

# MAI **ST**MA

INFORMAÇÕES DO **T**EA**T**RO **M**UNICIPAL DE **A**LMADA N.º 6 - JANEIRO 2010

A woman in a black dress is standing on a stage, holding a large red flag on a wooden pole. She is looking to the right. The background is dark.

**BRECHT**

A mãe

**COPI**

Uma visita inoportuna

**RUZANTE**

Comédia mosqueta

## Talvez pensar

Entre outras propostas importantes de música e dança (como o ciclo dedicado à comemoração do bicentenário do nascimento de Chopin e Schumann ou a apresentação de *nieuwZart*, nova coreografia de Wim Vandekeybus), o TMA desafia-nos nos próximos três meses para três entusiasmantes exercícios de «formação de consciência». Esta expressão é usada por Brecht para caracterizar a sua peça *A mãe*, que Joaquim Benite dirige. E é talvez observando o processo de evolução de *Pelagea Vlassova*, protagonista da obra, que ganharemos maleabilidade dialéctica para alcançar que o mundo também pode ser uma festa negra e desregrada – como Copi o desenha em *Uma visita inoportuna*, peça que se estreará dia 14 – ou que a manha com que os camponeses do Veneto renascentista de Ruzante tentam escapar ao seu magro fado – na *Comedia Mosqueta* – convoca a nossa cumplicidade, estonteados resistentes a um Mundo que, mudando vertiginosamente, nos frustra sem remédio. Porque, e regresso à provocação de Brecht n'A mãe, «Por muito que faças, / não é o bastante. / Vais de mal a pior sem saída, / assim não dá mais. / O que fazer da vida?». Talvez pensar. Talvez.

**TEATRO  
MUNICIPAL  
DE ALMADA**



**MIC**

MINISTÉRIO DA CULTURA

**dgARTES**  
DIRECÇÃO-GERAL  
DAS ARTES

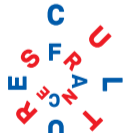
ALMADA



CÂMARA MUNICIPAL

**esphera**  
capital sgps, s.a.

Apóios Temporada 2009/2010



**Director** Joaquim Benite **Coordenação Editorial** Miguel-Pedro Quadrio **Colaboram neste número** António Cartaxo, Joaquim Benite, Miguel-Pedro Quadrio, Paulo Mendes e Rodrigo Francisco **Grafismo** Armando Vale **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



Capa:  
Teresa Gafeira em *A mãe*  
Foto de José Frade

# Bertolt Brecht: guerra e revolução

Miguel-Pedro Quadrio



O Expressionismo, o teatro de Piscator e o Marxismo foram as fontes fundamentais do teatro de Brecht

Conhecido principalmente como dramaturgo e poeta, Eugen Berthold Friedrich Brecht nasceu em Augsburg, na Baviera, a 10 de Fevereiro de 1898. Apesar de ter vivido a sua infância num bairro operário, Brecht foi filho de um director próspero de uma fábrica de papel. Cursava Filologia e Medicina quando, em 1914, começou a Primeira Guerra Mundial. Foi mobilizado para um hospital em Augsburg, chegando, à época, a ser eleito para um conselho operário. É então que experiencia concretamente dois temas centrais de sua obra: a guerra e a revolução.

Em 1913, ainda estudante em Augsburg, publica *Die Bibel (A bíblia)*, seu primeiro texto dramático, na gazeta escolar *Die Ernte*, de que era co-fundador e co-editor; a partir de Agosto do mesmo ano, intervém com textos vários – poemas, contos, resenhas literárias e ensaios – no suplemento literário do jornal *Augsburger Neueste Nachrichten*, sob o pseudónimo Berthold Eugen.

Seis anos mais tarde, adere à *Spartakusbund* (Liga Espartaquista), movimento de esquerda, marxista e revolucionário, fundado em 1915 por Karl Liebknecht (1871-1919) e Rosa Luxemburgo (1871-1919). Surgindo como reacção ao imperialismo alemão que se manifestara na Primeira Guerra, a Liga desencadeou, em Berlim, a Revolução Alemã de Novembro de 1918 – seguindo o modelo da Revolução de Outubro de 1917, que dera origem à URSS –, precipitando a abdicação do kaiser Wilhelm II e o final da guerra.

A ascensão ao poder do governo Nazi – Hitler prestara juramento como primeiro-ministro em Janeiro de 1933 – torna inevitável o exílio de Brecht, que, tendo passado pela Europa central e pelos países bálticos, o conduziria – no final – aos Estados Unidos da América, onde permaneceu até

o final da guerra, escrevendo muitas das suas mais famosas obras teatrais. Acusado de actividades anti-americanas, decide regressar à Alemanha, fixando-se em Berlim oriental, onde criou a sua própria companhia, o Berliner Ensemble, com a qual não só estreou novas peças, como dirigiu versões revistas de textos que escrevera anteriormente (como *A mãe*, que se apresentara pela primeira vez em Berlim, em 1932, tendo Brecht rescrito e dirigido uma nova versão da peça, em 1951).

Com a sua teorização teatral, em que propôs a representação épica, Brecht quis opor-se ao «teatro dramático», que conduziria o espectador a uma ilusão de realidade, reduzindo-lhe a percepção crítica. Para Brecht, o efeito de estranheza consiste em eliminar o que é evidente, para suscitar espanto e curiosidade através da exposição da verdade, processo que conduz a uma redescoberta daquilo que se pensava conhecer.

Peças como *Baal* (1918), *Um homem é um homem* (1926), a *Ópera de três vinténs* (1928), ou *A mãe* (1932) consolidaram, logo nos anos 30, a reputação do dramaturgo alemão que encontra no Expressionismo dominante na República de Weimar, no teatro de Piscator e na descoberta do pensamento marxista as fontes fundamentais de um teatro que não cessará de as transformar em outras peças fundamentais, como *A vida de Galileu* (1938), *Mãe coragem* (1939) ou *A boa alma de Sé-Chuão* (1941).

Aos 58 anos de idade, b.b., como ele assinou sempre, em letras minúsculas, sofreu um enfarte. No ano anterior, em 1955, recebera o «Prémio Internacional Stalin para o fortalecimento da Paz entre os povos», concedido pela URSS, tendo ainda teve tempo de concluir a peça *Turandot ou o congresso das lavadeiras*, que só estrearia em 1969. Morreu em 1956, a 1 de Agosto. ■

Entrevista com Joaquim Benite, encenador de *A mãe*

# “Aprende-se em conjunto, aprende-se com a prática”

Miguel-Pedro Quadrio



Para Joaquim Benite (na foto) o «efeito de estranheza» teorizado e aplicado por Brecht no seu teatro consiste num olhar inesperado sobre a verdade

*Se Brecht é inegavelmente um clássico, o facto de ser quase nosso contemporâneo e, também, do seu teatro ter defendido claramente uma concepção política marxista tornam-no em centro de múltiplas discussões (e não menos confusões). A propósito da sua encenação de *A mãe* – peça do dramaturgo alemão que se estreou em 1932 –, impunha-se pois conversarmos com Joaquim Benite para percebermos exactamente que Brecht iremos encontrar no palco do Teatro Municipal de Almada, a partir de 6 de Janeiro. E é extraordinariamente interessante – estranho, se recorrermos à nomenclatura de Brecht – redescobrir nesta conversa uma escrita teatral muitíssimo mais livre e provocatória do que a ilusão dos «finalizadores» da História nos quiseram fazer crer.*

**E**mbora não seja inédito na obra de Bertolt Brecht, o título da peça fixa-se numa relação de parentesco. Quem é exactamente esta mãe?

Uma relação de parentesco que já vem do próprio romance de [Máximo] Gorki, onde se inspira. A trama do romance detém-se em 1905, descrendo a história da mãe até

à Revolução Russa desse ano. Gorki explora sentimentalmente a figura da mãe, cuja motivação revolucionária é muito afectada pela relação com o filho. O sentimento como motor da acção – ou seja, o seu carácter idealista, que mereceu até reparos de Lenine – tornou o romance extremamente popular na Rússia e também na Alemanha, nos anos que se seguiram a 1905. Ora Brecht faz uma revisão disto. Aproveita o enredo d’*A mãe*, partindo de uma adaptação de Günther Weisenborn e Günther Starke, depois escreve cenas novas, prolongando a história da mãe até à Revolução de 1917. Assim, faz não só uma apropriação do romance, como o revê, inscrevendo os acontecimentos no plano social e político, criando portanto «várias mães». Repare que não é só a mãe que está em causa; a transformação da consciência que se dá na mãe, dá-se igualmente no magarefe, no professor,...

Ou seja, Brecht quer mostrar nesta peça um processo de aprendizagem que resulta da própria prática social. No exemplo do professor, que começa por se opor aos ideais revolucionários, é através do contacto com os alunos que ele vai mudar, isto é, ele sofre um processo de aprendizagem devido ao seu trabalho de ensinar. Com os outros passa-se algo de semelhante: a mãe aprende quando vai à fábrica distribuir os panfletos, o magarefe aprende a partir daquilo que ele considera um acto de coragem da mãe ao defender em público os grevistas. Isto é recorrente em Brecht: a ideia de que a consciência se forma através da aprendizagem, a importância do comportamento social na formação do carácter, na formação da individualidade.

**Mas, na peça, esses actos de aprendizagem**

**são expostos e não «ensinados»?**

São expostos, sim. Na cena «Pelagea Vlassova aprende a ler», que é uma das mais famosas na peça, a mãe diz claramente que «ler é luta-de-classes», contrariando sempre a posição de Sigorski, outro dos alunos, que é um radical, e que contesta o professor; ora ela considera que aprender é já em si mesmo um acto revolucionário. Esta é uma ideia muito interessante, porque tem a ver com uma visão global de Brecht em relação ao seu teatro, no que diz respeito ao tratamento dos assuntos de forma dialéctica. Nós nunca somos colocados perante uma posição apologética ou perante uma asserção prosélita, mas sempre face a dilemas. Existe uma cena nesta peça – «Pelagea Vlassova recebe a sua primeira lição de economia» – em que as posições da mãe e dos operários são postas em confronto de maneira vigorosa, como se tratasse realmente de uma disputa sobre vários aspectos da vida económica, da organização política, social. É desta maneira que Brecht expõe aos espectadores os argumentos dos dois lados. Aliás, este modo dialéctico de encarar os acontecimentos é, do meu ponto de vista, uma das principais características do teatro de Brecht. A aprendizagem tem aqui uma importância funda. Também nessa cena, a mãe diz que se os soldados de Tver tivessem tido outro tipo de consciência, em vez de dispararem contra os manifestantes, teriam disparado as armas contra aqueles que os mandaram abrir fogo. Portanto, não é a arma que dispara, é a consciência das pessoas que dispara através da arma, ou seja, conforme for a consciência, conforme a arma que dispara. É muito curioso pensar na Revolução

Pág. 4 →

do 25 de Abril. Quando se deu o confronto das tropas no Terreiro do Paço, quando às tropas que defendiam o regime foi dada a ordem de fogo contra os homens de Salgueiro Maia, os soldados não só não cumpriram ordens – se tivessem obedecido a revolução poderia ter tomado outro rumo – como se juntaram aos revolucionários. Como se vê, é muito importante esta ideia de que a consciência e a aprendizagem que afecta a consciência têm um carácter revolucionário. É uma tese que se aproxima muito, aliás, da exegese que Antonio Gramsci fez do Marxismo, a qual valoriza este aspecto da formação da consciência e da importância dos intelectuais. E se, por um lado, Brecht mostra essa importância, evidencia, por outro, que essa consciência só se pode desenvolver no seio de comportamentos sociais muito nítidos e activos. Só no seio de uma luta de operários por melhores condições de vida, circunstância que desencadeia a acção d’*A mãe*, é que é possível ganhar uma consciência mais nítida das relações económicas e sociais que condicionam directamente o quotidiano. Há frases na peça que são exemplares a este respeito. Por exemplo, diz-se no primeiro coro: «Não é na cozinha que se resolve / o problema da carne que falta na cozinha». O problema da carne que falta na cozinha, que é uma coisa do quotidiano, aparece como um meio de reconhecimento da realidade; a partir daí, começam-se a fazer perguntas e chega-se naturalmente a questões económicas muito mais vastas, que não se atingem se não se colocar a pergunta inicial, partindo daquilo que é aparentemente banal e quotidiano. Portanto, a interrogação – pôr as coisas sob forma de interrogação – é também outro dos processos básicos de Brecht. É muito mais importante formular perguntas do que dar respostas. A resposta vem por si...

## “Em *A mãe* os protagonistas são os trabalhadores anónimos”

**Mas há na peça uma tentativa de resposta. *A mãe* tem um horizonte comunista, aspecto que hoje tem uma leitura diversa daquela que teria em 1932, quando a peça se estreou, ou mesmo em 1951, quando foi reposta na RDA, em plena Guerra-Fria...**

Sim, mas é um Comunismo não encarado de maneira meramente propagandística ou apologética, mas também dialéctica. Ou seja, o Comunismo é apresentado como um sistema que se opõe ao Capitalismo, um sistema de partilha em comum dos meios de produção e de distribuição igualitária da riqueza produzida. Não é por acaso que a peça se detém em 1917. Quando Brecht a repôs em 1951, em Berlim Leste, a Revolução de 1917 já tinha dado origem a muitas outras consequências históricas. Ela não as aborda. Volta – tal como nas versões de 1932 e 1938 – a terminar o enredo na véspera da Revolução de 1917. Ou seja, aqui fala-se do Comunismo de um modo geral, como sonho e aspiração, não se querendo abordar as sequelas da Revolução de 17 em toda a complexidade que elas assumiram. Actualmente, apesar das circunstâncias que contribuíram para o desmoronamento do sistema soviético, tornam-se mais evidentes as conquistas obtidas durante o período da construção do Socialismo, como etapa para o Comunismo. Estas não só marcaram indelevelmente o desenvolvimento da Rússia e uma melhoria significativa das condições de vida

do seu povo – vale a pena lembrar que a Rússia deixou de ser um Estado feudal para se transformar numa potência mundial –, mas influenciaram poderosamente também no Mundo inteiro; muitas das conquistas das classes trabalhadoras obtidas nos países capitalistas – a regulamentação de horários de trabalho, o aumento de salários, as férias pagas, a assistência na doença, por exemplo – estão ligadas às conquistas da Revolução Russa e deve-se a estas lutas dos trabalhadores. Para mim, mais interessante ainda é verificar como na peça de Brecht a protagonista está integrada num conjunto de anónimos. Há uma única referência a Lenine – uma referência negativa, aliás, é o professor que o ataca –, e a mais nenhum outro líder histórico do Comunismo. De resto, é o povo anónimo, os Anton, os Karpov, os Smilgin, trabalhadores anónimos que nós não sabemos quem são; a própria mãe, Pelagea Vlassova, que se apresenta como «viúva de um operário e mãe de um operário», é também uma mulher anónima. O que se pretende é, pois, mostrar o papel das massas, o modo como se forma a consciência individual no seio dos movimentos de massas. Não podemos entender o texto de Brecht sem o relacionar com o Marxismo...

**Essa questão do quadro ideológico em que se pode entender este teatro parece-me particularmente importante.**

O teatro de Brecht é já, em si mesmo, um sistema, um modelo autónomo. Dificilmente podemos afirmar que o teatro de Brecht se enquadra nesta ou naquela escola. É um teatro concebido de uma maneira muito particular, muito própria, uma galáxia onde é axial a necessidade de criar um teatro que seja contrário ao teatro da ilusão; um teatro onde a consciência do espectador seja desperta e não anulada por efeitos de ilusão, de tal modo que possa ser manipulada. A contradição fundamental, como ele

afirma no *Pequeno organon*, é aquela que existe entre o seu teatro e o teatro contra o qual ele se manifesta, é a contradição entre o teatro épico e o teatro dramático, ou seja, o teatro aristotélico, que conduz à ilusão, e o teatro anti-aristotélico, que procura destruir a ilusão, não permitindo que o espectador perca a consciência de que está no teatro. Outra ideia fundamental de Brecht é a de que serão necessárias novas formas para fazer um teatro novo, um teatro que tenha outra função social e que possa chegar aos espectadores de uma maneira eficaz; não se pode transpor um novo conteúdo – um conteúdo científico, como ele o definia – nas formas tradicionais. Para isso, ele baseia-se em tradições anteriores – em Shakespeare, na *commedia dell’arte*, no teatro do *Siglo de oro*, nas linguagens das formas teatrais do Oriente, como o nô ou o kabuki –, ou seja, em muitas referências contrárias ao Naturalismo que nessa altura predominava na Europa. E também a fonte expressionista, muitas vezes ignorada (as primeiras obras de Brecht revelam uma marca expressionista evidente e permanece sempre um traço expressionista em toda a sua obra, até ao final).

**Fontes que o vão levar à consolidação da estratégia dos efeitos de distanciamento...**

Sim, embora prefira a designação de «efeitos de estranheza». O facto de Brecht ter chegado a Portugal por via de traduções francesas fixou a

ENTREVISTA COM  
JOAQUIM BENITE



*A revolução russa divide os irmãos Vessovchikov: o operário Ivan, que a apoia (Paulo Matos), e o professor Nikolai, que hesita (Marques d’Arede)*

noção de «distanciamento» (do francês *distancier*, que nessa língua tem realmente uma conotação de «estranhar» que em português não se mantém). O conceito original de Brecht tem a ver com a apresentação da realidade de uma maneira estranha, não porque se procurem formas bizarras, mas na medida em que apresentar a realidade como ela é, na sua crueza, torna-se estranho, surpreendente, para aqueles que vivem num mundo feito de ilusões. O efeito de estranheza só pode ser entendido por oposição ao efeito de ilusão, que é – na óptica de Brecht – tudo aquilo que deriva da estética aristotélica, e que serve para levar as pessoas a, por um lado, deixarem-se iludir pela cena, e, por outro lado, a identificarem as suas emoções com as emoções transmitidas pelos actores. Ora, no teatro do Brecht, recusam-se as continuidades de espaço, tempo e acção do teatro aristotélico, e procura-se que as emoções dos actores não sejam recebidas pelos espectadores de uma maneira empática. Portanto, o espectador pode ter uma emoção contrária àquela que o actor está a exprimir, porque a consciência crítica, a consciência política e social, mantém-se desperta, não sofrendo a manipulação resultante dos efeitos de ilusão. Como nós usamos a palavra *distanciação* para nos referirmos ao efeito de estranheza, isso dá uma grande confusão, porque não se procura qualquer espécie de distância nenhuma, e não podemos esquecer que para o Brecht a estranheza é mostrar a verdade. Interrogado sobre o efeito de estranheza, Brecht propõe um exercício concreto: descrever a sua mãe com os olhos do seu pai. Ora os olhos do nosso pai estão muito mais aptos a ver a realidade da mãe, porque a nossa relação com a mãe é sempre uma relação que afecta a objectividade, enquanto a do pai é mais aguda; e se eu for capaz de ver a minha mãe com os olhos do meu pai, aquilo a que vou chegar é algo de estranho para mim, mesmo porque é uma revelação, de certo modo. Sublinhe-se, todavia, que o efeito de estranheza só existe dialecticamente, por relação com o efeito de ilusão, não existe autonomamente; por outro lado, o efeito de estranheza é um modo de estimular a consciência crítica do espectador, é uma forma de o fazer pensar. Para dar um exemplo concreto: todos nós prezamos a liberdade de imprensa como direito fundamental (e constitucionalmente garantido, até); se nos disserem que só podemos ser detentores de um jornal quando tivermos vários milhões de euros, a nossa percepção ilusória sobre

o exercício da liberdade de imprensa fica afectada – e isso é estranho –, ou seja, quando descobrimos a realidade das coisas é estranho, mas isso é que é a verdade. Da mesma maneira, quando nos dizem que é fatal que a carne nos falta na cozinha, que sempre assim foi e será, parece-nos razoável; mas se nos mostram que isso é consequência de uma série de coisas que nós desconhecemos e passamos a conhecer, esses mecanismos que nos são revelados parecer-nos-ão estranhos.

**Ou seja, o que o Joaquim pede aos actores não é que mostrem o efeito de estranheza, mas que, ao representarem o texto, acentuem essa dialéctica.**

O que se diz do público tem de começar pelos actores. Os próprios actores têm de criar em si uma distância crítica, um sentimento de diálogo crítico, de dialéctica em relação ao próprio texto e às próprias personagens; têm de perceber muito bem o que estão a fazer e com que intenções o estão a fazer. E o próprio carácter dialéctico que move o teatro tem de impregnar a representação, ou seja, o actor tem de representar uma cena deixando ver como é que ela poderia funcionar de outras formas. O actor representa a cena de uma maneira que não é de identificação com a personagem, mas que também não é de separação completa da personagem.

**Um erro frequente nas interpretações do teatro brechtiano.**

Um grande erro. Neste teatro, o actor interpreta a personagem como se a narrasse e não como se a estivesse a viver emocionalmente. O que não quer dizer que não haja cenas emotivas em Brecht ou que o seu teatro seja desprovido de emoção. Basta lembrar, n' *A mãe coragem*, quando a filha muda, Kattrin, toca os tambores porque é o único meio que encontra para exprimir a sua angústia pela chegada dos soldados que vão dizimar o acampamento, ou n' *A mãe* a morte de Smilgin, porta-estandarte da bandeira vermelha, no Domingo Sangrento: são cenas muitíssimo emocionantes e um homem que não quisesse emoção no seu teatro não as teria escrito. O problema não é não haver emoção, porque há, mas essa emoção é apresentada e condicionada por um conjunto de processos que desenvolvem a crítica do espectador; quer dizer, eu posso ou não emocionar-me, conforme o ponto de vista que assumo face à realidade que me é apresentada.

**A necessidade de entrecortar a acção com sequências musicais reforça essa busca de uma «emoção estranha»?**

Brecht sabe que o teatro dele é um teatro difícil para o público, que é um teatro que exige pensamento, e, portanto, se é necessário manter desperta a consciência crítica do espectador torna-se necessário aligeirar de vez em quando esse trabalho mental constante de decifração. No entanto, não nos podemos esquecer que, por outro lado, o teatro de cabaret na Alemanha teve uma tradição cultural e política de intervenção; além do mais, há na música uma função disruptiva que aponta para processos já utilizados por tradições anteriores (o teatro medieval, o de Shakespeare, do *Siglo de oro*) e que se opõe frontalmente à imitação de vida do Romantismo, do Naturalismo e de todas essas formas que imperaram na Europa do século XIX e que já tinham levado uma primeira grande machadada com o Expressionismo. Desta contenda sairá, aliás, o teatro do Brecht, temperado pela descoberta do Marxismo no final dos anos vinte – Brecht lê *O capital* em 1926, facto que alterará radicalmente o seu modo de escrever e encenar. Há ainda outro aspecto concreto: tanto Brecht como Piscator se preocuparam em atrair muito público. Para além de afectar a sua essência, a música satisfaz igualmente uma tática teatral.



*Num ensaio da peça A mãe: da esquerda para a direita, vêem-se Carlos Galvão, Rodrigo Francisco, Joaquim Benite e Carlos Gonçalves*

## “O que é verdadeiramente estranho no teatro de Brecht é a exposição da verdade. A verdade produz um efeito de estranheza”

Piscator, por exemplo, aposta na integração cénica do cinema e das novas tecnologias para atrair os espectadores; Brecht optará pelas canções e pelo musical para tornar popular um teatro que surge na Era do jazz, das grandes inovações formais na música erudita (basta lembrar a inventividade da Segunda Escola de Viena, o lastro popular que se revela na escrita de Béla Bartók, o auge do cabaret e da fusão interartística que ele impõe); esta é, evidentemente, uma forma também política de destruir a solenidade da relação instituída até aí entre o artista e o público. Muitos anos mais tarde, Peter Brook veio a escrever sobre isso, dizendo que o grande inimigo do teatro é o aborrecimento e que é preciso não aborrecer as pessoas; em Brecht é claro este propósito de não aborrecer os espectadores.

**Nesta sua encenação, o Joaquim oscila cuidadosamente entre a secura da narrativa e o acentuar de uma forte veia cómica (talvez inesperada, já que *A mãe* desenvolve uma trama densa e quase trágica).**

Essa é outra questão ainda e muito interessante. Lá teremos de voltar ao teatro de Shakespeare e à dificuldade que os exegetas encontraram em arrumá-lo em géneros estanques. Em Brecht é de todo impossível conservar a ideia tradicional de divisão entre comédia, tragédia, drama ou farsa. Todas as peças do Brecht são um conjunto de tudo isto e, portanto, não se pode considerar essa divisão tradicional que, se já é difícil em Shakespeare, ou em Calderón ou em Lope de Vega, muito mais difícil é se torna em Brecht. Ele considerava que os géneros tradicionais eram formas consolidadas de pontos de vista, e, como uma cena tem de ser vista através de vários pontos de vista, naturalmente que acabará por fundir todas aquelas classificações. Por exemplo, se alguém for na rua com a avó, houver um buraco e a avó cair no buraco, aquilo que para o atingido será motivo de grande sofrimento, é para os transeuntes motivo de gargalhada, porque a cena também é cómica. As divisões de género não existem senão

← Pág. 5

na literatura crítica, porque, na realidade, tudo é tragédia e comédia ao mesmo tempo, dependendo do ponto de vista. Ora, um teatro que procura apresentar as coisas de vários ângulos não pode estar sujeito a leis estilísticas, não pode criar uma atmosfera que vá num sentido ou no outro. Uma das minhas preocupações nesta encenação é tratar cada momento da forma específica como ele foi construído e não procurar forçar as coisas num sentido ou no outro; alias, foi buscando isso mesmo, que Brecht sequencia a peça em cenas ou atribui títulos a cada uma delas; para ele não existe a peça completa, a sua a ideia central é da que o teatro é uma coisa que está sempre em construção (basta ver as várias versões d’*A mãe*, do *Baal* e de quase todas as suas peças). Ou seja, nunca há «a» obra completa, definitiva. Essa ideia da obra completa, intimamente ligada a um autor concreto, surge só com o Romantismo. Se pensarmos nos grandes monumentos do Gótico ou do Renascimento, por exemplo, eles não eram feitos numa geração; atravessavam várias gerações: uma igreja ou uma catedral podia ser completada cem anos depois da sua primeira forma. Só no final do século XVIII surge essa ideia do objecto artístico completo. É a descontinuidade e incompletude brechtianas que tornam a sua obra seminal para a criação pós-moderna; é essa construção e desconstrução permanente – a forma, portanto, e não a sua visão política – que o tornam hoje ainda tão atraente para os jovens criadores.

**Volta a contar aqui com a colaboração do cenógrafo francês Jean-Guy Lecat, parecendo-me que o Joaquim tem a preocupação de construir nesta produção uma cena marcadamente brechtiana.**

Embora nós trabalhemos com uma história de teatro já muito diferente da de Brecht – que usava cortinas, papel de cenário, elementos que nós já não usamos –, há, de facto, por exemplo, uma alusão à meia cortina brechtiana no muro que divide a cena, embora ele tenha sido construído por alusão à arquitectura das zonas industriais de Alcântara. O objectivo, o sistema, é o mesmo: criar um espaço que esteja a meio caminho entre a alusão e o teatro. É preciso que o espectador não perca a ideia de que está no teatro. O cenário, como pode ver, é todo fragmentado, movido manualmente, iluminado por uma luz crua e denunciadora. Não o quis naturalista, ainda que haja aspectos realistas, mas que são jogados numa maneira alusiva: não numa maneira que copie idealmente a realidade, como se não houvesse representação. É preciso que o espectador mantenha a consciência de está sempre no teatro.

**E há o cuidado de regressar à música original de Hanns Eisler, interpretada por dispositivo instrumental que não é nada comum.**

Para isso contei com a colaboração do maestro Fernando Fontes, que trabalhou recentemente comigo no projecto de *O doido e a morte* (a peça de Raul Brandão e a ópera homónima de Alexandre Delgado). É um músico por quem tenho grande admiração, e que aqui se responsabilizou pelos arranjos para um conjunto de acordeão, trompete e percussão, parecendo-me que é a primeira vez em Portugal que se usa tal conjugação de instrumentos, onde as sonoridades eruditas se mesclam com a irreverência do jazz e a marca popular, trazida pelo acordeão, fusão de grande modernidade e actualidade, já de algum modo presente na partitura original, como pudemos também verificar em composições contemporâneas, noutra projecto que dedicámos em 2008 à música sobre poemas de Brecht (*As canções de Brecht*, espectáculo que regressará agora à cena, interpretado por Teresa Gafeira,



*Pelagea Vlassova – a mãe – aprende a ler e escrever: em cena, os actores Teresa Gafeira, Celestino Silva, Sofia Correia, Manuel Mendonça, Luzia Paramés e Alberto Quaresma*

## “Dirigir um Teatro Municipal implica obrigações culturais que não se cingem à criação artística”

Luís Madureira e Jeff Cohen, ao piano).

**Foi muito diferente dirigir Teresa Gafeira na *Mãe coragem* – peça que encenou em 2000 – e, agora, n’*A mãe*?**

Foi, porque são peças diferentes. Enquanto a protagonista da *Mãe coragem* é uma oportunista, através de cujo comportamento nos é dada a realidade da guerra, das suas contradições, da sua injustiça da sua crueldade, da sua inocuidade, das suas razões económicas, a personagem central d’*A mãe* é alguém que muda de consciência, começa por ser apolítica e conformada, passando depois a uma atitude activa, que a protagonista da *Mãe coragem* nunca assume; pelo contrário, esta é uma personagem que tenta sempre sobreviver a todo o custo, sem escrúpulos, é símbolo da própria sobrevivência. Lembro, por exemplo, que aqui há uma canção muito importante – o «Elogio da terceira coisa» – em que a mãe fala

do sacrifício do filho, da morte do filho, e diz que isso só é possível de ser suportado, porque existe uma «terceira coisa», que é o partido; ela ganha, assim, uma projecção no colectivo, que a mãe de *Mãe coragem* não chega nunca a atingir, porque não tem consciência social, mas uma consciência individual. Para a actriz é, portanto, um trabalho muito difícil, porque significa representar, primeiro, esse amorfismo social, e, depois, progressivamente, transformar-se numa pessoa política e socialmente activa, o que não pode apenas ser dito em palco, tendo, pelo contrário, que ser claramente mostrado. Considero, pois, que a Teresa enfrenta aqui um desafio mais complexo.

**Quando a tendência geral se encaminha para pequenos elencos, o Joaquim dirige aqui dezoito actores.**

Não quis fazer uma encenação adaptada, cortando cenas; escolhi ter a música original do Eisler... Repare, se dirijo um teatro municipal, acho que tenho responsabilidades culturais que ultrapassam a mera criação artística; portanto, se faço uma peça de Brecht, que as pessoas nunca viram ou de que apenas ouviram falar, é natural que a procure mostrar na sua integralidade; aliás, talvez eu não fizesse a peça se não tivesse encontrado uma tradução com o rigor e a excepcional qualidade literária da de Yvette K. Centeno e Teresa Balté. Portanto, por um lado, é o meu gosto artístico, e, por outro, o desejo de permitir que o público veja um espectáculo que de outra maneira não poderia ver; pela mesma razão fiz integralmente o *O mercador de Veneza* ou o *Otelo*. São textos tão relevantes que, modificá-los ou truncá-los, interfere com o seu significado global. E, como temos pouco dinheiro, decidi equilibrar um elenco de grandes actores como Teresa Gafeira, Carlos Gonçalves, Carlos Santos, Marques D’Arede, Paulo Matos, Luzia Paramés ou Alberto Quaresma com jovens que estão a começar a sua carreira ou acabaram a sua formação. Penso, todavia, ter atingido uma homogeneidade que, sem vedetismos, todos integra num trabalho coerente e rigoroso. ■

# Philip Boulay, encenador de *Uma visita inoportuna* **Copi é uma lição de vida, da arte de viver, de **saber** viver**

Rodrigo Francisco

*O encenador francês Philip Boulay (n. 1967), já conhecido do público português através do Festival de Almada, dirige Uma visita inoportuna, de Copi, inesperada e enérgica declaração de amor à vida. Philip Boulay, encenador-viajante, tem dirigido espectáculos na Europa, África, no Médio Oriente, e América do Sul, tendo em Bernard Marie-Koltès – de quem já dirigiu Na solidão dos campos de algodão, Roberto Zucco, A noite logo antes das florestas, Combate de negro e cães, e Tabataba – um autor de eleição.*

*Philip Boulay estreou-se na encenação em 1995, tendo sido artista associado do Théâtre Gerard Philippe, de Saint-Dennis, entre 1998 e 1999. Tem dirigido textos de Molière, Mishima, Marivaux, Musset, Tabucchi, entre outros. Trabalhou em teatros como o Athénée Louis Jouvet, Ferme du Buisson ou o Théâtre de Gennevilliers.*

*Nesta entrevista, Boulay introduz-nos ao mundo de Copi, e revela alguns dos aspectos que caracterizam a sua nova criação que estreia no TMA no próximo dia 16 de Janeiro.*



O encenador

é igualmente a última peça escrita por Copi.

Propus esta peça porque me parecia importante redescobrir o autor, vinte anos após a sua morte, sendo ele para mim um nome fundamental da segunda metade do século XX. Copi veicula uma série de estereótipos, mas hoje, à distância, penso que se pode reconsiderar a sua obra e propor uma leitura capaz de mostrar a sua força teatral intrínseca.

**Qual foi o seu primeiro contacto com a obra de Copi?**

Copi foi alguém bastante polimorfo. Ou seja, era desenhador – muito conhecido, até – mas também era muito próximo dos exilados argentinos em Paris (penso nomeadamente em Jérôme Savary, Jorge Lavelli, Alfredo Arias, que são três encenadores maiores das décadas de 70/80 no panorama teatral francês, mas também em Roland Topor, Alejandro Jodorowski, e em todo o grupo Panique) e foi isso que me interessou. Conheci várias pessoas que tinham conhecido Copi de uma forma ou de outra, quer fosse no mundo das galerias, no mundo da noite, ... É muito fácil, ainda hoje, às vezes por mero acaso, encontrar-se alguém que num certo momento conheceu Copi; e deparamo-nos sempre com histórias surpreendentes de vida, de coragem, de elegância. Foi precisamente por causa dessas histórias que me eram contadas que comecei a interrogar-me: «Mas quem é este Copi?». Claro que não se trata de alguém da minha geração: nasceu em 1939 e morreu em 1987.

**A encenação agora realizada em Almada procura de alguma forma ser uma resposta a essa pergunta?**

Diria antes que gostaria que esta encenação fosse realizada e animada por dois movimentos. Por um lado, temos esta personagem – Cirilo, ou seja, Copi – que escreve sobre o seu próprio fim. Quando Copi escreve esta peça sabe que tem Sida e escreve sobre o que o atravessa. Não fala, de maneira nenhuma, da doença. Fala, sim, do que deve enfrentar, ou seja, a sua própria morte. Acontece que eu próprio já vivi uma situação semelhante, segundo o ponto de vista da outra personagem importante da peça (Humberto, que é interpretado por André Gomes), isto é, o amigo que acompanha a pessoa que sabe estar condenada, que sabe que lhe resta já muito pouco tempo de vida. Em 1994, fui secretário de Bernard Dort<sup>1</sup>, também ele falecido devido à Sida. Aqueles anos foram, a esse respeito, uma hecatombe. Temos de lembrar-nos de que, nesta altura, nos teatros, de quatro em quatro horas havia uma campanha que

tocava para indicar aos actores ou bailarinos que ensaiavam que estava na hora de tomar o AZT – o único medicamento que existia na época e que era muito pouco eficaz. Desta forma, creio que havia em mim o desejo de revisitar estas fatias de vida que tinha atravessado e partilhado de perto. O segundo movimento nasce daí, da tentativa de encontrar as energias dramáticas próprias da encenação, do jogo teatral entre os actores: fazer essa exumação. Porque o que é impressionante é que alguém que parte como Copi, ou como Bernard Dort, fique sempre, surpreendentemente, presente. Copi é uma formidável lição de vida, da arte de viver, de saber viver, e uma formidável transmissão daquilo que é um compromisso com o teatro.

**Já trabalhou com actores portugueses, nomeadamente com Diogo Dória, mas esta é a primeira vez que cria de raiz um projecto em Portugal. Como tem sido esta experiência?**

Creio que, quer estejamos em Belfort, Salvador da Bahia, Lisboa ou Ancara, o lugar do teatro é no fundo sempre o mesmo. Isto é, claro, se nos inscrevemos na tradição do teatro de arte. O que eu gostei de imediato aqui, em Almada, com esta equipa, foi justamente estar numa verdadeira casa de teatro, animada por uma tradição que é muito importante, acho eu, hoje em dia, e que é preciso salvaguardar. O trabalho de um encenador com um actor em palco realiza-se não numa troca com um português ou um congolês, mas numa procura conjunta com esse actor. Isso é o mais importante. Depois, é formidável poder encontrar os actores – e aí o Joaquim orientou-me e ajudou-me muito – para que a distribuição seja a mais justa, a mais certa, a mais homogénea, a mais pertinente em relação ao propósito da peça. E aqui trata-se de uma verdadeira surpresa, o facto de encontrar singularidades e caminhos tão diferentes como aqueles propostos pelo André Gomes, ou pelo José Martins ou até pelo jovem João Farraia. Este grupo de actores oferece uma coisa que para mim é importante: funciona como um todo, um colectivo.

**Trabalhou também com Jean-Guy Lecat, que vem colaborando connosco há vários anos, e que neste projecto concebeu o cenário e os figurinos.**

O encontro com Jean-Guy Lecat foi uma surpresa muito bonita. Jean-Guy, ele próprio, já tinha encontrado Copi, e até tinha trabalhado com ele para a criação de *Loretta strong* no

**C**omo é que surgiu a ideia desta co-produção entre a sua companhia – a Wor(l)ds Compagnie – e o TMA? Quem foram os mentores do projecto?

Há três encontros com três pessoas que determinaram este projecto – os três igualmente importantes. O primeiro foi a oportunidade de ter trabalhado com Diogo Dória num texto de Bernard-Marie Koltès: *Na solidão dos campos de algodão*. Este espectáculo foi apresentado no Festival de Almada em 2006 e proporcionou o meu encontro com Joaquim Benite: a segunda pessoa importante na história deste projecto. Já tinha tido alguns ecos do vosso trabalho, não só em termos de programação mas sobretudo em termos de filosofia artística e de ética de trabalho. Dois anos depois apresento no TMA uma peça chamada *O ruído do mundo entrou-me no ouvido*, a partir do trabalho do colectivo da Maison des Tilleuls (um projecto social e cultural que junta mulheres de várias origens, situado em Blanc-Mesnil, nos subúrbios de Paris). Este projecto tinha sido criado por Marina da Silva – portanto, a terceira pessoa importante –, que funcionou como o elo de ligação entre mim e o vosso teatro.

**Porquê encenar um autor como Copi em Almada?**

Decidi fazer este texto de Copi porque, para um encenador, a dada altura, trabalhar com um actor permite-lhe visualizar como fazer uma peça: já há muito tempo que queria criar *Uma visita inoportuna*, e vi no Diogo Dória, quando o conheci, um excelente Cirilo, o protagonista da peça. Esta é a primeira vez que enceno um texto de Copi. Este texto corresponde a um certo tipo de peças que de há alguns anos para cá me tocam enormemente: as últimas peças escritas pelos dramaturgos antes de morrerem. São peças supremas, testamentárias. Podemos pensar n' *O ginjal*, de Tchécov, ou n' *A tempestade*, de Shakespeare, ou no *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès. *Uma visita inoportuna*

# A mosqueta, de Ruzante o último trabalho de Mário Barradas, em Março no TMA

Joaquim Benite

Quando convidei Mário Barradas para refazer a sua encenação de *Comédia mosqueta*, de Ruzante, não podia prever que esse seria o seu último trabalho teatral. A *Mosqueta* foi, há 35 anos, um dos seus grandes espectáculos, com o grupo Os bonecreiros e com interpretações notáveis de Mário Jacques e Fernanda Alves. A ideia de repor a *Mosqueta* envolvia objectivos óbvios: homenagem a Mário Barradas e ao intenso labor teatral que desenvolveu ao longo da vida; homenagem a Os bonecreiros, um grupo pioneiro na história do desenvolvimento do teatro independente e da descentralização; homenagem a Fernanda Alves, uma grande actriz com quem tive a honra de trabalhar e por quem sempre nutri uma admiração profunda. E havia ainda a intenção de lembrar, numa época de crise de memória, o movimento do teatro independente, que transformou o teatro em Portugal, através de uma das suas criações mais conseguidas e emblemáticas. Fazê-lo no Teatro Municipal de Almada, um edifício que é, ele mesmo, um dos resultados dessa fascinante e arriscada aventura colectiva do início dos anos 70, parecia-me uma forma de prestar um tributo lógico e justo a toda a geração que renovou a estética, os reportórios e produziu uma significativa alteração na relação dos actores com o público, modernizando o teatro português e elevando-o ao plano do teatro europeu.

Foi com entusiasmo que Mário Barradas aceitou o projecto. E com entusiasmo que começou a preparar o que devia ter sido o seu segundo trabalho no TMA: a encenação de *Troilo e Créssida*, de Shakespeare. A realização da peça, nunca representada em Portugal, foi um dos sonhos de toda a sua vida, partilhando com o cenógrafo francês Christian Ratz, seu antigo colega na Escola do Teatro Nacional de Estrasburgo, em que fez a sua formação. Vicissitudes várias impediram-no de realizar esse sonho. Quando estava prestes a consegui-lo, surgiu a morte.

No *Jornal de letras, artes e ideias*, a propósito do fim inesperado de Mário Barradas, Ruy Vieira Nery publicou um artigo que intitulou «As árvores morrem de pé»: não podia sintetizar-se melhor numa frase a personalidade de Mário Barradas.

Fundador do Centro Cultural de Évora (hoje Cendrev), Mário Barradas trocou a carreira de advogado (com um escritório na então Lourenço Marques, hoje Maputo), pela de encenador e de actor. Depois de completada a sua formação em Estrasburgo, dirigiu, por convite de Madalena Perdigão, a comissão de reforma do Conservatório. Com o 25 de Abril, torna-se no primeiro teórico da descentralização cultural e instala-se na capital

do Alentejo para aí promover a apresentação pública das suas ideias. Acompanhei-o na criação do ATADT (Associação Técnica e Artística de Descentralização Cultural), cuja presidência alternámos, e que teve um papel crucial no estudo das formas de reestruturação do teatro português (infelizmente sem grande eco nas instâncias do poder...) e cuja história está por fazer.

Mário Barradas foi, também, um mestre. Criou a Escola de Évora e foi responsável pela formação de numerosos homens do teatro em Portugal. A vida e o processo de desenvolvimento de teatro descobriram, para mim e para ele, caminhos paralelos, que nunca permitiram um trabalho conjunto. Mas estivemos sempre em diálogo, trocando experiências, reflexões e, muitas vezes, polemizando, porquese, ideológica e artisticamente partilhávamos posições e objectivos, nem sempre coincidimos na escolha das formas práticas adequadas à sua concretização.

A memória que guardo de Mário Barradas é a de um grande homem de Teatro que sacrificou tudo, com exemplar abnegação, a um projecto de teatro que era, também, um projecto cultural de inovação, visando a criação de um novo público e de uma nova mentalidade, num País cujo atraso o incomodava, mas que ele amava verdadeiramente, e para cujo desenvolvimento

desejava ardentemente contribuir.

Decidimos manter o projecto de *Troilo e Créssida*, apesar da sua morte. O seu amigo fiel, o cenógrafo Christian Ratz, aceitou o encargo de se responsabilizar por esta parte da herança artística de Mário Barradas. Foi com a sua colaboração que convidámos um prestigiado encenador suíço, Michel Kullemann, a dirigir a obra. Kullemann, que trabalhou com Mathias Langoff, Peter Brook e outros grandes directores, é um autor e encenador de grande prestígio, que foi amigo de Mário Barradas. Todos nós, com Christian Ratz, com os actores que ele tinha escolhido da Companhia de Teatro de Almada, da Companhia de Teatro de Braga e de A Companhia de Teatro do Algarve (os três produtores do espectáculo), tudo faremos para que o seu sonho de estrear *Troilo e Créssida* em Portugal possa ser concretizado.

É a homenagem devida a uma personalidade que influenciou decisivamente o teatro português das últimas quatro décadas.

E em Março, os espectadores do TMA poderão assistir ainda à reposição de *Comédia mosqueta*, de Ruzante, o último trabalho teatral de Mário Barradas – estreado no último dia do Festival de Almada de 2009 –, com interpretações de Paulo Matos, José Martins, Teresa Gafeira e Ivo Alexandre. ■



O criador Mário Barradas, recentemente falecido



O actor Paulo Matos na Comédia mosqueta

← Pág. 7

Théâtre de la Cité Internationale (Paris). No que toca ao trabalho do actor, é provavelmente de Peter Brook que eu me sinto mais próximo – o que também explica as minhas viagens e as minhas criações no estrangeiro. Colaborar com alguém com o percurso de vida do Jean-Guy permitiu-me abordar as problemáticas do espaço teatral.

Trabalhar com Jean-Guy é trabalhar com alguém que está verdadeiramente ao serviço do palco, não apenas no sentido do tratamento do espaço, mas também no compromisso de desaparecimento assumido por nós ambos (ele enquanto cenógrafo e eu enquanto encenador). Ambos nos consideramos meros transmissores, *médiuns*. O nosso trabalho deve chegar, no final de contas, a um anonimato, para que o público só ouça o texto, para que o texto seja revelado pelo jogo dos actores. Tanto o trabalho de Jean-

Guy Lecat como o meu têm, verdadeiramente, vocação para ser esquecidos no momento da representação. Isso é o que partilho com ele, e esta colaboração não teria sido possível se não houvesse este ponto de cumplicidade e partilha.

**Qual é a sua família teatral? Já nomeou Bernard Dort, Peter Brook... Qual é o seu percurso, as suas influências, os seus mestres?**

No início da minha carreira encontrei-me com Peter Brook por duas vezes a sós. Até me encorajou. Diria também que Antoine Vitez foi muito, muito, importante para mim. Hoje em dia, sinto-me – e creio que é normal – sem pai. Ou seja, tenho mais de quarenta anos, mais de vinte anos de trabalho atrás de mim – espero ter ainda outros tantos pela frente –, e sinto-me cada vez mais só. Inspiro-me e alimento-me muito da literatura. Sou um leitor compulsivo. Leio

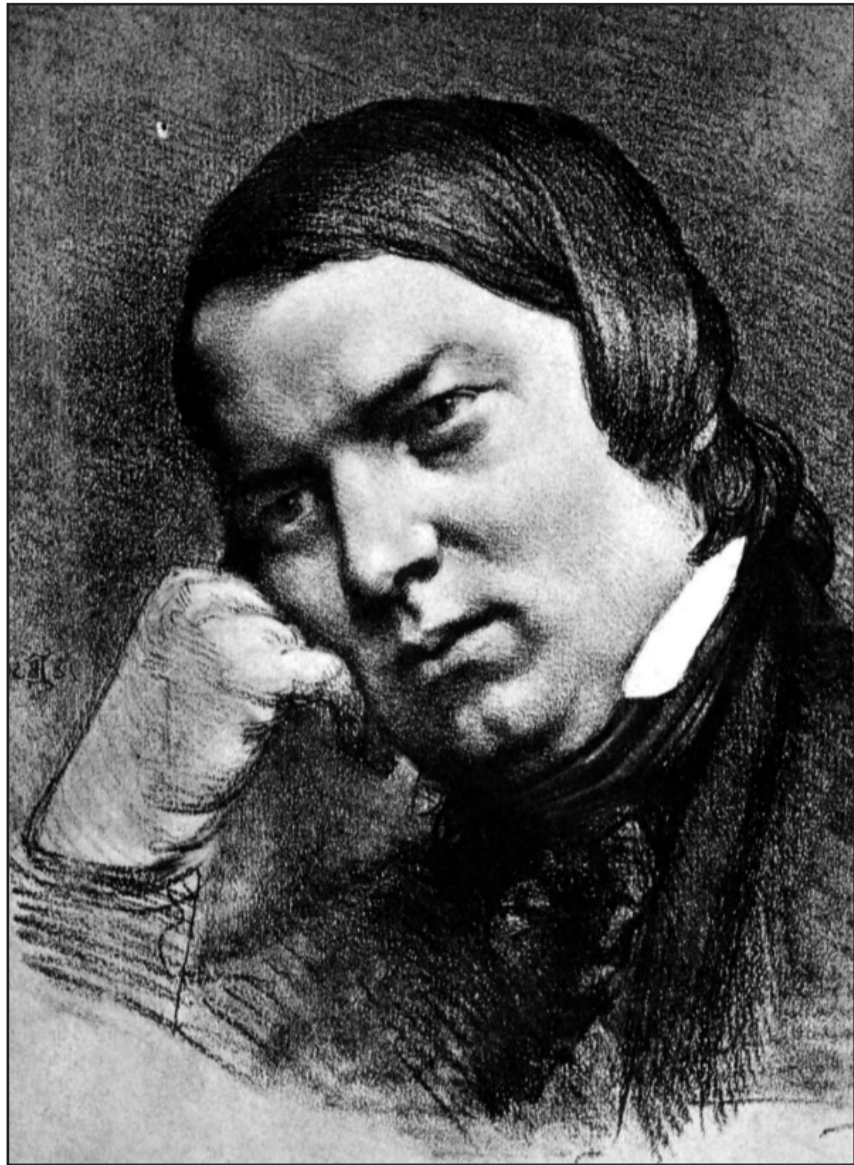
três ou quatro romances ou ensaios por semana. As minhas noites são povoadas de livros, particularmente de literatura norte-americana da segunda metade do século XX, tais como Russell Banks, Toni Morrison, Don DeLillo, Jim Harrison, Philip Roth, Saul Bellow, Siri Hustvedt, Colum McCann ou Michael Collins. Isso alimenta-me muito para o meu trabalho de encenador, para a minha relação com o palco. É aí que actualmente encontro a minha força. ■

<sup>1</sup> Bernard Dort (1929-1994), tradutor, professor universitário e ensaísta, dirigiu, com Roland Barthes, a revista do Théâtre National Populaire, *Théâtre public*, afirmando-se como um especialista em Brecht, Adamov e Genet. No Institut d'études théâtrales de Paris III, onde começou a leccionar a partir de 1962, foi mestre de personalidades como Valère Novarina, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent ou Jacques Lassalle.





*Frédéric Chopin (1810-1849), de quem se comemora em 2010 o bicentenário do nascimento foi um dos mais geniais compositores para piano*



*Robert Schumann (1810-1856) partilha com Chopin não só a coincidência de ter nascido em 1810, mas, também, a arrebatada expressividade musical*

## Bicentenário de Chopin e Schumann

# Primaveras Românticas

António Cartaxo

O nascimento de Frédéric Chopin e de Robert Schumann, com escassos meses de intervalo, faz de 1810 um dos anos mais férteis da história da música. O TMA celebra este duplo bicentenário com quatro concertos dedicados ao que de mais expressivo tem a genial criação dos dois compositores.

Chopin e Schumann vieram ao mundo em pleno Romantismo, ou seja, num dos períodos mais fecundos da criação artística, num movimento que se caracteriza por ser mais coração do que razão, como que o último recurso do coração humano, no sentido de imprimir um sentido mais elevado àquilo que é comum.

Depois dos clássicos Haydn e Mozart, é a eclosão do eu nos românticos, que buscam o irreal e adoptam um credo exacerbado que chega a levar à loucura, como aconteceu com Schumann.

Chopin e Schumann vêm de quadrantes diferentes, um polaco o outro alemão. Durante séculos, a música eslava vivera num quase

isolamento, até ao dia em que um cometa se elevou no firmamento, antecipando o cometa real de 1811. O mundo ergueu os olhos para lhe seguir a trajetória, mas em breve a estrela desapareceu deixando atrás dela um rasto de nostalgia. Este astro efêmero foi Frédéric Chopin. Ilumina pelos tempos fora.

O génio de Chopin exerceu uma influência decisiva na maioria dos estilos e dos artistas vindouros. Gerações e gerações de pianistas foram passando os ensinamentos que Chopin ministrava aos seus alunos. Já no fim do século XX compositores como Scriabin e Rachmaninov fizeram eco do piano de Chopin, antes de enveredarem pelas sonoridades mais contemporâneas da sua obra.

O piano foi o instrumento romântico por excelência, quase exclusivamente o veículo da criação artística de Chopin, seu confidente, expressão da sua alma. Também em Schumann, herdeiro de Beethoven, o piano partilha as suas

sensações, as suas lágrimas e as suas alegrias. O universo filosófico e literário alemães vão impregnar a sua música. Chopin assimilara a música do seu país para criar um pensamento musical absoluto. Agora, a partir de fontes literárias, Schumann é igualmente criador da música mais pura, liberta da centelha literária que a estimulava.

O primeiro período de criação de Schumann é totalmente dedicado ao piano, abrangendo aquilo que porventura há de mais genial na sua obra. Desta se desprende, aqui e ali, uma temática beethoveniana. Expande-se Schumann, na segunda fase da sua criação, as formas sinfónicas e concertantes, num todo que o tornam o grande romântico da música alemã.

Todas as facetas dos universos de Chopin e de Schumann, incluindo a sua música de câmara, esta mais profusa em Schumann, farão as primaveras românticas que o TMA oferece ao seu fiel público, numa evocação desse ano fecundo de 1810. ■



*António Maria Cartaxo (Recital de piano dia 5 de Fevereiro)*



*Orquestra Divino Sospiro. (Concerto de Schumann, dia 11 de Abril)*



*Jorge Moyano. (Recital de piano, dia 29 de Maio)*



*Quarteto com piano de Moscovo. (Recital de música de câmara, dia 5 de Junho)*

# Notícias do TMA

## Serviço Educativo

Privilegiando o contacto directo com os estabelecimentos de ensino, o Serviço Educativo do TMA tem desenvolvido diversas iniciativas, que incluem vindas colectivas de estudantes a espectáculos da CTA, organização de colóquios e debates entre alunos e criadores, visitas às instalações do Teatro, etc. No caso da última produção do TMA para o público infantil, *D. raposa e outros animais*, que esteve em cena durante o período das festas de Natal, visitámos mais de cinquenta infantários públicos e privados dos concelhos de Almada e Seixal, desenvolvendo actividades lúdicas que aproximaram as crianças da peça, do seu contexto artístico e dos intérpretes. No total, entre os dias 22 de Novembro e 21 de Dezembro de 2009, mais de 2500 crianças assistiram às representações deste espectáculo. O teatro para as crianças regressa ao TMA entre os dias 9 e 16 de Fevereiro de 2010, com *O barbeiro de Sevilha*, a partir de Rossini. ■



O actor João Farraia interpreta a raposa, de *Dona raposa e outros animais*, para os alunos da Escola Básica 2/3 do Monte da Caparica

## TMA lidera rede Acto 5

Ao abrigo de um programa de apoio comunitário (QREN), o TMA será até Maio de 2011 o líder de uma estrutura de programação cultural em rede que integra outros quatro teatros: de Braga (Theatro Circo; direcção artística de Paulo Brandão), Matosinhos (Cine-Teatro Constantino Nery; direcção artística de Luísa Pinto), Aveiro (Teatro Aveirense; direcção artística de Maria da Luz Nolasco), e Olhão (Auditório Municipal de Olhão; direcção artística de Graça Cunha). O objectivo fundamental deste programa comunitário de apoio a redes de equipamentos culturais é o combate às assimetrias da oferta cultural entre as várias regiões do País, fomentando a colaboração entre Teatros de dimensões diferentes. Procura-se também reduzir os meios dispendidos na programação de cada estrutura, racionalizando os custos através

de estratégias conjuntas de programação e promoção dos espectáculos. Trabalhos como *Machina mundi*, do Teatro Nacional de S. Carlos, e *La traviata*, do Estúdio Lírico de Madrid, foram já apresentados em 2009 no TMA ao abrigo da rede Acto 5. Na temporada 2009/2010, esta colaboração abarcará a apresentação, nos cinco espaços, do ciclo *Primaveras românticas*, ocasião para comemorar o bicentenário do nascimento de Chopin e Schumann, do espectáculo de dança *NieuwZart*, de Wim Vandekeybus, e das peças *Comédia mosqueta*, produção da CTA, e *Concerto à la carte*, produção da Companhia de Teatro de Braga. ■

## Assinatura de protocolo com a ESML

O TMA celebrou, durante a sessão de apresentação da Temporada 2009/2010, um protocolo de colaboração com a Escola Superior de Música de Lisboa, ao abrigo do programa LABOR, que tem como objectivos «proporcionar aos estudantes o contacto com estruturas e organizações das áreas profissionais com as quais desenvolverão actividades na sua vida artística; e facultar-lhes a apresentação do seu trabalho em contextos tanto quanto possível idênticos àqueles onde exercerão a sua actividade profissional». Com a assinatura deste protocolo, no qual a ESML esteve representada pela sua sub-directora, Cecília Gonçalves, o TMA passará a acolher os Coros, Orquestras, Grupos de Música de Câmara e de Músicos Solistas nas suas temporadas futuras. Este ano a Orquestra Sinfónica da Escola Superior de Música de Lisboa apresenta-se na Sala Principal, sob a direcção de Vasco Pearce de Azevedo, no dia 26 de Março, às 21h30. ■

## Estagiários no TMA

Na última edição do Festival de Almada o TMA acolheu mais de vinte estagiários oriundos de escolas secundárias, estabelecimentos do Ensino Superior, e do Instituto do Emprego e Formação Profissional, que colaboraram em áreas tão distintas como a produção, a promoção, as relações públicas, e a equipa técnica do Festival. Deste vasto grupo de jovens, três passaram a integrar a equipa do TMA para a Temporada 2009/2010. Actualmente, e para além dos acordos já estabelecidos para 2010, encontram-se a estagiar no nosso teatro um aluno finalista da Escola Superior de Teatro e Cinema (João Dias, na área de produção), e uma aluna mestranda em Gestão Cultural, na

Universidade Católica Portuguesa (Lúcia Valdevino). ■

## Festa de Natal no TMA



Pedro Walter – numa inventiva recriação da figura do Pai Natal – distribui presentes às crianças que vieram à Festa de Natal do TMA

O Natal chegou mais cedo ao TMA, numa festa que a CTA ofereceu, a 19 de Dezembro, a todos os seus colaboradores, artistas e familiares. Às 17h00, as mais de 200 pessoas presentes juntaram-se para o lanche oferecido no Restaurante do Teatro. Às 18h00, todos puderam assistir à representação do espectáculo *Dona raposa e outros animais*, baseado nas fábulas de La Fontaine, encenado por Teresa Gafeira e interpretado por João Farraia, Pedro Walter e Sofia Correia. O momento mais esperado pelas crianças foi o da distribuição dos presentes, momento único que teve lugar no foyer, ao pé da árvore de Natal. Peluches para os mais pequeninos, jogos didácticos, DVD's e livros para os mais crescidos foram distribuídos entre uma alegre algazarra. ■

## Natal 2009 do Grupo Esphera

A festa de Natal 2009 do Grupo Esphera realizou-se no TMA no Sábado, 19 de Dezembro. Na Sala Principal, os colaboradores do grupo empresarial e os seus filhos assistiram ao espectáculo *Brincadeiras líricas*, interpretado por Catarina Molder, que foi acompanhada ao piano por Nuno Barroso. A Companhia de Ópera do Castelo apresentou este concerto encenado cheio de humor e *suspense* «para maravilhar e divertir os futuros amantes de Ópera», com as suas histórias divertidas, disparatadas e emocionantes. As 250 pessoas que constituíam o público lancharam depois no Restaurante do Teatro. Ainda antes da despedida, a empresa entregou presentes às muitas crianças, que encheram, animadas, o 2.º andar do TMA. 21h30. ■

# Programação TMA

## Janeiro

### A mãe

de Bertolt Brecht/Máximo Gorki  
Enc. de Joaquim Benite | M12



**DIAS 06 07 08 09 10 13 14 15 16 17 20 21**  
QUA QUI SEX SÁB DOM QUA QUI SEX SÁB DOM QUA QUI  
**22 23 24 27 28 29 30 31**  
SEX SÁB DOM QUA QUI SEX SÁB DOM

### Uma visita inoportuna

de Copi  
Enc. de Philip Boulay | M12



**DIAS 14 15 16 17 20 21 22 23 24 27 28 29**  
QUI SEX SÁB DOM QUA QUI SEX SÁB DOM QUA QUI SEX  
**30 31**  
SÁB DOM

### Canções de Brecht

Poemas de Bertolt Brecht | Musicados por Kurt Weill,  
Hans Eisler,  
Paul Dessau, Kurt Schwaen, Franz Bruhier e Theodor  
Adorno | M12



**DIAS 16 23 30**  
SÁB SÁB SÁB

## Fevereiro

### Uma visita inoportuna

de Copi  
Enc. de Philip Boulay | M12



**DIAS 03 04 05 06 07**  
QUA QUI SEX SÁB DOM

### Recital de piano

de António Maria Cartaxo | M12



**DIAS 05**  
SEX

### Fado

Carminho | M12



**DIAS 06**  
SÁB

Teatro para a Infância

### O barbeiro de Sevilha

A partir de Rossini  
Enc. de Teresa Gafeira | M4



**DIAS 09 10 11 12 13 14 15 16**  
TER QUA QUI SEX SÁB DOM SEG TER

### Orquestra Gulbenkian

Dir. musical de Lawrence Foster  
Haydn e Mozart | M12



**DIA 13**  
SÁB

### Concerto "à la carte"

de Franz Xaver Kroetz  
Enc. de Rui Madeira  
Companhia de Teatro de Braga | M12



**DIAS 19 20 21**  
SEX SÁB DOM

### Estudo para uma cidade perfeita

de Jean Paul Bucchieri  
Oblivion | M12



**DIAS 19 20 21**  
SEX SÁB DOM

### NieuwZart

de Wim Vandekeybus  
Ultima vez (Bélgica) | M12



**DIA 23**  
TER

### Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana

Dir. musical de Jean-Sébastien Béreau | M12



**DIA 26**  
SEX

### A chuva

a partir de Jean-Luc Lagarce  
Enc. de Laurinda Chiungue  
Teatro ABC.PI | M12



**DIAS 27 28**  
SÁB DOM

## Março

### A chuva

a partir de Jean-Luc Lagarce  
Enc. de Laurinda Chiungue  
Teatro ABC.PI | M12



**DIAS 03 04 05 06 07**  
QUA QUI SEX SÁB DOM

### O aqui

de Ana Rita Barata  
Companhia Integrada Multidisciplinar | M6



**DIAS 5 6**  
SEX SÁB

### Comédia mosqueta

de Angelo Beolco, dito o Ruzante  
Enc. de Mário Barradas | M12



**DIAS 11 12 13 14 18 19 20 21**  
QUI SEX SÁB DOM QUI SEX SÁB DOM

### Noite de reis

de John Mowat e Leonor Keil, a partir de  
*Noite de Reis* de William Shakespeare  
Enc. de John Mowat | Companhia Paulo Ribeiro | M12



**DIAS 19 20**  
SEX SÁB

### Orquestra Sinfónica da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML)

Dir. musical de Vasco Pearce de Azevedo | M12



**DIA 26**  
SEX

### A seriedade do animal

de Marlene Freitas  
Bomba Suicida | M12



**DIAS 26 28**  
SEX DOM

### Informações e reservas

www.ctalmada.pt  
21 273 93 60 | geral@ctalmada.pt

# criamos valor

