

PLASTICINA

Manual de Leitura



PLASTILIN TICINANA

Plastilin (2000)
de Vassili Sigarev
tradução António Pescada

encenação Nuno Cardoso
cenografia F. Ribeiro
figurinos Miguel Flor
música Sérgio Delgado
desenho de luz José Álvaro Correia
movimento Marta Silva
preparação vocal Inês Vicente
graffiti Miguel Januário

elenco

Alexandra Gabriel *Rapariga; Mãe de Liokha; Mulher do Saco; Mulher de Guarda-chuva; Mulher do Bolo; Convidada do Casamento*
Ana Brandão *Segunda Mulher; Mulher no Cinema; Mulher do Estádio; Menino no Casamento; Natacha; Mãe de Tânia; Mulher de Guarda-chuva*
Cátia Pinheiro *Segunda Velha; Tânia; Noiva; Mulher no Cinema; Mulher de Guarda-chuva; Mulher de Vermelho*
Daniel Pinto *Homem do Cigarro; Homem de Guarda-chuva; Latagão; Rapaz do Estádio; Cadete; Homem de Saco; Homem no Cinema; Convidado do Casamento*
Fernando Moreira *Assistente do Homem do Casaco; Latagão; Homem no Cinema; Convidado do Casamento; Vizinho; Homem de Guarda-chuva; Homem de Saco*
João Miguel Melo *Maksim*
Luís Araújo *Liokha; Homem de Guarda-chuva; Homem de Saco; Convidado do Casamento*
Miguel Rosas *Spira*
Patrícia Brandão *Primeira Mulher; Ludmila Ivánovna; Vendedora; Convidada do Casamento; Mulher no Cinema; Mulher de Guarda-chuva*
Paulo Moura Lopes *Rapaz; Latagão; Director da Escola; Noivo; Homem de Guarda-chuva; Homem do Saco*
Sandra Salomé *Primeira Velha; Avó; Convidada do Casamento; Mulher no Cinema; Mulher de Guarda-chuva*
Tónan Quito *Homem do Casaco; Gato; Convidado do Casamento; Homem de Guarda-chuva; Rapaz de Blusão Vermelho; Sedoi; Homem de Saco*

montagem vídeo, assistência de encenação Victor Hugo Pontes
assistência de figurinos Cristina Hora

coordenação técnica Emanuel Pina
 direcção de montagem Teresa Grácio
 direcção de cena Liliana Abelho
maquinária de cena António Quaresma, Joel Santos, Carlos Barbosa
operação de som Miguel Ângelo Silva
operação de luz José Rodrigues, António Pedra, Filipe Pinheiro, Rui Simão, Duarte Guedes
operação de vídeo Duarte Guedes, Fernando Costa
electricistas de cena Júlio Cunha, José Carlos Cunha
adereços Elisabete Leão (coordenação), Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Grenny Wyanette, Lauryna Maskoliunaite, Nuno Guedes, Nicholas Redgrave, Cristina Lucas
guarda-roupa Cláudia Ribeiro (coordenação), Celeste Marinho (mestra-costureira), Nazaré Fernandes, Fátima Roriz, Virgínia Pereira (costureiras), Isabel Pereira (aderecista), Laura Esteves (manutenção de guarda-roupa e apoio aos camarins)
fotografia João Tuna

produção TNSJ

duração aproximada [1:45] sem intervalo
classificação etária Maiores de 16 anos

Teatro Carlos Alberto
16 Março - 02 Abril 2006

terça-feira a sábado 21:30 domingo 16:00

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública

edição Centro de Edições do TNSJ
coordenação João Luís Pereira
design gráfico João Faria
fotografia João Tuna
impressão Rocha AG

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 F 22 340 19 07

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

O TNSJ É MEMBRO DA

MECENAS EXCLUSIVO TNSJ



Vassili Sigarev e o Novo Drama russo

TANIA MOGULEVSKAIA*

Gênese da emergência da nova dramaturgia

O contexto do fim dos anos 1990 caracteriza-se por uma total ausência da dramaturgia contemporânea nos palcos. As únicas peças montadas são divertimentos, teatro de *boulevard*. Os grandes encenadores não mostram nenhum interesse pela escrita contemporânea. O dramaturgo é desprezado, encontra-se isolado ou reduzido ao estatuto de tarefeiro.

É nessas condições claramente hostis que se forma um círculo alternativo que dará origem à efervescência actual no domínio da jovem dramaturgia. Formou-se por volta de 1997, sob a égide de dois dramaturgos, Elena Gremina e Mikhail Ougarov, em torno do Festival da Jovem Dramaturgia de Liubimovka. A busca sistemática de novos textos de jovens autores de toda a Rússia, a sua leitura pública e/ou encenada por uns quantos jovens encenadores e actores levaram à emergência de uma nova geração teatral que deitou mãos à obra a partir de 2000.

Foi neste meio que Vassili Sigarev fez, em Junho de 2000, a sua estrondosa entrada em cena, com o texto *Plasticina*. Foi também aí que o texto de Sigarev encontrou o seu primeiro encenador, um jovem desconhecido, oriundo da província, Kirill Serebrennikov. A leitura pública da peça provoca acesos debates no seio dos artistas.

A peça de Sigarev começa por surpreender pela profusão de personagens, de situações e de locais de acção. Os críticos destacam imediatamente duas outras características: a planificação cinematográfica do texto em sequências e a linguagem utilizada. “Sigarev escreveu uma peça impossível. Trata-se da vida de um adolescente, enquadrada como num guião de filme, que corre do enterro de um seu amigo para a sua própria morte. Escrita numa linguagem que se fala em Verkhniaia Salda.¹ Que se fala em Rostov, nas margens do Don.² E em Moscovo, porventura, também se fala assim em algum bairro, mas, em todo o caso, não no teatro”.³

O contexto dramático do Novo Drama

Sigarev surgiu num período em que uma nova dramaturgia desponta. Uma dramaturgia que renuncia à ficção gratuita ou abstracta, que pretende que o teatro se ocupe da vida do dia-a-dia.

As temáticas escolhidas são inúmeras: o lugar do indivíduo na sociedade, a grande ruptura da história da Rússia (abolição de um regime totalitário e passagem brutal para a economia de mercado), os sofrimentos que daí resultam, as suas consequências ao nível da família e da sociedade, o questionamento dos antigos valores e a dificuldade em construir valores novos, o lugar da espiritualidade, a fé em Deus, a complexidade do mundo contemporâneo... Esse interesse pela vida contemporânea, pela história à medida que ela se escreve, levam os autores a abordar questões de notório alcance político: manipulação, indiferença, cinismo do poder, a guerra da Tchetchénia e suas sequelas.

É uma dramaturgia que, ao mesmo tempo, empreende a revisão das formas, que distingue uma arte independente de uma arte com objectivos comerciais. Renuncia aos processos da ficção para se interessar pela montagem, pelo fragmento, pela explosão da fábula. Renuncia à continuidade orgânica e ao universo dramático fechado sobre si próprio. Apela à cooperação do espectador, não transmite nenhuma mensagem, nem formula nenhuma conclusão, e esforça-se por fazer do teatro lugar de um debate contraditório. Este posicionamento converge plenamente com a postura do teatro contemporâneo ocidental das três ou quatro últimas décadas.

A nova dramaturgia preocupa-se com a língua. Aparecem textos capazes de libertar a energia dos jovens actores que não se sentiam realizados a representar textos do repertório, amiúde encenados por uma questão de “hábito”, devido a uma espécie de inércia artística. Sentem necessidade de um “novo naturalismo”, querem falar a língua dos seus contemporâneos, encarnar personagens com quem poderiam cruzar-se na rua, nos quiosques, nos locais de acolhimento para os sem-abrigo, nos clubes *gay* e noutros meios cuja existência o teatro parecia ignorar até então. Falar a língua dos que têm entre 15 e 30 anos e que só possuem uma vaga lembrança, posto que não o viveram, do “período soviético”.

Essas novas escritas são ricas, talentosas e diversas. Marcam, antes de tudo, o accionar de um novo conceito: o do indivíduo...

Os prazeres do monólogo

As peças-monólogo dão conta da importância atribuída a essa noção de ego que, embora possa parecer elementar, nem por isso é menos radical após anos de consciência colectiva, cultivada em todos os sentidos pelo regime. Aparecem em meados dos anos 1990. Do monólogo-ficção de Vadim Levanov (*A Mosca*, em que o narrador se confronta com uma mosca), passa-se ao monólogo-confissão da experiência vivida, como é o caso da obra de Evguéni Grichkovets, autor, encenador e intérprete dos seus próprios monoespectáculos. Outros autores optarão por esta via, designadamente Mikhail Pokrass ou Natalia Vorobjit. Grichkovets consegue instaurar um tal estado de comunicação com o espectador que este último partilha intimamente a sua vivência. Uma relação de um novo tipo, mais estreita, estabelece-se entre a cena e a sala. A escrita do eu permite liberdades, um jogo de associações, uma montagem impressionista, múltiplas digressões...

Paródia, remake, reciclagem e fragmento

Os irmãos Dournenkov, Viatcheslav e Mikhail, de Togliatti, na região do Volga, misturam de maneira insolente o real e o fantástico. A peça de Viatcheslav, *Numa Cidade Negra-negra*, introduz em cenas aldeãs uma presença inquietante e invisível, encarnada por dois gémeos “da cidade” que põem os autóctones em transe a fim de lhes arrancar longos monólogos onde se jogam as suas vidas interiores, revelando, atrás dos “campónios”, almas finas e espirituais, conectadas com o além.

A peça dos irmãos Dournenkov, *A Camada Cultural*, é composta de três fragmentos, ligados entre si pelo *a priori* de que as personagens residem na mesma cidade. Um avô dá lições de vida ao seu neto, pintor amador; dois agentes imobiliários festejam com conhaque a venda de um apartamento; um jovem casal instala-se num apartamento renovado que acabou de adquirir.

É um teatro de jogos de linguagem subtis, em que se salta do registo da conversa vulgar para a citação de um filósofo grego, e onde o espectador se sente constantemente desconcertado. Oscila-se entre o sério e o cómico, sendo que o aparente realismo mais não faz do que acentuar a presença do estranho ou do sobrenatural.

As peças de Oleg e Vladimir Presniakov são frequentemente montagens de fragmentos ligados artificialmente por um conceito (*Terrorismo*) ou por uma situação (*No Papel da Vítima*). Na primeira, cinco histórias isoladas elaboram progressivamente um juízo: é a violência familiar e a da relação entre humanos que engendra o terrorismo na sociedade, opinião contestável mas que leva o espectador a reflectir. A conclusão não se deduz facilmente da peça, que nada tem de um texto portador de tese. Cabe ao espectador criar as ligações. Na segunda peça, é o procedimento da reconstituição judiciária que permite encadear os fragmentos. Desde o início, o tom é paródico, porque tanto o processo como as conclusões tiradas pela equipa de instrução se revelam no mínimo arriscadas e, muitas vezes, dignas de riso. Tanto mais que os quadros de acção derivam e que as alusões contextuais exteriores à fábula se multiplicam, quando, por exemplo, uma das personagens (não há personagem principal nos Presniakov), a do figurante que desempenha o papel das vítimas, atingido pela síndrome de Hamlet, vê o fantasma do seu defunto pai anunciar-lhe que morreu envenenado às mãos da mulher e do irmão.

As peças dos Presniakov tendem para uma crítica social. Na última cena do crime (um assassinio cometido por um jovem de boas famílias num *sushi-bar*), o capitão da Polícia exprime, num longo monólogo, o seu desamparo perante a Rússia actual e os filhos dos novos-ricos que ele não consegue perceber.

Maxime Kourotchkin escreve peças situadas entre ficção científica, mito e realidade. Na sua recente peça, *Tsourikov*, a base da fábula é fantástica: a personagem principal visita o seu defunto pai no inferno. Também neste caso estamos diante de uma veia paródica: para preparar essa viagem, a sua secretária dirige-se a uma agência de turismo. Tudo isto para descobrir que o pai está apaixonado por uma menina de seis anos.

As comédias fantásticas e líricas de Ksenia Dragounskaia, autora moscovita, fazem intervir na acção contemporânea personagens inspiradas em Tchékhov, quando não em Aleksandr Púchkin, o célebre escritor, que, em carne e osso, visita uma admiradora sua em *O Segredo para Sempre Perdido do Camembert Russo*.

Vadim Levanov, autor de Togliatti, escreveu, pelo seu lado, uma série de peças nas quais afirma “parasitar a escrita de Tchékhov”. É o que acontece com *O Apocalipse de Firs*, em que o velho criado se levanta do canapé, onde os seus antigos amos o haviam deixado no fim do século XIX, para acolher visitantes do fim do século XX. Os “novos russos” arrogantes, que vieram comprar o cerejal, morrem envenenados por um doce de cereja com cem anos.

Dois tendências da corrente documental

No fim dos anos 1990, manifesta-se com pujança uma corrente documental que a si mesma atribui a tarefa de escorraçar a linguagem literária do teatro. Trata-se de uma espécie de “novo naturalismo”, que se demarca da interpretação e do embelezamento. A língua da rua, o calão das várias comunidades marginais, ou simplesmente a linguagem corrente da nova geração de espectadores fazem a sua entrada em cena. Privilegia-se a escrita que parte da experiência do autor e um rigor de carácter “documental”.

Um método inglês, “Verbatim”, importado do londrino Royal Court Theatre, apaixonou os autores russos. Esse método consiste em utilizar, no projecto teatral, a matéria directamente colectada no terreno. Desde logo, os russos tomam o dito método não como um dogma, mas como a proposta de uma experiência artística baseada na noção de trabalho colectivo, criando uma forte ligação entre a observação do real, o processo de escrita e a experimentação cénica.

O teatro documental lida com temas “proibidos”: a peça *As Batatas*, de Ekaterina Narshi, mergulha no universo carcerário; *Imersão*, da mesma dramaturga, apresenta-se como uma anti-reportagem resultante de uma expedição efectuada, em Agosto de 2000, a Mourmansk, no momento exacto da tragédia do submarino Kursk; *A Guerra dos Moldavos em Torno de um Caixote*, de Aleksandr Rodionov e do colectivo Teatr.doc, preocupa-se com as condições de vida dos imigrantes clandestinos moldavos em Moscovo; *O PR Sóbrio*, de Narshi e Olga Darfi, ocupa-se das técnicas de manipulação eleitoral; *A Grande Paparoca*, de Aleksandr Vartanov (colectivo), debruça-se sobre o universo cínico dos *reality-shows*; *Setembro.doc*, de Elena Gremina e Mikhail Ougarov, é uma montagem contraditória de reacções violentas, com base nos fóruns Internet tchetchenos, inguches, russos e ossetas, no momento da tomada de reféns em Beslan. É um novo tipo de teatro político, que emerge durante a época Putin, embora os autores não assumam nenhuma reivindicação política, posto que se afirmam preferencialmente no plano da estética.

Uma outra tendência da corrente documental consiste em partir de um estudo do real e combiná-lo com uma forma parabólica. A inserção do documento autêntico e as alusões directas ao real são a marca dessa tendência.

Oxigénio, de Ivan Viripaev, parte de um banal *fait-divers* que ganha a dimensão de uma parábola moderna: um assassinio cometido por um homem novo que, numa pequena cidade russa, mata a mulher, no meio de uma horta, com uma pá, por amor de uma rapariga da grande cidade. Uma trama que o autor retoma e remistura, à maneira de um DJ, ao longo da peça composta de dez fragmentos numerados. Inúmeras são as alusões à actualidade política mundial recente: os reféns do Teatro Norte de Ost, os atentados do 11 de Setembro, o conflito israelo-árabe, a tragédia do submarino Kursk.

O Dilúvio, de Ksenia Dragounskaia, utiliza como materiais os resultados de uma pesquisa que a autora conduziu nos arquivos e entrevistas a sobreviventes de um drama ligado às grandes obras estalinistas dos anos trinta: a inundação de uma cidade que levou à deslocação forçada da respectiva população. A história fictícia de uma das famílias encontra-se combinada com documentos oficiais soviéticos, actas de reuniões, queixas formalizadas por habitantes... e nem um único diálogo.

Nikolai Koliada e a sua escola

Neste panorama dramaturgico, em que as estruturas do drama tradicional são fortemente questionadas, Nikolai Koliada e os seus alunos fazem figura de guardiães da peça tradicional. Koliada é crítico em relação ao novo drama: “Hoje, há uma moda: o dramaturgo não escreve uma peça, mas sim um guião, um esboço bastante livre, um libreto destinado ao encenador que pode, a partir desta base, acrescentar o que lhe apetece. [...] Há uma outra moda protagonizada pelos Presniakov. [...] As suas obras são protopeças, cadernos de apontamentos, esquisos”.⁴

“As leis do teatro devem ser respeitadas. [...] Deve haver uma exposição, um enredo, um culminar, um desenlace”, prossegue ele. “Não sou um dramaturgo novo. Tudo o que escrevo é drama antigo. [...] Quinze minutos depois do início de uma peça, os espectadores devem ter entendido quem é o irmão, quem é a mulher de quem, quais as relações entre as personagens. No princípio, o espectador tem de rir e, no fim, de chorar. Velho, velho drama.”⁵

Nascido em 1957, Nikolai Koliada, actor, dramaturgo e encenador, é considerado por uma grande parte da crítica como o “pai do negrume” na dramaturgia (“tchernoukha”, em russo familiar). Assim era designada “a representação de facetas sombrias da realidade socialista”. No fim da era soviética, Koliada e outros dramaturgos da “Nova Vaga”⁶ eram regularmente acusados de negativismo, juízo ditado por um ponto de vista ideológico. Nos anos que se seguiram (“perestroika” e “glasnost”), esse rótulo foi atribuído a uma vasta camada “neo-naturalista” da literatura e do teatro.

“Vejo pessoas infelizes à minha volta. Não procuro inventar algo de sujo e negro para fornecer pretexto a um escândalo ou meter medo. Escrevo, creio eu, dentro das tradições da literatura russa. [...] Os humilhados, os ofendidos, acoçados e infelizes, são os meus heróis. Merecem ser descritos e são os únicos que me interessam. Essas pessoas são-me caras, sei tudo acerca delas. Parece-me importante que o espectador tenha piedade, que sinta compaixão por essas pessoas. É preciso que se ria e se chore no teatro.”

Desde 1994, Koliada anima uma oficina de escrita dramática na Escola Superior de Teatro de Ekaterinburgo. Não se contenta com formar os seus alunos ao nível da escrita, trata da sua promoção, da publicação dos seus textos e esforça-se por introduzi-los nas redes de difusão. Acabou de inaugurar o Teatro Teatron, onde acolhe encenações de peças da autoria de alunos seus.

As particularidades da escola dramaturgica fundada por Koliada são as seguintes: personagens populares deslocadas e colocadas em situações humilhantes e desesperadas; utilização de uma linguagem familiar e de vocabulário obscuro; recurso à sátira social; combinação de um registo naturalista com um registo carnavalesco eivado de sentimentalismo; por último, facto importante, presença do narrador nas didascálias. As didascálias nos autores do círculo de Koliada servem raramente de indicações cénicas úteis, assumindo antes uma carga poética e lírica. Muito frequentemente, existem para exprimir a empatia do autor para com as personagens em sofrimento.

Koliada confessa ser um fino observador, mas recusa qualquer assimilação ao Novo Drama, que não se cansa de criticar: “Todas as minhas peças são apenas mentira e invenção. Nem uma das histórias que conto aconteceu na vida real. Não se fala assim na província, a minha linguagem é teatral, fabricada. As personagens das minhas peças não existem”.⁷

Neste aspecto, Sigarev singulariza-se em relação ao mestre. A sua obra é manifestamente autobiográfica, embora ele também afirme que trabalha a forma artística com muita aplicação.

“O que é que responde quando lhe dizem que a sua escrita, como a de Nikolai Koliada, resvala para a ‘tchernoukha’, o negrume? – Que é preciso que alguém se encarregue disso. O teatro não pode ser um divertimento. Negrume igual a verdade.”⁸

Uma obra autobiográfica

Apesar da sua juventude, Sigarev escreveu, em 6 anos, 16 peças, *corpus* que convém pois abordar como uma obra.

Para compreender a singularidade de Sigarev enquanto dramaturgo, é preciso situar a sua escrita no contexto biográfico. Antes de entrar no Escola Superior de Teatro de Ekaterinburgo, Vassili Sigarev nunca pusera os pés num teatro. A primeira vez que assiste a uma representação, foi por altura da estreia da sua peça *A Nevasca*, em 1999. Em contrapartida, há muito que nutria a esperança de vir a tornar-se escritor – escrevia novelas e poesia. Escreveu peças sobre assuntos que conhece intimamente: o meio ambiente material e humano onde viveu até à idade de 20 anos. A sua terra natal, Verkhniaia Salda (50.000 habitantes), é uma cidade nova, construída em 1938 para alojar uma população de operários das fábricas de metalurgia. Confrontada com um desemprego massivo, a cidade bateu, nos últimos dez anos, os recordes estatísticos de envenenamento ligado ao consumo de álcool adulterado e de delinquência decorrente do abuso do álcool e da droga. As peças de Sigarev alimentam-se desse estado das coisas.

Em *Leite Negro*, a caixa de uma estação ferroviária fabrica e vende vodka: “Porque estes parasitas bebem como esponjas. [...] Mas, pensando bem, que mais podem eles fazer? Cinema, népia. Televisão, nicles, estamos numa zona onde as ondas não chegam, vivemos num buraco. É por isso que eles bebem”. *A Família do Lobisomem* debruça-se sobre a toxicodependência e sobre a devastação que ela pode causar no seio de uma família. Em *Ahasver*, trata-se do desastroso regresso ao lar de um jovem ao cabo de uma longa pena de prisão.

“A fábula de *Plasticina* é constituída por pequenos fragmentos tirados de diferentes histórias. Uma sequência de acontecimentos que envolveram diferentes pessoas: eu, o meu irmão, os meus amigos. [...] Assisti ao enterro de um rapaz da minha escola que se enforcou. [...] A vida de Maksim, não a inventei, juntei biografias, entre as quais a minha.”⁹ “A minha professora primária ainda está zangada comigo porque escrevi esta peça. O pénis em plasticina existiu mesmo. Moldei-o quando era estudante no Instituto Pedagógico de Nijni Taguil. O meu irmão mais novo andava sempre a queixar-se porque a professora aparecia na casa de banho dos rapazes. Dei o tal pénis ao meu irmão, que o sacou das calças diante da profe. Foi expulso da escola. Sinto-me bastante culpado, sobretudo desde que o meu irmão enveredou por um mau caminho e se tornou ‘agarrado’. Hoje, está a cumprir uma longa pena de prisão. [...] A propósito, o título da peça foi-me sugerido por Koliada, o primeiro título era *A Queda da Inocência*.”¹⁰

E, acerca do herói de *Leite Negro*, declara: “Pode considerar-se que a história de Levitchik é a minha. Eu sou assim”.

“Uma parte daquilo que conto aconteceu efectivamente, o resto é inventado. Para ser mais preciso, não invento, tento tornar as coisas mais atractivas, mais agudas, ou então desenvolvo-as noutra direcção, baseando-me numa história real que me agarra.”¹¹

E eis o *parti pris* que o autor confessa: “Aquilo que é refinado não me interessa. Não acredito que exista um modelo de normalidade: todas as pessoas, mesmo a pior escumalha, têm direito a uma oportunidade”.¹² À pergunta sobre a função que atribui à arte, Sigarev responde: “Contar histórias. Só quero contar a história de uma desgraça que aconteceu a alguém. Ou a história de algo de alegre. E partilhar uma e outra”.¹³ O seu objectivo é dar a conhecer às pessoas que esse género de história existe. E sair da norma: “O teatro pode alargar a compreensão da vida”.

Para Sigarev, escrever teatro é “falar de si, enquanto homem moderno. Das pequenas paixões, dos desejos. Não segundo uma visão global, mas muito concretamente. Aqui e agora”.¹⁴ Trata-se também de uma espécie de expiação: “Escrever uma peça ajuda-me a livrar do que interiormente me estorva”.

Os temas das peças de Sigarev

Em *Leite Negro*, um casal de escroques moscovitas dedica-se ao roubo, numa pequena estação ferroviária, vendendo torradeiras defeituosas aos transeuntes. A mulher, grávida, começa a sentir contracções. Ao contrário do que seria de esperar, a relação de forças inverte-se e uns

bons samaritanos locais tomam conta dela. A ponto de a levarem a converter-se, a querer mudar de vida e acabar a sua existência naquele cu de judas. Porém, o companheiro obriga-a brutalmente a “cair em si”, e tira-a dali para fora a fim de que ambos retomem a antiga vida.

Plasticina narra a via-sacra de um adolescente órfão, que encaixa golpe atrás de golpe. Ao longo do seu percurso sem rumo, cruza-se com bêbedos, sem-abrigo, professores hipócritas e indiferentes, vizinhos violentos, velhotas agressivas. Sem pai, nem mãe, não encontra à sua volta nenhum modelo positivo. Rodeado de adultos hostis e ameaçadores, será traído pelo seu melhor amigo, expulso da escola, violado por malfetores e, por fim, assassinado.

A *Família do Lobisomem* descreve a decadência de uma família, motivada pela toxicodpendência do filho único, Roman. Há muito tempo que o filho se droga, a mãe, professora primária, já gastou todas as suas poupanças em vãs curas de desintoxicação e o pai perdeu a saúde. O que é que terá levado o filho ao consumo? Talvez as cenas de violência familiar a que assistiu durante a infância? Os *dealers*, a quem o filho deve dinheiro, aparecem, viram-se contra a família, provocam a morte do pai e raptam a noiva grávida do filho. A mãe recorre a um polícia que, escarinho e arrogante, se recusa a ajudá-la. No fim, a mãe desiste e dá ao filho o dinheiro que ele utilizará para comprar as suas doses.

Ahasver relata o regresso a casa de um jovem, Andrei, que acabou de cumprir uma pena de sete anos de cadeia. Os pais e a irmã vegetam na pobreza. O ambiente assenta nas acusações mútuas e outras mesquinhas. A irmã, doméstica, vive com Guéna, antigo marinheiro da frota nuclear que, contaminado por radiações, sofre de impotência. Não gosta dele, ridiculariza-o em público, mas suporta-o em troca da sua magra reforma. Engana-o desafortunadamente com o tio e, desmiolada, sonha tornar-se *call girl*. Andrei comete um roubo numa mercearia. A polícia bate-lhes à porta, mas a família recusa-se a admitir a existência do dinheiro roubado, cuja restituição poderia evitar a detenção de Andrei. Os polícias querem prender este último, que tenta enforcar-se. No momento em que os polícias se preparam para o levar, o marido da irmã revolta-se e aponta para toda a assistência com uma pistola de água.

As *Joaninhas Regressam à Terra* – num prédio degradado junto a um cemitério abandonado, moram o jovem Dima e o seu pai alcoólico. Dima está prestes a partir para o serviço militar, vai haver uma festa em sua honra. Dima vende pedras tumulares roubadas no cemitério vizinho. Arkadii, um novo russo, e Slavik, um amigo toxicodpendente, também estão metidos na tramóia. Dima recebe a visita de Lera, sujeita ordinária e materialista, que veio em companhia da sua prima Yulia, estudante universitária e filha de uma família abastada. Lera quer deixar o prédio onde vive com a mãe alcoólica, que tenta enfiá-la na cama do seu companheiro mais recente. Pede dinheiro a toda a gente. Chega Arkadii, disposto a recuperar o espólio do último roubo de Dima. Arkadii reclama o dinheiro que este lhe deve. Slavik propõe a Arkadii mais um monumento fúnebre e Dima descobre que se trata da pedra tumular da sua defunta mãe. Fica em estado de choque, declara querer ser enviado para a Tchetchénia. Yulia muda bruscamente de atitude, tenta seduzir Dima, torna-se violenta. Insulta publicamente Lera, tratando-a de prostituta. Dima, irado, expulsa Arkadii e Yulia de sua casa. Lera fica com Dima, consola-o e decide acompanhá-lo ao comité militar. Uma vez saídos de casa, desatam a chorar, vêem uma joaninha e partem no seu enalço, em lugar de se dirigirem para o comissariado militar.

Muitas peças de Sigarev têm como subtítulo “comédia”: *Detector de Mentiras*, *Loto Russo*. Com efeito, a veia cômica está sempre presente e mais não faz do que sublinhar a atrocidade das condições de vida e do horror das relações entre as pessoas.

Mais precisamente, é uma dimensão trágica que se impõe: o homem é triturado por acontecimentos, por forças que o ultrapassam.

Encarceradas para sempre em lugares glaucos e desumanos, as personagens mantêm entre si relações sado-masoquistas. Os pais, deslocados, desesperados e impotentes, confrontam-se com filhos perdidos num contexto de promiscuidade, de crise da educação, de desvanecimento dos

valores e de desordem pública... É todo um destino colectivo que se desenha, o destino, bem real, da população precarizada das pequenas cidades da longínqua província russa. Que fazer quando as indústrias se encontram em ruína, o desemprego se tornou crónico, os salários são ridículos, o alcoolismo se revela devastador, a pobreza é sem esperança?

Uma fatalidade que nenhum homem pode deter parece abater-se sobre Maksim (*Plasticina*), sobre Andrei (*Ahasver*), sobre Roman (*A Família do Lobisomem*)... “e os outros”.

Uma excepção: os anjos

Maksim, o órfão, Andrei, o ex-presidiário, Roman, o “agarrado”... O herói trágico de Sigarev é um ser amiúde sofredor, pacífico, desarmado e (injustamente) atormentado por quem o rodeia. Confrontado com humilhações e com violências permanentes, por vezes desencanta forças para resistir. Esses heróis têm neles algo de divino, de gracioso e de luminoso que os distingue da vulgar multidão. Assim, na lista de personagens de *Plasticina* figuram apenas Maksim e Ela. A multidão dos restantes actantes é designada pela fórmula genérica “e os outros...”. Encontram-se frequentemente associados a termos relacionados com o céu: “Sentem alegria e tristeza, amor e ódio. Mas nenhum deles olha para cima. Para onde os pombos dançam no céu. Para onde nasce a chuva”. (*Plasticina*). Ou com a luz: “E, de súbito, começa a clarear incrivelmente. Terrivelmente. [...] E, no meio de toda essa luz, estão Andrei e Guéna” (*Ahasver*).

Guéna, o desgraçado marido da irmã de Andrei, impotente e ridículo, é também assimilado a um anjo-vítima. No seu monólogo de revolta, acusará todos os que se viraram contra ele e contra Andrei de terem esquecido o que é o amor, e de serem guiados tão-só pelo ódio: “Estais atolados nas trevas. [...] A não ver o céu. O sol”.

Mas a revolta dos anjos é irrisória e o combate não se trava com armas iguais: Guéna utiliza um brinquedo como pistola, Maksim é mal sucedido com a sua soqueira de fabrico caseiro, e nada de novo para Yulia, que volta à sua vida de cínica escroque.

O desenlace nunca é feliz: Maksim morre, Andrei volta para a prisão, Roman fica “agarrado”... A maioria das peças de Sigarev mergulha o espectador num sentimento misto de “piedade e terror”.

A língua de Sigarev

A escrita dos diálogos de Sigarev reproduz uma língua coloquial, recheada de injúrias, sincopada à imagem da violência das relações entre as personagens. Esta língua é autoritária, serve apenas para resolver as necessidades primitivas dessas criaturas: fome, sede, defesa do território, etc. A língua também serve para a criatura se proteger ou magoar outra. Mas os diálogos, em aparência limitados na sua capacidade de expressão, são magnificamente ritmados, quase musicais. As próprias injúrias e grosserias encerram outros tantos acentos que pontuam a música do diálogo sigareviano.

Vladimir Pankov representou três papéis na primeira montagem de *Plasticina*, na encenação de Serebrennikov, e compôs a música de cena. Exprime assim o choque que sentiu quando leu o texto: “Olhei para o texto e achei que era o cúmulo! Aquela primeira deixa, ‘Então, filho da puta, o que é que a gente vai fazer contigo?’, e a seguinte, ‘Fica onde estás, parvalhão!’ [...] Disse a Serebrennikov: Kirill, estás doido ou quê? Isto é um texto típico da ‘perestroika’, que interesse tem representá-lo hoje? Cheira a ‘tchernoukha’”.¹⁵ Porém, para ele, como para muitos outros, a encenação de Serebrennikov foi a revelação de uma nova maneira de levar à cena um texto violento e contemporâneo: “Na sua encenação, Kirill fez o contraponto daquela dramaturgia. *Plasticina* sacudiu-me. Percebi que se pode interpretar um texto brutal de uma maneira subtil e torná-lo belo. E que, então, mesmo as injúrias soam de modo diferente”.

Seria redutor ver apenas um universo de violência nas peças de Sigarev. Fora do diálogo, Sigarev recorre a técnicas épicas, de narração e de descrição, que introduz nos comentários, no prólogo, no epílogo. Um ponto de vista diferente, uma dupla perspectiva que pouca sobre a miséria do mundo um olhar mais elevado e cheio de ternura.

O autor presente no corpo da peça

Poeta e prosador desde muito jovem, Sigarev não pode contentar-se com uma acção dramática limitada aos diálogos. Faz um uso romanesco das didascálias. Na maioria das peças, o narrador está presente através desse comentário que ora é lírico e subjectivo, ora é satírico e trocista, eivado de falsa ingenuidade ou abertamente patético. Serve para exprimir o ponto de vista do autor. À imagem do coro grego antigo, o comentário transforma a história narrada (a de Maksim, por exemplo) num relato exemplar, ligando as personagens a uma colectividade. Esse comentário guia a interpretação do espectador: o narrador serve de intermediário entre o drama e o público.

O autor quase se imiscui na acção quando, no prólogo de *Ahasver*, fala na primeira pessoa: “Encontrei na rua um homem com um rosto atormentado. Caminhava sempre a direito, sem nunca se virar, como se avançasse rumo a um destino preciso. Apanhei-o e perguntei-lhe: – Quem és tu? – Sou Ahasverus, o Judeu eterno. [...] Deus condenou-me a percorrer a Terra até ao fim dos tempos.”¹⁶ Ao situar a história que vem a seguir no contexto de um mito, o autor orienta a nossa percepção: o ex-presidiário provoca, de imediato, a nossa compaixão.

Sigarev é irónico na didascália onde descreve os locais de acção de *Leite Negro*: “Pois A Minha Vasta Pátria é um ser estranho e o seu coração, como se sabe, está-lhe na cabeça. [...] E, segundo os meus cálculos, encontramos na parte mais baixa das costas, à altura do cóccix, ou mesmo lá. [...] Porque aqui nada é como deve ser...”.

É céptico e indignado quando, um pouco depois, interpela a sua pátria: “Tudo é de tal maneira que apetece gritar, uivar para que ela nos ouça: ‘Que badalhoca és, menina, Minha Vasta Pátria!’ Mas ouvir-me-á? Compreender-me-á? Reflectirá? Não sei...”. Faz o mesmo tipo de observação em *A Família do Lobisomem*: “Porque toda a gente sabe que, se não se reflectir sobre isso, nada acontecerá. O essencial é não reflectir”, crítica dirigida contra a indiferença geral da população russa em relação aos problemas que supostamente deveriam dizer respeito a toda a gente, como a toxicodpendência.

O autor entra em fusão total com a personagem, olhando o mundo com os seus olhos. Em *Plasticina*: “Olha para baixo, onde as pessoas se movem como formigas, a tratar das suas vidas e sempre atrasadas. [...] Acham um copeque e perdem um rublo. Correm para o autocarro e perdem-no. Encontram-se e separam-se. Sentem alegria e tristeza, amor e ódio”. Trata-se de uma maneira de realçar, uma vez mais, a distância que separa Maksim dos outros, mas também, de novo, uma maneira de exprimir a sua ternura face à condição humana em geral.

Por vezes, as didascálias servem para introduzir o maravilhoso, o onírico, para arrancar o herói ao meio sórdido que o rodeia, como acontece com as aparições de Ela em *Plasticina*: “De repente, vê-a, a Ela. [...] Não caminha, paira. Toda ela tão ligeira, aérea, extra-terrena”.

Certas didascálias de Sigarev não são directamente destinadas à representação teatral. De novo, em *Plasticina*: “De repente, as paredes começam a mover-se, o quarto comprime-se. O tecto desce sobre Maksim. [...] E já não é um quarto, mas uma caixinha com as paredes cobertas de pano negro”.

Trata-se, no entanto, de indicações de primeira importância que permitem captar o registo metafórico (a crescente pressão que o ambiente social exerce sobre a personagem), que sublimam uma vibração poética, que vêm alimentar o imaginário do leitor e do encenador. Podem agravar ou temperar o conteúdo da situação ou, ainda, induzir uma simpatia humanista para com esta ou aquela personagem.

O autor toma a defesa das suas personagens

Em repetidas ocasiões, Sigarev exprimi a sua insatisfação em relação à encenação das suas peças. “Já vi várias encenações que não falavam das coisas sobre as quais escrevi. [...] Os encenadores montam o espectáculo de um ponto de vista político, enquanto eu escrevi sobre seres humanos.”

Em relação a *Leite Negro*, por exemplo, diz: “Há duas faces da Rússia, uma esfomeada e infeliz, a outra composta de exploradores que espoliam as pessoas simples. O tema dos provin-

cianos precarizados e miseráveis está presente na minha peça, é a essas pessoas que Levitchik e Choura impingem torradeiras defeituosas. Mas não é esse o tema central. Não escrevi acerca de escroques que vivem à custa da gente pobre, mas sobre duas pessoas cujos destinos acabaram por ficar estreitamente ligados e sobre as suas relações. [...] As relações entre as minhas personagens são complexas, e elas próprias estão muito longe de ser perfeitas. Mas eu queria que as pessoas percebessem que há várias espécies de amor. E não apenas o de Romeu e Julieta. É esse amor outro que quis mostrar”.¹⁷ ■

- 1 Cidade natal de Sigarev.
- 2 Cidade natal de Kirill Serebrennikov.
- 3 Elena Kovalskaia, revista *Afisha*, Moscovo, 22 de Abril de 2003.
- 4 Natalia Litneva, *Oblastnaia gazeta*, Ekaterinburgo, 13 de Agosto de 2004.
- 5 Nikolai Koliada, entrevista, Rádio Liberdade, Moscovo, 26 de Maio de 2004.
- 6 “Nova Vaga”, cujos representantes mais famosos são Ludmila Petrouchevskaia, Victor Slavkine, Semion Zlotnikov, Alexei Kazantsev.
- 7 Vladimir Zabalouev, “Cidadão do mundo”, *Vremia MN*, Moscovo, 2 de Novembro de 2001.
- 8 Marina Raikina, “Um neófito de plasticina”, *Moskovskii konsomlets*, Moscovo, 3 de Dezembro de 2002.
- 9 Marina Raikina, *ibidem*.
- 10 Marina Raikina, *ibidem*.
- 11 Vassili Sigarev, Entrevista com Irina Alpatova, *Kultura*, 30 de Outubro – 5 de Novembro de 2003.
- 12 Marina Raikina, *ibidem*.
- 13 Vassili Sigarev, *ibidem*.
- 14 Vassili Sigarev, *ibidem*.
- 15 Entrevista com Vladimir Pankov, revista *UBU: scènes d'Europe*, nº 29, Paris, Outubro de 2003.
- 16 Figura evolutiva de uma personagem que bateu em Cristo. A partir do século XVII, torna-se claramente identificada como judeu na Europa. Numa das variantes mais célebres, *Complainte brabantonne* [*Lamento de Brabant*], composta por volta de 1800, Ahasverus ou Ahasver recusa-se a deixar Cristo descansar frente a sua casa. “Caminharás tu próprio durante mais de mil anos; o juízo final será o fim do teu tormento”, condena Jesus. Desde então, Ahasverus caminha, presta testemunho sobre a paixão de Cristo e apela ao arrependimento. Figura edificante do judeu errante, fala todas as línguas, prediz o futuro e suscita mais simpatia do que desconfiança.
- 17 Em 2004, Sigarev tenta montar ele próprio *Leite Negro* em Ekaterinburgo, mas esbarra com dificuldades de ordem administrativa. O projecto vem a concretizar-se em 2006, no Teatro Teatron, recentemente inaugurado por Nikolai Koliada em Ekaterinburgo.

Trad. Regina Guimarães.

* Nasceu em Moscovo, em 1965. Vive e trabalha, desde 2000, em França. Defendeu, nesse mesmo ano, na Universidade de Paris III e sob a direcção de Jean-Pierre Sarrazac, um DEA acerca da emergência da nova dramaturgia na Rússia. Actualmente, está a terminar uma tese de doutoramento consagrada ao teatro documental russo e publica regularmente, em França, artigos sobre os seus temas de pesquisa (revista *UBU: scènes d'Europe* e outras). Paralelamente, trabalha como prospectora para diversos festivais, com o objectivo de promover o jovem teatro contemporâneo russo (Passages, em Nancy; Est-Ouest, em Die; Festival de Liège, na Bélgica). Tradutora de teatro, co-dirige, com Gilles Morel, a colecção Théâtre Contemporain Russe das Éditions Les Solitaires Intempestifs, e anima um sítio na Internet de informação sobre o teatro contemporâneo russo (<http://www.theatre-russe.info>).



Uma sem

Retratos de um boletim de notícias

LUÍSA MEIRELES*

Caiu o telhado de um mercado em Moscovo

Às primeiras horas da manhã do dia 23 de Fevereiro, aluiu um telhado num mercado em Moscovo. O balanço total, estabelecido dois dias depois, foi de 66 mortos. Destes, 43 eram azeris, isto é, oriundos da antiga República soviética do Azerbaijão, no Cáucaso. Tal como nos velhos tempos, são eles os principais fornecedores de legumes e fruta da grande metrópole russa. Disse a polícia que, se fosse mais tarde, teriam morrido muitos mais. O arquitecto que projectou o edifício afirmou que “ele não estava concebido para suportar grandes quantidades de neve”.

Com o Inverno rigoroso deste ano, a neve não tem parado de cair em Moscovo. Ninguém limpou os telhados. Curiosamente, costumam ser eles, os caucasianos, a fazer esses serviços. Para eles e para os centro-asiáticos que afluem aos milhares à capital, Moscovo é a terra das oportunidades. Vindos do antigo império soviético, há três milhões de ilegais a trabalhar na capital russa (10 a 14 milhões em todo o país). Em 2005, as autoridades concederam apenas 750 mil autorizações de trabalho para “estrangeiros” em toda a Rússia.

Desde os tempos czaristas que viver em Moscovo é mais um privilégio do que um direito, mesmo para os russos. Ganhá-lo custa muito dinheiro em luvas e consome uma enorme burocracia. Para quem se tornou estrangeiro pobre, pior ainda. E as comunidades imigrantes estão a mudar, à medida que sobe a proporção dos que chegam da Ásia Central e desce a dos que vêm da Ucrânia eslava, mais ocidentalizada depois da “Revolução laranja”. Assim se vai agravando um “fosso cultural” que os comentadores começam a abordar com inquietação.

A verdade é que os russos não gostam de imigrantes e estão cada vez mais xenófobos. O último relatório sobre “Racismo, xenofobia, discriminação étnica e anti-semitismo na Rússia” (Janeiro-Junho 2005), elaborado pela Organização de Moscovo para os Direitos Humanos, com o apoio da União Europeia, diz que o fenómeno está a crescer e o seu alvo prioritário são tchetchenos, azeris, arménios e caucasianos em geral. Depois vêm os ciganos e, finalmente, os judeus, bem no fim da lista. A xenofobia está a generalizar-se, a irradiar dos grandes centros para o interior, começando pouco a pouco a integrar um discurso político semioficial. E a produzir movimentos de “skinheads” (cabeças rapadas), contabilizados em cerca de 50 mil membros, que cometem assaltos, ataques e homicídios.

Pela primeira vez, está a surgir na Rússia o fenómeno do terrorismo da ultradireita, os radicais nacionalistas, cujos activistas se organizam em unidades paramilitares e cometem atentados terroristas (dois em 2005). O citado relatório sobre xenofobia diz que 60% da população identifica imigração com crime e falta de emprego; e 40% não acredita que a imigração seja útil ao país, nem do ponto de vista económico nem demográfico.

Estranho. A Rússia é o maior país do mundo, estende-se da Europa aos confins da Ásia, mas tem uma demografia de país em guerra. Com 143 milhões de habitantes, perde entre 750 mil e um milhão todos os anos. Se a tendência se mantiver, não irá muito além dos 100 milhões em 2050, prevêem os peritos do Banco Mundial. Há um conjunto de razões: uma baixa abissal da taxa de natalidade combinada com um índice de mortalidade em alta, fruto da transição brutal de regime, do choque económico, da perda de referências, do desmoronamento do sistema social e de saúde.

A acontecer, vai ser uma catástrofe geopolítica maior do que o fim da União Soviética, como já uma vez disse o presidente Vladimir Putin. Com a população em recessão, é o próprio domínio do território que está em causa. Também por causa disso, em Janeiro de 2006, Putin ordenou o estabelecimento de uma comissão para promover o regresso dos “compatriotas” que vivem fora da Rússia, no chamado “estrangeiro próximo”, as antigas repúblicas soviéticas. Saber-se-á no futuro se os compatriotas estarão dispostos a deslocar-se para as regiões do Extremo-Oriente, como a Sibéria, onde a pressão migratória chinesa é mais forte.

Nasceram dois bebés com sida

Na terça-feira, 21 de Fevereiro, na principal maternidade de Tver, uma cidade do tamanho de Lisboa a 180 quilómetros de Moscovo, nasceram quatro bebés. Dois foram abandonados pelas mães. Tinham sida. Tver é uma cidade industrial, sombria e suja, situada na rota do tráfico de droga entre S. Petersburgo e Moscovo, e uma das que mais cedo conheceu níveis particularmente elevados de toxicod dependência.

Em Novembro de 2005, as estatísticas oficiais estimavam em 331.400 o número de infectados pela sida em todo o país, mas os técnicos internacionais acham que este valor tem de ser multiplicado por cinco. 80% dos infectados são jovens com menos de 30 anos. As estatísticas dizem que há 100 novos casos de infecção por dia. Se a progressão for esta, os cálculos apontam para 5,4 a 14,5 milhões de infectados dentro de 15 anos. Cerca de 21 mil bebés, como os que viram a luz do dia em Tver, já nasceram com sida. Nesta cidade, só em 2005, foram confirmados 23 novos casos. Crianças assim não têm muito futuro na Rússia – a doença é vista como um estigma e fonte de discriminação. Mais do que a falta de um programa – o presidente prometeu um aumento substancial de verbas em 2006 para combater a sida –, são as mentalidades que é preciso mudar.

Os bebés abandonados de Tver vão ficar à guarda do hospital, porque nenhum orfanato os aceita, apesar de uma lei recente os obrigar a isso. Com sorte, algum deles poderá ganhar um lugar no Hospital para Doenças Infecciosas de S. Petersburgo, uma ilha-médica pública topo de gama com equipas especialmente treinadas. Mas não há mais de 40 lugares para todo o país. Muitas destas crianças abandonadas acabam na rua. Mas quantas crianças de rua existem na Rússia? Ninguém conhece o número exacto: 150 mil, como dizem as estatísticas? A UNICEF desconfia. No final de 2003, o número de órfãos e crianças sem cuidados parentais ultrapassava os 700 mil, diz a organização das Nações Unidas.

O parceiro colocou-se no centro do palco

“Não percamos o optimismo”, exortava Vladimir Putin, a 21 de Fevereiro, no final de dois dias de conversações russo-iranianas a propósito do nuclear. A semana foi de intensas negociações: uma delegação iraniana visitou Moscovo, a que se seguiu uma deslocação a Teerão do chefe da agência de energia atómica russa Rosatom. A Rússia propõe a criação de uma empresa mista em território russo para enriquecer urânio segundo as necessidades do Irão, que não abre mão do seu programa nuclear, o qual, suspeitam os ocidentais, pode vir a ter utilização militar. “A proliferação de armas de destruição maciça é inaceitável e a comunidade internacional deve estar segura de que em nenhuma circunstância isso acontecerá”, disse em Teerão o negociador russo, ao lado do ministro da Economia iraniano.



ana na Rússia

Na mesma altura, depois de negociações sobre este assunto em Bruxelas, o ministro dos Negócios Estrangeiros do Irão afirmou que “os contactos com a União Europeia não se realizarão mais com a UE-3 (Grã-Bretanha, França, Alemanha), mas com diferentes países da União Europeia”. O mundo diplomático mexe-se, mas o problema do Irão está num impasse e ninguém consegue adivinhar como poderá terminar o braço-de-ferro. Curiosos: nas últimas sondagens feitas nos Estados Unidos, 31% dos americanos acham que o Irão se tornou o “principal inimigo” do seu país. Destronou o Iraque.

No dia 24 de Fevereiro, o movimento palestiano Hamas confirmou que vai a Moscovo para conversações com as autoridades russas. Putin já tinha anunciado o convite no princípio do mês, pouco depois da vitória do movimento nas eleições palestinianas. Sublinhou que o mundo devia aceitar que “o Hamas conquistou o poder em eleições legítimas e democráticas”.

A Rússia está a fazer um jogo arriscado. Mas calculado. No Kremlin, ninguém tem dúvidas de que, para a Rússia, o Médio-Oriente começa no Cáucaso e que não haverá paz enquanto prosseguir o roteiro planeado pelos Estados Unidos. “Temos que ir lá nós e fazer o trabalho”, foi a opinião do conselheiro do Kremlin, Gleb Pavlovski, emitida nos ecrãs da televisão russa. Se Moscovo conseguir que o movimento repudie o terrorismo e desista do objectivo de destruir Israel (do qual um sexto da população é constituído por imigrantes russos), é uma enorme vitória diplomática. Se falhar, a responsabilidade só lhe cabe a ele.

A Rússia está de regresso à cena internacional. E coloca-se no centro do palco. Quer ser um parceiro indispensável. Se alguém duvidava, as manobras em torno dos fornecimentos de gás à Ucrânia e outros Estados da sua vizinhança ex-soviética provam-no. As enormes receitas do petróleo infundiram optimismo ao regime e alimentaram ambições adormecidas desde os anos noventa, quando a União Soviética se desintegrou. Não foi Putin que disse que o seu país já tem um míssil balístico de última geração, capaz de penetrar as defesas de qualquer país?

Paradoxos da riqueza

As autoridades “antitrust” da Rússia têm, a partir do final de Fevereiro, dois meses para dar o seu aval a uma transacção milionária de acções entre duas sociedades, relacionada com a cadeia espanhola de lojas Zara. Desde 2003 que a marca se tornou uma coqueluche em Moscovo, onde existem seis grandes armazéns, o último dos quais abriu as portas na centralíssima Tverskaia. Projecta abrir mais sete em 2006. A sueca Ikea, de utilidades e móveis prontos a montar, acaba de anunciar investimentos maciços da ordem de 3,2 mil milhões de euros. Tem cinco grandes estabelecimentos no país e quer inaugurar dois novos por ano. A primeira loja, aberta em Moscovo em 2000, já estava entre as “10 mais” da cadeia mundial sueca no final do primeiro ano.

Existe dinheiro a rodos na Rússia, mas mal distribuído. Há três anos, o índice de GINI, que mede as diferenças de rendimentos, já comparava a Rússia ao México e ao Brasil, os dois países onde as disparidades são maiores. Em apenas 12 anos de transição, a Rússia – uma das sociedades mais igualitárias do mundo – torna-se uma das mais diferenciadas. Não existe um outro exemplo de mudança tão rápida na história económica contemporânea. Os números da desigualdade são brutais: 10% da população mais rica auferem 15 vezes mais que os 10% mais pobres e a tendência tem vindo sempre a crescer. Em Moscovo, há mais multimilionários (33) do que em qualquer outra cidade do mundo, como Nova Iorque, por exemplo (31).

No lado oposto, estão os outros: 25 a 30% da população vive abaixo do limiar da pobreza. São na sua maioria velhos e reformados, deserdados do destino. Por outro lado, a corrupção, sistémica desde os tempos soviéticos, “explodiu”. O procurador-geral, Vladimir Ustinov, afirmou publicamente que a corrupção afecta 80% dos funcionários. E em primeiro lugar a Polícia, que infere a vida do cidadão comum. Um estudo da organização Transparência Internacional (Dezembro de 2005) dá à corrupção um valor global anual de 270 mil milhões de euros – o Produto Nacional Bruto (PNB) da Rússia é tão-só de 400 mil milhões!

A Rússia pós-soviética sofre de uma economia traumatizada, fundada nas receitas do petróleo e das matérias-primas, de que se apoderaram na época de Boris Ieltsin um punhado de jovens hábeis e muitas vezes sem escrúpulos. O exemplo maior é Mikhail Khodorkovski, que aos 38 anos já se tinha transformado no homem mais rico da Rússia. O antigo quadro do Komsomol leninista, a ex-organização das juventudes comunistas, foi sucessivamente traficante, banqueiro, conselheiro do Governo, industrial... e, agora, prisioneiro no campo de detenção nº 13 em Krasnokamensk (Sibéria), com trabalho adstrito à oficina de costura. Khodorkovski, além dos seus pecados fiscais, sonhou alto de mais e ousou desafiar Putin. Serviu de exemplo. O pacto estabelecido por Putin com os oligarcas permite-lhes ganhar dinheiro desde que não se metam em política. E ganham muito: 20 deles controlam 40% do PNB e 90% das exportações russas, diz o Instituto Carnegie de Moscovo.

É uma economia sustentável? Por enquanto, sobra dinheiro ao Estado, o que permitiu pagar a dívida externa, atenuar tensões sociais e resolver alguns problemas mais candentes. Mas os comentadores interrogam-se sobre a deriva de um poder cujos principais membros são também os mais altos responsáveis pelas grandes empresas estatais do país. Vinte anos depois da “perestroika”, continua a faltar um roteiro para as reformas, diz Gavril Popov, o primeiro presidente da câmara pós-comunista de Moscovo e hoje professor universitário. É isso que torna a Rússia imprevisível também do ponto de vista económico. Com uma economia marcada pela falta de produtividade e assente na importância das riquezas energéticas e de matérias-primas, uma demografia em queda e uma penúria generalizada de quadros aptos a gerir uma sociedade moderna, a verdade é que a Rússia necessita de forma dramática – e paradoxal – da ajuda externa.

Recuso-me a cumprir o serviço militar

“Eu, abaixo-assinado, venho por este meio declarar que recuso participar na conscrição da Primavera de 2006, porque sei que serei sujeito a espancamentos, humilhações e roubos na unidade militar. Requeiro que a minha recusa seja considerada como uma acção no âmbito do estado de extrema necessidade, previsto no art. 39º do Código Penal. [...] Estou pronto a integrar o serviço militar activo depois do Estado ser capaz de garantir que a minha saúde não está em risco e que a minha personalidade será respeitada.”

Desde dia 23, é esta a carta que o Comité de Mães de Soldados recomenda que os jovens escrevam ao presidente da Rússia, ao procurador-geral e ao governador da sua região. Faz parte de uma campanha de boicote à conscrição, lançada por activistas de direitos humanos.

A carta é um resultado directo da tragédia do soldado Andrei Sichov, que abalou a Rússia. Com 19 anos, viu-lhe serem amputadas as pernas e os órgãos genitais, na sequência de um brutal espancamento que lhe infligiram os seus camaradas da academia militar de Cheliábinsk, no fim do ano. Esteve quatro dias sem receber ajuda médica e muitos mais tardou o ministro da Defesa a inteirar-se do caso e a tomar medidas.

A “dedovchina”, assim se chama a prática tradicional de “subjugação” dos recrutas do serviço militar, é cruel e violenta, tal como se tornou hoje a sociedade russa e em particular as suas Forças Armadas (FA), outrora símbolo do orgulho da nação. Na instituição campeiam hoje os abusos psicológicos e físicos, os salários baixos, a corrupção.

Segundo dados do Ministério da Defesa, 53 soldados morreram em Janeiro em consequência de crimes e acidentes nas FA, 14 dos quais alegadamente por suicídio. Em 2005, as estatísticas dizem que foram 1064, mas o Comité de Mães aponta para um número três vezes superior. Até agora, os planos para transformar as FA numa força profissional não resultaram. Mas com ou sem boicote, o Exército russo não consegue recrutar mais do que 9% dos conscritos por ano.

Os jovens fogem, não comparecem, pagam para não ser chamados. Muitos dos que adrem têm um buraco negro no final da recruta: a Tchetchénia e a sua guerra brutal, que transformou os soldados numa soldadesca amoral e depravada, que mata, tortura e viola em impunidade – afirma Anna Politkovskaia, a premiada jornalista russa que fez da denúncia dos horrores da guerra a sua vida. O confronto de mais de uma década devastou um território, reduziu os tchetchenos ao limite da sobrevivência, ao ponto de serem hoje considerados como “ameaçados de extinção”. Em nome da luta contra o terrorismo e o islamismo (que também cresce por causa dela), e da integridade russa, que porventura nunca esteve em causa. “Endurecidos pela guerra, tornámo-nos intolerantes e intransigentes”, diz Politkovskaia, comentando as sementes de violência que germinam na sociedade russa por conta dessa guerra sem saída.

Ela é sem dúvida uma das razões pelas quais os estudos dão conta de uma juventude ambivalente: apática porque pouco se interessa pela política, que tanto prefere a democracia (34%) como o autoritarismo (33%); que tanto acha que Estaline foi um tirano cruel (43%) como não (47%); que votaria seguramente nele, se hoje se candidatasse a presidente (19%), ou talvez não (20%); que pensa que os jovens russos querem as mesmas coisas que os jovens europeus ocidentais (62%), mas acha que a Rússia não deve tentar tornar-se como os outros países europeus (54%). Os dados são de um inquérito conduzido em 2005 pelo Centro para os Estudos Estratégicos e Internacionais (CSIS), e não iludem a estranha amálgama de Leste-Oeste em que se transformou a sociedade russa, em busca da sua identidade.

E o “putinismo”, existe?

Nostalgia do passado? De facto. Que outra coisa se poderia esperar? Seria preciso uma total cegueira e uma não menor dose de ingenuidade para pretender que, na sequência do abalo sísmico que foi o fim da União Soviética em 1991, se implantasse de imediato uma democracia do tipo ocidental sobre os escombros do império. Todavia, três vezes mais russos pensam que a Rússia é hoje um país mais democrático do que no tempo de Mikhail Gorbatchov ou de Ieltsin. Vladimir Putin goza de mais popularidade do que alguma vez algum dos outros beneficiou (70%), mas o verdadeiro debate político acabou.

Depois da anarquia que se seguiu ao colapso soviético, em que “democracia” se tornou sinónimo de confusão, crime, pobreza, oligarquia, fúria e desapontamento, não é de estranhar que os russos sintam saudades dos antigos governantes que punham ordem nas coisas e davam sentido à vida. “Voto em Putin ou num seu herdeiro porque não vejo alternativa, não porque ele seja uma fonte de bem para o país”, dizia a professora Svetlana Sakhno, no dia 24 de Fevereiro, ao jornal *Moscow Times*, uma publicação em língua inglesa editada na capital russa. O seu ordenado mensal, de 13 mil rublos (388 euros), foi aumentado desde o princípio do ano em mil rublos (30 euros), como parte de um programa de despesas sociais, aprovado por Putin, que vai beneficiar largas categorias da população. Em quem vota o povo? Como em qualquer outra parte do mundo, em quem lhe traz segurança e riqueza. Nos seis anos que Putin leva de poder, o crescimento económico do país foi em média de 6% ao ano.

É Putin um enigma? O chefe de Estado russo tem presidido a um sistemático e rápido emagrecimento do espaço político, colocando sob controlo do Kremlin os poderes legislativo e judicial da Federação, as autoridades regionais, a televisão, a imprensa, e aplicando limites às organizações não-governamentais, último reduto da sociedade civil. Putin afirma-se um democrata, mas não deixa de sublinhar que a Rússia está a desenvolver “a sua própria forma de democracia”. Será o “putinismo”, como lhe chamou a bisneta de Khrutchov, hoje professora nos Estados Unidos, uma forma moderna de autocracia, que vai buscar vários elementos ao passado, adoptando a cruz ortodoxa dos czares, reabilitando o KGB dos soviets e implantando a economia de mercado introduzida por Ieltsin, ao mesmo tempo que lhes expurga os excessos?

Aos olhos do Ocidente, Putin afasta-se cada vez mais dos padrões das democracias europeias para reconstruir um sistema centralizado, suprimindo os contra-poderes e eliminando dos altos escalões governamentais aqueles que nos primeiros anos pós-soviéticos foram os interlocutores liberais do Ocidente. Visto na perspectiva de Moscovo, contudo, a lógica é outra. O todo-poderoso Putin pode também ser visto como um líder de fraco poder real, que tenta impor ordem numa terra onde a lei não abunda e é feita por senhores locais, procurando manter a Rússia junta. Mas tudo muda e muito depressa. ■

* Nasceu em Angola. Licenciada pela Faculdade de Direito de Lisboa, abandonou a advocacia para se dedicar ao jornalismo. Como enviada especial, cobriu os anos do fim da União Soviética e a transição de regimes em todo o centro e leste europeu, incluindo as guerras dos Balcãs. Especializou-se nas áreas de Defesa e Segurança. Tem o curso de auditora do Instituto de Defesa Nacional (1998) e uma pós-graduação em Estudos Europeus pelo Instituto de Estudos Europeus da Universidade Católica de Lisboa. É membro do Centro de Estudos EuroDefence-Portugal e da Association EuroMed-IHEDN (Institut des Hautes Études de Défense Nationale). É editora da secção Mundo do semanário *Expresso* desde Novembro de 2000. É autora do livro *E Depois do Iraque?*, em parceria com o general Loureiro dos Santos (Ed. Europa-América, 2003).



Lado B

“E tu sabes o que é ‘jogar simplesmente?’” O actor-encenador João Pedro Vaz assistiu a alguns ensaios de *Plasticina*. Observou, no palco do Teatro Carlos Alberto, o processo de construção dos “últimos oito dias da vida de Maksim”. E propôs a Nuno Cardoso um jogo de perguntas, em duas mãos: 10 e 23 de Fevereiro. “Vamos simplesmente jogar o jogo pelo jogo, então?” Somos todos ouvidos.

JOÃO PEDRO VAZ Como chegas a este texto e à vontade de querer encená-lo?

NUNO CARDOSO *Plasticina* já estava presente desde os tempos do Ao Cabo Teatro [estrutura dirigida por Hélder Sousa, responsável pela produção dos espectáculos encenados por Nuno Cardoso em 2002 e 2003]. Quando estava a ensaiar *Parasitas* [2003], de Marius von Mayenburg, o Hélder Sousa passou-me o texto e ambos quisemos montá-lo. De alguma forma, ele ficou na gaveta, como muitos textos ficam na gaveta, tudo depende das oportunidades que temos para os fazer. Neste último ano, estava completamente direccionado para fazer *Ricardo II*, de Shakespeare, era o texto em que estava a trabalhar com mais assiduidade. Mas, em conversa com Ricardo Pais, pareceu-nos lógico eu voltar a um autor contemporâneo depois de ter trabalhado *Woyzeck* [2005], de Büchner, e *O Despertar da Primavera* [2004], de Wedekind. E também porque *Plasticina* é de alguma forma o lado B de *O Despertar da Primavera*. Antes de me abançar a Shakespeare, a Tchekhov ou a Molière, que são os meus três anseios do momento, quis voltar a textos contemporâneos, em que o que é mais interessante não é a universalidade, mas a acuidade conjuntural daquilo que passa, depois de um trabalho desenvolvido nos últimos tempos com estes actores. E, fundamentalmente, porque este texto ofereceu-me uma tremenda liberdade de composição e de imaginação.

Em *Plasticina* nota-se uma atracção por universos de violência muito próximos daquilo a que os ingleses chamam o “In-er-face theatre”. É uma opção deliberada tua, escolher este género de textos, ou isso acaba por acontecer naturalmente?

Este texto insere-se de alguma forma nessa tendência do “In-er-face theatre”, que ressurgiu no final dos anos 90 e que entretanto se diluiu. É natural que isso lá esteja. O que a mim me fascina, e sempre me fascinou, é a nossa infinita capacidade de monstruosidade. E fascinou-me mais até em *O Despertar da Primavera*, onde os mesmos actores que faziam os adolescentes faziam os papéis dos adultos quase como bonecos. O que mais me agarrou em *Plasticina* não foram os momentos de violência, mas os pontos de fuga, a portinha que Sigarev deixa entreaberta para explorarmos cenicamente o cérebro, a interioridade de uma pessoa – há aqui uma liberdade imensa para levantarmos uma dramaturgia. Nesse sentido, é semelhante a *Woyzeck* é nos interstícios que criamos ou encontramos um caminho. A violência não me fascina, mas também não gosto de a disfarçar, não gosto mesmo. Se está lá é para ser vista. Não com o intuito de violentar o público, não partilho desse desejo provocatório de deixar as pessoas mal dispostas com aquilo que estão a ver. Tenho, aliás, um olhar recolhido sobre a violência, e tenho-o na vida também. Ela existe e é um sintoma de mal-estar do corpo, seja ele individual ou social, e os sintomas devem ser encarados a sério, não sobrelevados. Esta peça, como todas as peças do “In-er-face theatre”, é sobre sintomas, não sobre o vírus ou a doença.

Com *Plasticina*, procuro encerrar um trabalho de pesquisa iniciado em *Purificados* [2002], de Sarah Kane. Neste momento estou mais interessado em trabalhar um campo muito mais

concreto, que é a palavra e a acção na palavra. Até aqui tenho trabalhado a totalidade da imaginação, do corpo e da voz, a palavra está no meio, e agora quero inverter o processo: pesquisar a palavra para sustentar o corpo, a voz e a imaginação. Quando penso em *Ricardo II* ou em *O Misanthropo*, de Molière, é por aí que me interessa trabalhar. Os actores brincam comigo e dizem que estou a acabar o ciclo dos três “pés” – *Purificados*, *Parasitas* e *Plasticina*. Mas a verdade é que há uma ligação, seja ela metodológica ou temática, entre todas estas encenações, e que, pensando bem, vem desde o projecto com os reclusos na prisão de Paços de Ferreira [PRJ. X. *Oresteia*, 2001]. É um trabalho de reflexão sobre a dor... sobre o amor.

Falas de *Plasticina* como uma peça sobre o amor...

Como *Purificados* é uma peça sobre o amor, ou *Parasitas*.

O título de Stig Dagerman, *A Nossa Necessidade de Consolo é Impossível de Satisfazer*, poderia ser uma epígrafe dos teus trabalhos? O amor como procura desconsolada e não redimida?

Nem por isso. Aliás, não procuro chegar a conclusões com o meu trabalho. Quando olho à volta, e quando olho para a minha própria vida, esta ideia da procura de amor, que implica dor, é absolutamente recusada e diluída numa espécie de vivência que parece ter sentido, mas não tem. Somos ratinhos de laboratório entre centros comerciais, empregos, modas, jornais, artigos de opinião, férias, e tudo isto rouba-nos tempo. Já não conseguimos ter tempo. Assim sendo, e se quiseres uma epígrafe, seria algo como: “A nossa necessidade de ubiquidade é impossível de satisfazer”. Um exemplo: há alguns anos que anda a ser editado o livro *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, que pede um outro tempo para ser lido; é muito difícil para um contemporâneo ler aquele livro, vê-se à toa para o ler.

É uma empreitada.

Sim, mas o amor também é uma empreitada, que pode resultar em perda, em dor. Ora, essa possibilidade conduz à recusa, recusamo-nos o risco de amar. Preferimos uma vida sem riscos, sem a possibilidade de “morte”, uma inconsciência, uma entrega ao prazer cuja necessidade de manter provoca, por sua vez, violência e dor física, e isso é muito estranho. Penso muito nisso. As pessoas que procuram o amor desesperadamente, como a Grace em *Purificados*, o Maksim, em *Plasticina*, os dois casais de *Parasitas*, ou o próprio *Woyzeck*, são normalmente amarfanhadas como pastilhas elásticas, são mastigadas e cuspidas. É tudo muito mais complexo do que isto, mas é sintomático de uma construção civilizacional que vê o progresso como uma ascensão de uma forma, não diria materialista, mas tecnológica, exterior a nós, portanto. Uma pessoa que pense de outra maneira, que sinta de outra maneira, é necessariamente rejeitada pelo corpo social, é expelida como uma impureza. Esse processo de expulsão provoca violência – a expulsão é sempre uma coisa violenta, um parto é uma coisa violenta. Por vezes, fico a ver o programa *Televendas* na televisão e penso nisso, e penso também que sou absolutamen-

te idiota, porque se há pessoa completamente certinha no seu viver social e completamente à vontade neste mundo sou eu. Em termos temáticos, é sobre isso que o meu trabalho fala. Também tenho a certeza de que as minhas opiniões mais sinceras ou mais coerentes estão plasmadas nos espectáculos que fiz, e não na conversa que estou a ter contigo, ou noutras.

Há aí alguma aspiração política ou social de achar que o teatro é um espaço em que se deva falar dessa massa moldada pela sociedade?

O teatro é o melhor espaço para se falar disso, é um dos últimos fóruns que temos em que as pessoas se encontram real e não virtualmente. O teatro é um sítio que nos cria outro tempo, em que estão pessoas em palco que podem falar e pessoas na plateia que podem tossir. O teatro é um acontecimento, um diálogo, que tem de ser eminentemente político, não político no sentido de “baixa política”. Quando necessário, deve ser um espaço engajado, mas é político por natureza porque é um espaço de reflexão e um espaço de reflexão necessariamente social.

Rússia anos 90, Porto anos 10

Este é o teatro político da geração que, como nós, nasceu na década de 70?

Acho que não. Qualquer teatro é político. Há momentos em que a acuidade e a consciência da sua função estritamente política é maior e, às vezes, peca por defeito, porque as peças não são assim tão boas. O teatro da nossa geração (e Sigarev é da nossa geração, como seria Sarah Kane se ainda estivesse viva) procura um caminho, mas ainda não conseguiu reconhecer no mundo sinais suficientes, tranquilidade suficiente, para tecer um corpo espesso. É um teatro político-sintomático, um teatro que sente muito a velocidade dos tempos que correm mas que funciona ao arpejo dessa mesma velocidade. É um teatro que oscila entre o grito e o olhar olímpico. Mas é, acima de tudo, um teatro do corpo, não do corpo dos actores, mas com o corpo das pessoas que o escrevem. Quando lemos Sarah Kane, sentimos as convulsões, os momentos de absoluta tristeza que a levaram a escrever aquilo. Se calhar não é um teatro muito reflectido, não é um teatro de um grande autor, não sei mesmo se aguenta o amanhã, mas é sobre hoje, sobre isto. Neste sentido, *Plasticina* é um teatro sobre a Rússia dos anos 90, sobre a época Ieltsin, sobre como todo um povo irrompe num espaço entre a ficção e a realidade. Estamos a falar de um país com 14 milhões de quilómetros quadrados, com florestas do tamanho da França, e de um povo com a alma estiolada por esse enorme horizonte.

Há algum sinal dessa realidade na encenação?

Tenho essa vivência da Rússia apenas como experiência e memória, isto porque estive algum tempo em Moscovo e São Petersburgo, quando estive a trabalhar no projecto *Platão* com Anatoli Vassiliev, em 2004. Moscovo é uma cidade enorme, com 12 milhões de habitantes, onde facilmente nos podemos perder, é o centro da Rússia, um espaço de fronteira, onde o Ocidente encontra o Oriente. Mas sobre a Rússia da década

de 90 temos a informação que passa nos noticiários, coisas muito específicas e marcantes: o assalto ao Parlamento, as OPAs sobre as empresas nacionalizadas, os oligarcas, a máfia... Foi um momento de absoluto pânico em que se desmoronou abruptamente todo um edifício social e mental, deixando um país com cerca de 150 milhões de habitantes completamente à deriva.

Quando estava em Moscovo, saía muitas vezes na estação de metro de Tchekhovskaia. Encontrava sempre uma senhora que trabalhava a meio das escadas rolantes numa cabina, onde estava afixado um papel. Quando comecei a decifrar um bocadinho o alfabeto cirílico, consegui perceber que se tratava de uma notícia sobre ela. Um dia passei por lá com um actor russo e perguntei-lhe o que estava escrito no papel. Era mesmo sobre ela: tinha sido campeã olímpica de ginástica acrobática nos anos 50 e agora trabalhava ali, porque com a crise económica desaparecera as pensões e ela via-se obrigada a estar ali dias a fio, já velhinha, para conseguir sobreviver. Ao mesmo tempo, subia Tchekhovskaia, dava uma volta, entrava em Petrovka, a rua das compras, e via telemóveis Nokia de platina que custavam balúrdios. Tive a sensação de que, como sempre, quem perde são as pessoas mais desprotegidas. A sociedade exerce uma violência e fricção quase tectónica que redefine o corpo social e mental de um país, e as marcas mais profundas, que vão muito para além daquilo que lemos na imprensa, são sentidas pela massa anónima. Vi rostos de imensa dor, tristeza e perda. Se calhar, foi isso que trouxe da Rússia e estou agora a transportar para esta encenação.

Por exemplo, a cena 18 de *Plasticina*, no estádio, remete-me sempre para os casais de namorados que via no Parque Górkki, um sítio imenso onde eu passava os meus dias de folga. Havia uma roda gigante a cair de podre e que encalhava sempre, e uma espécie de pequeno estádio com cadeiras, onde era possível ver espectáculos musicais enquanto comíamos e bebíamos cerveja. Os rapazes que combatiam na Tchekhenia eram transportados para Moscovo durante dois dias, onde arranjavam namoradas e se embebedavam brutalmente. Lembro-me de lá ter visto um soldado a observar duas raparigas lindíssimas que estavam a fazer patinagem artística. Tinha a cara toda pisada e uma ligadura branca na cabeça. Fiquei com a sensação de que, no dia anterior, tinha estado a combater e que, entretanto, lhe limparam a cara, meterem num avião, deram-lhe dinheiro para beber umas cervejas e ali estava ele no Parque Górkki a gozar uns dias de folga, antes de voltar para a frente de batalha. Estas realidades são para nós incompreensíveis. Gostamos de cultivar a imagem enganosa dos brandos costumes. Na Rússia, tudo se vive à flor da pele, as pessoas têm uma outra energia, vão do 8 ao 80 com muita facilidade, mas também têm uma estrutura intelectual mais forte, porque o nível médio de educação é muito alto. Encontramos pessoas que estão a sofrer e que têm perfeita consciência disso. Mas uma coisa é a vida correr-nos mal e dizermos “É o Senhor que quer”, o que é muito comum e irritante em Portugal, outra é um puto que tem estudos, está bêbado, sabe que vai para a guerra e tem perfeita consciência da sua situação – isso leva-o a um grau de desespero assus-

tador. Assistir a tudo isto numa tarde de sol em Agosto, no meio de um parque chamado Górkí, um dos escritores que ajudou a fundar um edifício que agora se desmoronou...

Plasticina é a revisão das formas dramáticas que se desmoronaram?

O povo e a capacidade criativa russa não se desmoronaram. É um banho de humildade passear pelos mercados de arte russos e ver as coisas que as pessoas vendem nas ruas. O espírito criativo russo é esmagador, impressionante. A cultura russa é indestrutível, não morre, é isso que sustenta os russos, a sua alma. Quando leio Sigarev, vejo um jovem que tenta recriar as formas, refazer a linguagem – e isso é notório na maneira como ele trabalha as didascálias, na planificação quase cinematográfica das cenas –, mas também vejo uma tradição, uma carpintaria cénica que radica em Tchekhov. Quando comecei a encenar a peça, a única maneira que encontrei para fazer com que as cenas resultassem foi trabalhar dentro de um quadro que se poderia chamar “naturalista”. Isso radica muito na tradição russa da viragem do século XIX para o século XX. Agora, é uma dramaturgia que vai contra o enquistamento, como acontece com todas as novas dramaturgias, mas não vai contra a cultura, não põe em causa a Rússia. Adorei Moscovo, é a minha cidade preferida, parece que estamos dentro de um vulcão criativo. Mas acho que não transporte muita dessa vivência para esta encenação, não trabalhei analogias, trabalhei, isso sim, um espírito e uma memória que tenho da Rússia moscovita, que eu vivi e pela qual sinto uma grande nostalgia.

E uma relação muito própria com as emoções.

Sim, e uma enorme liberdade criativa, uma vez que não me senti minimamente obrigado a trabalhar lógicas de causa-efeito. *Plasticina* tem essa pequena delicadeza que lhe permite ser um texto sobre nós também, sobre a absoluta solidão que quase chega ao autismo. Quando vamos na rua temos vislumbres de olhares que nos levam sempre a ficcionar como é que alguém tão sozinho consegue pôr um pé à frente do outro e respirar. Para mim, um dos símbolos da solidão é Atlas a segurar o mundo: passo por multidões e tenho a nítida impressão de que toda a gente carrega com o mundo às costas. Criámos uma sociedade global tão rápida, tão conflituosa, tão heterogénea e paradoxal que parece que estamos numa selva outra vez, e vivemos perdidos no meio dela, perdemos o sentido do tempo, do toque, do suspiro com outra pessoa, que é o que Maksim faz com a miúda, e ficamos sozinhos. Às vezes reagimos bem, outras vezes reagimos mal, depende. São sintomas, de facto. Em *Plasticina*, os momentos em que a narratividade quebra são uma espécie de interpretação de um jogo de sintomas.

O rapaz e a multidão

Opções de construção: um mesmo espaço onde se resolve o carrossel de lugares sugeridos pelo texto...

Nos últimos trabalhos tenho optado por um espaço metafórico e abrangente, que me permita ter alguma coisa em cena e estar completamente vazio. E criar em processo com os actores.

Um ground zero.

Um *ground zero*, exactamente. Eu e o F. Ribeiro chegámos à ideia da parede do fundo muito rapidamente. A figuração e a multiplicação de espaços fazem-se com pequenos elementos, como a luz, o som e alguns adereços cénicos, e com a movimentação dos actores. Há espaços interiores e exteriores, espaços hiper-realistas (um quinto andar com as janelas fechadas, por exemplo) e outros mais abstractos. Mas independentemente de eles serem figurativos ou metafóricos, a intenção aqui foi criar um único espaço: o espaço mental de Maksim. Ao criarmos a cenografia, demos uma no cravo e outra na ferradura: ao espaço mental de Maksim acrescentámos-lhe uma metáfora, a grua, que é nossa. A grua é para mim algo que simboliza o futuro, isto sem grandes elaborações. Remete-nos para a ideia de construção vertical, progresso vertical, ferro, montagem, desmontagem, cidades que crescem, falta de tempo e piedade... Um objecto construtivo que rompe o real e que serve de contraponto à memória de uma outra construção destruída, o edifício em ruínas, ao fundo.

Estamos sempre a pensar no passado e no futuro, e nunca olhamos para o presente.

Passado, na parede que ruuiu, e futuro, na grua.

Exactamente. E no meio destas duas forças vivemos o presente sem lhe prestar atenção. Estamos continuamente a fugir do passado sem prestar atenção aos nossos pés, que estão no presente. Há uma frase do Vitorino Magalhães Godinho que me repetiam na escola: “Olhar para o passado para viver o presente e pensar o futuro”. Mas nós não vivemos o presente. A Administração americana invadiu o Iraque, está angustiada com o Irão, e o presente? Como estão os iraquianos agora? Como está o próprio povo americano? Como estamos nós? Acho que é um problema civilizacional que tem a ver com uma ideia de progresso que queima as pontes, queima tudo atrás de nós: uma ponte vai abaixo e nós já estamos a pensar na próxima, nunca nos passa pela cabeça que é possível voltar atrás.

Um espaço vertical também pela diferença de escala do olhar de uma criança.

Sim. Quando somos muito pequenos tudo nos parece muito grande, crescemos e tudo parece ficar com a medida certa, e quando envelhecemos tudo adquire uma nova dimensão. A maturidade, a sagesa talvez, conquista-se quando olhamos para as coisas e a medida já não nos interessa. Na cenografia, há esta ideia de esmagamento entre o passado e o futuro; o meio é um espaço vazio habitado pontualmente, quase aleatoriamente, de um modo súbito. Quando Maksim faz aquela graçola e é julgado, condenado e “executado”, tudo se passa muito rapidamente porque não estamos a prestar atenção. Estamos a pensar no passado e no futuro.

Constróis o espectáculo do ponto de vista do rapaz...

Sim.

De um lado o rapaz, do outro essa multidão com a qual fazes jogos que não são sugeridos pelo texto. Um rapaz contra uma multidão.

Há uma oposição. Ele não está contra, o que verdadeiramente acontece é que ele não entra na multidão, e quando tenta entrar é cuspidado para fora. Ele tem uma aura de personagem trágica, parece que anda ali qualquer coisa que não é dele, uma espécie de coisa divina que lhe foi soprada para dentro dos olhos e que lhe fechou as pálpebras. Acho que Maksim não está contra o que quer que seja. Um gajo não é contra uma parede, a parede está lá. A multidão, no texto, só surge uma vez na cena 27, quando ele sobe ao prédio e diz “Vão-se todos foder!”. Mas eu peguei nessa multidão e transporte-i-a para a peça toda.

É uma espécie de peça de educação?

Didáctica?

Não, no sentido pessoal, a formação de um indivíduo.

É, de alguma forma, uma espécie de peça falhada de revelação. São praticamente oito dias, podiam ser os últimos oito dias da vida de Maksim. Acontece qualquer coisa estranha no início e toda a peça é uma espécie de revelação: da sua morte, da sua condição. A última didascália, “Maksim fecha os olhos”, é muito esclarecedora: é como se ele abrisse os olhos no início da peça, vê, vê e depois fecha os olhos. É uma peça que o revela a si próprio.

Ao ler o texto, vi a plasticina como um elemento de recolhimento e fuga do rapaz. Ao ver o ensaio, acho que a plasticina é ele. Ele é essa matéria informe que é espancada, moldada pelos outros.

Tens razão. Nesta altura [10 de Fevereiro], tenho esses momentos marcados, mas também falta toda uma outra parte: os momentos de recolhimento, onde ele molda, cria o seu universo. Ele é muito coagido, mas também age quando está sozinho, cria outra coisa – esse é o trabalho que vou começar a fazer agora. Estas duas últimas semanas foram muito difíceis: desenhar a totalidade do espectáculo para agora começar a trabalhar as pequenas coisas. Mas é verdade, eu vejo-o muito como plasticina.

Os figurinos e a música, como vão ficar?

Ambos estão ligados ao trabalho de actor e de improvisação, de descoberta e construção real e

onírica da partitura. A música sempre me pareceu que não devia ser um comentário à situação, mas algo que surgisse da condição de adolescente de Maksim, uma linguagem que pudesse de alguma forma captar a sua inocência, o seu trabalho mental. Os figurinos ainda estão em construção: há uma tentativa, que acho que nunca vai ser completa, de re-transformação do real. Há, da minha parte e da parte do Miguel Flor, um olhar muito atento ao exterior.

Um exterior que também não é a Rússia anos 90.

Não. É um real Porto anos 2010, se quiseres, ligado a uma determinada classe social, a classe social de que fala Sigarev. Nesse sentido, tanto podemos falar em Rússia anos 90, como em Portugal anos 90 ou em França anos 90. Uma classe onde não há nenhuma ideia de moda ou de vontade de ficar bem...

Elegância...

De elegância ou de encaixar. Há uma necessidade intrínseca de sobrevivência, logo eles têm de estar bem agasalhados. Depois as *nuanças*: o Liocha é um menino da mamã, a professora, toda a componente onírica, coisas que surgem nas improvisações ou na minha cabeça. A exegese que faço sobre as didascálias cria figuras estranhas: a mulher sem rosto, o gato (que agora está manco), a mulher do saco, os chapéus-de-chuva, os homens das gabardinas. Sobre os chapéus-de-chuva, eu sei que as pessoas vão dizer “Eu já vi isto antes”, mas eu não consigo inventar nada que não tenha visto antes. Mas tudo isto tem a ver com um poema, um *haiku*, de Arseni Tarkovski: “O guarda-chuva tamborilante / Entra na casa do vizinho / Não na minha”. Li isto quando tinha 16 anos e achei que era muito provavelmente a forma mais sintética de descrever a solidão, com tudo o que lhe é imanente e sem nenhum do melodrama tão tipicamente nosso. É uma forma absolutamente lisa, limpa, seca e devolve à nossa imaginação e à nossa alma essa capacidade de sentir.

Eu não me sinto obrigado a fazer exactamente o que está escrito nas didascálias, tocam-me

muito, provocam-me. Para o desdobrável promocional do espectáculo escolhi como epígrafe a didascália do gato, “Um gato preto atravessa o caminho à sua frente”, porque é uma forma singela e infantil de definir o azar. Só um russo seria capaz de chegar a esta incrível capacidade de criar uma coisa pueril e de a levar a sério. Em Tchekhov isso é permanente. Arrisca-se, mas de uma forma tão subtil que não se percebe a natureza do risco. Nós, ocidentais, somos muito racionais, impomos-nos um processo de castração irónica naquilo que fazemos: aparece-nos uma coisa e não a levamos a sério porque achamos que estamos a ser melodramáticos, ou ingénuos. Temos tantas etiquetas que essa capacidade de risco é para mim fabulosa. Essa capacidade de, pela simplicidade, ganhar uma inocência e uma ironia no escuro, uma espécie de luta entre a vida e as trevas, está muito presente aqui.

No processo de improvisação pediste a cada actor que criasse uma personagem que não está no texto...

No processo de improvisação comecei por tentar descobrir um clima e isso resultou em centenas de personagens.

Que não estão em *Plasticina*.

Que não estão lá, mas estão de algum modo relacionadas com o texto. Algumas ficaram, outras não: o homem com uma cabeça de sapatos, o gordo, a mulher do balde, a senhora a quem nasciam malmequeres nos ombros, etc. Um dia, gostava de levar à cena uma coisa destas, porque é fantástico quando o actor se liberta da sua condição de profissional e transforma o palco num imenso recreio.

Uma multidão poética.

Sim.

Que ficou na peça de uma maneira condensada.

Mas esta peça é eminentemente poética, ela trabalha sobre a potência de alguma coisa, não descreve, não explica. Nesse sentido, provoca-te como um verso.





As crianças e os gatos

Gostava de falar sobre a infância na peça. A tua construção é onírica, poética. Os pesadelos de Maksim, a fita magnética das cassetes...

Na cena do enterro...

A sugestão de que esta peça não é sobre a realidade, a partir do momento em que a colocas no ponto de vista de alguém como Maksim...

Não, não é. Mas alguém consegue falar sobre a realidade tal qual ela é? Não consegue. Acho que seria mesmo presunçoso. Há um filme de Orson Welles, *F for Fake*, em que ele está a falar supostamente sobre a realidade tal qual ela é, e nós começamos a pensar “Este gajo faz sentido”, mas momentos antes de acabar o filme ele diz, com aqueles olhos e com aquela figura: “Tenho de dizer-vos uma coisa, durante a última hora estive a mentir-vos descaradamente”...

Eu tenho uma grande ternura pela infância e pelas crianças. Tive uma infância feliz, muito diversa da de Maksim – eu sou da aldeia, tenho outras visões na cabeça –, mas transporto muito esse universo de mistério que a infância me deu. Um dos meus primeiros trabalhos como actor foi no Teatrão, em Coimbra, a fazer *clown* e a dar aulas a miúdos. Era muito estranho porque à noite estava a fazer *Schmürz, O Subterrâneo* ou *As Criadas*, coisas duríssimas, e depois levantava-me de manhã cedo, apanhava um comboio e ia para o colégio de S. Teotónio dar aulas a miúdos de seis anos, onde delirava a inventar histórias. Acho que há uma absoluta oposição entre a infância e a idade adulta. Fico fascinado com a capacidade criativa das crianças, não consigo acompanhar os meus sobrinhos quando eles estão a criar uma história e eu entro nela. Por isso é que o palco, durante os ensaios, está montado como um enorme recreio, cheio de roupinhas e de bolas, para podermos brincar.

Em *Plasticina* há um lado onírico que é também da personagem. Há coisas que não se explicam de outra maneira, como, por exemplo, “Um gato atravessa-se no caminho de Maksim,

olha para ele e não sorri”. Isto podia ser dado obviamente pelo trabalho de actor, mas desta vez apeteceu-me também vivê-lo de outra maneira.

Também a relação com a violência e a morte assumem lados mais fantásticos.

Sim...

...e menos...

...assustados.

E a perda. Porquê em alguém como tu, que tem 32, 33 anos?

Tenho 35.

Ao falar da infância estás inevitavelmente a falar de uma perda.

Sim, mas há uma coisa que é fundamental na peça: Maksim enche, enche, enche, recusa, e quando tenta reiniciar perde a avó; a partir desse momento, ele perde a capacidade de aguentar que temos quando somos crianças, a capacidade de reagir.

Uma passagem brusca à idade adulta?

Uma passagem brusca a uma idade em que deixas de controlar o teu destino. Os pais tomam conta das crianças, mas são elas que controlam o seu mundo. Quando somos adultos controlamos tudo, pagamos as contas, compramos isto e aquilo, mas não controlamos o nosso mundo. É muito paradoxal. Parece que na adolescência perdemos alguma coisa que era nosso, do nosso domínio. Não foi por acaso que Picasso disse que demorou setenta anos a aprender a pintar como uma criança, a readquirir esse domínio, mas agora de uma forma consciente. Há uma coisa que nos é essencial, mas que também é a causa da nossa perdição: a consciência. Nesta nossa sociedade católica aparentemente *light*, a consciência arrasta consigo o pecado, a obrigação, e somos constantemente esmagados por esse peso. Então, inventamos estratégias para não pensarmos nisso, fugimos, mas somos coagidos e aquilo está lá como pressão. Quanto maior for a pressão, mais louca é a fuga. Julgamos que es-

tamos no controlo das coisas, mas não estamos. Na infância acontece exactamente o contrário: achamos que estamos a agir sobre a criança, mas é ela que tem o seu tempo. Um sábio chinês, taóista, de cujo nome não me recordo, disse que o segredo da vida está nos gatos. E é verdade: se há bicho que controla o seu tempo é o gato.

Não me vejo a fazer uma peça de um ponto de vista estritamente clínico, isto porque também não tenho maturidade para isso. Então, ainda misturo muitas coisas. Se é verdade que esta é uma peça de educação, é-o para mim enquanto encenador e pessoa, simultaneamente, porque eu não estabeleço um limite entre uma coisa e outra. Mas também ainda não tenho a maturidade suficiente para saber que uma peça é só uma peça. Em conversas com Ricardo Pais, ele costuma dizer-me: “Nuno, tenha calma, uma peça é só uma peça”. Eu ainda não tenho essa maturidade, nem sei mesmo se algum dia a terei.

A peça é eminentemente sexual. *Let's talk about sex...*

Não tem de ser primordialmente, mas tudo é eminentemente sexual. Um dos grandes problemas é não aceitarmos isso naturalmente. Aqui também, porque Maksim e Liokha estão numa idade de descoberta sexual. Tal como estavam a maioria das personagens de *O Despertar da Primavera*. Na altura, lembro-me de discutir que sofreremos um processo de deformação quando caminhamos para a idade adulta, que nos dá o reverso da medalha do que somos, em que o sexo tem um papel fundamental porque é novo, é uma descoberta, um lugar onde sofreremos as maiores inseguranças e os maiores cataclismos. O sexo é uma coisa atávica, liga os seres eminentemente culturais aos seres eminentemente naturais. Se quisermos ser hegelianos, estamos num processo de alienação cultural, de nos tornarmos noutra coisa, um ser cultural, construído, conceptual – vemo-nos ao espelho como uma criação, um conceito. Mas há também um ser natural que escapa a qualquer conceito. Um dos veios transmissores que liga o ser natural ao ser cultural é a sexualidade. O outro é a violência.

E a fruição, a satisfação, onde fica?

A satisfação é o nirvana, é quando o ser cultural e o ser natural se encontram em simbiose. Não é o caso nesta peça.

Como não era o caso em *O Despertar da Primavera*, *Woyzeck*, *Parasitas...*

...em *Purificados*, *Oresteia*, ou em *A Gaviota*, de Tchekhov, que eu quero encenar.

Deita-te no divã. *[Risos]*

Acho que essa tensão entre o natural e o cultural, entre o fabricado, controlado e racional e o não fabricado, não controlável e irracional cria fricção, e é dessa fricção que nasce o teatro. É natural que todas as peças tenham alguma coisa a ver com isso, de uma forma específica, como em *Plasticina*, ou de uma forma natural. *Hamlet*, por exemplo, tem essa ambivalência. Quando surge uma dramaturgia de rompimento, mesmo em momentos e direcções diferentes, vamos buscar essa ferida aberta, porque ela está e esteve sempre aberta: Sansão e Dalila, Salomé e João Baptista, Tancredo e Clorinda, os poemas de Miguel Ângelo, o *Banquete* de Platão, o diálogo final entre Sócrates e Alcibíades, com este torturado por essa pulsão... A sua consciencialização, “cientificação”, compartimentação, quase instrumentalização, para se transformar numa espécie de mito *prêt-à-porter*, surge no séc. XX, quando deixámos de fazer sonetos petrarquianos e começámos a construir divãs desenhados por Alvar Aalto para o sr. Freud.

A idade adulta

Esta peça só poderia ser encenada por alguém “imaturo”?

Não.

Uma pessoa mais “madura” não a tornaria mais metafórica, mais numa tese sobre o indivíduo e menos numa brincadeira ao teatro?

Podemos encarar uma peça de teatro como uma sucessão de portas, os encenadores abrem algumas e outras permanecem fechadas. O proble-



ma está em assustarmo-nos com o que está na peça, ou seja, criarmos grandes justificações, grandes simbologias e grandes imagens para lhe fugirmos. Quando, em qualquer trabalho artístico, fugimos ao que lá está para criar uma construção à sua volta, começamos a fazer coisas com legendas e deixamos de pensar no objecto artístico para pensarmos unicamente em nós: “Isto é o que eu penso sobre a violência e acho mal”, ou “Olhem para mim, sou tão inteligente e percebi isto tão bem que agora faço tudo ao contrário para vocês perceberem que eu percebi, etc.”. Estamos a falar de quê, então? Já não falamos de uma obra de arte, não é arte em acção, é um produto de mercado, é algo para satisfazer os comissários, os programadores, os críticos e os novos mecenas que, de repente, são os únicos que percebem. Estamos a trabalhar em circuito fechado. E, ao mesmo tempo que trabalhamos para esta gente, dizemos “O artista tem de recusar isto e aquilo, o artista é independente e não sei quê”, mas depois chegamos a um *cocktail*, estão dois programadores na sala e ficamos vermelhos. Dizemos todas estas coisas mas também estamos no jogo. Esse mito da vanguarda artística também me atrapalha, é um logro que me desvia da raiz, da simplicidade das coisas, que me afasta do trabalho das crianças: brincar, pensar, fazer. O resto são bordados no vazio.

Acho que há sempre várias maneiras de fazer as coisas. E é bonito quando descobrimos três ou quatro formas verdadeiras de as fazer. Na Rússia, vi uma encenação muito boa de *Purificados*, muito melhor do que aquela que eu fiz. Eles pegaram na peça de uma maneira completamente diversa da minha, menos dolorosa, mais “cabaréica”, não se levaram tanto a sério quanto eu. Lembro-me que saí do teatro feliz. No teatro não existem formas certas, algumas são até opostas, mas se forem verdadeiras tocam-me.

Em termos metodológicos, eu vim do teatro universitário, não tenho formação sistematizada ou sistemática, não tenho escola, portanto, fui fazendo, ao ver isto e aquilo. Sempre me interessou o trabalho com os actores, mas um trabalho em que conseguisse sintetizar, através de um sistema muito aberto e semi-anárquico, uma espécie de atletismo emocional, intelectual e físico para criar, e em que estivéssemos todos ligados, em que não houvesse tensão no trabalho. Procuro, através desses jogos, dessa fusão entre a emocionalidade e o jogo propriamente dito, uma forma ou outra de dizer as coisas, uma forma ou outra de as sentir, de estar em palco. Nem que seja para depois voltar a uma situação em que simplesmente estão duas pessoas a falar o mais naturalmente possível.

O método Nuno Cardoso

A tua proposta de encenação é quase coreográfica.

[*Hesitação*] Sim...

Esses diagramas são soluções pensadas antes dos ensaios ou são influenciados pelo trabalho dentro dos ensaios?

Meio-meio. Eu gasto muito tempo na dramaturgia, a tentar perceber tudo. E faço logo dramaturgia de corpo, ou seja, há trabalho de mesa, mas começo logo a tentar perceber, através de analogias de situações, a estrutura rítmica, a carpintaria da peça. E depois tenho muito tempo de improvisação, às vezes os actores quase enjoam a improvisação, deixo-os quase sem explicação, não falo, vou apanhando os tempos dos seus corpos, movimentos que me parecem mais orgânicos para eles. Depois, penso neles e vou desenhando gestos, vou tirando uns apontamentos. E há um momento crítico, que aconteceu na terça-feira [7 de Fevereiro], em que todos juntos combinámos: “Agora vamos começar com a movimentação”, e em quatro dias marcámos tudo.

Esse tal processo de marcação, de diagrama.

Sim. Eu vejo logo o corpo como corpo, voz e imaginação. Quando digo que trabalho o corpo de um actor, quero com isto dizer que trabalho tudo ao mesmo tempo e muito rapidamente. Eu sou muito rápido, violento até, porque obrigo os actores a trabalhar muito de seguida, a fazer sínteses muito rápidas, e só tenho de lhes agradecer, porque eles são queridos, puxam como gente grande. Depois, específico muito, essa é a fase que vem a seguir. O corpo como unida-

de é uma ideia que me é muito cara nesta peça. Quando há pouco te dizia que queria trabalhar a palavra, estava a falar da mesma coisa, só que numa espécie de inversão copernicana: começar da palavra para o corpo.

O texto deu a dramaturgia, a solução do problema, mas o início do texto é convocado pelo corpo, surge de um impulso físico num diagrama mais coreográfico.

Neste momento está assim. É como se o texto fosse um ovo: começámos por metê-lo debaixo de água, ele está submerso, agora estou a aquecer a água e o texto acabará por emergir. Até este momento, todo o trabalho foi feito em cima do texto, não no sentido de o dizer desta ou daquela maneira, mas na tentativa de perceber a sua construção, a motivação das personagens. Atenção, este é um texto contemporâneo com uma linguagem muito coloquial, não trabalhei da mesma maneira em *Woyzeck* ou em *O Despertar da Primavera*, nem poderia fazê-lo. A movimentação é um bocadinho violenta, até pela velocidade com que foi imposta. Nesta altura dos ensaios ainda é notória uma separação entre o texto e o movimento. O espectáculo parece pronto, mas não está: o texto ainda precisa de vir ao de cima.

Pela maneira como resolves a peça nesse tal espaço nada realista, a estrutura parece suspenso, distanciada, mas o que é exigido aos actores é algo de muito intenso e pessoal. Exactamente.

Nos ensaios, às vezes saís “desbragado” da cadeira e agarras um actor, ou deita-lo ao chão, ou fazes-lhe cócegas, no sentido de lhe dizer “traz o texto daí e não de uma inteligibilidade racional”. Isso é uma procura?

É. Acho que o actor ideal é composto por cabeça e corpo, mas em absoluta sintonia, coisa que raramente acontece. Uma espécie de dança que sentes dentro do actor.

Vou citar-te: “Lembrem-se de que estão a fazer teatro”, “Façam esta cena como se fosse uma cena de cinema”.

Mas não façam cinema, façam teatro.

Tornar pessoal, mas colocar a energia lá em cima.

Gosto muito de trabalhar opostos: a absoluta racionalidade e a absoluta irracionalidade. Trabalhar só a cabeça e depois só o corpo, e depois misturá-los e ver que tensões criam. O maior perigo nesta peça é a sua aparente simplicidade. Na cena 5, por exemplo, em que Liokha está a comer um gelado e Maksim está a cuspir para o chão, só é preciso dizer o texto e acabou-se, não é necessário fazer mais nada. Mas essa é precisamente a coisa mais complicada de se fazer em teatro. Em palco, um actor convoca uma força brutal e a tentação é libertá-la toda como um aluvião, porque isso fá-lo sentir-se bem. Mas às vezes temos de ser como a mola de um relógio, temos de puxar e de enrolar para trás, trabalhar essa oposição para manter o tic-tac sempre constante. Em *Plasticina* parece que basta dizer o texto para ele passar bem, é óbvio que passa, mas não há nenhuma muleta para amplificar a voz e eu gosto muito de ouvir vozes naturais em palco, sem nenhum artifício. Adoro actores, sinto um enorme fascínio e respeito quando vejo um actor a pesquisar e a mandar cá para fora toda aquela energia natural, porque eu, como actor, não sou nada assim, raramente consigo desligar-me do facto de ser encenador, e então recorro a muitos truques.

Há nos teus ensaios a ambição de um treino total do actor, não há?

Sim.

Voz, corpo (e tens pessoas que te assessoriam nessas linguagens específicas) e, depois, a imaginação. E momentos em que quase abres brechas no trabalho para discutir teoria teatral ou filosofar um pouco sobre o trabalho que se está a fazer, convocar referências. Há uma necessidade...

Porque estou a aprender.

...de ser pragmático e físico, por um lado, e de reflectir constantemente sobre o que se está a fazer, por outro.

Sim, porque a reflexão é a base de tudo. Isto é um emprego, sim, e é bom que nós o vejamos assim, mas também não é. Independentemente

de se fazer bem ou mal, tenho um prazer enorme em ensaiar, sempre tive, e às vezes um prazer um bocadinho patético, porque estou a delirar sozinho. O António Fonseca [actor em *Purificados*, *Parasitas* e *Woyzeck*] costuma dizer-me: “Só precisamos de saber três ou quatro coisas, por isso não compliques”, e é verdade. Mas também é preciso estar sempre a pensar, e não é só sobre teoria teatral, é sobre a vida, sobre o que li ontem e hoje, o que estou a sentir, o que os outros estão a sentir. Gosto de sentir pessoas a trabalhar e de ser pessoa a trabalhar. Quem me deu essa inquietação foi o Paulo Lisboa, que um dia me disse: “Lembra-te sempre que, antes de mais, és uma pessoa”. Mas isso não é uma ambição de método, é assim.

Não há um método Nuno Cardoso?

Acho que não. Gosto de sentir um ambiente artístico, uma coisa especial, mas isso não é um método, é uma forma de estar. E gosto muito de sentir liberdade, gosto que as pessoas se sintam livres e não coagidas. Isto nem sempre foi assim, é um aprendizado. Por exemplo, a cena 22, em que Maksim e Liokha são conduzidos por Natacha ao apartamento, onde vão ser brutalizados por Sedoi e Cadete: aqueles 30 minutos de alarvidades foram feitos por aqueles cinco “cromos” quase num registo de *slapstick comedy*, mas eles divertiram-se tanto que eu não disse nada, deixei passar. É óbvio que aquela cena não vai ficar assim, vai ser limpa, mas eu vou deixando que estas coisas aconteçam, porque são do domínio do actor. Um encenador pode ter estado a pensar quinhentas horas na peça, pode ter múltiplas referências, ter sido ou ser actor, mas não consegue entrar na cabeça do actor. É maravilhoso quando um actor nos dá uma coisa divertida e sintética que lhe saiu de dentro. Um encenador não consegue fazer teatro como o faz um actor: encena, mas quem faz teatro, segundo a segundo, é o actor.

De qualquer maneira, o teu pensamento está muito presente.

Está.

E isso é um equilíbrio, uma gestão...

É a procura de um equilíbrio que não sei se algum dia encontrarei.

Uma luta?

Uma luta muito grande comigo próprio, também.

E a estrutura não é uma máquina em que a capacidade de autonomia do actor fica em questão?

Esse é o grande perigo da estrutura, é uma coisa contra a qual eu tento lutar. Se tudo correr bem, nos últimos quinze dias de ensaios vamos assistir à morte aos bocadinhos do encenador. Os actores apropriam-se da peça e depois fecham a porta, até ela ser deles. Como o texto emerge, o movimento fica por baixo, está lá apenas como uma memória longínqua. Mas ainda não chegámos lá.

A utopia de encenar tanto um espectáculo até que ele deixe de ser encenado e tenha vida independente?

Exactamente.

Ambições de intimidade

No início ou no fim dos ensaios chamas sempre os actores a um círculo...

Ao centro do palco.

Uma ambição de intimidade, de círculo familiar...

Sempre fui assim, sempre chamei as pessoas para o centro do palco. Há uma ambição de intimidade, mas não quero cair na ideia de círculo familiar, porque as piores dívidas e as piores violências também são as dívidas e as violências de amor. E eu não quero isso. É só naquele momento: nós sentamo-nos ali, no nosso espaço de brincadeira. Às vezes pode não parecer, mas sou um gajo à antiga, tenho sempre muito presente todos os rituais do teatro. Tenho esse desejo, não sei se de intimidade, mas pelo menos de normalidade, de relaxamento. Verdade seja dita, este espectáculo faz-se com todos. Tu fazes-me uma entrevista a mim, mas devias era fazer uma entrevista às 18 ou 19 pessoas que aqui trabalham.

Essa ideia de colectivo está também presente quando, no início de tudo, convidas os actores para o projecto. Reúnes um colectivo sem que nenhum actor saiba que personagem vai interpretar na peça.

Não faço *type cast*, não vejo personagens, vejo pessoas. No processo dramaturgico, os actores caem naturalmente mais para um lado do que para o outro – é uma pesquisa. É como teres um grupo de pessoas a quem dizes “Querem jogar futebol?”, e depois jogamos. Tenho uma ideia de processo, não de resultado.

Os elencos que tens reunido são mais ou menos da mesma geração ou até uma determinada faixa etária. Achas que num *type cast* isso seria diferente?

Acho que não. Eu gostava muito de convocar pessoas de várias idades.

E por que é que isso não acontece?

Por várias razões. Para fazer assim, precisaria de ensaios que durassem três meses, porque haveria vários graus de maturidade que precisavam de ser afinados. Depois, porque algumas pessoas com outra experiência teatral não reagem lá muito bem a este tipo de convite, ficam um bocadinho perplexas, não percebem como é que eu posso estar a convidá-las sem saber qual a personagem que vão fazer.

Isso já aconteceu?

Já, e com actores de todas as idades. Recusam-se a trabalhar comigo, não por mal, acho eu. A terceira razão é porque eu não conheço muita gente. No Porto existe um problema geracional com os actores, além de que quase todos eles estão ligados a companhias, têm o seu próprio trabalho. Nesse sentido, o meu trabalho é um boca-do-viral, porque acontece, mas não dá garantias: trabalho como encenador uma, duas vezes por ano, e não trabalho só aqui, vou para Lisboa ou para Bordéus, como aconteceu recentemente. Este trabalho é o meu acontecimento do ano, é um privilégio que me é concedido pelo Teatro Nacional São João. Em Lisboa não conheço muita gente, vou encontrando pessoas que me tocam: a Ana Brandão tocou-me, o António Fonseca tocou-me. Mas gostava de trabalhar com outras pessoas. Quando escolhemos um actor com 50 anos, com uma tradição, uma história, um método e, de repente, o confrontamos com tudo aquilo de que já falámos, a possibilidade de ele não te levar a sério é muito maior, tens de criar um caminho, um veículo que cria uma espécie de contrato entre os dois, e isso demora tempo.

E esse contrato é mais fácil de estabelecer com actores mais novos?

Não é mais fácil, mas eles estão mais disponíveis, porque não têm essa memória. Quando encontras uma mulher aos 20 anos vês o futuro, aos 35 vês o passado. Esse grau de memória estraga-te por vezes o futuro e o teatro é a concentração disso tudo.

No *type cast*, a *persona* do actor é decisiva na construção. Mas o teu processo configura a utopia de que, pelo trabalho, um actor pode fazer de tudo.

Agora chegaste ao paradoxo da coisa. Tens o tempo – no poema de Arseni Tarkovski, o tempo é “um louco que corre com uma faca atrás de ti”. Começas por uma utopia, mas a realidade começa a perseguir-te, então crias o teu meio-termo. Por outro lado, quando não dás a personagem imediatamente aos actores, obriga-los a dar o mesmo a todas as outras e isso, depois, dá-lhes uma outra sinceridade no ataque à *sua* personagem. Isso é muito bonito: eles oferecem-se como intérpretes das personagens, é muito especial.

Isso faz com que o protagonista seja o encenador.

Sim. E faz com que o encenador esteja em palco e os actores sentados na sua cadeira.

“Relativiza” a personalidade do actor.

Mas também relativiza a personalidade do encenador. Quebra a barreira entre o encenador e os actores, porque ficam em igual posição de fragilidade, não há distância: às vezes puxam eles o carro, outras vezes puxo eu. Eu estou muito em palco e eles estão muito sentados na minha cadeira.

E assim multiplicam-se as peças que, no fundo, não foram feitas: podes pensar noutras hipóteses de distribuição, um carrossel em que o elenco roda, x no lugar de y...

Adorava fazer uma coisa, mas isso teria de ser com Shakespeare, por exemplo, um clássico cujo “texto duro” abrisse um espaço de jogo mais amplo: ter um elenco que decorasse a peça toda, improvisasse e nunca parasse; ir construindo, criar uma dinâmica em que, todos os dias, se chegasse a um grau de questionamento temático feito sempre por pessoas diferentes, outra versão e outra e outra, e ginasticávamos com o público, e procuraríamos fazer perguntas mais do que dizer qualquer coisa. Adorava fazer isso, adorava estimular isso.

Da tristeza, da sorte e do azar

Este teu espectáculo é mais triste do que os anteriores.

Se calhar. Mas é engraçado, porque eu estou sempre muito contente a fazê-lo. Mas é. É um bocadinho mais... não sei porquê, porque o ambiente é bom, o pessoal é divertido... Mas a peça também é triste, não é? A maneira como ele morre dá o tom: ele vai ter com aquela gente e eles atiram-no da janela abaixo. É triste, mas é assim. É como quando queremos muito uma coisa, quando temos a certeza absoluta de que é isso que queremos, mas depois descobrimos que ela já não está disponível, que o tempo de a agarrar já passou.

Azar.

Azar. É um bocado o que acontece a Maksim. Azar. E como continuamos a viver? Continuamos a viver, mas ficamos mancos para o resto da vida. Isso dá um tom de tristeza, mas é uma tristeza serena. Se calhar, esta peça é mais triste, mas também é mais serena do que qualquer outra das peças que fiz.

Como vês a tua posição na realidade teatral?

De diversas maneiras. Vejo-me como um sortudo, alguém que tem a possibilidade de desenvolver o que lhe vai na cabeça porque há uma instituição, o Teatro Nacional São João, que acredita nele. Vejo-me como um servidor público enquanto director artístico do Teatro Carlos Alberto. Vejo-me como um gajo normal que vive em Vila Nova de Gaia, que tem os seus problemas e as suas maneiras de reagir a eles. E vejo-me como um encenador, não sei se aquilo que faço é bom ou mau, é o que sei fazer, e tenho a ilusão de que poderá interessar a alguém. Não me sinto diferente ou especial, sinto que tenho um caminho muito específico, que o escolhi perfeitamente lúcido e que esse percurso é individual.

O que é um artista para ti?

É um gajo que faz coisas inúteis e que pensa que aquilo é a coisa mais importante do mundo, até estrear. Que tem uma necessidade de criar alguma coisa, boa ou má, e transmiti-la aos outros. Acho que é isso. É isso. É um estado de presunção e de ingenuidade. ■

Transcrição **JOÃO PEDRO VAZ.**

Edição **JOÃO PEDRO VAZ, JOÃO LUÍS PEREIRA.**

“É só não cair no desespero”

Uma conversa com VASSILI SIGAREV, FLORIAN FIEDLER e IMANUEL SCHIPPER*

Na Bienal de Bona de 2002 foi representada, entre outras, a produção moscovita de *Plasticina*, dirigida por Kirill Serebrennikov. Nesta ocasião, reuniram-se para uma conversa Vassili Sigarev, de 25 anos, o encenador Florian Fiedler, da mesma idade, e o dramaturgista Imanuel Schipper [estes últimos estiveram directamente envolvidos na montagem de *Plasticina* no Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, nesse mesmo ano].

IMANUEL SCHIPPER Onde vives? Na cidade ou no campo, numa aldeia?

VASSILI SIGAREV Vivo em Ekaterinburgo, nos Montes Urais – é uma grande aldeia. Uma aldeia com 1,5 milhões de habitantes. Vivi muitos anos numa pequena aldeia, depois mudei-me. Mas não há qualquer diferença.

FLORIAN FIEDLER Isso é típico da Rússia? Na Alemanha, uma cidade com 1,5 milhões de habitantes já é uma grande cidade, e isso sente-se. Existe alguma diferença relativamente a Moscovo, por exemplo?

VS Claro que sim, é uma diferença enorme, comparando com Moscovo. A todos os níveis.

FF Em pequeno, ias muito ao teatro, com os teus pais?

VS Não, nunca. Fui pela primeira vez ao teatro na estreia da minha primeira peça que foi levada à cena [*A Nevasca*, Teatro de Câmara de Ekaterinburgo, 1999]. Agora, é claro que vou mais vezes. Mas para ser franco, o teatro actual não me agrada muito. Para que havemos de ir ao teatro com frequência, se vemos sempre as mesmas coisas?

FF Quantas representações já viste da tua peça, *Plasticina*?

VS Duas: a de Londres [enc. Dominic Cooke, 2002] e, ontem, a de Moscovo [enc. Kirill Serebrennikov, 2001].

IS Viste a encenação moscovita depois da de Londres?

VS Sim, ontem, pela primeira vez. A Rússia não é a Alemanha. A distância entre o sítio onde vivo e Moscovo equivale a três Europas. As duas encenações são muito diferentes. O nível... é difícil de avaliar. Se o Royal Court e o Teatro de Moscovo fossem equipas de futebol, diria que Moscovo tinha ganho por 20 golos de diferença. É magnífico.

IS Consegues viver da escrita?

VS Sim, mas depende da forma como se quer viver. Não trabalho em mais nada.

FF Há algumas peças de que gostes realmente?

VS As peças de Nikolai Koliada, *Uma Farsa Para Adultos* ou *A Lenda da Filha Morta do Czar*, e Tchekhov, talvez, mas dele já estou farto.

FF Como encenador, que erros poderei cometer ao encenar *Plasticina*?

VS Cair simplesmente no quotidiano, isso é incorrecto, através do naturalismo e do realismo...

IS Há algumas indicações cénicas, como “Olha para o céu, onde rodopiam os pontos negros dos andorinhões, agitados por uma qualquer inquietação própria de pássaros”, ou outras situações que se podem tornar impossíveis em teatro. Mas que não deixam de ter uma carga poética muito forte.

VS Sim, é uma espécie de poesia teatral... Pretendo apenas mostrar o ambiente. Não fechar o teatro dentro de uma caixa, mas falar da atmosfera do mundo, do todo... É muito importante para os encenadores e actores conseguirem tornar esse ambiente transparente através das personagens e transmitirem-no.

IS Escreveste *Plasticina* para o público russo? Poderão os europeus ocidentais compreender igualmente a problemática da peça?

VS Quando a escrevi, nunca imaginei que *Plasticina* seria representada na Europa. Mas aqui em Bona apercebi-me de que se trata afinal de uma história humana, que será compreendida em qualquer parte. As realidades russas não são particularmente importantes, não têm um papel determinante. São meros factos, não têm muita importância. Como as mesas de voto, onde se pode comprar carne picada. É uma coisa russa. Mas talvez seja interessante ir ao teatro em Hamburgo e, desta forma, aprender algo sobre a nossa terra.

FF Esse tipo de situações torna a peça um pouco absurda.

VS Mas a situação actual na Rússia também é absurda. Já o era antes e sê-lo-á cada vez mais...

FF Para mim, a avó é a única das personagens reais que, de alguma forma, é sincera e que procura defender-se, mesmo quando já não é capaz. Na minha opinião, a peça trata também da alteração de valores, já não existem valores. Cada um abre o seu caminho como na selva. A avó é a única que ainda possui uma escala de valores. Até que ponto há aqui uma componente política?

VS Nunca pensei que se pudesse deduzir uma componente política. Não me parece que a avó da minha peça personifique o sistema de valores comunista. Com as pessoas de hoje passa-se o mesmo que há 50 anos... Há sacanas e há boas pessoas... É mesmo assim.

FF Maksim encontra, no presente, apenas sacanas, e a pessoa de referência central, a avó, não é nenhuma sacana. Isto é autobiográfico?

VS Claro que sim. Estas duas personagens têm muito de autobiográfico, sobretudo Maksim; mas trata-se de uma personagem colectiva, que me representa a mim e aos meus irmãos e amigos, e aquilo por que ele passa, já várias pessoas passaram. Foi tudo escrito com muita seriedade.

IS Maksim sofre, em muitas situações, abusos sexuais, da professora, de Natacha, e as coisas agravam-se a partir destas violações. É uma cena incrivelmente chocante, quando os dois rapazes são violados por dois homens.

VS Obviamente. Mas depende sempre das pessoas. É claro que os abusadores são brutais, mas isso é um comportamento normal, na prisão, por exemplo, é sempre assim. Para mim é como um fundo negro ou um simples *blackout*, em que, se nos esforçarmos um pouco, conseguimos encontrar um ponto branco. Se não vires esse ponto branco, apenas vês a escuridão, e é isso que choca.

IS E esse ponto branco, o que é?

VS O ponto branco é a luz que existe na peça. Ao princípio existem bastantes luzes destas e no final há cada vez menos.

IS A vida de Maksim é bastante desesperada. A vida é apenas desespero ou existe esperança?

VS É apenas desespero. Mas não podemos mostrar o desespero. É e precisamente esse estado que é interessante.

FF Maksim tem pensamentos suicidas.

VS Tem, claro. Quando algo de mau acontece, qualquer pessoa os tem. ■

* Wassilij Sigarew; Florian Fiedler; Imanuel Schipper – “Nur nicht in die Trostlosigkeit abgleiten”. In *Programmheft 2002-03*. Hamburgo: Deutsches Schauspielhaus, 2002.



“Acho que não se deve violentar o espectador que vem ao teatro”*



Entrevista com KIRILL SEREBRENNIKOV**

MAÏA BOUTEILLET Qual era o teu projecto em relação à peça *Plasticina*, de Vassili Sigarev? Aquilo que se vê é muito surpreendente em relação ao que se pode imaginar quando se lê a peça. Envolve-te numa dimensão onírica que é completamente diferente da que o texto, escrito numa linguagem de rua, muito crua, brutal e violenta, propõe.

KIRILL SEREBRENNIKOV As didascálias e a linguagem muito densa, sugestiva, permitem que o texto exista como uma coisa fantástica, cuja relação com a realidade é indirecta. Passa pelo filtro da percepção de uma criança. O mundo interior da criança é onírico e irreal por definição, é na idade adulta que somos vítimas de uma aberração da percepção que faz com que tudo se torne mais fastidioso. Foi por isso que, desde o início, não quis fazer uma encenação realista. Aliás, o teatro realista não me interessa. O meu propósito era empregar procedimentos metafísicos e mitológicos. É preciso perceber que, na Rússia, as pessoas desenvolveram uma espécie de imunidade contra a dramaturgia da “tchernoukha”, que se alimenta de um quotidiano negro, sórdido e dos horrores da realidade. Portanto, decidi explorar sobretudo a dimensão poética deste texto. As didascálias que se ouvem durante o espectáculo estão escritas numa linguagem muito poética. Pedi aos actores que imaginassem que estávamos a montar Shakespeare. Há tanta violência, emoção e dor no texto de Sigarev que ele se aparenta aos melhores exemplos de epopeia trágica.

Também há um aspecto notável no teu trabalho: o movimento perpétuo dos actores e principalmente todo o trabalho do corpo, que é constante.

O movimento é, para mim, particularmente importante. Durante muito tempo, o teatro russo foi apenas um “teatro de boca”. Trabalho com o coreógrafo Albert Albert, que de há muito pratica a expressão plástica, foi aluno de Sacha Waltz e de Pina Bausch e está ao corrente de todas as novas tendências da dança contemporânea. Desenvolvi muito trabalho com os actores para este espectáculo e continua a animar sessões de treino com eles. Hoje, chegou uma nova geração de actores que poderíamos qualificar de universais. São capazes de utilizar com desenvoltura os recursos de três tipos de teatro:

o teatro psicológico, que exige uma percepção específica do organismo e do psiquismo humanos, o teatro plástico, que trabalha muito com o ritmo, a música e o corpo, e o teatro intelectual, que requer uma certa mentalidade. É com esses actores que tento fazer teatro.

Como é que desencantaste o texto de Sigarev?

Tudo aconteceu ao contrário do que normalmente se imagina. O texto apareceu há dois anos no Festival da Jovem Dramaturgia de Liubimovka,¹ depois de Sigarev ter sido apelidado de monstro, o mais repugnante dos discípulos do seu mestre, o dramaturgo Nikolai Koliada,² por ocasião de um seminário de dramaturgia. Seis encenadores haviam recusado encarregar-se da leitura do texto para Liubimovka. Então propuseram-mo e eu aceitei sem sequer o ter lido. Logo à partida abordámos o texto de um ponto de vista poético e não como um drama negro. Apesar do formato “leitura de mesa”, já havia fragmentos de propostas musicais e sonoras. O texto de Sigarev recebeu o primeiro prémio do festival. Quando o Centro de Dramaturgia e Encenação de Kazantsev quis montar a peça, só eu estava na disposição de o fazer. Acabara de me instalar em Moscovo e precisava de começar a minha actividade teatral por algum lado. As Olimpíadas Teatrais deram um pequeno apoio financeiro ao Centro, com vista à viabilização do projecto, e deitámos mãos à obra. Foi muito penoso. Éramos obrigados a elaborar uma teatralidade em contraponto ao texto. Tínhamos a impressão de estar constantemente em conflito com ele. Agora que Sigarev recebeu imensos prémios,³ é fácil esquecer tudo isso. Mas na altura da estreia em Moscovo, não fazíamos a mínima ideia do que iria acontecer. Não sabíamos se nos iriam prender, fuzilar. Se o público nos iria atirar tomates podres, escarrar-nos na cara antes de abandonar a sala... Hoje, com o recuo, damo-nos conta de que o texto nos inspirou plenamente. Porque, como qualquer texto talentoso, possui uma dimensão, uma profundidade, que só se encontram nas peças clássicas. Permite toda a espécie de variações.

[...] Este ano montaste *Algumas Polaróides Explícitas*, de Mark Ravenhill, e *Terrorismo*, de Vladimir e Oleg Presniakov. Como é que tratas a violência no teatro? Por exemplo,

na peça de Sigarev as cenas de violência são muito concretas, enquanto que na sua encenação o efeito de distanciação é notório.

Trabalho a sua estetização. Acho que não se deve violentar o espectador que vem ao teatro. A estética da violência tem uma relação muito longínqua com a violência real. Shakespeare é um exemplo disso. Os três espectáculos formam para mim uma trilogia que tem como tema o destino do herói no mundo contemporâneo. Em *Plasticina*, o herói lança um desafio e perece como um verdadeiro herói da antiguidade. Em *Algumas Polaróides Explícitas*, o herói escolhe o conformismo e dissolve-se na realidade, sob a pressão de circunstâncias externas, perdendo o seu estatuto heróico. Em *Terrorismo*, o herói, que a cada instante é vítima de vagas de violência, responde fazendo explodir o mundo.

Como é que interpretas o título *Plasticina*?

Ouvi dizer que o título foi sugerido por Nikolai Koliada. Para mim, trata-se de uma tripla metáfora. Primeiro, refere-se aos passatempos do rapaz. Segundo, é o material de que é feito o famoso órgão sexual fabricado por Maksim. Apesar de tudo, não deixa de ser engraçado que um objecto de plasticina, uma “réplica”, possa desencadear uma agressão tão violenta. Por outro lado, Maksim é um adolescente, uma espécie de plasticina nas mãos dos outros. Mas trata-se de uma matéria bastante difícil de dissolver, de uma matéria que se deforma sem perder a sua essência.

Há uma coisa que permanece bastante enigmática para o público francês: o facto de se ir comprar carne picada às mesas de voto.

Na Rússia, para atrair as pessoas às mesas de voto, vendiam-se lá, a preço módico, produtos difíceis de encontrar no comércio, como vodka, carne picada e outros. Foi na época em que, nos cinemas, se projectava a versão integral de *Calígula*, filme realizado por Tinto Brass, sem que ninguém se preocupasse com o facto de que podia haver crianças a assistir.

[...] Como é que vês o fim da peça?

Em Sigarev, Maksim é assassinado, morre, ponto final. Mas, no espectáculo, acrescentei uma cena no Paraíso, com uma ilusão de felicidade. Trata-se de uma ideia tradicional, cara aos rus-

sos. Como em *O Tio Vânia*, de Tchekhov, onde se diz: “Descansaremos! Descansaremos!”. Sem que se especifique “no além-túmulo”.

É uma ideia bem cristã: sofrer aqui na terra para atingir a felicidade depois da morte. Esta peça dá uma imagem fiel da Rússia?

Seria falso pensar que se trata de uma imagem sociológica da Rússia. Acho que o enredo se pode desenrolar numa cidadezinha qualquer, em França, nos Estados Unidos ou na Rússia. O que está em causa é uma criança que se confronta com o mundo das pessoas crescidas e o medo de crescer e de tornar-se adulto. É isso que importa. [...] ■

¹ Festival no decorrer do qual inúmeros textos de jovens dramaturgos oriundos de toda a Rússia são descobertos através de leituras encenadas ou à volta da mesa.

² Nikolai Koliada é dramaturgo; celebrou-se em toda a Rússia, bem como na Alemanha, graças às suas peças sobre a sociedade soviética e pós-soviética, cheias de irrisão e de negrume. Vive e trabalha em Ekaterinburgo, onde há cinco anos ensina dramaturgia no Instituto de Teatro.

³ Em Novembro de 2002, Vassili Sigarev recebia das mãos de Tom Stoppard, no Hotel Savoy de Londres, o Evening Standard Award, o mais antigo prémio teatral britânico, na categoria Dramaturgo Mais Promissor do Ano.

* Maïa Bouteillet; Cyrill Serebrennikov – “Je pense qu'on ne doit pas faire violence au spectateur qui vient au théâtre”. *UBU: scènes d'Europe*. N° 29 (Oct. 2003). Versão francesa de Tania Moguilevskaia e Gilles Morel. Trad. Regina Guimarães.

** Nasceu em Rostov, sobre o rio Don. Curiosamente, este jovem encenador não recebeu formação teatral clássica. Todavia, muito cedo fundou uma companhia universitária em Rostov, antes de trabalhar durante vários anos em duas estruturas da cidade: o Teatro do Jovem Espectador e o Teatro do Drama. Hoje, Kirill Serebrennikov vive e trabalha em Moscovo. Encenou peças contemporâneas: *Algumas Polaróides Explícitas*, de Mark Ravenhill (2003), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2001). Paralelamente ao teatro, Kirill Serebrennikov prossegue uma carreira de realizador na televisão russa. *Plasticina*, que obteve o prémio de Melhor Espectáculo no festival Nóvaia Drama de Moscovo, foi apresentada no Théâtre Silvia Monfort (Paris), em Dezembro de 2002.



Vassili Sigarev

Nota biográfica

Vassili Vladimirovitch Sigarev nasceu em 1977 na cidade de Verkhniaia Salda, na região de Sverdlovsk. Situada no sopé dos Montes Urais, Verkhniaia Salda é uma cidade industrial com cerca de 50.000 habitantes, que conheceu um rápido enriquecimento em meados dos anos 1990, através da venda de restos de titânio que se acumulavam nos despojos da única mina do material na Rússia. O próprio Sigarev, cujos pais eram oriundos da classe operária, participou nesta “corrida ao ouro”, que acabou por ter como consequência, por via da maior disponibilidade financeira da população, um aumento generalizado do consumo de drogas. Quando o titânio acabou, a droga e inúmeros casos de sida ficaram como marcas desse período áureo.

Sigarev estudou no Instituto Pedagógico de Nijni Taguil, mas no terceiro ano desistiu para ingressar na Escola Superior de Teatro de Ekaterinburgo, onde frequentou o curso de Dramaturgia dirigido por Nikolai Koliada, dramaturgo, actor e encenador que foi também o seu mentor.

Plasticina/Plastilin, a mais decisiva das suas obras até ao momento, foi parcialmente inspirada pelo ambiente carregado da sua cidade natal e por alguns episódios vividos por um dos seus irmãos, que caiu no mundo da toxicod dependência. Escrita em 2000 e apresentada no Festival da Jovem Dramaturgia de Liubimovka nesse mesmo ano, havia de valer ao autor os prémios Debut e Anti-Booker. A primeira produção de *Plasticina*, dirigida por Kirill Serebrennikov, ocorreu em Moscovo, na Primavera de 2001, no Centro de Dramaturgia e Encenação, tendo depois participado na Bienal de Bona e vencido o festival Nóvaia Drama, em 2002. Sigarev conta que a primeira representação a que

assistiu num teatro foi por ocasião da estreia da sua segunda peça, *A Nevasca/Metelh* (baseada no romance homónimo de Aleksandr Púchkin e encenada no Teatro de Câmara de Ekaterinburgo, em 1999), e despreza as influências literárias: “Acontecem coisas mais interessantes na vida do que nos livros”, afirmou, numa entrevista ao *The Times*.

A sua reputação internacional só explodiu em 2002, com a apresentação de *Plasticina* no Royal Court Theatre, em Londres, com encenação de Dominic Cooke. A peça foi um sucesso em termos de público e de crítica, com o *Evening Standard* (maior vespertino de Inglaterra) a atribuir-lhe o prémio de Dramaturgo Mais Promissor de 2002, sendo o primeiro vencedor não anglófono dos últimos 50 anos e o primeiro russo. O texto foi ainda apresentado, numa versão radiofónica, na BBC Radio, no Deutsches Schauspielhaus, em Hamburgo, e em muitas outras cidades da Europa. Foi publicado na antologia de drama russo contemporâneo *Gvozdeni Vek*, em Belgrado, nas colectâneas *Plastilin* e *Repetitsia*, e nas revistas *Ural* e *Svéjaia Literatura* (Rússia), *Theater Heute* (Alemanha), *Dialog* (Polónia), entre outras. Foi traduzido para várias línguas, entre as quais inglês (tradução de Sasha Dugdale, edição Nick Hern Books, 2003), alemão, polaco, sérvio, finlandês, francês (tradução de Macha Zonina e Jean-Pierre Thibaudat, edição Les Solitaires Intempestifs, 2001), dinamarquês, sueco, holandês e português.

O segundo texto de Sigarev a passar as fronteiras da Rússia foi *Leite Negro/Tchornoie molokó*, levado à cena em 2003, em estreia mundial, no Royal Court Theatre, numa encenação de Simon Usher, tendo ainda merecido duas produções simultâneas em Moscovo e representações em várias outras cidades da Rússia, bem como no Teatro Górkí (Berlim) e no Studio Theatre (Washington). A peça recebeu o prémio Eureka

e foi publicada na revista *Sovreménnaia Dramaturgia*, na colectânea de peças *Repetitsia*, e traduzida para inglês (por Sasha Dugdale, edição Nick Hern Books, 2003), alemão, finlandês, sueco, grego e polaco. *As Joaninhas Regressam à Terra/Boji korovki vozvracháiutsa na zémliu*, galar doada com o prémio Novi Stil, foi a sua terceira peça a ser produzida em Inglaterra, no Royal Court Theatre, em 2004, numa encenação de Ramin Gray.

No total, Sigarev já escreveu cerca de quinze peças, entre as quais: *Detector de Mentiras/Detektor lji*, levada à cena em Nijni Taguil, Volgogrado, Gómel, Moscovo e outras cidades; *A Família do Lobisomem/Semiá burdalaka*, encenada em várias cidades da Rússia e traduzida em alemão e polaco; *Loto Russo/Russkóie lotó*; *O Pãozinho/Pichka*, inspirada na novela homónima de Guy de Maupassant; *A Cova/Iáma*, peça documental exibida em Moscovo no âmbito do festival Teatro Documental; *Amor Junto ao Cano de Esgoto/Libov u slívnovo batchka*; *Buraco da Fechadura/Zamótchnaia skvajina*; *Chefe dos Peles Vermelhas/Vojd krassnokojikh*, inspirada no conto homónimo de O’Henry e apresentada no Festival de Teatro para Adolescentes, em São Petersburgo; e *Dores Fantasmas/Fantómnie bóli*, apresentada no Théâtre National de Strasbourg, no âmbito do Festival Jeunes Metteurs En Scène Européens, e no New Drama Festival, em Moscovo, em Setembro de 2005.

Vassili Sigarev trabalha ainda como editor na revista literária *Ural*, vivendo actualmente em Ekaterinburgo, a capital da região dos Urais. ■



António Pescada

Tradução

Nasceu em Paderne, Albufeira, em 1938. É tradutor profissional, principalmente das línguas francesa, inglesa e russa, nos domínios do ensaio e da ficção. Traduziu autores de língua francesa como Émile Zola, Amin Maalouf, Max Gallo e Albert Cohen. Da língua inglesa, traduziu Michel Faber, Cynthia Ozick, Yann Martel, Harold Pinter, entre outros. Viveu em Moscovo durante cinco anos, onde estudou língua e literatura russas, ao mesmo tempo que trabalhava como redactor e tradutor numa editora. Depois dessa experiência, passou a traduzir literatura russa, tendo trabalhado em textos de autores como Púchkin, Górkki, Dostoievski, Tolstoi, Nina Berbérova ou Mikhail Bulgákov. Durante alguns anos, colaborou com o encenador Joaquim Benite na Companhia de Teatro de Almada (CTA), onde foi editor da revista *Cadernos* e passou a traduzir peças de teatro. Entre outras, traduziu *Calígula*, de Albert Camus, *Molière*, de Mikhail Bulgákov, *Boris Godunov*, de Púchkin, e os “Sketches”, de Harold Pinter, representados em *A Cada Um o Seu Problema*, espectáculo produzido pela CTA (1997/98). Recebeu o Grande Prémio de Tradução do PEN Club e da Associação Portuguesa de Tradutores, e o Prémio de Tradução da Sociedade da Língua Portuguesa. O seu primeiro trabalho para o TNSJ foi a tradução de *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, peça encenada por Nuno Carinhas, em 2005. O texto foi posteriormente editado pela Campo das Letras, no âmbito da colecção Campo do Teatro. ■



Nuno Cardoso

Encenação

Nasceu em 1970, em Canas de Senhorim. É actor, encenador e director artístico do Teatro Carlos Alberto. Inicia o seu percurso no teatro no início da década de 1990, no contexto do teatro universitário, integrando o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Os primeiros trabalhos como actor acontecem em espectáculos encenados por Paulo Lisboa (*Os Olhos do Gato*, de Moebius e Jodorowski/1993, *O Processo*, a partir de Franz Kafka/1994, *As Criadas*, de Jean Genet/1995). Em 1994, foi um dos fundadores do Visões Úteis, onde foi responsável pelas encenações de *As Aventuras de João Sem Medo*, a partir da obra homónima de José Gomes Ferreira, *Casa de Mulheres*, de Dacia Maraini, e *Porto Monocromático*, criação colectiva. Em 1997, inicia uma colaboração regular com o TNSJ, tendo encenado, com Fernando Mora Ramos, *Sexto Sentido* (1999), de Regina Guimarães, Abel Neves, António Cabrita e Francisco Mangas, e *Antes dos Lagartos* (2001), de Pedro Eiras, ambos projectos Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ, bem como os espectáculos músico-cénicos *Pas-de-Cinq+1* (1999), de Mauricio Kagel, e *Coiso* (2001), revisitação das músicas para cena de Albrecht Loops. Encenou também *Paysage Choisi* (1999), a partir de textos de Federico García Lorca, *De Miragem em Miragem Se Fez a Viagem* (2000), de Carlos J. Pessoa, e *Antígona* (2001), a partir de Sófocles. Como actor, destacam-se as participações em *O Subterrâneo*, de F. Dostoievski (enc. Paulo Castro, Visões Úteis), *Projecto X.2 – A Mordança*, a partir de Eric-Emmanuel Schmitt (dir. Francisco Alves, Teatro Plástico), *Gato e Rato*, de Gregory Motton (enc. João Paulo Seara Cardoso, Visões

Úteis), *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès (enc. Nuno M Cardoso, Teatro Só) e *Gretchen* (2003), a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso. Da sua colaboração com o Ao Cabo Teatro resultaram as encenações de *Purificados* (2002), de Sarah Kane, *Valparaíso* (2002), de Don DeLillo, e *Parasitas* (2003), de Marius von Mayenburg. Em 2004, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, primeiro espectáculo de teatro concebido de raiz para o palco do TeCA, e *The Golden Vanity*, ópera de Benjamin Britten (Casa da Música). *Woyzeck*, de Georg Büchner, foi a última produção que dirigiu, em Março de 2005, no TNSJ. Desde então, desenvolveu trabalho no campo da formação, de que resultaram dois exercícios-espectáculo: *Hipólito*, de Eurípedes (Escola Superior de Teatro e Cinema/Junho de 2005) e *Antígona* (Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine/Novembro de 2005). ■



F. Ribeiro

Cenografia

Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, em 1992, tendo completado, em 1999, o curso de Realização Plástica do Espectáculo, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa (sob orientação de Jaime Silva e Paiva Raposo) e o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian (sob orientação de Alice Geirinhas e Paulo Curado). A sua actividade nas artes plásticas e do espectáculo desenvolve-se nas vertentes do teatro, instalação, escultura, pintura, ilustração e animação. Na área do teatro, concebeu cenários e adereços para espectáculos encenados por Andrzej Sadowski, António Fonseca, Denis Bernard, Fernando Moreira, Luís Assis, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Pierre Voltz, Tiago Rodrigues, entre outros. Na área da escultura, foi destacado com o segundo prémio da Cena d'Arte 2004, exposição promovida pela Câmara Municipal de Lisboa. Na área da formação, desenvolveu projectos pedagógicos relacionados com a confecção de máscaras, fantoches, marionetas e moldes faciais, e é formador regular do projecto pedagógico promovido pela associação cultural A Menina dos Meus Olhos. ■



Miguel Flor

Figurinos

Nasceu em 1972, em Vila Flor. A sua formação inclui o curso técnico-profissional de Artes e Técnicas de Tecidos da Escola António Arroio (Lisboa), o curso técnico-profissional de Design de Moda da Escola Secundária Aurélia de Sousa (Porto) e o curso de Design de Moda da Academia de Moda (Porto). Estagiou na Maison Martin Margiela, em Paris, tendo trabalhado na produção de Books das linhas de Homem e Senhora Primavera/Verão 1999. Participou em diversas exposições, de entre as quais se destacam *Mode Portugaise*, *La Révélation* (Paris/1999); *Bienal da Maia 99*; *Meeting Point*, no âmbito da Experimenta Design 99 (Lisboa); *Re(f)use – Cultural Connections* (Holanda/2000), na qual continuou a participar, até 2005, em diversos países; *Arkhétypon: Artefactos de Design de Moda para Reflexão*, organizada pelo Centro Português de Design (Lisboa e Matosinhos/2000, Bar-

celona/2001); *Voyager*, no âmbito da Experimenta Design, em parceria com o designer de mobiliário Henrique Ralheta (Milão, Londres, Lisboa/2001, Barcelona/2002); *A Cidade Vestida*, no âmbito da programação da Porto 2001, e +Portugal, promovida pela Moda Lisboa (Barcelona/2002). Concebeu os figurinos para os espectáculos da compositora Marianne Amacher apresentados no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Recebeu vários prémios: Melhor Jovem Criador, no Concurso Sangue Novo (Moda Lisboa/1996), Melhor Colecção Masculina Outono/Inverno 1999/2000 (Moda Lisboa), Prémio Criador Revelação 1998 (Look Elite Portugal), Prémio Workshop (Paris/1999), Melhor Colecção Masculina Primavera/Verão 2000 (Moda Lisboa), Casabo – Univers Homme (Paris/2000) e Melhor Criador – Optimus da Moda 2000. É professor da disciplina de Informação de Moda na Academia de Moda e, desde 2003, director artístico da marca Torre. Em 2005, “customizou” um blusão para a marca Nike, em co-autoria com Nuno Paiva, integrado numa exposição apresentada em Barcelona e Lisboa. A sua estreia como figurinista deu-se em *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso (TNSJ/2004). ■



Sérgio Delgado

Música

Nasceu em Moçambique, em 1972. A sua formação inclui órgão e teoria musical na Escola Matos Ferreira, e bateria e piano na Escola do Hot Clube de Portugal. Como músico/compositor, a sua carreira iniciou-se em 1996 no Teatro da Garagem, tendo colaborado em diversos espectáculos dirigidos por Carlos J. Pessoa. Em 2002, compôs as bandas sonoras de *Valparaíso*, de Don DeLillo, enc. Nuno Cardoso, *Frankenstein*, a partir de Mary Shelley, enc. Bruno Bravo, e *Amok*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Stefan Zweig, enc. Luís Gaspar, e, em 2003, de *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, enc. Nuno Cardoso, *Loucos por Amor*, de Sam Shepard, enc. Ana Nave, *O Homem do Pé Direito*, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo, *Coimbra B*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Marcos Barbosa, e *Nevoeiro*, concepção e direcção de Sandra Faleiro e Paula Castro. Ao longo de 2004, foi responsável pela música e sonoplastia de *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso (TNSJ), *Geração W*, de José Eduardo Agualusa, enc. Natália Luiza (Teatro Meridional), *Salon*, de Rita Fernandes, enc. Ana Brito e Cunha (Bambolina Produções), *Blue Orange*, de Joe Penhall, enc. Natália Luiza (UAU – Produção de Ideias), *Os Justos*, de Albert Camus, enc. Jorge Andrade (Mala Voadora), e *Conto de Natal*, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo (Primeiros Sintomas). Em 2005, compôs a música para as peças *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (TNSJ), *Cosmos*, de Witold Gombrowicz, direcção artística de Cristina Carvalhal, *Perdoar Helena*, de José Tolentino Mendonça, enc. Marcos Barbosa (Lilástico/Artistas Unidos), *Nunca-Terra em Vez de Peter Pan*, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo (Primeiros Sintomas/Culturgest), e para o espectáculo infantil *É Bom Boiar na Banheira...*, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo (Primeiros Sintomas/Chapitô). Colaborou em televisão no programa *Triunfo dos Porcos* (2001), compondo dez temas na rubrica “Crónica”, da autoria de José Maria Vieira Mendes, e compôs a banda sonora para a curta-metragem *Conto de Natal* (2001), de Jacinto Lucas Pires, realizada por Gil Ferreira. Realizou trabalhos na área da publicidade e integra a banda pop/rock Clark. ■



Marta Silva

Movimento

É formada pela Escola de Dança Ginásiano, através da qual frequentou vários cursos de formação em Paris, Bruxelas, Varsóvia, Kiev, Talin e Nova Iorque. É finalista da licenciatura em Ciências da Educação na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, com estágio concluído na área da coordenação de projectos artístico-pedagógicos, tendo neste âmbito publicado o livro *Educação pela Arte* (2001). Dos coreógrafos com os quais trabalhou, destacam-se Ana D'Andrea, Ana Figueira, Ana Borges, Bruno Listopad, Jan Zobel, Marcelo José, Marisa Godoy, Pedro Carvalho e Viviane Rodrigues. Entre 1995 e 2000, participou em produções do Núcleo Arquipel de Criação e do Núcleo de Experimentação Coreográfica. No âmbito da colaboração com a Companhia Instável, trabalhou como intérprete nas residências coreográficas de Nigel Charnock (1999), Jamie Watton (2000) e Ronit Ziv (2002), tendo igualmente desempenhado a função de assistente de ensaios nas produções de Javier de Frutos (2003) e Wim Vandekeybus (2004), nesta última participando igualmente como intérprete numa substituição. Associada à Companhia Instável, trabalhou ainda ao nível da formação, orientando *workshops*. Em 2001, integra a Companhia Paulo Ribeiro, na qual tem trabalhado regularmente como intérprete, quer nas coreografias de Paulo Ribeiro, quer em espectáculos de outros criadores, como José Wallenstein, John Mowat e Peter Michael Dietz. Fez assistência de coreografia em *Segredo Secreto* (1999), de Ana Figueira, e *Imune* (2001), assinada por Pedro Carvalho. Em 2004, participou no filme *Pele*, de Fernando Vendrell. Entre 1996 e 2000, foi professora, na Escola de Dança Ginásiano, de Iniciação à Dança e Música. Foi igualmente responsável pela orientação de *ateliers* de dança criativa para crianças e de iniciação à dança contemporânea no Teatro Viriato, assim como pelos *ateliers* de teatro visual de um projecto dirigido às escolas do distrito de Viseu. Concebeu, em parceria com Félix Lozano, *Aplausos*, uma intervenção do Projecto eFeeMe, para o encerramento do Festival X (Convento da Saudação/2004). Iniciou a sua colaboração com Nuno Cardoso em Dezembro de 2004, na preparação física de actores e assistência de movimento para a peça *Woyzeck*, de Georg Büchner (TNSJ/2005). ■



José Álvaro Correia

Desenho de luz

Nasceu em Lisboa, em 1976. Concluiu o bacharelato em Design de Luz e Som na ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo), em 1999. Iniciou o seu percurso teatral no projecto Quarto Período – O do Prazer, orientado por António Fonseca. Trabalhou com os encenadores António Fonseca, Rogério de Carvalho, Mário Barradas, Luís Assis, José Carretas, Marcos Barbosa, Pierre Voltz, Andrzej Sadowski, Afonso Fonseca, João Lourenço, Almeno Gonçalves, entre outros. Na área da dança, trabalhou com as coreógrafas Né Barros e Aydinn Teker. Desde 2001, trabalha regularmente com Nuno Cardoso: *Antígona*, a partir de Sófocles, *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras, *Purificados*, de Sarah Kane, *Valparaíso*, de Don DeLillo, *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, e *Woyzeck*, de Georg Büchner. ■



Inês Vicente

Preparação vocal

Nasceu em 1967, no Porto. Tem o Mestrado em Voz (Voice Studies) da Central School of Speech and Drama, Londres, enquanto Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. É licenciada em Estudos Teatrais, ramo de Direcção de Actores, opção Voz, pela ESMAE. Na sua formação artística – Teatro, Dança e Música – salienta, na área de Voz, o trabalho desenvolvido com António Salgado, Helen Chadwick, John Martin, Luís Madureira, Luís Miguel Cintra, Maria João Serão e Iona Mackay, em Alexander Technique. Encenou diversos espectáculos, entre os quais as peças para crianças *Onde Está a Avó?* (co-encenação com Rui Damas, Teatro do Campo Alegre/2003, digressão nacional/2004, CCB/2005), *Maria a Formiga*, em co-encenação com Rui Damas, *Banho, Bolhas e Barbatanas* (ambos no Museu de Arte Contemporânea, Fundação de Serralves/2001 e 2000) e *Deuses Geniaes, Histórias de A Mar* (com Jorge Andrade, José Espada e Maria João Vicente, co-produção Teatro da Garagem e Expo'98/1998). Trabalhou como assistente de encenação de Carlos J. Pessoa, João Mota, José Wallenstein, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Foi docente no Curso Superior de Teatro da ESMAE, no ano lectivo de 1996/1997 e entre 2000 e 2003, tendo leccionado diversos seminários de Voz, de Interpretação e acompanhamento de Voz e Elocução a encenadores convidados (estrangeiros e portugueses, entre os quais Lee Beagley, Nuno Cardoso e Jen Heyes), e encenado vários exercícios finais de ano. Foi formadora de Voz no Curso de Pesquisa e Criação Coreográfica promovido pelo Forum Dança, em 2002. Foi professora de dança e movimento (crianças, adultos e indivíduos com necessidades educativas especiais) em diversas instituições. Fez dobragens de episódios da série *Aventuras no Largo do Arco-Íris*, para a Rádio Televisão Portuguesa, em 1992. Entre 1991 e 1995, integrou o elenco de várias peças do Teatro Universitário do Porto. ■



Miguel Januário

Graffiti

É licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Artista plástico, criador e comunicador, desenvolve projectos nos domínios do vídeo, animação, fotografia, tatuagem, ilustração e desenho. Trabalha, desde 1998, na área do *graffiti*, que desenvolve com um carácter profissional, a par do Design de Comunicação. O seu trabalho debruça-se essencialmente sobre estas duas áreas, as quais procura (quase) sempre interligar. Com atelier no espaço Maus Hábitos, trabalha como *freelancer*, dedicando-se a diversos projectos na área da comunicação, decoração e intervenção. Mas é a partir do *graffiti* que o seu trabalho mais se tem desenvolvido, tendo já realizado uma série de trabalhos para a Unicer, a empresa de actividades de ar livre Extremos, diversas Câmaras Municipais, e ilustrações a convite da Ambar. Neste momento, o seu trabalho pessoal inclina-se, essencialmente, sobre o projecto “maismenos”, que tem vindo a utilizar como um manifesto social e político, demonstrando e resumindo, tanto temática como graficamente, a sua consciência e preocupação social. ■



Victor Hugo Pontes

Montagem vídeo; Assistência de encenação

Nasceu em Guimarães, em 1978. É licenciado em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Em 2001, frequentou a Norwich School of Art & Design, em Inglaterra. Concluiu os cursos profissionais de Teatro do Balletteatro e do Teatro Universitário do Porto, bem como o curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Forum Dança e, em 2004, o curso de Encenação de Teatro na Fundação Calouste Gulbenkian, dirigido pela companhia Third Angel. Como intérprete, trabalhou com os encenadores e coreógrafos Moncho Rodriguez, Joclécio Azevedo, João Garcia Miguel, Nuno Carinhas, João Paulo Costa, Né Barros, Ana Luísa Guimarães, Jack Souvant, Isabel Barros, Mário Afonso, Alberto Magno, Elisabete Magalhães, Mathilde Monnier, entre outros. Como coreógrafo, criou *Puzzle* para o Festival da Fábrica e o solo *Voz Off* para o projecto Quadros de Dança, em 2003. Foi seleccionado para a Mostra Nacional de Jovens Criadores 2003, em Faro, com o trabalho de vídeo *Eu Gosto Muito de Ti*, e para a Mostra de Jovens Criadores 2005, em Amarante, na área da Dança. Em 2005, concebeu *Laboratório*, para a Fundação Calouste Gulbenkian, e co-criou, com Wilma Moutinho, *100 Palavras*, uma co-produção do Núcleo de Experimentação Coreográfica e da Culturporto, integrada no programa Inter.faces. Em Março, representou Portugal nos Repérages – Rencontres Internationales de la Jeune Chorégraphie, em Lille, tendo sido convidado para participar na residência coreográfica resultante dos encontros, organizada pelo Danse à Lille e pelo Tanztenenz, em Munique, em Agosto de 2005. No cinema, participou na curta-metragem *Anita na Praia*, realizada por Anabela Teixeira e exibida na edição de 2005 do Fantasporto. Nesse ano, foi ainda assistente de encenação de Nuno Cardoso em *Woyzeck*, de Georg Büchner, produção TNSJ. Integrou recentemente, como bailarino, o elenco de *O Grito do Peixe*, de Clara Andermann, espectáculo criado no âmbito de Faro, Capital Nacional da Cultura 2005. É docente do curso de Teatro do Balletteatro e cenógrafo da banda Clã. ■



Alexandra Gabriel

Rapariga; Mãe de Liokha; Mulher do Saco; Mulher de Guarda-chuva; Mulher do Bolo; Convidada do Casamento

Nasceu em 1972, em Castelo Branco. Concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE), em 1996, com *Escapes*, uma produção MetaMortemFase, dirigida por Rogério de Carvalho. A colaboração com este encenador é uma constante na sua carreira, abrangendo *Histórias Mínimas*, de Javier Tomeo, *Quatro Horas em Chatila*, de Jean Genet, *O Paraíso*, de Alberto Moravia, *Limites: Prólogo*, de Michel Azama, *Possibilidades*, de Howard Barker, *Abecedário*, de Heiner Müller, e *Fédon*, de Platão, sempre em produções de As Boas Raparigas... No Ensemble – Sociedade de Actores, participou em *A Audição*, de Michel Deusch, enc. João Grosso, e *Pervertimento*, de Sanchis Sinisterra, enc. António Capelo. Trabalhou com encenadores como António Lago (*India Song*, de Marguerite Duras), Júlia Correia (*Tens um í?*), José Carretas (*Nordestes*, co-produção TNSJ e José Carretas) e Gilberto Hinça, da companhia brasileira de teatro de marionetas Manoel Kbachuk (*Surpresa, Magia Musical e O Curupira*). Entre 1996 e 2000, trabalhou ainda com Júnior Sampaio no ENTREtanto Teatro, integrando o elenco de sete produções, na sua maioria destinadas ao público infantil, área em que também colaborou com a Limite Zero em *Pedro Sem – Um Portuense de Maus Figados e O Pinto Borrachudo*. Em 2002, participa em *Krampack*, de Jordi Sánchez, pelo Teatro Bruto, enc. António Capelo, e no ano seguinte em *No Campo*, de Martin Crimp, co-produção ASSÉDIO e TNSJ, enc. João Cardoso, que a voltaria a dirigir em *Ossário* (2005), de Mark O'Rowe. O seu mais recente trabalho foi *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas. Apresentou, em 2002, o programa TopN, para a NTV. Faz dobragens para televisão e cinema, desde 1998. ■



Ana Brandão

Segunda Mulher; Mulher no Cinema; Mulher do Estádio; Menino no Casamento; Natacha; Mãe de Tânia; Mulher de Guarda-chuva

Nasceu em Lisboa, em 1971. Frequentou o curso de Formação de Actores de Cinema do Institut Franco-Portugais. Destaca-se quer enquanto atriz, quer como cantora. No âmbito teatral, é cooperante de O Bando. Já trabalhou com os encenadores João Lourenço, Bruno Bravo, João Brites, Claudio Hochman, Miguel Moreira, Miguel Antunes, Paulo Filipe Monteiro, Norberto Barroca, Letizia Quintavalla, Raul Atalaia, Hélder Costa, Aldona Skiba-Lickel e Castro Guedes, em estruturas como A Barraca, O Bando, Útero – Associação Cultural, Primeiros Sintomas e Novo Grupo de Teatro. Entre os últimos espectáculos em que participou, destacam-se duas co-produções com o TNSJ: *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Panomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (Novo Grupo de Teatro e TNSJ/2003) e *Ensaio sobre a Cequeira*, de José Saramago, dramaturgia e encenação de João Brites (O Bando e TNSJ/2004). No cinema, trabalhou com os reali-

zadores Joaquim Sapinho (*Corte de Cabelo*), Raquel Freire (*A Vida Queima, Rasganço*), João César Monteiro (*Vai e Vem, Branca de Neve*), Jorge Cramez (*Venus Velvet*), Luís Galvão Teles (*Elles*), entre outros. Na televisão, entrou em várias telenovelas e séries, como *Maiores de 20*, *Fúria de Viver*, *O Jogo*, *Inspector Max* e *Crianças SOS*. Como cantora, tem um projecto com o contrabaixista Carlos Bica, com um álbum editado (*Diz*, ENJA Records, 2001). Já participou em concertos e/ou discos de Sérgio Godinho, Tito Paris, Vitorino, Janita Salomé e Júlio Pereira. ■



Cátia Pinheiro

Segunda Velha; Tânia; Noiva; Mulher no Cinema; Mulher de Guarda-chuva; Mulher de Vermelho

Nasceu no Porto, em 1980. Foi finalista do curso de Interpretação da ACE, em 2000. Como atriz, participou nos seguintes espectáculos: *Num Mar Interior*, de Edward Bond, enc. António Fonseca (Caixa Negra/2000), *No Dia em que a C+S Fez chou*, texto e encenação de Marcantonio Del-Carlo (TNSJ/2001), *Purificados*, de Sarah Kane, enc. Nuno Cardoso (TNDM II, Teatro Helena Sá e Costa, Ao Cabo Teatro/2002), *No Fundo, No Fundo*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Marcos Barbosa (Jilástico, ANCA, Citemor, CAPA, Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, TNSJ/2002), *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro, TNDM II/2003), *Gretchen*, enc. Nuno Cardoso (TNSJ/2004), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (TNSJ/2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (TNSJ/2005), e *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, enc. Diogo Infante e Ana Luísa Guimarães (Teatro Municipal de São Luiz/2005). ■



Daniel Pinto

Homem do Cigarro; Homem de Guarda-chuva; Latação; Rapaz do Estádio; Cadete; Homem de Saco; Homem no Cinema; Convidado do Casamento

Tem o curso de Interpretação da ACE, no âmbito do qual desenvolveu formação com António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência, Teresa Lima, Luís Madureira, Kuniaki Ida, Rogério de Carvalho, Alan Richardson, entre outros. Inicia o seu percurso profissional com *Get Off my Garden*, criação e encenação de Alan Richardson (Diabo a Quatro/1999). Seguem-se outros espectáculos, como *Um Mundo Muito Próprio*, tributo a Buster Keaton com direcção de Alan Richardson (Diabo a Quatro/2000), *A Respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, reposição da encenação de Norberto Barroca estreada em 1998 (Teatro Experimental do Porto/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (TNSJ, Teatro Só/2001), *Ponte de Sonhos*, espectáculo de rua inspirado na tragédia da Ponte das Barcas (ACE, Porto 2001), *Alice no País de Cá*, criação e direcção de Elsa Aleluia (Projecto Buh!/2002), *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, enc. Kuniaki Ida (ACE/Teatro do Bolhão, TNSJ/2003) e a criação performativa *Coimbra Persentida* (Projecto Buh!/2003). Em 2004, participou nos espectáculos *O Despertar da Primavera*, de Frank

Wedekind, enc. Nuno Cardoso (TNSJ), *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena, enc. João Luiz (Pé de Vento, TNSJ), e foi ainda mestre de cerimónias no concerto da *big band* de Benoît Charest, em apresentação da banda sonora de *Les Triplets de Belleville*, nas Noites do Palácio, no Porto. Em 2005, integrou o elenco de *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico), *Mosquete* e *As Lendas do Vale do Minho*, na Companhia Comédias do Minho, *Xarxa 25*, de La Fura dels Baus, no âmbito da quinta edição do Imaginarius – Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, e *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (TNSJ). ■



Fernando Moreira

Assistente do Homem do Casaco; Latação; Homem no Cinema; Convidado do Casamento; Vizinho; Homem de Guarda-chuva; Homem de Saco

Nasceu no Porto, em 1968. A nível académico, cursou Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, entre 1990 e 1992, e completou o curso de Formação Teatral da Seiva Trupe (1989), orientado por Claudio Lucchesi. Frequentou também uma oficina de escrita do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ, entre Outubro de 1999 e Maio de 2000, sob orientação de António Mercado. A sua actividade profissional, para além da representação, passa pela encenação, dramaturgia e formação. Já trabalhou com os encenadores José Carretas, Norberto Barroca, Paulo Castro, Nuno Carinhas, Julio Castronuovo, Alberto Magasela, Mónica Calle, António Feio, Júlio Cardoso, Claudio Lucchesi, entre outros. Fez parte do elenco de várias produções do TNSJ, como *Hamlet*, de William Shakespeare, enc. Ricardo Pais (co-produção Ensemble, TNDM II, TNSJ, Teatro Viriato – CRAEB, IPAE – ANCA/2002), *Arranha Céus* (1999), de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais, *A Ilusão Cómica* (1999), de Pierre Corneille, enc. Nuno Carinhas, e *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998), de Edward Bond, enc. Paulo Castro. Como encenador, destaca-se o seu trabalho em *O Espantalho Teso*, de Jorge Loureiro Figueira (TNSJ e T ZERO/2001), *Ratos e Homens*, de John Steinbeck (Teatro Art'Imagem/2004 e 2005), *Os Canhões de Nabarone*, dramaturgia e encenação em parceria com José Carretas (Panmixia/2005), e *Preconceito Aberto*, a partir de *O Preconceito Vencido*, de Marivaux (Teatro Independente de Paranhos/2005). No cinema, participou como actor em filmes realizados por Eduardo Condorcet, Rodrigo Areias, Saguenail (entre os quais *Ma's sin*, vencedor do Grande Prémio do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, em 1996), Paulo Castro e José Artur Matos e Carla Cabral. Enquanto dramaturgo, já escreveu as peças *Pedro Sem – Um Portuense de Maus Figados*, *Galafura*, *Médio Trinco*, *A Porta Aberta*, entre outras. Foi formador em várias oficinas e *workshops*, e é dobrador de séries de animação e filmes, desde 2000. ■



João Miguel Melo

Maksim

Fez o curso de Interpretação e licenciou-se em Estudos Teatrais na ESMAE. Em 1994, entrou para a Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral (ODIT), em Guimarães, projecto municipal sob a direcção artística de Moncho Rodri-

guez, no qual participou como actor em vários espectáculos, tendo ainda colaborado em animações, teatro de rua, projectos de expressão dramática para crianças e jovens, organização de festivais e na construção técnica de espectáculos. Em 1996, integrou o elenco do espectáculo *O Reino Desejado*, de Ronaldo Brito, projecto luso-brasileiro-espanhol apresentado nos três países e encenado por Moncho Rodriguez. Posteriormente, participou em produções de companhias do Porto como MetaMortemFase (*Bertolt*, a partir de Bertolt Brecht, enc. Peta Lily/1998), *Rostos em Ferida*, de Howard Barker, enc. Rogério de Carvalho/2001, *Perdidos no Escuro*, de Marina Carr, enc. Peta Lily/2002), Teatro Bruto (*Encarnado*, criação colectiva/1998), Teatro Só (*A Força do Hábito*, de Thomas Bernhard, *Don Juan em Sua Companhia*, de Regina Guimarães, encenações de António Lago/2000, *Os Visitantes*, de Botho Strauss, enc. António Lago/2001), Núcleo de Criação Teatral (*Cepervejo*, a partir de Maiakovski, enc. Andrzej Sadowsky/2001), Ao Cabo Teatro (*Purificados*, de Sarah Kane, enc. Nuno Cardoso/2002) e Companhia de Teatro de Braga (*Algumas Polaróides Explícitas*, de Mark Ravenhill, enc. Manuel Guede Oliva/2003, *Cantiga Para Já*, de Jean-Pierre Sarrazac e Cristina Mirjol, enc. Jean-Pierre Sarrazac/2003, *Da Vida de Komikaze*, de Alexei Chipenko, enc. Rui Madeira/2004, e *A Estalajadeira*, de Carlo Goldoni, enc. António Durães/2004). Em ópera, fez figuração especial na digressão de *L'Amore Industrioso*, de João de Sousa Carvalho, enc. Nuno Carinhas (Casa da Música/2000), e participou em *Punch and Judy*, de Harrison Birtwistle, enc. José Wallenstein (TNSJ/2002). No cinema, participou na curta-metragem *Antes de Amanhã*, de Saguenail (2000). *Jogas?* e *Os Canhões de Nabarone*, ambos encenações de José Carretas para a Panmixia, e *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso, produção TNSJ, são os trabalhos que realizou em 2005. ■



Luís Araújo

Liokha; Homem de Guarda-chuva; Homem de Saco; Convidado do Casamento

Nasceu no Porto, em 1983. Durante a sua formação no curso de Interpretação da ACE trabalhou com António Capelo, João Paulo Costa, Rogério de Carvalho, João Pedro Vaz, Kuniaki Ida, Natália Luiza, entre outros. Em 2003, no âmbito do SITE – Semana Internacional de Teatro, co-organizado por Coimbra, Capital Nacional da Cultura e TNSJ, trabalhou com Raimondo Cortese e com a companhia italiana Teatrino Clandestino. Profissionalmente, integrou espectáculos encenados por Luís Mestre (*Sickness*, de Raimondo Cortese/2002, *American Buffalo*, de David Mamet/2003, e *Vozes*, de Joe Penhall/2003), Manuel Sardinha (*Galileu*, a partir de Bertolt Brecht/2003), Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004, e *Woyzeck*, de Georg Büchner/2005) e Fernando Moreira (*Ratos e Homens*, de John Steinbeck/2004 e 2005). No cinema, participou no video-documentário *O Homem-Teatro*, de Edgar Pêra, e na curta-metragem *1111*, de M.F. Costa e Silva. Em 2002 fundou, com Miguel Bonneville e Vanda Cerejo, a associação cultural O Animal Perfeito. Trabalha regularmente em dobragens de documentários e filmes de animação. Actualmente, lecciona a disciplina de Iniciação ao Teatro na UATIP (Universidade do Autodidacta e da Terceira Idade do Porto). ■



Miguel Rosas

Spira

Nasceu no Porto, em 1978. Concluiu o curso de Teatro/Interpretação da ACE em 2000. Participou como ator nos espetáculos *Encarnado e Maldizeres*, produções do Teatro Bruto para a Expo'98, *Nós Todos 3* (1999), espetáculo musical infantil da companhia Arte Pública – Artes Performativas de Beja, autoria e encenação de Gisela Cañamero, *Caleidoscópio*, de Vânia Cosme, enc. Ana Luena e Paulo Freixinho (Teatro Bruto/2000), e *Don Juan*, de Bertolt Brecht, enc. Rogério de Carvalho (Teatro Bruto/2000). Integrou os elencos de *Azul*, encenação de João Paulo Costa a partir de textos de Marguerite Duras, *Amarelo*, enc. João Meireles, *Vermelho*, de Vânia Cosme, enc. Pedro Mendonça, e *Primárias*, de Vânia Cosme, espetáculos apresentados em 2001 no âmbito do projecto Círculo da Cor do Teatro Bruto. Em 2003, participou em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, enc. Kuniaki Ida, co-produção ACE, Teatro do Bolhão e TNSJ, e *Os Meteoros*, de Regina Guimarães e Saguenail, com direcção de Pedro Mendonça, produção Teatro Bruto. Integrou, em 2004, o elenco de *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso, produção TNSJ, e *O Cerejal*, de Anton Tchekhov, enc. Rogério de Carvalho. Em 2005, participou em *Heartbeat*, direcção de Miguel Cabral, produção Gerador, *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso, produção TNSJ, e *O Marido Confundido*, de Molière, enc. José Jorge Duarte, produção Comédias do Minho. No cinema, foi protagonista de *Rano Cru*, curta-metragem de Pedro Caiano, exibida na edição de 2002 do Fantasporto. Participa regularmente em dobragens para documentários. ■



Patrícia Brandão

Primeira Mulher; Luđmila Ivánovna; Vendedora; Convidada do Casamento; Mulher no Cinema; Mulher de Guarda-chuva

Nasceu no Porto, em 1974. É licenciada em Estudos Teatrais pela ESMAE, onde trabalhou com os encenadores Alan Richardson, António Pires, Álvaro Correia, Denis Bernard, Rogério de Carvalho, Nuno Cardoso, João Brites, João Mota, Julio Castronuovo, entre outros. Trabalhou técnicas vocais e musicais com Luís Madeira, Maria Luís França, Maria Repas, Inês Vicente, João Loio, João Henriques e László Sárý, e técnicas de movimento com Cristiana Rocha, Mariana Rocha, Joana Providência, entre outros. Em 2003, apresentou no Teatro Helena Sá e Costa o último trabalho de curso, *Not I*, de Samuel Beckett, enc. Álvaro Correia. Em 2004, integrou os elencos de *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso, produção TNSJ, e, em 2005, *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso, produção TNSJ, e *Jogas?*, encenação e dramaturgia de José Carretas, produção Panmixia. ■



Paulo Moura Lopes

Rapaz; Latagão; Director da Escola; Noivo; Homem de Guarda-chuva; Homem do Saco

Nasceu no Porto, em 1974. Estreou-se no teatro aos 17 anos num grupo amador. Estudou Interpretação no Balletteatro Escola Profissional, onde trabalhou com os encenadores Roberto Merino, João Paulo Seara Cardoso, Jorge Levi, José Wallenstein e Paulo Castro, e com a coreógrafa Isabel Barros. Já enquanto actor profissional, integrou o elenco de espetáculos encenados por Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, António Lago, Fernando Mora Ramos, Nuno Cardoso, António Durães, Rogério de Carvalho, Ana Bettencourt e Pedro Marques. Participou em *Máquina-Homem (Clone-Fighters)*, integrado no projecto Peregrinação, da Expo'98 (encenação de João Paulo Seara Cardoso). No TNSJ, fez parte do elenco de *Sexto Sentido*, de Abel Neves, Regina Guimarães, António Cabrita e Francisco Mangas, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Cardoso (Dramat/TNSJ, 1999), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (TNSJ e Teatro Só, 2001), e *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2005). Em 2005, no Teatro da Cornucópia, foi actor em *A Cadeira*, de Edward Bond, e *Sangue no Pescoço do Gato*, de Rainer Werner Fassbinder, ambas encenações de Luis Miguel Cintra. Na área da dança, participou em *Quarto Escuro e Pó*, coreografias de Isabel Barros. Entrou na série televisiva *Almeida Garrett*, realizada por Francisco Manso. Foi professor de Teatro e Expressão Dramática no Espaço T e no Seminário do Bom Pastor. ■



Sandra Salomé

Primeira Velha; Avó; Convidada do Casamento; Mulher no Cinema; Mulher de Guarda-chuva

Nasceu em 1972, no Porto. Frequentou o curso de Interpretação na ACE, entre 1992 e 1996, e a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, entre 1996 e 1998. Entre os seus últimos espetáculos contam-se *D. Juan ou o Festim de Pedra*, de Molière, enc. Kuniaki Ida (ACE, Teatro do Bolhão, 2005), *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, enc. João Paulo Costa (ACE, Teatro do Bolhão, 2004), *A Fada Oriana*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, criação de Joana Providência (ACE, Teatro do Bolhão, 2004), e *Pioravante Marche*, de Samuel Beckett, enc. Joana Providência (ACE, Teatro do Bolhão e TNSJ, 2003). Participou ainda em espetáculos encenados por Pedro Mendonça, Peta Lily, Rogério de Carvalho, Ronen Abas (*Shalom*, de Possidónio Cachapa, co-produção MetaMortemFase, ANCA, TNSJ) e Alan Richardson. Encenou *Mirabiles* (Companhia Diabo a Quatro, 1998/99), *Circo Íntimo*, a partir de Henry Miller, e *O Quadro Roubado*, de Ilse Losa (ambos produções da MetaMortemFase, 1999). Foi actriz na média-metragem *A Dupla Viagem*, de Teresa Garcia (2000) e desempenhou actividade como formadora de teatro. Faz regularmente leitura de poesia, com destaque para a participação nas Quintas de Leitura do Teatro do Campo Alegre. Entre outros, já leu textos de José Luís Peixoto, António Mega Ferreira, Al Berto, Conde de Lautréamont e Maria do Rosário Pereira. Integra o colectivo poético Caixa Geral de Despojos. É co-fundadora da companhia de teatro MetaMortemFase. ■



Tónan Quito

Homem do Casaco; Gato; Convidado do Casamento; Homem de Guarda-chuva; Rapaz de Blusão Vermelho; Sedoi; Homem de Saco

Nasceu em 1976. Fez a sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde concluiu a licenciatura de Formação de Actores/Encenadores. Começou o seu percurso como actor com o Quarto Período – O do Prazer, tendo participado em todos os espetáculos dirigidos por António Fonseca (*Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare, *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, *Dia de Marte*, de Edward Bond, *Lisístrata*, de Aristófanes) e em *Gimme 5*, encenado por Fernando Ribeiro. Estreou-se profissionalmente no Teatro da Cornucópia, onde participou nos seguintes espetáculos encenados por Luis Miguel Cintra: *O Triunfo do Inverno*, de Gil Vicente (1994), *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (1996), *Os Sete Infantes de Lara*, a partir da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e de um auto tradicional transmontano (1997), *O Casamento de Figaro*, de Beaumarchais (1999), e *O Novo Menoz ou História do Príncipe Tandi de Cumba*, de Jakob Lenz (2001). Na mesma companhia, foi ainda dirigido por Christine Laurent em *D. João e Fausto*, de Christian Dietrich Grabbe (2001). Trabalhou com António Pires em *Peter Pan* (Teatro Mais/1997), Luís Assis em *Uma Casa na Árvore* (Cassefaz/1999), Lúcia Sigalho em *Dedicatórias* (Companhia de Teatro Sensurround/2000), Joaquim Horta em *Ruído* (Artistas Unidos/2000), Paula Diogo em *Diotima e Alice no Armário* (Teatro Praga/2001 e 2004), com o Teatro da Garagem em *Migalhas de um Deus Intratável* (2001) e *Os Donos dos Cães* (2002), textos e encenações de Carlos J. Pessoa, e com Nuno M Cardoso em *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe (Cão Danado e Companhia e TNSJ/2003). Integra com regularidade o elenco de espetáculos encenados por Nuno Cardoso: *Purificados*, de Sarah Kane (TNDM II, Teatro Helena Sá e Costa, Ao Cabo Teatro/2002), *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (Ao Cabo Teatro, TNDM II/2003), *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (TNSJ/2004) e *Woyzeck*, de Georg Büchner (TNSJ/2005). Em 2003, participou na curta-metragem *I'll See You in My Dreams*, realizada por Filipe Melo e, já em 2004, na série *Até Amanhã Camaradas*, realizada por Joaquim Leitão. O seu último trabalho, em que foi co-criador, foi *Da Mão para a Boca*, de Paul Auster, uma co-produção Truta – Associação Cultural (de que foi fundador, em 2003) e Teatro Praga (2005). ■

Ficha Técnica

Director

Ricardo Pais

Assistente

Paula Almeida

Subdirectora (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes

Assistente

Luísa Archer

Subdirector (Produção)

Salvador Santos

Assistente

Liliana Oliveira

Assessores de Direcção

José Luís Ferreira

Vítor Oliveira

Nuno Cardoso

Director Artístico TNSJ

Ricardo Pais

Assistente

Hélder Sousa

Director Artístico TeCA

Nuno Cardoso

Chefia de Produção

Maria João Teixeira

Assistentes

Liliana Oliveira

Maria do Céu Soares

Direcção Técnica

Carlos Miguel Chaves

Adjuntos

Rui Simão

Emanuel Pina

Secretária

Manuela Cunha

Direcção de Montagem

Teresa Grácio

Cláudia Ribeiro

(coordenação de guarda-roupa)

Elisabete Leão

(coordenação de adereços)

Teresa Batista

Direcção de Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Liliana Abelho

Ricardo Silva

Adereços

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Isabel Pereira

Guarda-roupa

Celeste Marinho

(mestra-costureira)

Fátima Roriz

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Som

Francisco Leal

Miguel Ângelo Silva

António Bica

Joel Azevedo

Luz

Rui Simão

Abílio Vinhas

Filipe Pinheiro

Fred Rompante

João Coelho de Almeida

José Rodrigues

António Pedra

Mecânica de Cena

Filipe Silva

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Ferreira

Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

*Departamento
de Comunicação
e Relações Internacionais*

José Luís Ferreira
Assistente
Eunice Basto

Promoção e Marketing
Joana Guimarães

Centro de Edições
João Luís Pereira
Cristina Carvalho
João Pedro Barros

Gabinete de Imprensa
Pedro Sobrado
Inês Braga
Assistente
Carla Simão

Design Gráfico
João Faria

Fotografia e Vídeo
João Tuna

*Departamento
de Informação
e Tecnologia*
Vítor Oliveira
Secretária
Susana de Brito
Centro de Informação
Paula Braga
Informática
Paulo Veiga

Relações Públicas
Luísa Portal
Assistentes
Rosalina Babo
Diná Gonçalves

Frente de Casa
Fernando Camecelha
Assistentes
Alberto Rebelo
Conceição Duarte
Jorge Rebelo

Responsáveis de Bilheteira
Fernando Camecelha
(TNSJ)
Conceição Duarte
(TeCA)

Bilheteiras
Catarina Oliveira
Fátima Tavares
Patrícia Oliveira
Sónia Silva

Fiscal de Sala
José Pêra

*Serviços Administrativos
e Financeiros*
Domingos Costa
Ana Maria Dias
Ana Roxo
Carlos Magalhães
Goretti Sampaio
Helena Carvalho
Paula Simões

*Manutenção
Geral/Segurança*
Joaquim Ribeiro
Abílio Barbosa
Carlos Coelho
Joaquim Rocha
José Pêra
Júlio Cunha
José Carlos Cunha

Motoristas
António Ferreira
Carlos Sousa

Bar
Júlia Batista

Técnicas de Limpeza
Adelaide Marques
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira
Glória Martinho
Lídia Pereira



