo de teatro. Pois de que outro modo se poderiam cumprir 25 aniversários, se cada ano não fosse que-

rer o outro, e cada espectáculo uma vontade do próximo? Só quando queremos mais o outro do que a nós próprios estamos prontos para mostrar as histórias de todos. O palco é uma máquina, está certo, mas é também uma fera, um animal voraz, que nos engole a todos durante as horas da actuação, e nos vomita no fim, como novos, prontos para desejar a verdade, tendo desejado a mentira. Os artistas são os espectadores. Desejos de feliz aniversário, e que se repita por muitos e bons anos. ■

O Festival de Almada, um lugar de **criação** e de resistência

Marina da Silva

Dizer que o Festival de Almada é um lugar de resistência não é uma metáfora, é um sinal de reconhecimento, no seguimento da máxima de Gilles Deleuze: «Criar é resistir».

O Festival de Almada é um lugar de resistência, na sua história, na sua elaboração, na sua actualidade, na sua continuidade.

Parte-se de um desafio, em 1984, de realizar um encontro entre actores e um público, no qual o teatro se encontra no centro da troca e da festa. Um encontro que decorrerá também num espaço geográfico importante, na periferia de Lisboa, para onde se queria relegar as populações, como em todas as periferias das capitais. Mas é também aí que as populações resistem, criticam o Mundo, reinventam-no, e se apropriam dele.

A maioria destas companhias são amadoras. Não há dinheiro, mas há entusiasmo, pensamento, amor e solidariedade. O teatro torna-se numa arma contra a dominação e o esvaziamento das vidas. É uma tribuna para pensar o Mundo em conjunto, a partir dos grandes textos da Humanidade, e experimentar a sua transformação a partir da livre palavra dos autores.

Vinte e cinco anos mais tarde, existe um Festival que se insere no panorama dos festivais internacionais, e portanto nas leis do mercado, mas que não perdeu a sua alma. As companhias estrangeiras mais presti-

giadas são programadas juntamente com os novos talentos, correndo riscos, com o intuito de desbravar percursos insólitos, de se abrir aos cinco continentes. E toda esta gente, se não quiser ficar de fora daqui lo que é o espírito do Festival de Almada, terá de encontrar-se e conviver, da mesma forma que se encontra e convive com o público, verdadeiramente, o que hoje não acontece em parte nenhuma.

Já não existe um festival hoje em dia na Europa – com um nível de qualidade de programação como o de Almada – onde possamos ir praticamente todas as noites partilhar como o seu director, Joaquim Benite, uma refeição à mesa de plástico no recreio de uma escola. Empurrar a porta do seu gabinete ou dos seus colaboradores sem ter reunião marcada. Ouvilo falar com a mesma atenção e empenho com um «grande» encenador ou com um artista que dá os seus primeiros passos.

Não há equipa que se preocupe tanto com o cumprimento das suas tarefas como com estar em primeiro lugar no que toca ao acolhimento e à hospitalidade, que é o que distingue este Festival.

Uma filosofia que o singulariza: as sessões de abertura e de encerramento, as homenagens, o Espectáculo de Honra, os almoços oferecidos a todos na Casa da Cerca após os colóquios, os beberetes onde podemos encontrar os artistas a se-

guir aos espectáculos... O Festival está pensado de forma a que exerçamos antes de mais a nossa humanidade.

Não se trata de idealizar o Festival. Não se ganharia nada com isso, porque para que ele continue a funcionar desta forma é preciso justamente que todos estejamos vigilantes e não hesitemos em queixar-nos, em reivindicar, em contestar. O Festival de Almada também é nosso, que aqui vimos desde há anos, que o amamos, porque justamente esta magia de Almada não nos escapa e nós sabemos-la preciosa e rara.

Todos tentamos, lá onde estamos, de lá donde somos, criar a resistência a uma ordem mundial cada vez mais desigual e bárbara. Conseguimo-lo, com maior ou menor alegria, com maior ou menor compromisso. Muitas vezes é preciso recomeçar do zero porque a nossa resistência esgota-se, porque a adversidade apodera-se de nós.

Então resta-nos Almada. É claro que a resistência não se faz só em Almada, mas em Almada ela faz-se plenamente, nesta experiência que dura há vinte e cinco anos, o que não é pouco. E é nesta singularidade, que significa muito para nós (quer estejamos mais directa ou indirectamente ligados ao teatro), que vamos procurar elementos para repensar o Mundo e o nosso lugar no Mundo. ■

O elogio dos **bastidores**

Helena Barbas



No teatro de Gil Vicente – como no de Shakespeare – procura criar-se um modelo do mundo que rodeia os autores. O público vai sendo solicitado ao longo das peças para que imagine estar em outros e diversos lugares – distintos e distantes do real e do presente em que se encontra. Shakespeare chamou «Globo» ao seu teatro-edifício, diz-nos depois que o mundo é um palco. Gil Vicente usou os cenários em que era forçado a representar as suas peças para os incrustar nos seus textos. Fundem ambos as didascálias – as instruções de encenação – com as palavras a serem ditas ainda hoje pelos actores.

Procuram transformar a realidade, recriá-la – condensar na ficção os factos para os tornar surpreendentes e até didácticos. Simulam a interacção entre as pessoas e os seus destinos, para suscitar a catarse aristotélica – a purificação/purga das emoções negativas da alma. Oferecem opções de vida.

O teatro – todo o teatro – presenteia-nos com alternativas à solução de problemas individuais e colectivos que, tal como a chamada natureza humana, pouco se alteram. Modifiquem-se os cenários, os dramas mantêm-se os mesmos. Exibem-se os códigos do mundo, os jogos das emoções, a ficção dos conflitos que acendem quando postas em presença. Brindamos o teatro com modelos, liturgias, que podem ser terapêuticas, porém ainda, e primeiro

que tudo, divertimento. É esta a árdua tarefa que coube à Companhia de Teatro de Almada que, em crescendo, a tem vindo a desempenhar cada vez com maior mestria, faz já trinta anos.

Tenho diante de mim o folheto do 16º Festival de Almada – 4 a 18 de Julho de 1999 – o primeiro a que assisti. Joaquim Benite, no editorial «Quinze Anos» diz: «O Festival de Almada nasceu, num quente mês de Julho de 1984, com um único palco levantado ao ar livre numa ruela da cidade velha, o Beco dos Tanoeiros». Não poderia ser mais nobre nem digna dos seus patriarcas «saltimbanchi» uma tal origem. Nos vários festivais seguintes – de que me tornei frequentadora assídua, e até às vezes colaboradora – foi grande o fascínio por encontrar os nomes grandes desta quinta arte, assistir às maratonas de representações das peças mais recentes, mais originais ou mais insólitas. Todavia, o interesse maior de todos é a mistura total entre teatro e vida, a abolição dos limites entre o palco, bastidores e plateia – como deve ter acontecido nos tempos de Gil Vicente e Shakespeare. Os convívios em que criadores, actores e críticos se cruzam, conversam, trocam ideias, falam dos seus planos. Os encontros nocturnos e diários na esplanada – pontificados pelo Joaquim Benite – em que se contam muitas histórias e até, quem sabe, se faz um pouco da história do Teatro em Portugal. ■

E agora, Joaquim?

Miguel-Pedro Quadrio

Neste Julho de 2008 o Festival Internacional de Teatro de Almada completa 25 anos de existência. Escrevi-lhe o nome completo (e oficial) – quem o frequenta, conhece-o simplesmente por Festival de Almada (FA) –, porque é justamente, em Portugal, a única mostra de teatro genuinamente internacional e internacionalizada, que não só perdurou ininterruptamente até hoje – feito de notável tenacidade, num país onde este tipo de eventos não costuma resistir à terceira edição –, como diversificou e aprimorou, também, as programações com que, pontualmente entre 4 e 18 de Julho, desafia os públicos das duas margens do Tejo, apesar da escassez orçamental e de alguma incompreensível displicência dos poderes públicos.

Enquanto fiz crítica de teatro, entre 2002 e 2007, segui no *Diário de Notícias* seis edições do FA, podendo, assim, aperceber-me dos seus ajustes cirúrgicos e permanentes.

Não me irei alargar sobre progressos que já sublinhei no ano passado (cf. «Abril em Julho, Abril sempre», in *Obscena*, #5: 2007 Junho-Julho, p. 32), decorrentes, na sua maioria, da consolidação do horizonte estético e cívico que Joaquim Benite impôs à Companhia de Teatro de Almada (CTA), organizadora do FA, e à renovada contribuição que trouxe a este projecto a inauguração, em 2006, do Teatro Azul.

Hoje, pelo contrário, apetece-me evocar a extraordinária oportunidade de, nesses seis festivais, ter podido assistir a noites de teatro verdadeiramente transformadoras. Sem grandes preocupações de exaustividade – e centrando-me apenas nesse permanente diálogo com o Outro em que Joaquim Benite vem insistindo – relembriaria, em

2002, *L'Otage*, de Paul Claudel, numa encenação brumosa e visceral de Bernard Sobel, apresentada no Teatro da Trindade; ou, em 2003, no CCB, ter visto o melhor Brecht da minha vida, com Benno Besson a recriar eximamente *Il Cerchio di Gesso del Caucaso*, segundo a técnica enérgica e surpreendente da *commedia dell'arte* (dias antes, no mesmo local, confirmara o *métier* seguro de Emmanuel Demarcy-Mota, na sua direcção rigorosa e acerada de *Six Personages en Quête d'Auteur*, de Luigi Pirandello); em 2004 destacaria o 'ano Thomas Bernhard', preanunciado em Janeiro, aliás, pela inteligente, desmesurada e irónica encenação que Benite fizera d'*O Fazedor de Teatro*: tivemos o *Emmanuel Kant*, de Roger Planchon – um espectáculo que aqui gerou enorme controvérsia (na qual, alinhei com aqueles que aderiram sem reservas ao excesso absolutamente corrosivo e feérico da leitura do director da companhia Studio 24) – e a tremenda *Heldenplatz*, dirigida pelo eslovaco Juraj Nvota); em 2005, quando o debate em torno do multiculturalismo já atraía, há muito, o discurso performativo, cativou-me particularmente *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, de José Pliya, encenado por Denis Marleau; 2006 foi um ano extraordinário: Sobel de novo (*Don, Mécènes et Adorateurs*, de Alexandre Ostrovski), de novo Demarcy-Mota (*Rhinocéros*, de Eugène Ionesco) Esodo, de Pippo Delbono, e, acima de tudo, *Giorni Felici*, de Samuel Beckett, cujas intermitências grotescas e pungentes Giorgio Strehler fixara com inultrapassável argúcia e que reviveu, na sala principal do Teatro Azul, através da interpretação absolutamente assombrosa de Giulia Lazzarini; finalmente, 2007 foi o ano do Shakespeare do lituano Oskaras Koršunovas,

outro encenador que gerou polémica entre nós, mas cujo *Romeu e Julieta*, visto no Teatro Nacional D. Maria II, me pareceu caracterizado por uma renovação extraordinariamente culta e inventiva. É magra (e talvez injusta ou mesmo pouca representativa) a minha recordação destes 6x15 dias felizes. Chega-me, no entanto, para ter a certeza de que tudo isto não acontece por acaso: nem será inadvertida, seguramente, a persistência com que a CTA conseguiu, ano após ano, reinventar o Festival de Almada, nem será por distração – ainda mais convicto o afirmo – que a programação internacional do FA espelha atempadamente as linhas estéticas que enervam, por esse mundo fora, a criação teatral contemporânea.

Ora, ainda que reconheça o empenho invulgar de toda a equipa da CTA, não posso deixar de suspeitar que a peculiar marca identitária do FA reflecte a rara personalidade de Joaquim Benite, seu fundador e director. Quem o conhece, sabe que o Joaquim se péla por uma boa polémica, não desperdiçando qualquer oportunidade de esgrimir argumentos com adversários que lhe dêem luta. A sua arguta consciência da actualidade, a generosidade ávida com que deseja partilhar as novas vias criativas que vai descobrindo – mesmo que nelas se não reveja –, e o decidido empenho com que ambiciona debater exaustivamente os estados do mundo que o teatro vai imaginando são, certamente, vestígios de um longo passado como jornalista, crítico de teatro e frequentador assíduo das célebres tertúlias dos cafés lisboetas. E são, também, garantia inequívoca de que, nos próximos 25 anos, o Festival de Almada continuará a renovar-se neste horizonte de pluralidade, abertura e intenso prazer. ■



O círculo de giz caucasiano, de Brecht, encenação de Benno Besson (2003).

Profundidade e leveza: uma vitória sobre o clichê

Benedict Nightingale

Ibsen escreveu *Peer Gynt* para ser lido, não para ser representado, e já muitas vezes tenho desejado que as suas palavras fossem levadas à letra. No palco, a peça pode revelar-se um verdadeiro pastel: longa, aborrecida, sobrecarregada de *show off*. E eu fico invariavelmente com vontade de fugir quando o *everyman* norueguês é colocado em África e se envolve com macacos, maníacos, estrangeiros e a Esfinge. A peça, na maior parte das vezes, é mais aborrecida do que divertida.

Mas não desta vez. Não na versão com figurinos modernos que Peter Zadek encenou para o Berliner Ensemble, com a sua profundidade, a sua leveza, a sua sagacidade e tudo aquilo que à partida uma peça alemã não deveria ter – mas também encontramos neste espectáculo as ligações ao *Fausto*, e sentimos o peso da mais germânica de todas as lendas. No fundo, esta é uma peça sobre a vanidade dos desejos humanos e, graças à reviravolta final de Ibsen, sobre a possibilidade de redenção através do amor.

A produção é muito Berliner Ensemble. As luzes da sala não se desligam quando a cortina sobe, revelando um palco cujo chão branco parece ter sido parcialmente manchado com café e geleia.

Logo aí e durante o resto do espectáculo o cenário é constituído maioritariamente por cadeiras velhas, dispostas de várias formas para criarem uma casa, um navio, uma parede, e uma fenda numa porta através da qual (um toque original, este) o soberbo Peer de Uwe Bohm descobre uma noiva acabada de casar, a quem faz ter um orgasmo para logo em seguida abandonar nas montanhas. Mas nunca, nem mesmo quando seis actores mimam uma Esfinge, sentimos que o Ensemble sucumbe ao clichê ou está a fazer algo para nos excitar a imaginação.

O tratamento que Zadek faz das próprias personagens é igualmente subentendido e efectivo. Os aldeões companheiros de Gynt foram claramente buscar as suas roupas e tudo o resto ao correspondente norueguês do Oxfam¹. E, desta vez, os Trolls que capturam o jovem Peer não são exoticamente grotescos. Tirando uma ou outra cauda de réptil e as estranhas máscaras de papel *machê*, eles não são mais do que aquilo que deviam ser: representações bastante humanas de vulgaridade, egoísmo e ganância.

Quanto ao jovem Peer de Bohm, com o seu ar andrajoso e o seu par de braços caídos, só lhe falta um rafeiro para ficar igual àqueles pedintes que encontramos perto da estação de Waterloo. Mas ele consegue transmitir a fruição do sonhador, e continua a fazê-lo quando a fantasia se torna realidade, as suas roupas sofrem um *up-grade*, e sucessivamente torna-se num capitalista, num arqueólogo e num líder de culto (matéria sexy, esta) com o seu próprio harém. E com a idade ganha um ar mais denso e pesado, e uma inquietude mais profunda.

Não há nada de trivial neste Peer, a quem o Fabricante de Botões de Gerd David (um burocrata polidamente sinistro num fato preto bem engomado) acaba por acusar de desalmado, e a quem a Solveig maravilhosamente grave de Annett Renneberg salva da destruição. Este Peer Gynt já viu tudo – e acaba a ver o Mundo através de si mesmo. ■

In *The Times*, 24 de Agosto de 2004.



As origens de Peer Gynt

Robert Ferguson

Pelos finais do ano de 1886 Ibsen viveu algo que certamente o elucidou acerca de como era difícil eliminar um antigo e desprezado Eu. Ouviu, pela primeira vez, que, poucos dias após a sua partida da Noruega, dois anos antes, os seus credores haviam leilado os seus haveres para pagamento de dívidas. A lista dos bens de Henrik Ibsen registava cadeiras de mogno, um sofá, um divã, uma cama, uma secretária, poltronas, espelhos, mesinhas de apoio, baldes, roupa de cama, tapetes, cobertores, quadros, vasos, talheres, um busto em barro, mais espelhos, uma dúzia de copos de ponche, outra de copos de vinho, um armário de livros, um berço, cortinas, utensílios de cozinha – toda uma vida familiar colocada à venda. Os papéis pessoais de Ibsen deveriam na verdade ter sido deixados fora do leilão; mas não se fez caso desta decisão. Quando tomou conhecimento do sucedido, Ibsen aceitou-o com uma serenidade estóica. Isto explica por que razão a certidão de nascimento de Ibsen surgiu cerca de trinta anos mais tarde como papel de embrulho numa relojoaria de Bergener, e os resultados das suas provas de admissão à universidade apareceram entre os papéis de um engenheiro naval que trabalhava num navio a vapor que fazia carreira entre as ilhas Canárias.

Contos de fadas, de Peter Asbjornsen, publicado em segunda edição em 1866, incluía duas histórias que inspiraram Ibsen para a sua peça *Peer Gynt*. A 5 de Janeiro de 1867 o dramaturgo deu início ao seu trabalho, em Roma, e a 25 de Fevereiro tinha terminado o primeiro acto. O segundo acto seria iniciado a 3 de Março e metade do mesmo estaria completo cinco dias mais tarde.

Em Maio a sua família vai para Ischia, ao largo de Nápoles, onde o escritor trabalhou no terceiro acto. Os Ibsen viviam na Villa Pisani, e da varanda do seu quarto Ibsen tinha uma vista panorâmica sobre as vinhas que se estendiam até ao mar. O seu vizinho mais próximo e companheiro de caminhadas nesse Verão era Vilhem Bergsoe, um jovem dinamarquês. Ibsen tinha-lhe com certeza insinuado que não poderia esperar vê-lo muito nesse Verão, pois, explicara, «*agora, vou dedicar-me ao trabalho. Imagino-me como um ganhão que antes da corrida esgravata com os cascos, impaciente*» — e dedicava-se realmente ao seu trabalho. Bergsoe reparava que Ibsen tinha rotinas tão regulares que se podia acertar o relógio por elas.

«Tenho ainda a mencionar que hoje, através do cônsul-geral Danchertsen, lhe envio o manuscrito dos primeiros três actos do meu novo trabalho, intitulado *Peer Gynt*, um poema dramático. Espero poder enviar-lhe o quarto acto no final do mês e o restante não muito mais tarde. Agora estou curioso por ouvir se lhe agrada. Eu próprio espero o melhor. Não sei se lhe interessa, mas *Peer Gynt* existiu realmente. Viviu em Gudbrandstal, provavelmente no início deste século ou no fim do anterior. O seu nome não foi ainda esquecido pelo povo lá em cima, mas sobre os seus feitos não se sabe muito mais do que aquilo que se pode encontrar nos Contos de fadas noruegueses de Asbjornsen. Como base sólida não tive por conseguinte muito material para o meu poema, mas também assim maior liberdade me restou».

(Ibsen para o seu editor, Frederik Hegel, Ischia, 8 de Agosto de 1867.)

Por vezes o dramaturgo fazia uma rápida visita a Bergsoe e convidava-o para um passeio. Interiormente, Ibsen ainda estava a escrever quando saía para uma das suas raras conversas. Perante determinados cenários exclamava maravilhado: «*Não, veja bem esta magnífica vinha!*» — ao que Bergsoe contestava que não tinham à sua frente qualquer vinha. «*Sim, tens razão!*», dizia Ibsen. «*Às vezes tenho de me puxar a mim mesmo as orelhas, para me lembrar que não estou na Noruega*». Como Bergsoe presumia, depois de diálogos como o da vinha, que Ibsen teria saudades do seu país, perguntava-lhe por que razão não voltava ele simplesmente para casa. Então, Ibsen cruzava a rua até junto dele e fitava-o com olhos inflamados: «*Pensas que eu quero deixar-me espezinhar por tolos até à morte? – Eu não volto para a Noruega enquanto a Noruega não chamar por mim*». Esclarecia abertamente que esperava que a sua obra pudesse manter-se viva por toda a eternidade, e quando Bergsoe protestava que tal não fora concedido sequer aos maiores poetas, Ibsen tratava-o com desdém, quase colérico: «*Deixa-me em paz com a tua metafísica! Se me roubas a eternidade, roubas-me tudo*».

A 15 de Setembro o quarto acto da peça estava pronto, a 14 de Outubro seria a vez do quinto. Ambos os actos foram enviados a Hegel, após o que os Ibsen voltaram para Roma. ■

Do Programa de *Peer Gynt*, pelo Berliner Ensemble, (N. 54, 2004)

O grande acontecimento do Festival de Edimburgo

Michael Billington

Ecos da música incidental de Grieg flutuam brevemente no ar da noite. Essa, no entanto, é a única concessão ao romantismo do século XIX na produção que Peter Zadek encenou para o Berliner Ensemble da obra épica de Ibsen, marcada pelo humor e pela ironia, e que o público recebeu com uma larga ovação. Esta versão vê Peer como um *Everyman* contemporâneo, e encara a peça de Ibsen como sendo anunciadora do teatro moderno.

Zadek mantém sempre as luzes bem acesas, o que nos permite analisar o imprevisível herói de Uwe Bohm. O que nos é dado é a mistura ilimitada que Peer faz entre a sensualidade e a auto-desilusão. Trata todas as mulheres — até a sua mãe, Aase — como potenciais objectos sexuais para carregar aos ombros, como se fosse um bombeiro. Para a sua vida adopta a máxima de que devemos cuidar de nós próprios antes de tudo. E, no cenário imaginado por Karl Kneidl, acaba num snack-bar urbano portátil a descascar uma cebola que, tal como ele, não tem caroço. Bohm não só sustenta todo o espectáculo, com a sua energia, como nos lembra de que a escravidão de Peer Gynt para consigo próprio é a maldição do homem moderno.

A produção/frota de Zadek também prova que Ibsen, em 1867, antecipou muito daquilo que haveria de ser o teatro moderno, como o drama/sonho de Strindberg, o expressionismo de Brecht, e Marat/Sade. Ainda mais intrigante é a

forma como Zadek usa uma verdadeira armada de adereços e maquinaria teatral. Perseguições loucas, à *gangster*, por entre a plateia, após o rapto de uma noiva por parte de Peer, e porcos e cavalos representados em pantomima lembram-nos a profunda relação de Zadek com o teatro inglês do pós-guerra. Mas quando surge um navio inteiro a partir de uma velha bicicleta e um par de cadeiras, Zadek está nitidamente a piscar o olho ao teatro físico contemporâneo.

Mesmo que não tenha a noção shakespeariana de tempo que marcou o inigualável Peer de John Barton, esta não deixa de ser uma excelente produção — um espectáculo que combina o julgamento moral do seu herói com uma humanidade transbordante. As cenas entre Bohm e Angela Winkler, bem como aquelas com a exasperada mas enternecida Aase, são bastante comoventes. A Solveig de Annett Renneberg, à espera de Peer no 17º andar de uma moderna torre de apartamentos, é tanto uma imagem de fidelidade como uma lembrança profundamente freudiana da busca que os homens levam a cabo por uma amante que também seja sua mãe. Dito isto, este espectáculo priva Ibsen da sua aura romântica, sem trair o seu espírito, dando-nos uma prova vital do motivo pelo qual ainda precisamos deste festival internacional. ■

In *The guardian*, 24 de Agosto de 2004.



Peter Zadek

Peter Zadek

Nascido em Berlim em 1926, emigrou em 1933 com os pais para Londres. Durante a Guerra mudou-se para Oxford, onde estudou filologia germânica e românica e participou nos espectáculos da Oxford University Dramatic Society. Em 1946 entra para a Old Vic School para estudar representação e encenação. Faz as suas primeiras encenações a partir de textos de Wilde, Eliot, Genet entre outros. Colabora regularmente com jornais de Londres, escrevendo sobre cinema e teatro, e realiza documentários sobre vários artistas para a BBC, bem como os filmes *Simon* (1953) e *Der pier* (1954).

Em 1954/55, novas encenações no Weekly Rep, em Pontypridd e Swansea, País de Gales. Em 1957 Peter Zadek estreia em Londres *O Balcão*, de Genet. Em 1958 volta para a Alemanha, trabalha nos teatros de Colónia, Ulm e Hannover, e inicia importantes relações de trabalho com Wilfred Minks e Kurt Hübner. Com Hübner, em Ulm, entre 1960 e 1962, faz obras de O'Casey, Abbott e Brendan Behan.

Quando Hübner se muda para Bremen, a parte criativa do Ensemble vem com ele e logo atrai novos actores, futuros grandes nomes do teatro alemão: Judy Winter, Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe — nasceu o Estilo Bremen. Zadek não se compromete com um estilo: experimenta novos territórios artísticos, chamando a atenção do público com a realização de vários filmes e séries televisivas. A partir de 1968 dirige espectáculos de teatro também em Estugarda, Munique, Berlim e conjuntamente com Ivan Nagel em Hamburgo. Entre 1972 e 1975 Zadek é director do BO-Theater Bochum, e até 1977 é membro da direcção, guiando-se pelo lema «Um teatro para uma cidade».

Entre 1985 e 1988 Peter Zadek é director do Deutsche Schauspielhaus, em Hamburgo.

Devido às suas encenações — como *Lulu e Andi*, com Susanne Lothar e Uwe Bohm nos papéis de protagonistas — este torna-se num dos teatros mais celebrados da Europa. Apesar do sucesso no Schauspielhaus, que com o seu carisma inspira a vida artística de toda a cidade, Zadek demite-se, decepcionado com as condições da política cultural dessa altura na Alemanha. Nesta altura realiza trabalhos independentes em Berlim, Hamburgo, Munique, Paris, no Festival de Salzburgo e no Wiener Burgtheater — onde em 1988, com Gert Voos como Shylock, encena pela quarta vez *O mercador de Veneza*, e onde inicia, em 1991, a colaboração com Angela Winkler. De 1993 a 1995 Peter Zadek, com Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Heiner Müller e Peter Palitzsch, faz parte da direcção do Berliner Ensemble e encena nesse teatro pela primeira vez uma peça de Brecht: *Der Jasager und der Neinsager*. Encenaria ainda *Mutter Courage und ihre Kinder*, em 2003, no Deutsche Theater, como um manifesto contra a guerra.

A RuhrTriennale dedicou a Zadek uma grande exposição das suas obras, por altura do seu 80º aniversário, e que será apresentada em formato reduzido no Festival de Almada 2008. Peter Zadek ganhou o Kortnerpreis e o Kunstpreis Berlin, tem o Bundesverdienstkreuz (Cruz de mérito federal) e é Commandeur des Arts et des Lettres. As suas encenações foram programadas várias vezes em diversos festivais de teatro. O *Theater heute* elegeu-o várias vezes encenador do ano — ultimamente em 1999, por *Hamlet*, e em 2001 por *Romersholm*, de Ibsen, e *Bash*, de Neil LaBute. Actualmente vive entre Lucca, Berlim e Hamburgo. Desde 1991 é membro da Academia das Artes de Berlim.

No ano passado foi-lhe atribuído o Prémio Europeu de Teatro. ■

Peer Gynt de Ibsen / Zadek

← Pág. 1

No palco, durante as três horas e meia de espectáculo, Bohm lidera uma carga de cavalaria levada a cabo de uma forma tanto física como metafísica, animada por acções corporais e rasgos animais, com uma parte do enorme elenco que se desdobra em porcos a fazer xixi, ou garanhões que são cavalgados sem sela por cavaleiros nevoentos. À medida que Peer entra no submundo, aparecem também alguns dos mais sexy Trolls que alguma vimos.

Por detrás do seu humor desregrado, no entanto, o espectáculo acaba por revelar-nos algumas sérias observações da condição humana, bem como uma busca constante de preencher o vazio com algo que já estava mesmo por debaixo do nosso nariz.

Esta produção é maravilhosamente despida de grandes artificios, e — como cada camada da cebola que Peer descasca no seu regresso à sua outrora adormecida aldeia, que se torna numa metrópole urbana cheia de vida — vai-nos revelando mais acerca do Mundo à medida que o palco se despe. Neste sentido, tal como a figura de Peer, não há nada escondido. Os figurinos são trocados em cena, e constroem-se mundos inteiros a partir do nada.

A sabedoria que Peer finalmente encontra através da pureza de Solveig, a rapariga que abandonara, aqui representada pela radiante Annett Renneberg, consiste numa imagem de paz triste, profunda, e eternamente assombrada, pelo menos para uma alma incansável e atormentada, cuja busca do individualismo crescente acaba nos braços doutrem. ■

Neil Cooper
In *The Herald*, 24 de Agosto de 2004

Robert Cantarella fala sobre Hippolyte

Jean-François Perrier

Entre todas as versões da história de Fedra que existem no teatro europeu, por que é que escolheu a de Robert Garnier, de 1573, a qual ainda por cima se chama *Hipólito*?

Sem dúvida porque é a primeira versão da história de Fedra que li, antes da de Racine, mas também porque a descobri durante o meu tempo de aprendizagem, com Antoine Vitez, que no-la deu como se se tratasse de uma iguaria. O meu trabalho sobre as línguas contemporâneas, durante anos, está com certeza relacionado com o meu interesse por este *Hipólito* na língua de Robert Garnier. Depois de ter passado pela escrita de Huysman, Minyana, Lagarce, Renaude, tinha vontade de voltar a esta, que não é primitiva, mas primeira. O que me atrai nesta linguagem é sem dúvida a impossibilidade de lhe colocar regras, a sua instabilidade. Quero dizer, a dificuldade de fazer entrar os caminhos barrocos da escrita num registo teatral estabelecido e único. E depois o *Hipólito* de Robert Garnier é um manifesto sobre o desejo feminino, sobre as manifestações orgânicas desse desejo. Quer a linguagem de Fedra seja medicinal, jurídica, ou psicológica, ela desenha as comoções do amor com todos os graus de “aquecimento”. E eu pensei na nossa forma de falar hoje em dia, circulando por retóricas diferentes, fazendo uso de campos de palavras ou de expressões heterogéneas. Os corpos dos actores tornaram-se então em barqueiros, e o trabalho de encenação pôde começar.

Aproveitou a presença da sua companhia no Centre Dramatique National de Dijon para passar à acção?

Sim. Tinha reunido uma companhia de jovens actores que estavam contratados por um ano e meio, e com os quais eu tinha vindo a realizar vários projectos no CDN e na região da Borgonha. No caso presente, a ideia surgiu-nos com Philippe Minyana: apresentar dois clássicos tão diferentes como Musset e Garnier. Eu conhecia bem estes actores, com quem já tinha trabalhado durante dois anos. Tínhamos trabalhado com textos diferentes: por exemplo, a criação de um texto de Noëlle Renaude e uma farsa de Molière. Queríamos comunicar o nosso gosto comum pela língua escrita, pelas suas sensualidades infinitas, trabalhando de forma rápida, como que com urgência, como se fosse a última coisa que pudéssemos fazer antes de desaparecer. Garnier foi uma forma de regulação da nossa “fala” comum, ao estabelecer o cúmulo de um refinamento da expressão. No início considerámos este texto como um presente que oferecíamos a nós mesmos. Uma maravilha. Tratava-se de uma língua que aprendíamos, e que, ao passo de a tornar clara, tínhamos de incorporar e subordiná-la aos signos do nosso tempo, usando a enunciação do século XVI.

Que espaço é que escolheram?

Juntamente com Laurent P. Berger decidimos utilizar as “ruínas” de um trabalho anterior. Queríamos um espaço fechado, no qual os actores se misturassem, para que o texto fosse dito o mais próximo possível daqueles que vieram assistir, numa aparição, como se se tratasse de um teatro de câmara. Uma forma de reencontrar uma proximidade física entre aqueles que falam e os observadores, que abale o relato da tragédia, que perturbe os vários quadros. O problema da presença (à distância de um braço) daquele que representa um jogo de linguagem de tal forma codificado, constitui um prazer extremo. Nós esperávamos reencontrar a emoção dos espectáculos produzidos com este tipo de teatro nos salões, mas com o vocabulário do nosso século, o século XX.

Até que ponto é que vocês “adaptaram” esta peça, que na sua versão original é relativamente longa?

Hoje em dia o texto é um livro. Antes de mais, um livro no qual lemos as vozes e os contornos



Hippolyte, de Robert Garnier, encenação de Robert Cantarella.

dos corpos, quando dizemos o texto em voz alta. Digo-lhe isto porque o texto nesse instante é uma solução química que se activa com intérpretes que vivem nos dias de hoje, que pensam e falam nos dias de hoje. A tensão que se gera no momento de abertura do livro, depois com a sua dicção, e por fim com a sua transformação em matéria viva, constitui uma energia que nos proporciona ideias inéditas (apetecia-me dizer “desorientadoras”). Por exemplo: escolher os nossos próprios caminhos de sentido, as nossas próprias velocidades de representação, e depois, por vezes, saltos e relações dentro do próprio texto. A tensão torna-se então num prazer para os ouvidos, uma partilha com aqueles que descobrem a peça representada. Enfim, para lhe responder mais directamente, adoptámos uma versão que corresponde à versão representada em França em Julho de 2007.

Robert Garnier escreve o seu texto pouco tempo depois do massacre de Saint Barthélemy [de católicos contra protestantes]. Até que ponto se pode encontrar uma certa violência residual no seu *Hipólito*?

Com certeza que assim é, porque as descrições são bastante claras, com um eco evidente da violência que envolve este texto. Uma violência por vezes terrífica, particularmente no monólogo do Mensageiro que relata a morte de Hipólito. Uma violência também orgânica, na paixão que Fedra tem por ele. É preciso não esquecer que a vida quotidiana, na altura de Robert Garnier, se desenrola próxima dos animais. O vocabulário e o imaginário são forjados a partir de formas da vida animal, da sua forma de viver, de amar, de se devorarem uns aos outros. A língua de Garnier torna-se eufórica por se encontrar tão próxima do orgânico. Racine afastar-se-á deste mundo.

Não lhe parece que Robert Garnier pinta personagens eminentemente psicológicas e, nesse sentido, bastante modernas?

Se quiséssemos, poderíamos dizer que há uma estrutura romanescas nesta peça, se não tivéssemos receio de empregar uma terminologia do século XIX para um texto do século XVI. Este Hipólito que vive na Natureza, com os animais, que tem um horror santo às mulheres, e essa Fedra traída, raptada bastante jovem, atordoada pelo desejo,

“húmida”, como é dito em cena — todas elas são personagens romanescas que misturam o cómico e o trágico, com uma arte bastante sabedora de desenho de figuras. Tudo pode acontecer. Existe uma verdade quase cinematográfica das relações entre as personagens.

Como é que trabalhou essa linguagem, ao mesmo tempo primitiva e tão moderna?

Não fizemos um trabalho de reconstrução. Quisemos encontrar um ponto de equilíbrio, nunca definitivo ou estabelecido, entre a frase do actor e a língua de Garnier.

Alguns espectadores usam auscultadores por alguns momentos. Porquê?

Achei que a sensualidade dessa língua deveria ser perceptível de duas formas diferentes, ao mesmo tempo na relação de enunciação que o teatro propõe de forma tradicional, e também naquela que os meios inventados no século XX permitem, para aproximar a voz. Os dois planos proporcionados pelas duas formas de ouvir o texto permitem aos espectadores afirmar-se ainda mais enquanto ouvintes, e mesmo modificar a distância.

Também filma a representação em directo?

Sim, filmamos a peça ao mesmo tempo que ela é representada. O filme é montado durante a representação e é imediatamente projectado à medida que os espectadores saem da sala. Eu realizo essa filmagem e essa montagem. Esse filme é um eco, um traço imediato daquilo que foi vivido pela comunidade provisória de espectadores. Uma forma de amostra que permite receber e criar uma outra experiência.

Frédéric Fisbach vai representar convosco?

Une-nos uma cumplicidade antiga, e também a co-direcção do “104”, que vamos abrir em Paris em 2008, permite-nos trabalhar em conjunto na criação de um espaço em que todas as artes estarão presentes. Pedi ao Frédéric que fizesse o Mensageiro. Ele vem descrever a morte do herói, numa das passagens mais belas da peça: trata-se de uma partitura falada perfeita. No início conheci Frédéric como actor nos espectáculos de Stanislas Nordey, e lembrava-me da forma como entrava em cena e tomava a palavra. Para mim, era ele o Mensageiro da peça de Garnier. ■

Canções de Brecht Os Mestres Cantores de Almada

Miguel-Pedro Quadrio

A atriz Teresa Gafeira já protagonizou, em 2000, a peça *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, encenada por Joaquim Benite. No ano em que a Companhia de Teatro de Almada (CTA) celebra o seu trigésimo aniversário e o Festival Internacional de Teatro de Almada (FA) chega à sua vigésima quinta edição, Teresa Gafeira necessitou, certamente, de toda a sua coragem para aceitar o repto que Joaquim Benite lançou a Luís Madureira.

O convite não parecia invulgar: organizar, com o pianista Jeff Cohen, um recital de canções que apenas utilizassem poemas de Brecht, não era nada que o Luís não tivesse já (bem) feito; o Joaquim acrescentou, no entanto, um desafio completar: queria o Luís ouvir a Teresa e considerar a sua participação no espectáculo?

O risco contido na sugestão de Joaquim Benite é bem a medida da imaginação quase provocatória com que o director e fundador da CTA continua hoje a conceber e a praticar um engenhoso programa de alargamento de horizontes estéticos. E, como também vem sendo hábito, a intuição do Joaquim não podia ter sido mais certa.

No ensaio a que assisti de *Canções de Brecht* – o espectáculo com que a Companhia de Teatro de Almada se apresenta, a 16 e 17 de Julho, na edição deste ano do FA –, reencontrei na actriz – em quem tantas vezes reconhecerei (e registei, na crítica) uma requintada versatilidade teatral – a paralela (e insuspeita) capacidade dramática para, através da voz cantada, contrastar registos muito distintos (compare-se a acidez contundente na *Balada de Mackie Messer*, com a dolorosa pungência da *Canção de Nanna* ou graciosidade equívoca da *Canção dos oito elefantes*), para explorar com aguda sagesa uma extraordinária extensão vocal, para matizar o seu belíssimo e escuro timbre de contralto, encontrando a ‘cor’ que melhor se adapta à ductilidade absolutamente notável das traduções de Yvette Centeno (sim, novidade das novidades: as canções serão interpretadas num português de tal modo expressivo e maleável, que não só contribui em muito para a conservação do sentido original dos poemas, como também – pormenor nada despreciando – em nada colide com a linha musical da cada uma delas).

Luís Madureira é um extraordinário parceiro nesta aventura músico-teatral. A transparência enunciativa da sua voz, a inteligência irónica com que ‘morde’ a força política de alguns dos poemas e a segurança de um timbre muito belo, particularmente adaptado a este tipo de repertório – aliadas à inventividade musical de Jeff Cohen – permitem-nos antever um recital memorável. ■



Jeff Cohen, Teresa Gafeira e Luís Madureira.

O prazer da inteligência

Yvette Centeno

O Festival de Almada apresenta este ano *Canções de Brecht* que serão interpretadas por Teresa Gafeira e Luís Madureira, ambos bem conhecidos no nosso meio artístico.

Teresa deu a sua voz ao *Marinheiro* de Fernando Pessoa, ainda recentemente, trazendo ao público uma das obras do nosso notável poeta, cujos segredos ainda continuarão a ser desvendados por mais algum tempo. Quanto ao Luís, quem assistiu ao recital de *Façade*, no Teatro São Carlos, também recentemente, não mais deixará de acompanhar qualquer espectáculo seu. Ao prazer que nos é sempre dado, se gostamos de teatro e de canto, acrescenta-se, com estes artistas, o prazer da inteligência subtil das suas interpretações. Com eles estará Jeff Cohen, cujo *curriculum* inclui o

ter acompanhado as grandes divas *brechtianas*, e isso mais uma vez recentemente em Paris.

Sublinho o *recentemente*, para que se note que a escolha de Brecht por estes intérpretes não é regresso ao passado, mas antes o elogio e o cântico de um eterno presente que texto e música ajudarão a entender melhor.

Num ensaio de 1935 Brecht afirmava que era a música “que permitia a existência de um teatro poético”. A música o ajudaria à refundação de um novo modelo, que chamou de *teatro épico*, conseguindo, através dos “cortes” musicais que interpunha no texto, os seus melhores efeitos, de distanciação e de surpresa, por um lado, mas também, (e disso talvez ele não estivesse à espera) de uma enorme adesão e sucesso. As canções adquiriram vida própria e eram cantadas por todo o lado...

O renome de Brecht ficou a dever-se, em primeiro lugar, aos libretos de ópera, aos bailados, às cantatas dramáticas, filmes, e até, escreve um dos seus estudiosos, “jingles comerciais”. O que não entrava pelos olhos no palco teatral, com Brecht entraria pelos ouvidos: a sua carreira artística estava traçada. Um célebre crítico musical do seu tempo escrevia: “A Nova Música da Alemanha encontrou o seu poeta. O poeta é Bertolt Brecht”. Basta dizer que, das suas quase 50 produções dramáticas, só uma não é musicada. E continuando, com os números dados por Kim Kowalke (“Brecht and music: theory and practice”, in *The Cambridge Companion to Brecht*) mais de 600 dos seus mais de 1500 poemas indicam nos títulos e mostram na estrutura o género musical (balada, canção...etc.).

Recital a não perder. ■

TEATRO | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

GENGIS ENTRE OS PIGMEUS
de GREGORY MOTTON
Enc. de PEDRO MANTOAS
FORA DE CENA LISBOA | PORTUGAL
Criação do Festival de Almada

TEATRO | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

NUMA CERTA NOITE
de LUIS METTIE
Enc. de ANTONIO DA COSTA
ARTISTAS UNIDOS LISBOA | PORTUGAL
Instituto Franco-Português

DANÇA

DENTRO DE MIM OUTRA ILHA
Criação de PINHEIRA GABRIEL
COMPANHIA DO CORPUS MAPUTO | MOÇAMBIQUE

TEATRO

HIPPOLYTE
de ROBERT GARRIER
Encenação de ROBERT GARRIER
TEATRE DUEN BOULANGERIE
Passer pour des Boites
Festival d'Avignon 2007
LISBOA | PORTUGAL
Criação do Festival de Almada

TEATRO

O DIA EM QUE NINA SIMONE DEIXOU DE CANTAR
de DANIELA JOUINI
com a participação de NICHAMBAHAKA
Encenação de ALAN TRAMI
TEATRE DES HALLES
Criação de Die Moin
AVIGNON | FRANÇA

TEATRO | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

A FESTA
de FILIPE HENRIQUE FONSECA, NELSON GUERRERO E TAVÃO RODRIGUES
CRIAÇÃO COLECTIVA

TEATRO

HOSPEDES INDESE JADOS
Teatro de rua
de ANTONIO TAVÃO RODRIGUES
CRIAÇÃO COLECTIVA
LISBOA | PORTUGAL

TEATRO

A FORÇA DO HABITO
de THOMAS BERTRAND
Enc. de MÓNICA CALLE
CASA CONTEMPORÂNEA LISBOA | PORTUGAL
CRIAÇÃO COLECTIVA
LISBOA | PORTUGAL

TEATRO

QUARTO INTERIOR
CRIAÇÃO COLECTIVA
de ANTONIO TAVÃO RODRIGUES
CRIAÇÃO COLECTIVA
LISBOA | PORTUGAL

TEATRO

STABAT MATER
de ANTONIO TAVÃO RODRIGUES
Enc. de JONICE DE SA MELO
ARTISTAS UNIDOS LISBOA | PORTUGAL
São Luís Teatro Municipal

TEATRO | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

O LAGO
de ANA MENDES
Enc. de JOÃO MOULÉ
RODRIGUES
ARTISTAS UNIDOS LISBOA | PORTUGAL
Instituto Franco-Português

TEATRO

UN CONTE MINEUR
Um conto francês
de JOHN DENNIS
Encenação de SIOBHAN HAN
e LAURINE SCOTT
COMPAGNIE CHATEAUX PARIS | FRANÇA

TEATRO | ESPETÁCULO DE HONRA 2008

GULLIVER
de JAMES LORCA
encenação de JOHANNES WERTZ
Enc. de JAMES LORCA
COMPANHIA JAMES LORCA
SANTO DOMINGO DO CILE | CHILE

MÚSICA | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

LUÍS MADUREIRA CANTA BARBARA
LUIZ MADUREIRA
e JEFF COHEN
LISBOA | PORTUGAL
São Luís Teatro Municipal
Festival de Almada

TEATRO

PEER GYNT
de HENRIK IBSEN
Enc. de PETER ZACKOW
BERLINER ENSEMBLE BERLIN | ALEMANHA
Nome: Sérgio Estêvão

TEATRO

EN LA LENGUA FLOJA
de FLORENTIN PEREZ
Suscitado em teatro
de GRACIA TORO
e JUAN JOSE RIGER
Enc. de BLANCA RESANO
de SANAAOJA | ESPANHA

TEATRO

LA CASA VIEJA
de ABELARDO ESTORNO
Enc. de ALDO CESAR VAREZ
TEATRO ESCO
LISBOA | PORTUGAL
Criação do Festival de Almada

TEATRO

MISTERIO DEL CRISTO DE LOS GASCONES
de ANTONIO TAVÃO RODRIGUES
Enc. de ANTONIO TAVÃO RODRIGUES
TEATRO ESCO
LISBOA | PORTUGAL
Criação do Festival de Almada

TEATRO | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

A ÚLTIMA HISTÓRIA DE WERTHER
de HESLETER
Enc. de JOÃO MEIRELES
ARTISTAS UNIDOS LISBOA | PORTUGAL
Criação do Festival de Almada

TEATRO

ON THE ROAD
de CAPECE J. PESSOA
Encenação de ANA PAULA
TEATRO DA GARAGEM LISBOA | PORTUGAL

MÚSICA | CRIAÇÃO NO FESTIVAL

CANÇÕES DE BRECHT
de KURT WEILL, HANS ESLER, PAUL DESSAU, KURT SCHWAEN, FRANZ BERBER, THEODOR ADORNER, BERTOLT BRECHT
COMPANHIA TEATROALMADA ALMADA | PORTUGAL

TEATRO

LE CID
de PIERRE CORNEILLE
Enc. de ANTOINETTE
COMPAGNIE ALAN OLIVIER
Criação do Festival de Almada

TEATRO

LA BUSTA
de SPIRO SCIMONE
Encenação de FRANCESCO SFRAMELI
COMPAGNIA SCIMONE SFRAMELI ROMA | ITALIA

25º FEST DE JAVI ALMADA 4A18 DE JULHO 2008

TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA

30 ANOS

Subvenções:

MC
MINISTÉRIO DA CULTURA

dgARTES
DIREÇÃO GERAL DAS ARTES

ALMADA
CÂMARA MUNICIPAL

Patrocínio:

esphera
capital sgps. sa.

Director Joaquim Benite Coordenação Editorial Rodrigo Francisco Colaboradores deste número Fernando Midões, Filomena Oliveira e Miguel Real, Helena Barbas, João Carneiro, Jorge Loureiro, Jorge Silva Melo, Luis Miguel Cintra, Maria Helena Serôdio, Marina da Silva, Miguel-Pedro Quadrio e Yvette Centeno Textos transcritos de Benedict Nightingale (The Times), Michael Bellington (The Guardian), Neill Cooper (Herald), Jean-François Perrier (Festival d'Avignon), Robert Ferguson (Programa de Peer Gynt do Berliner Ensemble), Sidonie Han Traduções Rodrigo Francisco e Bruna Rodrigues Grafismo Sónia Benite e Ana Rita Fernandes Impressão Irisgráfica, Lda. Propriedade, distribuição e publicidade Companhia de Teatro de Almada, CRL. Publicação não-periódica Distribuição Gratuita 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

Un conte mineur

Um pouco da **alma** dos mineiros

Sidonie Han

No seio da família de John Dennis, a profissão de mineiro passa de pai para filho. John relata os primeiros passos na vida da mina e a sua primeira confrontação com os patrões. O Engenheiro-chefe decide, nas vésperas da sua aposentação, mandar construir um veleiro à custa da fábrica e da mão-de-obra dos seus operários durante os fins-de-semana. John e os seus amigos aceitam o emprego acima de tudo para arredondar o seu fim do mês, mas a autoridade desmedida do chefe irá criar uma situação conflituosa. John, Mick e Alan vão queimar o barco.

John Dennis escreve este texto, fruto da sua juventude, após a derrota das grandes greves dos mineiros em 1983 – 1984 sob o domínio político de Margaret Thatcher. Partilha connosco a vida desta comunidade, hoje destruída, evoca a entreatada dos seus membros e a singular alegria de viver na simplicidade perante a dureza do trabalho.

A publicação de *Un peu de l'ame des mineurs de Yorkshire* (*Um pouco da alma dos mineiros de Yorkshire*) de John Dennis, em 2004, veio assinalar o aniversário sombrio dos 20 anos da derrota dos mineiros ingleses. Em 2005, quando tivemos aceso a este conto, ainda só conhecíamos a versão abafada dos meios de comunicação. A primeira leitura conquistou-nos. Este texto vai para além do testemunho histórico, dá espaço ao desabafo social. Fala da vida de uma comunidade e da sua derrota, que marcara a ascensão da sociedade individualista, mas também da natureza humana em si, tanto nos momentos de fraqueza como os de prazer. É o conjunto destes elementos, levados pela poesia e o humor da escrita, que quisemos exprimir.

O escopo deste trabalho consiste, em primeiro lugar, em adaptar o texto à cena e a seguir dar-lhe vida através das marionetas. O texto escolhido recaí sobre a primeira parte do livro. O nosso trabalho consistiu em confrontar a representação do contexto social, económico e político conflituoso com o quotidiano humano, generoso e risonho da população. Esta comunidade de mineiros pertence hoje a um contexto temporal distinto e a marioneta permite-nos recriar este universo disperso no espaço temporal de uma história. Três níveis de jogo foram trabalhados: do actor ao narrador e do narrador à marioneta.

Marionetas

A escolha da marioneta é a escolha da matéria. A partir de um conjunto de tecidos, pasta de papel, grades, pedaços de matéria aparentemente inertes... tentámos recriar a vida e conseguimos.

Os textos de John Dennis estão intimamente ligados à mina, a esta coisa imensa que também ela respira. Seja por meio dos textos ou dos testemunhos dos mineiros (das esposas ou dos filhos) que pudemos recolher, uma coisa é certa, as comunidades mineiras são a alma da mina.

O homem e a matéria transformam-se num só. O carvão incrusta-se um pouco por todo o lado até fazer parte integrante das cidades e dos homens. A escolha da marioneta, para dar corpo ao texto, esteve na base da nossa directriz tanto na dramaturgia como na concepção; cruzar a vida com a matéria para evidenciar a ideia de um corpo deteriorado, mas também ele cheio de vida.

Cenografia

A vila operária vive e respira com a mina. O carvão apodera-se dos muros, do interior das casas, das roupas e dos corpos. A matéria envelhece e danifica-se de forma precoce, o universo torna-se sombrio. As cores viram cinzento colorido, um tom uniforme paira nas ruas de Yorkshire. Numa vila pobre cujas condições de vida são muito mo-



destas dá-se asas à desenvoltura. No seguimento desta ideia, o cenário foi concebido a partir de materiais reciclados, tal como a mesa de manipulação construída a partir de antigos escoadores de madeira.

A mina é o local de trabalho mas também o emblema da relação de força entre empregados e patrão. A comunidade depende da mina. O segundo ponto-chave do cenário é o atelier. Situado na parte mais abaixo do cenário, é aqui que os empregados se esfolam a trabalhar na construção do barco, esmagados pelo olhar do patrão. O pano de fundo é a tela usada no teatro de sombras e é através desta que poderemos assistir à construção e à destruição do barco. Barco este, tendencioso, que mesmo do olhar do espectador se esconde.

Na segunda metade do cenário encontra-se o bar. A inclusão de sistemas que permitem a ocultação de cenários, à medida que a acção se vai desenrolando, permite-nos obter duas visões de um mesmo espaço. O interior do bar, ao contrário do exterior (cinzento), tornar-se-ia alegre (de acordo com a sua função), extraindo, assim, a vida e a felicidade que há por baixo do carvão. ■

NELSON RODRIGUES LUIS DE CAMOES THOMAS BERNHARDT ALEKSANDR GALINE JACINTO LUCAS PIRES BERTOLT BRECHT PIERRE CORNEILLE JORGE SILVA MELO VICENTE SANCHES PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA DANIEL JONAS ABEL NEVES SAMUEL BECKETT PEDRO MEXIA EDUARDA DIONÍSIO STIG DAGERMAN R. W. FASSBINDER FILIPE HOMEM FONSECA LUÍSA COSTA GOMES FEDERICO GARCÍA LORCA GIL VICENTE JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES MARIA HELENA SERÔDIO MOLIÈRE JORGE LOURAÇO FIGUEIRA PIER PAOLO PASOLINI NUNO ARTUR SILVA EUGENE O'NEILL HEINER MÜLLER PEDRO ROSA MENDES MANUEL WIBORG PAULO JOSÉ MIRANDA ALEKSANDR OSTRÓVSKI SUSANA ROMANA JOAQUIM PAULO NOGUEIRA ARTHUR SCHNITZLER HÉLIA CORREIA MARK RAVENHILL CARLOS ALBERTO MACHADO JOÃO QUADROS WILLIAM SHAKESPEARE

LIVROS COTOVIA

TIAGO RODRIGUES LUIGI PIRANDELLO SÓFOCLES HENRIK IBSEN MARCELA COSTA EUGÈNE IONESCO LUÍS FILIPE BORGES LUCIEN LAMBERT MARIA VELHO DA COSTA ENZO CORMANN T.S. ELIOT PEDRO EIRAS CARLO GOLDONI JAKOB LENZ HELENA MIRANDA ENZO MOSCATO FERNANDO MOREIRA NUNO COSTA SANTOS THOMAS OTWAY FRIEDRICH SCHILLER ÂNGELA MARKS ÖDÖN VON HORVÁTH NELSON GUERREIRO JAVIER TOMEIO JOÃO TUNA YVETTE K. CENTENO EDUARDO DE FILIPPO BERNARD-MARIE KOLTÈS ARNOLD WESKER LUÍS MIGUEL CINTRA DYLAN THOMAS PATRÍCIA PORTELA LARS NORÉN HEINRICH VON KLEIST JOSÉ MORA RAMOS VERA SAN PAYO DE LEMOS

JUAN MAYORGA ANTONIO TARANTINO JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES JON FOSSE JEAN-PIERRE SIMÉON PETER ASMUSSEN JORGE SILVA MELO SERGE VALLETTI IRMÃOS PRE SNAKOV ARNE SIERENS XAVIER DURRINGER FAUSTO PARAVIDINO DAVID GREIG ASCANIO CELESTINI GERARDJAN RINDERS ANTONIO ONETTI GÉRARD WATKINS VALTÈRE NOVARINA NUNO JÚDICE DON DUYN ENDA WALSH DIMÍTRIS DIMITRIÁDIS JOE ORTON JOSEPH M. BENET I JORNET TIM CROUCH JEAN-LUC LAGARCE HAROLD PINTER MIGUEL CASTRO CALDAS MICHEL AZAMA JESPER HALLE LETIZIA RUSSO LULA ANAGNOSTÁKI ESTHER GERRITSEN STEPHEN GREENHORN FABRICE MELQUIOT JACINTO LUCAS PIRES DUNCAN MCLEAN PIER PAOLO PASOLINI DAVID HARROWER ROBERT PINGET SARAH KANE EDWARD BOND SPIRO SCIMONE KARST WOUDESTRA JUDITH HERZBERG MARK O'ROWE CHRISTOPHE PELLET ANTHONY NIELSON RUI GUILHERME LOPES FINN IUNKER WERNER SCHWAB DAVIDE ENIA NIELS FREDRIK DAHL ARNE LYGRE MARIA TRYTI VENNØD GREGORY MOTTON

COTOVIA ARTISTAS UNIDOS





O Teatro da Cornucópia e o Festival de Almada apresentam



MISTERIO DEL CRISTO DE LOS GASCONES



Dramaturgia e Encenação: ANA ZAMORA; **Interpretação e manipulação de títeres:** ELVIRA CUADRUPANI, DAVID FARACO, ALEJANDRO SIGÜENZA; **Interpretação musical:** NATI VERA (Voz), ALICIA LÁZARO (Vihuela e Zanfona), ELVIRA PANCORBO (Flautas, Cromorno y Chirimía), ISABEL ZAMORA (Espineta e Cornamusa), ALBA FRESNO/ SOFÍA ALEGRE (Viola da Gamba), **Música original, arranjos e direcção musical:** ALICIA LÁZARO; **Trabalho de títeres:** DAVID FARACO; **Cenário:** RICHARD CENIER; **Guarda-roupa:** DEBORAH MACÍAS; **Iluminación:** MIGUEL ÁNGEL CAMACHO

no **Teatro do Bairro Alto**, Rua Tenente Raúl Cascais 1A
1250 Lisboa. Tel.213961515. www.teatro-cornucopia.pt

15, 16, 17 de Julho às 21:30 (integrado no Festival de Almada)
18, 19 de Julho às 21:30 e 20 de Julho às 17:00

Espectáculo em língua castelhana. Duração: 1 hora

M/12

ACTIA A COMPANHIA DE TEATRO DO ALGARVE | **10 ANOS**

Distinções: **Primus InterPares - Revelação**, 1998

Prémio Jack Petchey
Inovação Cultura, 1999

Primus InterPars - Teatro, 2000

Primus InterPares
Personalidade Cultura, 2001
(Luís Vicente)

Medalha de Mérito Turístico da RTA
Grau Prata, 2003

Reconhecimento e Mérito,
Jornal Região Sul, 2003 (Luís Vicente)

Medalha de Mérito Cultural da CMF
Grau Ouro, 2004

Nomeação para Globos de Ouro,
Melhor Espectáculo/Teatro, 2005
(Othello - Co-produção com a Companhia de Teatro de Almada, Inatel/Teatro da Trindade e Teatro Lethes),

Nomeação para Globos de Ouro,
Melhor Actor/Teatro (Luís Vicente), 2005

Papies 2008 - Menção honrosa,
Publicação dos 10 anos (Design Blocus), 2008

Quando
os **Artistas**
se juntam os nossos **Direitos**
ganham mais **força**



www.gdaie.pt

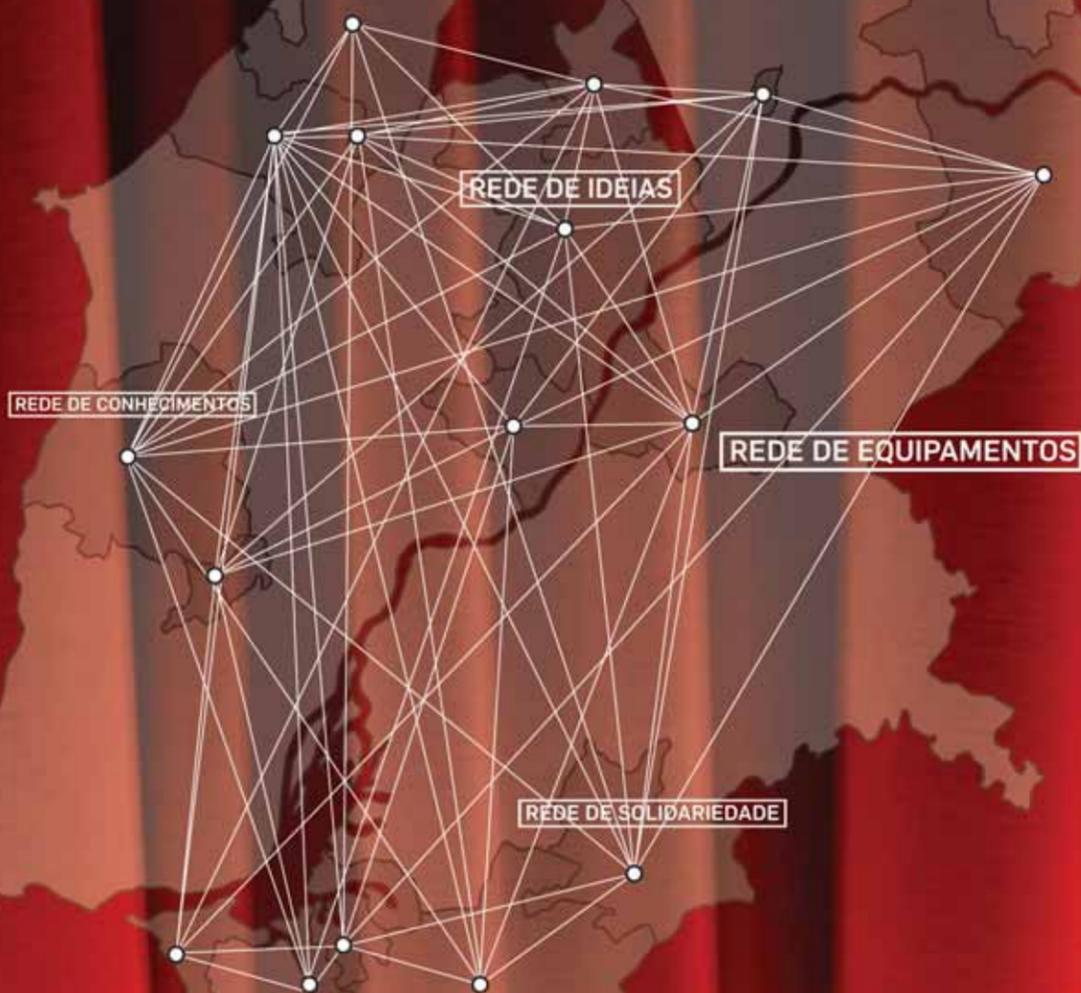


Direitos Conexos, um complemento ao rendimento dos Artistas, Intérpretes ou Executantes

ARTEMREDE

TEATROS ASSOCIADOS

juntos.mais fortes



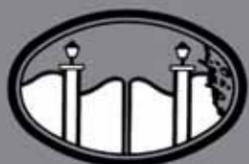
saiba mais em » www.artemrede.pt

**Abrantes | Alcanena | Alcobaça | Almada | Almeirim
Barreiro | Caldas da Rainha | Cartaxo | Entroncamento
Ext. Coop. Benedita | Moita | Montijo | Palmela | Santarém
Sobral de Monte Agraço | Torres Vedras**

Teatro Sá da Bandeira, Rua João Afonso, 7 • 2000-055 Santarém
artemrede@artemrede.pt | T 243 322 050 / 243 321 878 • F 243 326 092



COMUNA TEATRO de pesquisa



QUINTA DA GENOVESA

Casamentos - Baptizados - Eventos Sociais



serviços de Catering

CASA DO BURGUEÊS

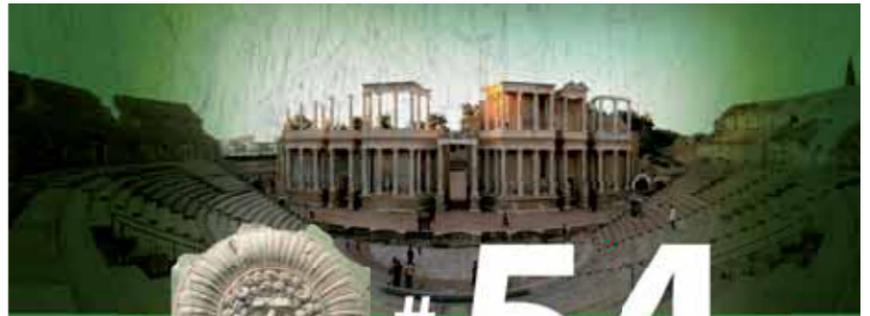
Casamentos - Baptizados - Eventos Sociais

Contactos: 91 382 99 93 / 95

Tel/Fax: 21 295 17 76

geral@quintadagenovesa.net
info@quintadagenovesa.net

www.quintadagenovesa.net



#54

FESTIVAL DE MÉRIDA

Director: FRANCISCO SUÁREZ

teatro y anfiteatro romanos

TEATRO ROMANO

Esencia grecolatina

Del 3 al 6 y del 8 al 13 de julio,
23 horas

Trojanas, de Eurípides

Gloria Muñoz, Clara

Sanchís, Anna Ycobalzeta.

Dirección: Mario Gas

23, 24, 25, 26, 27, 30 y 31 de
julio y 1, 2 y 3 de agosto,
23 horas

Miles Gloriosus, de Plauto

José Sancho, Pepe Viyuela,

Carlos Santos, Cesáreo

Estébanez, Ana Trinidad...

Dirección: Juan José Afonso

Del 14 al 17 y del 19 al 24 de
agosto, 23 horas

Edipo rey, de Sófocles

Ernesto Alterio, Carme Elias.

Con la colaboración

especial de Juan Luis

Galiardo

Concepción y dirección: Jorge

Lavelli

Estreno y representaciones en

exclusiva en Mérida

TEATRO ROMANO

30 de agosto, 23 horas

Gala de clausura

Entrega de premios de la 54

edición

Enrique y Estrella Morente

ANFITEATRO ROMANO

Otra mirada

17, 18 y 19 de julio, 23 horas

Áyax, de Sófocles

Attis Theatre (Grecia)

Dirección: Theodoros

Terzopoulos

Del 6 al 10 de agosto,
23 horas

Timón de Atenas, de William

Shakespeare

José Pedro Carrión, Esteban

G. Ballesteros, Francisco

Blanco y hasta 12 actores

Dirección: Joaquim Benite

26 de agosto, 22,30 horas

Electra, de Sófocles y

Eurípides

Teatrul National Radu

Stanca de Sibiu (Rumanía)

Dirección: Mihai Maniutiu

27 y 28 de agosto

DOBLE PROGRAMACIÓN

22,30 horas

Electra, de Sófocles y

Eurípides

Teatrul National Radu

Stanca de Sibiu (Rumanía)

Dirección: Mihai Maniutiu

01,00 horas

Le Troiane, de Eurípides

Compagnia Teatrale

Europea promossa dal

NTFI

Dirección: Annalisa

Bianco y Virginio Liberti

ACTIVIDADES PARALELAS

Producción: Centro de

Producción del Festival

de Mérida

FORO ROMANO

14, 15, 21, 22, 28 y 29 de julio,

4, 5, 11 y 12 de agosto,

22,30 horas

Prometeo, de Esquilo

Espectáculo infantil

Dirección: Charo Feria

JARDÍN DEL TEATRO

ROMANO

11, 12, 25 y 26 de julio y 8, 9,

22 y 23 de agosto, 01,30 horas

Vidas paralelas, de Plutarco

Compañía Apretaccretas

Café - teatro - grecolatino

Dirección: Jesús Manchón

PASACALLES DESDE EL FORO

ROMANO AL TEATRO ROMANO

21 de junio, 3 y 23 de julio y 6,

15 y 30 de agosto, 21 horas

Procesiones Augustas

30 intérpretes. Actores,

zancudos, malabaristas,

músicos...

Dirección: Samarkanda

Teatro

JUNTA DE EXTREMADURA
Comunidad de Cultura y Turismo



criamos valor

