

ESPECIAL FESTIVAL

MAI STMA

INFORMAÇÕES DO TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA N.º 8 – JULHO 2010

Ode Marítima, de Fernando Pessoa



**Claude Régy e Jean-Quentin Châtelain
no Teatro Municipal de Almada**

Festival, cultura e cidadania

Joaquim Benite

Há, certamente, muitas pessoas que, por falta de informação, não podem fazer uma ideia da complexidade inerente à organização de um evento com a magnitude do Festival de Almada. É com o pensamento nessas pessoas que me proponho chamar a atenção para alguns dos muitos aspectos que envolvem a realização do que por todos é considerado um dos mais relevantes acontecimentos culturais do País.

1 O Festival de Almada (chamava-se então Festa de Teatro) nasceu em 1984 no Beco dos Tanoeiros, ao ar livre, com um pequeno palco montado de encontro à empena de um prédio, uma centena de cadeiras de verbena emprestadas e as casas dos moradores do Beco a servirem de camarins aos actores participantes. O objectivo desta primeira mostra era reunir nove espectáculos de grupos amadores produzidos com a ajuda da Companhia de Teatro de Almada, ou directamente dirigidos por alguns dos seus elementos.

Os anos foram passando. E a ideia inicial não cessou, desde essa data, de ganhar novos desenvolvimentos e contornos. Primeiro, foi a passagem à integração de companhias profissionais; depois a internacionalização. O crescimento do público foi determinando as sucessivas mudanças do palco central ao ar livre: do Beco dos Tanoeiros para o Pátio do Prior do Crato (já com 200 lugares), deste para o chamado Palco dos SMAS (em frente do prédio dos antigos SMAS), daqui para o átrio da Casa da Cerca, e deste, finalmente para a Escola D. António da Costa, onde ainda hoje se encontra.

Vinte e seis anos depois do início desta aventura o Festival de Almada ganhou um enorme prestígio nacional e internacional. Oferece na edição deste ano 30 companhias com 88 representações e ocupa 16 espaços teatrais em Almada, Lisboa e Porto. Os espectáculos apresentam-se em salas das mais respeitadas de Portugal, como o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, os Teatros Nacionais de Lisboa e do Porto, os Teatros Municipais São Luiz e Maria Matos - e, já agora, num dos melhores e também dos mais respeitados centros de criação e difusão artística e cultural: o Teatro Municipal de Almada.

2 Uma organização como o Festival de Almada exige um trabalho continuado de uma equipa durante todo o ano. Ao mesmo tempo que se desenvolve o Festival de 2010 já estão a ser preparados os do ano que vem e de 2012. É a equipa da CTA que faz este trabalho.

A realização de cada Festival dá, todos os anos, emprego a dezenas de pessoas durante dois meses. Uma equipa central de cerca de 60 elementos assegura em Almada o trabalho de organização, mas o conjunto dos participantes no Festival (actores, técnicos, produtores e promotores envolvidos nas várias salas) abrange mais de 800 pessoas. Só no que respeita a participantes e

convidados estrangeiros recebemos mais de 450 pessoas, que têm de ser alimentadas e alojadas (a maioria em hotéis de Almada).

A organização do Festival, coordenada por um director com a ajuda de um director-adjunto, inclui uma direcção técnica, uma direcção de produção, uma direcção administrativa, com os responsáveis respectivos e vários colaboradores, e um conjunto extenso de sectores especializados encarregados do acolhimento (logística), publicidade, traduções de textos, equipas de distribuição de materiais, tradução e operação da legendagem dos espectáculos estrangeiros, etc. A preparação do Festival obriga a frequentes viagens ao estrangeiro, a reuniões internacionais e a negociações laboriosas de forma a acertar todos os pormenores da deslocação das companhias e da montagem dos espectáculos.

Produzem-se dezenas de milhares de exemplares de materiais de promoção - programa, um jornal, uma folha informativa diária, prospectos e panfletos diversos, mais de 20.000 folhas de sala, distribuídas em todos os espectáculos. Concebem-se e distribuem-se pelos meios de comunicação anúncios e mensagens publicitárias. Colocam-se pendões nas ruas de Almada. Utilizam-se MUPIS e outdoors em Almada e Lisboa, fazem-se colagens de cartazes em vários concelhos da área de Lisboa. Promove-se a publicidade nas rádios e televisões. Mobiliza-se apoios.

Na Escola D. António da Costa constrói-se a estrutura gigante do Palco Grande Central e a respectiva bancada, onde em muitos dias se acomodam 800 pessoas. Nos espaços da Escola montam-se exposições. No pátio de entrada um restaurante serve refeições aos participantes no Festival e ao público, ao mesmo tempo que um bar funciona todos os dias. À tarde realizam-se os Colóquios da Esplanada.

E tudo isto, evidentemente, é uma pequena lista de um conjunto enorme de acções organizativas que conduzem, por exemplo, a ter mais de um milhar de pessoas na sessão de apresentação e as salas sempre cheias durante os 15 dias do Festival.

3 Todo este trabalho se faz com um orçamento de despesas de 575.000 euros, garantidos pelo Ministério da Cultura e CMA (em partes iguais), por vários outros *sponsors*, e por receitas próprias. Mas uma grande parte do financiamento vem do cuidado e do labor com que fomos construindo parcerias com as grandes instituições culturais já referidas. Sem a contribuição destes parceiros não seria possível trazer a Portugal criadores e companhias que integram os maiores e mais prestigiados festivais do Mundo. Muitas destas personalidades vieram a Portugal pela primeira vez graças ao Festival de Almada

Todos os anos jornalistas e importantes críticos europeus e de outros continentes convergem em Almada,

cujo nome o Festival tornou conhecido no estrangeiro como uma referência obrigatória dos circuitos culturais internacionais.

Tudo isto é possível mantendo preços de assinatura a 65 euros, com os jovens a pagar 25 euros e os seniores 35 euros - um jovem pode ver todos os espectáculos, pagando por cada um menos de 1 euro...

Uma realização desta envergadura, sem o empenho da Companhia que, de parceria com a Câmara Municipal, é responsável por ela, implicaria a multiplicação acentuada do seu custo actual. É graças ao esforço, competência e entusiasmo da Companhia de Teatro de Almada, e ao trabalho que desenvolve ao longo do ano no Teatro Municipal, que tal é possível. Só com o modelo de gestão praticado se consegue aplicar 65% do orçamento na compra dos espectáculos programados (incluindo *cachets*, viagens, transportes de cenários e alojamento), ficando apenas 35% para as despesas de organização e promoção. Na maioria dos eventos deste tipo a proporção é, frequentemente, a inversa... E não podemos esquecer-nos de que falamos de espectáculos como os que apresentamos nesta edição, em que os *cachets* dos grupos estrangeiros oscilam entre os 20.000€ e os 77.000€...

4 O Festival de Almada é, pois, um exemplo do que, com uma política cultural séria, é possível fazer. Absolutamente necessário é que por detrás desta política esteja uma ideia de serviço público (a que vigora, aliás, na União Europeia, onde num país como a Alemanha o Estado garante 85 por cento dos orçamentos dos seus teatros).

É claro que vozes demagógicas, hoje como ontem (veja-se o D. Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, de *A queda de um anjo*, de Camilo), podem bradar contra os gastos da cultura, explorando as contradições de uma sociedade afectada por desequilíbrios e injustiças. Mas na realidade o investimento na cultura é um factor decisivo do desenvolvimento económico e social. Já a Espanha o tinha compreendido, há 25 anos, na época de "la movida".

Um acontecimento como o Festival de Almada já possui algum relevo económico a nível local: porque são os industriais e comerciantes locais os fornecedores de materiais e meios logísticos de que o Festival carece. Mas muito mais importante é o relevo cultural que oferece ao Município e o serviço social que presta, tornando possível o contacto dos jovens com as grandes criações artísticas internacionais, fomentando o próprio desenvolvimento dos criadores portugueses (este ano, dos 16 espectáculos portugueses programados 12 são estreias absolutas), proporcionando o cosmopolitismo e estimulando o pensamento.

A cultura é um motor do desenvolvimento da cidadania. É ela que vai formando as decisões de amanhã. ■



Capa:
Jean-Quentin Châtelain em
Ode Marítima

Nº 8 - Julho de 2010

Director **Joaquim Benite** Este número integra textos de **Luiz Francisco Rebello, Ivan Grinberg, Bruno Tackels, Matthias Langhoff, Colette Godard, Emmanuel Demarcy-Mota, Olivier Celik, Claude Régy, José Martins, Lauro António, Miguel-pedro Quadrio, Dina Paulista, René Solis e Joaquim Benite** Composição **TMA** Grafismo **Gonçalo Marto** Impressão **Grafedisport**, impressão

e artes gráficas, Sa Propriedade, distribuição e publicidade **Companhia de Teatro de Almada**, CRL Publicação não-periódica de 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



Maria Barroso: homenagem de 2010

A voz clara e apaixonada dos anos de silêncio

Luiz Francisco Rebello



Maria Barroso recebida pela Presidente da Câmara de Almada, Maria Emília de Sousa, na festa de apresentação do Festival ao público, na Casa da Cerca

... E de repente o tempo recuou, o espaço transfigurou-se. Não era já no salão nobre do Teatro Nacional que, há pouco mais de um mês, eu me encontrava a ouvir Maria Barroso dizer poemas do Novo Cancioneiro, mas 65 anos atrás, num 2º andar da rua Nova da Trindade, onde uma jovem actriz daquele Teatro dizia esses mesmos poemas, a ilustrar uma conferência de Joel Serrão sobre a evolução da poesia portuguesa, do Orpheu e da Presença ao neo-realismo.

A sala era pequena, mas estava completamente cheia de um público que transbordava para os corredores e as salas contíguas, fremente de emoção. A “voz clara e apaixonada, naturalmente dramática” (estou a citar Eduardo Lourenço) de Maria Barroso – pois era ela a jovem actriz do Teatro Nacional – foi, nesses anos de silêncio obrigatório, a voz dos poetas que deram voz àqueles que eram obrigados a calá-la. E então como agora, agora como então, a *Elegia do Companheiro Morto* de Mário Dionísio (“E era quase manhã / Era quase manhã”), a *Nossa Senhora da Apresentação* de Álvaro Feijó (“Aquele / que não tem mantos da cor do céu / nem fios de ouro nos cabelos / nem anéis nos dedos

/ aquela / que não traz um menino nos seus braços / porque os seios mirraram / e já não tem pão para lhes dar”), a revolta e a esperança misturavam-se nesses versos, na voz que os dizia, no coração dos que os escutavam...

Não tinha ainda 20 anos quando, pela primeira vez, pisou o palco. Que não era, como alguns julgam (e dizem) o do Teatro Nacional D. Maria II, mas o do velho Ginásio, hoje desaparecido, sacrificado como tantos outros à ganância especulativa, onde, ao lado de Palmira Bastos, Brunilde Júdice e Alves da Costa interpretou um repertório menor. Já, porém, nesse mesmo ano de 1944 – ano fasto porque, para além da estreia de Maria Barroso, foi o da *Dulcineia* de Carlos Selvagem (em cuja réplica final o jovem cavaleiro que retoma a espada do fidalgo de La Mancha promete “alevantar os humildes, libertar os oprimidos, socorrer os agravados e castigar toda a sorte de injustiças, violências e tiranias”), da *Ascensão da Joanhina* e da fundação dos Comediantes de Lisboa – ela integrava o elenco do nosso primeiro teatro. Tive o privilégio – e não é sem emoção que o recordo – de acompanhá-la nas três temporadas em que ali permaneceu, e de comentar alguns dos espectáculos em que participou, e a ela ficaram a dever muito do seu fulgor e do significado que tiveram para a história do nosso teatro.

Quando, há meia dúzia de anos, escrevi as minhas memórias, tive de procurar, entre velhos papéis e recortes de jornais, esses textos. De novo os recordo aqui, e de novo eles me transportam à plateia do D. Maria, nos meses em que o fim da guerra e a derrota do nazi-fascismo nos prometiam (assim julgávamos, assim desejávamos) a restauração da

Liberdade, desde há vinte anos entre nós amordaçada... Não se cumpriu a promessa – mas outra sim, a de Maria Barroso como a grande actriz que a sua excepcional índole artística deixava sem esforço pressentir: “uma grande intuição dramática; uma voz lindamente timbrada; bela presença e notável segurança e propriedade em todos os seus gestos; compreensão absoluta da personagem interpretada; tudo isto aliado a um não-sei-quê de suave espiritualidade”: assim escrevi a propósito da sua intervenção na farsa setecentista de Nicolau Luís da Silva *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes*. E um mês depois, em crítica à peça de Olga Alves Guerra, dramaturga injustamente esquecida, aliás, como tantas outras, *Vidas sem rumo* – estreada no dia em que se comemorava nas ruas de Lisboa (e em todo o País, em todo o Mundo) a vitória dos Aliados – pude acrescentar, sem receio de estar enganado, que “Maria Barroso, mais do que uma esperança, é já uma luminosa realidade do nosso teatro”.

Depois foi, em 1946, a *Isménia* da *Antígona* danificada (leia-se: na versão de Júlio Dantas), a doce Emilinha de *Os velhos*, de D. João da Câmara, que havia sido a sua prova no Conservatório três anos antes, e entre Novembro de 1947 e Janeiro de 1948 as memoráveis (não será exagero dizer: históricas) estreias da *Benilde* de José Régio e da *Casa de Bernarda Alba* de Lorca, traduzidas por José Gomes Ferreira e Manuel Mendes, sob o pseudónimo (“et pour cause”...) de Gonçalo Gomes. No palco da minha memória de espectador, essas duas estreias continuam tão presentes, tão actuais, como as de *À espera de Godot*, no Trindade em 1959, ou de *A boa alma de Se-Tsuan* em 1960 no Capitólio, pelas repercussões que tiveram. Jorge de Sena fixou, da sua criação no drama de Régio, “a sábia pureza interpretativa e apaixonada vivência” que se elevaram a grande altura no extraordinário (e perigoso) longo monólogo do último acto. E quem teve a dita de assistir à representação da tragédia de Lorca não esquece, como eu não esqueci, a veemência que a actriz imprimia à revolta de Adela, a filha mais nova da tirânica Bernarda Alba. O eco que despertou na massa estudantil de Coimbra, quando a companhia do Teatro Nacional ali a representou, já não permitiu que o público do Porto a pudesse aplaudir.

De regresso a Lisboa, mais cedo por isso do que estava previsto, Maria Barroso ainda interpretou a peça de Joaquim Paço d’Arcos *Paulina vestida de azul*. A crítica desse espectáculo que escrevi para o *Mundo Literário*, que à retaguarda era dirigido por Adolfo Casais Monteiro, não chegou a publicar-se porque a revista foi entretanto proibida pela censura. A mesma censura que iria meses depois truncar a carreira artística de Maria Barroso e obrigá-la a manter-se afastada dos palcos.

A eles voltaria, episodicamente, dezasseis anos depois, para ser a insubmissa *Antígona* de Anouilh – ela que em 1946 havia sido a timorata e resignada irmã Isménia – num espectáculo dirigido por Jacinto Ramos, no Teatro Villaret – e, em 1967, a apaixonada protagonista (e personagem única) da *Voz humana* de Jean Cocteau, na tradução de Carlos de Oliveira (outro poeta do *Novo Cancioneiro*...). Mas de novo a mão brutal da censura sobre ela se abateu. Ausente de Lisboa não pude assistir ao espectáculo – que não foi autorizado a repetir-se.

No longo rol de vítimas do fascismo, o teatro ocupa um lugar de eleição – triste privilégio este! Pelas peças que não puderam subir à cena, até pelas que não chegaram sequer a ser escritas. Pelas peças que os actores não puderam representar e que o público não pôde conhecer. Pelos actores que viram a sua carreira afectada, ou mesmo abruptamente cortada. Como aconteceu com Maria Barroso. Há crimes para os quais não existe perdão. Este é um desses. ■

No Festival de Almada de 2009, Matthias Langhoff surpreendeu o público com Deus como paciente, de Lautréamont, espectáculo de uma exuberância imagética absolutamente invulgar. Este ano, regressa ao Festival – que, em declarações à Folha Informativa, considerou «o mais interessante e agradável da Europa» – com Cabaret Hamlet, uma encenação da peça de Shakespeare, que – no seu surpreendente excesso músico-dramático – torna actualíssimo o maneirismo desencantado do dramaturgo.

Matthias Langhoff: um tesouro nacional vivo

Bruno Tackels

Desde o seu tumultuoso princípio de carreira no Berliner Ensemble, Matthias Langhoff trabalha unicamente uma questão: o drama do problema nacional, que, de tesouro (a nação como espaço de abertura) veio a tornar-se num pesadelo portador da morte (a nação como identidade exclusiva). Todo o seu teatro testemunha o horror das nações modernas.

Ele permanece inteiro diante do abismo que o século XX, em abalos sucessivos, abriu na Europa: as duas guerras mundiais, os genocídios que culminaram na Shoah, a bomba atómica, o estalinismo, os nacionalismos e todas as suas sequelas integristas. De todas as formas deste trauma bárbaro alojado em pleno coração da civilização humana, o palco barroco e profusamente preenchido de Matthias Langhoff continua a dar testemunho. Com uma obstinação sem concessões, toma a sério aquilo em que a nossa Europa se tornou, um território por duas vezes incendiado num cenário de ruínas da democracia parlamentar e deixando o campo livre a todas as valas comuns da História.

O teatro de Langhoff é uma máquina de guerra, equipada com toda a mordacidade necessária. E o encenador – um dos fiéis descendentes do deus Hefesto – é o ferreiro rebelde que se ri dos deuses e dos seus poderes sagrados. Encenar assume-se como um gesto provocador que mostra ao Mundo esse Mundo que ele não vê, que pinta uma tela à escala do atelier, entre o desenho e a escultura, entre o boulevard e o construtivismo, entre a figuração e a abstracção, entre uma sitcom e o cinema de Kubrick. E esta pintura acontece desde que haja tema, qualquer espécie de tema, com todas as histórias que ele encerra e que liberta pouco a pouco, para formar o gigantesco «panorama» que se reconhece em muitos dos seus espectáculos, no fundo de cena, como um fresco desmedido que vigia a vala humana.

A radicalidade que Langhoff propõe não é mero exercício cénico ou um vulgar jogo de salão. O criador aplica-a em todos os campos da sua vida: na sua relação com o teatro, no trabalho, com os alunos, nos espaços, na actualidade, nas viagens. De cada vez – e se se quiser impor a arte no centro da comunidade, propondo ponto por ponto soluções para inverter a jogada – trata-se de refundar, de desmontar o que existe, peça por peça, demonstrando magistralmente como toda a realidade já não funciona. Langhoff disse-o quando retomou a direcção da Comédie de Genebra, num livro que escreveu no qual projecta com grande precisão as transformações que o teatro deve sofrer para que a utopia ganhe uma forma física. Obviamente, Langhoff jamais assumirá a direcção de um teatro desse tipo. Atitude semelhante tomou no Théâtre National de Bretagne, em Rennes: propôs soluções drásticas e incrivelmente inovadoras para «transformar um teatro que funcione bem» (é o título de um relatório encomendado pelo director do teatro e que rapidamente foi enfiado na gaveta). Poder-se-ia acrescentar: para fazer dele um tesouro nacional. Mas este género de coragem clarividente não quadra com o nosso tempo. Tê-lo-emos compreendido. A proposta está no ar. E ela já enerva alguns – nós compreendemo-los. Eles não terão a última palavra. ■

in Mouvement, Out./Nov. 2008 (adaptado)



Matthias Langhoff, encenador de Cabaret-Hamlet

Nascido em Zurique, em 1941, Matthias Langhoff ingressa no Berliner Ensemble em 1961, onde montou, a partir de 1962, as suas primeiras peças com o cúmplice Manfred Karge, que com ele co-assinaria quase todos os seus espectáculos durante o período em que permaneceu na Alemanha de Leste (dirige, de Brecht, *Poemas e canções*, *A pequena Mahagonny*, *A compra do cobre*, *A venda do pão*; e, de Ésquilo, *Sete contra Tebas*). Em 1969, Langhoff dirige na Volksbühne autores como Ostrovski (*A floresta*), Shakespeare (*Otelo*) ou Schiller (*Die Räuber*). Entre 1978 e 1979 começa a apostar em produções dentro e fora da Alemanha, encenando em Hamburgo *O príncipe de Homburgo*, de Heinrich von Kleist, em Genebra *Prometeu agrilhado*, de Ésquilo, e *Rei Lear*, na Holanda. No início dos anos 80, passa

a encenar normalmente em língua francesa, pondo em cena Tchecov (*O cereja*), Mercedes, de Brasch, ou *Stichtag*, de Thomas Hürlimann. É nesta época que se muda para a Suíça, país onde nasceu, depois de seu pai, Wolfgang Langhoff, ter fugido do regime nazi (também ele foi um grande encenador alemão, que regressa à Alemanha em 1945, tornando-se director do Deutsches Theater). Entretanto, dirige o Théâtre Vidy, em Lausanne, fixando-se depois em França, onde ainda hoje vive e trabalha (dirigindo a partir de 1987 a Comédie de Genebra, experiência que dará origem ao seu livro famoso *Le rapport Langhoff / Project pour la Comédie de Genève*). Em 1988 monta em alemão uma das suas criações mais impressionantes, para a qual assina também o cenário: *Édipo rei*, a partir de Sófocles, Höldernin e

Heiner Müller, no Burgtheater de Viena. No Festival de Avignon do ano seguinte apresenta *A missão*, também de Müller. Em 1993, assume a direcção partilhada do Berliner Ensemble, cargo em que se manterá até 1997. Esta é uma das suas épocas áureas, apresentando espectáculos nos principais palcos europeus (Berliner Ensemble, naturalmente, mas também no Festival de Avignon, na Comédie Française, no Théâtre de la Ville, em Paris, ou no Epidauru). Neste período, o grande reportório greco-latino, mas também Shakespeare, o expressionismo desfigurado de Gogol ou Büchner ou o desencanto inquieto e provocatório de Müller ganham cada vez mais importância no percurso estético de Langhoff, que submete estes textos canónicos à virulenta desconstrução de uma arte reveladora e profundamente comprometida. ■

Itinerários de Langhoff e Chattot em direcção a *Hamlet*

Ivan Grinberg

Matthias Langhoff e François Chattot conheceram-se em 1986, quando trabalharam juntos outro Shakespeare – Rei Lear. Foi o início de uma bela amizade teatral, consolidada depois com *A menina Júlia, de Strindberg, A missão, de Müller, A catatua verde, de Schnitzler, A Duquesa de Malfi, de Webster e Quarteto, de Müller.*

Depois, Chattot foi nomeado no final de 2006 para a direcção do Théâtre Dijon-Bourgogne. Uma das suas primeiras medidas: propor a Matthias Langhoff este projecto *Hamlet*.

Matthias Langhoff realizara em 1977, a pedido de Benno Besson, uma tradução de *Hamlet* para a Volksbühne de Berlim, trabalho que realizou em conjunto com Heiner Müller. «Foi então que nasceu o meu desejo, e o meu medo», diz Langhoff, que acrescenta: «E agora vivo num tempo, num espaço geral de teatro, que não pode fazer *Hamlet*».

Chattot confessa: «Matthias diz que *Hamlet* é a pior peça de Shakespeare. De resto não teve grande êxito quando foi criada, muito menos que outras. Foi preciso tempo para que ela se tornasse o que é hoje para nós». E o encenador acrescenta: «*Hamlet* é bizarro, é um herói que não quer fazer nada, que não quer jogar com os outros, que não quer estar ali».

E continuando a dar em discurso directo, e frontal, a sua visão sobre Shakespeare hoje, Langhoff diz: «Vemos hoje nos cartazes dos grandes teatros parisienses o nome do encenador colado ao de Shakespeare, e com o mesmo tamanho, o que é uma heresia. Na verdade, uma encenação não existe em si, um espectáculo é um objecto sem contornos e sem limites, um work in progress que evolui constantemente, que não se pode encerrar numa definição. Uma peça é uma peça, para a conhecer é preciso fazê-la, fazê-la acontecer num palco, e com a ajuda de um público».

«Às vezes – prossegue o encenador alemão – as coisas chocam o público; eu não procuro provocar. Mas, como Brecht, acredito no escândalo. O teatro é a arte de organizar o escândalo; deve revelar o escandaloso e o obscuro que o mundo se esforça por esconder, as ilegalidades, as injustiças, as brutalidades e todo o sistema. Para que tudo isso não fique enterrado, esquecido, mas seja denunciado. Um espectáculo deve, pelo menos, incomodar. Se tudo estivesse bem, não vejo por que é que eu faria teatro».

Sobre a forma de cabaret que Langhoff escolheu para esta versão de *Hamlet*, François Chattot esclarece: «Matthias dá-nos a entender que não se trata de dar um novo “look” a *Hamlet* em cabaret para fazer moderno, para fazer sensação, trata-se, isso sim, de compreender por que é que a tradição anglo-saxónica inventou o music-hall. É por se ter alimentado de Shakespeare. O actor isabelino, através do clown, através do bobo, através do canto, estabelece uma relação completa, e directa, com o público». E revela ainda o actor francês: «Matthias deu-nos a conhecer a comédia musical *Hamlet, de Johnny Hallyday*. E disse-nos: Talvez pensem que isto é uma merda. Talvez, mas pelo menos teve a coragem de a fazer». ■

Declarações de Matthias Langhoff e François Chattot recolhidas por Ivan Grinberg em 10 de Outubro de 2008



François Chattot e Agnès Dewitte em Cabaret-Hamlet

Notas de encenação

Matthias Langhoff

De manto vermelho, a manhã atravessa o orvalho, que à passagem dela se assemelha a sangue. A herança paterna = vingança & represálias + um mundo depravado e devastado. O futuro afasta-se de ti em passo cadenciado. E frei *Hamlet* está sentado sobre ruínas, decoradas para o baile. Quando o carvão escasseia é o trabalho que aquece o corpo. Um lugar à secretária é estar perto do aquecimento. A conduta do gás & do governo assegura a passagem para uma nova era. A fome e o medo aceleram a rapidez da manobra. Um excerto de Shakespeare e logo, de novo, o deserto. O jogo volta a Deus & Cia. Qual é a pergunta? Qual a resposta? Onde? Do alto dos palanques, dos púlpitos e dos teatros ouve-se gritar: «O julgamento final ainda vem longe, mas já está tudo a postos». A libertação dos mortos é trabalho da Revolução. *Hamlet* entre as ossadas e os crânios desenterrados do cemitério de Elsinore. E agora entregue à Dama Bichosa, com o osso do queixo a menos, a cabeça despedaçada pela enxada do cozeiro. Aqui faz-se uma revolução de primeira, no caso em que tivéssemos o desejo de a ver. Será que o cultivo destes ossos não saiu demasiado caro para jogar à malha com eles? Os meus não servem, e não penso mais nisso. «Deus está próximo, mas é difícil de alcançar / Acreditei, contudo, que também onde há perigo existe salvação» escrevia Friedrich Hölderlin em 1802, e, mais ou menos

duzentos anos mais tarde, Heiner Müller. O optimismo não é senão uma falta de informação. Tento compreender *Hamlet* tentando compreender-me a mim mesmo. Fragmentariamente, portanto. «Feliz quem esquece o que de qualquer modo não se pode mudar»: meu caro Johann Strauss, eis o que é mais fácil de cantar do que de dizer. E, para mais, tem-se direito a isso com Shakespeare (e o que é que isso interessa?). No fim de contas, tudo custa dinheiro. E, para mais, temos uma crise financeira que alastra. Eis o farol na noite, o espectro paterno no seu casaco de ferro. A crise financeira atinge toda a gente. *Hamlet*: uma peça didáctica sobre as tentativas vãs de expulsar os fantasmas. *Um cabaret Hamlet*, porquê? Não sei ao certo. Verdadeiramente, não se pode nem mudar nem cortar nada. O texto é sempre melhor que qualquer ideia sobre esse texto. Dever-se-ia ouvi-lo, uma vez e outra. Frase após frase. E calarmo-nos, calarmo-nos durante muito tempo. Mas é aí que reside justamente o problema. «Enquanto a erva cresce, o cavalo morre de fome». Os nossos ouvidos já não têm tempo e são escassos os sons que ultrapassam o ruído. É-nos necessário reunir todos os nossos sentidos. Ouvir com os olhos, ver com o nariz, cheirar com os ouvidos. *Hamlet* é de todos os dias, como um navio quebrado contra as falésias do tempo. As madeiras flutuam sem rumo no mar, tornando-se em tesouros para os piratas. ■

Casimiro e Carolina, de Horvath, na visão de Emmanuel Demarcy-Mota

Eles **amam-se** no tempo em que ainda é «fecundo o ventre da besta imunda»

Colette Godard*

Casimiro e Carolina estão de regresso. Eles, os seus amigos, e os outros. Depois de terem inaugurado em Março de 2009 a direcção de Emmanuel Demarcy-Mota, no Théâtre de la Ville de Paris e de se terem apresentado em Rennes, Brest, La Rochelle, Nantes... E em todo o lado terem imposto o seu furor, a sua raiva de viver apesar de tudo. Viver o instante como uma paragem no esquecimento. Esquecer as ameaças do mundo que os cerca, que os fecha.

Uma mudança. Carolina já não tem o nervosismo felino de Sylvie Testud, substituída por Elodie Bouchez, habitada pela ternura perante esse grande pateta Casimiro (Thomas Durand).

Horvath escreveu a peça em 1931. Ainda não existia a televisão e os seus jogos, aqueles onde se ganha a celebridade, aqueles onde se ganham milhões. Em seu lugar, um outro espaço povoado de quimeras: na noite rodeada pelos faróis das viaturas, a feira e os seus carrosséis. A vertigem das montanhas russas, os loucos deslizamentos dos escorregas, as barracas onde são exibidas as monstruosidades, os encontros improváveis. E uma vez que estamos em Munique, a festa da cerveja, com a derrapagem das suas músicas gritadas, das suas canções de fazer beber, beber para tudo esquecer. Sem contar com o *Zeppelin*, esse grande balão oval e silencioso que sobrevoa a turba como um sonho de evasão. Carolina sonha com a partida, com a fuga para longe, o mais longe possível dessa humanidade desamparada.

A cada um a sua solidão

Ela chegou com Casimiro, e partirão cada um deles para seu lado sem verdadeiramente saberem para onde ir. A cada um a sua solidão, mesmo se Carolina aceitou a companhia de um homem demasiado idoso, suficientemente rico para ter um automóvel, um patrão (Alain Libolt). Mesmo se Casimiro engata a namorada de Franz, o seu grande amigo. Ele foi, por tempo indeterminado, incluindo na multidão de desempregados. Essa multidão que, ontem como hoje, ano após ano, de mês a mês engrossa e cresce. Velhos e jovens em conjunto integram, como hoje se diz, uma sociedade “sem referências”.

Em 1931, com uma lucidez gelada, Horvath põe em cena “um zoo humano” prestes a mergulhar na inconsciência e na irresponsabilidade antes de se deixar submergir pelo nazismo que, dois anos mais tarde, conquista o poder. Hoje conhecemos o horror



Casimiro e Carolina, de Odon von Horvath, encenação de Emmanuel Demarcy-Mota

que daí resultou. Ele tinha-o pressentido, pressentido a gravidade, e as suas causas.

Mas o contexto histórico está ultrapassado. São atiradas para o palco pessoas de todos os tempos, em busca da felicidade, ou simplesmente do prazer inconsequente. São talvez demasiado ingénuos, ou cobardes, ou totalmente indiferentes, para querer a qualquer preço aproveitar o que têm e que vão deixar de ter. Então deixam-se enredar em situações que são incapazes de controlar.

Quando, depois de uma volta no carrossel, Carolina vai dar outra volta de carro com o patrão da fábrica, acreditará ela verdadeiramente que pode escapar-se, escapar-se da mediocridade previsível do seu futuro, ou apenas retardar o prazo final? E ele, quando se sente mal ao volante e ela o ajuda, acreditará que se trata de amor puro e desinteressado, ou de piedade?

A dilaceração

Quando Casimiro desamparado, empalmado, se deixa levar por Franz no engodo de um assalto improvisado, por força condenado ao fracasso, acreditará que pode resolver a situação? Pensará somente em como conseguir um trabalho, como será o amanhã, como conservar o amor de Carolina? E ela, por

que pensará ela que já é demasiado tarde para ser amada, quando, furiosa e infeliz, o deixa partir com outra?

Na verdade, Casimiro e Carolina amam-se verdadeiramente, e a sua ruptura permanecerá neles como uma dilaceração.

A força desta peça, a razão por que Emmanuel Demarcy-Mota resolveu montá-la e retomá-la, tem muito a ver com a sinceridade deste amor que se desmorona. Com a sinceridade de todas as personagens. Nenhum deles faz batota. Como Carolina, todos eles sonham. Fugir, escapar à angústia, àqueles perigos imprecisos de que sentem a ameaça. Tudo o que encontram para fazer é barafustar sem saber bem porquê, é mergulhar juntos na festa, beber, com as vozes perturbadas, e misturadas com a fanhosa sonoridade das fanfarras.

O único que talvez não seja ingénuo é este homem nem novo nem velho (Hugues Quester) nem pobre nem rico, que pela sua condição social está ao serviço do poder e que assim permanece. Não fosse a intensidade do seu olhar desiludido, a fadiga do seu sorriso, dissolver-se-ia na multidão, patético e perigoso, também ele seduzido pela graciosa vitalidade de Carolina, mas que se anula diante do patrão.

Não há aqui propriamente “mensagem política” e ainda menos juízo moral. Há apenas a história cruel de um amor destruído por uma situação política e social descrita através das suas consequências sobre indivíduos banais, e por isso mais cativantes. Conhecemo-los, reconhecemo-los e reconhecemo-

nos, e no entanto esta história não se passa na actualidade. Nem especialmente em 1931, mesmo se a encenação se apoia deliberadamente na introdução de luzes, movimentos, sons na base da brutalidade fúnebre do cinema expressionista, até com a citação de um filme de Fritz Lang, *M*, quando superando a algazarra, se faz ouvir a doçura pungente das vozes infantis.

Este espectáculo difere daqueles que até aqui nos têm sido apresentados por Emmanuel Demarcy-Mota. É verdade que mesmo nos excessos desordenados da festa encontramos o seu rigor acerado dos detalhes, a sua compreensão sensível do mecanismo teatral e do seu ritmo, o seu talento para juntar actores capazes de compor um conjunto multicolor e coerente. De facto, ele parece impregnado desta peça, do que ela conta, do que ela evoca, do que ela provoca na carne, na memória. Mesmo se, pessoalmente, não tenha vivido esses momentos, eles estão inscritos em alguma parte de si. Através das palavras, dos ruídos, das imagens, através das músicas que nos agarram o coração e os nervos, Emmanuel Demarcy-Mota faz com que esses momentos se entendam, se sintam e se experimentem.

«Ainda é fecundo o ventre de onde surgiu a besta imunda» como diria Brecht (Arturo Ui). ■

*Ensaista, jornalista e crítica de teatro do Le Monde

Emmanuel Demarcy-Mota fala sobre *Casimiro e Carolina*

Horvath é um grande pintor que observa o Mundo por detrás da sua janela

Olivier Celik*

Emmanuel Demarcy-Mota, actual director do Théâtre de la Ville, de Paris, concedeu à revista Avant-Scène uma entrevista na qual aborda a sua encenação de *Casimiro e Carolina*. É a tradução desse texto que, a seguir, transcrevemos.

Avant-scène théâtre: A sua encenação de *Casimiro e Carolina* inscreve-se na continuação do trabalho que já realizou sobre Pirandello, Ionesco e Brecht?

Emmanuel Demarcy-Mota: O que me parece interessante na sucessão dessas diferentes obras é tentar seguir a trajectória do que poderíamos chamar o herói contemporâneo. Esta personagem remete para a frase de Béranger no *Rhinocéros* de Ionesco, quando ele vê que é o único que não sofreu metamorfose: “*Gostaria tanto de ser como os outros, mas não posso*”. Ele diz “*não posso*”, e não, o que seria demasiado simples, “*não quero*”. Béranger é descrito como uma personagem sem ausência de vontade mas que, simultaneamente, não capitulará. Em Horvath, Casimiro também conseguirá resistir, não se transformar noutra, apesar da situação social que o poderia levar a transformar-se. Esta problemática do “*homem sem qualidades*”, para referir Musil, também está colocada em Pirandello, de quem encenei *Seis personagens à procura de autor*: o pai, personagem poderosa, que “*quer viver*”, e que se encontra numa relação de fraqueza com a sua afilhada, quer se trate de amor ou de sexualidade. Em *Homem por homem* de Brecht, Galy Gay, homem pacato, encontra três soldados e torna-se um verdadeiro monstro tomando emprestada a identidade de outro... As questões da metamorfose e da identidade estão, portanto, no centro destes heróis contemporâneos. Mas não podemos esquecer que Horvath introduz o lado feminino com a personagem Carolina.

A-ST: Como vê o ponto de partida da peça de Horvath?

ED-M: Casimiro é um jovem que acaba de descobrir o desemprego, e cuja vida se modifica brutalmente em poucos dias. Horvath escreve a peça entre as duas guerras e nela vemos um jovem e uma rapariga expostos ao desejo numa sociedade à velocidade de feira. Ele define-se como um pessimista, com dificuldade em afirmar a sua vontade, mesmo que ainda tenha o arrebato da juventude. Por seu lado, Carolina diz naturalmente que é melancólica, o que faz com que a relação entre os dois não seja simples! O que me interessou na peça é o facto de o obstáculo à sua relação não ser apenas exterior mas também interior: a razão da sua ruptura deve ser procurada na verdade da sua relação.

A-ST: Que lugar dá aos segundos planos da peça, e qual é a sua influência na relação entre Casimiro e Carolina?

ED-M: Casimiro e Carolina vão amar-se e perder-se numa Festa da Cerveja onde se cruzam brutalmente ricos e pobres, homens de lei e patifes, todos tomados pelo desejo furioso de se divertirem. As personagens evoluem como bolas de bilhar e ganham novas trajectórias ao bater umas nas outras, o que as faz



Emmanuel Demarcy-Mota

ressaltar em novas direcções. Dito de outro modo, as personagens não conseguem definir sozinhas a sua própria trajectória e encontram-se submetidas à incidência de um mundo e de um contexto: outros indivíduos, mistura de classes sociais, espaço transgressor da feira, noite, influência do álcool. As personagens acabam por ser destruídas pelas suas próprias inquietações e pelos seus próprios desejos. Horvath é nesse aspecto um grande pintor, descrevendo o mundo através de uma janela. Observa esta Festa da Cerveja como se estivesse atrás de um vidro e produz um teatro que põe em cena mundos diferentes que se enfrentam e chocam, que se divertem juntos, e que se afastam.

A-ST: Como é que a ideia desses dois seres “afogados na multidão” ganhou forma no seu cenário?

ED-M: O cenário baseia-se na ideia de uma máquina que precisamente pode esmagar as pessoas, como um imenso carrossel. Também quis que pudesse evocar uma bancada, metálica, fria, simultaneamente antiga e moderna, onde as pessoas pudessem estar sozinhas ou não. Queria que a primeira imagem do espectáculo fosse concreta, cinematográfica, pictorial. Desde o início, com este espectáculo, desejei assumir uma verdadeira tradição do teatro colocado ao serviço do sentido. Desde a primeira imagem, todas as personagens estão instaladas no alto, como pássaros, vendo o *Zep-pelin* passar, antes de se agitarem e mergulharem nessa noite profunda que não cessou de destruir a humanidade. Carolina diz nomeadamente na cena 114: “*temos assim em nós um grande desejo, e regressamos com as asas partidas e a vida conti-*

nua, como se nunca aqui tivéssemos estado. Como se nunca tivéssemos sido nós». Dito de outra forma, esta festa é tanto um espaço de transgressão como de aprisionamento. Esta dimensão poderia aliás ser traduzida num espaço que evocasse o teatro no teatro – trata-se de um lugar fechado no qual se representa durante certo tempo – e foi uma ideia em que inicialmente pensei. Mas esse ponto de partida não me parecia que pudesse tomar em conta a dimensão histórica e política da peça, à qual estou ligado.

A-ST: Como é que levou em conta essa dimensão histórica?

ED-M: Não se pode ocultar que a peça foi escrita entre as duas grandes guerras do século XX, acontecimentos maiores que nos dizem respeito e que ainda nos afectam. A História não é, em minha opinião, um acontecimento passado ou um acto de memória, mas sim constitutiva daquilo que somos. Tanto através tanto do guarda-roupa como da cenografia, quis que o espectador sentisse esse perfume dos anos vinte e trinta, durante os quais se procurou apagar os traumatismos da Primeira Guerra sentindo-se aproximar a Segunda. Em algumas cenas do espectáculo, as sombras das personagens recortam-se no meio do arame farpado. É importante utilizar com o cenógrafo, a figurinista e os actores, todos os meios da arte da encenação, para evocar em conjunto o passado e o presente. Procurar uma escrita cénica que nos toque o corpo e o espírito, fazendo com que as personagens passem de ontem a hoje.

A-ST: O que é que lhe tocou na escrita de Horvath?

ED-M: Dificilmente se pode escrever com frases mais curtas, que passam de forma espantosa da poesia à realidade. As palavras e as tonalidades também aí se entrecrocaram, remetendo directamente para a trajectória das pessoas. Em Horvath, qualquer tentativa de avançar para uma dimensão metafísica é imediatamente contrariada pelo regresso a uma realidade quotidiana. O novo interesse pela sua obra que se verifica nos últimos anos deve muito, creio, a essa questão da linguagem e à forma complexa através da qual diferentes níveis se misturam, como quando Casimiro diz: “*O amor é uma luz do céu que faz da tua cabana um palácio de ouro – e o amor nunca pára, desde que tu não percas o teu trabalho*”. O choque dos registos é notável, e de uma grande modernidade.

A-ST: Entram no espectáculo actores que são seus companheiros de longos anos, e que formam uma espécie de *troupe*. Mas porquê a introdução de actores externos?

ED-M: Em cada novo espectáculo concedo um lugar importante a actores com os quais nunca tenha trabalhado. Esses que vêm trazem novas questões aos que formam a tribo original. E cada um deve fazer um esforço para aceitar a vinda de outros elementos. Esta problemática do encenador é aliás a mesma do director de teatro que sou desde há muitos anos, na Comédie de Reims e depois no Théâtre de la Ville. É preciso continuamente procurar despertar o desejo e desenvolver a capacidade de trabalhar em conjunto. ■

*Entrevista realizada por Olivier Celik para o número 1274 de L'avant-scène théâtre consagrado a Casimiro e Carolina



Claude Régy, um dos maiores encenadores europeus, estreia-se no Festival com a *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa

Claude Régy: “Os textos que mais me interessaram não foram feitos para teatro”

José Martins

Há muito tempo que Claude Régy - uma das personalidades mais destacadas do teatro francês e europeu, com uma longa carreira de encenador iniciada em 1952 com *Dona Rosita a solteira*, de Lorca - convivia com a obra de Fernando Pessoa e com *Ode Marítima*: «Conheci a obra de Fernando Pessoa há já muito tempo e tenho trabalhado muitas vezes sobre textos de Pessoa em ateliers de formação para jovens actores. Mas a *Ode Marítima* intimidava-me, como Shakespeare também me intimida. Levei muito tempo a ganhar a coragem de a fazer».

Claude Régy nasceu em 1923 - tinha Fernando Pessoa 35 anos - leu Dostoiévsky na adolescência, estudou Ciências Políticas, e depois Arte Dramática com Charles Dullin e Tania Balachova. A partir dos anos sessenta começou a interessar-se pelos textos da dramaturgia contemporânea de vários países - Inglaterra, Noruega, Rússia, Estados- Unidos. Lançando um olhar sobre o conjunto da sua obra de encenação, é o próprio Régy que afirma: «Os espectáculos que mais me

interessaram, e que mais fizeram progredir as coisas, foram os espectáculos a partir de textos que não foram feitos para teatro, os textos poéticos e literários». Com esses textos contemporâneos, Régy viveu experiências-limite onde se dissipam as certezas sobre a natureza do real. Foi um dos primeiros a encenar textos de autores como Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Harold Pinter, James Saunders, Tom Stoppard, Edward Bond, Peter Handke, Botho Strauss, Gregory Motton, Jon Fosse ou David Harrower. E assim chegou em 2009 a Fernando Pessoa e à sua *Ode Marítima*.

Claude Régy: «Propus a Jean-Quentin Châtelain fazer a *Ode Marítima* porque me pareceu que me ajudava a ter menos medo de a fazer se a fizesse com um actor da dimensão dele. Era a ocasião de tentar esta experiência um pouco perigosa de fazer um poema que tem cerca de dois mil versos com um só actor que, naturalmente, fica completamente imóvel nas duas horas que dura o espectáculo».

O encenador francês considera esta obra de Fernando Pessoa - um dos momentos altos do Festival de Almada deste ano -, «a obra mais violenta que neste momento eu podia trabalhar».

A *Ode Marítima* está assinada por um dos heterónimos de Pessoa - Álvaro de Campos. E a este respeito, Claude Régy afirma: «Ao trabalharmos a *Ode Marítima* vemos que está subtilmente repleta de confidências de Pessoa sobre a sua própria interioridade, com a revelação de segredos obscuros e escondidos». E acrescenta o encenador francês: «Há na *Ode* uma mistura de Pessoa com o seu heterónimo, que é a sua face extrovertida. A fronteira

pág. 9 →

Pessoa

Claude-Régy

«Ó meu passado de infância,
boneco que me partiram»

Como num conto, a obra de Fernando Pessoa descansou numa arca onde se acumularam as folhas que todos os dias escrevia.

Tendo-lhe sido recusado todo o reconhecimento - ou quase todo - enquanto viveu, a descoberta de um dos maiores poetas do nosso tempo é feita pela classificação e organização dessas páginas retidas numa mala no centro do quarto de Pessoa.

Ele próprio previu, por vezes, uma ordem de composição para diferentes obras, mas desejando «sentir tudo de todas as formas», o seu ser, para o conseguir, teve a força de criar outros «ele-mesmos». Inventou-lhes biografias, traços físicos e psicológicos, teorias literárias (e portanto filosóficas) diferentes, um ser-outro.

E por isso cada um dos heterónimos - mas também ele próprio, Pessoa sob o seu próprio nome - deixou uma obra múltipla e extremamente abundante. E no entanto, morreu a 30 de Novembro de 1935 com 47 anos.

Este homem - que trabalhava em escritórios de exportação-importação a traduzir cartas comerciais (por dominar perfeitamente o inglês) - encontrava a realidade apenas nos produtos da sua imaginação.

Foi aí, na imaginação, que viveu.

Para além disso, andou pelas ruas de Lisboa, onde se demorou junto aos cais.

Bastou-lhe - assim nasceu a *Ode Marítima* - um navio, ainda distante, em direcção à entrada do porto, para que se pusesse a vibrar toda a distância, todas as distâncias. A que separa o navio do cais, a que separa o silêncio e a palavra, a que opõe o presente ao passado, qualquer traço de fronteira apagado, corpo-alma, interior-exterior, chegada e partida, presente e passado, vida e morte, tudo isso misturado, entrecruzado, numa gigantesca desordem da respiração. Um lirismo que se ergue em tempestade. Renascem, em torrentes, a crueldade, os homicídios, os roubos, os assassinos e as vítimas, os piratas que violam, as mulheres violadas, os feridos deitados aos tubarões com os filhos (de delicada carne rosada), menos as crianças de quatro anos, enterradas vivas nas ilhas desertas.

Pessoa, em português, deriva de «persona» ou «máscara de teatro». As suas viagens, a sua vida sexual, não existiram. É o seu espírito que o ergue aos excessivos limites do sado-masoquismo, à crista das ondas, sem delimitação de sexo.

«Basta! Não posso agir de acordo com o meu delírio!». É um grito. O grito Absoluto, o grito Abstracto - absoluto porque abstracto, isto é, para lá do particular.

Pessoa vem perturbar os nossos modos de percepção. Os nossos modos de vida.

O corpo pensa. Vive a vida da alma. Com a sua pele. Com os seus nervos. Com o seu sangue. A noção de força - de intensidade - sobrepõe-se à noção de «belo» que tinha o velho Aristóteles. ■



Stefanie Philipps em Um jantar muito original, de Fernando Pessoa, encenação de Alex. Riener

Outro texto de Pessoa vem da Áustria

Além de Ode Marítima, de Álvaro Campos / Fernando Pessoa, outra obra do mesmo poeta, A very original dinner, do heterónimo Alexander Search, estará presente no Festival. A companhia austríaca Dielaemmer, de Viena, realizou, a partir do conto com o mesmo título, um espectáculo que a jovem encenadora Alex. Riener estreou recentemente na Schauspielhaus da capital da Áustria.

Fernando Pessoa criou o seu heterónimo Alexander Search em 1899, com 11 anos de idade e quando vivia, com a mãe e o padrasto, na África do Sul – a “deportação” de Pessoa, como já lhe chamou o encenador Claude Régy. Alexander Search «nasceu» no mesmo dia do poeta, e «morreu cedo». Com este heterónimo, Pessoa escrevia cartas a si próprio e poemas em inglês. E com este mesmo nome escreveu o conto de juventude *A very original dinner*, que agora chega ao Festival de Almada, numa produção da companhia austríaca Dielaemmer, com encenação da jovem encenadora Alex. Riener, que construiu um espectáculo a partir desta surpreendente história de antropofagia.

No início do seu *A very original dinner* Alexander Search escreveu: «Diz-me o que comes, dir-te-ei quem és». O conto inicia-se com o 15º Encontro Anual da Sociedade Gastronómica de Berlim. O respectivo presidente convida os participantes para um jantar em sua casa. Este realiza-se e no final desvenda a razão do convite e a sua originalidade: cozinhou cinco gastrónomos de Frankfurt e serviu-os aos convidados... ■

A alma dos actores e o sacrilégio

Na conferência de imprensa/debate para apresentação de *Ode Marítima* no Festival de Avignon de 2009, Claude Régy e Jean-Quentin Châtelain protagonizaram um interessante momento de «divergência» que, tendo sido tratado com humor, não deixou por isso de revelar a profundidade com que estes dois criadores abordam o seu trabalho.

Jean-Quentin, após ter referido que o seu trabalho com Régy se iniciou há vinte anos, quando fez de mudo na peça *Le criminel* – «e agora consigo falar, passados vinte anos!» – considerou que os actores, «que não têm alma», devem dizer este texto com uma grande «indiferença de alma».

Claude Régy respondeu assim ao seu actor: «Esta é uma opinião muito pessoal de Jean-Quentin, mas eu penso que ele trabalha com a alma, com o espírito. No tempo de Molière o trabalho dos actores era considerado sacrilégio, o que está muito bem, não devemos sofrer com isso. Sejamos sacrilégos, profanemos o mais possível todos os valores estabelecidos e instalados que nos encerram em celas fechadas a sete chaves». ■



Jean-Quentin Châtelain é um dos mais prestigiados actores de teatro e cinema de língua francesa, nascido na Suíça. Estudou teatro em Genebra e na Escola de Strasbourg. Tem trabalhado com muitos dos mais destacados encenadores, como Bruno Bayen, Joel Jouanneau, Bernard Sobel, Jorge Lavelli, Valère Novarina, Jacques Lassalle, e em filmes dirigidos por criadores como Jacques Nichet, Bertrand Blier ou Robert Kramer. Trabalhou várias vezes com Claude Régy, nomeadamente em textos de David Harrower, Victor Slavkine, Arne Lygre, Gregory Motton e Leslie Kaplan. Ganhou por duas vezes o Prémio da Crítica para o Melhor Actor e é candidato ao Molière pela sua interpretação em *Ode Marítima*.

Claude Régy e a Ode Marítima

← pág. 8

entre o heterónimo e o autor principal, apesar de ténue e frágil, é muito equilibrada.»

Para Claude Régy, além do mais, «a sexualidade está constantemente presente na escrita, nas sonoridades, na organização do tecido verbal».

Claude Régy manifesta uma grande admiração por Fernando Pessoa: «Sacrificou a vida à sua criação e ainda por cima não foi lido em vida. É uma coragem fascinante de alguém que escreve milhares de páginas dia após dia».

A obra do poeta português é, para o encenador francês, «apaixonante». E Régy explica porquê: «Com a sua obra, Pessoa abalou os fundamentos da nossa vida. Trata-se de uma contestação fundamental da forma alienante como os poderes nos fazem viver».

Claude Régy é um encenador reconhecido pelo rigor extremo com que trabalha todos os textos. Em 1995, quando encenou *Paroles du sage* – a partir do *Eclesiastes* – pediu ao linguista Henri Meschonnic que o retraduzisse. E tem, além disso, o hábito de verificar todas as traduções, apesar de não falar mais nenhuma língua para além do francês. E explica porquê: «As sonoridades, os ritmos e o conjunto do tecido sonoro de um texto fornecem sentido, um outro sentido para além do sentido que pensamos compreender, um outro sentido para além do sentido gramatical. E que nos fazem

atingir zonas tão sensíveis como as que atingimos com a música».

Concordando com a ideia de Henri Meschonnic de que a tradução é um atelier ideal para o estudo da linguagem, Claude Régy revela alguns dos cuidados que, neste âmbito, teve com o texto de Pessoa: «Tivemos muita atenção para não suprimir as repetições que em Pessoa são numerosas, de trabalhar sobre as aliterações e as sonoridades no interior de cada frase, porque atingem uma zona secreta do ser pelo ritmo e pela sonoridade, que os tradutores nem sempre respeitam». A este respeito, Claude Régy não hesita mesmo em criticar as escolas onde se ensina que «não é bom repetir duas vezes a mesma palavra na mesma página...». E afirma: «Pessoa repete quatro vezes a mesma palavra em três versos! Se não respeitarmos essas repetições, traímos totalmente Pessoa».

No final da conferência de imprensa no festival de Avignon de 2009 para a apresentação de *Ode Marítima* – onde Claude Régy prestou estas declarações – o encenador francês concluiu: «Temos também que enfrentar as impossibilidades que estão contidas no texto. As impossibilidades também fazem parte do texto, e se não as enfrentamos, então o melhor é ficar em casa. Não vale a pena ter esta profissão». ■

Co-produção entre a Nao d'Amores e o Teatro da Cornucópia

Ana Zamora estreia **nova** produção no Festival

A encenadora espanhola Ana Zamora estreia no Festival de Almada – no Teatro do Bairro Alto – um espectáculo que recupera textos ibéricos, medievais e renascentistas, dedicados à encenação desbragada da morte, que a todos atinge. Luís Miguel Cintra, Sofia Marques e Elena Rayos protagonizam esta criação músico-dramática, onde os títeres voltam a assumir lugar de destaque.

Quando o Festival de Almada trouxe, pela primeira vez, a Portugal, em 2005, um espectáculo de Ana Zamora – *Auto de los quatro tiempos*, de Gil Vicente – tornou-se desde logo evidente a eficácia expressiva com que a encenadora espanhola trabalhava um teatro peculiarmente difícil. As criações que se seguiram – *A tragicomédia de D. Duardos*, também de Vicente, em 2006, no Teatro Nacional D. Maria II, e *Misterio del Cristo de los Gascones*, em 2008, de novo no Festival de Almada – sublinharam que, sem prescindirem de um rigoroso suporte filológico e dramático, as encenações de Zamora não abdicavam de recuperar o sentido de festa profano-litúrgico que animou as primeiras representações teatrais na Península Ibérica, nos fins da Idade Média e inícios da Renascença.

O seu espectáculo *Dança da morte / Dan-*



Ana Zamora, nome destacado do teatro espanhol actual, é a encenadora de *Dança da Morte*, criação luso-espanhola protagonizada por Luís Miguel Cintra

ça de la muerte, que se estreia no Festival de Almada deste ano – uma co-produção da companhia de Zamora, Nao d'Amores, com o Teatro da Cornucópia –, regressa a textos dos séculos XIV a XVI, centrando-se desta vez naqueles que descrevem (e ilustram) bizarras representações de cortejos de homens e mulheres de todos os estratos sociais, a quem a

Morte – iconicamente figurada através de um irrequieto esqueleto – convida para a última dança (desfiles macabros que, num registo diverso, Gil Vicente recriará nas três barcas, por exemplo).

A difusão desta imagética tétrica deverá alguma coisa, certamente, à devastadora mortandade que a Peste Negra provocou na Europa do século XIV – e também àquela que a reconquista militar do território acrescentava –, nomeadamente através da verificação empírica de que ninguém – fosse nobre, clérigo ou simples aldeão – escapava «à dor, aos vermes, à nudez do cadáver, ao aspecto torturado, à putrefacção da carne», como frisa a encenadora. Ou seja, a intervenção traiçoeira, célere e igualitária da Morte – hipotecando a sua tradicional celebração diferenciadora, que derivava do lugar social que cada um ocupava numa sociedade rigidamente hierarquizada – fomenta formas de esconjuro artístico, que, numa exaltação feérica de fé e desvario, se socorrem (simultaneamente ou não) da escrita, da dança, da representação cénica – com actores ou marionetas – e da música.

Como se observou nos seus trabalhos anteriores, Ana Zamora maneja com cativante sabedoria esta carpintaria artesanal de vários planos estéticos, aliando uma preocupação de rigor quase arqueológico na reinvenção dramática, textual, musical e dos vários objectos manipulados em cena com um olhar luminosa e sobriamente contemporâneo, que nos permite usufruir, dando hoje sentido, a um património identitário que permanece na nossa cultura. ■

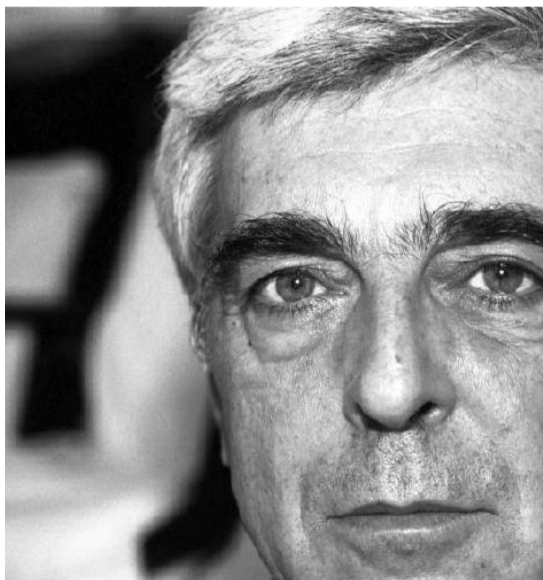
Pela primeira vez ao vivo

As canções de **Camões** por Luís Miguel Cintra

Quinze anos depois de ter gravado em CD as dez canções de Luís de Camões, o actor e encenador Luís Miguel Cintra recita ao vivo pela primeira vez, no Festival de Almada, este conjunto de poemas absolutamente ímpar. O grande actor tem, assim, este ano, duas presenças no Festival.

Em 1995, Luís Miguel Cintra gravou as famosas dez canções de Luís Vaz de Camões (c.1525-1580), sob patrocínio da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos. A capa do CD que então surgiu foi concebida por Cristina Reis, dramaturgista plástica dos espectáculos do Teatro da Cornucópia desde 1975.

Como género literário, a canção clássica que Camões cultivou proveio da Itália da Renascença e, já na sua origem, pressupõe formalmente, entre outras codificações (verso heróico de dez sílabas – e quebrados de



Luís Miguel Cintra

seis –, estrofes de tamanho regular e temática amorosa), uma estrofe que remata o texto – a «finda» –, na qual o poeta interpela directamente o texto que acaba de compor (é famosa a conclusão da *Canção X*: «Nô mais, Canção, nô mais; qu'irei falando / sem o sentir, mil anos. E

se acaso / te culparem de larga e de pesada, / não pode ser (lhe dize) limitada / a água do mar em tão pequeno vaso. / Nem eu delicadezas vou cantando / co gosto do louvor, mas explicando / puras verdades já por mim passadas. / Oxalá foram fábulas sonhadas!»).

Perplexo ante a Hidra que o impossibilita de se religar a uma origem harmoniosa (ou amorosa, se se preferir) do Universo, o poeta dobra-se sobre si mesmo, instalando-se numa «tensão erótica psíquica» – a expressão certa é de Vítor Manuel Aguiar e Silva –, que se traduz num falar de «mil anos», enredando-se sempre mais na melancolia dilemática quase paralisante ou desesperando na agressividade (ambiguidade que Hamlet tão bem encarnou).

É justamente a esta «água do mar em pequeno vaso» que Luís Miguel Cintra empresta a sua teatralidade vocal de cores escuras e exactas, que, recusando liminarmente qualquer enfatuamento declamatório, busca um tom justo e adequado para dizer o desconcerto do Mundo e, nele, do sujeito que vê vencida a sua liberdade pela Fortuna. ■

Yourcenar e Cavafy na voz de uma grande atriz

Charlotte Rampling: secreta, intimista e perturbante

Lauro António

Charlotte Rampling, como atriz, deu corpo a algumas das representações mais secretas, intimistas e perturbantes da figura da mulher, durante a segunda metade do século XX e a primeira década do seguinte. «Dar corpo» é uma boa síntese para o seu trabalho de atriz, pois Charlotte Rampling, para lá da expressividade da voz, da originalidade do seu talento e de uns olhos verdes misteriosos e sensuais, é uma intérprete para quem o corpo é um instrumento de ofício não negligenciável, não por maus motivos, não pelo oportunismo do seu aproveitamento, mas por muito boas razões: Charlotte Rampling faz do seu corpo matéria interpretativa, que acompanha a subtileza da voz e a voluptuosidade da emoção.

Nasceu a 5 de Fevereiro de 1946, em Sturmer, Inglaterra, filha de um coronel que chegou a comandante da NATO e era igualmente artista plástico de certos recursos, além de atleta olímpico, vencedor da medalha de ouro, em Berlim 1936, integrando a estafeta 4x400 metros. Em virtude da vida profissional do pai, Charlotte permaneceu longas temporadas em França, onde estudou na Academia Jeanne d'Arc pour Jeunes Filles, em Versalhes. De regresso a Inglaterra, passou pela escola de St. Hilda's em Bushey. Iniciou a carreira como modelo antes de se estrear, num papel insignificante, num filme de Richard Lester *The knack...and how to get it* (1965). Foi, todavia, no ano seguinte que, ao lado de Lynn Redgrave, se tornou notada como protagonista de *Georgy girl* (1966), de Silvio Narizzano, integrando-se, de certa forma, no movimento de um cinema que se queria retrato da realidade social inglesa e que ficou conhecido por «free cinema». Em 1969, pela mão de Luchino Visconti, enfrenta o seu primeiro grande desafio, no papel de Elisabeth Thallman, em *Os malditos* (*The damned*).

A sua carreira ganha fôlego internacional, intercalando trabalhos em Inglaterra, EUA, França e Itália. Em *Vanishing point*, de Richard Sarafian (1971), é uma inesquecível rapariga que pede boleia na estrada. Assume-se como incestuosa em *Addio, fratello crudele*, de Giuseppe Patron Griffi, segundo peça teatral de John Ford (1971), e é Ana Bolena, em *Henry VIII and his six wives*, de Waris Hussein (1972). Roda, ao lado de Sean Connery, a ficção científica *Zardoz*, de John Boorman (1973), e, em 1974, é Lúcia Atherton, em *O porteiro da noite* (*Il portiere di notte*), de Liliana Cavani, talvez o seu papel mais marcante. Interpreta de forma particularmente inquietante e brilhante a figura de uma sobrevivente de um campo de concentração nazi que reencontra o guarda que a tor-



Charlotte Rampling e Polydoros Vogiatzis em *Yourcenar/Cavafy*



Charlotte Rampling em *A duquesa*, um filme de 2008 de Saul Dibb

turou (Dirk Bogarde), com quem mantém uma relação sadomasoquista que causou enorme polémica em todos os sectores. Era a primeira vez que surgia no cinema uma relação assumida de *bondage*, ainda por cima entre um nazi e uma judia. As cenas de amor, de desejo e dor, de atracção e repulsa, mostravam uma mulher no perfeito domínio das

suas emoções e da vibração do seu corpo. Charlotte Rampling torna-se uma atriz inabitual, expondo sem falsos pudores a nudez do seu corpo, mas sempre ao serviço de uma história que o justifica, tornando-se igualmente a atriz certa para papéis de inconfessáveis paixões. Ela era, de certa maneira, a imagem de uma perversão controlada, por vezes fria e dominadora, outras impulsiva e arrebatadora.

Segue-se, em 1975, a *remake* de *Farewell, my lovely*, contracenando com Robert Mitchum num policial assinado por Dick Richard, partindo de um romance de Raymond Chandler. A nova versão não é tão boa quanto o original, de 1944, assinado por Edward Dmytryk, mas o trabalho dos actores compensa. *La chair de l'orchidée*, de Patrice Chéreau, do mesmo ano, oferece-nos outro magnífico retrato de mulher, uma rica herdeira, mantida encerrada pelo marido numa instituição psiquiátrica, para assim ele poder manejar livremente a sua fortuna. É outro grande romance «negro», desta feita assinado por James Hadley Chase, que ganha no grande ecrã um novo fôlego. Ainda por esta altu-

ra, no ponto mais alto da sua carreira de vedeta internacional, roda, sob as ordens do mexicano Arturo Ripstein, *Foxtrot*, contracenando com Max von Sydow e Peter O'Toole, e do norte-americano Woody Allen, *Recordações* (*Stardust memories*).

Outro momento importante da sua carreira pas-

→ pág. 12



Carmen Dolores e Eunice Muñoz juntam-se a Maria Barroso num recital de poesia portuguesa que será um dos grandes momentos do Festival de 2010

Carmen. Eunice. Maria. Cantos no palco de Almada

Nos “*tempos do silêncio*”, como diz Luiz Francisco Rebello no artigo que publicamos nesta edição, a “voz clara e apaixonada” de Maria Barroso era um símbolo de luta e de Liberdade. Na Margem Sul,

em Almada, no Seixal, sozinha ou acompanhando o Coro de Fernando Lopes Graça, Maria Barroso cumpriu a missão que se impôs de levar até ao povo a voz dos grandes poetas da resistência.

Eunice Muñoz e Carmen Dolores, dois dos no-

mes maiores do teatro português, juntam-se à homenageada deste ano para um recital de poesia portuguesa que será um dos grandes acontecimentos culturais desta edição. Poetas como Mário Cesariny (cujo poema “*Voz nos campos de Almada*” inspirou o título do recital), Joaquim Namorado, Eugénio de Andrade, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Sophia de Mello Breyner, Irene Lisboa, Alexandre O’Neill, Ana Hatherly e, claro, Fernando Pessoa, são alguns dos poetas que iluminarão, nas vozes límpidas de Carmen, Eunice e Maria, o grande palco do Teatro Municipal de Almada. ■

Uma estrela do cinema nos Teatros Nacionais de Lisboa e Porto

← pág. 11

sa-o sob a direcção de Sidney Lumet, em *The verdict* (1982), ao lado de Paul Newman, um drama passado entre advogados e barras de tribunais. Depois suporta com brio nova provocação no filme do japonês Nagisa Oshima, *Max, my love* (1986), onde «aceita» apaixonar-se por um chimpanzé, e em França aparece num *thriller* de mistério e violência, *On ne meurt que deux fois*, de Jacques Deray, voltando de novo aos EUA para trabalhar sob a orientação de Alan Parker, em *Angel heart* (1987), onde se misturam práticas de *voodoo* e ambientes de crime. No final dos anos 80, e durante toda a década de 90, continua no clima do filme policial, por exemplo, em *Paris by night*, de David Hare (1989) e *Invasion of privacy*, de Anthony Hickox (1996), e na comédia, casos de *Time is money*, de Paolo Barzman (1994) ou *Asphalt tango*, de Nae Caranfil (1997). Mas são os papéis mais conturbados que melhor se encaixam na sua personalidade, como é o caso da inquietante tia Maude, em *The Wings of the Dove*, de Iain Softley, segundo obra de Henry James, onde aparece ao lado de Helena Bonham Carter (1997).

Volta a Anton Tchekov com *The cherry orchard*, de Mihalis Kakogiannis (1999), e inicia o novo século com um dos seus melhores trabalhos, *Sous le sable*, de François Ozon (2000), com quem volta a trabalhar anos depois, em *Swimming pool*, num papel que a fará ganhar o prémio de melhor actriz do cinema europeu, atribuído pela European Film

Academy, em 2003.

Na última década tem alternado pequenos e grandes papéis onde tem gravado sempre algo da sua personalidade, muito embora a sua carreira tenha oscilado entre obras essenciais e películas de puro entretenimento e vulgar comércio. Destaquem-se *The statement*, de Norman Jewison (2003), *Immortel ad vitam*, de Enki Bilal (2004), *Le Chiavi di Casa*, de Gianni Amelio (2004), *Lemming*, de Dominik Moll (2005) *Vers le Sud*, de Laurent Cantet (2005), *Basic instinct 2*, de Michael Caton-Jones (2006), *Angel*, de François Ozon (2007), ou, mais recentemente, *Desaccord parfait*, de Antoine de Caunes, *Caotica Ana*, de Julio Medem, *Babylon A.D.*, de Mathieu Kassovitz, *The duchess*, de Saul Dibb (todos de 2008).

Encontra-se actualmente a rodar, ou a ultimar, vários projectos, entre os quais *The eye of the storm*, de Fred Schepisi, *Melancholia*, de Lars von Trier. Outros títulos onde está prevista a sua colaboração: *Kill drug*, *Angel makers*, *Cleanskin*, *Never let me go*, *Rio sex comedy* ou *The mill and the cross*. Uma actividade transbordante. Apesar desta carreira ininterrupta no cinema, Charlotte Rampling ainda encontra tempo para outras aparições, nomeadamente no teatro e na canção, um velho sonho que lhe vem da adolescência, quando ela e a irmã Sarah cantavam em dueto em cabarets, até ao dia em que o velho coronel, seu pai, as proibiu de actuarem. Mas, muitas décadas depois, em 2002,

Charlotte cumpre o sonho e lança um CD, *Comme Une femme*, com Michel Rivgache e Jean-Pierre Stora, disco que teve grande sucesso.

No teatro estreia-se tarde, só em Setembro de 2003, com *Pequenos crimes conjugais*, de Eric-Emmanuel Schmitt, no Théâtre Edouard VII, em Paris. Ao lado de Bernard Giraudeau, numa encenação de Bernard Murat. Em 26 de Maio de 2004, no mesmo teatro, lê *A queda da casa Usher* e *A máscara da morte vermelha*, duas novelas de Edgar Allan Poe. E *Notes de lecture*, acompanhada pela Musique Oblique, com música de Jean-Sébastien Bach e André Caplet.

Ainda nesse ano, aparece entre Junho e Setembro, no National Theatre, em Londres, integrando o elenco de *The false servant* de Pierre Marivaux, numa nova versão de Martin Cimp, com encenação de Jonathan Kent. Interpreta ainda, em 2007, em França, uma encenação de *A dança da morte*, de August Strindberg, no Theatre Madelaine, em Paris, ao lado de Bernard Verley.

No Festival de Teatro de Almada, Charlotte Rampling apresenta *Yourcenar/Cavafy*, um recital de textos e poemas, respectivamente de Marguerite Yourcenar e Konstantin Kavafy. O espectáculo, concebido por Jean-Claude Feugnet, a partir de uma cenografia de Lambert Wilson, será apresentado no Teatro Nacional de S. João, no Porto (16 de Julho), e na sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II (dias 17 e 18). ■

Daniel Veronese, um dos grandes renovadores do teatro argentino

Hedda Gabler: Ibsen em **carne viva**

Miguel-Pedro Quadrio

«Todos os conflitos estão em carne viva»: é assim que, sem rebuço ou lenitivos, Marcos Ordóñez – crítico de teatro do El país – classifica a dramaturgia a que Daniel Veronese sujeitou Hedda Gabler, de Henrik Ibsen, no seu espectáculo Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo. É com este espectáculo que se estreia no Festival de Almada um dos mais significativos dramaturgos e encenadores argentinos de hoje.

«**E**moções, grandes actores, talento»: cito de novo Ordóñez para situar o modo de fazer teatro de Daniel Veronese. Sem cédências à tão em moda ditadura visual, Veronese concentra-se no jogo verbal e gestual que sempre suportou o teatro, na sua busca de uma comunicabilidade tão exigente quanto generosa. Talvez por isso, decidi rever o teatro de Ibsen (1828-1906), interessando-se pelo modo como o dramaturgo norueguês investigou os constrangimentos psicossociais que amarfanham a humanidade, pintando-os com o naturalismo dum entomologista.

Foi justamente a partir das suas peças *A casa de bonecas* (1879) e *Hedda Gabler* (1890) que Veronese ideou em 2009, como um díptico que recupera a enérgica defesa da emancipação feminina que in-



Elvira Onetto e Marcelo Subioto em *Todos los gobiernos evitaram o teatro íntimo*, de Daniel Veronese (foto do lado)

cendeia ambos os textos, os espectáculos *El desarrollo de la civilización venidera* e *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*. Este último – que integra a programação deste ano do Festival de Almada – fixa-se em *Hedda Gabler*, reduzindo-lhe a duração para cerca de uma hora. «Concentração e velocidade», insiste Ordóñez, assinalando a eficácia e urgência que perpassa tanto a dramaturgia como a encenação.

O desenrolar dos preconceitos de Hedda, que casa preferindo ao amor a conservação do seu elevado estatuto social, e da teia de traições em que consequentemente se enreda – acabando mesmo por ficar à mercê de um juiz venal que a deseja como amante – é por Veronese concentrado numa electrizante tensão, mais própria de um campo de

batalha. Precisa Joan-Anton Benach, crítico de *La vanguardia*, que o dramaturgo e encenador situa Hedda «no campo das personalidades fortes», tão consciente da sua força que Silvina Sebater – a actriz que a interpreta – não hesita em submeter a personagem a pontuais jogos de desnaturalização, numa evolução que vai do puro e divertido *vaudeville* ao mais acerado e destrutivo nihilismo.

É esta arqueologia implacável e, simultaneamente, irresistivelmente burlesca da vulgaridade que Veronese busca em cada uma das suas criações, provocando o público com o modo como problemas quotidianos, enquadrados numa aparência cénica tradicional e visivelmente cuidada, se volvem, súbita e surpreendentemente, num destilar ácido e quase cruel de uma estranheza profundamente inquietante. ■

KnAM: a **vanguarda** que vem dos confins do Mundo

Dina Paulista

O teatro KnAM (o nome desta companhia forma um jogo de palavras interessante: em princípio KnAM será a abreviatura do nome da cidade Komsomolsk-na-Amure, na extremidade oriental da Rússia, junto à fronteira com a China e de frente para o Japão; por outro lado «k nam» pode traduzir-se como «na nossa direcção») foi fundado em 1985 pela então bem jovem encenadora Tatiana Frolova e por um pequeno grupo de apoiantes e amantes da arte do teatro.

Esta foi a primeira companhia teatral independente a funcionar na Rússia ainda no período soviético. No ano seguinte, ser-lhes-ia cedida uma sala pelas autoridades locais. Não obstante, o teatro jamais teve apoios financeiros estatais, tendo sempre sobrevivido graças à boa vontade de amigos, a doações pessoais e à ajuda de profissionais que de bom grado foram construindo as infra-estruturas físicas necessárias.

Na longínqua e desconhecida cidade industrial Komsomolsk-na-Amure, na imensidão da taiga russa, quase nos confins do continente euro-asiático, o pequeno milagre em forma de teatro vanguardista, fundado por Tatiana Frolova, subsiste até aos nossos dias. O seu principal objectivo criativo era/é a procura de novas formas artísticas, criadoras de condições que permitam fazer chegar a mensagem desejada ao Homem contemporâneo. O teatro tem sobrevivido somente graças ao pequeno lucro gerado pela venda de bilhetes e a alguns donativos de mecenas parti-



Kill Shakespeare pelo Teatro KnAM, dirigido por Tatiana Frolova. O KnAM foi o primeiro teatro privado do período soviético

culares. Nenhum membro da companhia recebe salário (todos garantem a sua subsistência com trabalhos externos ao teatro). São idealistas e entusiastas no verdadeiro sentido da palavra. Tendo inicialmente começado por explorar os mestres da moderna dramaturgia russa e ocidental – com nomes como Sartre, Strindberg, Heiner Müller, Shipenko, Ionesco, Prigov, Durrenmatt – o KnAM assume agora uma posição autoral totalmente livre da narrativa linear. Na idealização deste teatro não se previu a existência de nenhum criativo dominante, fosse ele escritor, produtor, coreógrafo, figurinista, actor ou espectador. O KnAM é a mistura criativa de vários elementos da arte contemporânea: vídeo, fotografia, documentos, acções, energia, ruídos, objectos, palavras e cores... Para esta companhia teatral o importante é passar a mensagem nas suas várias formas, e a forma é, em si, um meio poderoso para desmistificar as representações convencionais e arrancar o indivíduo ao automatismo do seu quotidiano.



Tatiana Frolova é a grande impulsionadora, fundadora e directora do teatro KnAM. Ela é um exemplo raro de dinamismo e defesa da vanguarda e experimentalismo teatrais sem, no entanto, preterir ou prescindir dos grandes textos e autores clássicos. Com um pequeno grupo de amigos, e ajudada somente pela boa vontade dos que com ela se têm cruzado, iniciou há 25 anos uma aventura a que deu o nome de KnAM e que viria a pôr no mapa dos pólos teatrais a longínqua e desconhecida cidade de Komsomolsk-na-Amure – isolada do Mundo pela imensa taiga russa, no extremo oriente do país, a oito horas de avião de Moscovo. Encena todas as peças do grupo. A sua versão de *Metamorfose* apresentada no festival Passage, em Nancy, França, em 1999, valeu-lhe por parte da imprensa francesa o reconhecimento desse espectáculo como uma das melhores apresentações teatrais do ano. Esta é a sua segunda apresentação em Portugal – a primeira foi em 2000, na Culturgest, em Lisboa. ■

Um pouco de ternura, grande merda!, dança do Canadá no Festival Dave Saint-Pierre: uma alegre regressão de sexo e nudez em estilo de jogo infantil

René Solis*

Um interlúdio no Claustro dos Celestinos. O espectáculo do canadiano, do Quebec, Dave St-Pierre tem virtudes refrescantes, à imagem do ballet aquático com que termina a representação. É também o pretexto para uma alegre regressão: se o sexo e a nudez ocupam um lugar central no espectáculo, isso acontece de um modo infantil, mais próximo de uma brincadeira sexual do que de um qualquer inferno. Um dos seus trunfos são as mudanças de tom, alternando o *grand guignol*, um pimba em segundo grau, e momentos de ironia que roçam a gravidade. No final oferece-nos uma gentileza sem mácula, de acordo com o título: *Um pouco de ternura, grande merda!* e não é certo que pretenda qualquer outra coisa além disso.

Circo

Os espectadores que tomam os seus lugares na bancada são recebidos por um mestre-de-cerimónias sentado numa cadeira, nu como veio ao Mundo, de espessa e longa barba, com uma peruca loira, que multiplica pequenos gestos de saudação com a mão, pontuados de gritos esganiçados e pequenos comentários («É um belo romance, é uma bela história») — mistura de louca, de idiota de aldeia, e de fauno na floresta. Absolutamente ao contrário da mulher vestida de preto, de franja e expressão carregada, que desce das alturas e se apodera do microfone.

Esta nova mestre-de-cerimónias é bilingue, exprime-se em francês e inglês, mas a passagem que faz de uma língua à outra assemelha-se a um programa automático de tradução. A golpes de *She looks really happy* (*Ela parece mesmo contente*), *Enjoy your time* (*Divirtam-se*), *Bullshit* (*Tangas*) ou *Fuck!* (*Porra!*) mantém-se imperturbável face à hilaridade geral.

A atmosfera é de circo e parece adequada, uma vez que os selvagens, descendo das bancadas em que no princípio do espectáculo se escondiam, entram em cena: retorno do pateta do início do espectáculo, agora rodeado de oito congéneres igualmente nus e de perucas loiras que se atiram num instante para o meio dos espectadores, que roçam os traseiros arredondados pelos narizes de alguns, esparramam-se em cima de alguns outros, abanam as pilinhas e entregam-se a outros jogos igualmente divertidos. As bailarinas também se misturam, de uma forma menos francamente despida, mas mais agressiva, quando o acto de despir as cuecas se transforma num combate de boxe.

A agitação geral nas bancadas mantém-se nos limites da cortesia, e a advertência de Madame Loyal («Atenção, que vai haver nudez! Este é um espectáculo não recomendável àqueles que sofrem do coração!») deixa de ter sentido: como pode alguém abstrair-se de um número completamente clownesco, que reserva pelo menos dois outros *gags* notáveis, variações sobre a torta de creme (pumba, nas vaginas!) e sobre a gaveta mal fechada (quando o membro se recusa a manter-se no *slip*)?

Gravidade

Mas o espectáculo de Dave St-Pierre não visa apenas o riso fácil. Novamente vestidos, desembaraçados da máscara da nudez, os bailarinos retomam a sua identidade e os seus corpos e encontram uma outra disciplina. Entre duas bacanais, o palco enche-se de uma gravidade mais convencional. Corridas, colisões, quedas, os dezoito intérpretes sublinham as relações baseadas numa bru-



Um peu de tendresse, bordel de merde!: um espectáculo-choque em que a nudez funciona como uma máscara de uma humanidade infantilizada em busca de um sentido qualquer para a vida

talidade que nunca atinge, no entanto, o nível da crueldade. Alinhados, os homens autoflagelam-se longamente até ficarem com as faces vermelhas. Uma cena que é o eco de outra, em que vão todos, um por um, abraçar uma bailarina em lágrimas. Não têm no entanto grande coisa de que se devam penitenciar: o espectáculo em si é um pouco mais culpado, uma vez que parece forçar a sua natureza para abordar a miséria, a solidão e outras formas de incomunicabilidade, como se fossem passagens obrigatórias.

Olá!

Felizmente, Sabrina, a narradora (Enrica Boucher), está lá para tomar conta dos seus filhos, dama dominadora e sacerdotisa extravagante de

uma tribo que escapa ao seu controle. Mas que, depois de toda a energia consumida, encontrará a força de um quadro final todo feito de doçura e de harmonia pictórica. Este quadro começa por um último *gag*: o convite ao público para dizer “Olá!”. No palco, o grupo, sob uma saraivada de chicotadas, corre para os bastidores. Depois voltam, cada um com duas garrafas de água na mão, que despejam sobre a cabeça. Exactamente o que era preciso para transformar o linóleo estendido no palco num ringue de patinagem. Nus pela última vez, põem-se primeiro a deslizar, depois abrandam e acabam por se reunir em pequenos grupos, maneira elegante de anunciar o fim da recreação. ■

*Enviado especial do *Libération* ao Festival de Avignon – Agosto de 2009

Um coreógrafo de renome internacional

Dave St-Pierre começou a dançar aos 5 anos de idade. Estudou sapateado durante sete anos. Em 1990 estudou Literatura e Cinema e inscreveu-se no grupo de dança Mia Maure Danse, dirigido por Marie-Stéphane Ledoux e Jacques Brochu. Em 1992 entrou para os Ateliers de Danse Moderne de Montréal como bolseiro e abandonou a escola, em 1993, para ir trabalhar com a Brouhaha Danse. Colaborou com esta companhia durante mais de seis anos. Trabalhou depois com numerosos coreógrafos como Harold Rhéaume, Jean-Pierre Perrault, Estelle Claretton, Pierre-Paul Savoie, Alain Francoeur, tanto no Canadá, como nos Estados-Unidos e na Europa. Foi com as coreografias de Daniel Léveillé, *Amour, acide et noix* e *La pudeur des icebergs*, que Dave se tornou uma figura de renome internacional. Participou em duas produções da Cinéquanon Film, no filme *L'Enfant de la musique*, onde assume o papel principal de Mozart.

Criou numerosas peças coreográficas, em *Le no man's land show*, mas foi com *La Pornographie*

des âmes que deixou a sua marca. Realizou uma tournée europeia – Munique, Frankfurt, Berlim, Wolfsburg, Salzburgo e Amesterdão – para voltar em força a Montreal ao Festival de Théâtre des Amériques, apenas um ano depois da criação da coreografia. Com este espectáculo, conquistou o prémio Mouson Award 2005 em Frankfurt, tendo sido o primeiro canadiano a receber o prémio. Foi nomeado personalidade do ano 2004-2005 pela *Radio-Canada*, pelos jornais *The Mirror*, *The Gazette*, *ICI*, *Presse*, *Devoir* e a revista alemã *BALLETANZ*. Uma nova brisa soprou sobre a sua peça, dois anos depois da criação, tendo sido representada em Fevereiro de 2006 durante o prestigiado festival Montréal en Lumière.

No Outono de 2006, a companhia apresentou simultaneamente *La Pornographie des âmes*, em Milão, Lausanne e Copenhaga, e a nova criação *Un peu de tendresse, bordel de merde!* em estreia mundial no *Festival Dance 2006* de Munique e, depois, em Frankfurt, no *Mousounturm*. ■

Mais de um milhar de pessoas na festa de **apresentação** do Festival de Almada de 2010

Mais de um milhar de pessoas acorreu à Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, no dia 4 de Junho, para a já tradicional sessão de apresentação pública do Festival de Almada, que no mesmo dia de manhã havia sido apresentado à Comunicação Social.

A figura central da sessão foi, naturalmente, a Dr.ª Maria de Jesus Barroso Soares, a actriz Maria Barroso, que é a personalidade escolhida em 2010 para a homenagem do Festival.

Desde 1985 – ano em que Eunice Muñoz inaugurou a galeria dos vultos desde esse ano regularmente distinguidos – que o nome do homenageado é divulgado na sessão de apresentação, mantendo-se a identidade do escolhido em rigoroso segredo até essa data. O anúncio da escolha de Maria Barroso foi aplaudido pelo público. Na justificação que apresentou para a homenagem, o director do Festival, Joaquim Benite, referiu-se à actriz que ocupava um lugar destacado no teatro português quando, por razões políticas, foi forçada a abandonar o Teatro Nacional D. Maria II. Maria Barroso não cruzou os braços – continuou a participar em recitais (em Almada, apresentando-se várias vezes com o Coro da Academia de Amadores de Música, de Fernando Lopes Graça), a levar a todo o lado, através da poesia que recitava, uma mensagem de luta e de resistência. Foi pelo talento de actriz e pela sua atitude cívica que o seu nome foi escolhido – acrescentou Joaquim Benite.

Antes, o director do Festival apresentou toda a programação da edição deste ano. A sessão foi presidida pela Presidente da Câmara de Almada, Maria Emília de Sousa, ladeada pelo Governador Civil de Setúbal, Dr. Manuel Macaísta Malheiros, pelo Sr. António Couto, presidente da administração do grupo Esphera, Nuno Moura, representante do Ministério da Cultura, Maria Amélia Pardal, vereadora da Câmara Municipal de Almada e pelo pintor Pedro Calapez, que apresentou a exposição *Estado de Atenção*, de que é curador, juntamente com Marta Mestre, organizada este ano na Casa da Cerca e no Teatro Municipal.

O Governador Civil de Setúbal fez um discurso em que saudou o Festival, referindo-se de maneira elogiosa ao percurso do seu director.

Na intervenção final, a Presidente da Câmara de Almada aludiu à importância da Cultura, ao papel relevante que esta tem no Município, falou da evolução do Festival e agradeceu o esforço e o entusiasmo de toda a equipa organizadora, cuja competência e profissionalismo sublinhou.

Seguiu-se a exibição de um vídeo de promoção dos espectáculos integrantes da edição de 2010, com depoimentos de várias personalidades, entre as quais Mega Ferreira, presidente do CCB, Diogo Infante, director do Teatro Nacional D. Maria II, Aida Tavares e Mark Deputter, directores dos Teatros São Luiz e Maria Matos, Nuno Carinhas, Director do Teatro Nacional de São João, Maria Xavier Villasboas, da Casa da América Latina, e Risto Nieminen, director dos Serviços de Música da Fundação Calouste Gulbenkian.

A festa prolongou-se até de madrugada, com um concerto musical e um cocktail oferecido aos participantes na sessão. ■



O Governador Civil de Setúbal, Dr. Manuel Macaísta Malheiros, a Presidente da Câmara de Almada, Maria Emília de Sousa, a personalidade homenageada em 2010, Maria Barroso, e o director do Festival de Almada, Joaquim Benite



Mais de um milhar de pessoas acorreram à Casa da Cerca



Pedro Calapez apresenta a exposição de que é curador



Apresentação do programa do Festival aos jornalistas



Pedro Lima e Melânia Gomes no lançamento do Festival



Os jornalistas do Público, Ana Dias Cordeiro e Tiago Bartolomeu Costa (também director da revista Obscena) e o crítico João Carneiro do Expresso.



Os jornalistas Riccardo Carucci e Mario Dujisin (da revista ANCI e da agência ANSA ambas de Itália, respectivamente) conversam com o pintor chileno Francisco Aristia e o Embaixador do Chile Dr. Fernando Ayala



Diogo Infante, director do Teatro Nacional, conversa com Carmen Dolores. Presentes ainda Solveig Nordlund e Maria João Luís



As actrizes Teresa Tavares e Katrin Kaasa protagonizam uma das criações do Festival de 2010



O poeta e professor Manuel Gusmão com Joaquim Benite e a actriz Linda Silva

PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL DE ALMADA 4 A 18 DE JULHO DE 2010

Local do espectáculo	Companhia	Espectáculo Autor Encenador	Dias
Escola D. António da Costa Palco Grande	TEATRO DOS ALOÉS	UMA LIÇÃO DOS ALOÉS Athol FUGARD José PEIXOTO	04
	TEATRO METROPOLITAN	TODOS OS GRANDES GOVERNOS EVITARAM O TEATRO ÍNTIMO Daniel VERONESE Daniel VERONESE	06
	CORALIA RODRÍGUEZ	ERA UMA VEZ UM CROCODILO VERDE Coralia RODRÍGUEZ	07
	ENSEMBLE TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO	O AVARENTO MOLIÈRE Rogério de CARVALHO	08
	TEATRO ABERTO – NOVO GRUPO DE TEATRO	UMA FAMÍLIA PORTUGUESA Filomena OLIVEIRA e Miguel REAL Cristina CARVALHAL	10
	COMPAGNIE DAVE ST-PIERRE	UM POUCO DE TERNURA, GRANDE MERDA! Dave ST-PIERRE Dave ST-PIERRE	13
	ORQUESTRA GULBENKIAN E ORQUESTRA GERAÇÃO	CONCERTO SINFÓNICO Osvaldo FERREIRA	18
Teatro Municipal de Almada Sala Principal	THÉÂTRE NATIONAL DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE	DIÁLOGO DE UM CÃO COM O SEU DONO... Jean-Marie PIEMME Philippe SIREUIL	05
	FESTIVAL DE ALMADA	CARMEN.EUNICE.MARIA – CANTOS NO PALCO DE ALMADA Poetas Vários	10
	LES ATELIERS CONTEMPORAINS	ODE MARÍTIMA Fernando PESSOA Claude RÉGY	14 15 16
Teatro Municipal de Almada Sala Experimental	TEATRO NACIONAL D. MARIA II ROSA74 TEATRO	UM DIA DANCEI SÓ DANCEI UM DIA Daniel GORJÃO	7 8 9 10 11 14 15 16 17 18
Fórum Romeu Correia Auditório Fernando Lopes–Graça	AMBAR FILMES CENTRO CULTURAL DE BELÉM	A MÚSICA Margueritte DURAS Solveig NORDLUND	05 06
	TEATRO KnAM	O AMOR a partir de textos de Laura MUNSON Tatiana FROLOVA	08
	TEATRO KnAM	MATAR SHAKESPEARE Tatiana FROLOVA Tatiana FROLOVA	10
	NÚCLEO DE TEATRO DA FUNDAÇÃO SINDIKA DOKOLO	AS FORMIGAS Boris VIAN Rogério de CARVALHO	11
	LUÍS MADUREIRA, TERESA GAFEIRA, JOÃO PAULO SANTOS	A BALADA DO AMOR E DA MORTE DO ALFERES CRISTÓVÃO RILKE Viktor ULLMANN e FAÇADE William WALTON	12 13
	LUÍS MIGUEL CINTRA	AS 10 CANÇÕES DE CAMÕES Luís de CAMÕES Luís Miguel CINTRA	14
	PLAN09 BLABLALAB	MANUEL DE IRRADIAÇÃO IRÁDIO-ACÇÃO Álvaro Garcia de ZUÑIGA Arnaud CHURIN e Álvaro Garcia de ZUÑIGA	17 18
Teatro Maria Matos	CASA CONVENIENTE	O GINJAL OU O SONHO DAS CEREJAS Anton TCHECOV Mónica CALLE	06 07 08 09 10 11
Teatro do Bairro Alto	NAO D'AMORES TEATRO DA CORNUCÓPIA	DANÇA DA MORTE / DANÇA DE LA MUERTE Ana ZAMORA	06 07 08 09 10 11 12 13
Instituto Franco-Português Auditório	TEATRO DA TERRA AMÉRICO SILVA	JOGO LIMPO François BÉGAUDEAU Américo SILVA	06 07 08 09 10 12 13 15 16 17
Casa da América Latina	CORALIA RODRÍGUEZ	ERA UMA VEZ UM CROCODILO VERDE Coralia RODRÍGUEZ	09
São Luiz Teatro Municipal	SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL	ALDINA DUARTE POR OLGA RORIZ Olga RORIZ	09 10 16 17
Teatro Nacional São João	THÉÂTRE DE LA VILLE	CASIMIRO E CAROLINA Odon von HORVATH Emmanuel DEMARCY-MOTA	09
	LES VISITEURS DU SOIR	YOURCENAR/CAVAFY Margueritte YOURCENAR, Constantin CAVAFY Jean-Claude FEUGNET	16
Teatro Nacional D. Maria II Sala Garrett	THÉÂTRE DE LA VILLE	CASIMIRO E CAROLINA Odon von HORVATH Emmanuel DEMARCY-MOTA	15 16
	DIELAEMMER	UM JANTAR MUITO ORIGINAL a partir de Fernando PESSOA Alex. RIENER	11
	LES VISITEURS DU SOIR	YOURCENAR/CAVAFY Margueritte YOURCENAR e Constantin CAVAFY Jean-Claude FEUGNET	17 18
Instituto Franco-Português Cave	ATHRA & COMPAGNIE	O QUARTO (ESCURO) a partir de Diário de Alix Cléo ROUBAUD Julie BINOT	14 15 16 17
Centro Cultural de Belém	THÉÂTRE DIJON-BOURGOGNE – CDN	CABARET HAMLET... William SHAKESPEARE Matthias LANGHOFF	14 15
Incrível Almadense	TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO TEATRO DA RAINHA	LETRA M Johannes Von SAAZ e João VIEIRA Fernando Mora RAMOS	15 16 17
Culturgest Palco do Pequeno Auditório	ARTISTAS UNIDOS CULTURGEST FESTIVAL DE ALMADA	UM PRECÍPIO NO MAR Simon STEPHENS Jorge Silva MELO	15 16 17 18
Culturgest Grande Auditório	ARTISTAS UNIDOS CULTURGEST FESTIVAL DE ALMADA	FALA DA CRIADA DOS NOAILLES... Jorge Silva MELO Jorge Silva MELO	16 17 18