

33º Festival de Almada



4-18
julho

GRACA MORAIS

Drama versus pós-dramatismo

Há uma tensão latente no teatro contemporâneo europeu que de algum modo encontra eco na 33.ª edição do Festival de Almada. De um lado, uma corrente estética que reconhece ainda no texto, e no trabalho do actor, o lastro no qual assenta o teatro enquanto arte de palco. Do outro, a chamada tendência pós-dramática, que vê no actor um *performer* e no texto um instrumento de denúncia, feita directamente ao público, do estado a que chegou o Mundo.

A 26 de Fevereiro deste ano o encenador alemão Thomas Ostermeier estreava em Lausana uma *Gaivota* na qual a célebre cena de teatro que Treplev representa para a sua família não era mais do que uma paródia à dita *performance* pós-dramática, com vídeo, algazarra electrónica e sangue caprino à mistura. O espectáculo iniciava-se mesmo com uma improvisação, à boca de cena, na qual dois actores discorriam para um microfone de pé alto. Uma semana depois, em Estrasburgo, Falk Richter, companheiro de Ostermeier na Schaubühne, estreava o seu texto *Je suis Fassbinder* no qual, a dada altura, um actor gritava ao público que, estando o Mundo como está, não era possível continuar a fazer *As três irmãs* e a montar os textos de Yasmina Reza. Se o exemplo da peça de Tchecov ainda dá espaço a alguma ambiguidade, a nomeação de Reza, de quem Ostermeier estreou em Berlim *Bella figura* no ano passado, não deixa espaço para dúvidas sobre aonde Falk Richter queria chegar.

Este ano trazemos a Almada espectáculos destes dois criadores alemães, havendo espaço para cada um deles conversar com o público: Falk Richter no dia 8, Thomas Ostermeier no dia 11 de Julho, ambos às 18h00, na Esplanada da Escola D. António da Costa, em Almada.

Apresentar espectáculos de correntes distintas, de que estes dois criadores são exemplo, constitui, parece-me, uma boa oportunidade para que um festival internacional de teatro cumpra um dos desígnios para os quais se encontra numa posição privilegiada: dar a conhecer ao seu público uma amostra do teatro que se vai fazendo lá fora. Não me parece que quando temos a responsabilidade de escolher espectáculos devamos optar por uma estética, por uma corrente, em detrimento de outra. Enquanto artistas, que também somos, fazemos essa escolha ao longo do ano, confrontando-nos com as reacções do nosso público às criações que apresentamos no Teatro Municipal Joaquim Benite. Em Julho cabe-nos proporcionar o contacto desse mesmo público com os artistas que são para nós um exemplo – e também com aqueles de que esteticamente estamos distantes.

No fim de contas, Festival ainda pode rimar com diversidade – ou não?

RODRIGO FRANCISCO

Nº 24 | FESTIVAL DE ALMADA 2016



Colaboram neste número Ana Patrícia Santos, Ângela Pardelha, José Gabriel Antuñano, Marina da Silva, Marion Boudier, Pedro Sobrado e Rodrigo Francisco. Paginação Armando Vale. Impressão Grafedisport, impressão e artes gráficas, SA. Propriedade e distribuição Companhia de Teatro de Almada, CRL.

Teatro Municipal Joaquim Benite, Av. Prof. Egas Moniz, Almada
Telefone: 21 273 93 60 | Fax: 21 273 93 67 | geral@ctalmada.pt
www.ctalmada.pt | www.facebook.com/TeatroMunicipalAlmada

Homenagem 2016: Ricardo Pais

O encenador Ricardo Pais é simultaneamente a Personalidade Homenageada em 2016 e o responsável pelo curso de formação *O sentido dos mestres*, cuja edição decorre este ano sob o mote *Aprender a esquecer*. Sobre Ricardo Pais publicamos o artigo *Em vez de uma nota biográfica*, escrito originalmente para o programa de *Turismo infinito* aquando da sua apresentação em 2010 no Teatro Español, em Madrid.

O homem que se chama Ricardo Pais é um mal-entendido. O Bilhete de Identidade indica que nasceu em 1945, mas nunca ambicionou ser um homem do seu tempo, sabendo – como Ionesco – que “*quem quer ser do seu tempo já está ultrapassado*”. A sua terra natal é Maceira-Liz, um paraíso industrial inventado em Leiria, embora todo o país jure a pés juntos que é natural de Viseu, onde passou a adolescência. Por engano, estudou Direito em Coimbra, mas, por sorte, conheceu o argentino Victor García, integrou o CITAC e livrou-se do Código Penal. Foi para Londres fazer-se actor, mas do Drama Centre saiu encenador. Desde então, o mal-entendido só tem proliferado.

É sistematicamente associado à direcção de grandes instituições (fugaz passagem pelo Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa, em 1989-1990, e permanência – inquieta – no Teatro Nacional São João, do Porto, em 1996-2000 e 2003-2009), mas é um *freelancer* inato, tendo trabalhado em múltiplos contextos de produção, respondendo a encomendas ou desenvolvendo projectos próprios com equipas desenhadas à medida.

Tornou-se conhecido pela encenação de grandes clássicos da dramaturgia universal – os mais recentes dos quais um *D. João* [2006] que fez a imprensa italiana classificá-lo como “*o expoente máximo de uma geração culta de encenadores europeus*” e um *Mercador de Veneza* [2008] que a norte-americana Janet Adelman etiquetou como um “*espectáculo assombroso*” –, mas prefere ver-se como “*encenador de música*”, nela encontrando uma fabulosa capacidade de libertação de imaginários cénicos: cite-se o caso de *Raízes Rurais. Paixões Urbanas* [1998], um “*retrato melódico*” de Portugal encomendado pela Cité de la Musique, ou de *Cabelo Branco é Saudade* [2004], onde deu a ver o Fado tal como era cantado antes de se ter tornado espectáculo.

Cosmopolita até à medula (gabam-lhe a fluência em cinco línguas; fundou e dirigiu entre 1997 e 2004 várias edições do festival internacional PoNTI; propiciou a integração do TNSJ na União dos Teatros da Europa; e assegurou a projecção europeia e transatlântica de várias das suas criações), é, todavia, um dos criadores que mais obstinadamente tem sondado os fantasmas da portugalidade: do

já lendário (e genial) fracasso de *Ninguém* [1978] a *Clamor*, sobre textos do Padre António Vieira [1994], passando (nas palavras de Franco Quadri) pela “*admirável releitura*” de *Castro* de António Ferreira [2003], foram muitos os *contributos para a desdramatização da pátria* (subtítulo de uma portuguesíssima revisitação dos *UBUs* de Alfred Jarry, em 2005).

O mal-entendido não fica por aqui. Senão vejamos. Fala-se em R.P. e há quem logo destaque o aparato cenográfico e a imaginação plástica, a exploração dos recursos tecnológicos, as colaborações com criadores como Giorgio Barberio Corsetti, António Lagarto ou Fabio Iaquone, mas o seu principal investimento recai sobre a palavra e a voz, a plasticidade da língua e a transparência do dizer: “*não há nada de mais delirantemente cénico do que a palavra*” seria uma deliciosa *boutade*, não tivéssemos *ouvisto* o espectáculo *Turismo Infinito* [2007], a segunda incursão de R.P. pela incrível performatividade da(s) escrita(s) de Fernando Pessoa. Apaixona-se por “*textos textos que dizem coisas coisas*” (encenou dois *Hamlet's* – um em 2002, outro em 2004 – que só podem ter saído da imaginação de dois criadores que jamais se cruzaram na rua), mas nunca soube o que a mítica

“*ditadura do texto*” significava, cruzando libertinamente o teatro radiofónico, o canto lírico, a electrónica, as projecções vídeo e a *performance art* sob um feroz impulso de comunicação teatral. De si próprio sempre repetiu que não é um “*corredor de fundo*”, mas executou uma missão só possível a um maratonista: a renovação e refundação em Portugal do conceito de teatro nacional, erguendo o TNSJ da gestão da bilheteira à estratégia de comunicação. Do *curriculum vitae* consta que foi professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, no Instituto Politécnico de Viseu e na Universidade Católica, mas a sua mais importante proeza formativa não é nomeada: a *academia informal* que monta em cada projecto, dele fazendo uma oportunidade para a nobilitação de todos os envolvidos. Jornalistas gabam-lhe a velocidade de raciocínio e o ritmo vertiginoso do discurso (quando se confessa “*cansado*” fá-lo com uma vitalidade incomodativa), mas colaboradores e intérpretes reconhecem-lhe sobretudo a atenção: a disponibilidade para parar-olhar-escutar. Há mal-entendidos que nunca se resolvem.

PEDRO SOBRADO

O SENTIDO DOS MESTRES

QUA 13 > 15:00 Dirigir actores e intérpretes, obsessivamente | QUI 14 > 15:00 Fazer ouvir o teatro, dar a ver a música | SEX 15 > 15:00 A encenação como exemplo de gestão

CASA DA CERCA – CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Os interessados em participar no curso deverão enviar o *Curriculum Vitae* e uma Carta de Motivação para geral@ctalmada.pt. A inscrição tem um valor de 60€ (30€ para Assinantes do Festival de Almada).

Orquestra Gulbenkian

Direcção musical de Jan Wierzba
SEG 04 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

Hedda Gabler

De Henrik Ibsen | Encenação de Juni Dahr
TER 05 > 15:00 | QUA 06 > 15:00 e 19:00
CASA DA CERCA

Pílades

De Pier Paolo Pasolini | Enc. de Ivica Buljan
TER 05 > 18:00 e 22:00
INCRÍVEL ALMADENSE

Nao d'amores

Criação

De Gil Vicente | Encenação de Ana Zamora
TER 05 > 21:30 | QUA 06 > 19:30
TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE

May B

Coreografia de Maguy Marin
QUA 06 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas

Espectáculo de Honra

Direcção de Joana Craveiro
QUI 07 > 19:30 | SEX 08 > 16:00 | DOM 10 > 15:00
TEATRO-ESTÚDIO ANTÓNIO ASSUNÇÃO

Be normal!

O novíssimo teatro italiano

De Daniele Villa | Encenação colectiva
QUI 07 > 21:30
FÓRUM ROMEU CORREIA

Città del Vaticano

De Falk Richter e Nir de Volf | Enc. de Falk Richter
SEX 08 > 21:00 | SÁB 09 > 21:00
TEATRO NACIONAL D. MARIA II

A lição

Criação

De Eugène Ionesco | Enc. de Miguel Seabra
SEX 08 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

As vozes

O novíssimo teatro italiano

De Annarita Colucci | Enc. de Roberto Andolfi
SÁB 09 > 18:00
FÓRUM ROMEU CORREIA

A gaivota

De Anton Tchecov | Enc. de Thomas Ostermeier
DOM 10 > 21:30 | SEG 11 > 19:00
TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE

Othello, variação para três actores

A partir de William Shakespeare
Texto de Olivier Saccomano
Encenação de Nathalie Garraud
SEG 11 > 17:00 | TER 12 > 21:00 | QUA 13 > 19:00
INCRÍVEL ALMADENSE

If at all

Coreografia de Rami Be'er
SEG 11 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

Tandem

O novíssimo teatro italiano

De Elena Stancanelli | Encenação colectiva
TER 12 > 18:00
FÓRUM ROMEU CORREIA

O feio

Criação

De Marius von Mayenburg | Enc. de Toni Cafiero
TER 12 > 21:00 | QUA 13 > 20:00 | QUI 14 > 21:00
SEX 15 > 21:00 | SÁB 16 > 20:00 | DOM 17 > 19:00
TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE

Trópico do Mar da Prata

Texto e encenação de Rubén Sabadini
TER 12 > 23:00 | QUA 13 > 17:00
TEATRO-ESTÚDIO ANTÓNIO ASSUNÇÃO

Housewife

De Esther Gerritsen | Enc. de Morgane Choupay
QUA 13 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

Homologia

O novíssimo teatro italiano

Criação colectiva | Enc. de Alessandra Ventrella
QUI 14 > 18:00
FÓRUM ROMEU CORREIA

Susn

De H. Achternbush | Enc. de Thomas Ostermeier
QUI 14 > 21:00 | SEX 15 > 18:00
CENTRO CULTURAL DE BELÉM

O terror e a miséria (não só) no III Reich

A partir de Bertolt Brecht
Encenação de Jesús Garcia Salgado
QUI 14 > 21:30
TEATRO DA TRINDADE

Graça - Suite teatral em três movimentos

A partir de textos de Graça Morais, António Tabucchi e Carlos J. Pessoa
Encenação de Carlos J. Pessoa
SEX 15 > 18:00 | SÁB 16 > 20:00 | DOM 17 > 16:00
TEATRO TABORDA

33º Festival de Almada

Pinóquio

A partir de Carlo Collodi | Enc. de Joël Pommerat
SEX 15 > 21:00 | SÁB 16 > 18:00
CENTRO CULTURAL DE BELÉM

Rat

Dramaturgia e encenação de Juan Mako
SÁB 16 > 15:00 | DOM 17 > 15:00
TEATRO-ESTÚDIO ANTÓNIO ASSUNÇÃO

Hotel Louisiana quarto 58

A partir de Albert Cossery | Enc. de João Samões
SÁB 16 > 18:00
FÓRUM ROMEU CORREIA

Cimbelino

Criação

De William Shakespeare | Enc. de António Pires
SÁB 16 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

A conferência dos pássaros

A partir de Farid Ud-Din Attar
Encenação de Cristian Pepino
DOM 17 > 18:00
TEATRO DA TRINDADE

Ricardo III

De William Shakespeare | Enc. de Tónan Quito
DOM 17 > 21:00 | SEG 18 > 18:30
TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENTE

Thanks for Vaselina

O novíssimo teatro italiano

De Gabriele Di Luca | Encenação colectiva
SEG 18 > 18:00
FÓRUM ROMEU CORREIA

Deixa-me que te baile

Coreografia de Mercedes Ruiz
SEG 18 > 22:00
ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

VENDA ANTECIPADA DE ASSINATURAS ATÉ 30 DE JUNHO

GERAL = 55€ CLUBE DE AMIGOS DO TMJB = 44€

A Assinatura do Festival de Almada dá direito à entrada directa no Palco Grande da Escola D. António da Costa. Nos restantes espaços, os talões da Assinatura devem ser trocados por bilhetes e a entrada está condicionada pela lotação da sala. Nos espectáculos realizados em Almada, a referida troca efectua-se na bilheteira do Teatro Municipal Joaquim Benite, excepto no caso do Fórum Romeu Correia. Nos espectáculos realizados em Lisboa, a troca efectua-se nas bilheteiras dos respectivos teatros e tem um custo acrescido de 2€ por espectáculo.



Dançar também para mudar a vida

Maguy Marin traz a Almada uma das coreografias mais marcantes da dança contemporânea europeia: *May B*, inspirada no universo de Samuel Beckett. Estreada em 1981, a criação mantém-se em digressão desde essa data, tendo já realizado mais de 600 apresentações em meia centena de países. Na entrevista que publicamos, Maguy Marin, cujo trabalho se inscreve na linha da dança-teatro de coreógrafas como Martha Graham ou Pina Bausch, fala-nos da influência que o estado do Mundo tem no seu trabalho, bem como na ousadia que representou para si, há 35 anos atrás, ter-se aventurado no universo dramático de Samuel Beckett.

É filha de republicanos espanhóis, e abandona Espanha ainda criança. Que sentimento lhe inspiram os refugiados? Isso mexe comigo profundamente; sou filha de refugiados, e tive de adaptar-me a outra cultura, a outra língua. Foi difícil ultrapassar isso, mas ao mesmo tempo essa vivência proporcionou-me uma riqueza infinita. Quando nos deslocamos, o coração e o pensamento crescem. Aquilo que actualmente se passa com os migrantes deixa-me atarrada. Não entendo a diferença que se faz entre refugiados políticos e migrantes económicos. Aqueles que partem porque não têm meios de subsistência fazem-no porque existe uma política que lhes torna a vida impossível. Do que é que temos medo, quando nos recusamos a abrir as portas?

Como é que estas questões, em particular, e o estado da sociedade, em geral, interferem nos seus espectáculos?

Quando nos debruçamos sobre aquilo que nos comove e que nos revolta, estamos já impregnados dessa circunstância: encontramos-nos sempre em relação com o tempo em que vivemos. Tenho bastantes estrangeiros na minha companhia. Sentir-me-ia mal se tivesse só intérpretes franceses. Os estrangeiros contam outra história. Deslocar-se do sítio onde está, para um jovem, molda-lhe a personalidade e abre-lhe perspectivas em relação ao outro. Todas estas circulações de experiências fazem com que a humanidade se abra.

Acabam de atribuir-lhe um Leão de Ouro na Bienal de Veneza: o que é que essa distinção representa para si?

Faz com que a minha família fique contente! Sou originária de uma família modesta, que me apoiou bastante, numa época na qual era ainda inimaginável viver só da dança. Esforçaram-se e sacrificaram-se para que eu tivesse os melhores professores. Acreditaram em mim com uma confiança incrível. Por isso este prémio é, em primeiro lugar, para eles.

Em que altura é que deixa de ser bailarina e começa a coreografar?

Não senti essa fronteira. Passei de intérprete, de bailarina, de ferramenta, para ser um criador – uma ferramenta inteligente, que pensa, que não é um soldadinho –, para a descoberta da possibilidade de inventar coisas e dessa forma emancipar-me. Tornei-me numa coreógrafa que gosta de meter as mãos na massa. Mas não me incomoda passar para o outro lado da criação.

Disse que a dança não podia mudar o Mundo, mas que lhe tinha mudado a vida, e que a Arte pode mudar a vida de cada um de nós. Este é um valor que de alguma forma procura transmitir?

Esse valor, de que fala, foi bastante importante para mim. Tive a sorte de me cruzar com o pensamento de outros artistas, de professores que me encorajaram a perseguir um objectivo, e eu própria senti necessidade de transmitir essa confiança.

O essencial não é o sucesso, mas conseguirmos viver de acordo com as nossas próprias escolhas e desejos. Eu trabalho, antes de tudo, com pessoas. São elas que motivam as minhas criações. Tenho uma companhia que se renova, mas já trabalho com alguns bailarinos desde o início e, sem eles, o trabalho não existiria.

É sobretudo com *May B* que alcançou a notoriedade consensual. Que importância é que esta criação teve no seu percurso?

Lia Beckett desde os vinte. Criei a peça em 1981: tinha trinta anos. Tratava-se, por isso, de uma camaradagem que me tinha desestabilizado. Aquilo que ele dizia sobre o corpo transtornava-me. Eu encontrava-me sob a influência de Maurice Béjart, cuja dança era lisa, normalizada, e na qual havia uma linha que separava claramente aquilo que era e aquilo que não era belo. Beckett veio baralhar tudo, e fez-me reflectir. Era preciso ter lata, na altura, como debutante, para me pôr a abordar o universo de Beckett através da dança. Mas tratava-se de uma afinidade, e consegui encontrar a força dentro de mim mesma para fazê-lo. Podia tê-lo feito sem lhe pedir autorização. À parte a expressão “*acabou, vai acabar*”, a peça não lhe faz directamente referência. Podia nunca ter-lhe dito nada. Mas para mim era importante dizer-lho, e acho que ele me ouviu.



**Maguy
MARIN**

Com 65 anos de idade, 40 de carreira e cinco espectáculos no activo, a coreógrafa Maguy Marin viu recentemente a sua carreira ser premiada com um Leão de Ouro na Bienal de Veneza. Nascida em Toulouse no seio de uma família de refugiados espanhóis, Maguy Marin é uma revoltada – discreta, mas enraivecida. Tocada pela obra de Beckett, e tendo sido discípula de Béjart, a coreógrafa inicia nos anos 80, em França, um caminho por territórios que Pina Bausch percorreria ao mesmo tempo na Alemanha: uma dança-teatro que nos revela a nossa verdadeira humanidade. Entre os variados prémios que já recebeu contam-se o Prix du Concours Chorégraphique de Nyon, o Grand Prix de la Danse du Syndicat de la Critique, o American Dance Festival Award, o Prix spécial du jury du Syndicat de la Critique, e um Bessie Award.

MARINA DA SILVA

Uma “Gaivota” engajada: olhar de novo para Tchecov e para a Rússia do seu tempo

Thomas Ostermeier regressa ao Festival de Almada 14 anos após ter apresentado *Disco pigs*, de Enda Walsh. Neste interregno assistiu-se à consagração do director da Schaubühne como um dos encenadores mais aclamados do teatro europeu contemporâneo. Em *A gaivota*, de Tchecov – um dos espectáculos que marcaram a temporada teatral europeia deste ano –, assistimos à celebração do texto e dos actores como o esteio do “novo realismo” professado por Ostermeier. E também ao ajuste de contas entre o encenador e os partidários do pós-dramatismo, com a crise dos refugiados ao fundo – às portas da Europa.

Estreado em Fevereiro deste ano em Lausana, *A gaivota* fez carreira em Maio no Odéon-Théâtre de l’Europe, numa digressão que passou ainda, entre outras cidades, pelo Teatro Nacional de Estrasburgo e pelo Teatro Stabile di Torino. Rapidamente se tornou num dos espectáculos mais badalados com estreia em 2016, provando que o público ainda não se cansou desta “vasta paráfrase do Hamlet” (Antoine Vitez) magistralmente escrita por Tchecov e que resultou num retumbante fracasso aquando da sua estreia absoluta em São Petersburgo, a 18 de Outubro de 1896.

UMA VIAGEM A SAKALINA

Numa altura em que a Europa se debate com uma crise humanitária originada pelas vagas de refugiados dispostos a pagar com a própria vida o risco que representa uma viagem para chegar a solo europeu, Ostermeier interroga-se acerca do envolvimento político e social de Anton Tchecov na época em que viveu. Em entrevista ao *Le Monde* o encenador alemão refere que Tchecov escreve *A gaivota* após uma viagem à ilha de Sakalina, que lhe serve de base para redigir uma espécie de reportagem sobre essa colónia penal: “Quando se tem conhecimento do inferno, passa-se a olhar para a vida de outra forma”, escreveu. “A gaivota fala-nos do amor e do teatro, numa altura em que, na Rússia, reinavam a fome e as epi-

demias”, acrescenta Ostermeier na referida entrevista, ao mesmo tempo que estabelece um paralelismo entre as personagens da peça e os artistas nossos contemporâneos, que, apesar da mortalidade diária no Mediterrâneo, se “mantêm na sua bolha, marcam férias e vivem obcecados com as suas carreiras e os seus percalços amorosos”. Tudo isto quando a urgência das circunstâncias deveria tornar premente a tomada de uma atitude política. Na encenação deste texto, Ostermeier acaba por citar várias correntes do teatro de vanguarda do século XX, embora não chegue a tomar, segundo afirma, uma posição no conflito estético que opõe o jovem artista Treplev e o escritor consagrado Trigorine, seu padrasto. Antes prefere “ler a peça à luz da confrontação entre aquilo que somos quando nos iniciamos como artistas, e aquilo em que nos tornamos quando amadurecemos”.

ENCENAR HUMILDEMENTE

Utilizando uma enorme “caixa” (cenografia do seu habitual colaborador Jan Pappelbaum) a toda a largura do palco, dentro da qual os actores nunca deixam de estar visíveis, estejam dentro ou fora de cena, esta *Gaivota* de Ostermeier vai ao encontro da sua necessidade, que o próprio tem vindo a afirmar, de que o teatro “conte uma história, com personagens e um conflito: que seja fiel ao conteúdo do texto e às intenções do autor”. O director artístico da Schaubühne refere-se claramente à sua oposição aos movimentos pós-modernos



A gaivota

DOM 10 > 21:30 | SEG 11 > 19:00
TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE

© Arno Declair

defendidos pelos teóricos “que escrevem nos suplementos culturais dos jornais de Berlim”. No recentemente editado (pela Actes Sud) *Le théâtre et la peur*, Ostermeier concretiza a sua oposição a esta estética: “Na Alemanha, a pesquisa teatral universitária é dominada pelo pós-dramatismo. Esta corrente surge de uma leitura errada do desconstrutivismo francês, e representa uma boa oportunidade para os investigadores de teatro se tornarem filósofos. Deixaram de se interessar pelo actor, pela peça, pela encenação, para se centrarem na dimensão metateatral do evento. Acho que o teatro realista e dramático, que é o que eu pratico, lhes parece demasiado banal. Mas eu, pelo contrário, creio que o que faço representa uma atitude bem humilde: quando entro na sala de ensaios nunca sei, à partida, qual será o resultado. Não parto já com uma ideia pré-concebida sobre que tipo de espectáculo irei fazer”.

A ESSÊNCIA DO TEATRO

Quando Ostermeier entra, com estrondo, na cena internacional (ganha o Prémio Europeu Novas Realidades em 2000; no ano seguinte recebe o Leão de Ouro da Bienal de Veneza; e em 2004 é artista associado do Festival d’Avignon), a geração anterior à sua apontou-lhe alguns alegados excessos formais, nomeadamente pela música rock e a energia trepidante dos seus intérpretes. Em 2008, o seu *Hamlet*, por exemplo, dividiu opiniões no Palácio dos Papas

de Avignon: houve quem o considerasse o espectáculo de um visionário, e quem não se entusiasmasse com o vídeo, a música interpretada ao vivo, e um actor (Lars Eidinger) que andava de coroa ao contrário e mastigava terra enquanto se dirigia directamente ao público. Mas, formalismos à parte, aquilo que não se pode afirmar é que Ostermeier se tenha afastado da essência do teatro (texto, actor, conflito), ou pelo menos se tenha afastado tanto quanto alguns dos seus coetâneos e conterrâneos – e seus epígonos, um pouco por todo o Mundo, Portugal incluído.

UM PALCO SOBRE OUTRO PALCO

O elenco francês (com um Piotr Sorine – Jean-Pierre Gos – orgulhosamente suíço) desta *Gaivota* é irrepreensível, no que toca à interpretação do texto do Mestre russo. Uma plataforma de tábuas (um palco por cima de outro palco, que entra pela plateia adentro) é o que basta para que nunca nos esqueçamos de que aquilo a que estamos a assistir é ficção – e, ao mesmo tempo, nos comovamos, espantemos e entusiasmemos com as vidas daquelas pessoas em cena. Se somos dos que se dedicam ao teatro, tanto pior. Enquanto ao fundo, durante as duas horas e um quarto que dura a peça, uma pintora realiza uma paisagem montanhosa em grande escala, que já perto do fim apaga por completo. Fazer e desfazer, tantas vezes quantas subirmos à cena: bem-vindos a Elsinore.

RODRIGO FRANCISCO



Momento dos ensaios de *Não d'amores*

© Rui Carlos Mateus

De Ionesco a Shakespeare, de Mayenbourg a Mestre Gil: quatro estreias em Almada

A Companhia de Teatro de Almada apresenta-se em dose dupla, com a *Não d'amores*, de Gil Vicente, e *O feio*, de Marius von Mayenbourg. O Teatro Meridional debruça-se, por sua vez, sobre Ionesco e o teatro do absurdo, fazendo de *A lição* o espectáculo que marca também o regresso de Miguel Seabra aos palcos. *Cimbelino*, a tragicomédia de Shakespeare que António Pires encena e na qual participam os alunos finalistas da ACT School, promete fechar, com chave de ouro, o rol das estreias.

Quase 500 anos separaram os dois espectáculos que a CTA apresenta, em estreia, neste Festival. A *Não d'amores* foi representada pela primeira vez em 1527, para celebrar o regresso da família real a Lisboa, ao passo que *O feio*, do alemão Marius von Mayenbourg, data de 2007 e consiste numa sátira moderna à face mais negra do capitalismo e da globalização. A CTA conta, para o efeito, com a colaboração de dois encenadores estrangeiros: enquanto o italiano Toni Cafiero tem, n' *O feio*, a primeira oportunidade de encenar em terras lusas, Ana Zamora, especialista em teatro renascentista peninsular, regressa ao Festival depois de, em 2010, ter apresentado *Dança da morte*. Nesta edição, Zamora assina a encenação da peça com nome idêntico ao da companhia que dirige há 15 anos, mas a verdade é que o texto de Gil Vicente tem sido um desafio. Desde logo porque a história, feita de uma sucessão de candidatos que desejam subir a bordo da nau construída pelo Príncipe da Normandia, se afasta tanto da ideia moderna de teatralidade, com nó e desenlace, como do fundo religioso que caracteriza as outras *Barcas*, como a da Glória e a do Inferno. “Acontece que nós especializámo-nos em fazer teatro a partir de elementos não puramente teatrais”, explica Ana Zamora. “O repto é esse: codificar um outro tipo de teatralidade,

inexistente nos dias que correm. O teatro renascentista tem uma espécie de simplicidade que faz com que não seja preciso inventar. Basta ler o texto e tomar os seus aspectos históricos, plásticos, musicais e literários como ponto de partida. A nossa máxima consiste em fazer o máximo com o mínimo”. Para além das composições musicais quincentistas que enriquecem o espectáculo, o bilinguismo original do texto de é mantido – uma situação que, para a encenadora, “é muito bonita e reflecte a proximidade que existia, naquela época, entre o castelhano e o português”.

DA ESCRITA CONTEMPORÂNEA

Toni Cafiero considera Marius von Mayenbourg um dos autores mais importantes da actualidade. “Rompeu com o teatro pós-dramático ao não abrir mão de contar uma história, mas, ao mesmo tempo, tirou partido das suas últimas conquistas, nomeadamente no que diz respeito ao tratamento do tempo, do espaço e das personagens”, explica o encenador. Nesse sentido, o público tem de se esforçar por acompanhar uma história que, no caso de *O feio*, tem uma forma “complexa, mas não complicada”. O tema central da peça é a perda de identidade e o encenador aposta numa mecânica performativa intrincada (com quatro actores a interpretarem um total de sete personagens) para conceber um verdadeiro jogo de espelhos e contar a história de Lette, um engenheiro talentoso que vê a sua progressão na carreira de-

pendente da operação plástica que fará de si um vendedor atractivo e convincente. Ceder a esse impulso e aceitar a produção em série do seu novo rosto são os desafios que Lette tem de enfrentar, sendo o reflexo de “uma sociedade onde nos dizem o que comer, o que dizer, o que vestir”, e onde, segundo o encenador, “compactuar com as regras do mercado significa vender o nosso eu, o lado que nos permite conhecer o Mundo”.

MANIPULAÇÃO E PROPAGANDA

Depois de, em 2013, ter subido ao Palco Grande para interpretar *O Sr. Ibrahim e as flores do Corão*, Miguel Seabra pisa novamente as tábuas para dar vida ao Professor de *A lição*, de Eugène Ionesco. “Com este texto, retomamos uma das vias de trabalho do Teatro Meridional – a montagem de grandes clássicos da dramaturgia mundial – e regressamos a uma das minhas áreas de eleição: a tragicomédia”, declara o actor e encenador. O texto data de 1951, inscrevendo-se, por um lado, no movimento que ficou conhecido por Teatro do Absurdo, e, por outro, no sentimento de vazio que sobrou depois de uma guerra que provocou mais de 40 milhões de vítimas mortais. “O autor utiliza a temática da pedagogia como leitmotiv”, explica Miguel Seabra. “Interessa-lhe falar, em primeiro lugar, de manipulação. E a verdade é que este é um tema muito actual, sobretudo quando assistimos à ascensão de movimentos de direita por essa Europa fora”.

SHAKESPEARE TRAGICÓMICO

António Pires regressa ao Festival de Almada depois de, no ano passado, ter apresentado *Quatro santos em três actos*. O encenador e director artístico do Teatro do Bairro reconhece que este *Cimbelino* é fruto da mesma estética: “A minha maneira de comunicar é muito coreográfica, conta muito com a música, com o movimento... A novidade é que nunca tinha experimentado fazer Shakespeare assim”, assume, com humor. A tragicomédia pertence à última fase da obra do bardo inglês e poucas vezes foi levada à cena em Portugal: “É uma peça muito diferente daquilo que, normalmente, é Shakespeare. É uma peça feita de cenas curtas, que se sucedem muito rapidamente, e cujas personagens não são tão reflexivas. Agradou-me imenso esta estrutura e, por outro lado, o jogo que me permitia estabelecer com a minha memória e com a memória cultural colectiva. À medida que a lia, os ambientes lembravam-me ora o Romeu e Julieta, ora os contos infantis, ora cenas sérias de guerra e de corte. Resolvi jogar com isso e, muito em particular, com referências da pintura, como Yves Klein, Clint e Velásquez. Por isso este espectáculo não vai ser feito de uma forma tradicional”, garante o encenador. Entretanto, os ensaios continuam. As quatro estreias têm lugar em Almada, repartindo-se entre o Palco Grande da Escola D. António da Costa e o TMJB.

ÂNGELA PARDELHA



Città del Vaticano

SEX 08 > 21:00 | SÁB 09 > 21:00
TEATRO NACIONAL D. MARIA II

© Matthias Heschl

Tirar o Vaticano do armário

A Cidade do Vaticano, um “Estado rico e protegido por umas paredes bem altas”, é o ponto de partida para o alemão Falk Richter e um grupo de jovens intérpretes (europeus com várias origens, incluindo portuguesas) se interrogar sobre os conceitos de *identidade, família e pertença* no contexto do mundo globalizado em que vivemos. Os dogmas sexuais do catolicismo, abalados por alguns escândalos envolvendo altos dignitários da Igreja, alertam-nos para os perigos relacionados com a repressão das pulsões de cada um – bem como para o crescimento de movimentos fascistas na Europa, que se vão alimentando da infelicidade das pessoas.

Como é que o Vaticano se tornou no ponto de partida para este espectáculo?

O ponto de partida foi criar um espectáculo acerca das identidades europeias. O que é que a Europa e a sua tradição cultural significam para a nova geração de europeus? E até que ponto são importantes os chamados “valores cristãos”? O Vaticano é a mais velha instituição cristã. É quase um sinónimo de *Europa*. Só que é bastante rico e encontra-se protegido por umas paredes bem altas. Por outro lado, estabeleceu uma escala de valores que ainda nos afecta a todos, baseando-se nuns conceitos de *masculino, feminino e sociedade* que são muitas vezes conservadores, hetero-normativos e frequentemente repressivos. O Vaticano também não se confronta com os crimes horríveis que cometeu durante séculos. A Igreja Católica maltratou as mulheres, contribuiu para os crimes de ódio, racismo, homofobia – e tem havido padres colocados no topo da hierarquia católica que sistematicamente abusaram de crianças. O Vaticano condena oficialmente a homossexualidade, mas há lá muitos padres que são eles próprios homossexuais. Só que não o assumem abertamente. No fundo, o Vaticano é um sistema em larga escala corrupto, que acabará eventualmente por colapsar, graças à sua duplicidade e aos seus próprios crimes e mentiras.

Que elenco é este com quem trabalha?

Nos últimos dois anos tinha dado cursos na Bienal de Veneza acerca de *género,*

identidade, e de um *sentimento de pertença* complexo. Trabalhei com um grupo de intérpretes originários de vários países. Aquilo que lhes perguntei foi: “*O que é que sentes como lar? Que tipo de família queres criar? Sentes-te ligado à nação em que nasceste? Quão diferente é a tua vida da vida dos teus pais? Que papel é que a religião tem na tua vida?*”. A maior parte dos actores provinha de famílias multi-culturais, falava mais do que uma língua em casa, e já tinha vivido em mais do que um país. Tanto o Gabriel da Costa como o Telmo Branco e a Tatjana Pessoa têm raízes portuguesas.

Qual é a percentagem de texto da sua autoria – e que parte se deve à contribuição dos actores?

Pedi aos actores, e encorajei-os, para que contribuíssem com várias histórias pessoais. Reuni esse material e editei-o, e ele tornou-se no texto do espectáculo. Também existem momentos de improvisação estruturada. Mas a maior parte do texto do espectáculo foi escrita por mim, ainda que, no fim de contas, quase tudo nesta peça tenha sido influenciado e co-criado pelos seus intérpretes.

Acha que a recepção deste espectáculo em Portugal pode ser muito diferente da de Viena?

Vamos ver. A Áustria também é um país bastante católico, e os nossos primeiros espectáculos em Viena tiveram um enorme

sucesso, com o público a aplaudir de pé. Por toda a Europa, as pessoas que vivem nas capitais tendem a ser mais abertas e progressistas do que as que vivem na província – e a minha opinião sobre Lisboa é de que se trata de uma cidade bastante aberta e progressista.

Acha que ainda existe espaço no teatro moderno para os clássicos?

Já dirigi grandes produções de peças de Shakespeare, Schiller e Tchecov, na Schaubühne de Berlim ou no Burgtheater de Viena. Os textos de Schiller, Brecht, Büchner ou Müller influenciaram em grande medida a minha forma de pensar e de escrever. Neste momento da minha vida, estou fascinado pelo estado físico e mental dos seres humanos, nesta época em que vivemos. São tempos de mudança e de conflito. Começámos a libertar-nos de um sistema religioso repressivo e destrutivo. Mas, como resultado, estamos a enfrentar um retrocesso político. Existe uma nova montada do fascismo na Europa, com grupos cada vez mais fortes. A mudança rápida da sociedade torna algumas pessoas infelizes. E essa infelicidade acaba por arastá-las para o radicalismo religioso e político. E é sobre isso que eu quero escrever. Quero fazer um teatro que confronte o público com as suas vidas, sonhos, dificuldades, ameaças, medos, alterações políticas, e com as relações íntimas que acontecem aqui e agora.

RODRIGO FRANCISCO



Falk RICHTER

Falk Richter (n. 1969, Hamburgo) é um dos mais influentes autores e encenadores da sua geração. As suas peças têm sido estreadas em teatros como a Schaubühne de Berlim, a Schauspielhaus de Zurique ou o Teatro Maxim Gorki. Um dos mais recorrentes temas da sua obra é a relação entre a economia neo-liberal e a forma de vida das sociedades ocidentais – levando a sua pesquisa ao nível das relações íntimas dos cidadãos. Desde a estreia de *Nothing hurts*, em 1999, Richter tem procurado, nos seus espectáculos, uma síntese entre a representação, a dança e a música. Juntamente com René Pollesch, é considerado um dos expoentes máximos do teatro pós-dramático, incorporando nos seus textos a biografia dos seus intérpretes, bem como referências ao mundo da filosofia e da sociologia.



Perfil de uma geração a braços com a precariedade, de olhos postos nas estrelas

Depois de, nas últimas duas edições, se ter debruçado sobre as mais jovens gerações do teatro argentino e espanhol, o Festival de Almada olha agora para o Novíssimo Teatro Italiano. Num país em que não existem subvenções regulares para as companhias independentes, os jovens artistas italianos preferem escrever eles próprios os textos que levam à cena. Quando se trata de escolher um tema, têm bem claro aquilo que querem dizer – a ponto de, por vezes, nem serem precisas palavras.

Em 2014 foram os jovens criadores argentinos, com as suas peças de “*uma mesa e duas cadeiras*”, a mostrarem-nos que se pode fazer teatro com quase nada – desde que haja um bom texto e bons actores. No ano passado comprovámos, com seis espectáculos e um ciclo de leituras encenadas, os resultados de uma política cultural que fomenta a produção dramaturgica: não é por acaso que Espanha é dos países da Europa com mais peças de autores nacionais estreadas por temporada. Este ano chegamos cinco jovens grupos de Itália cujos espectáculos de alguma forma reflectem a condição daqueles que vivem na casa dos trinta num ensolarado país do Sul da Europa – e ainda não partiram. Cinco histórias sobre ser jovem, sobre fazer teatro, e sobre já não saber o que fazer.

É A NORMALIDADE, ESTÚPIDO!

Cansados de ouvir a pergunta “*Sim, mas qual é o teu trabalho?*” quando dizem que fazem teatro, os actores do colectivo de Florença Teatro Sotterraneo resolveram criar *Be normal!*, um texto escrito por Daniele Villa para a dupla de actores Claudio Cirri e Sara Bonaventura. Na fronteira entre o teatro e a *performance*, e convidando por vezes os espectadores para um papel activo no espectáculo, os dois jovens intérpretes centram-se no conceito de *normalidade* para demonstrar, através do riso, a sua ininteligibilidade nos dias que

correm. Se não, vejamos: a mesma sociedade que encaminha os jovens para a dita normalidade (emprego, família, créditos bancários, etc.) dificulta, por outro lado, o seu acesso a esses mesmos bens, ditos normais. Desde o telelixo até às insondáveis mensagens escritas nas estrelas, *Be normal!* oculta sob a capa do sarcasmo um mal-estar de estar na vida bem mais desesperado e mais profundo: “*Estou aqui! Raptem-me!*”, grita a dada altura um dos actores para o céu, quando julga avistar um ovni.

PARTIDA SEM REGRESSO

Inspirando-se no conto de Dino Buzzati *Os dias perdidos*, o grupo romano Illoco Teatro criou *As vozes*, que decorre num apeadeiro de província, para além do espaço e do tempo. Nessa estação existe um chefe e o seu jovem ajudante: uma dupla cuja mútua rezinguice denuncia o já prolongado convívio. Uma jovem quer partir para não regressar, e descobre que, antes dela, muitos outros haviam já tomado esse caminho: as suas vozes encontram-se encerradas no amontoado de caixas dessa estação em parte nenhuma. São de várias épocas e falam diversos dialectos, ou não fosse a Itália um país de emigrantes, agora confrontado com as tragédias dos que morrem quase todos os dias a tentar chegar às suas praias.

PEDALAR A DUAS VOZES

Sabino Civillieri e Manuela Lo Sicco fundaram com Emma Dante, em 1999, a com-

panhia siciliana Sud Costa Occidentale, que há dois anos trouxe a Almada *As irmãs Macaluso*. Mas a partir de 2011 os dois criadores optaram por uma via autónoma – via essa agora percorrida numa daquelas bicicletas para duas pessoas. *Tandem* é o nome do espectáculo que trazem a Almada: um texto encomendado a Elena Stancanelli para que versasse sobre as ideias de colaboração e junção de esforços. No caso das duas jovens da peça, a bicicleta movida a quatro pedais é também um mote para se falar de amor. A construção de um espectáculo é também afinal, em si própria, uma conjugação de contribuições artísticas. No caso de *Tandem* assinale-se o contributo do cantor Davide Livorinese e do cenógrafo Mario Petriccione.

PALAVRAS PARA QUÊ?

Partindo da obra do antropólogo inglês Daniel Miller – *The Comfort of Things* (2008), que consta de um álbum de 30 londrinos fotografados na solidão das suas casas –, o grupo milanês Dispensabarzotti montou um espectáculo sem texto que aborda um dos problemas mais prementes (e silenciados) das sociedades ocidentais: a solidão na terceira idade. Este colectivo reúne jovens actores formados na Academia Paolo Grassi, e foi fundado pela dupla Alessandra Ventrella e Rocco Manfredi. George é o nome de um desses idosos solitários fotografados numa poltrona, sem ninguém para comemorar o seu aniversário. *Homologia*, assim se chama esta peça, recebeu o prémio Generazione Scenario pela sua cenografia.

SOBRE CHARROS E VASELINA

A tríade de actores Massimiliano Setti, Gabriele Di Luca e Luisa Supino fundou o colectivo Carrozzeria Orfeo, em Mântua, com o objectivo de dispor de total autonomia artística para a concepção dos seus espectáculos. E, de facto, se *Thanks for Vaselina* não existisse, teria de ser inventado. O enredo mirabolante criado por Gabriele Di Luca não pode deixar de fazer-nos invocar a imaginação explosiva de De Filippo: um par de amigos (desempregados, imagina-se) tem a rebuscada ideia de inverter as lógicas comerciais capitalistas e resolve passar a exportar Marijuana da Itália para o México. Para servir de pombo-correio, apressam-se a requisitar os serviços de uma “*gordalhufa*” que frequenta um grupo de auto-ajuda para elevar o amor-próprio. Com a cumplicidade da mãe de um deles, viciada no jogo, os dois amigos deitam literalmente mãos à obra para recheiar a rapariga-correio com a mercadoria de exportação. Entretanto o pai de um dos rapazes regressa a casa após 15 anos de ausência, consideravelmente transformado: é agora um transexual. *Thanks for Vaselina* é não só uma comédia desopilante como também um ataque mordaz ao pensamento politicamente correcto que por vezes nos domina, e à sociedade higienizada em que nos vamos transformando. Não é preciso puxar muito pela cabeça se quisermos descobrir para o que é que a vaselina é precisa.

RODRIGO FRANCISCO



Susn

QUI 14 > 21:00 | SEX 15 > 18:00
CENTRO CULTURAL DE BELÉM
(PEQUENO AUDITÓRIO)

© Arno Decair

Sobre Ostermeier e os actores

O crítico de teatro espanhol José Gabriel Antuñano, que no próximo Outono publica um estudo sobre os principais encenadores europeus contemporâneos, assistiu a *Susn* no festival Temporada Alta de Barcelona. Antuñano sublinha que o assinalável talento de Ostermeier para dirigir actores é tanto mais visível quanto ele trabalhe fora da sua Schaubühne, cujos actores, aponta, conferem um “estilo” próprio aos espectáculos em que participam. *Susn* é uma produção da Kammerspiele de Munique e recebeu o Prémio da Bienal de Veneza 2013, tendo a interpretação de Brigitte Hobmeier recebido os mais rasgados elogios da imprensa alemã.

Thomas Ostermeier gosta de revelar (e exhibir) a sua contestação ao sistema social, o seu empenhamento político, e o modo desassombroso como olha para o Mundo a partir do seu teatro. Apostando em contar histórias, e baseando-se no trabalho do actor, gosta de designar o seu estilo como “*novo realismo*”, por oposição ao teatro pós-dramático, para *épater le bourgeois*, que actualmente prospera em grande parte da cena berlinense, como na Volksbühne de Frank Castorf.

DENTRO E FORA DA SCHAUBÜHNE

No entanto, pode não ser imediata a constatação desta diferença logo nos primeiros minutos dos seus espectáculos. Isto porque os seus actores habituais – plenos de energia e com uma elocução herdada do expressionismo, adoptando o *gestus* e o jogo de entrada e saída da personagem – acabam por iludir os espectadores. À medida que os seus espectáculos se desenrolam no palco da Schaubühne, a força interpretativa, a utilização do espaço, a revelação das personagens mais pelo seu comportamento social do que pela sua psicologia, e a progressiva evolução da cenografia ocultam outra faceta, bem mais importante do trabalho de Ostermeier. Falo da direcção de actores. É por esta razão que nos é bastante útil debruçarmo-nos sobre as encenações de Ostermeier realizadas noutros teatros e com outros elencos, que não possuam as características do actor berlinense, como é

o caso de *Susn*. A espectáculos como este não faltam as características distintivas de Ostermeier – mas é-nos mais fácil apreciar nestes casos a sua subtilidade e a sua técnica para dirigir os tais actores desprovidos de psicologismo, ao mesmo tempo que não padecem de quaisquer deformações maneiristas ou exageros expressionistas.

MONÓLOGO PARA DOIS ACTORES

Susn conta com uma interessante e importante intervenção dramaturgica: o monólogo do texto original transforma-se numa peça para dois actores, na qual só a actriz é que fala, mas ambos interpretam. A peça é claramente segmentada em quatro partes, que abraçam a vida de *Susn* desde os seus 18 aos 50 anos de idade, num processo de degradação crescente: religiosidade excessiva; iniciação sexual seguida de uma marcada adicção; descida aos infernos consubstanciada no álcool e nas relações sexuais esporádicas e intensas; e regresso a uma religiosidade falsa, acompanhada de alucinogéneos. O trabalho de dramaturgia e encenação inclui a gravação de imagens que, alternando com projecções em directo num ciclorama ao fundo, contribuem para aprofundar o subtexto das personagens e sustentam toda a acção. Trata-se de uma encenação com variados matizes, num espaço cénico despojado, com alguma vegetação outonal e um par de velharias que sublinham a degradação da protagonista. Ostermeier, que conta sempre com a criatividade dos intérpretes e as suas sugestões, consegue realçar variadíssimas subtilidades

da actriz Brigitte Hobmeier: no que toca ao comportamento exterior, há que tornar verosímil um arco temporal de 30 anos, no qual, nos quatro períodos delimitados pelo texto, existe uma mulher diferente, com distintos graus de deterioração física e psicológica.

UMA INTERPRETAÇÃO NOTÁVEL

É notável o trabalho realizado ao nível da elocução, do movimento e das atitudes comportamentais – que não são mais do que reflexos daquilo que ocorre no interior desta mulher. Percebem-se nitidamente os seus anseios e desejos, bem como os seus diferentes rasgos e tons, bastante diferenciados, pelos quais Hobmeier passa rapidamente, sem uma atitude psicológica de fundo, mas apoiando-se nas variadas formas de enfrentar as distintas situações com que se depara. Esta interpretação apoia-se na presença do outro actor, que é não só receptor de um discurso, mas também um elemento dinamizador das situações em que a protagonista se encontra. Gundars Āboliņš corporiza um homem indeterminado, capaz de desencadear conflitos, transtornos, ou de alterar os objectivos da mulher. Resumindo, *Susn*, que agora chega ao Festival de Almada, é um espectáculo essencial, se quisermos avaliar a capacidade de direcção de actores de Thomas Ostermeier – ainda que não beneficie, é certo, do mesmo impacto mediático de outras encenações suas.

JOSÉ GABRIEL ANTUÑANO



**Thomas
OSTERMEIER**

Thomas Ostermeier (n. 1968, Soltau) realiza as suas primeiras encenações, com assinalável sucesso, em 1996, na Baracke, um espaço gerido pelo Deutsche Theater. Em 1999 é nomeado director da Schaubühne, a mítica sala de Berlim que se encontrava à beira do naufrágio, após o período áureo da direcção de Peter Stein, e que ele resgata para a primeira linha do teatro mundial. Em 2000 é-lhe atribuído o Prémio Europa – Novas Realidades Teatrais e em 2011 a Bienal de Veneza atribui-lhe o Leão de Ouro pelo conjunto da sua obra. Apologista de um teatro assente no texto e na criatividade dos actores, Ostermeier tem assinado as encenações de alguns espectáculos que entraram directamente para a História do teatro europeu, como *Hamlet* (2008), *Um inimigo do povo* (2012) e *Ricardo III* (2015).



Ricardo III

DOM 17 > 21:00 | SEG 18 > 18:30
TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE

© Hugo Rodrigues

Entrevista com Tónan Quito: “No fim de contas, seremos todos Ricardos?”

Ricardo III, a célebre tragédia de William Shakespeare, estreou em 2015, no Teatro Nacional D. Maria II, encenada por Tónan Quito. O espectáculo corresponde ao culminar de um trabalho centrado na política e nos jogos de poder, levado a cabo pelo encenador ao longo do último ano. O Festival de Almada acolhe a peça que recebeu o Globo de Ouro para Melhor Espectáculo de Teatro do ano passado e que viu a interpretação de Miguel Moreira ser distinguida com o Prémio SPA para Melhor Actor.

O que distingue, a seu ver, esta encenação de *Ricardo III*?

A linha forte desta encenação é o facto de a personagem Ricardo III ser feita por todo o elenco, homens e mulheres, centrando as respostas na pergunta: seremos todos Ricardos? A ideia era perceber até que ponto todos os personagens eram ambiciosos ou sequiosos de poder, tal como Ricardo.

O interesse pela peça de Shakespeare surgiu em 2008, quando interpretou a personagem de Arturo Ui em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht. Em que medida essa primeira experiência condicionou a leitura de *Ricardo III* e a concepção desta personagem?

O facto de ter feito esse espectáculo da Truta levou-me a conhecer o texto, visto que o *Arturo Ui* é a reescrita de *Ricardo III*, e a querer fazer o original. Não me condicionou à partida, uma vez que o texto de Shakespeare é mais complexo, bem como a personagem. Em Brecht é um *gangster* a querer o seu poder, a conquistar a cidade – depois o Mundo – e existe uma colagem à realidade: a ascensão de Hitler. Em Shakespeare temos um ser que se encontra “*aborrecido*” por haver paz e, para voltar a ser total, tem de ser Rei para continuar a lutar.

Por outro lado, teve já ocasião de reconhecer que a sua encenação anterior (*Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen) também foi determinante para que te-

nhá decidido levar *Ricardo III* à cena no ano passado. Porquê?

2015 era ano de eleições e interessava-me confrontar o público com o texto de Ibsen, pois aborda a questão do poder e dos seus mecanismos, da verdade e da mentira, e o modo como nós podemos ser manipulados como colectivo, dependendo da forma como nos é posto um problema. Com o convite do Tiago Rodrigues para fazer um espectáculo no TNDMII, surgiu a hipótese de continuar a colocar o poder político no centro do palco. Em *Ricardo III* assistimos ao bastidor da política, a todas as movimentações que Ricardo faz até ser rei.

Que traços de Ricardo III lhe permitem estabelecer a ponte com o presente?

Temos um ser, irmão do rei, que tinha tudo o que queria. Estava bem, realizado, adorava tudo o que fosse combater, ludibriar, manipular, mentir, matar... De repente vem a paz e ele vê-se sem razão para existir; sente-se frustrado, anulado. Ele é cheio de ambição, com poder de retórica e o dom da manipulação. Tiremos este indivíduo da corte do século XVI e encontramos uma pessoa real.

Privilegiou o lado pessoal ou o lado político da personagem?

Preocupou-me colocar em cena o egocentrismo de todas as personagens. O que cada um faz para que, no fim do dia, a sua cabeça continue em cima dos ombros. Ri-

cardo III não é um ser político; aquilo que o move não é a política; aquilo que o move é a guerra; ele é um ser que só se realiza em combate e a fazer o mal. E penso que tem uma vantagem sobre todos os outros: ele conhece a sua virtude; apesar de ser disforme (como nos diz no início da peça). Ele sabe que tem o dom da sedução e da manipulação e, por isso, seguimos quase com um prazer ingénuo todos os passos que dá, cada morte que acontece. E tudo o que ele quer, acontece.

Que mensagem tentou transmitir ao fazer com que vários actores dessem vida à mesma personagem? Como é que essa transição se opera em cena?

Não defendo propriamente uma mensagem. Pareceu-me que poderia ser possível distribuir este ser complexo por todo o elenco. Os ensaios serviram para perceber até que ponto seria possível fazê-lo e, felizmente, foi. A ideia à partida seria a luta pelo poder: um grupo de actores que luta pelo protagonismo. Depois, como a ideia era um pouco inconsequente, tornou-se mais interessante mostrar vários lados do Ricardo usando pessoas diferentes e permitir a todos os actores ser o seu oposto, isto é: “*Eu sou traído pelo Ricardo, mas a seguir vou eu trair. Sou criado e senhor*”. O Fernando [Ribeiro] tinha posto nos ensaios uma bola, como adereço, e começámos a usá-la como corcunda – de uma forma natural, começámos a passar a corcunda uns aos outros.

Como descreveria o seu trabalho de direcção de actores, à frente deste elenco com formações e origens tão distintas?

É um grupo de actores incrível. E interessava-me ter várias gerações e pessoas com fazeres diferentes em palco para trabalhar esta peça... Porque é sobre isso que a vida é, e Shakespeare é muito bom a escrever sobre a vida, a coexistência de diferentes vontades, de medos, de ambições e de expectativas. E interessava-me muito esse confronto. Precisava de um grupo de actores fortes e com grande capacidade criativa (muitos deles são criadores também) para conter esta história sanguinária. No fundo, tratou-se de criar um problema e de ir organizando as ideias e as pessoas para não pararmos de encontrar soluções para todos os problemas – e de ir tentando manter a vontade de fazer esta peça. O espectáculo é aquilo que os actores quiseram que fosse.

Por que razão optou pela música ao vivo e por um cenário despojado, que usa as paredes do teatro para delimitar o espaço?

Queria que o espectáculo tivesse um toque de concerto, em que a música fosse mais uma personagem, quer para criar ambientes, quer para ser o mote das cenas. Quanto ao cenário, imaginava a acção num campo de batalha, num espaço que não fosse concreto. E, de facto, vai-se transformando ao longo da peça num imenso cemitério. | ÁNGELA PARDELHA



Pinóquio

SEX 15 > 21:00 | SÁB 16 > 18:00
CENTRO CULTURAL DE BELÉM
(GRANDE AUDITÓRIO)

© Elizabeth Carecchio

E se as crianças mandassem?

Estreado em 2008 no Théâtre de l'Odéon, *Pinóquio*, a adaptação para teatro que Joël Pommerat realizou a partir do clássico de Carlo Collodi, revelou-se um sucesso de crítica e de público, mantendo-se em digressão desde essa data e tendo sido recriado no Teatro Meyerhold de Moscovo. Já este ano, o espectáculo recebeu um Molière para Melhor Peça para a Infância apresentada em França, encontrando-se em preparação uma versão operática para o festival de Aix-en-Provence 2017. Marion Boudier é a dramaturgista de Pommerat na sua Compagnie Louis Brouillard: transcrevemos um excerto do posfácio da edição francesa do texto que o encenador revisitou.

Dado o grande número de diálogos, a novela *As aventuras de Pinóquio*, constitui um convite à dramatização. A plasticidade deste texto – escrito num estilo fragmentado, sob a forma de um folhetim distribuído como suplemento infantil num jornal romano – incita igualmente a uma grande liberdade no que toca à reescrita e à reapropriação da sua história. A maioria dos críticos concorda que este texto é bem mais do que uma obra-prima da literatura juvenil. Com efeito, ainda que tenha sido escrito para as crianças, *As aventuras de Pinóquio* excede em grande medida o âmbito infantil, encerrando diversos níveis de leitura. Collodi tira partido do abatimento das fronteiras entre o conto maravilhoso, a história de formação e o romance picaresco – se bem que a obra permaneça aberta em relação aos seus significados, e ambígua quanto às intenções do autor. Se a sucessão de contrastes que surpreendem Pinóquio corresponde a uma série de contra-exemplos quanto à boa conduta a seguir (obediência ao pai e obrigação de estudar, ser prudente e resistir às tentações), a dimensão moral do mito permanece no entanto indefinida, uma vez que a nossa marioneta é um anti-herói alternadamente transgressivo, revoltado e atractivo. Assim sendo, Pommerat encontra neste conto a inspiração e a distância necessárias para uma reapropriação pessoal, que vai ao encon-

tro da pesquisa que tem desenvolvido na sua obra em torno do Homem, das suas representações, dos seus valores e do seu modo de existir. Ao contrário dos desenhos animados da Disney, de 1940, que limitaram o conto a uma leitura bem-pensante, Pommerat não apaga os aspectos literários e ambivalentes desta história, conservando toda a sua violência e toda a complexidade do percurso de Pinóquio até se tornar num ser humano.

PEQUENOS TIRANOS

Como já explicou em diversas entrevistas, Pommerat apodera-se dos contos infantis porque estas histórias o tocam pessoalmente. Não se trata de histórias exclusivamente para crianças, ainda que o encenador adapte a sua forma de escrever para elas: “*Conto-lhes histórias ‘de’ crianças – e não ‘para’ crianças. Quando me dirijo a elas, não me torno num estranho de mim mesmo. Não imito, não lhes copio a linguagem: procuro, isso sim, os meus elos de ligação com elas*”. Sem actualizar completamente a história de Pinóquio, que faz acontecer num ambiente longínquo e de alguma forma atemporal, Pommerat moderniza-a e valoriza os seus possíveis ecos contemporâneos. As personagens exprimem-se numa linguagem actual, oral e familiar. O próprio Pinóquio é representado como um ser activo, que é dono do seu próprio destino. É representativo, ao mesmo tempo, de uma etapa do desenvolvimento das crianças e,

em sentido mais lato, de uma certa ideologia contemporânea do poder-absoluto individual: “*Este Pinóquio faz-me lembrar alguns miúdos de hoje em dia: as crianças-tirano que mandam em tudo*”.

REVIRAVOLTA POÉTICA

Pinóquio é uma obra-charneira na produção de Pommerat, representando uma reviravolta poética e estética. Por um lado, inaugura a exploração de “*um veio de escrita realista e humorística*” e, por outro, marca a aparição da cor nas suas criações, nomeadamente no que toca aos efeitos luminotécnicos. O espectáculo oscila entre um realismo cru e um outro, mais poético – ou se quisermos, onírico. Assim sendo, após o ruído concreto e repugnante do vômito do monstro marinho, vemos, por exemplo, as duas personagens a flutuar num esplêndido mar azul ondulante. Realizada graças a um raio laser, a imagem dos dois homens remando em cima de uma bóia no meio do mar é um dos símbolos da peça. Após um conjunto de espectáculos que o próprio Pommerat por vezes qualifica como “*abstractos*” (com tons monocromáticos e personagens hieráticas), *Pinóquio* – juntamente com *Je tremble (1 et 2)* – inaugura um caminho na utilização de meios mais espectaculares. Em ambas as peças surge a figura de um apresentador-narrador que pertence explicitamente ao universo do espectáculo, do circo ou do *cabaret*.

MARION BOUDIER



Joël POMMERAT

Joël Pommerat (n. 1963, Roanne) funda a sua companhia em 1990. Foi artista residente do Espace Malraux-Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie, do Théâtre des Bouffes du Nord (a convite de Peter Brook), do Odéon-Théâtre de l'Europe e ainda do Théâtre National de Bruxelles. Em 2006 foi também artista convidado do Festival d'Avignon, onde recebeu o Grande Prémio de Literatura Dramática por *Les marchands*. A sua obra encontra-se publicada na editora Acts Sud. No Festival de Almada, apresentou, com um êxito assinalável, *Círculos (ficções)* e *A reunificação das duas Coreias*. Este ano Joël Pommerat tem acompanhado a digressão mundial do seu último espectáculo: *Ça ira 1 (fin de Louis)*, um ambicioso projecto com quatro horas e meia de duração sobre a instauração da República francesa.

33º Festival de Almada

espectáculos
de rima

entrada
livre

ESPLANADA DA ESCOLA D. ANTÓNIO DA COSTA

**LUIZ
CARACOL**

SEX 08 > 24:00

**JORGE
PALMA**

SÁB 09 > 22:00

**MANUEL
JOÃO VIEIRA**

SEX 15 > 22:00

**HÉLDER
MOUTINHO**

SÁB 16 > 24:00

**CHALO
CORREIA**

MÚSICA ANGOLANA

SEG 04 > 20:30

**CROCODILO
CRIOLLO**

MÚSICA AFRO-PERUANA

TER 05 > 20:30

**COLOMBIAN
BEAT**

MÚSICA COLOMBIANA

QUA 06 > 20:30

**QUARTETO
PETRA ERNYEI**

JAZZ

SEX 08 > 20:30

**BELA
QUARTETO**

FADO MISTURA

DOM 10 > 20:00

**FLAMEN
4TET**

MÚSICA FLAMENCA

SEG 11 > 20:30

**MÁ
VONTADE**

SONS DA ITÁLIA MERIDIONAL

TER 12 > 20:00

**ORQUESTRA TÍPICA
MILONGUEIRA DE LISBOA**

TANGO

QUA 13 > 20:30

**O TRANCE
DO MIMO**

GIPSY JAZZ

SÁB 16 > 20:30

**FESTA
CIGANA**

MÚSICA CIGANA

DOM 17 > 20:00

OPAZ

RITMOS
BALCÂNICOS

SEG 18 > 20:30

**EDISON OTERO
JAZZ QUARTET**

JAZZ

SEG 18 > 23:30

RUA CÂNDIDO DOS REIS (CACILHAS)

**DE PASEO
CLAIRE DUCREUX (CLOWN)
MALA DE INSTRUÇÕES**

TEATRO DO FRIO (TEATRO FÍSICO)

SEX 08 > 20:00

**BANDA
MÓVEL**

RADAR 360°
(CONCERTO PERFORMATIVO)

SÁB 09 > 20:00

**POZZO
CÃO À CHUVA
E D'ORFEU
(CLOWN)**

SEX 15 > 20:00

**BANDA
ÀS RISCAS
(MÚSICA)**

SÁB 16 > 20:00

PRAÇA DA PORTELA (FEIJÓ/LARANJEIRO)

**DE PASEO
CLAIRE DUCREUX (CLOWN)
MALA DE INSTRUÇÕES**

TEATRO DO FRIO (TEATRO FÍSICO)

SÁB 09 > 21:00

LULLABY

CÃO À CHUVA E D'ORFEU
(CLOWN)

SÁB 16 > 21:00