

**INSJ** TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO

**CCV**  
CENTRO CULTURAL VILA FLOR  
GUIMARÃES

**THEATRO CIRCO**

teatro de Vila real

TEATRO DE VILA FLOR  
GUIMARÃES  
ODISSEIA  
PORTO

# ODISSEIA

TEATRO DO MUNDO

# TEATRO



---

Depois que afastaram o desejo de agradável comida,  
entre eles começou a falar o sofredor e divino Ulisses:  
“Que alguém vá até lá fora, para ver se eles estão a chegar”.

Assim falou; e um dos filhos de Dólio saiu, como ele ordenara.  
Da soleira da porta, viu-os todos, ali muito perto.  
De imediato dirigiu a Ulisses palavras apetrechadas de asas:  
“Estão já perto!”

### **HOMERO**

*Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003. p. 395.

---

Now when Laertes and the others had done dinner, Ulysses  
began by saying, “Some of you go out and see if they are not  
getting close up to us”. So one of Dolius’s sons went as he was  
bid. Standing on the threshold he could see them all quite near,  
and said to Ulysses, “Here they are!”

### **HOMER**

*Odyssey*. Translation by Samuel Butler. [www.online-literature.com/homer/odyssey/24/](http://www.online-literature.com/homer/odyssey/24/).



concepção do projecto Odisseia/  
conception of the Odisseia project

**José Luís Ferreira**

coordenação/coordination

**Hélder Sousa, Maria João Teixeira**

organização/organisation

**TNSJ, Centro Cultural Vila Flor,**

**Theatro Circo, Teatro de Vila Real**

colaboração/collaboration

**União dos Teatros da Europa/**

**Union of the Theatres of Europe**

APOIO INSTITUCIONAL

O TNSJ É MEMBRO DA

MECENAS TNSJ

PARCEIROS MEDIA



# ODISSEIA

TEATRO DO MUNDO

## UNE FLÛTE ENCHANTÉE

**Centro Cultural Vila Flor** (Guimarães)  
**5 Mai/May 2011**  
qui/thu 22:00

**Teatro Carlos Alberto** (Porto)  
**8+9 Mai/May 2011**  
dom+seg/sun+mon 21:30

## BAMBOO BLUES

**Teatro Nacional São João** (Porto)  
**6+7 Mai/May 2011**  
sex+sáb/fri+sat 21:30

## WILL YOU EVER BE HAPPY AGAIN?

**Centro Cultural Vila Flor** (Guimarães)  
**9 Mai/May 2011**  
seg/mon 22:00

**Teatro Carlos Alberto** (Porto)  
**13+14 Mai/May 2011**  
sex/fri 21:30 + sáb/sat 16:00

## SWEET MAMBO

**Teatro Nacional São João** (Porto)  
**11-13 Mai/May 2011**  
qua-sex/wed-fri 21:30

## A SHORT HISTORY OF CRYING

**Theatro Circo** (Braga)  
**11 Mai/May 2011**  
qua/wed 21:30

**Teatro Carlos Alberto** (Porto)  
**14 Maio/May 2011**  
sáb/sat 21:30

## LES CORBEAUX

**Centro Cultural Vila Flor** (Guimarães)  
**11 Mai/May 2011**  
qua/wed 22:00

**Teatro de Vila Real**  
**13 Mai/May 2011**  
sex/fri 22:00

**Theatro Circo** (Braga)  
**16 Mai/May 2011**  
seg/mon 21:30

**Teatro Carlos Alberto** (Porto)  
**18+19 Mai/May 2011**  
qua+qui/wed+thu 21:30

## THIRD GENERATION

**Theatro Circo** (Braga)  
**20 Mai/May 2011**  
sex/fri 21:30

**Teatro Nacional São João** (Porto)  
**21+22 Mai/May 2011**  
sáb/sat 21:30 + dom/sun 16:00

## SATURDAY NIGHT

**Mosteiro São Bento da Vitória** (Porto)  
**20 Mai/May 2011**  
sex/fri 18:00

**Teatro Nacional São João** (Porto)  
**15-18 Set/Sep 2011**  
qui-sáb/thu-sat 21:30  
dom/sun 16:00

**Centro Cultural Vila Flor** (Guimarães)  
**30 Set/Sep 2011**  
sex/fri 22:00

## MÉDÉE

**Arcos de Miragaia** (Porto)  
**20-22 Mai/May 2011**  
sex-dom/fri-sun 21:30

## JE T'APPELLE DE PARIS

**Teatro Carlos Alberto** (Porto)  
**21+22 Mai/May 2011**  
sáb+dom/sat+sun 16:00

## GARDENIA

**Centro Cultural Vila Flor** (Guimarães)  
**27 Mai/May 2011**  
sex/fri 22:00

## POLICARPO QUARESMA

**Teatro Nacional São João** (Porto)  
**28 Mai/May-11 Jun 2011**  
qua-sáb/wed-sat 21:30  
dom/sun (29 Mai/May) 16:00  
dom/sun (5 Jun) 21:30

## LAMARTINE BABO

**Teatro Carlos Alberto** (Porto)  
**4-11 Jun 2011**  
sex-dom/fri-sun (4, 5, 10, 11) 16:00  
seg+ter/mon+tue (6+7) 21:30

## PINA BAUSCH: FILMES

**Auditório de Serralves** (Porto)  
**UCI Arrábida** (V.N. de Gaia)  
**7-9 Mai/May 2011**

## ROUPAS DE CENA

**Mosteiro São Bento da Vitória** (Porto)  
**30 Abr/Apr-20 Mai/May 2011**  
qua-dom/wed-sun 14:00-20:00

## LABORATÓRIOS CRIATIVOS

**Creative laboratories**  
**Centro Cultural Vila Flor**  
**Teatro Nacional São João**  
**Theatro Circo**  
**25 Abr/Apr-22 Mai/May 2011**



## As razões do mundo e as nossas razões íntimas

Programa reticular, o Odisseia está desde Janeiro a irrigar difusamente o “sistema teatral” do norte português. Maio, porém, traz consigo o acontecimento mais visível, mais crítico, de todo o programa. Ao longo de três semanas, numa rede de quatro teatros e ainda mais espaços de apresentação, poderemos acompanhar o trabalho de um conjunto singular de criadores. Na perspectiva que iniciámos com o Odisseia: Colóquio, a de interpelar a capacidade dos processos teatrais – e dos textos fundadores – para indagar das questões essenciais da contemporaneidade. Mas também naquela outra que promove processos de diálogo com públicos e criadores, transformando o mero acolhimento de espectáculos numa aventura comum de descoberta de processos, de invenção de novas possibilidades...

Ulisses e a sua errância, a assertividade particular do homem branco que identifica o outro sem com ele se identificar, levantam-nos um conjunto de questões que podem ser respondidas através do encontro em palco de actores alemães, judeus e árabes israelitas; ou da redescoberta de uma peça nuclear do nosso património cultural, mediada por um processo que viveu sempre do encontro de intérpretes de diferentes culturas, com visões do mundo, corpos e línguas diversos; ou pela investida do mito na realidade material de um continente que não encontra outra solução senão a de exportar a sua única força vital; ou ainda pelo esforço de re-ficção do documento das nossas vidas, das nossas guerras, das nossas dores europeias tão recentes e tão violentas; ou pelo radicalismo de um gesto simples de artista total, de coreógrafo-pincel que transforma a música no movimento que fixa uma imagem; ou, finalmente, através da insistência na visita à obra de uma das criadoras que transformaram as linguagens do palco no sentido da descoberta e do questionamento. Em desordem: Pina Bausch, Peter Brook, Yael Ronen, Jean-Louis Martinelli, Sanja Mitrović, Josef Nadj. Sem esquecer Matthew Lenton que, ao longo de todo este mês, constrói no Porto um espectáculo com elenco plurinacional. Cada um investigando, na sua própria linguagem, as razões do mundo e as nossas razões íntimas. O processo da criação teatral, portanto... Partilhando-se e dando-se ao contágio. Odisseia, logo! •

**José Luís Ferreira**

## The world's reasons and our own

Odisseia, a netlike programme, has been diffusely irrigating the ‘theatrical system’ of Northern Portugal since January. May, however, will usher in its most visible and crucial event. For three weeks, across a network of four theatres and a larger number of other venues, we will have the opportunity to assess the work of a remarkable group of creative minds, in accordance with the perspective established at Odisseia: Conference – to estimate the ability of theatrical processes (and founding texts) to inquire into the essential issues of contemporaneity. Besides that, we will promote an outlook that inspires audiences and authors to dialogue, turning the mere hosting of productions into a shared adventure of discovering approaches and inventing new possibilities...

Ulysses and his wanderings, together with the particular assertiveness of the white man, who identifies the other without identifying himself with him, raise a number of questions that may be answered via the onstage meeting of German, Jewish and Israeli-Arab actors; or the rediscovery of a play that is an essential part of our cultural heritage, mediated by a process that has always thrived on the meeting of players from diverse cultures, with different worldviews, bodies and languages; or the incursion of myth into the material reality of a continent forced to export its only vital force; or yet the attempt to re-fictionalise the document of our lives, our wars, our so recent and so violent European pains; or the radicalism of a simple gesture from a total artist, a painter-like choreographer who turns music into the movement that fixates an image; or, finally, our insistence in visiting the work of one of the creators who steered the stage arts towards discovery and questioning. In no order at all: Pina Bausch, Peter Brook, Yael Ronen, Jean-Louis Martinelli, Sanja Mitrović, Josef Nadj. Not forgetting Matthew Lenton, who, during all this month, will create in Porto a show with an international cast. Each one of them researching, in his/her language, the world's reasons and our own. That is to say, the very process of theatrical creation... To share oneself and open oneself to outside influences. Hence, Odyssey! •

**José Luís Ferreira**

Translated by José Gabriel Flores.

# Une Flûte Enchantée

encenação/directed by  
**PETER BROOK**

“Sem o lado solene de uma grande ópera”

**PETER BROOK\***

Abandonei a ópera, depois de várias experiências em Covent Garden e na Metropolitan Opera de Nova Iorque, empurrado por um ódio absoluto dessa forma petrificada – não apenas a “forma ópera”, mas também a “instituição ópera”, o “sistema ópera” que bloqueia tudo... Disse para comigo que era uma perda de energia. No teatro, fora da ópera, pode-se ir muito mais longe com aquela mesma energia. Então porquê desperdiçá-la com uma forma tão dura? No final dos anos 1950, abandonei a ópera para sempre.

Vinte e cinco anos mais tarde, quando Bernard Lefort [director da Opéra de Paris] veio propor-me que montássemos *De la maison des morts* no Bouffes du Nord, subitamente o convite despertou em mim um desejo. Respondi-lhe que, em vez da ópera de Janáček, eu ficaria muito feliz se pudesse trabalhar, com toda a liberdade, uma *Carmen*. Porque achava que se podia fazer dela uma coisa completamente diferente, se se gozasse da liberdade de controlar todas as condições. Primeiro, no que diz respeito à contratação dos cantores. A minha ideia era fazer como no teatro e trabalhar com a mesma equipa durante um ano inteiro. Trabalhar uma só obra durante um ano permitia desenvolvê-la imensamente. Depois, ao nível da partitura e do libreto. Os meus parceiros Marius Constant e Jean-Claude Carrière, bem como eu próprio, tínhamos de usufruir da liberdade de os modificar, de os organizar à nossa maneira: não para “modernizar”, para “fazer uma coisa moderna”, mas para os limpar da acumulação de todas as convenções impostas pela forma durante anos e anos. Terceiro ponto: poder colocar a música e os cantores, sem fosso de orquestra, numa relação directa com o público – a fim de que a primeira relação, para o espectador, fosse directamente ligada à presença de personagens que se exprimem através do canto e apoiadas por uma orquestra. A última condição consistia em poder ensaiar durante três meses! Fiz tudo

isso porque, para mim, a música de Bizet é uma música que nos toca em profundidade, de uma rara qualidade, que só pode fluir na intimidade. E tinha a mesma convicção relativamente à *Flauta Mágica*. Assim, umas semanas depois de ter começado a carreira de *Carmen*, organizei uma sessão de trabalho muito simples, no Théâtre des Bouffes du Nord, com uma pequena equipa de cantores e um pianista. Improvisámos no espaço (os intérpretes deslocavam-se livremente, por vezes a dois passos da primeira fila) a partir de certas partes da *Flauta*. Foi arrasador. Havia uma relação de uma tal intimidade com o canto e a música que aquilo se transformava noutra obra.

Nestes últimos trinta anos, vi muitas encenações de *A Flauta Mágica*. E pude constatar que o primeiro constrangimento, para o encenador e para o cenógrafo, é toda uma imagética que acho demasiado pesada. Um pouco como no caso de *Carmen*, a imagem previsível que se projecta pesa muito sobre o resto. A ideia é conseguir que os cantores – os jovens cantores – evoluam de maneira natural, viva e animada ao longo do enredo, sem que estejamos a impor projecções, construções, vídeos ou cenários giratórios... Vamos pois começar a trabalhar sem nenhum elemento cenográfico, a partir da música simplesmente, perguntando-nos como conseguir fazê-la sentir sem o peso, o lado solene e esmagador de uma grande ópera. E abordando a peça de um ponto de vista lúdico. Mozart reinventa-se a cada instante, e é nessa direcção, profundamente respeitadora do essencial, que vamos trabalhar. Com a intuição de que, em Mozart, nem se trata de esconder, nem de modernizar, mas sim de fazer aparecer... •

\* Excertos de uma entrevista conduzida por **DAVID SANSON**. In *Festival d'Automne à Paris: [Programa]*. Paris: FAP, 2010. Tradução Regina Guimarães.



**Centro Cultural Vila Flor**

Grande Auditório

**5  
Mai/May  
2011**

qui/thu 22:00

**Teatro Carlos Alberto**

**8+9  
Mai/May  
2011**

dom+seg/  
sun+mon 21:30

a partir de/after  
**Wolfgang Amadeus Mozart**  
livremente adaptada por/  
freely adapted by  
**Peter Brook**  
**Franck Krawczyk**  
**Marie-Hélène Estienne**

desenho de luz/light design  
**Philippe Vialatte**

piano  
**Franck Krawczyk**

com/with  
**Leïla Benhamza** (*Rainha da Noite/Queen of the Night*)  
**Patrick Bolleire** (*Sarastro*)  
**Jean-Christophe Born** (*Monostatos*)  
**Antonio Figueroa** (*Tamino*)  
**Virgile Frannais** (*Papageno*)  
**Betsabée Haas** (*Papagena*)  
**Agnieszka Slawinska** (*Pamina*)

actores/actors  
**William Nadylam**  
**Abdou Ouologuem**

execução de figurinos/  
costume makers  
**Hélène Patarot**  
assistida por/with the assistance of  
**Oria Puppo**

direcção de cena/stage manager  
**Arthur Franc**  
costureira/dresser  
**Alice François**  
 direcção de digressão/  
tour management  
**Agnès Courtay**  
 direcção de produção e digressão/  
head of production and tour  
**Marko Rankov**

consultor artístico/artistic advisor  
**Christophe Capacci**  
 direcção de movimento/  
movement director  
**Marcello Magni**  
 professor de canto/singing coach  
**Véronique Dietschy**  
efeitos de magia/magic effects  
**Célio Amino**

co-produção/co-produced by  
**C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord** (Paris), **Festival d'Automne à Paris**, **Attiki Cultural Society** (Atenas/Athens), **Musikfest Bremen**, **Théâtre de Caen**, **MC2** (Grenoble), **Barbican** (Londres/London), **Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**, **Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa**, **Lincoln Center Festival** (Nova Iorque/New York)

estreia/premiere [9Nov2010]  
Théâtre des Bouffes du Nord (Paris)

Espectáculo em língua francesa, legendado em português/  
Performance in French subtitled in Portuguese

legendagem/subtittling  
**Pierre-Héli Monot**

dur. aprox./running time [1:35]  
classif. etária **M/6 anos**/  
recommended for **Ages 6 and up**

Poderíamos começar por dizer que **Peter Brook** adaptou “livremente” a ópera *A Flauta Mágica* de **Mozart**, mas isso seria uma redundância para quem, como ele, construiu uma obra desassombadamente livre, indiferente a modas e escolas. Brook é um gigante porque ousou sempre trilhar o seu próprio caminho. No dicionário brookiano, “adaptar” pode ser um sinónimo de “reduzir”, e em *Une Flûte Enchantée* “reduzir” significa antes de tudo o mais recusar pesados e serôdios conceitos de ópera. Com Franck Krawczyk (músico que adaptou para piano a partitura de Mozart) e Marie-Hélène Estienne (colaboradora de longa data do encenador britânico, com quem condensou o libreto original de Emanuel Schikaneder), Peter Brook disse não à habitual panóplia de instrumentos e efeitos cénicos para nos restituir uma *Flauta* leve e efervescente, permitindo assim um acesso desimpedido à magia e à ternura da obra. Em *Une Flûte Enchantée*, confessam-nos, correram para Mozart de “braços abertos, com aquela impudência que esconde, na verdade, um amor e um respeito profundos pelo mundo que ele nos abre”. Preparemo-nos então para viajar aos ombros deste gigante de 86 anos, que conduz com um sorriso malicioso este divertimento mozartiano. Ignorá-lo seria como privarmo-nos de um irrecusável prazer sem culpa. •

## Une Flûte ou a fragilidade mágica

GEORGES BANU

*Une Flûte* – espectáculo que não pode ser dissociado de Peter Brook e do seu adeus ao Bouffes du Nord. Como olhar para este espectáculo sem pensar que se trata de um adeus? *A Flauta/Une Flûte* constrói-se sob o signo de um duplo adeus, não exclusivamente brookiano, uma vez que, se o *Requiem* conclui a obra de um Mozart doente e moribundo, a outra face é *A Flauta* que, sem qualquer pressentimento prévio, é a obra que o precede, a obra de Mozart antes do fim. Esquecemo-nos, frequentemente, de que se trata de um testamento imprevisto, e gostamos da *Flauta* pela forma como representa a vitória do amor sobre as provas, as provas das forças da natureza e dos humanos! E se Mozart tivesse intuído a existência de uma outra prova, derradeira, que ninguém pode ultrapassar e que, por não ter solução, exige que nos aproximemos dela de forma jovial! *A Morte feliz...* conclusão clara de uma vida preenchida, obra quase derradeira que se deixa ler na perspectiva do fim sem que, no entanto, seja redigida como expressão do fim. *Une Flûte* de Brook fortalece esta hipótese. Para deixar o Bouffes du Nord, lugar onde ele nasce uma segunda vez, foi assim que a pensou, talvez mesmo de uma forma mais explícita do que o fizera Mozart! Quando há alguns anos o interrogava sobre o teatro testamentário, não me confessava ele o horror que lhe suscitavam a postura goethiana e a monumentalidade de *Fausto*, e como privilegiava a evanescência final da *Tempestade* shakespeariana?

Afastar-se sem pose e sem concluir, desfalecer como os sonhos e os sortilégios, eis o voto brookiano. Este Próspero do teatro que Brook sempre foi afasta-se num passo leve, ao som de uma ária de Mozart... *Une Flûte* – adeus sereno! Nada faustiano!

Brook estava à espera da *Flauta*... há mais de vinte anos. Para Aix en Provence, festival mozartiano por excelência, terá preferido *Don*

*Giovanni*; depois, viria a recuar perante a proposta de Gérard Mortier... Encontro frequentemente adiado, prova de medo e de desejo. Não podia falhar! Por outro lado, tudo legitimava esta escolha, já que a sua tendência para a ingenuidade superior no teatro, que desenvolveu desde a sua chegada a Paris, no início dos anos 70, não poderia encontrar obra mais indicada, terreno mais favorável. Seria esta a razão deste adiamento a longo prazo? Aquilo que nos convém em demasia corre o risco de produzir o esperado... e ele, Brook, sempre procurou o inesperado. Ei-lo aqui, finalmente: *A Flauta* aos oitenta e cinco anos! Teve razão em esperar para, uma vez mais, surpreender. A si próprio e aos outros!

*Une Flûte* tem a dupla assinatura de Brook e da sua colaboradora de sempre, próxima e integrada na estética brookiana, Marie-Hélène Estienne. Mas *Une Flûte* é indissociável da colaboração com Franck Krawczyk, músico imprevisível e de uma grande poesia, que encontrei na esteira desse grande artista da memória ferida do século XX, Christian Boltanski. Um dia, fui a casa dele e passei uma das tardes mais encantadoras da minha vida. Em frente ao piano, não muito longe do Bouffes du Nord, tocou a versão que tinha preparado, com as suas rupturas e os seus desvios, com as suas inovações e as suas audácias. Estávamos só os dois, ligados de igual forma por Mozart e por Brook. Nesse dia, percebi que a hora da *Flauta* tinha chegado... Brook tinha encontrado o seu Mozart! Um dia, disse-lhe isto mesmo e, sorrindo, ele concordou. Depois, mais tarde, aquando do espectáculo, olhei para Franck de perfil, em frente ao piano, habitado pela música revisitada com ímpeto e coragem. Não deixem de fixar o vosso olhar no representante inspirado de Mozart no palco brookiano!

*Une Flûte* – é preciso ouvi-la e vê-la para depois a podermos recordar! Recordar a sua virtude particular, exemplar, à qual um dos mais

We could start by saying that **Peter Brook** has ‘freely’ adapted **Mozart’s** opera *The Magic Flute*, but it would be redundant for someone who has created a body of work that is so fearlessly free, indifferent to fashions and schools. Brook is a giant because he has always dared to forge his own path. In the Brookian dictionary, ‘adapt’ is a synonym for ‘reduce’. In *Une Flûte Enchantée*, ‘reduce’ means, above all else, rejecting the heavy, outdated notions of opera. With the support of Franck Krawczyk (who adapts Mozart’s score for the piano) and Marie-Hélène Estienne (the British director’s long-time collaborator, who with him abridges the original libretto by Emanuel Schikaneder), Peter Brook says no to the usual panoply of instruments and stage effects. He gives the audience a light and effervescent *Flute*, granting unimpeded access to the magic and tenderness of the piece. In *Une Flûte Enchantée*, the three artists confess, they ran to Mozart with “open arms, with an impudence that in reality masks a profound love and respect for the world he opens to us”. Prepare to ride on the shoulders of this 86 year old giant, who directs this Mozartian divertimento with a grin. Overlooking it would be depriving ourselves of an irrecusable guiltless pleasure. •

próximos colaboradores de Brook, Jean-Claude Carrière, dedicou uma obra: *A Fragilidade*. Aqui senti, mais do que nunca, a justeza da definição do homem que Shakespeare formula em *Medida por Medida*: nós somos feitos “da essência do vidro”. *Une Flûte* é, por excelência, da “essência do vidro” – prestes a estilhaçar-se, o espectáculo atraindo-me como se chamasse por mim para o proteger, para o amparar, para que, avisado, possa ir em seu auxílio a qualquer momento. Sinto-me comprometido com o receio da voz que se estilhaça do jovem cantor que avança em palco, com a gestualidade de uma Pamina “temerosa” – como me murmura, crispada, a sua mãe, antiga intérprete de Michaela na célebre *Tragédie de Carmen* de Brook/Constant de há vinte anos – com aquelas aparições que a coisa mais ínfima pode perturbar, com aquele sentimento geral de insegurança. A fragilidade de *Une Flûte* diz-me respeito, tal como me diziam respeito os números dos equilibristas em cima do fio a que assistia, em criança, aterrorizado e fascinado.

Se Ingmar Bergman, no seu filme inesquecível com *A Flauta*, colocava a infância do lado da sala – filmava o seu esplendor nos rostos dos jovens espectadores –, Brook situa-a no palco, do qual nos tornamos testemunhas em estado de alerta. Aqui, o palco fascina porque não tranquiliza, porque está frágil e ameaçado. Ele desperta aquele receio lúdico de que tanto gostam as crianças, o medo que nos faz experimentar o arripio na esperança de o ultrapassarmos. O palco é frágil! Sigamos, felizes, as prestações dos artistas e estendamos os braços para acolhermos o acrobata cantor, para quem a queda é sempre um risco. Estamos ali, indulgentes e emocionados!

*Une Flûte* reúne os elementos da poética brookiana. O espectáculo propõe uma síntese discreta desses mesmos elementos, mas uma síntese perceptível, porque nos permite reencontrar as canas de bambu do início parisiense, a beleza desse lugar único que é o Bouffes du Nord, a presença dos actores africanos e da sua magia... Faltam apenas os tapetes e o seu calor, tenho pena. O espectáculo seduz, confesso, seduz porque reúne os signos de pontuação teatral que há já tantos anos permitem

distinguir os espectáculos de Brook de qualquer outro espectáculo no mundo. No seu espírito, o do “teatro das formas simples”, erige *A Flauta* sob o signo daquela ingenuidade que tanta importância tem para ele. Simples e clara, *Une Flûte* revela-se capaz de reunir à volta de Mozart toda a comunidade teatral.

Que vejo eu no palco? Jovens... aproximam-se com reserva, representam com pudor, ouvem-se com candura. E se, ao reuni-los num palco, Brook quisesse, uma vez mais, prestar homenagem ao “espírito” de juventude que desde sempre habitou o seu teatro? Juventude da sala e juventude da cena. Brook, que traz para o teatro jovens na flor da vida, reunidos para se entregarem à felicidade de cantar ou de ouvir Mozart, dá lugar a uma subtil sublimação da idade! No dia seguinte a *Une Flûte* no Bouffes du Nord, um acaso feliz quis que eu visitasse a exposição das gravuras de Matisse. O Matisse do fim aproxima-se do Brook de hoje, ambos cultivam o gosto pela linha essencial, fluida e ininterrupta, linha própria do artista apaziguado. Matisse escreve: “Nenhuma das minhas folhas desenhadas perdeu a brancura comovente do papel, mesmo quando um traço as divide...” O palco frágil de Brook parece-se com a folha pura do gravador octogenário. Encontram-se.

Quando deixou a Royal Shakespeare Company, Brook despediu-se com o *Sonho de uma Noite de Verão*, espectáculo concebido sob o signo do branco, de uma noite lúdica, de uma alegria em nada nostálgica. Agora, com *Une Flûte*, afasta-se do Bouffes du Nord. O espírito do *Sonho* de outrora regressa, mas se o prazer do jogo perdura, tem como pano de fundo uma indizível fragilidade infantil. A fragilidade do artista que confirma as palavras de Brancusi, convencido de que “quando deixámos de ser criança deixámos de criar!”

*Une Flûte*, bruma que se esvai, suspiro que se murmura, felicidade que se persegue... e graças a ela, na sala, esquecemo-nos – instante mágico – da violência do mundo para nos apresentarmos na qualidade de espectadores desarmados que reencontram a infância sempre necessária. *Une Flûte* ou o adeus encantado de Brook. •

# Bamboo Blues

uma peça de/a piece by **PINA BAUSCH**

Teatro  
Nacional  
São João

6+7  
Mai/May  
2011

sex+sáb/  
fri+sat 21:30



direcção e coreografia/  
direction and choreography  
**Pina Bausch**

cenografia e vídeo/  
set design and video  
**Peter Pabst**  
figurinos/costume design  
**Marion Cito**

colaboração musical/  
musical collaboration  
**Matthias Burkert**  
**Andreas Eisenschneider**  
assistência de direcção/  
direction assistance

**Marion Cito**  
**Daphnis Kokkinos**  
**Robert Sturm**

com/with  
**Ruth Amarante, Pablo Aran**  
**Gimeno, Rainer Behr, Damiano**  
**Ottavio Bigi, Clémentine Deluy,**  
**Nayoung Kim, Eddie Martinez,**  
**Thusnelda Mercy, Cristiana**  
**Morganti, Jorge Puerta Armenta,**  
**Franko Schmidt, Azusa Seyama,**  
**Shantala Shivalingappa,**  
**Fernando Suels Mendoza,**  
**Kenji Takagi, Anna Wehsarg**

música/music  
**Trilok Gurtu & Arke String**  
**Quartet, Suphala, Sunil Ganguly,**  
**U. Srinivas & Michael Brook,**  
**Talvin Singh, James Asher**  
**and Sivamani, Bombay Dub**  
**Orchestra, Anoushka Shankar,**  
**Amon Tobin, Alice Coltrane,**  
**Bill Laswell, Talk Talk, Michael**

**Gordon, Lisa Bassenge,**  
**Emmanuel Santarromana, Lutz**  
**Glandien, 4hero, Jun Miyake,**  
**Solveig Slettahjell, Slowhill,**  
**Djivan Gasparyan**

direcção de ensaios/  
rehearsal direction

**Daphnis Kokkinos**  
**Dominique Mercy**  
**Robert Sturm**

assistência de cenografia/  
set design assistance

**Gerburg Stoffel**  
assistência de figurinos/  
costume design assistance  
**Svea Kossack**  
professora de ballet/  
ballet master  
**Christine Biedermann**

direcção técnica/  
technical direction

**Manfred Marczewski**  
direcção de luz/light direction

**Fernando Jacon**  
assistência de luz/  
light assistance  
**Jo Verlei, Kerstin Hardt**  
(convidado/guest),  
**Lars Priesack** (convidado/guest)  
som/sound

**Andreas Eisenschneider**  
direcção de cena/  
stage manager  
**Felicitas Willems**  
técnicos de palco/  
stage technicians  
**Dietrich Röder**  
**Martin Winterscheidt**

adereços/props  
**Arnulf Eichholz**  
guarda-roupa/wardrobe  
**Andreas Maier, Silvia Franko**  
terapeuta de shiatsu/  
shiatsu therapist  
**Ludger Müller**

co-produção/co-produced by  
**Tanztheater Wuppertal Pina**  
**Bausch, Goethe Institutes**  
in India

**Tanztheater Wuppertal**  
**Pina Bausch**  
directores artísticos/  
artistic directors  
**Dominique Mercy**  
**Robert Sturm**  
administrador/  
managing director  
**Dirk Hesse**

estreia/premiere  
[18Mai/May2007]  
Schauspielhaus Wuppertal

dur. aprox./running time  
[2:20] com intervalo/  
with intermission  
classif. etária **Para todos/**  
**recommended for All ages**

É uma certa Índia, uma possibilidade de Índia. Porque não é possível definir tamanho país, nas suas brutais diferenças e contradições, o Tanztheater Wuppertal focou-se nas sensações e impressões colhidas em residências artísticas em Calcutá e Kerala – odores, cores, sabores – para traçar o retrato pessoal de uma cultura sobre a qual “sabemos tão pouco”. Depois das peças “topográficas” sobre Palermo, Lisboa, Istambul ou Tóquio, e antes da derradeira produção em Santiago do Chile, em 2009, **Pina Bausch** deixou uma síntese da Índia contemporânea e das tradições ancestrais, como a mitologia ou a dança clássica indiana. Shantala Shivalingappa destaca-se, com os seus solos, do conjunto de 16 bailarinos, que dão corpo a uma coreografia vibrante, de intensa fisicalidade, com velozes movimentos de pés. Com um fino humor (em que múltiplas ventoinhas convivem com simulações de elefantes), uma disposição optimista (apesar dos conflitos e do absurdo) e a comicidade e inspiração de elementos locais (como os panejamentos ou os bambus), **Bamboo Blues** convoca Talvin Singh e a Bombay Dub Orchestra com o mesmo à-vontade com que introduz uma foto de um casal de estrelas de Bollywood. A nota dominante, porém, é melancólica, como o próprio título sugere. *Nostalgíndia?* •

It is a certain kind of India, a possibility of India. Having decided that it is impossible to define such a huge nation in all its brutal differences and contradictions, the Tanztheater Wuppertal chose to focus on the sensations and impressions gathered from artistic residencies in Calcutta and Kerala – smells, colours, flavours – to delineate its personal portrait of a culture about which ‘we know so little’. After the ‘topographic’ pieces on Palermo, Lisbon, Istanbul or Tokyo, and before her final production in Santiago de Chile, in 2009, **Pina Bausch** created a synthesis of contemporary India and its ancestral traditions, like mythology and classical dance. Shantala Shivalingappa stands out, through her solos, from the cast of sixteen dancers who embody a vibrant, intensely physical choreography with their nimble footwork. Combining fine humour (such as a multitude of electric fans and simulated elephants), a sunny disposition (in spite of all the conflicts and absurdity) and inspiration drawn from local elements (such as draperies and bamboo), **Bamboo Blues** puts to use Talvin Singh and the Bombay Dub Orchestra in the same nonchalant way it displays a photo of a Bollywood star couple. The overall feel, however, is melancholic, as the title itself suggests. *Nostalgíndia?* •





## “Paisagens oníricas”

ALASTAIR MACAULAY\*

*Bamboo Blues*, de Pina Bausch, oferece-nos, como a maior parte das suas obras, uma paisagem onírica fragmentária. Por vezes extremamente colorida, sempre fluida nos seus fluxos e refluxos, a peça combina episódios de sensual impulsividade e de acanhada modéstia; cenas impetuosas de anseio ou angústia lancinantes; e diversos elementos de melancolia.

[...] *Bamboo Blues* visa uma estrutura mais coesa do que a maioria das obras de Bausch. Este espectáculo de 140 minutos, em dois actos, tem até um arremedo de desfecho ao estilo dos velhos musicais, com uma rápida *reprise* dos seus momentos mais marcantes. Porém, a estrutura formal não é propriamente um dos pontos fortes de Pina Bausch, ainda quando, como no caso em análise, este aspecto é um pouco mais evidente do que o habitual. Será que as imagens de *Bamboo Blues* integram de algum modo um todo coerente?

De facto, *Bamboo Blues* inclui filmes e projecções de paisagens, danças e imagens da Índia (desde a selva a Bollywood), bem como alguns elementos de vestuário indiano e alusões à gastronomia da Índia. Emprega também

uma ampla variedade de música indiana, e a própria coreografia inclui algumas referências às danças tradicionais desse país, sobretudo nos movimentos de braços e pés que integram um longo solo de Shantala Shivalingappa (bailarina especializada no estilo Kuchipudi).

Porém, é tudo meramente superficial. *Bamboo Blues* não deve ser interpretada como uma perspectiva séria sobre a Índia. As obras de Bausch só fazem sentido enquanto paisagens oníricas (que têm na incoerência uma das suas características fundamentais): *Bamboo Blues* dir-se-ia o sonho de um europeu que passou algum tempo na Índia, mas quase sempre a pensar noutras coisas. A maior parte das angústias, melancolias, vinhetas sensuais e episódios cómicos evoca a maioria das outras obras do repertório do Tanztheater Wuppertal.

O que não significa que *Bamboo Blues* seja como qualquer outra peça de Bausch, ou que todas as obras da coreógrafa sejam fundamentalmente iguais. Esta tem muito menos que ver com questões políticas ou com a destruição do meio ambiente pelo homem do que, por exemplo, *Nelken* (1982) e *Viktor* (1986).

Encontramos aqui uma quantidade considerável de violência masculina sobre as mulheres, um aspecto fundamental do teatro de Bausch, mas também um pouco do inverso (duas mulheres provocam um homem acendendo isqueiros sob as plantas dos pés dele) e até cenas de agressão entre membros do mesmo sexo (um homem tenta desesperadamente vestir um par de calças, enquanto dois outros o impedem de o fazer), algo que não me lembro de ter visto ainda no repertório de Pina Bausch.

Além disso, *Bamboo Blues* é, em comparação com as outras obras da coreógrafa, uma peça relativamente optimista. Alguns dos seus momentos felizes são anulados por expressões de aflição ou ansiedade, mas não a maioria. *Bamboo Blues* integra também alguns dos mais minuciosos momentos de dança de toda a obra da coreógrafa; há até alguns movimentos rítmicos de pés.

A crítica divide-se profundamente na sua apreciação de Pina Bausch. E eu estou convencido de que, se pedíssemos a vários psicanalistas que analisassem as suas imagens oníricas, também eles divergiriam nas suas

interpretações. Talvez a dicotomia mais interessante do trabalho da coreógrafa esteja no modo como combina as expressões de um eu intensamente social (nas quais a consciência que as personagens têm do público as torna, em muitos casos, bizarras ou grotescas) com imagens de um eu interior, menos afectado mas muitas vezes mais consequente.

Vemos uma mulher a sorrir timidamente à audiência enquanto se passeia pelo palco e, mais tarde, a agitar-se com frenesim num solo quase expressionista, sacudindo a cabeleira mais vigorosamente do que o tronco. É possível que estejamos a ver ora o *ego*, ora o *id*. Porém, na obra de Pina Bausch, nem mesmo esta divisão nos leva muito longe. Embora eu tente seguir *Bamboo Blues* como uma paisagem onírica, a verdade é que nem sequer acredito nesse aspecto da peça. Parece tratar-se aqui de brincar modestamente com a Índia, com sinceridade e júbilo. •

\* Excerto de “Glimpses of India, Eruptions of Chaos, Flashes of Choreography”. *The New York Times* (12 Dec. 2008). Tradução Rui Pires Cabral.

# Sweet

uma peça de/a piece by **PINA BAUSCH**

**Teatro  
Nacional  
São João**

**11-13  
Mai/May  
2011**

qua-sex/  
wed-fri 21:30



direcção e coreografia/  
direction and choreography

**Pina Bausch**

cenografia e vídeos/  
set design and videos

**Peter Pabst**

figurinos/costume design

**Marion Cito**

colaboração musical/  
musical collaboration

**Matthias Burkert**

**Andreas Eisenschneider**

assistência de direcção/  
direction assistance

**Marion Cito**

**Thusnelda Mercy**

**Robert Sturm**

com/with

**Regina Advento**

**Andrey Berezin**

**Daphnis Kokkinos**

**Cristiana Morganti**

**Nazareth Panadero**

**Helena Pikon**

**Julie Shanahan**

**Julie Anne Stanzak**

**Michael Strecker**

**Aida Vainieri**

música/music

**Barry Adamson, Mina Agossi,**

**René Aubry, Mari Boine, Lisa**

**Ekdahl, Brian Eno, Jun Miyake,**

**Hazmat Modine, Lucky Pierre,**

**Portishead, Ryuichi Sakamoto,**

**Hope Sandoval, Gustavo**

**Santaolalla, Trygve Seim**

excerto do filme/film excerpt

*A Raposa Azul/The Blue Fox*

(1938), de/by **Viktor Tourjansky**

direcção de ensaios/  
rehearsal direction

**Thusnelda Mercy**

**Dominique Mercy**

**Robert Sturm**

assistência de cenografia/  
set design assistance

**Gerburg Stoffel**

assistência de figurinos/  
costume design assistance

**Svea Kossack**

professora de ballet/  
ballet master

**Christine Biedermann**

**Christine Biedermann**

direcção técnica/  
technical direction

**Manfred Marczewski**

**Manfred Marczewski**

direcção de luz/light direction

**Fernando Jacon**

assistência de luz/  
light assistance

**Jo Verlei**

**Kerstin Hardt** (convidado/guest)

som/sound

**Karsten Fischer**

direcção de cena/stage manager

**Felicitas Willems**

técnicos de palco/  
stage technicians

**Dietrich Röder**

**Martin Winterscheidt**

adereços/props

**Jan Szito**

**Jan Szito**

**Jan Szito**

**Jan Szito**

**Jan Szito**

**Jan Szito**

guarda-roupa/wardrobe

**Andreas Maier**

**Ulrike Schneider**

terapeuta de shiatsu/  
shiatsu therapist

**Ludger Müller**

produção/produced by

**Tanztheater Wuppertal**

**Pina Bausch**

**Tanztheater Wuppertal**

**Pina Bausch**

directores artísticos/  
artistic directors

**Dominique Mercy**

**Robert Sturm**

administrador/  
managing director

**Dirk Hesse**

**Dirk Hesse**

estreia/premiere [30Mai/May2008]

Schauspielhaus Wuppertal

dur. aprox./running time

**[2:10]** com intervalo/  
with intermission

**Para todos/**

**recommended for All ages**

# Mambo



A apresentação em Portugal das últimas criações de **Pina Bausch** constitui um dos pontos culminantes do Odisseia: Teatro do Mundo, ao proporcionar contacto com uma das linguagens fundacionais da dança do século XX. **Sweet Mambo**, peça de 2008, formula um convite para acedermos ao parque da espécie humana ainda uma outra vez, tomar o pulso às suas tendências selvagens e reconhecer os seus comportamentos quando em cativo. Mulheres felinas em sumptuosos vestidos de seda pavoneiam-se entre cortinas transparentes, montando um jogo de sedução com os poucos machos presentes. Contudo, a ascendência masculina impõe-se, e a provação e o abandono coloram as relações tensas figuradas em vários duetos. Apesar do erotismo e da “doce” sensualidade, neste mambo os corpos entregam-se também a solos violentos, quase masoquistas. A sucessão de imagens, arrepiantes ou anedóticas, segue os ritmos de Portishead, Barry Adamson ou Ryuichi Sakamoto. Nos véus batidos pelo vento projectam-se imagens de *A Raposa Azul* (1938), comédia alemã onde Zarah Leander faz de jovem em busca de alternativas a um casamento infeliz. Em palco, uma mulher grita até perder a voz. O elenco em peso apela: “Não se esqueçam”. Está garantida a navegação aos interstícios da fragilidade humana. O travo só pode ser agriçoso. •

The Portuguese premiere of **Pina Bausch**'s final creations is a highlight of Odisseia: Teatro do Mundo, bringing to the public one of the founding names of 20th-century dance. **Sweet Mambo**, a 2008 piece, invites us yet one more time to visit the human species' park, in order to check the pulse of their wild penchants and better recognise their behaviours when in captivity. Feline women in sumptuous silk dresses prance amidst translucent curtains, setting up a seduction game with the few males present. However, masculine ascendancy imposes itself, and hardship and neglect tint the tense relationships represented as several duets. Eroticism and 'sweet' sensuality notwithstanding, the bodies involved in this mambo also give themselves to violent, almost masochistic solos. This sequence of chilling or anecdotic images follows the cadences of Portishead, Barry Adamson or Ryuichi Sakamoto. On the windswept veils are projected images from *The Blue Fox* (1938), a German comedy film, in which Zarah Leander plays a young woman who searches for alternatives to an unhappy marriage. On stage, a woman screams until her voice is gone. The whole cast asks: “Do not forget”. We are taken on a journey into the interstices of human fragility. The experience can only be bittersweet. •

## “Um adeus iminente”

ROSITA BOISSEAU\*

*Sweet Mambo* é um pouco *sweet* de mais para ser exactamente o que sugere. A banda sonora de Pina Bausch é geralmente uma montagem de trechos musicais variados que serve de invólucro ao que se exprime e assegura a respectiva dramaturgia. Aqui, a coreógrafa enrosca-se no *easy listening*. Cadência de *swing* adocicado e *trip-hop* melancólico fazem as cenas deslizar como xarope. Um exercício interessante: cortar o som de *Sweet Mambo* e observar as imagens. Tensas, dolorosas, até mesmo agressivas, elas escrevem um guião por vezes assustador.

As mulheres parecem-se sempre com bombons, mas uma vez retirado o luxuoso papel – os invariavelmente sublimes vestidos compridos de Marion Cito –, o rebuçado revela-se envenenado. Quer ele intoxique o parceiro ou as autodestrua lentamente, um sabor amargo invade insidiosamente cada intérprete, cada cena.

*Sweet Mambo* não é absolutamente nada *sweet*. As cenas dramáticas, ou mesmo violentas, surgem ao virar da página de um *sketch* teatral lúdico. Uma mesa passeada por dois homens que não param de passar e voltar a passar por cima do corpo de uma mulher. Um grito, repetido até à extinção da voz do intérprete, que nos dá pele de galinha. Demasiado rápidos por vezes, desligados de um contexto preciso, estes *inserts* abrem uma brecha no imaginário que dificilmente cicatriza.

*Sweet Mambo* é um título mentiroso. Luzes cinzentas, panos brancos batidos por um vento permanente (cenário de Peter Pabst) fazem de *Sweet Mambo* uma peça crepuscular. O elenco junta nove intérpretes, dos quais apenas três homens, que pertencem todos à companhia desde há muito tempo.

Entre as figuras emblemáticas, citemos Nazareth Panadero, que leva o seu sentido do grotesco até ao limite desde 1980; Helena Pikon e Julie Shanahan, que dançam há quase trinta anos com a coreógrafa alemã. Andrey Berezin, por seu turno, entrou para a companhia em 1994. Conhecemo-las e temos a sensação de reencontrar figuras próximas, estranhamente íntimas. É possível medir a sua evolução, o seu envelhecimento também. Em *Sweet Mambo*, os intérpretes apresentam-se directamente ao público, e de cada vez acrescentam, após o nome e o apelido, uma pequena frase: “Não se esqueçam”. A impressão de adeus iminente mostra o nariz.

*Sweet Mambo* teria gostado de ser *sweet*. A cena final é uma maravilha evanescente e turva. Julie Shanahan, loira e doirada no seu vestido, vai desdobrando um solo todo feito de braços e de ímpetos tumultuosos. Na maré dos panos, debate-se como se fosse desaparecer. Verdadeira metáfora da vida de uma bailarina, este ícone bauschiano abraçado pelo vazio. •

\* Excerto de “L’insidieuse douceur des femmes et des hommes de Pina Bausch”. *Le Monde* (24 jan. 2009).  
Tradução Regina Guimarães.



## No mundo de Pina Bausch

MARIA JOSÉ FAZENDA

Com a apresentação dos espectáculos *Bamboo Blues* (2007) e *Sweet Mambo* (2008), é a décima vez que o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch vem a Portugal.<sup>1</sup> É, contudo, a estreia da companhia na cidade do Porto – foi sempre em palcos de Lisboa que anteriormente dançou. Mas, desta vez, quando, no final de cada espectáculo, os elementos da companhia se alinham na boca de cena para agradecer os aplausos do público, Pina Bausch não estará lá, junto aos bailarinos, como era seu costume. A coreógrafa morreu em Junho de 2009, a poucas semanas de completar 69 anos. Estranharemos a sua ausência.

Assumiram, então, a direcção artística da companhia Dominique Mercy e Robert Sturm. O primeiro é um notável bailarino que se junta a Pina Bausch logo em 1973, quando a coreógrafa é convidada a dirigir o departamento de dança da Ópera de Wuppertal. O segundo era, desde 2000, assistente de Bausch na direcção artística da companhia. São eles que, com os bailarinos que integram o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, asseguram a continuidade da actividade da companhia, apresentando peças assinadas por uma das mais importantes coreógrafas do século XX. Importante, porque, ao longo dos 36 anos em que dirige a sua companhia, a artista alemã faz de Wuppertal o palco de uma nova dança, a que encontra na renovada relação entre o movimento, o texto e os objectos e nos novos métodos de criação e de composição a possibilidade de expressão das experiências individuais dos corpos. Importante, porque a sua influência se faz sentir no trabalho de muitos e muitos coreógrafos, em diversos países, e sob vários modos.

Pina Bausch estuda dança com o importante coreógrafo herdeiro da tradição da *Ausdruckstanz* (dança de expressão) alemã, Kurt Jooss, em Essen, na Alemanha. Prossegue a sua formação em Nova Iorque, em 1960-61, na Juilliard School, onde trabalha com figuras pioneiras da *modern dance*, designadamente com José Limón e Anna Sokolow, colaborando também, depois, com Paul Taylor. Ainda na Juilliard School, frequenta os cursos de dança clássica de Alfredo Corvino. Quando regressa a Essen, Bausch ingressa no Folkwang Tanzstudio, grupo de que viria a assumir a direcção artística, em 1969, e para o qual cria, no mesmo ano, as suas primeiras coreografias, *Fragment/Fragmento* e *Im Wind der Zeit/No Vento do Tempo*.

Mas é sobretudo em Wuppertal, com a sua companhia de autor, que o trabalho da coreógrafa apresenta características que determinarão o seu carácter inovador. Na casa de ópera desta cidade, transforma, não sem forte controvérsia e protesto por parte de uma facção do público, a linguagem da dança, até então predominantemente balética, harmoniosa e de uma expressão inaudível, em movimentos de grande densidade expressiva, assimétricos e repetidos. A partir de 1976, os corpos dos seus bailarinos intensificam a sua presença em palco, recorrendo à linguagem verbal – canções e enunciados falados. Concomitantemente, as expressões do quotidiano são integradas nos espectáculos.

Apresenta novas versões de *Iphigenie auf Tauris/Ifigénia na Táurida* (1974), de *Orpheus und Eurydike/Orfeu e Eurídice* (1975) e de *Le Sacre du Printemps/A Sagração da Primavera* (1975). A originalidade do trabalho de Bausch resulta, então, a nível coreográfico, de uma articulação singular das linguagens da dança de expressão alemã e das técnicas da dança moderna americana. Bausch coreografa sobre as partituras de Gluck e de Stravinski movimentos emocionalmente poderosos, em que o tronco é investido de uma força expressiva particular, e susceptíveis, por si sós, de convocar as emoções que activam a narrativa e tecem a sua trama.

Ao movimento junta-se, depois, a voz. Em *Ich bring dich um die Ecke/Levo-te Até à Esquina...* (*Dou Cabo de Ti...*),<sup>2</sup> de 1974, os bailarinos dançam e cantam pela primeira vez; em *Die sieben Todsünden/Os Sete Pecados Mortais* (1976), os bailarinos trabalham lado a lado com actores e cantores especialmente contratados para esta peça. Mas é em *Komm, tanz mit mir/Vem, Dança Comigo*, de 1977, que a linguagem enquanto texto falado e não cantado é utilizada pela primeira vez.

É a partir desta altura que a coreógrafa abandona também a composição coreográfica tradicional e constrói as suas peças acumulando sequências descontínuas, segundo um procedimento próximo da montagem cinematográfica ou do teatro de revista – sendo que os temas musicais passam também a ser alinhados de forma paralela. Obras como *Kontakthof/Lugares de Contacto* (1978) ou *1980 – Ein Stück von Pina Bausch/1980 – Uma Peça de Pina Bausch* são disso extraordinários exemplos. A fragmentação e a repetição dos movimentos até à sua transformação e desnaturalização tornam-se, então, um elemento central do trabalho de Bausch, contrariamente à organização sequencial das peças anteriores.

As inovações de Bausch estendem-se aos processos de criação, integrando as representações das experiências dos bailarinos nas próprias obras. Num processo baseado na improvisação – que Bausch prefere designar por uma “procura” ou por uma “pesquisa” que a conduzem a “descobertas” – que ocorre desde *Blaubart/O Castelo do Barba Azul* (1977), a coreógrafa lança aos intérpretes questões sobre as relações entre homens e mulheres, pessoas que tivessem sido importantes na sua vida, questões culturais específicas aos seus países de origem, recordações de infância, emoções, sentimentos ou imagens, às quais os intérpretes respondem através de movimentos, palavras ou outras soluções performativas. As vias encontradas durante o processo de criação são depois trabalhadas ao nível da composição coreográfica – seleccionadas, repetidas, cortadas, acrescentadas – e colocadas em relação com materiais provenientes de outras improvisações ou elementos coreográficos fornecidos pela própria Pina Bausch, sendo então fixadas numa forma final.

Em Bausch, o corpo da dança é, assim, citando Norbert Servos, “não um meio para chegar a um fim, mas o próprio objecto da representação”. É uma novidade na história da dança: o corpo narra

a sua própria história”.<sup>3</sup> Os corpos narram as suas próprias histórias, recorrendo a todas as soluções performativas possíveis – dançando, cantando, falando. Quando interrogada sobre o carácter híbrido da sua linguagem, Pina Bausch responde: “Se faço teatro ou dança? É uma questão que nunca coloco a mim própria. Procuo falar da vida, das pessoas, de nós, das coisas que mexem conosco... e há coisas que dentro de uma certa tradição da dança já não se podem dizer: a realidade nem sempre pode ser dançada, não seria eficaz, não seria crível”.<sup>4</sup>

Os temas predominantes nas obras de Pina Bausch são o desencontro entre homens e mulheres, a solidão, o medo, o desespero – cuja expressão adquire frequentemente uma dimensão grotesca ou paródica. A coreógrafa envolve-se também de forma crítica com modos de exploração, de exibicionismo e de mercantilização dos corpos. *Die sieben Todsünden* (1976), com música de Kurt Weill e texto de Bertolt Brecht, é uma obra paradigmática das novas percepções do mundo que Bausch traz para o palco da dança – Ana I (a agente), familiarizada com as leis de mercado, prepara a irmã, Ana II (a artista), para o papel de objecto sexual. No entanto, são as relações entre homem e mulher o *leitmotiv* da coreógrafa. A incessante procura de uma comunicação nunca concretizada entre ambos gera nas peças de Bausch situações de conflito. Estas situações são, frequentemente, e sobretudo nas obras das décadas de 1970 e 1980, verdadeiros rituais de aflição, de crise, em que não se antevê a possibilidade de um desenlace, de uma resolução. Um desejo de contacto, de amor, que se observa, por exemplo, em *Café Müller* (1978), a única peça criada para o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch em que a própria dança.

Nos anos 1990, assiste-se, contudo, a uma viragem no sentido contrário. A relação tensa e difícil entre homens e mulheres dá lugar a um encontro harmonioso, representado através da própria dança. Se em peças como *Bandoneon* (1981) ou *Walzer/Valsa* (1982) alude-se ao contacto proporcionado pelas danças a pares, mas que nunca é concretizado, em *Masurca Fogo* (1998), por exemplo, obra criada a partir de imagens, sons e movimentos que os bailarinos e a coreógrafa recolhem em Lisboa, os corpos abandonam-se tranquila e serenamente ao doce rodopiar das danças de pares – imagens com que Pedro Almodóvar termina o seu filme *Fala com Ela* e que o realizador Fernando Lopes também registou em *Lissabon/Wuppertal/Lisboa*.

Semelhantes imagens de reconciliação, comunicação e felicidade, alinhadas com virtuosos solos dançados, ver-se-ão em peças subsequentes de Pina Bausch, como *Água* (2001) e *Ten Chi/Céu e Terra* (2004), também estas construídas a partir de visões de cidades trazidas de viagens – ao Brasil, no caso da primeira, e ao Japão, no caso da segunda. A Índia é, agora, o centro das evocações de *Bamboo Blues*, a antepenúltima das criações de Bausch, estreada em 2007, em que a coreógrafa encena a sua visão do país como “uma espécie de conto de fadas de Bollywood, com um sorriso irónico”,<sup>5</sup> nas palavras de Norbert Servos. *Sweet Mambo*,

criada no ano seguinte, retoma, segundo este especialista na obra de Pina Bausch, os mesmos pontos de partida da peça anterior, mas com um grupo diferente de bailarinos.

As memórias de infância, as injúrias, os desapontamentos, o amor, a decepção, a consciência da proximidade da morte e a superação do medo, a esperança, as viagens são aspectos das experiências humanas que povoam o mundo bauschiano, inicialmente enquadrado pelos belíssimos cenários de Rolf Borzik e, a partir de 1980, de Peter Pabst. Um mundo no qual cada um de nós pode encontrar fragmentos das suas possíveis histórias. Como sugere Bausch: “Eu nunca lhes peço [aos bailarinos] algo de privado, mas antes algo preciso. Quando um bailarino responde, isso diz respeito a toda a gente”.<sup>6</sup>

1 A jornalista Claudia Galhós inscreveu no livro *Pina Bausch – Sentir Mais* (Lisboa: D. Quixote, 2010) a sua visão da presença da companhia de Pina Bausch em Lisboa, entre 1989 e 2008, reflectindo, também, sobre as influências do universo de Bausch na dança no nosso país.

2 Tradução portuguesa do título original alemão adoptada in Bentivoglio, Leonetta, 1994, *O Teatro de Pina Bausch*, Lisboa: Acarte – Fundação Calouste Gulbenkian, p. 47.

3 Servos, Norbert, 2001, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris: L'Arche Éditeur, p. 29.

4 Pina Bausch cit. in Bentivoglio, Leonetta, 1994, *op. cit.*, p. 13.

5 Servos, Norbert, 2008, *Pina Bausch Dance Theatre*, Munique: K. Kieser Verlag, p. 207.

6 Pina Bausch cit. in Servos, Norbert, 2001, *op. cit.*, p. 292.



**Centro Cultural Vila Flor**

Pequeno Auditório

**9**  
**Mai/May**  
**2011**

seg/mon 22:00

**Teatro Carlos Alberto**

**13+14**  
**Mai/May**  
**2011**

sex/fri 21:30  
sáb/sat 16:00



“Voltaremos a ser felizes algum dia?”, perguntaram os alemães a si próprios após o fim da II Guerra Mundial. No dealbar do novo milénio, uma parte significativa da população sérvia enfrenta a mesma questão. ***Will You Ever Be Happy Again?***, pergunta agora a encenadora e performer **Sanja Mitrović**. Estruturada como uma sucessão de situações performativas, a peça emprega estratégias documentaristas para explorar o modo como a nacionalidade influencia a identidade pessoal. As memórias individuais e colectivas das actrizes dão forma a narrativas sobre o bem e o mal, a vítima e o agressor, e o modo como tais distinções podem ser facilmente subvertidas. A actriz alemã (Katja Dreyer) relata as suas memórias familiares, o período posterior à II Guerra Mundial e a era da Guerra Fria. A actriz sérvia (Sanja Mitrović) reflecte sobre a sua infância nos anos 80, os conflitos étnicos e a desintegração da antiga Jugoslávia nos anos 90, e a sua recente obtenção de cidadania holandesa. *Will You Ever Be Happy Again?* situa-se entre o texto documental e a sua interpretação dramática. Alternando entre a abordagem directa, a alusão e a citação, e apoiando-se numa exploração oblíqua de imagens históricas e expressões poéticas, a peça combina o trabalho de pesquisa com um jogo ritual que cria paralelismos imaginários entre os dois países, repetindo a história que, como sabemos, parece repetir-se continuamente. •

# Will You Ever Be Happy Again?

conceito e direcção/  
concept and direction  
**SANJA MITROVIĆ**

texto e interpretação/  
written and performed by  
**Sanja Mitrović**  
**Katja Dreyer**  
desenho de luz/light design  
**Erik Gramberg**  
desenho de som/sound design  
**Vladimir Rakić**  
figurinos/costume design  
**Dejan Došljak**  
consultor artístico/artistic advisor  
**Vladimir Tupanjac**  
fotografia/photography  
**Srdjan Veljović**  
**Irfan Redzović**  
**Sjoerd Kalderman**

co-produção/co-produced by  
**Stand Up Tall Productions**  
(Amesterdão/Amsterdam),  
**Center for Cultural**  
**Decontamination** (Belgrado/  
Belgrade), **hetveem theater**  
(Amesterdão/Amsterdam)  
apoios/supported by  
**Bitef** (Belgrado/Belgrade),  
**PACT Zollverein** (Essen),  
**Beursschouwburg** (Bruxelas/  
Brussels), **kc nOna** (Mechelen)  
estreia/premiere  
[26Set/Sep2008] Center for Cultural  
Decontamination (Belgrado/Belgrade)

Espectáculo em língua sérvia e  
alemã, legendado em português/  
Performance in Serbian and  
German subtitled in Portuguese

tradução para legendagem/  
translation for subtitling  
**José Gabriel Flores**  
legendagem/subtitling  
**Richard de Boer**  
**Sofia Barbosa**

dur. aprox./running time  
[1:15]  
classif. etária  
**M/12 anos/**  
recommended for  
**Ages 12 and up**

“Are we ever going to be happy again?”, the German population asked themselves at the end of the Second World War. A significant part of the Serbian population is facing the same question in the wake of the new millennium. ***Will You Ever Be Happy Again?***, asks now stage director and performer **Sanja Mitrović**. Structured as a succession of performative situations, the play employs documentary strategies to explore how nationality influences one’s personal identity. The performers’ personal and collective memories outline the narratives of good vs. bad, of victim vs. criminal, and how these distinctions can easily be turned upside down. The German performer (Katja Dreyer) relates her family memories, the period after the Second World War and the Cold War era. The Serbian performer (Sanja Mitrović) reflects on her childhood in the 1980s, the ethnic conflicts and disintegration of former Yugoslavia in the 1990s, and the recent experience of becoming a Dutch citizen. *Will You Ever Be Happy Again?* is poised between documentary material and its theatrical interpretation. Shifting from a straightforward address to allusion to quotation, and relying on an oblique exploitation of historical images and poetic expressions, the work swings from research to a ritual game that creates imaginary parallels between the two countries, repeating History just like History always seems to repeat itself. •

## “Subitamente, eu já não podia ser uma heroína”

SANJA MITROVIĆ

Tive uma infância feliz. O mundo era simples e seguro; a divisão entre o bem e o mal claramente definida e imutável. Na altura, não me era difícil sentir-me uma heroína, pois sabia exactamente o que devia fazer para tanto: tinha de ser boa filha, boa aluna e uma boa pioneira do nosso país socialista.

Lembro-me de aprender o alfabeto: A de “avião”, B de “bola”, C de “circo”, etc. Lembro-me de todos esses círculos e linhas, círculos e linhas, círculos e linhas... Eu a tentar aprimorar a minha caligrafia, a desenhar as letras o melhor que podia, de modo a ficarem bonitas. Cada letra tinha um significado e uma imagem correspondente que devíamos colorir. O céu era azul, assim como o mar; o sangue era vermelho, ao contrário da neve (branca). No Outono, as folhas caíam. O sol nascia a oriente e punha-se a ocidente.

Assim que a realidade dos livros de colorir e dos jogos infantis deu lugar à realidade da violência, da cupidez, dos campos de batalha e das guerras, a divisão entre o bem e o mal praticamente desapareceu. Ser boa aluna e boa pioneira já não era motivo de orgulho, mas motivo de escárnio e vergonha. Subitamente, eu já não podia ser uma heroína. •

## “Foi nesse dia que deixei de me sentir culpado”

FELIX RITTER

Eu já o sabia. Não faz sentido carregar a culpa de um crime cometido por outrem. Mas havia qualquer coisa no sistema educativo alemão que nos fazia sentir responsáveis, particularmente quando viajávamos pela Europa.

O meu avô foi um alto funcionário nazi na cidade de Danzig (Gdansk). Um dia, a minha avó descobriu que o irmão da sua criada polaca organizava regularmente reuniões de partidários comunistas na cozinha do palacete da família. Sendo uma mulher sensata, a minha avó nunca falou do assunto ao marido, assim como este nunca diria à esposa o quão próximo realmente estava o Exército Vermelho. Ela manteve a boca fechada e a criada polaca continuou ao serviço da família. Porém, no dia em que notou que o seu faqueiro de prata tinha começado a desaparecer misteriosamente, a minha avó fez as malas e viajou para oeste com as duas filhas. O meu avô ficou. Continuava convencido de que Hitler tinha a bomba atómica. Desapareceu sem deixar rasto dois dias antes da queda de Danzig (Gdansk).

No regresso de Calais, nesse quente dia de Verão de 1992, num carro com rumo à Alemanha em que viajava à boleia na companhia de uma rapariga holandesa e um tipo polaco, tive uma conversa com este último. Ele nascera em

Gdansk (Danzig). O seu avô fora um partidário comunista que sobrevivera durante quase toda a guerra e desaparecera dois dias antes da chegada das tropas russas. É muito provável que ele tenha participado nas reuniões secretas no palacete dos meus avós, e também que os dois homens se tenham matado um ao outro, já que desapareceram exactamente no mesmo dia. Eu e o polaco tentámos imaginar razões que nos pudessem levar a matarmo-nos um ao outro, mas não conseguimos encontrar nenhuma.

Durante a nossa conversa, atravessámos a fronteira franco-belga, sem sermos sujeitos a qualquer controlo fronteiriço. Para o polaco, que tinha crescido num país socialista, o facto era extremamente curioso.

Foi nesse dia que deixei de me sentir culpado. •

## “Considero-me uma pessoa muito positiva”

MAYA VAN DEN HEUVEL-ARAD\*

Para a jovem encenadora sérvia Sanja Mitrović, o palco foi sempre um ponto de encontro de culturas e línguas. Na sua obra *Shame* (2006), convidou a bailarina japonesa Yurie Umamoto para um encontro cultural em japonês e inglês. “Se nos dispomos a compreender apenas a nossa própria cultura, ficamos limitados a um único ponto de vista”, afirma Mitrović. Desta feita, a encenadora escolheu como contraponto a cultura alemã. Convidou a bailarina e *performer* alemã Katja Dreyer a colaborar na peça. O resultado é o espectáculo para duas actrizes *Will You Ever Be Happy Again?*.

Como acontece frequentemente no teatro holandês, o espectáculo não se baseia num texto dramático. As actrizes não representam personagens, mas simplesmente as suas próprias pessoas, Sanja e Katja, ambas oriundas de países destroçados pela guerra no passado recente. Encontram-se num palco quase vazio: uma mesa, uma câmara de vídeo, um ecrã e dois caixotes cheios de objectos. A câmara de vídeo torna-se um microscópio através do qual os objectos são ampliados e examinados pelas duas actrizes em busca das suas identidades. Elas conduzem-se uma à outra, e aos espectadores, numa viagem às suas infâncias. Sanja mostra a Katja uma ilustração num manual escolar na qual o nome de Tito, o ditador

jugoslavo, surge habilmente dissimulado nas formas das árvores. Os objectos são de tal modo aumentados que os corpos das actrizes – envolvidas em inocentes jogos infantis e ensinando canções uma à outra – parecem minúsculos em comparação com as projecções das suas histórias. Através destes dispositivos teatrais muito simples, Mitrović consegue transmitir-nos a felicidade das crianças, cuja imaturidade não lhes permite analisar e questionar as ideologias que lhes são impostas.

Desde a sua estreia em 2008, *Will You Ever Be Happy Again?* evoluiu e amadureceu. “As cenas foram enriquecidas com novos pormenores”, explica Mitrović. “A performance é mais compacta, o ritmo mais seguro e muito mais animado.” O espectáculo tem estado em digressão pelo mundo, suscitando em toda a parte reacções muito emotivas, mas sempre positivas. Para Mitrović, é importante enfatizar os aspectos universais desta tentativa mútua de definir uma identidade própria através do seu reflexo na identidade de outrem. “A peça não é apenas sobre a ex-Jugoslávia ou a Alemanha”, afirma ela. “Levanta a questão da felicidade. Somos nostálgicos em relação à nossa infância? Seremos ainda inocentes o bastante para vermos o mundo a preto e branco, como quando éramos crianças?”

Mitrović define a peça como uma “docu-fábula”, um oxímoro que pretende exprimir a combinação de material documental genuíno com a ficção dos jogos infantis, das canções e das histórias. “Os jogos que fazemos em cena são verdadeiros, incluí no jogo uma verdadeira alemã, a desintegração da Jugoslávia é um facto histórico. Mas como tratar esses factos objectivos no teatro? Para mim, isso só é possível através da narração de uma história pessoal. É uma das histórias possíveis, mas não a história única e definitiva”, afirma ela.

De acordo com Mitrović, a resposta à questão levantada pelo espectáculo é pessoal e varia de espectador para espectador. “Sim, voltarei a ser feliz” é uma resposta possível, mas cabe ao espectador aceitá-la ou não”, declara a encenadora. Em digressão pelo mundo com o espectáculo, ao mesmo tempo que está já envolvida na preparação do próximo (*A Short History of Crying*), Mitrović tem razões para estar feliz. À pergunta “Voltarás a ser feliz algum dia?”, ela responde: “Considero-me uma pessoa bastante positiva”. •

\* Excertos de “Happy Medium?”. *Time Out Amsterdam* (Feb. 2010).

# A Short History of Crying

conceito, texto, direcção e interpretação/  
concept, text, direction and performance  
**SANJA MITROVIĆ**

**Theatro Circo**

**11  
Mai/May  
2011**

qua/wed 21:30

**Teatro Carlos Alberto**

**14  
Mai/May  
2011**

sáb/sat 21:30



**A Short History of Crying** é uma exploração da fenomenologia das lágrimas, abordando temas como a memória, a emigração e a morte. Ao longo da história, o acto de chorar tem estado ligado a concepções culturais de género, idade e classe social, e tem sido entendido como uma forma comum de linguagem não verbal, por meio da qual comunicamos emoções complexas e muitas vezes contraditórias. Nas culturas ocidentais, chorar é geralmente considerado um acto íntimo e privado. Mostrar emoções em público reveste-se de um carácter anti-social, revelando fraqueza ou falta de autodomínio. Só recentemente, com a emergência dos “reality shows” e da cultura confessional, o sofrimento privado passou a ser um espectáculo público. Hoje em dia, partilhar as emoções com milhões de espectadores é não apenas tolerado como até encorajado enquanto método terapêutico e uma lucrativa forma de entretenimento de massas. Depois de *Will You Ever Be Happy Again?*, **Sanja Mitrović** questiona nesta sua mais recente criação os mecanismos sociais e culturais ligados à exibição pública de emoções. Confrontando testemunhos pessoais com cenas icónicas da cultura contemporânea, e apresentando o material resultante de uma viagem de pesquisa pelos Balcãs e os Países Baixos, esta “stand-up tragedy” examina o modo como as emoções se manifestam em diferentes situações e as razões que nos levam a exprimi-las publicamente. •

**A Short History of Crying** is an investigation into the phenomenology of tears that touches upon themes of memory, emigration and death. Throughout history crying has been connected to cultural conceptions of gender, age and class, and perceived as a shared non-verbal language in which we communicate complex and often contradictory emotions. In Western cultures crying is generally considered an intimate and private act. Showing emotions in public has anti-social character, signifying one's weakness or lack of restraint. It is only relatively recently, with the emergence of reality television and the confessional culture, that the private suffering becomes a public spectacle. Today, sharing emotions with millions of others is not only allowed but is also encouraged as therapy and lucrative mass entertainment. After *Will You Ever Be Happy Again?*, **Sanja Mitrović** questions in her new work the social and cultural mechanisms related to public display of emotions. Contrasting personal statements with iconic scenes of crying in contemporary culture, as well as presenting the material from a research trip through the Balkans and the Netherlands, this ‘stand-up tragedy’ examines how emotions are manifested in different situations, and why we express them publicly. •

dramaturgia/dramaturgy

**Felix Ritter**

**Marija Karaklajić**

espaço cénico (conceito)/  
stage design concept

**Laurent Liefoghe**

cenografia (execução)/  
set design realisation

**Douwe Hibma**

desenho de som/sound design

**Evelien van den Broek**

**Vladimir Rakić**

desenho de luz/light design

**Katinka Marac**

vídeo/video

**Janneke Kupfer**

pesquisa, consultor artístico/  
research, artistic advisor

**Vladimir Tupanjac**

câmara/camera

**Marko Stojmenov**

**Nadja Leuba**

voz-off/voice-over

**Michael Jahoda**

assistência de direcção/  
direction assistance

**Guilio D'Anna**

**Maya van den Heuvel-Arad**

produção executiva/  
executive production

**Anke Wirken**

co-produção/co-produced by

**Stand Up Tall Productions**

(Amsterdão/Amsterdam),

**hetveem theater** (Amsterdão/  
Amsterdam), **Center for Cultural**

**Decontamination** (Belgrado/  
Belgrade)

apoios/supported by

**European Cultural Foundation,**

**Nederlands Fonds voor**

**Podiumkunsten, Amsterdamse**

**Fonds Podiumkunsten,**

**SNS REAAL Fonds, VSBfonds**

estreia/premiere **[24Nov2010]** hetveem  
theater (Amsterdão/Amsterdam)

Espectáculo em língua sérvia,  
neerlandesa e inglesa, legendado  
em português/Performance  
in Serbian, Dutch and English  
subtitled in Portuguese

tradução para legendagem/  
translation for subtitling

**José Gabriel Flores**

legendagem/subtitling

**Richard de Boer**

**Sofia Barbosa**

dur. aprox./running time **[1:15]**

classif. etária **M/12 anos/  
recommended for Ages 12  
and up**



## A linguagem da tristeza que todos compreendemos

NIENKE SCHOLTS\*

Imagens de uma multidão. Mais de perto, posso ver que a maioria dessas pessoas chora – parecem estar de luto. Com o *zoom out* da câmara, vejo uma procissão com muitos quilómetros de comprimento, e a magnitude da massa humana enche-me de assombro. O que é isto? Ouve-se um alarme anti-aéreo: um desastre nacional, uma nação inteira em cortejo para uma última despedida, possivelmente uma cerimónia fúnebre. Quem morreu? Foi certamente um líder importante, um presidente ou uma estrela pop – já que nenhuma outra perda é partilhada a esta escala. Qual a razão deste pesar colectivo? As imagens são pouco nítidas, como se eu próprio assistisse à cena de olhos cheios de lágrimas, como se chorasse com a multidão. Ao mesmo tempo, com o movimento de recuo da câmara, permaneço consciente do meu estatuto de espectador e do facto de que as imagens representam um momento da história.

É desta forma que Sanja Mitrović inicia *A Short History of Crying*. O ecrã de projecção encontra-se muito perto da tribuna, de modo que o palco está reduzido a uns cinco metros de profundidade. Encontramo-nos num espaço íntimo mas opressivo, já que a dimensão do ecrã, que ocupa a totalidade da altura e da largura do Amsterdam Veemtheater, amplia de tal forma as imagens que estas parecem engolir-nos.

Tito, o presidente da Jugoslávia, morreu. Mitrović entra em cena e dá início à narração. Detém-se no impacto que a morte de Tito, em 1980, teve sobre o povo da Jugoslávia e sobre ela própria, na altura com apenas dois anos de idade: “Estou dentro de um carro com os meus pais e o meu irmão mais velho. A rádio dá a notícia: ‘Um momento de

silêncio – o Presidente Tito faleceu’. O meu pai, hipnotizado, pára o carro. Saímos, de mãos dadas. As lágrimas correm-me pelo rosto, em silêncio. Não me atrevo a olhar para a minha mãe, o meu pai e o meu irmão, que provavelmente também choram. Talvez isto nunca tenha acontecido. Ainda assim, o momento existe na minha memória”.

Mitrović associa a sua experiência à de qualquer indivíduo da multidão enlutada, numa perspectiva semelhante à dos meios de comunicação social que cobrem um evento histórico. Também nós fazemos *zoom in*, e a multidão reduz-se a uma só pessoa, ao sofrimento pessoal.

Qualquer pessoa que tenha visto *Will You Ever Be Happy Again?* está ciente do significado de Tito na história pessoal de Mitrović. Em retrospectiva, apercebo-me de que o luto maciço projectado no ecrã só pode estar relacionado com a morte do líder jugoslavo. A marca que Tito deixa na vida de Mitrović não é imediata à sua morte, mas posterior, já que o falecido líder continuará a ser uma presença importante nas matérias ensinadas na escola. Em *Will You Ever Be Happy Again?*, Mitrović mostra uma página de um dos seus velhos manuais escolares. Aí, os espaços entre uma fila de árvores dão forma às letras T-I-T-O. Tito desempenha um papel de importância capital na sua vida, e a lente através da qual ela observa o seu próprio passado é de tal modo condicionada por essa figura que acaba por produzir reminiscências pessoais. Mas estas não são verdadeiras: o conhecimento da história colectiva altera a memória individual.

No seu trabalho, Mitrović explora os traços que constituem a sua história pessoal. Em *Will You Ever Be Happy Again?*, essa viagem é motivada

pela questão da culpa individual dentro da grande história colectiva. No contexto de um novo país (Mitrović vive em Amesterdão desde 2001), ela adquire uma perspectiva mais ampla sobre o seu passado. Desta forma, toma consciência de que as suas memórias de infância, nas quais integra sempre o lado dos “bons”, estão em claro confronto com a percepção geral dos sérvios enquanto “os maus” da mesma história. O espectáculo mostra, em última análise, que aquilo que a história é depende das circunstâncias da nossa vida e, assim, da nossa perspectiva pessoal.

Em *A Short History of Crying*, a busca de Mitrović não a conduz a eventos históricos, mas antes a testemunhos marcados por emoções – mais especificamente, a tristeza. No diferente contexto social da Holanda, a artista descobre-se incapaz de exprimir as suas emoções em público, ao passo que (tanto quanto se lembra) não sentia essa mesma dificuldade nos tempos em que vivia na Jugoslávia, durante a sua infância e adolescência. Numa tentativa de se auto-redefinir, Mitrović evoca a sua própria história, questionando o impacto das mudanças sociais sobre a sua identidade. Ela compreende que as diferenças podem ser também atribuídas ao facto de ser agora uma mulher adulta; ou seja, não é apenas o deslocamento geográfico que a distancia da sua história pessoal, lançando sobre ela uma nova luz – é também o tempo.

No início do espectáculo, vemos duas fotografias tiradas na Sérvia. “O dia em que Vlada foi para a tropa” é o título de um retrato de Mitrović; na outra, ela surge com o irmão: “Siniša e Sanja depois do funeral”. O fotógrafo Phil Collins tornou público o seu sofrimento pessoal; as suas

lágrimas são perpetuadas como parte indissolúvel não apenas da história dela, como também da nossa. Perante essas imagens, qualquer pessoa poderá projectar as suas próprias lágrimas nos olhos vermelhos dela. Ao olharmos essas fotos, a nossa própria memória e experiência da tristeza constrói uma pequena história do choro que é silenciosamente partilhada por todos os membros da audiência: trata-se da linguagem da tristeza que todos nós compreendemos.

No contexto teatral do espectáculo, a busca da capacidade de chorar em público vai um pouco mais longe: trata-se de chorar *diante de um público*. Este acto de chorar diante de um público constitui o verdadeiro objectivo da performance. Mas o olhar racional sobre o passado não o permite: ela não consegue recuperar essas lágrimas. Por fim, um esforço puramente físico, que tem como ponto central a própria história do acto de chorar, leva-a a alcançar o objectivo. Como num documentário sobre uma espécie animal em vias de extinção, uma voz *off* descreve a necessidade das lágrimas dentro da história do corpo. Mitrović representa o derradeiro espécimen. “Ela sabe que está prestes a morrer.” Porém, se conseguir recuperar a capacidade de chorar em público, será salva – essa capacidade provará que está viva e que não é um animal, mas um ser humano. Ela realiza diante da câmara a sua luta física, movimentos que devem evocar lágrimas. Corre sem sair do mesmo lugar; salta, de braços pendendo ao longo do corpo e mãos soltas. No palco, estas são meras acções físicas, mas, ampliadas no ecrã por trás dela, configuram uma luta de atrito. Mitrović desafia a voz *off* a resumir em dez momentos a sua história pessoal das lágrimas. Alguns desses momentos são reconhecíveis, porque colectivos, e outros puramente pessoais. Por fim, vemos um rosto exausto diante da câmara. É “o momento das lágrimas”, o ponto em que a história do choro se torna clara, neste fundamental acto humano de auto-expressão. Ela (re)encontrou-o: as lágrimas correm-lhe pelo rosto, o corpo chora.

Imagens de políticos a discursar e a chorar – em repetição. No canto superior do ecrã, os seus nomes: Obama, Hillary Clinton, McCain. Após as lágrimas verdadeiras de Mitrović, a realidade ficcional deste epílogo tem um efeito alienador. Durante os aplausos, ela emerge subitamente em traje de gala. Mudando continuamente de adereços, grava reconstituições de discursos de políticos americanos proeminentes, que usam as lágrimas como um instrumento de manipulação. Aqui, o acto de chorar diante do público é definitivamente utilizado como um expediente teatral – são lágrimas fingidas, que podem ser controladas. Estes líderes políticos constroem conscientemente a marca que pretendem deixar na história dos outros. No ecrã de projecção, que entretanto recuou até ao fundo do palco, eles são já imagens paradas no tempo. O espaço é amplo e vazio, Mitrović desapareceu, e nós, espectadores, ficamos presos num *loop* de lágrimas de plástico. •

\* Dramaturgista.



# Les Corbeaux

um espectáculo de/a performance by  
**JOSEF NADJ, AKOSH S.**

Na sua forma inicial, **Les Corbeaux** estreou-se em 2008, no âmbito de um festival de jazz, em Paris. Durante os dois anos seguintes, foi ganhando corpo – sem todavia perder leveza, agilidade. Neste espectáculo que traz não apenas a dança e a música ao Teatro do Mundo, mas também a pintura, o coreógrafo **Josef Nadj** e o saxofonista **Akosh Szelevényi** aprofundam a experiência realizada em *Entracte* (2008), criação em que os dois artistas de origem húngara estabeleceram uma relação estreita entre a coreografia e a música interpretada ao vivo, levando-as a um ponto de perfeito equilíbrio e tornando indiscernível o peso relativo de cada uma na génese do projecto. *Les Corbeaux* é um animal performativo da mesma espécie – aquela em que a improvisação (com tudo o que possui de único e instantâneo, de imprevisível e irrepitível) se revela factor preponderante. Como o título indicia, a peça nasce da paciente observação dos corvos, especialmente do instante fugaz em que pousam e se opera a transição entre o voo e a marcha. No diálogo dança/música, um terceiro interlocutor intervém, reagindo livremente e fazendo falar a sua voz silenciosa: uma pintura negra, brilhante, fluida, que imprime o rasto dinâmico dessas aves – para nós, encarnação de maus presságios (lembremos *O Corvo*, de Edgar Allan Poe), símbolo de sabedoria para os húngaros. •

In its initial form, **Les Corbeaux** premiered in 2008, within the context of a jazz festival, in Paris. Over the two years that followed, the piece was further fleshed out, while never losing its lightness and agility. In this show, which brings to this festival not only dance and music but also painting, choreographer **Josef Nadj** and saxophone player **Akosh Szelevényi** further develop the experience carried out in *Entracte* (2008), a creation in which the two Hungarian-born artists defined a close rapport between choreography and live music, taking them to a stage of perfect balance, in which their respective contributions to the emergence of the project become inextricable. *Les Corbeaux* is a performative animal of the same kind – in it, improvisation (with all its uniqueness and instantaneity, volatility and unrepeatability) plays a preponderant role. As its French title indicates, the piece was inspired by careful observation of crows, especially that fleeting moment when they alight and the transition from flying to walking takes place. The music/dance dialogue is joined by a third interlocutor, who reacts freely, making its silent voice speak: a black, shiny, fluid painting that suggests the dynamic trails of these birds – which are, to us, incarnations of bad omens (as in Poe's *The Raven*), but are emblems of wisdom to the Hungarians. •

## Centro Cultural Vila Flor

Grande Auditório

11  
Mai/May  
2011

qua/wed 22:00

## Teatro de Vila Real

13  
Mai/May  
2011

sex/fri 22:00

## Theatro Circo

16  
Mai/May  
2011

seg/mon 21:30

## Teatro Carlos Alberto

18+19  
Mai/May  
2011

qua+qui/  
wed+thu 21:30

coreografia/choreography

**Josef Nadj**

música/music

**Akosh Szelevényi**

desenho de luz/light design

**Rémi Nicolas**

assistência de desenho de luz/

light design assistance

**Christian Scheltens**

cenografia e adereços/

set design and props

**Clément Dirat**

**Julien Fleureau**

**Alexandre De Monte**

desenho de som/sound design

**Jean-Philippe Dupont**

interpretação/performed by

**Josef Nadj, Akosh S.** (saxofone e outros instrumentos/saxophone and other instruments)

direcção técnica e operação de luz/  
technical and light manager

**Christian Scheltens**

operação de som/sound manager

**Jean-Philippe Dupont**

direcção de cena/stage manager

**Sylvain Blocquaux**

produção/produced by

**Centre Chorégraphique National d'Orléans**

co-produção/co-produced by

**Théâtre Forum Meyrin**

com o apoio de/with the support of  
**Scène Nationale d'Orléans**

estreia/premiere [20Mar2010]

Théâtre Forum Meyrin

Uma primeira versão de *Les Corbeaux* foi apresentada a 11 de Junho de 2008, no Théâtre des Bouffes du Nord (Paris), encomendada pelo Festival Jazz Nomades – La Voix est Libre (produção L'Onde & Cybèle)./A first stage of *Les Corbeaux* was presented the 11th of June 2008, at the Théâtre des Bouffes du Nord in Paris, commissioned by Festival Jazz Nomades – La Voix est Libre (production L'Onde & Cybèle).

O Centre Chorégraphique National d'Orléans (CCNO) é financiado pelo Ministère de la Culture et de la Communication/DGCA/DRAC Centre, pela cidade de Orléans, pela Région Centre e pelo Département du Loiret.

Beneficia do apoio da Culturesfrance (Ministère des Affaires Etrangères et Européennes) para digressões internacionais. O CCNO, dirigido por Josef Nadj, é membro da Association des Centres Chorégraphiques Nationaux./The Centre Chorégraphique National d'Orléans (CCNO) receives grant from the Ministère de la Culture et de la Communication/DGCA/DRAC Centre, the city of Orléans, the Région Centre and the Département du Loiret. It receives aid from the Culturesfrance (Ministère des Affaires Etrangères et Européennes) for international touring. Directed by Josef Nadj, the CCNO is member of the Association des Centres Chorégraphiques Nationaux (ACCN).

dur. aprox./running time [1:00]  
classif. etária **Para todos/**  
recommended for **All ages**





## E o corpo transforma-se em pincel “Uma cerimónia estranha e penetrante”

FABIEN BONNIEUX\*

Ao “Sim, eu creio” da cantora Mireille Mathieu, Josef Nadj responde “Sim, eu crocito”. É inútil dizermos qual a opção a que damos a nossa preferência. O coreógrafo-bailarino, que em 2006 foi artista associado do Festival d’Avignon, marca uma vez mais a sua presença no festival com um espectáculo de uma intensidade neurótica: *Les Corbeaux*. Nem calafrio à maneira de Hitchcock, nem loira apavorada, apenas Josef Nadj em pessoa, que, acompanhado pelo saxofonista e percussionista Akosh S. (que ouvimos na faixa-êxito da banda Noir Désir intitulada “Le vent l’emportera”), escava as obsessões pessoais no seu próprio corpo. Até à imersão em 500 litros de guache preto para desenhar sobre tela com um corpo-pincel dançante. Com o seu inimitável sotaque, ao mesmo tempo rugoso e plácido, Josef Nadj explica: “Gosto deste animal porque é negro e misterioso”. E depois: “Em França, tem uma imagem negativa, mas na Hungria representa a sabedoria. Tive a ideia deste espectáculo há uns anos, no Japão. Estava num telhado de Kioto a ensaiar uma performance e um corvo pousou perto de mim. Tive vontade de lhe falar”. Assim, após o electrochoque *Paso Doble* (com o pintor Miquel Barceló), [...] Nadj volta à carga com uma celebração na fronteira entre o espectáculo de dança, a instalação de arte contemporânea e a performance. O voo do corvo. A sua relação com o chão. O assalto final. E tudo isso partilhado com Akosh S., músico praticante de uma poética telúrica cujo trajecto se cruzou com o caminho de Nadj em 2003. Durante uma escassa hora, o espectador efectua uma viagem siderante que roça uma perturbante beleza.

Como, pois, não ver neste turbilhão de imagens antracites uma carícia da morte? E damos connosco a imaginar Pierre Soulages

abandonando a sua tela para se transformar num Jackson Pollock, na variante lapidação imediata. Radical.

Ao longo dos anos, temos visto a desenhar-se uma realidade muito nítida: Nadj consente, cada vez mais, em imprimir nos seus movimentos uma pulsação de arte total, rumo a uma fusão das disciplinas que faz expandir os respectivos limites. •

\* *La Provence* (21 jul. 2010).  
Tradução Regina Guimarães.

PHILIPPE NOISSETTE\*

Acaso decorrente das programações, o coreógrafo Josef Nadj cruza-se com Miquel Barceló, o artista plástico, no Festival d’Avignon. Mas à distância. Em 2006, esses dois artistas tinham oferecido ao público do festival um espectáculo memorável, *Paso Doble*, durante o qual podiam ser vistos a espojar-se na argila tão cara ao artista espanhol, até ao ponto de formarem uma só massa com essa matéria. Este ano, Barceló está presente na cidade, na Coleção Lambert e no adro do Palácio dos Papas com uma escultura monumental: um elefante equilibrando-se sobre a própria tromba. Nadj, por seu lado, ocupa um lugar mais modesto, no âmbito de uma proposta singular, *Les Corbeaux*, em que partilha o cartaz com o multi-instrumentista e fiel colaborador Akosh S. Josef Nadj trocou desta vez a cor quente da argila pelo mais profundo negro, que surge aos nossos olhos como uma tinta rara. Aliás, ele faz do seu corpo um instrumento de pintura para salpicar páginas brancas; com a ponta do nariz enferrusado também rabisca. Após *Entracte*, belo quarteto datado de 2008, volta, por assim dizer, à carga, ele que estudou no Liceu de Belas-Artes de Novi Sad, em Voivodina, e depois História da Arte em Budapeste.

*Les Corbeaux* abre com o intérprete em sombra chinesa. Uma tela a desfilas sob os seus dedos. Intrigam as caligrafias que nesse instante ele imagina. Quase que poderíamos perder-nos na confusão de linhas. Depois, Josef Nadj abandona a escuridão e vem colocar-se na frente do palco. E lá voltará várias vezes, enquanto o saxofone super agudo do seu parceiro perfura a atmosfera – e os nossos ouvidos também um pouco. Ele é o corvo inúmeras vezes observado na sua terra natal. De fato preto, como sempre, Nadj desdobra-se e os braços quase lhe são estorvo – asas de uma só noite. Ele é e continua a ser o prodigioso bailarino que alia a graciosidade e a

força. De um duplo cone suspenso, ele faz tombar poeiras dentro dum feixe de luz.

Esta performance, num primeiro tempo trabalhada a partir de improvisações, transforma-se, perante os nossos olhos, numa cerimónia estranha e penetrante. O espectador tem de ficar concentrado se não quiser perder o fio à meada. Ver-se-á Josef Nadj fustigar, com galhos curtos, mais uma das inúmeras páginas estendidas em cena, ou atar duas penas aos calcanhares como uma ave que se dá ares de anjo. Todos os detalhes são milimetricamente calculados, talvez até excessivamente.

A tensão sobe para um patamar superior quando o bailarino mergulha, completamente vestido, num barril de tamanho respeitável. É como que um banho de tinta – na verdade, o conteúdo é guache – do qual sai com uma aparência quase inumana. Mármore vivo se vivo o mármore pudesse ser, escorrendo tinta por todos os lados, aquele ser volta a rebolar no chão uma derradeira vez. O tapete foi retirado, aparece uma folha no lugar dele. Josef Nadj apaga-se finalmente, deixando as marcas negras da sua passagem. Com a cara coberta de guache, adivinhamos que respira com dificuldade e o seu gesto torna-se hesitante. O corvo do título é agora tão-só um ser em aflição. A sala contém a respiração. Nos agradecimentos, juntamente com Akosh S., Josef Nadj optará por micro-movimentos. Está manifestamente exausto. *Les Corbeaux* é um quadro vivo: um esboço ou uma tela de mestre? Mistério. Mas intui-se que, na trajectória pessoal do coreógrafo-intérprete instalado em Orleães, este espectáculo ocupa um lugar à parte. •

\* *Les Échos* (26 jul. 2010).  
Tradução Regina Guimarães.

# Third Generation

de/by **Yael Ronen & The Company**

Theatro  
Circo

20  
Mai/May  
2011

sex/fri 21:30

Teatro  
Nacional  
São João

21+22  
Mai/May  
2011

sáb/sat 21:30  
dom/sun 16:00



Em Israel e na diáspora judaica, a terceira geração é aquela a que pertencem os netos dos sobreviventes do Holocausto, a geração que conquistou a devida distância para quebrar um traumatizante silêncio. O Holocausto é o ponto de partida de uma história interminável à espera de um final feliz, porque o conflito israelo-palestiniano é uma das pesadas heranças desse momento que ultrapassou os limites do entendimento humano. **Third Generation** coloca o dedo nesta ferida por cicatrizar. E ao fazê-lo não poupa os guardiões do politicamente correcto, porque os lugares-comuns e os ressentimentos são colocados em cima de um palco, essa arena retórica onde todos expõem as suas razões, onde todos são vítimas e carrascos, onde não há vencidos nem vencedores. Mas *Third Generation* não é um exercício de relativismo cultural. Quando participou no Odisseia: Colóquio, **Yael Ronen**, *enfant terrible* da cena teatral israelita, chamou-lhe uma “terapia de grupo”, onde actores alemães, judeus e árabes israelitas partem das suas vivências pessoais para ligar as pontas deste triângulo explosivo. Digamos que é um espectáculo provocatório, que nos vem recordar que o teatro se faz para dividir. No mesmo colóquio, o ensaísta francês Georges Banu usou a palavra “coragem” para o descrever. E explicou porquê: “Porque questiona o interdito”. Bem-vindos ao teatro das ideias. •

In Israel and in the Jewish Diaspora, the grandchildren of Holocaust survivors belong to the third generation, the first with enough distance to break the traumatising silence. The Holocaust is the beginning of an interminable story still waiting for a happy ending. The Israeli-Palestinian conflict is one of the hefty legacies of that defining moment that surpassed the limits of human understanding. **Third Generation** sticks its finger in this open wound. And in so doing, it does not spare the guardians of political correctness: it puts the clichés and resentments on stage, creating an arena of rhetoric where everyone expounds their reasons, where everyone is victim and executioner, where there are no winners or losers. But *Third Generation* is not an exercise in cultural relativism. At Odisseia: Conference, **Yael Ronen**, *enfant terrible* of the Israeli theatre scene, called it ‘group therapy’ where German, Jewish and Israeli-Arab actors use their personal experiences to connect the dots of this explosive triangle. It is a provocative performance that reminds us that theatre is made to divide. French essayist Georges Banu, also at the conference, used the word ‘courage’ to describe the piece. And he explains why: “Because it questions the forbidden”. Welcome to the theatre of ideas. •

encenação/directed by  
**Yael Ronen**

dramaturgia/dramaturgy  
**Amit Epstein**  
**Irina Szodrich**

interpretação/cast  
**Tamar Ben Ami**  
**Knut Berger**  
**Niels Bormann**  
**Ishai Golan**  
**George Iskandar**  
**Matthias Matschke**  
**Orit Nahmias**  
**Rawda**  
**Judith Strößenreuter**  
**Yusef Sweid**

co-produção/co-produced by  
**Schaubühne** (Berlim/Berlin),  
**Habima National Theatre**  
(Telavive/Tel Aviv),  
**Ruhrtriennale 2009**  
comissariado por/commissioned by  
**Theater der Welt 2008** (Halle)

apoios/supported by  
**Kulturstiftung des Bundes**  
**Goethe Institute**

estreia/premiere [20Mar2009]  
Schaubühne am Lehniner Platz (Berlim/Berlin)

Espectáculo em língua inglesa,  
alemã, hebraica e arábica,  
legendado em português/  
Performance in English, German,  
Hebrew and Arabic subtitled in  
Portuguese

tradução para legendagem/  
translation for subtitling

**Rui Pires Cabral**  
**Sandra Filipe**  
legendagem/subtitling  
**Monica Marotta**  
**Cristina Carvalho**

Após o espectáculo, será projectado um  
vídeo-documentário sobre o processo de  
criação de *Third Generation*, seguido de uma  
conversa entre o público, a encenadora, um

dos dramaturgistas e três actores do  
elenco./After the performance, a video  
documentary on the creative process  
behind *Third Generation* will be shown,  
followed by a conversation between the  
audience, the stage director, one of the  
dramaturgs, and three actors from  
the cast.

dur. aprox./running time [1:50]  
classificação etária **M/16 anos/**  
recommended for  
**Ages 16 and up**



## “Terapia de grupo”

Yael Ronen\*

O meu trabalho é essencialmente político. Em Israel, o modo como vivemos é político, as escolhas que fazemos são políticas, e estou convencida de que, para os artistas, o peso da política é ainda maior. Mas cabe-nos a nós escolher os assuntos a abordar. Por vezes, ao escolhermos um texto de Shakespeare, Molière, ou qualquer outro clássico, damos-lhe um sentido de alegoria política. No entanto, isto não é suficiente para mim. Quando vejo outros encenadores a recorrer a peças clássicas para fazerem passar uma mensagem política, essa estratégia parece-me sempre um tanto problemática, uma vez que quando se trata de abordar uma situação tão específica e complexa como a nossa, não me parece que baste apresentar uma peça anti-guerra ou anti-racismo. Pessoalmente, mais do que tentar transmitir uma mensagem política geral através de um texto dramático, interessa-me um processo pelo qual sinta que estou a mudar e a crescer enquanto pessoa e cidadã. Em certos casos, temos a obrigação de falar alto e claramente, e não através de símbolos vagos ou ideias gerais.

De certa forma, *Third Generation* é uma peça politicamente incorrecta. A ideia que lhe deu origem ocorreu-me quando me pediram que fizesse qualquer coisa sobre a identidade da terceira geração israelita – ou seja, a terceira geração desde o Holocausto, que é sempre o ponto de referência. O projecto foi-me proposto por um produtor alemão, que estava sobretudo interessado numa peça sobre a relação Israel/Alemanha que pudesse propiciar um novo diálogo no seio da terceira geração. Compreendi então que, para falar da identidade dos israelitas, não poderia excluir os árabes israelitas, já que estes são parte integrante dessa identidade. Assim surgiu este delicado triângulo alemães/judeus/árabes israelitas. Em Israel, os financiadores estavam muito nervosos com o facto de os

juntarmos no mesmo palco, um gesto que tem um enorme peso político. Tivemos muitos problemas com o Ministério dos Negócios Estrangeiros, que não se mostrou favorável ao projecto. Um funcionário chegou a afirmar: “É um bom espectáculo, mas deviam apresentá-lo apenas em Israel. Não mostrem a nossa roupa suja lá fora”.

No início, em 2008, fizemos um *workshop* com os actores. Começámos sem um texto escrito. A ideia era submeter os três grupos de actores a um trabalho intensivo de algumas semanas, durante as quais viveriam juntos vinte e quatro horas por dia, metade do tempo em Israel e a outra metade na Alemanha. Durante esse período, os actores tiveram de se sujeitar a uma série de actividades relacionadas com o tema da peça – palestras proferidas por especialistas e visitas a monumentos, postos de controlo e zonas de conflito. O objectivo deste programa era espicaçar e trazer ao de cima as divergências entre eles, de modo a provocar um debate aberto e espontâneo, o menos polido e politicamente correcto possível. Houve discussões muito acesas e momentos verdadeiramente duros, com alguns dos actores a rebentar em lágrimas e outros a duvidar que conseguissem suportar o *workshop* até ao fim. Tivemos de lidar uns com os outros em circunstâncias de grande emotividade e vulnerabilidade. Mas a pouco e pouco fomos transformando esta espécie de terapia de grupo numa peça de teatro. O conceito fundamental era que os actores permanecessem totalmente despojados, que não se escondessem por detrás de uma personagem. O espectáculo não tem sequer cenários, figurinos, adereços. De tal modo que, por vezes, o espectador não consegue perceber se está a assistir a uma peça baseada num texto escrito ou a uma cena real, criada de improviso – se os actores estão a representar papéis ou a exprimir as suas próprias ideias. E essa foi uma das intenções: que o público não

conseguisse distinguir a realidade da ficção. E que o espectáculo não tivesse qualquer conclusão, não propusesse uma solução nem oferecesse sequer um sentimento de redenção.

A peça aborda a questão da instrumentalização do Holocausto com intuítos políticos, algo que é generalizado em Israel. Tenta perceber em que medida o trauma nacional do Holocausto faz realmente parte da identidade dos israelitas e até que ponto é manipulado de modo a integrar essa identidade e quem beneficia com isso. Em Israel tornaram-se comuns as viagens de estudo de jovens estudantes à Polónia. Por muito importante que seja honrar a memória do Holocausto, estou convencida de que essas viagens constituem uma forma de manipulação com intuítos políticos. Ou seja, há uma razão para que se enviem aos campos de concentração esses adolescentes de 17 anos – precisamente um ano antes de cumprirem o serviço militar obrigatório. Desse modo, a história do Holocausto serve uma agenda política que permite integrar esses jovens no exército sem que eles façam demasiadas perguntas. Julgo que estamos a trazer à discussão um assunto muito provocador, particularmente na Alemanha, onde nunca se questiona a memória do Holocausto e o modo como este deve ser encarado. Um outro aspecto relacionado com os alemães é a ambivalência. Por um lado, hesitam em levantar a voz contra a política dos israelitas no conflito com os palestinianos; por outro, enfrentam o medo crescente do Islão no interior da Alemanha, o medo dos imigrantes e dos estrangeiros. Veja-se, por exemplo, o modo como a sociedade alemã olha para os turcos. Este é outro dos temas que a nossa peça aborda de um modo extremamente directo. De certa forma, é como se disséssemos às pessoas: “Vocês têm uma atitude hipócrita em relação a esses assuntos. Pretendem ser muito multiculturais, mas nada vos assusta mais do que o crescente movimento islâmico dentro da Europa”.

Geralmente, após a representação de *Third Generation* promovemos conversas públicas com a audiência, que adere ao debate com o mesmo interesse com que assistiu ao espectáculo. Por vezes, nós próprios alteramos um pouco o texto, de modo a torná-lo mais provocador para cada audiência específica, já que certos aspectos incomodam mais os alemães do que os israelitas e vice-versa. Entre o público alemão, houve um sentimento inicial de choque, as pessoas riam-se, mas era óbvio que essas gargalhadas escondiam um sentimento de desconforto. Regra geral, os espectadores ficavam chocados com certas coisas que os actores diziam em cena, coisas de que não esperavam ouvir falar de um modo tão aberto. Fizemos menos espectáculos em Israel do que na Alemanha, e estávamos particularmente preocupados com a reacção do público israelita. Tanto mais que, durante a preparação do projecto, um jornal noticiou que o Habima [Teatro Nacional de Israel] estava a insultar a memória do Holocausto com uma peça anti-semita, o que quase me levou a processá-lo. Sentimos a necessidade de explicar o que pretendíamos fazer. Em Israel, só apresentámos a peça em Telavive onde, julgo eu, a maioria do público tende a ser mais tolerante politicamente. Se tivéssemos feito uma digressão pelo país, estou certa de que não teríamos sido muito bem recebidos. Mais recentemente, pediram-nos que voltássemos a apresentar o espectáculo em Israel e, pela primeira vez, levá-lo-emos a algumas cidades árabes. Até ao momento, os únicos palestinianos que viram o espectáculo eram imigrantes em Berlim. •

\* Montagem de excertos da comunicação apresentada no Odisseia: Colóquio, no dia 29 de Janeiro de 2011. Tradução Rui Pires Cabral, edição João Luís Pereira.

# Saturday Night

uma criação/*created by* **VANISHING POINT**  
concepção e direcção/*conceived and directed by*  
**MATTHEW LENTON**



É um dos mais emblemáticos projectos do Odisseia, cruzando os seus três eixos principais: a criação em residência, que decorre em Abril e Maio, e culmina numa apresentação pública informal no Mosteiro de São Bento da Vitória; a formação, com um laboratório criativo dirigido a jovens profissionais das artes performativas; e a estreia mundial do espectáculo acabado, com a participação de duas actrizes portuguesas (uma “herança” deste Odisseia para a abertura da temporada 2011-2012). Concebido por **Matthew Lenton** dos escoceses Vanishing Point, **Saturday Night** prolonga a fascinação do seu mais recente trabalho – o aclamado e multi-premiado *Interiors*, espectáculo que trouxe para a linha da frente da cena internacional uma companhia que vem afirmando uma refrescante linguagem evocativa e hipnótica, e que conta as suas histórias partindo mais do que vemos (como se o palco fosse uma *janela indiscreta*) do que nos é dito por palavras. Apostando numa relação fortemente orgânica entre interpretação teatral, música e vídeo, Matthew Lenton terá também como pontos de partida as fotografias de Gregory Crewdson – célebre pelas suas imagens encenadas de casas e subúrbios de uma América crepuscular e surreal –, de Tom Hunter e de In Sook Kim, que fantasia sobre o universo privado de gente que vive em edifícios transparentes. Misteriosa trama de histórias e incursão na experiência do voyeurismo, *Saturday Night* inspira-se nesse lugar a que chamamos “nossa casa” – e nos perigos que inesperadamente o invadem. •

This is one of the most emblematic projects of Odisseia, combining its three main features: in-house creation, which takes place during April and May and culminates in an informal public presentation at the São Bento da Vitória Monastery; training, with a creative workshop for young professional performing artists; and the world premiere of the finished piece, including the participation of two Portuguese actresses (a ‘legacy’ from this Odisseia for the opening of the 2011-2012 season). Conceived by **Matthew Lenton**, a member of Scottish company Vanishing Point, **Saturday Night** develops the fascinations of their most recent work – the acclaimed and multi-award-winning *Interiors*, a show that brought to the forefront of the international scene a company committed to a refreshing, evocative and hypnotic expressiveness, telling their stories by focusing more on what we see (the stage as ‘rear window’) than to what is told via words. Exploring a powerfully organic combination of theatrical performance, music and video, Matthew Lenton also uses as starting points photographs by Gregory Crewdson – renowned by his staged pictures of houses and suburbs from a crepuscular, surreal America –, Tom Hunter and In Sook Kim, who fantasises about the private universe of people who live in transparent buildings. At once a mysterious web of tales and an incursion into the experience of voyeurism, *Saturday Night* is inspired by the places we call our homes and the dangers that unexpectedly invade them. •

## Mosteiro São Bento da Vitória

Sala de Ensaios

Apresentação pública informal/  
Work in progress presentation

Entrada gratuita/  
Free entrance

20  
Mai/May  
2011

sex/fri 18:00

## Teatro Nacional São João

15-18  
Set/Sep  
2011

qui-sáb/thu-sat 21:30  
dom/sun 16:00

## Centro Cultural Vila Flor

Grande Auditório

30  
Set/Sep  
2011

sex/fri 22:00



cenografia e desenho de luz/  
set and light design

**Kai Fischer**

figurinos/costume design

**Eve Lambert**

dramaturgia/dramaturgy

**Pamela Carter**

música e desenho de som/  
music and sound design

**Mark Melville**

colaboração artística/  
creative associate

**Sandy Grierson**

interpretação/cast

**Flávia Gusmão, Gabriel da Costa,  
Lara Hubinont, Sandy Grierson,  
Teresa Arcanjo**

co-produção/co-produced by

**Vanishing Point** (Glasgow),  
**TNSJ** (Porto), **Centro Cultural Vila  
Flor - Teatro Oficina** (Guimarães),  
**São Luiz Teatro Municipal**  
(Lisboa), **Tramway** (Glasgow),  
**Compagnia Teatrale Europea**

## “Há um mistério que temos de resolver”

### VANISHING POINT

Quando olhamos para uma fotografia, fazemos uma leitura profunda de uma única imagem, imaginando a história que ela conta. Deixamos a nossa imaginação agir sobre essa imagem. Quem são os protagonistas? O que fazem ali? Será a sua relação amigável ou perigosa? Há um mistério que temos de resolver. Somos, com efeito, *voyeurs* activos, que detectam sentidos nos intrincados pormenores e pistas oferecidos pela imagem. Quando a imagem começa a mover-se, como num programa de televisão, os seus elementos e a relação que estabelecem entre si tornam-se menos significativos. Aparentemente, já não nos sentimos levados a fazer a nossa própria leitura de uma imagem. Em vez disso, esperamos que nos seja *mostrado* o que a imagem

vai revelar. *Saturday Night* começa com uma série de fotografias encadeadas. Uma série de imagens misteriosas, precisas, belas, intensificadas, pormenorizadas, cada uma delas acompanhada de uma peça musical, cada uma delas a contar uma história. Contudo, será a sua versão da história igual à da pessoa que está ao seu lado? Será capaz de explicar exactamente o que se passa, de juntar as peças do quebra-cabeças, ou manter-se-á o mistério? •

Tradução José Gabriel Flores.

# Médée

de/by **MAX ROUQUETTE**  
 encenação/directed by  
**JEAN-LOUIS MARTINELLI**

Arcos de  
Miragaia

20-22  
Mai/May  
2011

sex-dom/  
frid-sun 21:30



Uma *Medeia* matricial, a de Eurípides, revista (mas não “atualizada”) por um autor francês contemporâneo (**Max Rouquette**, 1908-2005) ganha uma inesperada vida no continente africano. Inesperada? Quando **Jean-Louis Martinelli** desembarcou no Burkina Faso em 2002 para trabalhar este texto com uma trupe local, levava consigo na cabeça uma intuição de Heiner Müller: os povos africanos são hoje os únicos que podem tocar de perto a essência do trágico. No terreno, Martinelli descobriu o porquê desta proximidade entre a Grécia antiga e a África contemporânea: a violência e a guerra, o nascimento balbuciente da democracia e a omnipresença do sagrado na vida quotidiana. Mas **Médée** não é uma tese acadêmica sobre a resiliência de mitos fundadores ocidentais em latitudes exóticas. Ao situá-la num espaço concentracionário, que evoca os campos de refugiados em Melilla ou Lampedusa, onde milhares de africanos desesperam por um visto europeu, Martinelli encena uma tragédia sobre o sentimento de pertença e o exílio. É nesta paisagem desoladora que ecoam as imprecações desta feiticeira sedenta de vingança, que vai até ao impensável para punir a traição de Jasão. Odile Sankara encarna esta figura desmesurada. Em Itália, Franco Quadri pensava nela quando escreveu: “A beleza feroz de uma Medeia negra”. •

The classic *Medea* by Euripides, revised (but not ‘updated’) by a contemporary French author (**Max Rouquette**, 1908-2005), gains unexpected vitality on the African continent. Unexpected? **Jean-Louis Martinelli** disembarked in Burkina Faso in 2002 to work on this text with a local troupe. He shared Heiner Müller’s feeling that in the world of today the people of Africa are the only ones able to touch the essence of tragedy. In the field, Martinelli discovered reasons for the proximity of ancient Greece and contemporary Africa: violence and war, the sputtering birth of democracy and the omnipresence of the sacred in daily life. But **Médée** is not an academic thesis about the resilience of Western founding myths in exotic latitudes. By setting the action in a confined space, reminiscent of the refugee camps in Melilla or Lampedusa where thousands of Africans wait in despair for a European visa, Martinelli stages a tragedy about belonging and exile. In this desolate landscape echo the curses of the vengeful sorceress, who is capable of the unthinkable to punish Jason’s betrayal. Odile Sankara brings this extreme character to life. In Italy, Franco Quadri was thinking of her when he wrote of “the ferocious beauty of a black Medea”. •

#### música/music

**Ray Lema**  
 cenografia/set design  
**Gilles Taschet**  
 desenho de luz/light design  
**Jean-Marc Skatchko**  
 desenho de som/sound design  
**Philippe Cachia**  
 figurinos/costume design  
**Patrick Dutertre**  
 colaboração artística/  
 artistic collaboration  
**Florence Bosson**  
 tradução dos coros para Bambara/  
 translation of the chorus into  
 Bambara  
**Habib Dembele**  
**Odile Sankara**

#### interpretação/cast

**Assetou Demba** (coro/chorus),  
**Ténin Dembele** (coro/chorus),  
**Adiaratou Diabate** (coro/chorus),  
**Yawé Issa Diarra** (músico/  
 musician), **Haoua Diawara** (coro/  
 chorus), **Bakary Konate** (O Velho/  
 The Old Man), **Karidia Konate**  
 (coro/chorus), **Mariam Kone**  
 (A Velha/The Old Woman),  
**Fatimata Kouyate** (coro/chorus),  
**Nongodo Ouedraogo** (Jasão/Jason),  
**Odile Sankara** (Medeia/Medea),  
**Moussa Sanou** (Creonte/Creon),  
**Blandine Yaméogo** (coro/chorus)  
 e duas crianças/and two children

co-produção/co-produced by  
**Théâtre Nanterre-Amandiers**  
**Napoli Teatro Festival Italia**

#### estreia/premiere [8Jun2008]

Napoli Teatro Festival Italia  
 Espectáculo em língua francesa,  
 legendado em português/  
 Performance in French subtitled  
 in Portuguese  
 tradução para legendagem/  
 translation for subtitling  
**Regina Guimarães**  
 legendagem/subtitling  
**Sofia Barbosa**

dur. aprox./running time [1:40]  
 classif. etária **M/12 anos**/  
 recommended for  
**Ages 12 and up**





**MOHAMED NAJJARRI Representar *Médée* em África não é para si um meio de colocar a questão da tragédia africana?**

Medeia é uma figura do exílio. Conheceu o êxodo, a fuga. Por isso enverga um vestido tuaregue, povo de nómadas. Cada sinal presente no palco deve poder significar de modo evidente para um espectador africano; mesmo que seja mais obscuro para mim, para nós, esse sinal que não remete de maneira óbvia para o real não deixa ainda assim de ser um sinal teatral que afirma a ritualização da representação. Assim, por exemplo, quando Medeia encontra o seu vestido de noiva bem como as suas jóias de donzela num cofre de cipreste, este último transformou-se num jarro de barro, numa talha, como é costume no mato. O velho [Bakary Konate] que desloca essa talha começou por executar simplesmente essa acção, até o Moussa Sanou me sugerir que lhe dissesse que a talha continha um fetiche (proposta aliás coerente com o facto de Medeia ser feiticeira). A partir daí, a deslocação dessa peça de olaria tornou-se grave, misteriosa. Somos pois sustentados por ritos de iniciação, crenças mágicas... Claro que cada um revela o que deseja da sua história, da sua cultura, e, quanto a mim, o que primeiramente me importa é a força desses sinais oriundos de ritos e costumes que nunca me serão inteiramente familiares. Portanto, nada de exotismo, nada de antropologia, tão-somente – aliás aqui como alhures, mas numa terra singular – arqueologia teatral.

**MOHAMED NAJJARRI Quando chegamos ao fim da peça, Medeia tira prazer do drama.**

Sim, ela diz isso mesmo. Diz que não sabia que o ódio pode dar tanto prazer como o amor. Nesse instante, atinge a loucura. É talvez porque Rouquette insiste muito na humanidade de Medeia. Acho que em relação a outras versões e em relação a Eurípides, o debate interior de Medeia é longo, apesar de tudo, nomeadamente a cena entre a velha e ela, toda a cena da faca (“Não pegues nessa faca, larga essa faca, etc.”). Ela mata, mas não deixa de ser mãe e amante dos seus filhos. Mas uma mãe de origem divina, pois, convém não esquecermos, ela é filha do sol.

**MOHAMED EL ASSAL Quando se vê a situação dos estrangeiros em França, em particular a dos africanos, Medeia também pode aqui representar para eles essa figura que se ergue.**

A princípio, eu tinha pensado encenar a coisa assim, ou seja: Jasão, colonizador branco; Medeia, a velha e o velho, africanos; e as crianças mestiças. Mas achei essa opção um bocado maniqueísta. Na verdade, tudo acabou por jogar-se dentro de África, entre várias etnias, e tem muita força. Hoje em dia, quem não for de origem Mossi, que é também a origem de Blaise Compaoré [presidente do Burkina Faso desde 1987], tem escassas hipóteses de ter postos de responsabilidade. O recrutamento faz-se no seio da família próxima, depois na aldeia e depois dentro da mesma etnia. Contudo, Medeia como figura da irreverência, como figura que se insurge, parece-me que seria quase uma metáfora, seria a África a ousar sublevar-se. Medeia como figura de rebelião perante o estado do mundo e a cobardia dos homens. E isso seria a imagem da mulher africana. Mas Medeia também como remédio contra a loucura da paixão. •

\* Excerto de uma entrevista conduzida por **MOHAMED EL ASSAL** e **MOHAMED NAJJARRI**. In *Médée: Dossier pédagogique*. Nanterre: Théâtre Nanterre-Amandiers, 2003. Tradução Regina Guimarães.

## “*Médée* é fisiologia. É o corpo a falar”

Entrevista com **JEAN-LOUIS MARTINELLI\***

**MOHAMED EL ASSAL *Médée* mostra a determinação da mulher africana e de que modo, enquanto mulher rebelde, ela se ergue contra a dominação patriarcal.**

**JEAN-LOUIS MARTINELLI** *Médée* é uma peça de mulheres (Medeia, a velha ama, as mulheres do coro...). Os homens contentam-se com o exercício do poder e pretendem a ele aceder como Jasão, ainda que à custa de cobardia e ingratidão. Confesso que no Burkina Faso senti-me sobretudo impressionado pelas mulheres que, para terem acesso a uma forma de autonomia, desenvolvem uma energia considerável. Lembro-me de falar disso com uma professora primária solteira, por exemplo, uma mulher que quis arranjar um apartamento, enfim uma cubata, viver sozinha e, portanto, abandonar o pátio familiar. Disse-me ela: “Lutei durante anos com a minha família porque era considerada como uma puta por não ser casada e deixar o pátio familiar”. Medeia pode pois ser vista como uma figura de emancipação.

**MOHAMED NAJJARRI Como é que abordou o texto com os actores?**

Na primeira leitura, fiquei com a impressão de que uma montanha se erguia frente a cada um dos actores. O texto era como que uma massa impossível de restituir de maneira fluida, e encerrava, segundo me parecia, enigmas de sentido inultrapassáveis para cada actor.

A aprendizagem passou pois pela sensação física que o ritmo da frase proporciona. Quando eu fornecia explicações através de paráfrases, ficava com a impressão de aumentar os efeitos de terror engendrados pelo texto, coisa que, no fim de contas, era tão-só um sinal do imperialismo cultural de dois séculos de colonização. Haveria muito a dizer acerca da aprendizagem da língua. Portanto, não tardei a esforçar-me por fazer incidir o trabalho sobre a oralidade (indicações rítmicas, humor das frases). O ouvido como abertura para as pulsões do corpo e para a abordagem dos sentidos. De resto, vários actores aprendiam o texto ouvindo as frases que eles próprios gravavam ou mandavam gravar. O músico Ray Lema, aliás, dizia-me: “Não te esqueças de que nós, africanos, temos o ouvido mais desenvolvido do que o vosso”.

**MOHAMED NAJJARRI Justamente, a escrita de Max Rouquette é muito musical! A língua é muito da terra, sensual e próxima daquilo que está a evocar de África.**

Acho que isso se deve ao facto de Rouquette ter escrito o texto em occitano. É um texto de matriz rural. E a África ainda está nessa civilização da oralidade. Max Rouquette emprega um vocabulário que vai buscar à vida da natureza, à observação dos elementos, da lua, do céu, das estrelas, do sol... Para falar de Medeia, filha do sol. O sol e a chuva,

em África, sabe-se perfeitamente o que isso representa. A comunicação é mais imediata com os elementos da natureza, porque eles se situam ainda na passagem de um mundo rural para um mundo urbano. Creio que encontramos tudo isso no campo semântico de Rouquette. E acredito mesmo que aí reside o essencial. *Médée* é fisiologia. É o corpo a falar. Acho que, para compreender *Médée*, é preciso que nos situemos no espaço dos humores e não no espaço da razão. O texto de Max Rouquette é composto por sequências “dramáticas” e por partes corais (como em Eurípides), às quais o autor dá o nome de salmos que desejavelmente são cantados. Com Ray Lema, contratámos um grupo de mulheres de Bobo-Dioulasso. Um grupo de mulheres contadoras, cuja função é intervir durante as festas e cantar loas sobre uns e outros. Os textos dos salmos foram pois traduzidos em Dioula e Ray Lema compôs a música desses cantos, para os quais a orquestração viria a misturar instrumentos tradicionais e contemporâneos. Exactamente como Max Rouquette, Ray Lema revisita a tradição a partir do coro dos contadores, fazendo vibrar o elo modernidade-tradição. O arcaísmo do texto de Rouquette, aliás escrito em occitano, língua considerada menor, funciona nestas representações como eco da singularidade do Dioula, dialecto musicado por Ray Lema.

# Je t'appelle de Paris

texto e encenação/  
written and directed by  
**MOUSSA SANOU**

**Teatro  
Carlos  
Alberto**

**21+22  
Mai/May  
2011**

sáb+dom/  
sat+sun 16:00



Este itinerário de um Creonte africano em Paris começa no aeroporto de Roissy sob o signo do inebriamento, “com a cabeça a andar à roda”. Mas “como um morto ressuscitado no meio da multidão dos vivos”, **Moussa Sanou** sobreviveu para nos contar tudo e **Je t'appelle de Paris** é o relato dessa aventura. Moussa Sanou é um dos protagonistas da *Médée* que Jean-Louis Martinelli fez com actores do Burquina Faso, e é por causa dela que ele nos telefona de Paris, como se Medeia nos olhasse do outro lado do espelho. Se em *Médée* o legado cultural europeu é fertilizado em solo africano, em *Je t'appelle de Paris* é o modo de vida ocidental que é desmistificado por olhos africanos. Temos então impressões sobre as pessoas com quem se cruza nas ruas, nos transportes públicos, no teatro. E efabulações, que transmite por telefone aos amigos burquineses, a quem apresenta a sua estadia de uma forma, digamos, idílica. É uma narrativa fantasiosa e divertida. Mas é também uma meditação ácida sobre a experiência do exílio africano na Europa, essa terra prometida tornada fortaleza inexpugnável. No final, já com o aeroporto de Uagadugu à vista, Moussa Sanou e o seu companheiro de viagem dizem-nos que “mito, mistério, sonho ou realidade, tudo ficou confuso nas nossas cabeças”. Estão de regresso a casa, a essa Ítaca a sul do deserto do Saara. Uma casa a que também podemos chamar teatro. •

This Parisian itinerary of an African Creon starts at the Roissy Airport, under the sign of inebriation, his head “spinning around”. However, “like someone who had risen from the dead and walked among the multitude of the living”, **Moussa Sanou** has survived to tell us all, and **Je t'appelle de Paris** is the tale of his adventure. Moussa Sanou is one of the main players of *Médée*, a production Jean-Louis Martinelli created with actors from Burkina Faso, and that is why he calls us from Paris, as if Medea were looking at us through the looking-glass. While in *Médée* the European cultural legacy is fertilised in African soil, in *Je t'appelle de Paris* the Western way of life is demystified by African eyes. Here we have, then, his impressions on the people he sees on the streets, in public transportation, at the theatre. And tall tales, which he tells by phone to his Burkinese friends, describing his stay in somewhat, shall we say, idyllic tones. His fanciful and amusing narrative is also an acidic meditation on the experience of the African Diaspora in Europe, that Promised Land turned impenetrable fortress. At the end, with the Ouagadougou Airport already in sight, Moussa Sanou and his travelling companion tell us that “myth, mystery, dream or reality, everything has become confused in our heads”. They are returning home, to their Ithaca south of the Sahara desert. A home we can also call the theatre. •

interpretação/cast

**Moussa Sanou**

**Mamadou Koussé**

produção/produced by

**Théâtre Nanterre-Amandiers**

estreia/premiere [9Jan2010]

Théâtre Nanterre-Amandiers

Espectáculo em língua francesa,

legendado em português/

Performance in French subtitled in

Portuguese

tradução para legendagem/

translation for subtitling

**Regina Guimarães**

legendagem/subtitling

**Cristina Carvalho**

dur. aprox./running time [1:15]

classif. etária **M/12 anos/**

recommended for **Ages 12 and up**

## Estou a telefonar-te de Paris

CAROLINE WILLEMOT\*

### O nascimento do texto

A sua primeira estada em França foi um choque. Nunca tinha imaginado fazer essa viagem, em África tradicionalmente reservada aos grandes intelectuais. Logo à sua chegada ao aeroporto, Moussa ficou atónito com o desfasamento em termos de desenvolvimento. Chegar a um mundo desprovido de referências foi para ele um renascimento. Após várias viagens, as coisas tornaram-se mais claras. Começou a olhar para as especificidades francesas com mais distância, um pouco como espectador. Começou então a tomar nota de situações anedóticas e de particularidades linguísticas.

A ideia de um espectáculo a partir dessas observações nasceu de uma discussão com Jean-Louis Martinelli após a digressão de *Médée* em França, durante o ano de 2004. Na sequência de um relato das suas aventuras em Paris, Jean-Louis propõe-lhe que as conte em palco. Moussa apresenta um esboço do espectáculo sobre as vantagens e os inconvenientes da vida parisiense na Salle du Planétarium, perante a equipa do teatro. Jean-Louis aconselha-o então a transformar esse esquisso num espectáculo.

### O objectivo

Moussa inicia a escrita de *Je t'appelle de Paris* baseando-se na sua própria experiência, e faz um balanço subjectivo do fosso entre a África e a Europa. A fim de evidenciar as singularidades ou as disfuncionalidades dessas duas sociedades, narra, por exemplo, o choque do clima, a selva da cidade construída em

andares onde todas as ruas se parecem umas com as outras, o mal-estar perante as relações sentimentais desafortadamente expostas, a armadilha das escadas rolantes ou ainda o espanto maravilhado diante do metro parisiense. Através dessas evocações, mostra também que os conhecimentos africanos podem ser úteis para as sociedades ocidentais. Com efeito, Moussa deplora a unilateralidade da ajuda franco-africana. A França ajuda financeiramente a África em caso de desastre, mas nunca se vira para ela em caso de catástrofe no seu próprio solo. Ora, como se costuma dizer, "os africanos não têm nada no bolso mas tudo na cabeça". Aquando da canícula de 2003, por exemplo, a sua experiência do calor poderia ter sido bastante útil aos franceses.

Acresce que, segundo ele, os africanos que viajam até à Europa adquirem involuntariamente um estatuto de embaixadores. Tornam-se respeitados pelos seus pares. Todavia, aquele que volta da Europa e se lamenta, ou afirma ter sofrido devido ao fosso cultural, perde esse privilégio. O tom constantemente enfático do relato telefónico pretende demonstrar isso mesmo.

Reciprocamente, os europeus que viajam até África devolvem uma imagem enviesada do continente. Por falta de compreensão, os seus relatos encontram-se recheados de elementos inexactos.

### A escrita

Moussa começou por criar o espectáculo num registo oral, em conformidade com a tradição

africana. Depois levou muito tempo a escrevê-lo. De 2004 em diante, sucederam-se muitas versões. A versão final foi representada no Burquina Faso, no Grande Seminário de Koumi e no Centro Cultural Francês Henri Matisse, tendo o espectáculo merecido um acolhimento muito caloroso.

À partida, o texto continha apenas uma única personagem que narrava a história toda, à maneira de um conto. Moussa apercebeu-se rapidamente de que era indispensável fazer intervir uma outra personagem. Portanto, vão passar a ser dois em cena, na versão definitiva.

### Um metro em Bobo-Dioulasso

O metro é para Moussa uma invenção incrível de que os parisienses se deveriam orgulhar muito. Há tantos túneis que já não se sabe se a cidade foi construída antes ou depois do metro.

No entanto, o metro está longe de ser perfeito. É demasiado silencioso: as únicas pessoas que se ouvem na verdade são os mendigos ou os músicos. Por outro lado, está cheio de "loucos à ocidental": pessoas que telefonam e pagam para falar com outras pessoas que estão longe quando poderiam conversar com o vizinho do lado, pessoas que se escondem atrás de jornais ou pessoas que ouvem música tão alto que até se ouve apesar dos auscultadores.

O metro em África seria um local de encontro, mas também um antro de balbúrdia! Ninguém pagaria bilhete, ninguém se apressaria para entrar com as cargas mais volumosas, ninguém respeitaria a proibição de cuspir no chão ou o sinal sonoro da partida.

### Experiências teatrais em França e no Burquina Faso

Os actores não gozam de nenhum reconhecimento no Burquina. As estruturas existem, mas os subsídios são raros e provêm frequentemente de ONGs. Uma greve de actores não faria qualquer sentido porque as populações nem sequer sabem que eles existem. Moussa sentiu o fosso entre a Europa e África durante as digressões em França dos espectáculos *Mitterrand et Sankara* e *Médée*. No Burquina, os actores em digressão varrem o palco, desenrascam-se sem projectores e procuram eles próprios comida e dormida depois do espectáculo, quanto mais não seja ocupando o próprio palco ou refugiando-se numa sala de aulas de uma escola nas imediações.

Apesar de tudo, Moussa quer que os ocidentais tenham vontade de apresentar os seus espectáculos no Burquina. Para tanto, criou, em Bobo-Dioulasso, um festival de música, dança e teatro chamado SYABEN, que significa união em Bobo e em Dioula, os dois dialectos da cidade. No âmbito da primeira edição, em Dezembro de 2009, apresentará os espectáculos *Médée* e *Je t'appelle de Paris*. •

\* Texto escrito a partir de uma conversa com **MOUSSA SANOU**.  
In *Je t'appelle de Paris: [Programa]*. Nanterre: Théâtre Nanterre-Amandiers, 2010.  
Tradução Regina Guimarães.



# Gardenia

direcção/directed by  
**ALAIN PLATEL**  
**FRANK VAN LAECKE**

**Centro  
Cultural  
Vila Flor**

Grande Auditório

**27  
Mai/May  
2011**

sex/fri 22:00



A anedota é imediata: **Gardenia** é um ramalhete de velhas glórias. E de certo modo desconfiarmos que as intérpretes, com os seus vestidos floridos, as suas boas, a sua maquilhagem exuberante, não enjeitariam tal comparação. Afinal, somos convidados na sua derradeira performance, na última noite antes de o cabaré fechar, e tudo é permitido. Mesmo piadas brejeiras. Desde que incluam plumas e pestanas falsas, claro. **Alain Platel** e **Frank Van Laecke**, reconhecidos magos belgas – de Gent para os palcos da dança e do teatro musical Europa fora – que nunca tinham trabalhado juntos, foram desafiados por uma actriz e dramaturga transexual, Vanessa Van Durme, para homenagear esse delicado momento para qualquer bicho das tábuas: o tempo de se retirar. A convocatória reuniu outros seis veteranos do transformismo (alguns travestis, outros transexuais, o mais velho com 67 anos), um jovem bailarino e uma mulher que, pelo cerimonial, despem as roupas masculinas e assumem os seus papéis. Divas. Cantoras. *Show-women*. Montam o cenário, maquilham-se e posam para a fotografia. Van Durme é a ideóloga e mestre-de-cerimónias. Aznavour e Caetano passam por aqui. A vida descarnada, o humor de quem já nada tem a provar. *Gardenia* é um espectáculo sobre a dignidade. •

The joke is pretty straightforward: **Gardenia** is a bouquet of old glories. And, somehow, we have the feeling that the players, in their flowery dresses, boas and loud make-up, would embrace that simile. After all, we are guests at their final performance, in the last night before the cabaret closes, and everything is allowed. Even bawdy jokes. As long as feathers and fake eyelashes are involved, of course. **Alain Platel** and **Frank Van Laecke**, two celebrated Belgian magicians – hailing from Ghent onto dance and musical theatre stages all over Europe – who had never until now worked together, were challenged by Vanessa Van Durme, a transgender actress and playwright, to pay homage to that delicate moment in the life of all stage creatures: the time to retire. She also invited six other transgender veterans (cross-dressers and transsexuals, the oldest of them is 67), a young male dancer and a woman who ceremoniously discard male clothing and take on their roles. Divas. Singers. *Show-women*. They set up the scenery, put on make-up and strike poses for the camera. Van Durme is the mentor and the master of ceremonies. Aznavour and Caetano are referenced. Life in all its rawness, with the humour of those who have already paid all their dues. *Gardenia* is a show about dignity. •

baseado num conceito de/  
 based on a concept by  
**Vanessa Van Durme**  
 música/music  
**Steven Pregelns**  
 cenografia/set design  
**Paul Gallis**  
 figurinos/costume design  
**Marie "Costume" Lauwers**  
 desenho de luz/light design  
**Kurt Lefevre**  
 desenho de som/sound design  
**Sam Serruys**

criação e interpretação/  
 created and performed by  
**Vanessa Van Durme**  
**Griet Debacker**  
**Hendrik Lebon**  
**Andrea De Laet**  
**Richard "Tootsie" Dierick**  
**Daniilo Povolo**  
**Gerrit Becker**  
**Dirk Van Vaerenbergh**  
**Rudy Suwyns**

consultor para os figurinos/  
 costume advisor  
**Yan Tax**  
 figurinos executados por/  
 costumes realised by  
**Atelier Anette De Wilde**  
**Atelier NTGent**  
 conduzido por/led by  
**An De Mol (Mieke Van der Cruyssen, Sul Hee Mys, Helena Verheyen)**  
 penteados/coiffures  
**Claudine Grinwis Plaat Stultjes**  
 construção de cenografia/  
 set realised by  
**Scenography Atelier NTGent**  
 direcção de produção/  
 production management  
**Valerie Desmet**  
 direcção de digressão/  
 tour management  
**Merel Vercoutere**

produção/produced by  
**les ballets C de la B (Gent/Ghent)**  
 co-produção/co-produced by  
**NTGent, La rose des vents**  
 (Villeneuve d'Ascq), **TorinoDanza**

**Biennale de la danse de Lyon, Tanz im August (Berlim/Berlin), Théâtre National de Chaillot (Paris), Brighton Festival, Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), La Bâtie-Festival de Genève, Festival d'Avignon**

agradecimentos/thanks  
**Kryolan Professional Make-Up Marie-Jo Haute Lingerie**  
 apoios/supported by  
**Autoridades Flamengas/The Flemish Authorities, Cidade de Gent/City of Ghent, Província da Flandres Oriental/Province East Flanders**

estreia/premiere [25Jun2010]  
**NTGent (Bélgica/Belgium)**

dur. aprox./running time [1:45]  
 classif. etária **M/12 anos/**  
 recommended for  
**Ages 12 and up**



## “Histórias belas e honestas”

Entrevista com **ALAIN PLATEL** e **FRANK VAN LAECKE\***

### Sobre a sua cooperação

**ALAIN PLATEL** Já tinha ouvido falar do Frank como encenador, mas ainda não nos tínhamos conhecido, muito embora já tivéssemos trabalhado com Vanessa Van Durme. Ela juntou-nos. Dez anos antes, pedi-lhe para desempenhar um papel em *Allemaal Indiaan*. Conheci a Vanessa nos meandros do teatro popular e sabia que ela era transexual. No fundo, isso não era relevante, tanto que em *Allemaal Indiaan* ela desempenhou o papel de uma mãe com quatro filhos. Mais tarde, o Frank encenou um espectáculo no qual ela participou e que foi construído em torno da sua transexualidade: *Kijk mama, ik dans [Olha, mamã, estou a dançar]*. Foi durante esse período que a Vanessa nos apresentou e sugeriu que nos juntássemos de modo a criar uma produção baseada no seu passado na cena travesti, incluindo vários amigos que também faziam parte deste mundo. Consegue imaginar um desafio maior? Dois encenadores que mal se conhecem e que vêm de mundos completamente diferentes, trabalhando sobre um tema cheio de clichés, com um grupo de pessoas que não conhecem, a maioria das quais com pouca experiência.

**FRANK VAN LAECKE** Naquela época, a decisão de trabalhar em conjunto foi muito intuitiva. Só quando se começa a trabalhar é que se sabe se a decisão está certa ou errada. Trabalhámos de forma complementar, como se estivéssemos

a dirigir um só carro, com dois volantes, dois aceleradores e dois travões. Sem acidentes. Era impossível conceber uma simbiose mais natural. O método de trabalho que experimento aqui – através da improvisação total – ensinou-me a ter mais confiança nas pessoas com quem trabalho, e deu-me o tempo e o espaço necessários para explorar tal confiança em profundidade, recorrendo aos seus elementos mais essenciais. É um processo intenso e muito enriquecedor, a experiência mais incrível da minha carreira.

### Sobre o elenco

**AP** A Vanessa reuniu à sua volta pessoas do seu mundo; amigos travestis e transexuais, todos homens – embora alguns já se tivessem tornado mulheres –, entre os 55 e os 65 anos de idade. Muitos deles já tinham abandonado o palco e apresentado o seu espectáculo de despedida. Outros nunca tinham pisado o palco. Além das sete personagens mais velhas, também faz parte do elenco Griet Debacker, uma mulher “verdadeira” com quem a Vanessa já tinha querido trabalhar há muito tempo. Outro elemento é o Timur, um jovem russo excepcionalmente talentoso. O convite para integrar este grupo na qualidade de *outsider* fez com que a atmosfera da produção se tornasse altamente pesada. A sua história de vida contrasta com a das personagens mais velhas, embora seja igualmente intensa.

### Sobre o espectáculo

**FVL** Fomos buscar a inspiração para esta produção ao filme espanhol *Yo soy así*, sobre um cabaré em Barcelona que é forçado a fechar as portas. O filme acompanha os travestis na sua última noite, na sua derradeira actuação. Assim que entram em palco, assiste-se a estas pessoas já de idade a passar por uma metamorfose incrível. *Gardenia* retrata esta energia, mas também descreve a despedida e a transitoriedade, a esperança e a ilusão. O ponto de partida é a última noite deste cabaré. O resto do material veio dos nossos intérpretes. Histórias belas e honestas: o material mais fascinante emergiu deste grupo. A nossa função é estimulá-lo, manipulá-lo. Depois disso, podemos começar a filtrá-lo e a criar uma estrutura.

**AP** Eles fornecem o material essencial para uma produção que ultrapassa as suas histórias. Não queremos que se transforme num documentário com pessoas a contar as suas histórias. Já existem muitos documentários excelentes sobre travestismo e transexualidade. No entanto, basear uma produção teatral neste tema é uma coisa totalmente diferente.

**FVL** Claro que o nosso público não virá para o espectáculo livre de expectativas e de uma grande dose de voyeurismo. Não devíamos tentar evitar os clichés, porque, afinal, eles fazem parte deste mundo. É preciso recriá-lo de forma a apresentar um mundo para lá da superfície, que toca em múltiplas camadas.

**AP** É por isso que era importante para nós mostrar ao nosso público a tristeza que se esconde sob o ambiente animado do cabaré. Sempre que a solidão e a dor se tornavam o tema dos ensaios, sentíamos que tínhamos tocado em algo muito frágil. Para alguns de nós, foi muito difícil lidar com isso. Mas não queríamos deixar de incluir essa tristeza. É aqui que começa a história do Timur, que é uma metáfora importante. É um espelho que toca numa corda sensível, não só dos membros do elenco, mas também do público.

**FVL** A dor permanece debaixo da pele, mas vai surgindo em pequenas alfinetadas durante todo o espectáculo.

**AP** A produção é um maremoto de emoções contraditórias. O público identificar-se-á com as personagens através de emoções que todos reconhecem, mesmo que naquele momento essas personagens sejam travestis ou transexuais. Através de uma poderosa catarse, queremos que o nosso público regresse a casa com um sentimento enérgico e feliz. Recarregado. Não se deve tentar encontrar as respostas somente em temas complexos. Às vezes, as pessoas só querem ver um espectáculo sobre a beleza de seres humanos. •

Gent, Maio de 2010

\* Excertos de “Entrevista com Alain Platel e Franck Van Laecke”. Tradução Mafalda Melo Sousa. In *Gardenia: [Programa]*. Lisboa: CCB, 2011.

# Policarpo Quaresma

texto/*written by*

**LIMA BARRETO**

encenação/*directed by*

**ANTUNES FILHO**

## Com o mínimo, Antunes chega ao máximo

LUIZ CARLOS MERTEN\*

Podem-se buscar, e não será muito difícil encontrá-las, as referências cinematográficas na deslumbrante adaptação que Antunes Filho faz de *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* para o teatro. Dos Irmãos Marx a lampejos de Luchino Visconti, Joaquim Pedro de Andrade e Federico Fellini, tudo está lá no palco do SESC Anchieta, mas é bom não perder de vista a essência da montagem e ela é essencialmente teatral. O grande diretor Gabriel Villela, embora apaixonado por cinema, gosta de brincar, dizendo que o problema do cinema é a eletricidade. Basta tirar da tomada e não existe mais filme. O teatro independe disso. Pode ser encenado à luz de velas, nas ruas. Tem luz própria.

Antunes Filho sabe disso – e o mais extraordinário na criação dos coros, que é sua marca (a maneira de deslocar e imobilizar grupos de atores, a oposição entre o movimento individual e o coletivo, etc.), é justamente a nudez que ele impõe ao seu palco. Não existe cenografia em *Policarpo Quaresma*. Ou melhor, existem adereços, objetos e o próprio corpo dos atores é que constrói a cena aos olhos do espectador. É quando Antunes é mais viscontiano. O mestre, numa fase de sua carreira, antes da descoberta da lente *zoom*, dirigia sua câmera basicamente para o corpo dos atores e fazia um cinema que chamava de “antropomórfico”. Visconti era grande diretor de

teatro, cinema e ópera e, embora não se possa dizer que Patrice Chéreau seja seu discípulo, essa qualidade, ou característica, ele herdou no mais fulgurante dos seus filmes, *A Rainha Margot*.

O livro cultuado de Lima Barreto já havia sido adaptado para o cinema por Paulo Thiago em 1998. Paulo José fazia o herói do Brasil, subtítulo aplicado a Policarpo Quaresma. Thiago é mineiro, como Joaquim Pedro, que também adaptou para a tela outro clássico da literatura, o *Macunaíma* de Mário de Andrade. Apesar das diferenças entre ambos, Macunaíma e Policarpo são heróis brasileiros devorados pelo Brasil. Antunes já havia feito o seu Macunaíma no palco. Surpreende agora que ele faça Lima Barreto dialogar com Mário de Andrade? Que o seu Policarpo, de alguma forma, seja a revisão de Macunaíma?

A crítica não foi para o papel nem para a Internet, mas uma voz solitária reclamou de que a encenação de *Policarpo Quaresma*, o grande teatro de Antunes Filho, é coisa morta. Só pode ser brincadeira. Antunes, aos 80 anos, realmente debruça-se sobre si mesmo – e seu método –, mas não é para se (auto)plagiar. E a cena da saúva [formiga], as batidas ritmadas com o pé e, depois, o Hino Nacional, são coisas de gênio. Havia, desde o início, um grande desafio a encarar e era justamente a natureza da própria obra de Lima Barreto. *Policarpo Quaresma* é um livro

muito descritivo. Carece de diálogos, ou pelo menos os reduz ao mínimo. Antunes e seu elenco tiveram de transformar descrições em diálogos/cantorias, ou então de sugerir cenicamente o não dito. Como se faz isso? Como se constrói uma dramaturgia que não seja só da palavra?

*Policarpo Quaresma* leva ao limite a arte da *mise en scène*. Com o mínimo, Antunes Filho alcança o máximo de resultado. Seus cortejos deslumbram os sentidos. Emocionam – nem o distanciamento crítico brechtiano significa que o espectador não deva se envolver nem se emocionar com o que se passa no palco. Toda essa pesquisa teatral se consolida nos atores. O elenco de *Policarpo* também é coral. Há um solo apenas, e é o do ator que faz o protagonista. Lee Thalor, que já havia feito Quaderna na *Pedra do Reino* de Antunes, não apenas corresponde como se supera. O mestre depurou seu discípulo. O criador e a criatura. *Policarpo Quaresma* não seria a mesma coisa, no palco, sem a potência criativa de Thalor.

Em *A Pedra do Reino*, Antunes já optara pelo palco nu, transformando-o numa representação da mente de Quaderna. Talvez seja o mistério, ou segredo, desse Antunes octogenário e talvez testamental que decifra os grandes textos definidores da cultura brasileira. O teatro de Nelson Rodrigues, a literatura de Ariano Suassuna, Mário de Andrade e Lima

Barreto. Policarpo dialoga com Macunaíma e Quaderna. Este último sonha com um país em que o povo reina. Como Macunaíma, ele carrega um arquétipo, o do herói sem caráter; Quaderna encarna o herói do “nenhum esforço”, que acredita na utopia e que nunca vai parar. Policarpo difere de ambos para terminar igual. Ele é um patriota exacerbado, acredita que a utopia se constrói com esforço. Sonha com o tupi-guarani como língua de todos os brasileiros e tem planos para salvar a agricultura nacional.

Vai parar no hospício, as saúvas destroem sua plantação e ele próprio é devorado por um mundo que o hostiliza porque ele insiste em mudá-lo, quando seria mais fácil permanecer imóvel, gozando de benefícios. É aí que *Policarpo Quaresma* transcende o evento que é, no palco, para propor uma discussão ou interpretação do que seja o Brasil (e o brasileiro). Antunes não é um celebrador de Dionísio. Faz grande teatro para pensar sua arte, o País (e o mundo). *Policarpo* é um espetáculo/síntese do autor e da própria cultura brasileira, que ele vem enriquecendo. •

\* *O Estado de São Paulo* (9 Abr. 2010).

**Teatro  
Nacional  
São João**

**28 Mai/May  
11 Jun  
2011**

qua-sáb/  
wed-sat 21:30  
dom/sun  
(29 Mai/May) 16:00  
dom/sun  
(5 Jun) 21:30

baseado em/*based upon*  
*Triste Fim de Policarpo Quaresma*  
de/by

**Lima Barreto**  
adaptação/*adapted by*  
**Antunes Filho**

cenografia e figurinos/  
*set and costume design*  
**Rosângela Ribeiro**  
desenho de luz/*light design*  
**Edson FM, Ederson Duarte**  
banda sonora/*soundtrack*  
**Raul Teixeira**

músicas ao vivo/*music (live)*  
**André de Araújo**  
preparação vocal e corporal/  
*voice and corporality*

**Antunes Filho**  
assistência de encenação/  
*direction assistance*  
**Michelle Boesche**

interpretação/*cast*

**Adriano Bolshi, André Bubman,  
André de Araújo, Angélica  
Colombo, Carlos Morelli, Felipe  
Hofstatter, Fernando Aveiro,  
Flávia Strongolli, Freed Mesquita,  
Geraldo Mário, Ivo Leme, João  
Gyongy, Juliana Calderón, Lee  
Thalor, Marcos de Andrade,  
Marília Moreira, Michelle Boesche,  
Natalie Pascoal, Priscila Gontijo,  
Rafaela Cassol, Ruber Gonçalves,  
Ygor Fiori, Walter Granieri**

co-produção/*co-produced by*  
**Centro de Pesquisa Teatral/  
SESC São Paulo, Grupo de Teatro  
Macunaíma (São Paulo)**

estreia/*premiere* [27Mar2010]  
SESC Teatro Anchieta (São Paulo)

dur. aprox./*running time* [1:45]  
classif. etária **M/12 anos**/  
*recommended for* **Ages 12 and up**

Do outro lado do Atlântico chegam-nos duas criações que mergulham de cabeça na cultura e na identidade brasileiras: *Policarpo Quaresma*, adaptação da obra-prima de Lima Barreto, e *Lamartine Babo*, espectáculo sobre um dos maiores compositores de música popular do Brasil. Em ambos reluz a carismática assinatura de **Antunes Filho**, figura maior do movimento que revolucionou o teatro brasileiro contemporâneo: em *Policarpo Quaresma* na condição em que o mundo o conheceu até hoje - a de encenador e director de actores; em *Lamartine Babo*, como até aos 80 anos não fora ainda revelado - no papel de dramaturgo.

Apropriando-se do romance escrito há precisamente um século por Lima Barreto - um dos mais destacados escritores libertários brasileiros (de si próprio disse: "Nasci pobre, mulato e livre") -, **Policarpo Quaresma** projecta-nos contra o pano de fundo da instauração da república no Brasil, no final do séc. XIX. Nele se encena o trágico trajecto de um inesquecível anti-herói da literatura brasileira, personagem erigida em símbolo pela sua devoção à causa nacional: Policarpo Quaresma, ingénuo patriota que sonha com a adopção do tupi-guarani como língua oficial e outras fantasias nativistas. Ao conjugar linguagens como as da *commedia dell'arte*, do circo, do teatro de revista, das operetas e do cinema dos Irmãos Marx, Antunes Filho transforma a sucessão de decepções desse Quixote brasileiro num viscontiano *ballet* cénico, imagetivamente transbordante. Por seu turno, **Lamartine Babo** é um "musical dramático" - e artesanal, nos antípodas dos plastificados musicais de *franchising*. Encenado por **Emerson Danesi**, companheiro de estrada de Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral, o espectáculo é atravessado pelas canções do compositor carioca Lamartine Babo, ícone de criatividade e irreverência, célebre pelas suas marchas carnavalescas e pelos hinos compostos para clubes de futebol.

Com *Policarpo Quaresma* e *Lamartine Babo*, Antunes Filho prolonga a vasta investigação sobre a identidade brasileira iniciada com o já lendário *Macunaíma*, espectáculo de 1978 que marcou um ponto de viragem na cena teatral do Brasil. E perfaz a sua trilogia dedicada ao Rio de Janeiro, iniciada com *A Falecida Vapt-Vupt*, encenação que revisitava a "tragédia carioca" de Nelson Rodrigues e que o TNSJ apresentou em 2009. •



# Lamartine Babo

texto/*written by*  
**ANTUNES FILHO**  
 encenação/*directed by*  
**EMERSON DANESI**

From across the Atlantic come two productions that delve deep into Brazilian identity and culture: *Policarpo Quaresma*, an adaptation of Lima Barreto's masterwork, and *Lamartine Babo*, a show about one of Brazil's greatest composers of popular music. Both of them display the charismatic touch of **Antunes Filho**, a major figure in a movement that revolutionised Brazilian theatre: in *Policarpo Quaresma*, as the world has known him until now – a stage and actors' director; in *Lamartine Babo*, as something he had not yet been in his 80 years of life – a playwright.

Appropriating a novel written exactly one century ago by Lima Barreto – one of the most notable Brazilian libertarian writers (who described himself thus: "I was born poor, mulatto and free") –, *Policarpo Quaresma* projects us against the backdrop of the instauration of the republic in Brazil, during the later 19th century. There will unfold the tragic itinerary of an unforgettable anti-hero of Brazilian literature, a character whose devotion to the national cause turned him into a symbol: Policarpo Quaresma, a naive patriot who dreams of making Tupi-Guarani the official language of Brazil, among other nativist fantasies. By combining such disparate forms as *commedia dell'arte*, circus, music-hall, operettas and Marx Brothers films, Antunes Filho turns the procession of disappointments of that Brazilian Quixote into a Viscontian scenic ballet, overflowing with rich imagery. In turn, *Lamartine Babo* is a 'dramatic musical' – and a quite powerfully raw production, quite the opposite of synthetic musical franchises. Staged by **Emerson Danesi**, travelling companion of Antunes Filho at the Centro de Pesquisa Teatral, the show is punctuated by the songs of Rio de Janeiro composer Lamartine Babo, an icon of creativity and irreverence, famous for his Carnival marches and chants for football clubs. With *Policarpo Quaresma* and *Lamartine Babo*, Antunes Filho continues his wide-ranging meditation on Brazilian identity, which began with *Macunaíma*, a now legendary production from 1978 that was a turning point for the Brazilian theatrical scene, while concluding his Rio trilogy, which had started with *A Falecida Vapt-Vupt*, a staging that revisited Nelson Rodrigues' 'carioca tragedy', presented at the TNSJ in 2009. •

**Teatro  
Carlos  
Alberto**

**4-11  
Jun  
2011**

sex-dom/*fri-sun*  
 (4, 5, 10, 11) 16:00  
 seg+ter/*mon+tue*  
 (6+7) 21:30

direção musical/  
*musical direction*  
**Fernanda Maia**  
 preparação vocal e corporal/  
*voice and corporality*  
**Antunes Filho**  
 figurinos e adereços/  
*costumes and props*  
**Rosângela Ribeiro**

interpretação/*cast*  
**Marcos de Andrade**  
**Sady Medeiros**  
**Adriano Bolshi**  
**Natalie Pascoal**  
**Domingas Person**  
**André de Araújo**  
**Flávia Strongolli**  
**Ivo Leme**  
**Patrícia Rita**  
**Leonardo Santiago**  
**Ricardo Venturin**

co-produção/*co-produced by*  
**Centro de Pesquisa Teatral/  
 SESC São Paulo. Grupo  
 de Teatro Macunaíma**  
 (São Paulo)

estreia/*premiere* [12Nov2009]  
 SESC Consolação (São Paulo)

dur. aprox./*running time* [1:00]  
 classif. etária **M/12 anos/  
 recommended for  
 Ages 12 and up**







## “Confetes imaginários caem sobre nossas cabeças”

SILVIA GOMEZ\*

Dramaturgo siciliano famoso por *Seis Personagens à Procura de um Autor*, Luigi Pirandello (1867-1936) escreveu que a fantasia era uma empregadinha ágil a serviço de sua arte. Além da leveza da fantasia, o texto de *Lamartine Babo* aposta em um jogo teatral dinâmico e no humor, outras características de Pirandello. “Me inspirei na verdade dele”, diz Antunes Filho.

Agora, outro mistério para quem – de Eurípidés a Nelson Rodrigues – se acostumou com as tragédias encenadas pelo CPT – Centro de Pesquisa Teatral: primeiro musical concebido ali, *Lamartine Babo* é uma festa feliz e contagiante, cujo clima faz lembrar bailes de carnaval antigos (confetes imaginários caem sobre nossas cabeças). Será que o Antunes dramaturgo é assim tão diferente do diretor? “Ora, *Macunaíma* era alegre. Eu sou de Sagitário, solar. Mesmo a tragédia, você não pode fazer de mau humor: tem de ter muita alegria para não ficar ruim”, diz. Aliás, por que *Lamartine*? Talvez Silveirinha possa responder pelo diretor: “Ele me faz cócegas por dentro”, confessa o personagem, enquanto alisa seu chapéu preto. “Tenho adoração por ele. Mas não poderia fazer só um *musical show*, pois aqui há um compromisso com a pesquisa”, explica Antunes.

Encomendado há três anos a um grupo interno de atores, o espetáculo não saiu como ele queria. Foi quando o próprio Antunes resolveu escrever. A direção do texto passou por dois outros grupos até chegar a Emerson Danesi, no CPT há 13 anos. “Antunes me disse: ‘Se vira’. Tínhamos medo de não acertar. Mas, quando mostramos a primeira

versão, ele pediu apenas para deixar o final menos melancólico”, conta Emerson. Fora isso, ele jura que Antunes Filho lhe deu total autonomia.

Os nove meses de ensaio contaram com a coordenação musical de Fernanda Maia. Selecionados em testes, os 11 atores tocam instrumentos como piano, violão, trompete e percussão e cantam 13 canções de Lamartine, entre elas “Aeioú” (“A, e, i, o, u, dablíú, dablíú, na cartilha da Juju”) e “Marchinha do Grande Galo” (“Cocorococó, cocorococó, o galo tem saudade da galinha carijó”). “Ponderamos muito para escolher as composições. O resto foi mais simples: precisamos apenas ouvir o texto, preciso em sua linha dramática”, acrescenta Emerson.

Tal precisão não soa tão inédita, já que o “novato” Antunes vem de longa estrada. Talvez seja melhor falar de alguém que está sempre começando. Agora, como dramaturgo. “Gosto do brinquedo novo, do desafio de fazê-lo funcionar”, diz ele. No Círculo de Dramaturgia, Antunes costuma dizer que escrever é contar um pouco de si mesmo, o que não deixa de ser como um pacto de coragem. No seu caso, não apenas para mostrar um lado dominical, mas ainda para se colocar novamente à prova. “No texto de *Lamartine*, é possível perceber que ele lança mão de um instrumental acumulado”, avalia Michelle Ferreira. É um jogo que dominou, segundo ele, depois de varrer muito palco. “Foi assim que comecei: varrendo e servindo café para a Cacilda Becker e o Ziembinski”, conta. “Aprendi sobre dramaturgia quando precisei adaptar uma obra por semana para

os teleteatros ao vivo da TV Tupi, nos anos 1950. Aquilo me deu um sentido de causa e efeito, fui obrigado a sacar a linha de força de uma peça.”

Depois, vieram adaptações de grandes livros, como o próprio *Macunaíma* (1978), de Mário de Andrade, espetáculo que o consagrou, e, mais recentemente, *A Pedra do Reino* (2006), de Ariano Suassuna. “Esse foi uma tourada. E o engraçado é que ninguém considera, é como se eu tivesse a obrigação”, reclama. Isso sem falar em peças como *Nova Velha Estória* (1991), cujas palavras inventadas criavam um dialeto aberto à imaginação do espectador. Tudo isso é dramaturgia, ofício que ele tenta decifrar nas reuniões de sexta no Círculo. Às vezes, usa um cinzeiro redondo que há na sala e copinhos descartáveis como personagens de uma encenação ilustrativa sobre conflito, linhas de força, causa e efeito. Quando gosta do que ele mesmo falou, pede: “Isso foi bom. Anota aí”. •

\* Excerto de “Mistério, cavalheiros, mistério...”. *Bravo!* (Dez. 2009).



# Pina Bausch: filmes

## ORGANIZAÇÃO/ORGANISATION

TNSJ, CENTRO CULTURAL VILA FLOR,  
THEATRO CIRCO, TEATRO DE VILA REAL

PARCERIA/IN ASSOCIATION WITH  
FUNDAÇÃO DE SERRALVES, MIDAS FILMES,  
UCI CINEMAS

A sua mais famosa aparição na tela do cinema terá sido, muito provavelmente, em *Fala com Ela*. Mas há mais cinema de e sobre Pina Bausch para além do melodrama de Pedro Almodóvar. Entre a apresentação dos dois espectáculos com a assinatura da coreógrafa desaparecida em 2009, o Odisseia promove um ciclo de filmes centrado na prática de criação artística de Pina Bausch. Do programa destaca-se a antestreia nacional de *Sonhos de Dança*, de Anne Linsel e Rainer Hoffman, e do recentíssimo *Pina*, de Wim Wenders. •

Although *Talk to Her* is probably her most famous screen appearance, there are many other films with and about Pina Bausch besides Pedro Almodóvar's melodrama. Between the two performances by the choreographer who passed away in 2009, Odisseia presents a film cycle focusing on Pina Bausch's creative practise. Programme highlights include the Portuguese pre-premiere of *Dancing Dreams* by Anne Linsel and Rainer Hoffman and Wim Wenders's very recent film *Pina*. •



Pina, Wim Wenders

**SERRAVES**

## DIE KLAGE DER KAISERIN

O Lamento da Imperatriz/  
The Complaint of an Empress

realização/directed by Pina Bausch (1989)  
duração/running time [1:43]

## CAFÉ MÜLLER

realização/directed by Pina Bausch (1985)  
duração/running time [55']

O ciclo de cinema dedicado a Pina Bausch abre com dois filmes realizados pela própria coreógrafa alemã que, ao inventar uma nova forma de dançar, criou também um género teatral inédito: o teatro-dança. Mas *Die Klage der Kaiserin* e *Café Müller* são objectos de carácter diverso: se em *Café Müller* Pina Bausch reproduz em vídeo aquela que é, provavelmente, a mais autobiográfica das suas coreografias – uma peça que reconstitui uma memória pessoal da experiência do pós-guerra e do café do pai onde passava longas horas –, *Die Klage der Kaiserin* faz de diferentes pontos de Wuppertal (a cidade em que Pina Bausch residia com a sua companhia) o seu palco: bosques, o célebre monocarril suspenso, uma loja de tapetes, uma estufa, o centro da cidade... Se a mudança das estações pontua a organização do filme, a sua estrutura interna reflecte o peculiar método de trabalho desenvolvido pela coreógrafa na primeira metade da década de 1970. •

The cycle dedicated to Pina Bausch opens with two films directed by the German choreographer herself who, in inventing a new form of dance, also created a singular theatrical genre: dance theatre. But *Die Klage der Kaiserin* and *Café Müller* have very different characteristics. In *Café Müller* Pina Bausch reproduces on film what is probably the most autobiographical of her choreographies, a piece that reconstructs a personal memory of the post-war period and her father's café, where she spent many hours. In *Die Klage der Kaiserin* she makes the city of Wuppertal (where she resided with her company) her stage: woods, the famous suspended railway, a carpet shop, a greenhouse, the city centre... The changing of the seasons punctuates the organisation of the film, while its internal structure reflects the particular way of working developed by the choreographer in the first half of the 1970s. •

**Auditório de Serralves**  
7 Mai/May 2011  
sáb/sat 16:00

## DAMEN UND HERREN AB 65

Senhoras e Senhores com Mais de 65/  
Ladies and Gentlemen over 65

realização/directed by Lilo Mangelsdorf (2002)  
duração/running time [1:10]

## SONHOS DE DANÇA

Dancing Dreams

Antestreia nacional/National pre-premiere

realização/directed by  
Anne Linsel, Rainer Hoffman (2010)  
duração/running time [1:29]

Filme legendado em português/  
With Portuguese subtitles

Documentário exaltante e vitalista, *Sonhos de Dança* segue um ano de ensaios de *Kontakthof*, peça de 1978 recriada com jovens de catorze anos de Wuppertal. Para além de testemunhar o processo de maturação desta experiência com amadores, o documentário de Anne Linsel e Rainer Hoffman constitui uma sensível sondagem dos adolescentes de hoje, dos seus medos e desejos, matéria-prima que a coreógrafa trabalhou na sala de ensaios para recriar um clássico sobre as relações humanas. *Sonhos de Dança* formará um precioso díptico com *Senhoras e Senhores com Mais de 65 anos*, documentário sobre a recriação, alguns anos antes, da mesma peça com adultos seniores, um filme que outorgou a Lilo Mangelsdorf o prémio de Melhor Documentário da Associação Alemã de Críticos de Cinema. •

An exalting and lively documentary, *Dancing Dreams* follows a year of rehearsals for *Kontakthof*, a piece from 1978 recreated with a group of fourteen-year-olds from Wuppertal. As well as a testimony of how this experience with amateurs reached its maturity, Anne Linsel and Rainer Hoffman's documentary is a sensitive survey of today's adolescents, their fears and wishes. This is the raw material the choreographer worked with in the rehearsal studio to recreate a classic about human emotions. *Dancing Dreams* forms a precious diptych with *Ladies and Gentlemen over 65*, a documentary about the recreation of the same piece some years before with seniors, which earned Lilo Mangelsdorf the German Cinema Critics' Association prize for Best Documentary. •

**Auditório de Serralves**  
8 Mai/May 2011  
dom/sun 16:00

## PINA

Antestreia nacional/National pre-premiere

realização/directed by Wim Wenders (2011)  
duração/running time [1:46]  
Filme 3D/3-D film

Filme legendado em português/  
With Portuguese subtitles

Uma entusiástica ovação de pé acolheu, no passado mês de Março, no Théâtre de la Ville, a antestreia em França de *Pina* de Wim Wenders, o primeiro filme em 3D na cinematografia do realizador alemão e também no domínio da dança. Já no dia 8 de Abril, *Pina* foi distinguido com o prémio Lola – o mais importante galardão do cinema alemão – na categoria de Melhor Documentário. A revista *Mouvement* descreve-o como “um verdadeiro grande filme” onde se “adivinha e respira a todo o momento o olhar e o sorriso de Pina Bausch, com algumas imagens de arquivo, raras e irradiantes”. As palavras da coreógrafa atravessam, em filigrana, este filme de Wim para Pina: “Dancem, dancem... Senão estamos perdidos”. •

The premiere of Wim Wenders's *Pina* last March at Théâtre de la Ville in France was received with an enthusiastic standing ovation. This is the German director's first 3D film as well as the first 3D film about dance. On April 8th the film was distinguished with a Lola – the most important award in German cinema – in the category of Best Documentary. The magazine *Mouvement* describes it as a “truly great film” where “in every moment we feel and breathe Pina Bausch's gaze and smile, with some archival footage, rare and radiant”. Her words are constantly present, like a watermark, in what is clearly a film from Wim to Pina: “Dance, dance... Otherwise, we are lost”. •

**UCI Arrábida**  
8 Mai/May 2011  
dom/sun 21:30

## UN JOUR, PINA A DEMANDÉ

realização/directed by Chantal Akerman (1983)  
duração/running time [58']

Em *Un jour, Pina a demandé* – filme realizado no início da década de 1980 para uma série televisiva dedicada às grandes referências da dança moderna –, Chantal Akerman acompanha o trabalho de Pina Bausch de cidade em cidade e de festival em festival, captando os momentos mais intensos, filmando quase sobre o corpo dos bailarinos. Sem nunca resvalar para a reportagem ou o documentário jornalístico, a cineasta belga devolve-nos, pelo seu olhar, a violência passional e política a que as coreografias de Pina Bausch dão expressão. •

In *Un jour, Pina a demandé* – a film produced in the 1980s for a television series dedicated to the great references of modern dance – Chantal Akerman follows Pina Bausch's work from city to city and from festival to festival, capturing the most intense moments, filming almost on top of the dancers' bodies. Without ever lapsing into a style of reporting or journalistic documentary, the Belgian filmmaker shares, through her lens, the passionate and political violence expressed in Pina Bausch's choreographies. •

**Auditório de Serralves**  
9 Mai/May 2011  
seg/mon 21:30

# Roupas de Cena

INSTALAÇÃO DE/**AN INSTALLATION BY** JOÃO TUNA  
SOBRE FIGURINOS DE/**ON COSTUMES DESIGNED**  
BY BERNARDO MONTEIRO

Em 2000, estreou-se como figurinista. Desde então, discretamente, **Bernardo Monteiro** vem afirmando um percurso e uma personalidade artística que conjugam o rigor dramaturgico e a imaginação plástica, uma invulgar capacidade de ajustamento estilístico a cada projecto e uma criatividade lúdica na conjugação de formas, cores, materiais. Com *Roupas de Cena*, o fotógrafo e realizador **João Tuna** efectua um exercício de interpretação desse luxuriante acervo de figurinos que, a partir de 2004, Bernardo Monteiro foi criando para produções próprias do TNSJ – dos paródicos trajes de *UBUs* (2005), evocadores de um folclore português, aos figurinos eróticos e “melodramáticos” desenhados para *O Mercador de Veneza* (2009), passando pelos vestidos lúbricos de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (2004) ou pelos trajes macerados de *Antígona* (2010), reminiscentes de um qualquer magma primordial. Mais do que um programa documental, a instalação montada numa sala do Mosteiro de São Bento da Vitória promove uma *fetichização* do arquivo de Bernardo Monteiro – a desmultiplicação dos olhares sobre a cena. Por isso, à exposição de figurinos associam-se projecções vídeo e fotografias que exibem a sua inscrição cénica, revelam pormenores frequentemente inapreensíveis e nos devolvem os instantes em que a cena infundiu vida às roupas. •

It was in 2000 that he first appeared on the scene as a costume designer. Since then, **Bernardo Monteiro** has discreetly established a style and career in which dramaturgical rigour and plastic imagination go hand in hand. Singularly able to adapt his style to any particular project, Monteiro also displays a playful creativity in combining forms, colours and fabrics. In *Roupas de Cena* [*Stage Clothes*], the photographer and director **João Tuna** performs an interpretive exercise on the sumptuous collection of costume designs that Bernardo Monteiro has been creating for TNSJ productions since 2004. These range from the parodic dress of *UBUs* (2005) evoking Portuguese folklore; to the erotic and ‘melodramatic’ costumes designed for *The Merchant of Venice* (2009); the sensuality of the wardrobe in *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (2004); and the tormented designs for *Antigone* (2010), reminiscent of some primordial magma.

More than simply a documental record, the installation housed in one of the rooms at the São Bento da Vitória Monastery proposes a *fetichising* of the Bernardo Monteiro archive – the de-multiplication of views of the stage. The costume exhibition is therefore complemented by videos and photographs displaying the stage role of these designs, revealing frequently missed details and helping us recall those moments when the stage breathed life into these clothes. •

produção/*produced by* TNSJ

**Mosteiro São Bento da Vitória**  
**Sala das Colunas**

**30 Abr/Apr-20 Mai/May 2011**

qua-dom/*wed-sun* 14:00-20:00



# Laboratórios criativos/ Creative laboratories

A investigação, a criação e formação em laboratório configuram um dos eixos programáticos fundamentais do Odisseia. Foi iniciado em Janeiro com o Odisseia: Colóquio, instância de reflexão alargada sobre a obra de Homero, a questão da cidadania e a criação artística nas novas sociedades multiculturais. Prosseguiu em Fevereiro com a Oficina de Escrita orientada por Jean-Pierre Sarrazac e Alexandra Moreira da Silva, em que participaram doze jovens dramaturgos e de que resultaram uma série de peças curtas, partilhadas publicamente, em ambiente informal, no Centro de Documentação do TNSJ. Em Fevereiro e Março, Nuno Carinhas dirigia – no âmbito da gestação do espectáculo *Exactamente Antunes* – um laboratório com cerca de vinte alunos de Teatro da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, que não apenas acompanharam a evolução do processo criativo como foram chamados a tomar parte em acções específicas. Na altura em que *Exactamente Antunes* estreava, Adriano e Raimondo Cortese do Ranters Theatre – um dos mais afirmativos projectos do teatro independente australiano, assente no primado da *representação viva* e na ligação simbiótica entre a escrita e a cena – dirigiam uma Oficina de Dramaturgia e Interpretação. Outras acções, de formato e alcance diverso, foram tendo lugar no decurso dos meses de Março e Abril, das quais se destacam uma mesa-redonda sobre Colaborações Internacionais – uma espécie de fórum que reuniu, no âmbito do (A)mostra, criadores portugueses e estrangeiros – e o laboratório dirigido pelo encenador Anatoli Vassiliev, mestre do teatro russo para quem o rigor e a pesquisa não são palavras vãs, mas o projecto de uma vida.

Agora, em pleno Teatro do Mundo, para além do laboratório dirigido por Matthew Lenton da companhia escocesa *Vanishing Point* – *Saturday Night* será, neste plano, a face mais emblemática do projecto formativo do Odisseia –, coloca-se em marcha um conjunto de iniciativas que interpela públicos distintos: actores; artistas de várias procedências disciplinares; estudantes universitários e investigadores teatrais; e o público em geral. Em Guimarães, o pianista e compositor Franck Krawczyk – cúmplice de Peter Brook na adaptação para piano de *A Flauta Mágica* – realiza uma conferência dirigida a profissionais e amadores da música e das artes do

espectáculo, e Sanja Mitrović explora com artistas de diferentes áreas e idades o documentarismo no teatro, criando um espaço em que, através de testemunhos pessoais, os participantes tentam eles próprios definir a sua relação com o país e os cidadãos. No Porto, numa iniciativa que conta com o envolvimento directo da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Alexandra Moreira da Silva, Constança Carvalho Homem, João Carneiro e Rui Pina Coelho orientam um seminário de crítica teatral dirigido a jovens críticos, estudantes universitários e investigadores do fenómeno teatral, que visará dotar os participantes de instrumentos de análise das práticas cénicas. Em Braga e depois no Porto, Yael Ronen – encenadora israelita com vocação para agitar as águas e perturbar a paz de espírito outorgada pelo politicamente correcto – partilha com o público do espectáculo as condições de possibilidade de um teatro político contemporâneo. Ao longo de todo este tempo, transversalmente, alunos da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto acompanham, num exercício de “formação em acto”, as diferentes etapas do projecto, registando em vídeo processos de trabalho, criação e permuta artística, e preparando terreno para uma memória futura. •

One of the main sections of Odisseia’s programme consists of laboratory-based research, artistic creation and training. It began in January, with Odisseia: Conference, dedicated to the in-depth discussion of Homer’s work, the subject of citizenship and artistic creation in the new multicultural societies. In February, there was the Writing Workshop, supervised by Jean-Pierre Sarrazac and Alexandra Moreira da Silva, and attended by twelve young playwrights: it yielded a number of short plays, which were informally shared with the public at the TNSJ Documentation Centre. During February and March, Nuno Carinhas directed – as part of the *Exactamente Antunes* show’s gestation process – a laboratory with about twenty Drama students from Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, who, besides witnessing the evolution of the creative process, were also invited to take part in specific activities. At the time of *Exactamente Antunes*’ premiere, Adriano and Raimondo Cortese from Ranters Theatre – one of the most assertive projects in independent Australian theatre, based

on the primacy of *live acting* and the symbiotic connection between writing and the stage – were directing a Dramaturgy and Performance Workshop. Other initiatives, of varying formats and scope, took place during March and April. Of these, two are specially noteworthy: a round table conference on International Collaborations – a kind of forum that gathered together, within the scope of (A)mostra, a number of Portuguese and foreign creators – and the laboratory directed by stage director Anatoli Vassiliev, a Russian theatre master for whom precision and research are not idle words, but a design for living.

Now, with Teatro do Mundo in full swing, and besides the laboratory directed by Matthew Lenton, from Scottish company *Vanishing Point* – *Saturday Night* will be, on this plane, the most visible side of Odisseia’s training project – we will set in motion a group of initiatives aimed at varied audiences: actors; artists from different areas; university students and theatre researchers; and the general public. In Guimarães, pianist and composer Franck Krawczyk – who collaborated with Peter Brook in the piano adaptation of *The Magic Flute* – will present a conference for professionals and amateurs of music and stage arts, while Sanja Mitrović will explore with artists of many genres and ages the subject of documentarism in theatre, by creating a space in which, via personal testimonials, the participants will attempt to define their rapport with Portugal and its citizens. In Porto, with the support of the Portuguese Association of Theatre Critics, Alexandra Moreira da Silva, Constança Carvalho Homem, João Carneiro and Rui Pina Coelho will coordinate a theatre criticism seminar for young critics, university students and theatre researchers, with the objective of equipping them with the necessary tools for the analysis of stage productions. In Braga, and later Porto, Yael Ronen – an Israeli stage director with a taste for shaking things up and disturbing the peace of mind inspired by politically correct thought – engages her show’s audience in a discussion on the contemporary political theatre. During all that time, students from the Arts School of Universidade Católica in Porto will monitor, as an ‘active training’ exercise, the various stages of the project, recording working approaches and artistic creation and exchange, thus preparing materials for future reference. •

## SATURDAY NIGHT: LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO

*Saturday Night: Creative Laboratory* orientado por/directed by **Matthew Lenton** e/and **Compagnia Teatrale Europea**

MSBV · 25 Abr/Apr – 22 Mai/May 2011

## CONFERÊNCIA SOBRE A FLAUTA MÁGICA

Lecture on *The Magic Flute* por/by **Frank Krawczyk**

CCVF · 6 Mai/May 2011

## OFICINA TEATRO DOCUMENTAL

*Documentary Theatre Workshop* orientado por/directed by **Sanja Mitrović**

CCVF · 6+7 Mai/May 2011

## SEMINÁRIO DE CRÍTICA TEATRAL

*Theatre Criticism Workshop* coordenação/coordinated by **Alexandra Moreira da Silva**, **Constança Carvalho Homem**, **João Carneiro**, **Rui Pina Coelho** organização/organisation **Associação Portuguesa de Críticos de Teatro/Portuguese Association of Theatre Critics**

TeCA · 19-22 Mai/May 2011

## MASTERCLASS TEATRO E POLÍTICA

*Theatre and Politics Masterclass* com/with **Yael Ronen & the Company**

Theatro Circo · 20 Mai/May 2011  
TNSJ · 21+22 Mai/May 2011

## TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO, E.P.E.

**Conselho de Administração** **Francisca Carneiro Fernandes** (Presidente), **Salvador Santos**, **José Matos Silva** Assessora da Administração Sandra Martins Assistente da Administração Paula Almeida *Motoristas* António Ferreira, Carlos Sousa *Economato* Ana Dias

**Direcção Artística** **Nuno Carinhas**  
Assessor Hélder Sousa Assistente Paula Almeida

**Pelouro da Produção** **Salvador Santos**  
**Coordenação de Produção** **Maria João Teixeira**  
Assistentes Eunice Basto, Maria do Céu Soares, Mónica Rocha

**Direcção Técnica** **Carlos Miguel Chaves** Assistente Liliana Oliveira *Departamento de Cenografia* **Teresa Grácio** *Departamento de Guarda-roupa e Adereços* **Elisabete Leão** Assistente Teresa Batista *Guarda-roupa* Celeste Marinho (*Mestra-costureira*), Isabel Pereira, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira *Adereços* Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Nuno Ferreira *Manutenção* **Joaquim Ribeiro**, Júlio Cunha, Abílio Barbosa, Carlos Coelho, José Pêra, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues *Técnicas de Limpeza* Beliza Batista, Bernardina Costa, Delfina Cerqueira

**Direcção de Palco** **Rui Simão** Adjunto do Director de Palco Emanuel Pina Assistente Diná Gonçalves *Departamento de Cena* **Pedro Guimarães**, Cátia Esteves, Ricardo Silva, Igor Fonseca *Departamento de Som* **Francisco Leal**, António Bica, Joel Azevedo, João Carlos Oliveira, Nuno Correia *Departamento de Luz* **Filipe Pinheiro**, Abílio Vinhas, José Rodrigues, António Pedra, Nuno Gonçalves *Departamento de Maquinaria* **Filipe Silva**, António Quaresma, Adélio Pêra, Carlos Barbosa, Joaquim Marques, Joel Santos, Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira *Departamento de Vídeo* Fernando Costa

**Pelouro da Comunicação e Relações Externas** **José Matos Silva** Assistente Carla Simão Assistente de Relações Internacionais Joana Guimarães *Edições* **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, Cristina Carvalho *Imprensa* **Ana Almeida** *Promoção* Patrícia Carneiro Oliveira *Centro de Documentação* **Paula Braga** *Design Gráfico* **Joana Monteiro**, João Guedes *Fotografia e Realização Vídeo* **João Tuna** *Relações Públicas* **Luísa Corte-Real** Assistentes Rosalina Babo, Rita Guimarães *Frente de Casa* **Fernando Camecelha** *Coordenação de Assistência de Sala* Jorge Rebelo (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Coordenação de Bilheteira* Sónia Silva (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Bilheteiras* Fátima Tavares, Manuela Albuquerque, Sérgio Silva *Merchandising* Luísa Archer *Fiscal de Sala* José Pêra *Bar* Júlia Batista

**Pelouro do Planeamento e Controlo de Gestão** **Francisca Carneiro Fernandes** Assistente Paula Almeida  
**Coordenação de Sistemas de Informação** **Silvio Pinhal**  
Assistente Susana de Brito *Informática* Paulo Veiga

**Direcção de Contabilidade e Controlo de Gestão** **Domingos Costa**, Ana Roxo, Carlos Magalhães, Fernando Neves, Goretta Sampaio, Helena Carvalho

## CENTRO CULTURAL VILA FLOR

**Presidente da Direcção**  
**Francisca Abreu**

**Direcção**  
José Bastos

**Assistente de Direcção**  
Anabela Portilha

**Assistente de Programação**  
Rui Torrinha

**Serviço Educativo**  
Elisabete Paiva (coordenadora)  
Inês Mendes

**Direcção de Produção**  
Tiago Andrade

**Produção Executiva**  
Paulo Covas, Ricardo Freitas

**Assistência de Produção**  
Andreia Abreu, Andreia Novais, Carlos Rego, Hugo Dias, Pedro Sadio, Pedro Silva, Sofia Leite, Susana Pinheiro

**Teatro Oficina**  
Marcos Barbosa (direcção artística)  
Diana Sá (actriz)  
Emílio Gomes (actor)

**Direcção Técnica**  
José Patacão

**Direcção de Cena**  
Helena Ribeiro

**Luz**  
Andreia Azevedo (coordenadora)  
André Garcia

**Maquinaria**  
Eliseu Morais, Ricardo Santos

**Som**  
Pedro Lima (coordenador)

**Audiovisuais**  
Emanuel Valpaços, Sérgio Sá

**Direcção de Instalações**  
Luís Antero Silva

**Apoio e Manutenção**  
Jacinto Cunha, José Gonçalves, Anabela Novais, Amélia Pereira, Conceição Leite, Conceição Oliveira, Júlia Oliveira

## THEATRO CIRCO

**Administrador Executivo**  
**Rui Madeira**

**Direcção Técnica**  
Celso Ribeiro

**Produção**  
Berta Almeida  
Pedro Santos

**Comunicação**  
Luciana Silva

**Som**  
Francisco Rodrigues  
Bruno Salgado

**Luz**  
Fred Rompante  
Vicente Magalhães  
Nilton Teixeira

**Maquinaria**  
Jorge Portela  
Alfredo Rosário  
José Machado

**Manutenção e Segurança**  
Fernando Alves  
Agostinho Araújo  
Ricardo Rosário  
Rosa Costeira

**Bilheteira**  
Rita Santos  
Maria Esteves  
Miguel Vieira

**Direcção de Gestão**  
Daniela Queirós  
**Assistente da Administração**  
Alexandra Araújo  
**Assistente da Direcção de Gestão**  
Gabriela Monteiro  
**Administrativo e Tesouraria**  
Francisco Diego  
**Coordenação de Programação**  
Hugo Loureiro

O Theatro Circo tem o apoio de:



CÂMARA MUNICIPAL DE BRAGA

## TEATRO DE VILA REAL

**Director**  
**Vitor Nogueira**

**Departamento de Produção e Programação**  
Coordenador  
**Rui Ângelo Araújo**  
Assessor Técnico de Direcção  
**Paulo Araújo**  
Assistentes de Produção  
**Carlos Chaves**  
**João Nascimento**

**Departamento Técnico**  
Coordenador  
**Pedro Pires Cabral**  
Técnico de Luz  
**Vitor Tuna**  
Técnico de Som  
**Paulo Almeida**  
Técnico de Montagem  
**Miguel Meireles**  
Técnicos de Palco  
**Ivo Castro, Pedro Carvalho**  
Técnico de Manutenção  
**José Carlos Penelas**

**Departamento de Gestão**  
Coordenadora  
**Carla Marquês**  
Secretariado  
**Maria José Martins**  
Recepção e Bilheteiras  
**Manuel Pinto**  
**Paula Cristina Monteiro**  
**Vilma Santos**  
Higiene e Limpeza  
**Maria José Penelas**  
Segurança  
**Miguel Lopes**

## INFORMAÇÕES ÚTEIS

### TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

#### Odisseia · Assinaturas

5 espectáculos · 30% desconto  
10 espectáculos · 50% desconto

#### Atendimento e Bilheteira

Informações 800-10-8675 (Número grátis a partir de qualquer rede)

T +351 22 340 19 10 · F +351 22 208 83 03 · bilheteira@tnsj.pt

**Terça-feira a sábado** 14:00-19:00

(ou até às 22:00, nos dias em que há espectáculos em exibição)

**Domingo** 14:00-17:00

#### Relações Internacionais

T +351 22 339 30 38 · F +351 22 339 30 39 · internacional@tnsj.pt

#### Gabinete de Imprensa

T +351 22 339 30 34 · F +351 22 339 30 39 · imprensa@tnsj.pt

#### Relações Públicas

T +351 22 340 19 56 · F +351 22 208 83 03 · rp@tnsj.pt

### CENTRO CULTURAL VILA FLOR

#### Bilheteira Palácio Vila Flor

T +351 253 424 700 · bilheteira@ccvf.pt

**Segunda-feira a sábado** 10:00-12:30 · 14:00-19:00

**Domingo e feriados** 14:00-19:00

#### Bilheteira Central

Em dias de espectáculo: das 20:00 até 30 minutos após o seu início

### THEATRO CIRCO

#### Bilheteira

T +351 253 203 800 · www.theatrocirco.bilheteiraonline.pt

**Terça a sexta-feira** 10:00-19:00

**Sábado** 13:30-19:00

Em dias de espectáculo: de terça-feira a sábado (encerra 30 minutos após o seu início); domingo, segunda-feira e feriados (abre uma hora antes e encerra 30 minutos após o seu início)

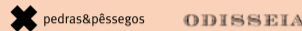
### TEATRO DE VILA REAL

#### Bilheteira

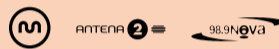
T +351 259 320 000 · bilheteira@teatrodevilareal.com

**Diariamente** 14:00-22:00

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos

**Paulo Ribeiro**

**Paula Garcia (Teatro Viriato)**

**Alexandra Moreira da Silva**

**Jessica Cuna**

**Sandra Macedo**

**Manuel Montenegro**

**Centro Cultural de Belém**

**Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo/IPP**

**Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa**

**Ginásio - Escola de Dança**

**Passos Manuel**

**Polícia de Segurança Pública**

**Mr. Piano/Pianos - Rui Macedo**

**Teatro Nacional São João**

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T +351 22 340 19 00 · F + 351 22 208 83 03

**Teatro Carlos Alberto**

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T +351 22 340 19 00 · F +351 22 339 50 69

**Mosteiro de São Bento da Vitória**

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T +351 22 340 19 00 · F +351 22 339 30 39

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

### Centro Cultural Vila Flor

Avenida D. Afonso Henriques, 701

4810-431 Guimarães

T +351 253 424 700 · F +351 253 424 710

www.ccvf.pt

geral@ccvf.pt

### Theatro Circo

Avenida da Liberdade, 697

4710-251 Braga

T +351 253 203 800 · F +351 253 262 403

www.theatrocirco.com

theatrocirco@theatrocirco.com

### Teatro de Vila Real

Alameda de Grasse

5000-703 Vila Real

T +351 259 320 000 · +351 259 320 002

F +351 259 320 009

www.teatrodevilareal.com

geral@teatrodevilareal.com

### Arcos de Miragaia

Rua de Miragaia, 99

4050-387 Miragaia

### Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210

4150-417 Porto

T +351 22 615 65 00 · F +351 22 615 65 33

www.serralves.pt

serralves@serralves.pt

### UCI Arrábida

Arrábida Shopping

Praceta Henrique Moreira, 244

Afurada

4400-346 Vila Nova de Gaia

T 707 23 22 21

www.ucicinemas.pt

edição **Departamento de Edições do TNSJ**

coordenação **João Luís Pereira, Pedro Sobrado**

documentação **Paula Braga**

traduções (textos não assinados) **Carla Nobre Sousa,**

**José Gabriel Flores, Mick Greer**

design gráfico **João Guedes**

imagem Odisseia **Joana Monteiro**

mapas **David Rumsey Map Collection**, www.davidrumsey.com

fotografia **Pascal Victor/ArtComArt** (*Une Flûte Enchantée*),

**Angelos Giotopoulos/Jong-Duk Woo** (*Bamboo Blues*), **Oliver**

**Look/Ursula Kaufmann** (*Sweet Mambo*), **Irfan Rezović** (*Will*

*You Ever Be Happy Again?*), **Laurent Liefoghe** (*A Short History*

*of Crying*), **Rémi Angeli** (*Les Corbeaux*), **Heiko Schäfer** (*Third*

*Generation*), **Matthew Lenton** (*Saturday Night*), **Pascal Béjean**

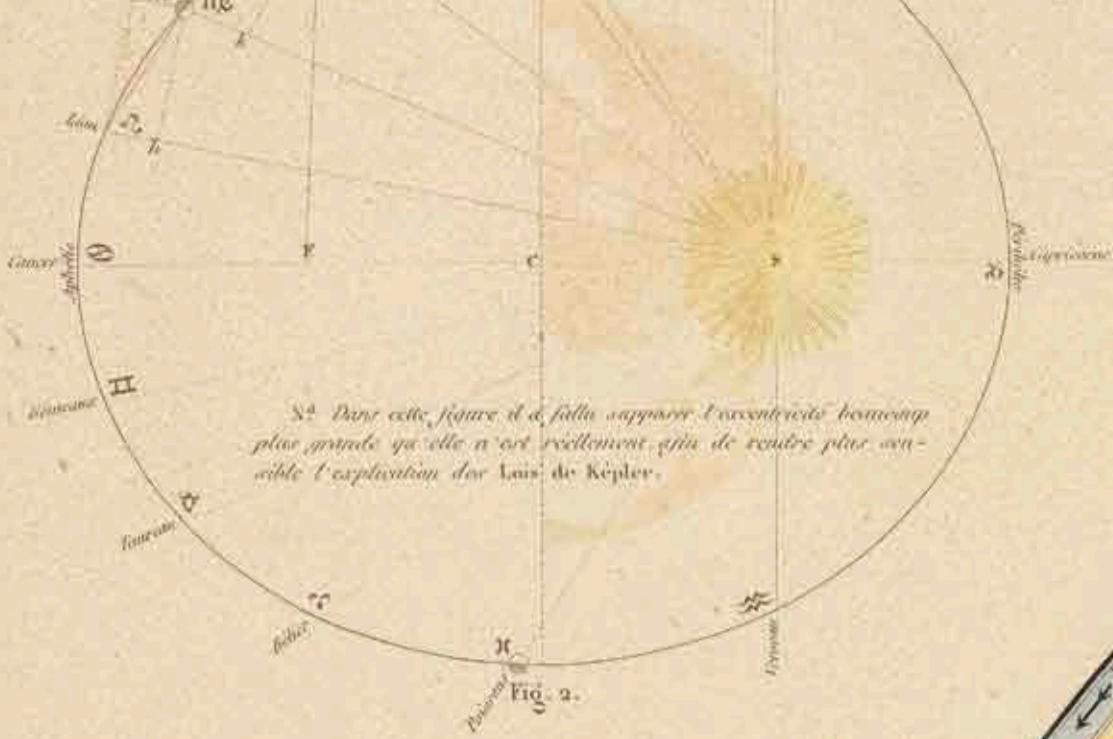
(*Je t'appelle de Paris*), **Luk Monsaert** (*Gardenia*), **Emidio Luisi**

(*Policarpo Quaresma, Lamartine Babo*), **João Tuna** (*Roupas de*

*Cena*)

impressão **PÚBLICO - Comunicação Social, SA**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante os espectáculos. O uso de telemóveis, *paggers* ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.



N<sup>o</sup> Dans cette figure il a fallu supprimer l'excentricité beaucoup plus grande qu'elle n'est réellement afin de rendre plus sensible l'explication des Loix de Kepler.

## RÉVOLUTION ANNUELLE DE LA TERRE AUTOUR DU SOLEIL.

**INTRODUCTION.** Dans notre premier Tableau (Théorie des Jours et des Saisons) l'observation attentive des principaux phénomènes apparents nous a fait reconnaître les deux mouvements de la Terre. Nous avons vu que nous sommes à l'égard de Rotation, qu'elle exécute sur son axe, à peu près dans 24 heures le mouvement diurne apparent du Soleil qui produit l'alternance du Jour et de la Nuit, et que nous devenons à cet égard la révolution annuelle dans un Orbe elliptique incliné sur l'Equateur de 23<sup>o</sup> 28<sup>m</sup> le mouvement apparent annuel du Soleil, qui produit l'alternance des Saisons.

C'est la Révolution annuelle de la Terre autour du Soleil qui fait l'objet principal de ce second tableau. — Nous parlerons aussi de quelques phénomènes intéressants qui se rattachent à notre sujet, et nous allons commencer par des notions préliminaires indispensables pour l'intellig<sup>e</sup> de ce qui va suivre.

**INSERTIE DES CORPS.** D'abord il est évident que les corps ne peuvent changer d'état par eux-mêmes et qu'aussi un corps une fois mis en mouvement continuerait à se mouvoir éternellement dans la même direction, et avec la même vitesse qu'un lui aurait primitivement donnée, si nulle force extérieure ne venait changer sa direction ou ralentir et même arrêter sa vitesse. Cette propriété des corps s'appelle Inertie.

**MOUVEMENT, SES LOIS.** Supposons maintenant qu'un mobile (corps mis en mouvement) quelconque M, fig. 2, soit sollicité à la fois par deux forces l'une dans la direction M.S, l'autre dans la direction M.X, et représentons l'intensité de chaque force par les droites M.P, M.V, il est clair que le mobile ne pourra se mouvoir ni vers S, ni vers X, mais qu'il prendra nécessairement une direction intermédiaire M.O avec une vitesse représentée par la droite M.Q qui est la diagonale du parallélogramme construit sur M.P, M.V comme côtés. Il est clair aussi que le mobile M, suivra la même direction, et aura la même vitesse que lui aurait imprimées une force unique représentée en grandeur par M.Q et en direction par M.O. On a donné le nom de force résultante à cette force unique qui produit sur un corps le même effet que deux forces réunies. — On a aussi donné le nom de force constante à la force qui imprime à un mobile une vitesse uniforme c'est à dire qui lui fait décrire des espaces égaux dans des temps égaux. — Au contraire, on nomme force accélératrice celle qui imprime à chaque instant une vitesse plus grande à un mobile quelconque: telle est la Pesanteur ou la force universelle qui fait tendre tous les corps au centre de la Terre, et qui détermine leur chute.

**LOIS DE LA CHÛTE DES CORPS.** C'est à Galilée né à Pise, en 1564, qu'est due la gloire d'avoir le premier reconnu les lois de la chute des corps, ou les effets de la pesanteur. Le savant Astronome trouva que les espaces parcourus par les corps croissent comme les carrés des temps, et que l'espace parcouru dans la 1<sup>re</sup> seconde de leur chute est de 2<sup>m</sup> 94<sup>l</sup> ou 15<sup>l</sup> pieds 2<sup>l</sup> lignes environ.

**L'ORBITE DE LA TERRE EST UNE ELLIPSE.** Nous nous occupons maintenant du mouvement de la Terre dans son Orbe. C'est en mesurant ses distances au Soleil à différentes époques de l'année, qu'on a découvert la nature de la courbe de révolution. Ces distances, se trouvant inégales ne peuvent être les rayons d'un cercle, mais elles commencent aux Rayons Vecteurs d'une Ellipse S.S', S.M', S.D', etc. fig. 2, dont le grand Axe S.D' égale la somme de la plus grande et de la plus petite distances S.S', S.D', or voici comment on peut tracer cette Courbe avec facilité.

**DESCRIPTION DE L'ELLIPSE.** On attache à deux points fixes F.S, les deux bouts d'un fil V.S plus long que l'intervalle F.S, puis on tendant ce fil à l'aide d'une pointe très fine on décrit la courbe S.M', etc. Les points F.S, se nomment les Foyers de l'Ellipse. Les points S.D' ou le grand Axe rencontre la courbe sont les Sommets. Le point C, milieu du grand Axe se nomme le Centre, et l'on appelle Excentricité l'intervalle C.S ou C.F compris entre le centre et l'un des foyers. La ligne M.H qui passe par le centre C, et qui est perpendiculaire au grand Axe, s'appelle petit Axe enfin on donne le nom de moyenne distance à tout rayon vecteur S.M' qui égale en longueur la moitié du grand Axe.

**LOIS DE KEPLER.** C'est après avoir longtemps comparé les différentes distances du Soleil à la Terre, et sa vitesse diurne aux divers points de son Orbe, que Kepler né à Wetz, en 1571, et surnommé le Père de l'Astronomie moderne, vit les trois fameuses lois générales suivantes connues sous le nom de Lois de Kepler.

1<sup>o</sup> Les Orbites planétaires (et par conséquent l'Orbite de la Terre) sont des Ellipses dont le centre du Soleil occupe l'un des foyers. — 2<sup>o</sup> Les Aires (ou les surfaces des Secteurs S.M', S.D', M', etc.) décrites par les rayons vecteurs S.M', S.D', etc. sont égales en étendue pour des temps égaux. — 3<sup>o</sup> Les Carrés des Temps sont comme les cubes des moyennes distances.

Enfin nous allons entrer l'explication. — Toutes les fois qu'une courbe est décrite en vertu d'une force dirigée vers un point fixe S (fig. 2) on peut décomposer cette force en deux: l'une suivant le rayon S.M', l'autre suivant l'élément de la courbe M.H. La première fait équilibre à la force centrifuge (qui fait le centre), la seconde augmente ou diminue la vitesse du corps: cette vitesse est donc continuellement variable, mais elle est toujours telle que les Aires décrites par les rayons vecteurs, sont toujours proportionnelles à leurs temps.