

PLATÓN OV

manual de leitura



PLATÓNOV

de Anton Tchékhov
tradução António Pescada

encenação Nuno Cardoso
cenografia F. Ribeiro
figurinos Storytailors
desenho de luz José Álvaro Correia
movimento Marta Silva
assistência de encenação Victor Hugo Pontes
preparação vocal e elocução João Henriques

interpretação
António Fonseca *Porfírii Semiónovitch Glagóliev*
Daniel Pinto *Ossip*
Fernando Moreira *Ivan Ivánovitch Trilétski*
Hugo Torres *Mikhail Vassílievitch Platónov*
João Castro *Timofei Gordéievitch Bugrov*
Jorge Mota *Abram Abrámovitch Vengueróvitch*
José Eduardo Silva *Kirill Porfírievitch Glagóliev*
Lígia Roque *Anna Petrovna Voinítseva*
Luís Araújo *Issak Abrámovitch Vengueróvitch*
Marta Gorgulho *Aleksandra Ivánovna (Sacha)*
Micaela Cardoso *Sofia Egórovna*
Paulo Freixinho *Guerássim Kuzmitch Pétrin*
Pedro Almendra *Nikolai Ivánitch Trilétski*
Pedro Frias *Pável Petróvitch Scherbuk; Marko*
Sandra Salomé *Maria Efímovna Grékova*
Sérgio Praia *Serguei Pávlovitch Voinítsev*

coordenação de produção Maria João Teixeira
assistência de produção Mónica Rocha
assistência de produção e de encenação Rita Figueiredo (estagiária)
direcção técnica Carlos Miguel Chaves
direcção de palco Rui Simão
direcção de cena Ricardo Silva, Pedro Manana
cenografia (coordenação) Teresa Grácio
maquinaria de cena Filipe Silva (coordenação), Adélio Pêra, Joaquim Marques,
Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Sérgio
som Joel Azevedo, João Oliveira
luz Filipe Pinheiro (coordenação), Abílio Vinhas, José Carlos Cunha, José Rodrigues
adereços e guarda-roupa Elisabete Leão (coordenação); Teresa Batista (assistente);
Patrícia Nunes (pesquisa e compra de materiais); Celeste Marinho (mestra-costureira);
Nazaré Fernandes, Fátima Roriz, Virgínia Pereira, Esperança Sousa (costureiras);
Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa); Guilherme Monteiro, Dora Pereira,
Nuno Ferreira (aderecistas)
auxiliar de camarim Carla Martins

produção TNSJ

dur. aprox. [3:50] com dois intervalos
classif. etária M/12 anos

Teatro
Nacional
São João

17 Julho
3 Agosto
2008

ter-sáb 21:00
dom 16:00

apoios



Viveiroplantas – Abel de Pinho Moreira, Lda.
Casa Barral – Barral de Almeida, Lda.

apoios à divulgação



agradecimentos

Polícia de Segurança Pública
DREN – Direcção Regional de Educação do Norte
Eng.º Dulce Miranda
Ivo C. Faro – Técnicos de Electrónica
Manuel Correia – Antiquário
Maló Patrício

edição Centro de Edições do TNSJ
coordenação João Luís Pereira
documentação Paula Braga
design gráfico João Faria, João Guedes
fotografia João Tuna, Julien de Rosa (retrato
de João Branco e Luis Sanchez)
impressão LiderGraf, Artes Gráficas, SA

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 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

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.



Platónov, Bazárov, vitalidade, utopia e desencanto

PLATÓNOV Esta magnífica recomendação basta-me para ter o direito de lhe perguntar, Sofia Egórovna, como passa? Como vai a sua saúde?
SOFIA EGÓROVNA Em geral vivo muito sofrivelmente, mas a saúde não está lá muito boa. E você, como vai? O que faz agora?
PLATÓNOV O destino pregou-me uma partida que eu nunca poderia supor naquele tempo em que você via em mim um segundo Byron, e eu me via como um futuro ministro e um Cristóvão Colombo. Sou um mestre-escola, Sofia Egórovna, nada mais.
SOFIA EGÓROVNA Você?
PLATÓNOV Sim, eu... (*Pausa.*) Talvez seja um pouco estranho...
SOFIA EGÓROVNA Isso é incrível! Mas porquê... Porque não conseguiu melhor?
PLATÓNOV Uma frase não chega para responder à sua pergunta, Sofia Egórovna... (*Pausa.*)
SOFIA EGÓROVNA Ao menos terminou a universidade?
PLATÓNOV Não. Desisti.
SOFIA EGÓROVNA Hum... Em todo o caso, isso não o impede de ser um homem?
PLATÓNOV Desculpe... Não percebi a sua pergunta...
SOFIA EGÓROVNA Eu não me exprimi com clareza. Isso não o estorva de ser um homem... de trabalhar, quero dizer, por exemplo no campo da liberdade, da emancipação das mulheres... Isso não o impede de servir uma ideia?
TRILÉTSKI (*À parte.*) Fala de mais!
PLATÓNOV (*À parte.*) Esta agora! Hum... (*Para ela.*) Como hei-de dizer? Talvez isso não me estorve, mas... estorvar de quê? (*Ri-se.*) A mim nada me pode estorvar. Eu sou como uma pedra imóvel. As pedras imóveis são para estorvar... •

ANTON TCHÉKHOV – *Platónov*

— Bravo, bravo! Escuta, Arkádi... aí está como devem expressar-se os jovens de hoje! E, é claro, como não hão-de eles segui-lo! Dantes os jovens tinham de estudar; não queriam passar por ignorantes e por isso trabalhavam mesmo contrariados. Mas agora basta-lhes dizer: tudo no mundo é absurdo! — e está o assunto arrumado. Os jovens ficam encantados. E na verdade, outrora eram uns papalvos, mas agora tornaram-se de súbito niilistas.
— Vejo que o senhor foi traído pelo tão gabado sentido da dignidade pessoal — disse Bazárov, fleumático, enquanto Arkádi se inflamava e lançava chispas pelos olhos. — A nossa discussão foi demasiado longe... Parece-me melhor terminá-la. Eu estarei disposto a concordar consigo — acrescentou ele, levantando-se — quando me apresentar ao menos uma instituição na nossa existência contemporânea, familiar ou social, que não suscite uma recusa completa e implacável.
— Eu apresento-lhe milhões delas — exclamou Pável Petróvitch —, milhões! Veja, por exemplo, a comunidade. Um frio sorriso de mofa crispou os lábios de Bazárov.
— Bem, no que se refere à comunidade — disse ele —, é melhor falar com o seu irmão. Parece que ele agora já conhece na prática o que é a comunidade, a caução solidária, a abstinência e coisas que tais.
— A família, finalmente, a família tal como ela existe entre os nossos camponeses! — exclamou Pável Petróvitch.
— E também esse assunto, melhor será para o senhor não o analisar em pormenor. O senhor já ouviu talvez falar das noras escolhidas pelos sogros? Escute, Pável Petróvitch, dedique uns dois dias ao assunto e imediatamente descobrirá alguma coisa. Examine as nossas classes sociais e medite bem sobre cada uma delas, e entretanto eu e o Arkádi vamos...
— Escarnecer de tudo — exclamou Pável Petróvitch.
— Não, dissecar rãs. Vamos, Arkádi. Adeus, senhores! •

IVAN TURGUÉNIEV – *Pais e Filhos* [1862]. Lisboa: Relógio D’Água Editores, cop. 2007. Trad. António Pescada. p. 62-63.

Vista pelo seu lado cómico, a vida é obrigatoriamente mais objectiva do que vista pelo lado trágico. Se a olharmos com uma certa distância, vemos que qualquer acontecimento, do nascimento à morte, tem a sua faceta cómica. Enquanto médico, Tchékhov não podia deixar de ver a realidade impregnada desse matiz cómico.
Na Rússia, em França e em Inglaterra construiu-se o ícone-chavão de uma Rússia feita de álcool, melancolia e lágrimas, e essa imagem ganhou raízes no coração das pessoas. Durante muito tempo, todos os aspectos cómicos foram obliterados, em lugar deles havia as lentidões, os longos silêncios para mostrar a que ponto a vida era monótona. Apresentavam-se pessoas desvitalizadas e muito belas. Trata-se de um grande erro em relação à realidade, à vida tal como Tchékhov a via: é claro que as condições de tédio e frustração, em vez de desvitalizarem as pessoas, dão-lhes vontade de dramatizar a mais pequena coisa e isso gera uma imensa vitalidade. É ridículo e trágico ao mesmo tempo. Essa imensa vitalidade esbanjada para nada...
Até há uma dezena de anos, em Inglaterra (não sei como era em França), Tchékhov apresentava-se como uma música triste e sentimental; subitamente, deu-se uma reacção e começou-se a representar os mesmos textos em tom de farsa, por vezes com um cheiro a regionalismo. O melhor Tchékhov que conheço é o filme russo *Peça Inacabada para Piano Mecânico* [realizado por Nikita Mikhalkov em 1977, a partir de *Platónov*], onde se vêem personagens representar com uma imensa alegria de viver, num sítio onde nem há vida, nem alegria. É uma explosão de alegria que não tem rumo. •

PETER BROOK – “La cerisaie, une immense vitalité”. *Théâtre en Europe*. N.º 2 (Avr. 1984). p. 50-53. Trad. Regina Guimarães.

O desencanto é um oximoro, uma contradição que o intelecto não pode resolver e só a poesia é capaz de exprimir e preservar, porque diz que o encanto está ausente mas não deixa de sugerir, pelo modo e o tom em que o diz, que apesar de tudo existe e pode ressurgir quando menos o esperamos. Uma voz diz que a vida não tem sentido, mas o seu timbre profundo é o eco desse sentido. A ironia de Cervantes, que desmascarou o fim e a torpeza da cavalaria, exprimiu também a poesia e o encanto da cavalaria.
O desencanto, que corrige a utopia, reforça o seu elemento fundamental, a esperança. “O que posso esperar?”, interroga-se Kant na *Crítica da Razão Pura*. A esperança não nasce de uma visão do mundo tranquilizadora e optimista, mas sim da dilaceração da existência vivida e sofrida sem véus, que cria uma irreprimível necessidade de resgate. O mal radical – a radical insensatez com que se apresenta o mundo – exige que o perscrutemos em profundidade, para podermos afrontá-lo com a esperança de o superarmos. Charles Péguy considerava a esperança a maior de todas as virtudes, precisamente por ser tão profunda e tão forte a propensão para desesperar, e por ser tão difícil, como afirma no seu *Pórtico do Mistério*

da Segunda Virtude, recuperar a fantasia da infância, assistir ao rumo que as coisas vão tomando e acreditar ainda assim que amanhã tudo será melhor. [...]
O desencanto é uma forma irónica, melancólica e aguerrida da esperança; modera o seu *pathos* profético e generosamente optimista, que subestima facilmente as pavorosas possibilidades de regressão, de descontinuidade, de trágica barbárie latentes na história. Talvez não possa existir um verdadeiro desencanto filosófico, mas tão-só poético, porque apenas a poesia é capaz de representar as contradições sem resolvê-las conceptualmente, compondo-as numa unidade superior, elusiva e musical. Talvez por isso, o livro maior do desencanto, *A Educação Sentimental* de Flaubert – o livro de todas as desilusões, como já o definiram –, é também, na melodia do seu fluir melancólico e misterioso como o do tempo, o livro do encanto e da sedução de viver. Todo o mito revive e refulge apenas quando se desmistifica o seu estereótipo, o seu fascínio de papelão. Os mares do sul convertem-se numa paisagem da alma nas páginas de Melville ou de Stevenson, que desmontam com crueza qualquer pretenso cenário de paraíso intacto. Apenas criticando um mito se pode colocar em evidência a fascinação a que se resiste. O verdadeiro sonho, escreve Nietzsche, é a capacidade de sonhar sabendo que se sonha.
A história literária ocidental dos últimos dois séculos é uma história de utopia e desencanto, da sua inseparável simbiose. A literatura coloca-se frequentemente face à história como o outro lado da lua, o lado que deixa na sombra o curso do mundo. Este sentido da existência de uma grande falha na vida e na história não é mais do que a exigência de algo irredutivelmente distinto, de uma redenção messiânica e revolucionária, falida ou negada por cada revolução histórica. O indivíduo denuncia uma ferida profunda que lhe coloca dificuldades na realização plena da sua personalidade face à evolução social, levando-o a sentir a ausência da verdadeira vida. O progresso colectivo evidencia o mal-estar do indivíduo; ambicionar viver é coisa de megalómanos, escreve Ibsen, querendo com isto dizer que só a consciência do árduo e temerário que é aspirar à vida autêntica pode permitir que nos aproximemos dela. •

CLAUDIO MAGRIS – “Utopía y Desencanto”. In *Utopía y Desencanto: Historias, Esperanzas e Ilusiones de la Modernidad*. Barcelona: Anagrama, cop. 2001. p. 15-16.

A vida de *Platónov*

ANTÓNIO PESCADÁ

Uma peça sem título

É tido como certo que Tchékhov escreveu em 1878 uma peça intitulada *Безотцовщина* (*Bezotsóvschina* – *Órfão de Pai*), que é referida numa carta do seu irmão Mikhail, datada de Outubro desse ano. Mas não há provas conclusivas de que seja Platónov esse “órfão”.

O manuscrito desta peça, que tem sido apresentada como *Platónov*, foi encontrado nos arquivos do autor e nele faltava a página de título. Permaneceu, assim, a incerteza sobre se este texto era o mesmo a que Mikhail Tchékhov se referia na citada carta.

Há no entanto a certeza de que é esta, *Platónov*, a peça referida mais tarde pelo mesmo Mikhail Tchékhov: “Ainda em estudante [A. Tchékhov] escreveu uma peça que esperava ver representada no Mali Teatr de Moscovo, tendo mesmo apresentado o texto à actriz Maria Ermólova. Era uma peça bastante densa, com uma linha-férrea, ladrões de cavalos e o linchamento de um cigano”. É *Platónov*, sem qualquer dúvida, e foi proposta a Ermólova durante o ano lectivo de 1880-1881.

Contudo, a primeira edição do texto, publicada pelo Arquivo Central da então União Soviética em 1923, apresenta-o simplesmente como *Неизданная пьеса А.П. Чехова* (*Peça inédita de A.P. Tchékhov*). E uma edição recente (2006) de todas as peças de Tchékhov num só volume, que inclui, além das peças de “grande formato”, as peças em um acto (com a única excepção de *Tatiana Répina*), dá-lhe ainda o título *Bezotsóvschina*.

No entanto, praticamente todos os espectáculos feitos com este texto, tanto na Rússia como noutros países, aparecem com o título de *Platónov*. Mas há excepções. Por exemplo, o encenador russo Lev Dódin encenou com esta peça em Petersburgo, em 2004, um espectáculo a que chamou *Пьеса без названия* (*Peça Sem Título*).

Platónov nos teatros do mundo

Durante décadas, esta peça foi relativamente desprezada pelos teatros, em parte talvez por ser demasiado extensa. Se representada a totalidade do texto, sem cortes, daria um espectáculo de pelo menos seis horas – o jovem Anton Tchékhov não tinha ainda a experiência viva do teatro. Mas possivelmente também por ser considerada uma obra de juventude, sem a maturidade e a perfeição formal das “quatro” mais célebres peças do autor [*A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *O Tio Vânia*, *O Cereja*]. E a verdade é que ao longo dos tempos tem sido muito menos representada do que as “quatro”.

No entanto, principalmente a partir da segunda metade do século XX, *Platónov* teve um reconhecimento e uma aceitação cada vez maiores por parte dos profissionais e dos públicos de teatro. Não apenas na Rússia, mas também em França a partir de 1956, e em Inglaterra a partir de 1960, num espectáculo em que o actor Rex Harrison desempenhou o papel principal, no Royal Court Theatre.

Desde então, não parou de ser representada e editada um pouco por todo o mundo, tendo sido mesmo apresentada em Portugal na década de 1990, traduzida do francês e com encenação de Rogério de Carvalho.

Ainda na década de 1970, o cineasta Nikita Mikhalkov inspirou-se principalmente na peça *Platónov* para o seu delicioso filme *Peça Inacabada para Piano Mecânico*.

A peça conheceu entretanto outras “adaptações”, devidas por certo à sua grande extensão, mas também à sua grande riqueza. Assim, o Teatro Polaco de Wroclaw apresentou em 1998, no Festival Tchékhov de Moscovo, um espectáculo só com o quarto acto da peça. Mais recentemente, já neste ano de 2008, o actor e encenador russo Aleksandr Dorónin estreou em Moscovo, no Teatro Académico Juvenil da Rússia, um espectáculo intitulado *Platónov. III Acto*, com a duração de hora e meia, em que encenava, como é óbvio, apenas o terceiro acto. Assim provando, se necessário fosse, que uma grande obra, grande não apenas em extensão mas também em densidade, permite diferentes formas de abordagem. Porque embora uma obra seja em geral maior do que a soma das suas partes, também acontece algumas partes de algumas obras valerem por si mesmas e conquistarem uma certa autonomia. Não faltam exemplos.

Platónov e o sentido da vida

Obra de juventude, *Platónov* contém já alguns dos elementos que iriam ser desenvolvidos nas peças posteriores e enriquecer-se, enriquecendo-as. Aqui, como nas outras peças, e de resto em toda a sua obra, Anton Tchékhov faz o retrato social de uma certa camada da sociedade russa de uma determinada época. Essa camada social inclui elementos da pequena nobreza arruinada ou em vias de o ser – não falta nas peças de Tchékhov o latifundiário falido –, alguns intelectuais e elementos da burguesia em ascensão, no fundo, aquilo a que hoje chamaríamos a classe média, consciente da crise profunda da sociedade, mas incapaz de apontar saídas para vencer essa crise. Embora tenham a consciência mais ou menos clara de que vivem um período de ruptura, de que a vida não poderá continuar assim, não têm uma perspectiva clara de futuro. Limitam-se a sonhar com a mudança, com uma vida melhor e mais justa. Mas não passam daí. E parecem não perceber que os sonhos de uma vida diferente e melhor não bastam para mudar a vida.

Gorki escreveu que Tchékhov, através das suas personagens, está a dizer à sociedade do seu tempo: “Meus senhores, vocês levam uma vida detestável!”. E não lhes diz mais. Mas a grandeza de Tchékhov está em que as suas personagens e as relações entre elas vão muito além das circunstâncias históricas em que “vivem”, para expressar os dramas, os conflitos e as contradições inerentes à natureza humana. É isso que define os autores “clássicos”, desde os gregos até aos actuais.

Um traço característico de toda a obra de Tchékhov, tanto dramática como ficcional, é a grande humanidade com que trata as suas personagens. Mesmo quando fazem as piores tropelias, não lhes grita, nem grita para mostrar ao espectador ou ao leitor como são terríveis as coisas que elas dizem e fazem. Limita-se a mostrá-las, a fazê-las falar. É como se nos dissesse a nós, espectadores: vejam, são apenas humanos, como vocês.

Platónov, pobre Don Juan rural, não tendo mais que fazer, seduz e humilha as mulheres, que por seu lado se deixam humilhar e seduzir, apesar da humilhação ou por causa dela. Mas se a vida é só isto, para quê viver? Em *A Gaivota*, Tréplev, perdido o sentido da vida, encontra a saída no suicídio. Mikhail Platónov, prisioneiro das suas contradições, embora conscientemente não queira morrer, procura inconscientemente a morte. E acaba por encontrá-la, talvez de onde menos se esperava.

Mas são esses os dramas e as contradições inerentes à natureza humana que fazem a eternidade das obras de Tchékhov. •



O quarto “pê”

Entrevista com NUNO CARDOSO. Por ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA.*

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA Nas entrevistas que deu nestes últimos dois, três anos, o Nuno evoca com alguma frequência Tchékhov, como um dos autores que gostaria de encenar, e refere o desejo de abordar, num futuro próximo, uma obra concreta: *A Gaivota*. Eu começaria por lhe perguntar as razões que o levaram a fazer aquilo que me pareceu ser um desvio no seu projecto tchekhoviano inicial, abandonando *A Gaivota*, e a encenar aquela que é a obra inaugural de Tchékhov.

NUNO CARDOSO Não se trata de um desvio, porque a vontade de encenar *Platónov* existia antes de *A Gaivota*. Eu comecei por descobrir *Platónov* com *Point Blank*, dos STAN [espectáculo que se estreou em Agosto de 1998, no Festival Citemor, Montemor-o-Velho], que era uma versão muito *trendy*, muito *blasé* de *Platónov*. E fiquei desde logo muito fascinado pela personagem. Andei muito tempo até descobrir uma tradução e quando finalmente a encontrei e li, o meu entusiasmo arrefeceu um bocadinho: não compreendi muito bem a tradução e achei a obra dispersa. Mas *Point Blank* levou-me a ler toda a obra dramática de Tchékhov, e fui descobrindo ligações precisas entre o universo que ele evoca e o meu próprio universo. Isto porque não me considero uma pessoa muito cidadina, apesar de as minhas encenações evocarem esse lado de vivência urbana. Eu sou um rural, se quisermos, nasci e cresci na província. Todo o meu imaginário está ligado a uma sociedade rural: estratificada, fechada, logo, clinicamente observável. E como só trabalho coisas que têm que ver com as minhas ressonâncias, tudo isso me ligou muito a *Platónov*. *A Gaivota* surge não tanto ligada àquilo que encontrei e continuo a encontrar em Tchékhov, que é uma partilha de olhares sobre a sociedade, mas a uma visão sobre aquilo que nós, as pessoas do teatro, fazemos. E sim, já tive uma vontade brutal de a encenar, mas a oportunidade de fazer *Platónov* surgiu primeiro. Eu, à semelhança do João García, que quer escalar todas as grandes montanhas do mundo, quero encenar a totalidade da obra dramática de Tchékhov. Gostava de ter a sorte de o fazer.

Essa vontade é extensível a outros autores, ou está circunscrita a Tchékhov? Há obras de outros autores que eu quero muito fazer, como por exemplo *O Inimigo do Povo*, de Ibsen, *Hamlete Henrique IV*, de Shakespeare, esta última porque quero trabalhar a personagem de Falstaff. Gostava de fazer Racine, quero voltar a Ésquilo, tenho uma vontade imensa de regressar aos textos da Antiguidade Clássica, porque quero trabalhar com Frederico Lourenço, que é uma pessoa que admiro muito como tradutor. Resumindo e concluindo, tenho planos de trabalho até à idade da reforma. [Risos.] Quero fazer muita coisa, posso até falar-lhe de um programa, mas da maneira como evoluiu o contexto cultural português, nomeadamente na área das artes performativas, é impossível a um encenador novo, que surge e cresce neste contexto, desenvolver um programa. Quando muito, pode concretizar projectos, o que resulta numa inversão importante e digna de reflexão por quem de direito, já que é completamente antitética em relação aos princípios do teatro português contemporâneo, sustentado no trabalho de companhias fundamentadas por programas que as definem e têm mais ou menos norteado e caucionado o seu percurso e projectos.

Podemos então dizer que, neste momento, o Nuno vai concretizando projectos do seu programa? Exactamente o contrário. Eu vou fazendo projectos e, volta e meia, olho para trás e penso que talvez tenha um programa. Não sei.

Platónov, tendo em conta as suas características – uma obra de juventude, inacabada, problemática, muitas vezes considerada “falhada” e irrepresentável –, tem dado origem a inúmeras versões cénicas. Quais as diferenças fundamentais entre o texto integral traduzido por António Pescada e a versão cénica? E, já agora, aproveito para lhe perguntar se a versão cénica também foi trabalhada com o António Pescada. Em termos de estrutura, a versão cénica segue muito de perto a versão integral. Fiz alguns cortes, sobretudo nos momentos em que a obra me parece excessivamente digressiva e descritiva – palavrosa, se quisermos. Eliminei coisas que me pareceram dispensáveis, como um determinado número de convenções que estão plasmadas no texto e que, a meu ver, não são necessárias no teatro actual.

Mas que são, também, características da obra de Tchékhov, “complicada como um romance”, diz o autor, a propósito de *As Três Irmãs*, numa carta à actriz Kommissarjevskaja... O abandono do drama às perversões do romance parece-me bastante evidente em *Platónov*... Sim, é uma obra quase eufórica no sentido da descoberta da escrita teatral, ainda contaminada por pedaços de narrativa que não pertencem, digamos, ao dizer e ao fazer teatrais. Os cortes foram feitos por mim, com a completa anuência do António Pescada. Mas devo confessar que fiquei um bocadinho insatisfeito com eles, porque obedeceram a uma estratégia muito racionalizada, obviamente com um fundo prático: ao fazê-los eu estava a imaginar a cena, mas não foram experimentados. Começaram a ser feitos antes e foram finalizados nos primeiros ensaios.

Foi a falta de tempo que determinou essa opção? Obviamente, porque nos falta sempre tempo. Cada vez mais sinto vontade de experimentar, sem a necessidade de chegar a um resultado. Poderíamos chamar a estes dois meses e meio de ensaios um *sprint* final com vista a um resultado. Mas fiquei triste por não ter conseguido encontrar, no meu processo criativo, uma possibilidade para os experimentar, para os testar com os actores. Mas os cortes estão a funcionar bem, e os actores têm sido fantásticos, têm trabalhado muito.

Também a partir das entrevistas que foi dando, parece-me poder concluir que a decisão de encenar uma determinada peça depende bastante da relação que pode estabelecer entre o texto e algumas das preocupações que a contemporaneidade lhe suscita. Isso também se aplica no caso de *Platónov*? Ou seja, *Platónov* é para si, como aliás é dito na peça, “o melhor exemplo da moderna indefinição”? Quando olhamos para uma mulher bonita pensamos imediatamente em *agarrá-la*. Acontece exactamente o mesmo com um texto dramático. O texto que me apetece fazer tem de se parecer com uma mulher muito bonita. [Risos.] Agora mais a sério: um texto desperta a minha curiosidade quando me leva a questionar a minha conduta como

cidadão, como artista. No caso concreto desta peça, aquilo que desde logo me *agarrou* foi a personagem de Platónov. Ele é o retrato fiel, ou se quisermos, uma caricatura, uma alegoria do homem contemporâneo. Ontem, em casa, estava a pensar que vivemos tão esmagados pela globalização, tão angustiados por essa completa facilidade de sabermos tudo o que se passa, a todo o momento, em todo o lado, vivemos tão absorvidos pelo aquecimento global, pelas guerras, que de repente nos desresponsabilizamos completamente da nossa individualidade, das nossas vivências no nosso pequeno burgo, no nosso bairro, na nossa família. A peça começou por chamar-se *Órfão de Pai*, e a sociedade portuguesa continua a dizer às pessoas da minha geração que não somos propriamente órfãos de pais, mas antes que não somos bem vistos pelos nossos pais, e vice-versa. Há uma imensa fenda de incomunicabilidade. Estamos órfãos de referências. Esta sociedade produz muitos falhados...

Como Platónov? Exactamente. Corremos o risco de sermos uns falhados tonitruantes, com estilo, uns putativos artistas de gaveta, que pululam cada vez mais por aí. Vivemos numa sociedade em que as relações de sedução são predominantes, em que é glorificado na televisão o estilo, o bronzeado, em que se fala mau português nas séries juvenis, e aqui falar mal não é falar com sotaque, mas falar mal gramaticalmente – e isso é valorizado. É uma sociedade sem responsabilidade, sem memória, ou melhor, que renega a sua memória. Mas a memória viva também renega aquilo que gerou, estamos um bocadinho neste reino de possibilidades, em que a sedução e o arrependimento valem por si mesmos, e tudo acaba muito subitamente. A cidade do Porto é uma boa amostra deste estado de coisas, porque é uma cidade sem memória. Não há memória das companhias teatrais da década de 90, não há memória do mito fundador que foi António Pedro, e por aí fora. É uma cidade que está sempre no mesmo sítio, que está sempre a começar do zero. A sociedade de Platónov é vampiresca, também nunca sai do mesmo sítio, nunca. Quando Anna Petrovna lhe diz qualquer coisa como “você andou a seduzir outra vez e, como no ano passado, anda sempre bêbado”, ficamos com a sensação de que Platónov está a rever o filme da temporada anterior: ele hiberna durante seis meses e depois, sem memória, volta a fazer a mesma coisa, nunca sai do mesmo sítio. Tem o seu momento de sedução, de dor, de catarse, etc., e depois regressa à toca.

E tudo isso redunda na ligeireza dos propósitos e das conversas, que é indispensável àquela “tribo” para de certa forma esconder a verdade das relações, que são efectivamente mais complexas do que aparentam, nomeadamente quando envolvem questões relacionadas com a propriedade, o dinheiro, o amor. E, no entanto, a única personagem que vai dizendo algumas verdades é Platónov... Sim e não. Pétrin também diz muitas verdades, mas é muito unívoco, ele só pensa no dinheiro e vai dizendo o que pensa realmente disso. Platónov é, no fundo, um *enfant terrible*, e como todos os *enfants terribles* diz as verdades como se fossem mentiras, mas sem consequências. É como um bobo. Ao bobo era-lhe permitida fazer a escatologia do rei, porque era anão, feio, não fazia parte da realidade. Era-lhe permitida a crítica, mas essa crítica não tinha uma consequência imediata na sociedade. Platónov assume esse papel no primeiro acto, bem como

o papel do sedutor, o Don Juan, o Hamlet. Aliás, Hamlet escolhe a loucura, põe-se fora da realidade para dizer a verdade.

As alusões a Hamlet são, aliás, bastante evidentes, Tchékhov não esconde a importância dessa referência... Aquilo que lhe despertou o interesse pelo teatro foi precisamente uma representação de *Hamlet* que ele viu muito jovem em Taganrog, a sua cidade natal. Don Juan também é outra personagem fora da realidade. Todos elas são inconsequentes, como aliás o presidente da Assembleia Geral da ONU é absolutamente inconsequente quando confrontado com a *realpolitik*. As pessoas que têm consequências reais são aquelas que produzem efectivamente mudanças. Na peça, os seres reais são Vengueróvitch, Pétrin e Bugrov. Trilétski, que é uma espécie de negativo de Platónov, também diz as verdades e di-las a ele, acontece que Platónov não as quer ouvir. Eles funcionam quase como uma só personagem. Anna Petrovna também tem momentos de verdade, de tensão. Há pouco falou em ligeireza, mas eu preferiria falar em vitalidade. Aqui, a vitalidade é usada como estratégia de morte, e isto é curioso porque Tchékhov era médico: algumas horas antes de morrer, qualquer ser vivo tem uma injeção de vitalidade, são as chamadas “melhoras da morte”. A estratégia desta peça passa muito por essa noção de vitalidade da morte, e quando ela aparece é uma surpresa.

O Platónov do seu espectáculo é “cínico e blasé”? Um bocadinho. Acho que é um Platónov um bocadinho contemporâneo, um bocadinho fútil, se quiser. Podia ser um bocadinho mais incisivo, talvez. Mas não encontro em mim, nem na sociedade que me rodeia, mais profundidade do que isso.

Como é que procurou traduzir em termos cénicos essa actualidade, ou se preferir, essa atemporalidade que tem vindo a referir? Eu prefiro falar em atemporalidade. No teatro que tenho visto ultimamente, encontro muitas coisas construídas a partir de trabalhos conceptuais dos anos 60, que são importados das artes plásticas e transpostos para o palco. As dramaturgias, encenações e cenografias, ou a reunião de todas elas, pegam num conceito, voltam a sintetizá-lo, montam-no e inscrevem-no no quotidiano contemporâneo, com um toque conceptual. O que torna os espectáculos imediatamente reconhecíveis para o espectador. Na minha opinião, são falsamente actuais, são meros fenómenos de moda. Esse tipo de encenações rouba tempo às pessoas, porque a identificação é tão imediata que depois toda a estratégia de montagem da peça se faz em termos de efeitos-choque. E porquê? Porque isso fere de morte a condição essencial para a fruição da arte, que é a existência de tempo para o pensamento. Não é o caso da boa arte conceptual, que é aquela que concede ao espectador tempo de interpretação. Nesse sentido, ideologicamente, as peças estão inscritas na sociedade que criticam, porque se tornam instrumentos de sedução, roubando ao espectador tempo de reflexão, convencendo-o de que aquele objecto faz parte da sua vida, enviando-o satisfeito para o seu quotidiano, também ele um quotidiano alicerçado na ausência de tempo. Tudo isto é glorificado e potenciado pelas estruturas de programação europeias, isto porque também elas não têm tempo, têm de responder a mecanismos económico-financeiros: aquilo que lhes é pedido é o sucesso imediato.

Como é que o Nuno contraria essa tendência e, ao mesmo tempo, inscreve essa atemporalidade nos seus espectáculos?

Eu procuro colocar-me num lugar que não é nem o passado nem o futuro – é o teatro. São aqueles jogos, aquele tempo em que tudo é feito em cima da percepção do espectador. Nesta peça, o principal actor é o espectador, sem ele aquilo desmonta-se: ela pede constantemente ao espectador que se instale e interprete.

O que acaba de dizer faz-me pensar numa entrevista que o encenador italiano Romeo Castellucci deu recentemente, onde ele afirma que “a missão do artista não consiste tanto em dar a sua visão ou em transmitir a sua mensagem, mas muito mais em suscitar o poder de criação do espectador”. Concorda com esta afirmação?

Completamente de acordo. Aliás, tenho vindo a aprender uma coisa: aquilo que eu penso interessa muito pouco nas minhas encenações. Interessa no sentido em que me dá o impulso inicial e a vontade constante de as trabalhar. Se pensar demais, começo a fazer legendas, e isso não interessa a ninguém. Há alguns criadores fantásticos que conseguem uma síntese elegante entre aquilo que pensam e aquilo que as outras pessoas podem vir a pensar das suas criações. Mas isso é muito difícil de fazer. É uma tentação inicial é cair numa lógica de efeito que produz ondas de choque, que produz resultados, e isso é uma lógica publicitária.

Voltando à questão do espaço e do tempo nos seus espectáculos, em *Ricardo II*, de Shakespeare, que o Nuno encenou o ano passado no Teatro Nacional D. Maria II, o espaço cénico era muito concreto, de uma grande actualidade: um campo de futebol. O que é que acontece em relação a *Platónov*? Essa actualidade funciona também em função da escolha do espaço onde situa a acção?

Funciona, mas não funciona com as mesmas regras de *Ricardo II*, onde arrisquei muito, onde estive pouco preocupado com aquilo que as pessoas iam pensar. Foi um trabalho intuitivo, nesse sentido. Era uma metáfora do jogo e um campo de futebol é uma referência básica. Pois é, e depois? A questão é conseguir ou não jogar com ela. O espaço cénico de *Platónov* é igualmente metafórico, transporta-nos para um lugar que não é real. Os lugares de acção em *Platónov* não são complexos: a sala de estar, a escola e a floresta. Eu e o cenógrafo F. Ribeiro trabalhámos a partir da ideia de “fim do caminho”. Queríamos que toda aquela movimentação acontecesse num espaço desconfortável, que fosse a um tempo contextualizado e descontextualizado. Daí as linhas, os carris do comboio.

Simbolicamente, significa que todas as personagens estão...
...em trânsito, para o futuro...

...mas que o risco de descarrilamento é iminente...
Sim.

Aquilo que pude ver nos ensaios a que assisti permitiu-me perceber que o trabalho do Nuno assenta bastante numa dimensão coreográfica, muito determinada por uma espécie de partitura múltipla – corporal, rítmica e musical. Pareceu-me que, neste caso, a música teria como principal função organizar a materialidade dos corpos no espaço. Foi neste sentido que procurou rentabilizar os conhecimentos dos actores neste domínio?

As minhas peças de *ensemble* têm sempre uma dimensão coreográfica e tendencialmente escolho textos que à partida me parecem partituras musicais. Olho para *Platónov* como uma sinfonia de vozes. Mas cada vez menos me interessa trabalhar com música, e esse movimento começou com *Boneca* [a partir de *Uma Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, 2007], onde cortei muitos minutos à banda sonora. Isto porque me pareceu um pleonasm: a peça *já* é música, o texto *já* é música. Em *Platónov*, e isso é notório no primeiro acto, é o conjunto de actores que vai criando uma polifonia de palavras, de movimentações, que acabam por nos conduzir a uma ideia de grupo, de calor, de província...

...de tribo.

Exactamente. De maneira que a dada altura não sabia o que fazer com a música. A primeira ideia foi convidar um músico de rua para vir tocar connosco: ao mesmo tempo que trabalhávamos nas improvisações, ele ia tocando e a coisa ia-se fazendo. Abordei duas ou três vezes um músico de rua, perguntei-lhe se queria vir tocar no espectáculo, disse-lhe que pagava, obviamente, mas ele fugiu de mim como o diabo fuge da cruz. Ou não acreditou em mim ou, então, achou que o dinheiro que eu lhe oferecia era muito pouco. Comecei então por colocar instrumentos musicais na sala de ensaios, e a música foi ganhando aquele ar absolutamente caótico e aleatório, que eu não quero disciplinar. E este gesto de não interferência significa um grande passo em frente para mim. Pela primeira vez, deixo um elemento por trabalhar num espectáculo. Acho que esse aspecto lhe dá uma vitalidade incrível. É sempre a mesma música, a canção “Bésame Mucho”. Acho que foi uma escolha muito acertada, e acho até que ela tem qualquer coisa de pirandelliano, não sei explicar bem porquê, como aliás esta peça tem algo de pirandelliano – em termos coreográficos, são dezasseis personagens à procura não de um autor, mas de um desenlace. E esse ambiente começou a desenvolver-se à semelhança de uma *jam session* jazzística, com muita improvisação à mistura. Todos os actores, felizmente, sabem cantar e tocar, e é fantástico para um encenador ter actores assim, porque permite-nos brincar ainda mais.

Mesmo quando dá uma atenção muito particular a outras linguagens, o texto e a palavra são os elementos primordiais dos seus espectáculos?

É na palavra que eu me referencio, mas vejo-a como acção. A palavra, no teatro, precisa de ser corpo, e precisa de ser imperfeita. Para existir, a palavra não precisa de ser perfeita. É por isso mesmo que eu adoro actores com pronúncia, acho que as palavras ganham uma outra vida.

Kamikazes de emoções

Peter Stein, para quem Tchékhov é o autor de referência, de tal modo que afirma que encenar um Tchékhov de cinco em cinco anos é para ele uma necessidade, uma questão de “higiene na vida e na arte”... É um sortudo!

[*Risos.*] Stein diz, e cito: “A sua dramaturgia sem acção repousa não tanto no que é dito, mas muito mais na maneira como é dito”. É nesse sentido que tem trabalhado com o elenco? Em Tchékhov é perigoso fazer com que a palavra que o actor diz em palco corresponda exactamente àquilo que ele pensa, tal como acontece connosco no dia-a-dia. No quotidiano, são as palavras que nos definem, são sempre os nossos primeiros escudos de protecção, são uma parte decisiva da nossa estratégia de sobrevivência, são a maneira de conseguirmos levar a água ao nosso moinho. E usamo-las quase sempre nos antípodas daquilo que verdadeiramente queremos dizer.

Isso acontece muitas vezes com as personagens tchekhovianas, é uma forma de se defenderem da realidade e da complexidade das relações, daí também a transição constante do diálogo para a conversação. Como refere muito justamente Jean-Pierre Ryngaert, nas peças de Tchékhov a conversa é indispensável ao jogo social, ela mascara e evita os confrontos, e dá às personagens a ilusão de existirem...

Por vezes, é a forma como as outras personagens dizem as palavras que definem uma personagem que está em silêncio. E isso, que aparentemente é tão simples, transforma-se por vezes na maior armadilha de um texto – cria coisas absolutamente téticas. Um exemplo: aquilo que diz o fantasma do pai de Hamlet não é fundamental, a não ser para o próprio Hamlet. Na esmagadora maioria das encenações de *Hamlet*, o fantasma fala com aquela voz spectral, o que faz com que os espectadores se concentrem mais no fantasma do que em Hamlet. Isto tem que ver com uma percepção completamente distorcida daquilo que eu acho que pode ser o funcionamento

da palavra em palco. Tchékhov tinha uma percepção muito aguda do funcionamento das palavras e dos silêncios, e os múltiplos sentidos que eles podem gerar em cena, daí ele ter batido tanto nas encenações que faziam das suas peças. Tchékhov observa, mas não observa só o que as pessoas dizem: aquilo que está nos seus textos não é o que as pessoas dizem, é o que ele diz, é o seu olhar, é o que ele pensa. O tom das palavras, a carne, o calor, o ritmo, são como que bocados que ele foi arrancar aos seus pacientes, às pessoas que frequentavam as escolas que ele mandou construir, aos reclusos da Ilha de Sacalina, etc. Ele tirou o cheiro, a carnalidade, e o resto é ele, obviamente. Ele tira fotografias, esvazia-as e torna-as a encher. Estou inteiramente de acordo com Peter Stein: o fundamental é a maneira como as palavras são ditas.

Assume-se como um criador para quem a experimentação, o laboratório e as improvisações são essenciais na forma como aborda o texto, a cena e, diria mesmo, a arte teatral em geral. Por exemplo, nos seus trabalhos a distribuição não é decidida antecipadamente, resultando antes de um primeiro tempo de trabalho laboratorial, e o que dele resulta de interessante, criativo e inventivo é investido depois no trabalho de encenação. O que é que em *Platónov* resultou deste tipo de abordagens?

Em *Platónov*, ao contrário de outras encenações minhas, houve uma pré-distribuição. A peça é demasiado extensa e o tempo era curto para eu conseguir fazer esse trabalho prévio de laboratório. Mas ainda assim houve correcções em cima das improvisações. Há aqui um aspecto decisivo: quando trabalhamos com o corpo, a voz e a imaginação de outros precisamos de experimentar, daí a improvisação. Isto nada tem de extraordinário. Um carpinteiro toca na madeira para perceber se tem ali matéria para construir uma cadeira.

O actor é matéria, para si?

O actor é matéria e eu, enquanto encenador, sou matéria para os actores. Quando trabalho como actor, considero o encenador como matéria, passo muito tempo a observar os seus tiques. Porquê? Porque preciso de perceber quem é aquela pessoa.

Stanislas Nordey diz, num texto que li recentemente, uma coisa muito curiosa: “O corpo do encenador é um corpo exposto, um corpo impudico”, justamente porque exprime a necessidade de fazer ouvir um determinado texto e, nesse sentido, é um corpo que se revela aos actores.

Ao observar o encenador, percebo melhor o que é que ele quer, mais até do que a partir das suas palavras. Quando há pausas nos ensaios, eu fico a observar o encenador, para tentar perceber o que ele quer que eu faça, para me moldar a ele. Sou um actor muito obediente. Ninguém me contrata, é certo, mas é verdade. [*Risos.*] Mas voltando à sua pergunta: não se consegue trabalhar nada apenas a partir de uma ideia rígida e ao mesmo tempo antitética. Porque estamos a trabalhar com outros corpos, outros eus. E no caso de *Platónov*, esses “outros eus” são muitos. E mais: qualquer peça funciona enquanto dinâmica de grupo. As pessoas podem dizer “nos teatros de repertório, onde há muitos actores residentes, não existem dinâmicas de grupo”. Existem, sim senhor. Há uma dinâmica de grupo que decorre precisamente da existência de uma estrutura. No Teatro de Arte de Moscovo, por exemplo, que é composto por pessoas das mais variadas proveniências, a dinâmica está fixada há mais de cem anos. Esta ideia de companhia residente tem vindo a ser renegada na Europa ocidental, isto apesar de existirem alguns casos isolados, como é o caso da aposta, em anos recentes, do Teatro Nacional São João. Acontece que há cada vez menos dinheiro para manter uma companhia residente.

Gostava de trabalhar com uma companhia residente?

Acho que qualquer encenador tem como sonho trabalhar com uma companhia residente.

Talvez essa vontade explique o facto de recorrer frequentemente a um determinado conjunto de actores para os seus espectáculos, o que me suscita duas

perguntas. Que qualidades tem de ter um actor para lhe interessar? Trata-se de um processo de identificação, no sentido em que, sendo também actor, se identifica com determinadas formas de trabalhar mais próximas da sua?

Quais as qualidades que um actor tem que ter? Coisas muito simples. Antes de mais, não deve ter medo do ridículo, e isso funciona desde logo como um crivo apertado. Tem de estar disponível para criar uma ligação imediata entre o texto, o corpo, a voz e a imaginação. Tem de estar disposto a trabalhar muitas horas seguidas. E não tem de estar apto para ter conversas etéreas, uma vez que o actor é essencialmente um trabalhador, o teatro é, antes de mais, um trabalho. Mas acima de tudo, tenho de identificar neles uma centelha de criança. Como deve ter reparado, os ensaios são muito estúpidos, muito engraçados, não há uma relação hierárquica entre encenador e actores.

Confesso que imaginava os seus ensaios mais sinistros. [*Risos.*] Fiquei bastante surpreendida quando descobri que existia, para além de uma tensão de trabalho, uma atmosfera de criatividade lúdica, o que parece estar de acordo com aquilo que o Nuno espera do trabalho dos actores.

Os meus ensaios, modestia à parte, devem ser dos mais divertidos. São muito relaxados, no sentido em que não há pressões do tipo “há esta ideia e temos de ir por aí”, etc. As coisas funcionam de uma forma pragmática: temos de fazer a peça, chegámos a este caminho pela dramaturgia, agora vamos experimentar. Quando trabalhamos, trabalhamos. Eu fico muito irritado quando os actores chegam um quarto de hora atrasados, ou quando falam ao telemóvel durante os ensaios, esse tipo de coisas. Mas não me irrito quando um actor faz em cena uma coisa de que não gosto. Há muitas coisas de que não gosto, mas aceito-as quando percebo que foi a maneira que o actor encontrou para a fazer, que resultou da maneira como ele vê e sente a personagem. Um exemplo: nunca pensei o Pétrin como o Paulo Freixinho o está a fazer, achava-o muito mais sinistro. Mas um dia ele fez uma coisa quase à Groucho Marx, numa cena da “noite selvagem”, e aquilo resultou muito divertido. Então resolvemos voltar atrás e seguimos a sua intuição.

Muitos encenadores contestam o método das improvisações – e Thomas Ostermeier [director artístico da Schaubühne de Berlim] é um exemplo paradigmático, o que poderá ser explicado à luz da tradição da escola alemã –, porque consideram que deixar os actores improvisar pode querer dizer que o encenador não sabe muito bem por onde vai nem aonde quer chegar. O que é que representa para si a direcção de actores? O que Thomas Ostermeier diz é uma das maiores asneiras que eu já ouvi em toda a minha vida, até porque ele também improvisa. A recusa da improvisação como metodologia não existe de todo. Existe sempre improvisação, o que não quer dizer que ela tenha de ser necessariamente livre. Uma improvisação aplicada a um texto de repertório é uma operação de hermenêutica, é um estudo. Nesse sentido, a improvisação surge ligada a um método de trabalho que os músicos usam muitas vezes. Quando um pianista estuda um *scherzo* de Chopin, aquilo que ele começa por fazer, depois das escalas, é lançar-se numa primeira leitura com base na improvisação, e nesse processo deixa cair algumas notas. Ele tenta, inicialmente, compreender a estrutura e o clímax da composição. Porque isso dá-lhe uma força suplementar para começar a interpretar. Quando um trabalho, como é o caso de *Platónov*, é alicerçado na forma de dizer, na estrutura de interpretação, o corpo, a voz e a imaginação têm de estar aquecidos para interpretar o texto. Para descobrir o quê? A dimensão irracional, não reflectida do comportamento. Isto é fundamental para que exista o mistério teatral, aspecto decisivo para agarrar um texto. A improvisação tem como objectivo, num primeiro momento, despertar o corpo, a voz e a imaginação do actor para aquela temperatura. Depois, o actor pode ler o texto e criar em cima dele. Mas antes de tudo isso existe um aturado trabalho de dramaturgia, em que o encenador,



os actores e todos os criativos celebram uma espécie de pacto, criam uma gramática e uma referência crítica comuns, que permite a todos trabalharem em unísono. Improvisar não significa que o encenador se demita das suas ideias iniciais. É só um percurso que o conduz até elas, é um estudo de pré-expressividade, não vale por si só. Posteriormente, quando a massa está criada, com um tom, com uma temperatura, o encenador parte para a *mise en place*, que é outra coisa completamente diferente. E aí surgem naturalmente rasgos de movimentação, de ritmo, de tempo, de pausas, etc. A partir daí é muito mais simples ao encenador dirigir o actor e criar então a estrutura do espectáculo. Com a improvisação ou com a *mise en place*, ou aplicando ambos os métodos, como é o meu caso, podemos chegar, se formos suficientemente afortunados, a um bom espectáculo.

Como acontece frequentemente nas obras de Tchêkhov, as personagens em *Platónov* parecem fechar-se aos movimentos do tempo, como se decidissem imolar-se, ainda que simbolicamente, e talvez por isso elas descrevam aquilo que vivem através de sensações: o calor, a fome, o aborrecimento. Sacha diz a Trilétski, a dada altura: “Tu não tens tanta vontade de comer como de provocar uma cena!”. Eu vejo cada uma destas personagens, e senti isso durante os ensaios, como *kamikazes* de emoções: estamos sempre à espera que carreguem no detonador e expludam. Elsa Triolet [autora da primeira tradução integral de *Platónov* em língua francesa] dizia que nas peças de Tchêkhov ouvimos as personagens não a falar, mas a sentir. Este espectáculo, partindo do princípio de que o texto também funciona assim, é uma espécie de laboratório de sentimentos e de emoções? Espero bem que sim. O ensaio de domingo passado [22 de Junho] correu mal. Porquê? Fizemos ensaios parcelares, demos dois passos atrás. Nestas duas últimas semanas, os actores andam um bocadinho desencorajados porque eu ando implicativo, recuso muitas coisas. Porque precisamente já estávamos demasiado balanceados em direcção a esse caminho que a Alexandra sugeriu na sua pergunta, e esse objectivo deveria ter sido a última coisa a nascer. Esse é um dos riscos da improvisação,

porque a determinada altura começa a nascer primeiro aquilo que devia nascer no fim, e suja tudo, o processo torna-se cansativo. Agora estamos numa fase de mastigar, mastigar, mastigar. Mas respondendo à sua pergunta: vejo as personagens de *Platónov* como garrafas de champanhe na iminência de estoirar, e no quarto acto elas estoiram todas ao mesmo tempo. Essa tensão permanente tem de estar sempre muito presente, mas não pode ser forçada, e é aí que reside a maior dificuldade.

Shakespeare, Ibsen e Tchêkhov: três monstros do repertório clássico que encenou num curto espaço de tempo. Prepara-se para encenar um quarto, Brecht. Coragem, ousadia ou inconsciência? Hum... coragem... ousadia... inconsciência... Sorte! É isso: sorte. E alguma inconsciência e muita coragem de quem programa.

Esta “bulimia textual” é uma forma de se destabilizar? É que isto pressupõe, imagino, um movimento permanente, físico, intelectual, estético... É mais uma forma de viver. Quando paro de trabalhar, não sei muito bem o que é que devo fazer, excepto talvez tirar férias. Ou fazer o trabalho de dona de casa, que é uma das minhas outras valências. [*Risos*]. Isto é um bocadinho um ciclo vicioso, porque quanto mais trabalho menos possibilidades tenho de ser outra coisa. Mas eu preciso e quero muito trabalhar. Tenho 37 anos e estou a receber convites irrecusáveis: a seguir a *Platónov* vou encenar no Centro Dramático Galego *A Boa Alma de Setsuan*, de Brecht; depois vou fazer um espectáculo baseado em textos de Ibsen em França, no Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine.

Não tem medo de se repetir? Claro que tenho.

E tenta encontrar estratégias para evitar precisamente que aconteçam essas repetições? A estratégia fundamental passa por parar e aprender. Ver peças, ler, experimentar coisas com outros criadores, ser dirigido por outros encenadores. Eu estreio *A Boa Alma de Setsuan* a 24 de Outubro e depois só volto a encenar em Maio, em Bordéus. Tenho ali um curto espaço de tempo para parar. E pensar.

Na forma como pensa as suas encenações de textos clássicos e de textos contemporâneos, o gesto de encenação, o princípio estético que está na base do seu trabalho, é o mesmo? Não, porque o que me fascina em alguns textos contemporâneos não é a sua ressonância universal, não é o que os programadores ou os críticos fazem deles. O que me interessa nessas obras é o seu carácter conjuntural: o aqui e agora. E esse lado mais imediatista reflecte-se obviamente nas encenações. Foi isso que me seduziu em *Purificados* [de Sarah Kane/2002], *Parasitas* [de Marius von Mayenburg/2003] ou em *Plasticina* [de Vassili Sigarev/2006], o tal ciclo dos três “pés”...

Assiste aos seus espectáculos? Todos.

Gosta de ver aquilo que faz? Não, assisto porque faz parte do meu trabalho: tenho que estar lá, tenho de tomar notas. Não consigo ver os meus espectáculos como um espectador normal. Durante alguns meses os actores fizeram tudo e mais alguma coisa para chegarem ao espectáculo e agora eu tenho uma responsabilidade para com eles. Tenho que fazer tudo para os proteger, sempre que eles precisarem. Para mim, a estreia não existe, no sentido em que não é o fim de um processo de trabalho.

É mais uma etapa? É outra etapa.

Em *Platónov*, o quarto “pê”, o que é que construiu para si e o que é que construiu para os espectadores? Espero que tudo! Tudo para mim e tudo para os espectadores. Porque senão alguma coisa não está bem. Confesso que nunca estive tão à rasca para acabar um espectáculo. Não porque seja difícil ou porque tenha problemas com os actores. Nada disso. É porque é muito longo, são quatro horas. É um esforço gigantesco. Para mim é mais fácil, porque tenho tudo na cabeça. Mas para os actores é brutal. No ensaio de ontem, estivemos a trabalhar o último quarto de hora do espectáculo e depois voltámos ao princípio, e no meio deste vaivém eu fico à espera que os actores se lembrem das duas marcações. Neste momento [25 de Junho], *Platónov* é como um *soufflé*: está todo batido,

mas agora tanto pode crescer como desabar. É esse o grande problema dos espectáculos longos.

Em Portugal não temos essa tradição dos espectáculos longos, os espectadores não estão habituados, os actores também não estão habituados... Ninguém está habituado. É a tirania da hora e meia!

Vai fazer *A Gaivota*? Vou, mais tarde ou mais cedo. Vivo projecto a projecto, e cada projecto está dependente de um convite. Como diz o povo, o futuro a deus pertence, e neste caso deus será um programador qualquer. E é bem feito: cada um tem o deus que merece... •

* Investigadora em estudos teatrais, tradutora e docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.





Personagens encantadoras porque ineficazes

VLADIMIR NABOKOV*

Os livros de Tchékhov parecem tristes àqueles que têm sentido de humor; quero dizer com isto que só o leitor possuidor de sentido de humor está verdadeiramente em condições de apreciar a sua tristeza. Certos escritores evocam um barulho que está algures entre o riso abafado e o bocejo – muitos deles são humoristas profissionais, por exemplo. Outros evocam algo que se situa entre a risadinha e o soluço – é o caso de Dickens. Há também esse género de humor execrável, conscientemente introduzido por um autor para criar um escape puramente técnico depois de uma boa cena trágica – mas tal expediente está bastante longe da verdadeira literatura. O humor de Tchékhov não tinha nada a ver com isso; era puramente tchekhoviano. Para ele, as coisas eram tristes e alegres ao mesmo tempo, mas era preciso ver o lado divertido para perceber a tristeza, porque ambos os lados estavam ligados.

Os críticos russos escreveram que o estilo de Tchékhov, a escolha das palavras e por aí fora não revelavam nenhuma das preocupações artísticas particulares que obcecavam Gógol, Flaubert ou Henry James.

O vocabulário que utiliza é pobre, o ordenamento das palavras quase banal – o fragmento audacioso, o verbo saboroso, o adjectivo de estufa, o epíteto género licor hortelã servido em tabuleiro de prata eram-lhe estranhos. Tchékhov não era um criador verbal no sentido em que Gógol o foi; o seu estilo literário sai à rua com roupa de trazer todos os dias. Tchékhov é um bom exemplo para quem tenta explicar que um escritor pode ser um artista consumado sem contudo dar mostras de uma técnica verbal excepcional e sem se preocupar por aí além com a construção das frases. Quando Turguéniev se senta para falar de paisagem, preocupa-se com o vinco das calças da sua frase; cruza as pernas deitando uma olhadela à cor das peúgas. Ao passo que Tchékhov não se interessa por esse tipo de detalhes, não por lhe parecerem destituídos de importância – eles são natural e maravilhosamente importantes em escritores cujo temperamento a isso se presta –, mas porque o seu temperamento é estranho a toda a invenção verbal. Um leve desvio gramatical, uma frase num estilo jornalístico descontraído não eram coisas que o inquietassem.¹ Mas – e isso é que é mágico – embora Tchékhov tolerasse defeitos que um brilhante principiante teria evitado, ou ainda que se contentasse com a linguagem do “homem da rua”, com as “palavras da rua”, conseguia todavia criar uma impressão de beleza artística em muito superior à de inúmeros escritores que se julgavam conhecedores em matéria de bela e rica prosa. E conseguia isso colocando cada palavra na mesma luz e na mesma tonalidade de cinzento – uma tonalidade que fica entre a cor de um velho tapume e a cor de uma nuvem baixa. A diversidade dos seus humores, a cintilação do seu espírito, a economia profundamente artística das suas descrições de personagens, a cor do pormenor e a tal vida humana derramada como aquarela – tudo características tchekhovianas – são reforçadas pelo facto de se banharem numa bruma verbal delicadamente irisada.

O seu humor calmo e subtil impregna o cinzento das vidas a que dá existência. Para o crítico russo com ideias filosóficas ou sociais, Tchékhov era o intérprete único de um tipo único de personagem russa. É-me relativamente difícil explicar o que era, ou o que é, esse tipo de personagem, porque se encontra intimamente ligado à história psicológica e social da Rússia do século XIX. Não é perfeitamente exacto dizer-se que Tchékhov se ocupava de seres encantadores e ineficazes. Será um pouco mais rigoroso dizer que os homens e as mulheres de que se ocupava são encantadores porque são ineficazes. Mas aquilo que realmente atraía o leitor russo era que, nesses heróis de Tchékhov, ele reconhecia o tipo do intelectual russo, do idealista russo, criatura bizantina e patética pouco conhecida no estrangeiro e que não poderia existir na Rússia dos Soviéticos. O intelectual de Tchékhov era um homem que aliava o respeito humano mais profundo à incapacidade quase ridícula de pôr em prática os seus ideais e os seus princípios; um homem dedicado à causa da beleza moral, que levava a peito o bem do seu povo e o bem do universo, mas era incapaz de fazer fosse o que fosse de útil na sua vida privada, desbaratando a sua existência provinciana numa bruma de sonhos utópicos, sabendo perfeitamente reconhecer o que é bom, o que vale a pena ser vivido, mas, ao mesmo tempo, atolando-se na lama de uma existência monótona, infeliz no amor, irremediavelmente ineficaz – um homem bom que nada pode fazer de bom. Eis a personagem que atravessa – sob a máscara de um médico, de um estudante, de um professor primário de aldeia – todas as narrativas de Tchékhov.

Aquilo que muito agastava os críticos mais eivados de espírito político é que, em parte nenhuma na sua obra, o autor atribuía a

esse tipo de personagem um partido político preciso, ou um programa político preciso. E é precisamente esse o cerne da questão. Os idealistas inúteis de Tchékhov não eram terroristas, nem sociais-democratas, nem bolcheviques debutantes; não se enquadravam nos numerosos efectivos dos inúmeros partidos revolucionários da Rússia. O importante era que esse herói tchekhoviano fosse detentor de uma vaga mas bela verdade humana, fardo esse que ele não podia carregar nem evitar carregar. Aquilo que vemos em todas as novelas de Tchékhov é um homem que tropeça – porém, se tropeça, é porque olha para as estrelas. Esse homem é infeliz e torna os outros infelizes; não gosta dos seus “irmãos”, dos que estão mais próximos de si, mas sim dos que estão mais afastados. A triste condição de um negro num país longínquo, de um carregador chinês, de um operário nos confins dos montes Urais, provoca nele uma dor mais viva do que as desgraças do vizinho ou os problemas da esposa. Tchékhov deleitou-se particularmente no prazer de pintar o intelectual russo do antes da guerra e do antes da revolução nas suas variantes mais subteis. Esses homens podiam sonhar; não podiam governar. Desfizeram as suas vidas e as vidas dos outros; eram obtusos, fracos, vãos, um pouco loucos, mas, como Tchékhov nos dá a entender, bendito seja o país que produz esse género de homens! Perdiam todas as oportunidades, furtavam-se a qualquer acção, passavam noites em claro a conceber mundos que não podiam construir; porém, o simples facto de tais homens, cheios de um tal fervor, animados por tal ardente abnegação, tal pureza de intenções, tal elevação moral, terem vivido e viverem porventura ainda na impiedosa e sórdida Rússia actual é uma promessa de amanhã melhores para o mundo inteiro – porque a sobrevivência do mais fraco é talvez a mais admirável de todas as admiráveis leis da natureza.

Era nesse espírito que aqueles que se interessaram tanto pelo sofrimento do povo russo como pela glória das letras russas apreciavam Tchékhov. Sem nunca tentar fazer passar uma mensagem social ou moral, o génio de Tchékhov, involuntariamente ou quase, revelava a sombria realidade composta de camponeses russos esfaimados, embrutecidos, servís, descontentes, mais do que faziam miríades de escritores tais como Gorki, que ostentavam as suas ideias sociais num cortejo de manequins maquiados. Iria mesmo mais longe declarando que quem prefere Dostoiévski ou Gorki a Tchékhov nunca conseguirá captar a essência da literatura russa, nem, coisa que é bem mais importante, a essência da arte literária universal. Para os russos, classificar os amigos e conhecidos como admiradores ou caluniadores de Tchékhov era um verdadeiro jogo. Os que não amavam Tchékhov não eram boas pessoas.

Recomendo vivamente que leiam tão frequentemente quanto possível os livros de Tchékhov (mesmo nas traduções que eles foram sofrendo) e que, ao correr das páginas, se entreguem ao devaneio, porque é para isso que eles foram feitos. Nesta era de Golias rubicundos, é muito útil ler qualquer coisa sobre os franzinos Davids. As paisagens desoladas, os salgueiros mortos nas bermas das estradas tristonhas e lamacentas, os corvos cinzentos dilacerando os céus cinzentos com as suas asas cinzentas, o vapor de alguma lembrança inesperada emanando subitamente de uma banalíssima esquina de rua, a penumbra patética, a fraqueza encantadora, todo esse mundo tchekhoviano cor de cinza, cor de rola, merece ser preciosamente conservado face ao brilho ofuscante desses mundos fortes, independentes, que os adoradores dos Estados totalitários nos fazem vislumbrear. •

¹ Vladimir Nabokov tinha começado por escrever “não... tanto” e, a seguir, uma formulação que nos parece interessante evocar aqui, apesar de ele a ter suprimido: “Não eram coisas que o inquietassem tanto como Conrad, por exemplo, quando este procurava (segundo Ford Madox Ford) uma palavra de duas sílabas e meia – não duas, não três, mas exactamente duas e meia – que lhe pareciam absolutamente indispensáveis para acabar uma descrição. Como Conrad era Conrad, tinha toda a razão em fazê-lo, pois era essa a natureza do seu talento. Tchékhov teria terminado a frase com um “já não” ou um “nunca” sem se preocupar com isso – e Tchékhov era um escritor bem maior do que o caro velho Conrad”.

* “Anton Tchekhov: 1860-1904”. In *Littératures II: Gogol, Tourguéniev, Dostoiévski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*. Paris: Fayard, cop. 1985. p. 355-359. Trad. Regina Guimarães.

“Quem é, que espécie de homem, em vossa opinião, é esse Platónov? É um herói ou não?”

Comité de leitura

No final de tarde da primeira semana de trabalho, os actores saltaram da mesa para o chão da sala de ensaios. Baixou o centro de gravidade das operações em curso: da cabeça para o coração, e deste em direcção ao estômago. Das leituras especulativas para um bem mais proletário ofício de terraplenagem dramaturgíca. *Platónov* é obra acidentada, cheia de altos e baixos, só transitável se os actores aceitarem ser por alguns meses veículos todo-o-terreno. Aqui (como em todas as peças de Tchékhov, como notou Stanislavski) não há heróis triunfais, nada daqueles papéis perseguidos por actores em busca de empregos seguros.

O pragmatismo comove, quando desestabiliza lugares-comuns. Como o pragmatismo de Anton Tchékhov, obliterado por sucessivas décadas de “desfocagens poéticas”, nas traduções como nas encenações. O bom velho Tchékhov dos vaporosos e melancólicos chás das cinco era afinal um furioso e objectivo fazedor de teatro, sempre obcecado com as necessidades do palco. Aconselhava ele a um dramaturgo debutante: “Nunca debes colocar em cena uma arma carregada se ninguém a vai disparar”. Em *Platónov*, que é onde começa todo o teatro de Tchékhov, a arma está lá, está carregada e é disparada duas vezes. O teatro de Tchékhov só poderia ter começado assim, com este saturado desenho preparatório do que haveria de vir. Começar assim, com estrondo, com o credo na boca e as costuras à mostra – *Hamlet* de Shakespeare e *D. João* de Molière à cabeça. A revolução alimenta-se sempre da tradição.

“É preciso fazer as coisas”, diz-se repetidas vezes em *O Tio Vânia*. Tchékhov é um dramaturgo pragmático que escreve personagens pragmáticas mas inconsequentes. Contraditórias, portanto, e insatisfeitas. A insatisfação alimenta e paralisa. Dizem muitas vezes “Para Moscovo! Para São Petersburgo!”, mas acabam por ficar sempre no mesmo sítio. Mas naquele final de tarde de Maio, foi mesmo preciso começar a fazer as coisas: *Platónov* deixou de ser um caderno de argolas com anotações e sublinhados coloridos e fez-se à estrada. “Para o Porto!” *Platónov* é agora uma abstracção que caminha, com corpo, voz e imaginação. E na sala de ensaios começou, finalmente, a *cheirar a carne humana*.

Prefácio do encenador: “Atirem-se uns aos outros. Definam objectivamente os vossos alvos. Perguntem-se a cada momento quem são e o que querem”. Por aqui só há desejo e sarilhos, e o desejo não deverá ser um sentimento psicológico nascido da reflexão, antes um sentimento físico, como o frio e o calor. Friccionem-se as pedras e o fogo virá por si. À semelhança de Platónov, Nuno Cardoso não acredita “em tudo aquilo a que cheguem com a vossa inteligência”. O palco, quando chegar, vai ser um lugar de ordem. Até lá, é preciso moldar aquela massa informe de transacções amorosas e/ou comerciais, que em *Platónov* são quase sempre sinónimos de afectos e créditos malparados.

A páginas tantas, Anna Petrovna põe a circular a pergunta inadiável. Platónov começou por ser João Pedro Vaz, que adoeceu e não recuperou a tempo de voltar a ser Platónov; depois foi, à vez, Nuno Cardoso, Victor Hugo Pontes, Luís Araújo e José Eduardo Silva, até se fixar, à terceira semana de ensaios, em Hugo Torres. Neste sobressalto identitário, nas páginas como no chão, Platónov foi uno e divisível, tocou a todos, porque a todos seduz e a todos transtorna. A personagem central estilhaça-se, mas reconstitui-se através da interacção de diferentes vozes iguais.

“Quem é, que espécie de homem, em vossa opinião, é esse Platónov? É um herói ou não?” Devolvemos a pergunta a este notável e improvisado comité de leitura. Para nos ajudar a ler esta tão desaparafusada *máquina-Platónov*. Ler e não decifrar, porque *Platónov* é afinal uma Esfinge sem mistério. A insatisfação não é um enigma impenetrável. A insatisfação, como todos sabemos, “é uma coisa em forma de assim”... •

JOÃO LUÍS PEREIRA

Um estranho impostor?

BÉATRICE PICON-VALLIN*

– “No campo, deita-se às dez horas, levanta-se às nove; com tão longo sono, os miolos ficam-lhe colados ao crânio; depois, a seguir à refeição, dorme ainda uma sesta e, até vir a noite, são só pesadelos de olhos abertos.”

– “As pessoas casam-se porque os dois parceiros não têm outra decisão a tomar.”

– “Quanto mais culto, mais infeliz és.”

– “Na província, é só o corpo que trabalha, não o espírito.”

– “Havia nele uma sede de vida, parecia-lhe que tinha vontade de beber – e foi vinho que bebeu.”

Estas pequenas notas tiradas dos cadernos de Anton Tchékhov – onde todas elas são curtas, aceradas e lúcidas – traçam como que um esquisso de Mikhail Platónov, “um homem nada tolo, instruído” (Voinítsev, Acto II, primeiro quadro, cena 5), que é admirado ou estimado, “um tipo original, um sujeito interessante” (Acto IV, cena 9), mas que, como Trilétski indirectamente constata, não age em concordância com o que diz. Glagóliev interroga o seu eventual estatuto literário: ele seria o “herói do melhor romance moderno, infelizmente ainda por escrever” (Acto I, cena 3)...

Com efeito, esse “grande filósofo, esse sábio” (Acto I, cena 13) é, segundo Glagóliev, “um exemplo expressivo da moderna indefinição”, encarnando assim o estado de uma socieda-

de em que “está tudo extremamente misturado, confuso” (Acto I, cena 3). Quando entra em cena, hibernou durante seis meses, período de duração do longo e frio Inverno russo, está entorpecido por esse Inverno e pelo tempo passado desde que parou os estudos e se casou. Sente-se esmagado pela imensidão do espaço russo, escolheu perder-se numa província do Sul da Rússia que Tchékhov, o jovem autor de Taganrog, conhece bem. Está traumatizado por uma sociedade que se desagrega e pelo ódio do seu pai desaparecido. No fim da peça, é “uma máquina avariada” – e di-lo.

“Um segundo Byron”, como julgava Sofia Egórovna, Tchatski (herói de *A Infelicidade de Ter Espírito*, de Aleksandr Griboiédov, que é um pouco como o nosso *Misanthropo*), como dizia Vengueróvitch filho, Platónov é também sucessivamente comparado a Hamlet e a Don Juan. Recorrendo a diferentes referências, Tchékhov procura assim situar a sua personagem. Com efeito, se outrora Platónov se identificou com esses heróis, se para os outros continua a ser uma encarnação dessas figuras, “em tamanho natural” e depois “em miniatura”, doravante ele próprio já não sabe quem é, nem o que quer. A sua vitalidade, a sua energia de estudante, deixou-a extinguir-se aos vinte e sete anos, embora ela ainda se exprima através de ímpetos de amor louco (“Gosto de toda a gen-

tel”, Acto IV, cena 11). Essa energia vital que ele não soube conservar explode ainda episodicamente sob a forma de provocações, escândalos, crises públicas que pontuam a obra. Mas a apatia alcoólica na qual soçobra materializa o vazio que nele se instalou por reacção aos rigores do clima, à incomensurabilidade do espaço russo e das tarefas a levar a cabo. Professor primário numa longínqua província, homem de asas quebradas, Platónov parece ser o centro de um pequeno mundo provinciano, bem como da peça-torrente, da peça-romance escrita por um Tchékhov de dezoito anos. Mas esse centro aparente é tão-só um turbilhão que a si próprio se suga, se autodestrói e prejudica todos quantos dele se aproximam. Sedutor que apenas seduz para *logo* desiludir, já nem sequer tira proveito do prazer. Moralista, fala no vazio de uma sociedade que já não tem mão na realidade, na história. Platónov é composto por vários fragmentos de seres que só não se desintegram graças ao amor que as mulheres lhe têm e à pura incoerência de que a sua pessoa é urdida. Platónov é a matriz de todas as personagens tchekhovianas vindouras. Decadente, sem carácter nem vontade, ainda tenta representar todos os papéis. “Que papel está a representar?”, pergunta-lhe Anna Petrovna no início da peça. Só no fim responderá: “Um canalha extraordinário”. Mas só ele acredita nisso. Não, Platónov não é o herói

da peça de Tchékhov indevidamente intitulada *Platónov*, porque a peça não tem herói.

Se a peça tem como título um neologismo que designa um fenómeno de sociedade – *Órfão de Pai*¹ – é porque o jovem Tchékhov se dedica ao estudo desse mal num texto que se apresenta como um retrato de um grupo que lhe é próximo e como análise geracional em forma de diálogo. Cada uma à sua maneira, todas as mulheres querem salvar esse ser bizarro e sofredor, cujo passado é brilhante. Elas são o centro desdobrado da peça inaugural da obra de Tchékhov, inteiramente assente no princípio coral, que oscila entre comédia e tragédia, desaguando num melodrama (denunciado por uma das personagens), e que, curiosamente, tem um desenlace semelhante ao do *Revisor* de Gógol: personagens “fulminadas”... No fim de contas, Platónov – que, tal como Khlestakov, já não aparece no epílogo (um morreu, o outro fugiu) – não será, dentro do seu género e do género teatral que Tchékhov está a inventar, um estranho impostor? E, tal como Khlestakov, um impostor criado pelo olhar dos outros? •

✚ A peça que chegou até nós sem título é assim designada numa carta de Tchékhov ao irmão.

* Directora de investigação no Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, França).

Platónov *rock & roll*

CARLOS J. PESSOA*

Situação

“**D. João** Não, não, ninguém dirá, aconteça o que acontecer, que sou capaz de arrependimento. Vamos, segue-me.”¹

D. João tem consciência da sua natureza, não há hesitações até ao fim. Ele serve uma moralidade clara: não ouviu os bons conselhos e é punido por tal. O edifício metafísico parece sólido. Deus, sob a forma de estátua, de pedra milenar, está vigilante e compensará os justos, tal como castigará os pecadores. O Soberano, braço de Deus na terra, agirá em conformidade, pelo que a Ordem Natural das coisas deverá seguir imperturbável. Talvez Esganarelo com a sua conduta, falsamente materialista pois é a ironia o seu traço distintivo, contrarie um pouco esta lógica, linear, em que sobretudo o que cativa, e embaraça, é a potência do mito, dessa estranha natureza de D. João, a que poderíamos aplicar, putativamente, as palavras de Platónov a propósito do pai: “tranquila” e “honesta”.

“**PLATÓNOV** Eu não o respeitava, ele considerava-me um indivíduo fútil, e... ambos tínhamos razão. Não gosto desse homem! Não gosto porque ele morreu tranquilamente. Morreu como morrem os homens honestos.”

Poder-se-á rebater o argumento dizendo que D. João não morre “tranquilamente” e que a sua vida é um desatino de conquistas, uma cavalgada alexandrina em direcção ao abismo, mas, parece-me, a “tranquilidade” a que Tchékhov se refere não passa, necessariamente, por evitar o fogo do Inferno, nem a “honestidade” é sinónimo de fidelidade, mas antes de coerência de pensamento. D. João é coerente até ao fim, já Platónov é um novelo de hesitações.

Se a frase *pó és e ao pó voltarás* inspira uma certa humildade, isso não quer necessariamente dizer fé, pelo que poderíamos conceber o desatino de Platónov como, em primeiro lugar, uma crise de fé e, decorrente desta, uma crise moral.

Tal como James Dean em *Rebelde Sem Causa*,² Platónov não tem uma causa, exhibe uma rebeldia, rejeitando tudo o que se aproxima não só da correcção moral como, até, da sensatez ele-

mentar. Rebelde insensato, politicamente e socialmente incorrecto, a personagem antecipa a figura do desesperado James Dean, capaz de arrebatat corações a duzentos à hora e morrer espatifado contra uma árvore no deserto. Mas Platónov não conhecia James Dean, nem o clima do Nevada, pelo que, em boa medida, são Molière e Dostoievski que o inspiram.

Por um lado, Napoleão inspira Raskólnikov, no seu sobressalto paranóico,³ que por sua vez inspira Platónov a inspirar-se em D. João, na sua deriva absurda, prisioneiro dessa virilidade toémica, que pressupõe um triste fim. Raskólnikov e Platónov, a serem primos, talvez não estejam muito afastados, pois entre a paranóia de um e a neurastenia do outro só, talvez, a psicanalista do Tony Soprano descobrisse as diferenças. Em todo o caso, infelizmente, não existiam centros comerciais como escapatória para compensar as disfunções identitárias quer de um, quer do outro.

Platónov encontra-se, assim, entre D. João e James Dean, no âmago de uma cisão, dupla, tripla, quádrupla: do indivíduo com Deus, do indivíduo com o Soberano, do indivíduo com o Corpo, consigo próprio e a sua Morte.

Definição

“**SOFIA EGÓROVNA** Ao menos terminou a universidade?

PLATÓNOV Não. Desisti.

[...] **SOFIA EGÓROVNA** [...] Isso não o impede de servir uma ideia?

[...] **PLATÓNOV** [...] Como hei-de dizer? Talvez isso não me estorve, mas... estorvar de quê? (*Ri-se*.)A mim nada me pode estorvar. Eu sou como uma pedra imóvel. As pedras imóveis são para estorvar...”

Platónov define-se como um obstáculo, uma pedra. Esta pedra está, aparentemente, imóvel. Mas a geologia ensina-nos que não é assim. As entranhas da terra estão em permanente movimento, imperceptível no espaço temporal de uma vida humana, mas decisivo na caracterização do mundo em que nos movemos. Por outro lado, a pedra é a unidade mínima de uma cons-

trução, uma pedra representa um empreendimento tectónico potencial, uma iniciativa, seja no gesto de David para derrotar Golias, seja no remate de um arco em ogiva. Uma pedra representa a potência de algo decisivo, a sua perenidade coloca-nos em estado de alerta.

“**PLATÓNOV** [Em resposta a Pétrin] De um modo geral desaconselho-o de falar comigo sobre matérias elevadas... Faz-me rir e francamente não acredito. Não acredito na sua sabedoria senil e caseira.”

Em certa medida, D. João reencarnou misturado com Esganarelo, nesta figura que tem tanto de platónico como de patético. O seu rosto está sempre a mudar numa espécie de palimpsesto facial; rosto que se torna pedra, que se torna, quiçá, a máscara de Deus. E conhecemos, pelo menos desde que Perseu voltou o espelho do escudo para o rosto da Medusa, o terrível poder das máscaras. A máscara torna-se demencial no sentido em que o seu poder se volta contra o próprio. Platónov situa-se, nessa medida, no território do auto-retrato e dos seus excessos, dessa máscara em que o Eu agoniza numa erosão de sentido.

“**ANNA PETROVNA** [Sobre Platónov] Um Don Juan e um pobre cobarde num mesmo corpo.”

Movimento

Platónov resiste, enfiado nas vestes insuportáveis do mito que o impedemira, e tem forças, ainda, para, num golpe de teatro, destruir a estátua, mas não tem força para reinventar os cacos numa forma nova que, não mimando a forma antiga, ao menos retomasse a estabilidade de um modelo.

“**OSSIP** [Para Sacha, a propósito de Platónov] Na sua presença não o mato... Deixo-o vivo! Mato-o depois!”

Como Mick Jagger, perdido nas ruas da cidade, quando pergunta na canção “Anybody Seen my Baby”,⁴ Platónov, esse estorvo lítico, anda

frenético, buscando-a a ela, a musa, a cidade, a mesma de “No’ mais, Musa, no’ mais”,⁵ os versos impossíveis de Camões... Alguém a viu? Em permanente metamorfose, em ecrãs disparando imagens atrás de imagens... Nomes a seguir a nomes. E a *Baby*? Onde estás, musa intangível? Angelina Jolie antes de ser Angelina Jolie, quando eras apenas musa e cidade... Esta infeliz demanda talvez seja apenas de si mesmo, Platónov, a soluçar por uma unidade desfeita que não volta a reencontrar... Um amor que é saudades de si, que inebria e adoça a inevitável sensação de decadência da civilização que é a nossa.

“Lancei cordas de campanário a campanário; guirlandas de janela a janela; cadeias de ouro de estrela a estrela, e danço.”⁶

E se dançamos até à exaustão... Se por instantes sentimos o absoluto, não é porque nenhuma espécie de estabilidade ocorra, não porque saibamos a forma do nosso tempo, mas, tão-só, porque nos mantemos a rolar, esculpidos pelas marés. •

- Edição da Campo das Letras/Teatro Nacional São João da peça *D. João*, traduzida por Nuno Júdice (Molière, 2006: 124).
- Rebel Without a Cause*, 1955, realização de Nicholas Ray, com James Dean e Natalie Wood.
- “Passou-se o seguinte: eu quis tornar-me Napoleão, por isso matei... Já percebes, agora?” – *Crime e Castigo*, tradução de Nina Guerra e de Filipe Guerra (Dostoievski, 2007: 390). Esta confissão de Raskólnikov é, a meu ver, reveladora de uma identidade rarefeita em permanente sobressalto e em secreto compromisso; se os abalos de Hamlet parecem antecipar a questão da identidade, eles parecem, quase, pueris quando comparados com os impulsos paranóicos de Raskólnikov: assiste a este último uma dose de humor que o torna, de uma maneira bizarra, familiar.
- “Anybody Seen My Baby” – teledisco dos Rolling Stones (http://br.youtube.com).
- Os Lusíadas*, Canto X, CXLV.
- Edição bilingue da Assírio & Alvim de *Illuminations e Une Saison en Enfer*, traduzida por Mário Cesariny (Rimbaud, 1989: 40).

* Dramaturgo e encenador, director artístico do Teatro da Garagem.

Símbolo de vício, observatório de moral

DANIEL JONAS*

A certa altura da peça, Glagóliev, ao evocar nostalgicamente outros tempos, em que “havia pessoas que amavam e pessoas que odiavam e, por conseguinte, se indignavam e desprezavam”, parece estar a intentar a exclusão de Platónov de um certo latifúndio moral, de uma certa solidez de formação, despromovendo-o à condição desprestigiada de herói caído dos novos tempos. O próprio Glagóliev vem a afirmar mais tarde: “Acho que Platónov é o melhor exemplo da moderna indefinição... É o herói do melhor romance moderno, infelizmente ainda por escrever...”. *Mutato nomine*, a esse romance chama-se habitualmente *Madame Bovary*. Mais tarde, porém, o comentário rude de Platónov em relação ao próprio Glagóliev merece deste último, não uma resposta indignada perante a insensibilidade do primeiro, mas a sua admiração, precisamente porque a frontalidade desagradável do *novo herói* lhe recorda a têmpera vigorosa dos cavalheiros da sua nostalgia. Desconfiamos, assim, que a franqueza cavalair de Platónov é, paradoxalmente, elevada por Glagóliev à condição de verticalidade moral, e a rusticidade moderna equivale, afinal, a uma urbanidade antiga que se perdeu, juntamente com os seus códigos de honra e de conduta. De facto, Glagóliev, desiludido pela perda de um certo romantismo, já se havia identificado com Platónov, ao elogiar a sua tomada de posição em matéria de mulheres: “Nós aprendemos mais sobre as mulheres, mas isso significa arrastar-nos na lama”. Plató-

nov, pelos vistos, nada aprendeu das mulheres, ou de si com relação a elas, pelo que a aristocracia em declínio dos mulherengos, de que Platónov é um lídimo representante, é simbolicamente aproveitada em Tchékhov para dar conta de uma transição social mais ampla, uma certa decadência que compreende, por exemplo, a delapidação da propriedade rural.

Platónov é o Don Juan que Hemingway nunca escreveu. A sanção que lhe advém das suas Dalilas equivale nele a uma perda gradual de saúde psíquica, estranhamente somatizada, embora no mundo de princípios platonoviano saúde equivalha a carácter. A obsessão generalizada em inquirir sobre o estado de saúde de uns e de outros releva, no fundo, desta equivalência moral. A certa altura, ressabiado pela morte tranquila de seu pai, Platónov observa: “A morte de homens honestos é uma morte tranquila”. Precisamente, e como sinal da sua intranquilidade no que toca a mulheres, a saúde de Platónov vai-se deteriorando à medida que ameaça a concretização das suas derivas platónicas. Ou se quisermos, e tomando uma imagem mais piscatória, Platónov é uma efémera platónica que acaba sempre por se metamorfosear numa truta particular e – essa sim – passageira. De facto, quando Platónov se queixa do calor abafado e de que começa a ter saudades do frio, ele age como animal sensível que é, pressentindo no fim da sua hibernação o despertar gradual da inclinação voluptuosa que consigo há-de trazer o seu

lento declínio. A intromissão de trivialidades acerca do estado do tempo e de termómetros, num exemplo do típico não-acontecimento tchekhoviano, acabaria, em *O Cerejal*, por decidir o futuro entre Vária e Lopákhin. Para Vária o termómetro estava estragado, para Platónov quem dera estivesse. Também o falhanço da sua carreira intelectual se deve, de resto, a uma perturbação feminina: “Os homens ocupam-se de problemas universais e eu de mulheres”. As queixas deste anti-herói “fraco de peito” são, aliás, muitas. Elas importam a uma espécie de psicodrama de personagem que, contrariamente ao teatro maduro de Tchékhov, essencialmente sugestivo, se arrima num débito discursivo que entope a peça e serve a sublimação de uma descarga libidinosa, poderosamente concentrada neste espaço sobrepovoado. *Platónov* enferma de uma peculiar infestação de personagens e de falas. Elas invadem o *plateau* e são sugestivas da pulsão libidinosa que percorre a peça e que a faz corresponder com precisão a uma pulsão dramática formal.

Este albergue dramático onde tudo cabe, inclusive essa excêntrica personagem chamada Ossip, é um divã colectivo para ociosos, sentimentais e lânguidos, a partir do qual as intrigas amorosas se tornam de alguma maneira correlativas das intrigas financeiras. Platónov serve como símbolo de vício e como observatório de moral. Ele resume uma espécie de erosão colectiva em curso identificada na degenerescência

autocomplacente dos seus pares. Não havendo “um homem em quem se possa repousar os olhos”, e perdido o *vapor da mulher*, resta a diluição pelo vapor etílico, uma espécie de dilúvio por onde escoa um meio cultural cujas complexidades são brutalmente elididas em trocas estéreis de etiqueta social e na vulgaridade e violência resultantes de provocações banais. •

* Poeta, tradutor.

À procura do herói

FILIPE GUERRA*

À pergunta de Anna Petrovna – “A propósito, quem é, que espécie de homem, em vossa opinião, é esse Platónov? É um herói ou não?” – respondi com algumas reticências: é. Mas, pelas fontes em que bebe, é um herói literário. Neste estaleiro que contém o germe de todas as figuras cénicas e textuais da sua obra futura, o jovem Tchékhov parece recorrer aos heróis que o precederam na literatura para esboçar uma figura central que caracterizasse o homem indeciso e alheado da sociedade do seu tempo. Assim, a figura de Platónov tem a sua origem mais antiga no herói Hamlet (em ambos se coloca a questão da identidade e da ausência do pai); e constrói-se em volta de uma ideia geral, muito típica da literatura russa, a da “era dos filhos sem pai”, e de um herói passivo levado a reagir a situações que não desejou; e continua a saga dos heróis críticos, cínicos e entediados da literatura russa quase desde os seus inícios, nem que seja para os desmentir e catapultar para o “tempo deles”. O “irrepresentável” *Platónov* (no entanto, cada vez mais representado pelos enenadores modernos) é uma experiência de palco que põe em cena um herói sem referências paternas (*Sem Pai*, título da variante inicial), isto é, não se baseia na transmissão de valores; rejeita radicalmente o romantismo, as psicologias preestabelecidas e a compartimentação em categorias sociais rígidas. A partir daqui, temos razões para interrogar Platónov: poderás ainda ser um herói? Se na peça se assiste efectivamente à destruição do herói romântico, assiste-se também à encenação da procura de um herói novo, um herói “dos seus tempos”.

Antes de avançar, direi que Tchékhov não tardaria a abandonar esta ideia de herói e mesmo, liminarmente, o conceito de herói em geral, mais ainda no teatro do que nos contos. Depois de Platónov, apenas Khruchiov, de *O Silvano* (1889), representa mais uma tentativa de criar uma personagem central “heróica”. Ora, *O Silvano* seria o ponto de partida de *O Tio Vânia*

(1897), em que Tchékhov rejeita esta imagem “heróica”, e pinta a mesma personagem (o Ástrov de *O Tio Vânia*) de uma maneira muito diferente e que, embora tornada mais subtil, é atirada para segundo plano. Ou seja, no primeiro plano fica o não-herói. Sobre Ástrov: “Tem clara consciência da quase inutilidade dos seus esforços, da impossibilidade de mudar o sistema degradante e destruidor da vida. [...] Já não é aquele homem implacável que exprobrava os outros: Tchékhov mostra as fraquezas da personagem, fá-la mais realista e complexa”. (Cristina Guerra: “Anton Tchékhov. De *O Silvano* a *O Tio Vânia*”, para História do Teatro, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007.) O aniquilamento do herói como centro do palco, reduzido a mais uma personagem que se debate entre o “falar, falar, falar” e o “trabalhar, trabalhar, trabalhar”, passou a ser norma nas grandes peças da maturidade de Tchékhov.

Voltando a Platónov e à procura do herói. Na tradição literária russa, existe um herói chamado “homem a mais”, o alheado e renegado voluntário da sociedade por força da sua atitude crítica em relação a essa mesma sociedade (o Onéguin de Púchkin, o Petchórin de Lérmonov – o seu romance chama-se significativamente *Um Herói do Nosso Tempo*; o primeiro foi Tchátski, da comédia *A Desgraça de Ser Inteligente*, de A. Griboiédov). Em que consistia a característica destes heróis? Na revolta verbal, no discurso crítico, ou seja, na sua atitude de pura negação da ordem existente. Nas condições da Rússia da primeira metade do século XIX, parecia suficiente. Ainda por cima tratava-se de fidalgos, ou mesmo de aristocratas. Mas, nos tempos de Tchékhov, quando o estrato social denominado “intelectualidade” já era misto, desenvolveu-se a noção da necessidade da obra prática, do “fazer alguma coisa” em prol do país e do povo. E, ao mesmo tempo, impôs-se a sensação de impotência, da inutilidade de qualquer esforço. Trabalhar, trabalhar, trabalhar –

vão repetir obsessiva e inutilmente as personagens das obras de Tchékhov.

A pergunta de Anna Petrovna, no plano concreto das relações humanas, é pelos vistos apenas um pretexto para falar do amante. Mas há por trás outro contexto, para o qual nos remete a resposta do seu interlocutor: as referências literárias. Eis a resposta de Glagóliev: “Como lhe hei-de dizer? Acho que Platónov é o melhor exemplo da moderna indefinição... É o herói do melhor romance moderno, infelizmente ainda por escrever... (*Ri-se*). [...] Os romances são péssimos, artificiais e triviais até mais não... e não admira! Está tudo extremamente misturado, confuso...”. A este propósito, a mais evidente correspondência será com o “herói dos nossos tempos”, Petchórin, do romance de Lérmonov. Cínico, com um cérebro brilhante, muitíssimo atraente para as mulheres, implacável no seu discurso em relação às pessoas que o rodeiam. A diferença essencial entre ele e Platónov é que este está privado do conforto de que desfrutava o rico aristocrata. Petchórin, com plena consciência da sua inutilidade (daí o tédio), não precisava da auto-realização para a sobrevivência material, nem de lutar para obter posição na sociedade. Foram-lhe dadas *a priori* as condições para poder despejar com todo o conforto o seu veneno e o seu cinismo sobre o meio mesquinho que o rodeava. Já a Platónov calhou viver em tempos de mudança. O facto de ser “ninguém” e ter consciência disso já é desconfortável em todos os sentidos, inclusive no da inevitabilidade de arrastar a vida numa miséria vulgar, sem vislumbre de qualquer saída. Petchórin é mordaz, Platónov é bilioso. O papel de herói-amante de Petchórin cria-lhe, no pior dos casos, problemas morais (de que sabe livrar-se excelentemente); Platónov, neste papel, é muito mais prosaico e quase ordinário, o amor humilha-o e não o enaltece (“Depois serei gordo e negligente, vem o entorpecimento, a completa indiferença por tudo o que não seja a carne, e

por fim a morte! A minha vida está perdida! [...] Como poderei levantar-me?”). Esvai-se a elegância, o toque romântico. As suas grandes capacidades intelectuais são canalizadas, no fundo, para o namoro com quatro mulheres. A humilhação e o ridículo são a sua tragédia. Como é possível, então, ser “herói”? (É evidente que falamos de literatura, do herói literário; e que esse herói perdura *literariamente* em Platónov. Mas Tchékhov nunca esqueceu, desde sempre, o estado social que interage com a literatura. Então: outros tempos, outras exigências, e o herói do tipo “homem a mais” já é impossível.)

Será possível um outro? Em termos gerais, o homem novo deverá ser *útil*. É o ideal da nova intelectualidade russa, educada durante decénios na consciência do seu dever para com o “povo simples e sofredor”. Mas isso não passa de palavras, provou-o Tchékhov logo em *Platónov*. Esboçou com Platónov um herói angustiado mas lúcido, de origem puramente literária, sonoro e vazio (“Platónov: Não gosto dos sinos que tocam sem parar e sem tino! [...] Eu sou um sino e você é um sino.”), continuou-o com *O Silvano* e clarificou tudo em *O Tio Vânia*, destruindo definitivamente a figura do herói. •

* Tradutor. Com Nina Guerra, tem vindo a traduzir directamente do russo obras de autores como Tchékhov, Dostoievski e Gógol.





Um herói sem inimigo

GONÇALO M. TAVARES*

Nunca a questão – quem é aquele homem? – foi respondida de uma vez, com uma só palavra; a não ser nos julgamentos rápidos, nessas velozes sentenças que reduzem um homem a uma coisa.

Eu diria que esta peça é sobre a nostalgia. E Platónov é, antes de mais, um nostálgico. Nostalgia essa que eu definiria (numa definição quase matemática) como a diferença quantitativa (deixemos por momentos as qualidades) entre o presente e o passado. Como num cálculo simples em que o Passado é mais forte e maior do que o Presente, sendo pois que a conta – Presente *menos* Passado – dá resultado negativo (como $10 - 25 = -15$).

Perdemos, eis a nostalgia. Antes tínhamos mais do que hoje.

Mas é evidente que a existência passada e presente de Platónov, falemos dele, não é reduzível a quantidades. Nesta nostalgia, há mais o desejo de regresso às antigas esperanças e projectos do que à antiga realidade. Na verdade, nunca Platónov foi mais feliz ou infeliz. Quando mais novo, as projecções mentais eram mais felizes, apenas isso.

Os anos passaram e as grandes expectativas não se concretizaram. E eis que o cruzamento com velhas paixões e velhos amigos faz destes testemunhas de um fracasso.

O reencontro com Sofia Egórovna que, de certa maneira, inicia a peça (bem à frente do seu início) é neste particular devastador. Platónov diz: “Não me reconhece, Sofia Egórovna? Não admira! Passaram-se quatro anos e meio, qua-

se cinco anos, e não há ratos capazes de roer tão bem a fisionomia de uma pessoa como os meus últimos cinco anos”.

Sofia pergunta-lhe, nesse momento inicial da peça, o que faz ele agora. E Platónov responde: “Sou um mestre-escola, [...] nada mais”.

Sofia insiste e faz então uma das perguntas mais violentas da peça: “Porque não consegui melhor?”.

E Platónov responde: “Uma frase não chega para responder à sua pergunta”. E mais nada diz.

De certa maneira, a nostalgia existe porque existem testemunhas do passado, testemunhas dos desejos de juventude. Esta tragédia quase clássica começa a ser então tragédia porque Platónov regressa às pessoas do seu passado. Sem este regresso talvez Platónov se mantivesse alheio, entediado e resignado.

(Quase no início, a personagem Voinítsev pergunta ao mestre-escola Platónov sobre o estado do seu casamento: “Tu és feliz com ela?”. E Platónov responde: “Nós combinamos da melhor maneira que se pode desejar... Ela é tola, e eu não sirvo para nada...”.)

A precipitação de Platónov talvez tenha sido, em suma, esta: não se contentou com o tédio.

À medida que a peça avança fica claro o seu ressentimento. O desânimo é explícito, algo correu mal. O contacto com uma mulher que amou no passado torna evidentes os seus falhanços. No entanto, nada de particular, nada de diferenciado; a vida, ela mesma, correu mal sem que se possa culpar qualquer acontecimento concreto. Talvez apenas uma falta: a da acti-

vidade sobre si próprio: “O que é que eu fiz para mim pessoalmente? O que semeei em mim, [...] o que fiz crescer?”.

A desesperança em Platónov é brutal (“Tenho vinte e sete anos [...] – não prevejo mudanças! [...] Como poderei levantar-me?”).

Platónov balança entre o desprezo sobre si próprio e o desprezo pelos outros. A distância que guarda ao mundo e o sarcasmo com que trata os outros são símbolos do desejo de vingança que nele parece não ter objecto. De quem se pode vingar Platónov? Quem tem a culpa de ele ser o que é – um insignificante mestre-escola, casado com uma mulher que despreza? Ninguém tem culpa, não há sujeito nem acontecimento a culpar. Eis a tragédia: o inimigo de Platónov é o mais perigoso de todos porque dele é impossível traçar-se um retrato.

“Que vida! Porque é que não vivemos como podíamos viver?”, exclama Platónov por cada um de nós.

E mesmo depois de atingido pela bala disparada por Sofia Egórovna, mesmo segundos antes de sucumbir em definitivo, ele ouve: “Platónov... Isso não é nada... beba um pouco de água!”.

Eis, para além dos muitos sobressaltos da narrativa, a tragédia central de Platónov: é um herói que até ao fim combate o nada. E por ele é vencido. •

* Escritor.



Não, minha querida

JACINTO LUCAS PIRES*

Não, minha querida, receio que ele não seja herói nenhum. Nem vilão, nem vítima, nem sequer o tal estatístico, enigmático “homem comum” pelo qual tanta gente se mostra interessada. Não, Platónov é talvez um pouco disso tudo e, ao mesmo tempo, outra coisa completamente diferente. Uma invenção russa, mas também uma personagem reconhecível em qualquer palco do mundo; um produto do seu tempo-lugar, mas também um homem estupidamente moderno na sua descontinuidade. Uma contradição, enfim, mas de um tipo diferente do habitual. Uma contradição vaga, uma contradição mole, este “professor não colocado”: sem conflito aparente, sem real tensão entre o que tem e o que deseja, entre o que é e o que quer ser. Platónov: nos fins do século XIX, o escândalo de um protagonista passivo!

E chamar-lhe protagonista talvez até já seja um excesso. Um homem, apenas, entre outros, um ser-ou-não-ser que nem parece inquietar-se muito com a questão. Uma personagem que não é nenhum “cromo”, nenhum “tipo”, que não “representa” nenhuma classe, que não “simboliza” nenhuma grande ideia. Uma personagem que até parece hesitar, por vezes, em “representar-se” a si mesma. Uma espécie de desempregado da alma, como que um bêbado de tédio – e, perdoem-me o *platonovismo*, “o bêbado não tem direita nem esquerda”...

Na província, entre “propriedades” e dívidas, salas-de-estar com piano e expressões elegantes em francês, Platónov segue sem programa, sem um plano, chocando, por assim dizer, contra os móveis. Uma vida desinvestida, de quem não prevê mudanças e só espera tornar-se “gordo e negligente”. Claro que o homem é um sedutor. Mas, lá está, um sedutor que não precisa de fazer nada para seduzir. Mais: um sedutor que até parece ter aí, nessa passividade, nesse “não precisar de”, o truque do seu jeito, o centro do seu “carisma”, se o termo não é demasiado sério para o caso. O charme extravagante, digamos, de alguém que só sabe pecar por omissão.

Platónov? Um galã accidental, uma personagem gerúndia, um homem-objecto, deixando-se ir, deixando-se levar, e aborrecendo-se com a facilidade e o absurdo de tudo. Alguém que não se redime por algum género de idealismo, nem pelo humor sequer, e que, apesar disso, também não cai convictamente no desespero, nem nos força a qualquer espécie de piedade ou comoção. Provocará apenas um certo susto, talvez, e com certeza muita gargalhada interna.

O génio do teatro de Tchékhov parte, brilhantemente, de um famoso diamante minúsculo: a pequena-grande equação humana que diz: Comédia = Tragédia/Tragédia = Comédia. E também nesta peça – um texto ao mesmo tempo póstumo e primeiro – impressiona a clareza

de tal achado. Mesmo com todo o excesso, mesmo com tanto “barulho” à volta de cada figura. É espantoso como também aqui se dá a ver o ridículo do humano sem a distância “protectora” da risada crua – a da comédia simples, que acredita estar só a rir dos outros, nunca dela mesma. Aqui, o risível surge atravessado por uma quase ternura ou, não sei, uma melancolia subtil, que nomes para isto? Espantoso, espantoso como se consegue assim juntar – e não apenas alternar – ironia e desgraça, graça e peso, anedota e verdade.

Mas, peço perdão, já me perdi. Quanto à sua pergunta, Anna Petrovna: a minha resposta é... terá de ser... bem... não. De facto, não, Platónov não é um herói, receio que não se possa ir tão longe. E, no entanto, minha querida, quem recordará que, apesar de tudo, tem de haver alguma coisa de, digamos, heróico, minimamente heróico, no modo como esse homem oblíquo se larga na corrente... Que estranha estirpe de coragem é essa de quem, sofrendo as normais confusões de sentimentos, se deixa ir nas águas sem bater os braços, sem se agarrar a nada, sem medo de se afogar? •

* Escritor.

Herói-homem-bomba-criança-assassina

JOÃO GARCIA MIGUEL*

Platónov é um herói, um herói do amor e do prazer, mas também o herói da dor e da angústia. Platónov é: o individualismo feroz, o amor carnal, a paixão violenta, o viver a vida num instante. Platónov também é: o ser doente, o ódio repulsivo, o vazio desesperado, o morto vivo.

“O que é que lhe dói?” Dói-lhe ser ele mesmo, aguentar a máscara, as suas personagens, a fera dentro do seu corpo. A resposta é simples, ou se calhar, a única possível. “Dói ser Platónov.”

Platónov, no lugar do coração, tem uma pedra imóvel, da qual jorra sangue, que salpica os que o rodeiam. Platónov é um tipo de herói novo, que mata os deuses antigos, que lhe deram a sua condição de herói, a qual dedica a vida a destruir. É uma espécie de herói-homem-bomba-criança-assassina. O homem-armadilha-na-alma. É por isso mesmo que é um herói novo. É uma criança perdida, numa casa velha, habitada por velhos, que se situa numa paisagem antiga e desolada, sem linhas no horizonte. Tropeçando em busca da saída, mata-sem-querer-mas-por-querer-matar-se.

Platónov não é um herói guerreiro, mas é um herói da guerra do novo-ser-dentro-dele. É um homem com uma criança assassina dentro de si, a qual não tem coragem para matar, mas contra a qual se encontra em guerra. Se o homem não mata a criança que traz dentro de si, esta acabará por o matar, ou na hipótese mais provável, os dois serão mortos pelos outros que os rodeiam. Ou existirá algum absurdo aqui, pelo meio deste herói duplo, que torne este improvável mundo possível?

Pressente-se nele, no seu heroísmo solitário, no seu individualismo feroz e moderno, a construção de um mundo interior, desfasado do mundo exterior. Pressente-se nele, nessa incommunicabilidade de dois mundos, o interior e o exterior, a consciência de uma imensidade de perspectivas, que se desdobram e estendem. É um abismo, que se manifesta no corpo dividido: entre a coerência de uma velha atitude exterior, que lhe é exigida, e uma infantil incoerência in-

terior, que assenta na busca de sentidos e de um sentir criador – a base da sua atracção e autoridade pessoal. A guerra entre esses dois mundos acabará por o destruir e arrastará outros com ele, pois ninguém é inocente, todos somos culpados, diz uma das personagens.

Os que o rodeiam parecem esperar, e também recluir, que diga a primeira coisa que lhe vem à cabeça, tornando transparente aquilo que é opaco, iluminando com as suas visões fulgurantes o que procuram esforçadamente esconder de si mesmos. É essa qualidade, que o distingue, que o faz ser apreciado e odiado pelos outros. O seu olhar, as suas palavras, transportam uma força moral que é duplamente divertida e ofensiva, uma carga que diverte uns e mata outros, vítimas do seu humor e do seu espírito cruel e cínico.

No entanto, o que propõe aos outros não concretiza para si mesmo, e é nessa espiral mal traçada dentro de si que se desenvolve a tensão paradoxal que vai impulsionar a sua tragédia.

Adivinha-se nele uma vontade de dormir profundamente, de dormir um sono eterno e de estar acordado ao mesmo tempo. Um desejo infantil de viver por dentro de uma fábula, sem dor nem angústias, de se encontrar numa ida de dourada, num paraíso *reganhado*, num paraíso que afinal está superpovoado de banalidades e sentimentos hipócritas, falsos profetas de mundos diferentes e melhores. “Quero dormir!”, diz, ao ser confrontado com um passado de sinos que tocam sem parar, sons de infância e juventude, tempo que se esgotou e que dura ainda, dentro dele. A memória desse tempo, de um tempo de esperança, de um tempo de idealismos, onde tudo parecia ser possível, é agora insuportável, pois contrapõe-se ao tempo presente, no qual não parece ter espaço nem meios para a criança-idealista-assassina crescer.

O idealismo é agora substituído pelo amor. Pelo amor das mulheres, de todas as mulheres, o amor interessado no corpo, na carne, investe atordoando-o, envolvendo-o, envenenando-o,

enfraquecendo o que nele já se mostra fraco. O amor retira-lhe a vontade, subjuga-o, prende-o a forças ocultas que não o deixam viver. No entanto, o amor aparece-lhe como a única saída possível, a única forma de vida possível.

Mas o amor é uma onda com uma força dupla. O amor alimenta o homem-que-fica-criança infantilizando-o, e enfastia o homem-que-envelhece secando-o. O amor idealiza e desespera, acredita e descrê, redime e deprime, transforma e imobiliza, metamorfoseia e adoece. Platónov-o-herói está doente da alma, define-a, transforma-se pouco a pouco num esqueleto, ossos sem carne, corpo-sem-corpo. Platónov está doente do próprio ser, perde a consciência da sua consciência, afunda-se, afastando-se da realidade que o rodeia, numa náusea profunda e inexorável.

Mas a confissão do amor contém em si toda a perversidade de uma alma infantil, de uma alma doente, em esqueleto, e talvez mesmo agora já sem ossos sequer, apenas pó, uma imagem que se esvai, que se esfuma num banho de sentimentos efervescentes. “Estou doente. [...] Gosto de toda a gente! De todos! E de si também gosto... As pessoas eram mais valiosas para mim do que tudo... Não queria ofender ninguém e ofendi toda a gente... Toda a gente... [...] Vocês são muitas... Gosto de todas... E todas gostam de mim... Todas! Insultamo-las, e mesmo assim gostam...”

Está a morrer e pergunta, a criança-coragem-herói-bomba à mulher que o olha: “Gosta de mim, não gosta? Gosta? Sinceramente... Eu não quero nada... Diga-me só, gosta?”. Todas as mentiras do mundo se alinham de vez, para dar uma resposta convincente. “Gosto... (*Pousa a cabeça no peito dele.*) Gosto...” E com um sorriso-criança-assassina “(*Beija-a na cabeça.*) Todas gostam...” •

* Encenador.

O Teatro de Platónov

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES*

O primeiro título de *Platónov*, aquele que existiu por momentos na correspondência de Tchékhov, era uma palavra composta que, segundo percebi, se traduziria como *Os Sem Pai* (*Bezotsóvschina*, em russo, ou, em alemão, onde fui buscar a referência, *Die Vaterlosen*). Disto passou para *Peça Sem Título*, usando-se hoje sobretudo o nome do protagonista para designar o texto.

Prefiro por agora *Os Sem Pai* porque me ajuda a conduzir a leitura para onde mais me interessa. E começo pela referência neste título ao romance de Turguéniev, *Pais e Filhos* (1862), que assim se faz mais explícita. Não podemos deixar de comparar Platónov a Bazárov (o estudante de medicina de Turguéniev), tal como não podemos deixar de ver na peça de Tchékhov as influências de uma ideia do niilismo que Turguéniev popularizou e que aqui serviram de ponto de partida para uma outra coisa, aquilo a que, mais uma vez por conveniência, chamaria de “negacionismo”. E uso esta palavra pensando numa passagem de *Marcas de Baton* de Greil Marcus, raro e saudável livro que este mês me passou pelas mãos, onde se juntam os Situacionistas, os Sex Pistols e o Dadaísmo: “A negação é o acto que torna evidente a toda a gente que o mundo não é o que parece”. Mas também, pouco mais à frente: “O negacionista reconhece que, para os outros, o mundo é o que parece”.¹ Palavras justas para, a meu ver, caracterizar Platónov.

Uma peça sem pais (e sem título, duas negações de alta patente) e uma personagem órfã procuram um outro mundo, um outro modo de estar, tal como Tchékhov começava a procurar um outro teatro. E por isso nele vejo um dizer “não” como princípio de uma redefinição contida em perguntas como esta, proposta pelo protagonista a meio do segundo acto: “Porque é que não vivemos como podíamos viver?”.²

É isto que leio em *Platónov* (agora sim, posso regressar ao título desta tradução e produção portuguesas): a abertura, com um “não”, de um outro espaço. “Amanhã fujo daqui”, diz Platónov, “fujo de mim mesmo, sem saber para onde, fujo para uma nova vida! Eu sei o que será essa nova vida!”. Um “não” afirmativo que possibilita um outro lugar. Ecoam as palavras de Slavoj Žižek sobre Bartleby (e quanto a mim Platónov está mais próximo de Bartleby do que de Bazárov): “Bartleby não nega um predicado; antes afirma um não-predicado: não diz que *não o quer fazer*; diz antes que *prefere (quer) não o fazer*. É assim que passamos da política da ‘resistência’ ou ‘protesto’, parasitária daquilo que nega, para uma política dum novo espaço fora da hegemonia e da sua negação”.³

Será este o heroísmo de Platónov? A tentativa de mudar o paradigma, de baralhar as convenções, de preferir não. Não já a alternativa dicotómica ou maniqueísta do príncipe da Dinamarca (“ser ou não ser”), mas um “terceiro termo”,³ espécie de suspensão onde entrevejo, num gesto

de, admito, desproporcionada extrapolação e com um provável excesso de optimismo, um outro Teatro. Talvez Platónov esteja mais perto, por ser um “sem pai”, daquela “hora zero”, em que se pode cantar “No future for you”, hora sem nada à frente ou atrás. Talvez Platónov seja aquele que nos poderia fazer sair do espectáculo acompanhados por estas palavras de Raoul Vaneigem num livro (*Traité du savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*) de uma outra geração, a dos meus pais:

“A representação acabou. O público levanta-se para sair. É tempo de vestir o casaco e ir para casa. Volta-se o olhar: já não existe casaco, já não existe casa.”⁴ E, idealmente, gostaria de acrescentar, inspirado por Platónov: já não existe Teatro. •

1 Greil Marcus, *Marcas de Baton*, Frenesi, Fim do Milénio, 1999, pp. 14-15.
2 Slavoj Žižek, *The Parallax View*, The Mit Press, 2006, p. 381.
3 Giorgio Agamben, *Bartleby – Escrita da Potência*, Assírio & Alvim, 2008, p. 32.
4 Greil Marcus, *Marcas de Baton*, p. 80.

* Dramaturgo e membro do Teatro Praga.

Nós não vivemos como podíamos viver

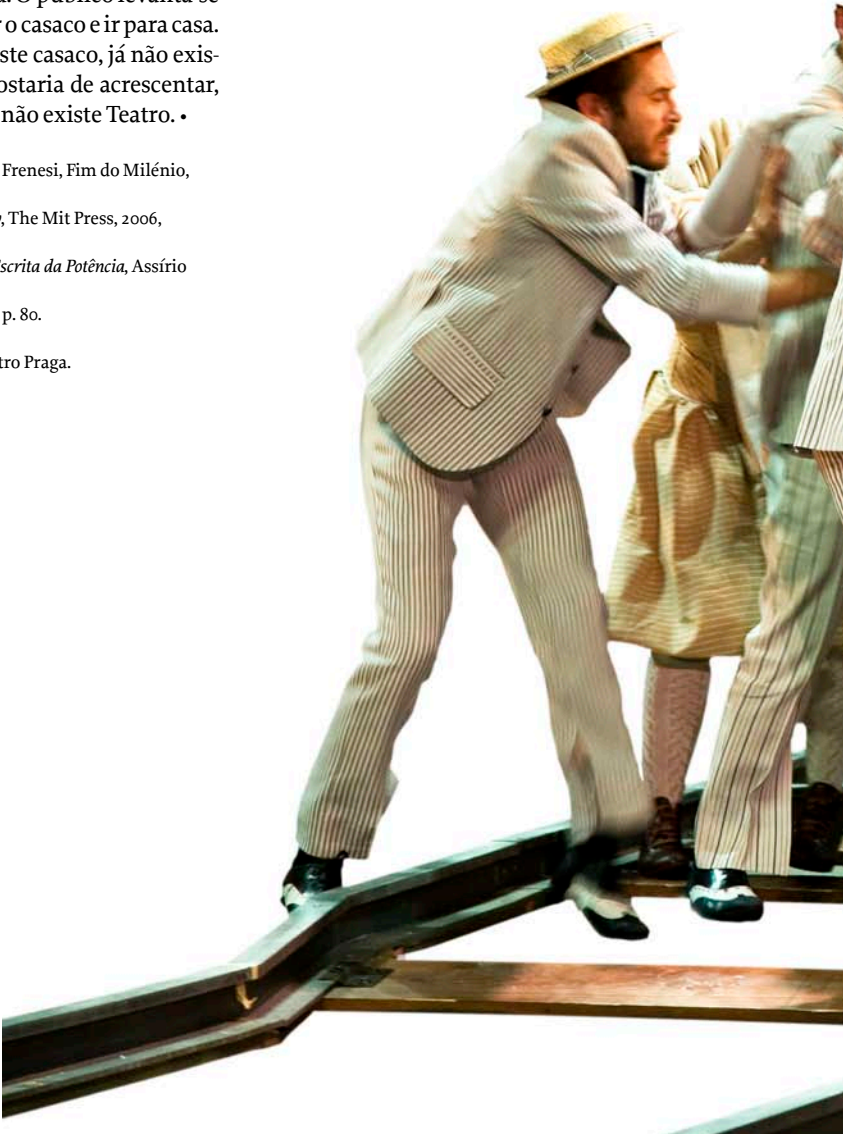
PEDRO MEXIA*

1. Um dos biógrafos de Tchékhov chamou a esta peça “um monstruoso melodrama”. Mas “monstruoso” aqui é descritivo e quase elogioso, e “melodrama” é um conceito aproximativo: “A representação levaria cinco horas e o texto está cheio de clichés e regionalismos. E no entanto *Platónov* tem a marca de água do drama tchekhoviano: uma propriedade degradada que vai ser leiloada e que ninguém pode salvar. Mesmo as escavadoras que fazem um ruído ominoso debaixo das estepes antecipam *O Cereja*. O herói, tal como o Tio Vânia, acredita que podia ter sido Hamlet ou Cristóvão Colombo e gasta a sua energia em casos amorosos fúteis. [...] Falta à peça carpintaria teatral, brevidade e graça, mas os seus absurdos, a sua atmosfera trágica e as alusões a escritores como Shakespeare e Sacher-Masoch fazem dela um texto típico de Tchékhov” [Donald Rayfield, *Anton Chekhov, A Life*, 1998]. Com efeito, Tchékhov ensaia aqui todos aqueles recursos dramáticos, nomeadamente os jogos e tédios da alta burguesia, que depois aparecem nas suas tragicomédias mais celebradas. E se nesta primeira tentativa as imperfeições são notórias, são também fascinantes. Em 1881, a peça foi rejeitada e Tchékhov desistiu dela. O manuscrito só viu a luz do dia em 1923. Talvez a ideia de que esta é uma peça “imperfeita” e “juvenil” tenha levado algumas versões modernas a acentuar a faceta cómica, temendo que o excesso de seriedade caísse na comédia involuntária. Mas há uma razão que afasta *Platónov* da comédia e essa razão é Mikhail Vassílievitch Platónov.

2. Platónov é um rapaz de vinte e sete anos concebido por um rapaz de vinte e um. Tem virtudes apenas admissíveis aos vinte e poucos e defeitos quase inevitáveis aos vinte e muitos. Há muito de febril e revoltado neste mestre-escola, mas ele já está naquela fase em que a decepção e o moralismo prevalecem. Quem é Platónov? Um “sujeito interessante, original”, como dizem com sarcasmo os seus perseguidores? Um “herói de romance moderno”, como dizem as suas admiradoras? Ou um “infame”, como ele diz de si mesmo? Tudo isso e nada disso. Tchékhov faz dele um Don Juan enfasiado e precocemente envelhecido. Supomos que aquilo que mais o motiva (como ao Trofimov de *O Cereja*) seja a “reforma social” ou outro motivo elevado; mas entretanto já caiu num cinismo que vive paredes-meias com o sentimento de inutilidade: “O mal fervilha à minha volta, contamina a terra, devora os meus compatriotas e irmãos em Cristo, e eu fico sentado, de braços cruzados, como depois de um trabalho difícil; fico sentado, a olhar, calado... Tenho vinte e sete anos, aos trinta serei o mesmo – não prevejo mudanças! Depois serei gordo e negligente, vem o entorpecimento, a completa indiferença por tudo o que não seja a carne, e por fim a morte! A minha vida está perdida! Põem-se-me os cabelos da cabeça em pé quando penso nessa morte!”. O exagero histriónico denuncia o impasse deste rebelde passivo. A sua exigência radical de “autenticidade” torna a vida impossível. Ele considera toda a gente vil, ofende toda a gente, provoca quezílias inúteis. E nós vemos fraquezas humanas triviais onde ele vê infâmias.

3. Produto romântico numa época que desliza para o niilismo, Platónov encontra uma sociedade russa “decaída”, cheia de médicos incompetentes, comerciantes desonestos e militares imprestáveis. Mas nem se dá conta de que o mundo sempre foi assim. Quando ele diz que nós *não vivemos como podíamos viver*, é uma confissão e não uma crítica. Porque é dele, Platónov, que podíamos e devíamos esperar mais, pois ele é inteligente como mais ninguém na peça mas não fez nada com a sua inteligência. Supostamente “desiludido” com o amor, comporta-se agora como um sedutor seduzido, arrastando consigo mulheres fogosas e iludidas. E a sensação que temos é que este professor de província se tornou Don Juan porque não conseguiu ser Hamlet nem Colombo. A traição (ou impossibilidade) da sua vocação é que faz dele apenas um conviva pitoresco ou um marido infiel, dois entretenimentos burgueses. Daí que ele esteja sempre à espera de um inominado “castigo”: mesmo quando é hipócrita, Platónov ainda acredita nalguma espécie de retribuição. Como punição da banalidade pública, ele escolhe a calamidade privada. E o amor, que as admiráveis Anna e Sofia vivem como uma *entrega*, é para Platónov uma simples *desistência*. •

* Crítico e poeta.





Um filho-da-mãe resistente e perdido *entre* colos

NUNO CARINHAS*

E porque é que nunca mais se escreveu sobre o caos afectivo em comunidade, entre casas e florestas, entre homens e mulheres, entre homens e homens, entre mulheres e mulheres, num *desfile* profuso de personagens imaginadas por Tchékhov, com a mesma mestria desorganizativa e excessivamente objectiva? Porque os autores incontornáveis não dependem da sua época.

“A Noite Selvagem” não é Platónov, o protagonista, embora Platónov seja o eixo dramaturgico. E que dizer da “generalá”, de Ossip, de Sacha e de todos os outros – os assassinos, os agiotas, os patetas, os arrivistas, os cornudos – protagonistas exemplares do excesso, entre afectos, fracassos, dívidas e bebedeiras?

Se Tchékhov deixou a peça por nomear, e coube a Jean Vilar intitulá-la de *Ce fou de Platonov*, é porque não só de Platónov se trata – nem vítima, nem carrasco –, mas de um *círculo exemplar*.

Ele é alguém que põe em marcha a sua fraqueza afectiva, fazendo depender a sobrevivên-

cia da atenção das mulheres circundantes, qual Don Juan sedentário, confinado ao provincianismo *desejante* que, *morrente*, se esvai às mãos de todos, pelas mãos de uma das amadas. Destino coerente e trágico de um filho-da-mãe resistente e perdido *entre* colos.

Na Noite Selvagem, a procura de luz redentora é impossível. Luz de uma paz sem resgate da incomodidade de existir, veleidade de um professor primário em terra de contabilistas.

Só quem nunca se perdeu entre afectos o poderá recriminar, ao herói sacrificado entre negociantes de favores. Um sedutor de pacotilha, fraco filósofo na teia social.

Não há outra peça tão excessiva e indomável como esta, sobre gente tão excessiva e indomável. Uma sociedade de bizarros, bravos e infelizes campônios, que não se coíbem de moralizar. •

* Encenador.

O Teatro como disciplina espiritual

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA*

“Enfim, cada um deve conhecer as próprias forças.”

SÖREN KIERKEGAARD – *Diário de um Sedutor*

Há um momento em que Platónov, confrontado com o anúncio da morte de Sacha, que ele próprio teria provocado, diz: “Onde está ela? Escuta, eu vou ter com ela! Eu... eu vou ressuscitá-la!”. Porém, é o texto que, no seu desenvolvimento, nos distancia desta possibilidade, que se desinteressa disso, revelando que a esposa de Platónov está afinal viva. O tópico deste teatro não é a ressurreição das suas personagens (mais mortas que vivas, como a dada altura se mostram: todas cambaleantes, derrubadas e febris). A estratégia dramática não se move em direcção a um tempo culminante, uma modalidade que redima ou escatologicamente suture o rasgão da vida. Pelo contrário: “Nel mezzo del cammìn di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ che la diritta via era smarrita”.¹ Se cada personagem é salva várias vezes (Sacha, salva da linha do comboio e do veneno; Platónov, salvo da faca de Ossip e do disparo inicial) é para que assistamos ainda às suas imperfeições, ao seu burlantim hesitante e funâmbulo, ao mesmo inconcludente proceder. O estado de alma inicial (as personagens esganadas de fome, reclamando por uma refeição que nunca mais chega) mantém-se e amplia-se ao longo da narrativa (o protagonista diz, no final, que tem sede e frio, num desconforto ontológico irreversivelmente maior). A sua/nossa necessidade de consolação é impossível de satisfazer?

Teatro da expectativa, portanto, este que temos diante dos olhos. E de uma expectativa ao crepúsculo, quando a liberdade se deixou aprisionar (ou simplesmente adensar?) na rede dos equívocos: o *nim* em vez do não, as aporias da consciência; as pontes levadiças; o regresso iludido ao passado; a turva transparência que não vemos. Têm razão os que assinalam aqui a primeira tentativa, em Tchékhov, de cartografar as forças sociais em recomposição na Rússia das últimas décadas do século XIX: as terras e as titulações que mudam de dono, uma aristocracia rural roída de dívidas, as novas (e desvairadas) profissões de sucesso... Mas o retrato social pa-

rece existir para dar profundidade a esta inape-lável condição do sujeito. A evaporação de um determinado mundo faz simetria com a crise antropológica. A decadência das classes vai a par com a experiência interior do mal.

E contudo é aqui, ou também aqui, neste texto que Anton Tchékhov escreveu, sem nenhuma garantia, aos vinte anos de idade, enquanto Dostoievski publicava em folhetins nas páginas do mensal *Mensageiro Russo* os seus *Irmãos Karamazov*, que o Teatro se assume como disciplina espiritual. E não, como vimos, por se propor ressuscitar mortos. Mas por mostrar-nos a morte que há em nós. Lembro-me de um apotegma de Isaac, o Sírio, um anacoreta do distante (e tão próximo) século VII: “Aquele que conhece o seu engano é mais importante do que aquele que tem o dom de ressuscitar mortos. Aquele que vê as próprias fragilidades, tem mais valor do que aquele que vê os Anjos”.

Como é que esta operação se dá? Certamente não por uma qualquer taxidermia. O Teatro não escarpeliza, não dessacraliza a vida quando a expõe: ela permanece em grande medida enigmática e misteriosa. Ressalva-se – e nisso Tchékhov é um supremo mestre! – a sua forma íntima, a espécie de latência e respiração que é a sua, inseparável de emoções, dicções singulares, caminhos. A Palavra autêntica nunca é só Palavra. O verdadeiro Teatro nunca é só Teatro. •

¹ “A meio do caminho da vida/ dei comigo numa selva escura/ perdida que era a direita via.” (Dante Alighieri – *A Divina Comédia*)

* Poeta, tradutor.

Pode um herói?

RUI BEBIANO*

Pode um herói sobreviver distante da luz? Teu terá morrido infeliz por ter sido abandonado pelos atenienses, quando acreditava merecer todas as honras pela bravura que, sozinho e por repetidas vezes, revelara sob o olhar dos deuses. Napoleão não resistiu ao silêncio das noites em Elba e deixou-se amargurar até ao fim em Santa Helena. Garibaldi foi incapaz de suportar o primeiro dos exílios na ilha de Caprera. É próprio dos heróis lutarem ao sol, convivendo mal com a obscuridade e a crueza do esquecimento.

A atitude heróica pode afirmar-se como uma disposição admirável, mas não o é sem pesados custos para quem a exercite. A força que o herói detém permite-lhe impor aos outros a dimensão exemplar das suas qualidades, mas estas definem sempre um compromisso entre o seu desejo de se distanciar da vulgaridade e as exigências de estabilidade e de normalização que pautam a sociedade que lhe serve de cenário. É sempre um errante, deambulando entre um mundo superior que só ele consegue vislumbrar e a realidade de uma vida terrena, estável e repetitiva, afundada na vulgaridade, que contraria a sua essência. Assume uma capacidade para criar o único e o novo – nos gestos, nas palavras, nas atitudes – como expressão da mais elevada forma de viver o humano, mas essa condição força-o a uma inexorável solidão, afastando-o da comunidade.

Por isso o herói – como o anti-herói, que não é o seu oposto mas uma sua contrafacção, menos harmónica e mais frágil, contida em regra pela vaidade e pelo egoísmo – apenas o é num insulamento que cultiva. Este pode ser fonte de grandeza, mas também instrumento de uma queda que o conduz à decadência e à morte. Na

Crítica da Razão Prática, Kant excluiu o culto do heroísmo da pedagogia da moral justamente porque este impõe um afastamento “dos deveres comuns e correntes” para com os outros, que aos olhos dos seus cultores parecem insignificantes e descartáveis. Estes auto-excluem-se de uma vivência partilhada, embora necessitem dela como quadro que valida esse destaque que sempre demandam.

A figura de Platónov inscreve-se nesta categoria de ser que caminha a passo, apenas aparentemente seguro, entre a luz que espera de uma condição que estabelece para si próprio como rara, invulgar, e a sombra imposta por um meio que a não aceita como sua. Herói para si próprio, porque se presume singular e necessário, e anti-herói para os outros, que apenas o olham como um corpo estranho, irregular, ocasionalmente admirado, quase sempre desprezado, ou, no limite, invejado e odiado pela desfaçatez de transportar consigo o estigma da diferença.

“A mim nada me pode estorvar. Eu sou como uma pedra imóvel. As pedras imóveis são para estorvar...”, declara, sempre orgulhoso, algures no primeiro acto. Amoral, crendo-se imune tanto à admiração como ao amor, à estima como ao ódio. “A felicidade individual é egoísmo”, concederá mais adiante, “e a infelicidade individual é uma virtude!” Mas, ainda aí, o Platónov-personagem apenas retomarà, no essencial, o *mal de vivre* romântico que não é comiseração mas êxtase, determinado pela condição própria do solitário.

As estratégias de sobrevivência de Platónov passam ainda pelo cinismo e pela paródia. A vida comum parece-lhe abjecta e não hesita em afirmá-lo, mesmo correndo o risco de magoar os

seus próximos. “Vamos beber pelo fim auspicioso de todas as amizades, incluindo a nossa!”, atira a Anna Petrovna. As qualidades comuns e as grandes expectativas merecem-lhe a derrisão e inspiram-lhe o constante sarcasmo. Que alarga a si próprio, ainda que – uma vez mais – o faça para marcar a própria singularidade. Para Sofia Egórovna: “Sem falar das outras pessoas, o que é que eu fiz para mim pessoalmente? O que é que semeei em mim, o que acalentei, o que fiz crescer?... Tenho vinte e sete anos, aos trinta serei o mesmo – não prevejo mudanças! Depois serei gordo e negligente, o entorpecimento, a completa indiferença por tudo o que não seja a carne, e por fim a morte! A minha vida está perdida!”. “Admirem-me por isso!”, faltar-lhe-á dizer.

Quando anuncia o suicídio que verdadeiramente será incapaz de cometer – “*Finita la commedia!* Menos um canalha inteligente!” – enuncia ainda o carácter trágico e irrevogável da incompreensão diante do único, e a sua forma de percorrer este mundo sempre e sempre como um actor. De pé à boca de cena, fugindo de uma penumbra que acredita não ser para si e jamais merecer.

No final, trespassado já pelo tiro fatal de Sofia, resta-lhe apenas o espanto de um momento, o derradeiro – “Espere, espere... Mas que é isso?” –, que o herói, como o anti-herói, jamais concebe: o da morte que o remeterá ao implacável desfecho, à escuridão eterna. À vulgaridade. •

* Historiador, professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e autor do blogue A Terceira Noite.

Um heróico anti

TIAGO CAVACO*

Só é possível entender quem é Platónov averiguando a nossa capacidade de perdoá-lo.

Não estamos acostumados a que a Rússia nos revele biltres (o pecado russo é acreditar de mais, não de menos). Mesmo contextualizando o Século de todas as grosserias, o décimo nono, custa-nos compreender Platónov. Seria preciso mais uns anos no calendário para que na Dinamarca uma alma de coração partido viabilizasse o Don Juan por imperativos éticos (o Céu *obliga*). A pena de Tchékhov não é a de Kierkegaard e, aqui, havendo alguma Boa Nova é a da errância. Onde no dinamarquês o *pathos* era combustível parece no russo ser meta.

Para nós, hoje, este é um mundo diferente. Com uma tarefa feminina primordial: *suportar todas as vilanias dos homens*. As mulheres que rodeiam Platónov, ao contrário do que uma leitura superficial possa indicar, são tudo menos frágeis. Não nos deixemos enganar pelas lágrimas. Antes cabe-lhes essa tarefa ancestral de crer na existência dos homens e lidar com o facto. Se a morte aclara a garganta à entrada de cena é só porque se encontra plena de vida. A contemporaneidade não facilita elasticidades hermenêuticas. Antes da época em que o amor a todos matou (a irremediável pobreza que prosperamente nos pertence) as pessoas morriam por ele.

Até que ponto a falta de vergonha de Platónov não é a medida redentora de um pudor em negativo que só assiste aos abençoados pela consciência da sua miséria? O *ridículo* e o *tolo* pavimentam um texto onde se apresenta esse sujeito, quase casado, quase pai, quase *homem*. A sedução é a virtude dos fracos, a receita que mis-

tura um *Don Juan e um pobre covarde num mesmo corpo*.

É o próprio Platónov que pergunta a Sacha, sua esposa, “o que é que te custa aturar uma migalha ao teu marido culpado e arrependido? Porque é que também tu me hás-de castigar?”. Mais do que anti-herói, Platónov é um heróico anti. Essa obra de oposição não assenta em alternativa ideológica mas em suspensão. Dos papéis de homem respeitável, marido, pai e professor. A preguiça perante o cumprimento dos sacramentos da Velha Europa revela a perenidade do desconforto temporário, que num momento negligência o matrimónio e no seguinte anseia pela rotina do lar. O charme de Platónov tem fundamento na inesperada intermitência dos seus estados de alma. As suas vítimas não são embaladas mas entontecidas. E perante o pedido pelo prolongamento do perdão conjugal a esposa, embora chorosa, não chega a responder ao marido descarado. Quem cala consente.

Fazer imundícies, fazer canalhices, e depois vir queixar-se dos seus tormentos é uma acusação que pende sobre Platónov. Até que ponto oportuna para sintetizar a sua identidade? Até que ponto completa para nos dar a conhecê-lo? Os colos permanecem teimosamente vagos para que possa repousar a sua cabeça. E é, quando muito, nessa terna predisposição para almofadá-lo que encontraremos a hora da sua revelação. Atente-se à clareza oracular dos torpores da personagem. É quando precisa de se deitar que a sua verdade se eleva.

Será a consciência desse *Zeitgeist* proto-existencialista que nos elucidará ao ouvirmos

de Platónov “Não preciso de uma nova vida. E da velha não sei o que fazer...”? Inquirem-no: “Faz essa patifaria?”. “Provavelmente”, responde. Desconcertados ou comovidos, reconhecemos a pertinência da sua confissão: *dói ser Platónov*.

Estamos prontos para perdoá-lo? Só o leitor poderá responder, prevenido de qualquer manipulação simplista de culpa. Porque o pobre Platónov *não queria ofender ninguém mas ofendeu a toda a gente*. Há quórum para condená-lo. E para invejar-lhe o feito também. •

* Pregador Baptista, músico, autor do blogue Voz do Deserto.



Primeira leitura de *A Gaivota*, Teatro de Arte de Moscovo, 1898. De pé (da esquerda para a direita): Nemiróvitch-Dántchenko, Luzhski, Andreev, Grigorieva. Sentados: Raevskaia, Vichnevski, Artem, Olga Knipper, Stanislavski, Tchékhov, Lílina, Roksanova, Meierhold, Tikhomirov.

Colossal e minucioso enciclopedista do mundo russo

Anton Tchékhov (1860-1904)

VLADIMIR NABOKOV*

O avô de Anton Pávlovitch Tchékhov era um servo que, por três mil e quinhentos rublos, comprara a sua liberdade e a dos seus. O pai de Tchékhov, pequeno negociante, perdeu a fortuna por volta de 1870; depois disso, toda a família Tchékhov foi viver para Moscovo, excepto Anton Pávlovitch, que ficou em Taganrog (Sudeste da Rússia) a fim de acabar os seus estudos secundários. Trabalhou para assegurar o seu sustento. Concluída a escola secundária, partiu para Moscovo durante o Outono de 1879 e inscreveu-se na universidade. Os seus primeiros contos foram escritos para conseguir ajudar a família.

Fez estudos de medicina e, uma vez diplomado pela Universidade de Moscovo, tornou-se assistente do médico de bairro de uma pequena cidade de província. Foi aí que começou a acumular as observações cuja riqueza e acuidade conhecemos: camponeses que acorriam ao dispensário em busca de cuidados médicos, militares (havia um regimento aquartelado nessa pequena cidade – encontraremos alguns dos militares dessa caserna em *As Três Irmãs*) ou ainda as inúmeras personagens características da Rússia da época, que mais tarde o escritor fará reviver nos seus contos e novelas. Porém, naqueles tempos, ele escrevia sobretudo pequenos textos humorísticos que assinava sob vários pseudónimos de pena, pois reservava o seu verdadeiro nome para os artigos de ciência médica que então publicava. Esses textinhos humorísticos foram publicados em vários jornais diários, amiúde ligados a grupos políticos violentamente opostos.

Tchékhov, por seu lado, nunca aderiu a um movimento político, não por ser indiferente à condição deplorável da raia miúda sob o antigo regime russo, mas porque não achava que a política fosse vocação sua: também ele estava ao serviço do seu povo, mas de uma outra maneira. Estava convencido de que a justiça era aquilo de que as pessoas mais precisavam e toda a vida se manifestou contra todas as formas de injustiça – só que o fez enquanto escritor. Tchékhov era, antes de tudo, um individualista e um artista; não gostava de “se misturar” e os seus protestos contra a injustiça e o embrutecimento da época foram sempre iniciativas privadas. Os críticos literários que se interessam por Tchékhov confessam frequente e repetidamente que não conseguem compreender o que, em 1890, o levou a empreender uma viagem perigosa e extenuante até à Ilha de Sacalina para estudar a vida dos detidos naquele local.

As suas primeiras colectâneas de contos e novelas, *Narrativas Furta-cores* e *No Crepúsculo*, publicadas em 1886 e 1887, tiveram sucesso imediato junto do público. Tchékhov passou a fazer

parte dos escritores mais estimados, pôde publicar as suas narrativas nas melhores revistas e trocar a sua carreira de médico por uma carreira literária. Não tardou a adquirir uma pequena propriedade nos arredores de Moscovo para a sua família. Os anos que lá passou foram dos mais felizes da sua vida. Prezava a sua independência e o conforto que conseguia garantir aos seus velhos pais, o ar puro, os trabalhos de jardinagem, as visitas dos seus muitos amigos. Os Tchékhov tinham, ao que parece, o dom do riso e da brincadeira: gargalhadas e bons momentos pontuavam a sua vida.

“Se é verdade que Tchékhov desejava pintar tudo de verde, plantar árvores, fertilizar solos, também na vida almejava criar algo de novo. Feliz por estar vivo, dinâmico, incansável, não se dedicou apenas a descrever a vida, quis antes transformá-la e construí-la. Trabalha em prol da abertura, em Moscovo, da primeira Casa do Povo, que estava equipada com uma biblioteca, uma sala de leitura, uma sala de conferências e um teatro; também em Moscovo, supervisiona a abertura de uma clínica especializada no tratamento das doenças de pele; em Taganrog, com a ajuda do pintor Ilia Répine, cria um museu da Pintura e das Belas-Artes; funda o primeiro laboratório de estudos biológicos da Crimeia; organiza uma recolha de livros para as escolas da Ilha de Sacalina, no Pacífico, e para lá envia carregamentos de volumes; constrói três escolas, para os filhos dos camponeses, nos arredores de Moscovo, bem como um campanário e um quartel de bombeiros igualmente destinados aos camponeses. Mais tarde, instalado na Crimeia, manda construir uma quarta escola na região onde mora. Toda a obra de construção o fascinava, de uma maneira geral, pois achava que essa forma de actividade dilatava sempre a felicidade do homem. Escreveu ele a Máximo Gorki: ‘Se cada um de nós fizesse o que pudesse do seu torrão, como o nosso mundo seria maravilhoso’.”¹

“Nos seus cadernos, comenta: ‘O Turco cava um poço para a salvação da sua alma. Seria bom que cada um de nós deixasse uma escola, um poço ou algo no género no seu rasto. Assim, a nossa vida não se desvaneceria na eternidade sem o menor vestígio da sua passagem’. As actividades não raro exigiam dele um duro esforço físico. Quando construía escolas, cabiam-lhe as maçadas, a preocupação de lidar com os trabalhadores manuais, os pedreiros, os canalizadores, os carpinteiros; era ele próprio que comprava os materiais, até mesmo os mosaicos para revestir os fogões de sala, e supervisionava pessoalmente o andamento das obras.”

“Atente-se, por exemplo, no seu trabalho de médico. Aquando da epidemia de cólera, aca-

bou por vir a ser o único médico do distrito e ficou com vinte e cinco aldeias a seu cargo. Veja-se também o modo como socorreu as vítimas da fome nos anos em que as colheitas foram magras. Tinha atrás de si toda a sua experiência de médico, adquirida principalmente junto dos camponeses dos arredores de Moscovo. Segundo a sua irmã Maria Pavlovna, que o assistia na qualidade de enfermeira diplomada, ‘anualmente recebia em casa mais de um milhar de camponeses, que tratava gratuitamente e a quem fornecia os medicamentos necessários’. As suas actividades enquanto membro do Gabinete de Ajuda Social de Ialta dariam para escrever um livro inteiro. “Fazia tanto que só ele valia praticamente por toda a associação. Nessa época, chegavam a Ialta muitos tuberculosos sem um centavo no bolso. Vinham de lugares tão longínquos quanto Odessa, Kichinev, Karkov, só porque tinham ouvido dizer que Tchékhov morava em Ialta. ‘Tchékhov dar-nos-á cama, comida e remédios’.”

Esta grande bondade impregna toda a sua obra literária, mas não se trata, no caso dele, de um programa ou de uma mensagem de carácter literário: é, pura e simplesmente, a cor natural do seu talento. Era adorado por todos os seus leitores, ou seja, por toda a Rússia (ou quase) onde, nos últimos anos da sua vida, gozou de uma fama extraordinária. “Sem a sua prodigiosa sociabilidade, a solicitude com que tratava por tu e se familiarizava com a primeira pessoa que lhe aparecesse, disposto a cantar com quem canta e a beber com quem se embebeda, sem o seu interesse apaixonado pela vida, pelos hábitos, pelas conversas e pelas ocupações de centenas e de milhares de pessoas, não teria podido criar a colossal e minuciosa enciclopédia do mundo russo dos anos 1880 e 1890 a que chamamos os *Contos* de Tchékhov.”

“Sabe como é que eu escrevo as minhas novelas?”, perguntou ele a Korolenko, jornalista radical e ele próprio novelista, quando tinham acabado de travar conhecimento. ‘Como...’ Examinou a mesa com o olhar, conta Korolenko, pegou no primeiro objecto que lhe veio à mão – um cinzeiro –, colocou-o diante de mim e disse: – Se quiser, amanhã terá uma história. E há-de intitular-se *O Cinzeiro*.”

Então Korolenko teve a sensação de que, diante dele, aquele cinzeiro estava a sofrer uma transformação mágica: “Certas situações, certas aventuras ainda desprovidas de forma concreta, começavam já a cristalizar-se em torno daquele cinzeiro”.

A saúde de Tchékhov, que nunca fora muito boa (sofrera das privações impostas pela sua viagem a Sacalina), não tardou a obrigá-lo a procurar um clima mais clemente do que o da região

de Moscovo. Estava tuberculoso. Abalou pois para França e depois foi instalar-se em Ialta, na Crimeia, onde comprou uma casa de campo rodeada de um pomar. A Crimeia em geral – e Ialta em particular – é um local soberbo, dotado de um clima relativamente ameno. Tchékhov aí viveu até ao final dos anos 1880, quase até à sua morte, e só deixava Ialta para fazer breves e raras estadias em Moscovo.

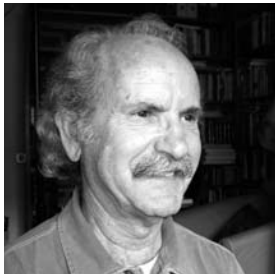
O célebre Teatro de Arte de Moscovo, fundado por volta de 1890 por dois amadores (um actor amador, Stanislavski, e um homem de letras, Nemiróvitch-Dántchenko), dotados de um extraordinário talento para a encenação, era já conhecido antes de integrar as peças de Tchékhov no seu repertório, mas não deixa porém de ser verdade que só “encontrou o seu caminho” graças ao dramaturgo que a companhia celebrizou. “Tchaika”, a *Gaivota*, depressa se tornou o emblema do teatro: uma gaivota estilizada pousou na cortina de palco e nos programas. *O Cerejal*, *O Tio Vânia*, *As Três Irmãs* foram sucessos tanto para a companhia como para o seu autor. Roído pela tuberculose, Tchékhov assistia à estreia, ouvia os aplausos dos espectadores, saboreava brevemente o sucesso da sua peça, e logo regressava ao seu retiro de Ialta, mais doente do que nunca. A sua esposa, Olga Knipper, uma das vedetas, talvez mesmo a vedeta do teatro, fazia por vezes curtas visitas à Crimeia. O casamento não foi feliz.

Em 1904, embora muito doente, decidiu fazer uma aparição na estreia de *O Cerejal*. O público não estava à espera disso e essa sua aparição provocou uma ovação estrondosa. A seguir, foi festejado pela elite da *intelligentsia* moscovita. Houve intermináveis discursos. Estava tão extenuado e a sua fraqueza era tão visível que se ouvia gritar na sala: “Sente-se! Sente-se! Sente-se Anton Pávlovitch!”.

Pouco tempo depois empreendeu a sua derradeira viagem em busca de cura, desta feita rumo a Badenweiler, na Floresta Negra [Alemanha]. À chegada, restavam-lhe exactamente três semanas de vida. Apagou-se a 2 de Julho de 1904, longe da família e dos amigos, no meio de estranhos, numa cidade estranha. •

¹ Vladimir Nabokov inseriu excertos do artigo de Kornei Tchoukovski “O meu amigo Tchékhov” (*Atlantic Monthly*, 140, Setembro de 1947) nas primeiras páginas desta conferência.

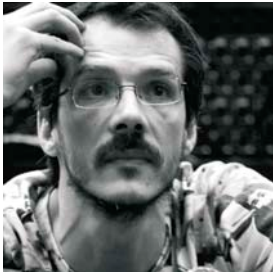
* “Anton Tchekhov: 1860-1904”. In *Littératures II: Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*. Paris: Fayard, cop. 1985. p. 345-350. Trad. Regina Guimarães.



António Pescada
Tradução

Nasceu em Paderne, Albufeira, em 1938. É tradutor profissional, principalmente das línguas francesa, inglesa e russa, nos domínios do ensaio, mas principalmente da ficção e do teatro. 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, A.S. Byatt, 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, Gorki, Dostoievski, Tolstoi, Turguéniev, Nina Berbérova ou Mikhail Bulgákov. Durante alguns anos, colaborou com o encenador Joaquim Benite na Companhia de Teatro de Almada, 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. 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.

Para produções do TNSJ ou integradas na sua programação, traduziu *O Tio Vânia* e *O Cerejal*, de Anton Tchékhov (peças editadas pela Campo das Letras na colecção Campo do Teatro), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev. •



Nuno Cardoso
Encenação

Nasceu em Canas de Senhorim, em 1970. Iniciou o seu percurso teatral no princípio da década de 1990, integrando o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Como actor, destacam-se as participações em *Os Olhos do Gato*, de Moebius e Jodorowski (enc. Paulo Lisboa, Companhia Absurda, CITAC/1993); *Um Processo*, a partir de Franz Kafka (enc. Paulo Lisboa, CITAC/1994); *O Subterrâneo*, de F. Dostoievski (enc. Paulo Castro, Visões Úteis/1995); *Gato e Rato*, de Gregory Motton (enc. João Paulo Seara Cardoso, Visões Úteis/1997); *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès (enc. Nuno M Cardoso, Teatro Só/1999); *Projecto X.2 – A Mordação*, a partir de Eric-Emmanuel Schmitt (dir. Francisco Alves, Teatro Plástico/2000); *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe (enc. Nuno M Cardoso, O Cão Danado e Companhia, TNSJ/2003); e *Otelo*, de W. Shakespeare (enc. Nuno M Cardoso, O Cão Danado e Companhia, TNSJ/2007). Em 1994, foi um dos fundadores do colectivo Visões Úteis, onde foi responsável pelas encenações de *As Aventuras de João Sem Medo*, a partir da obra homónima de José Gomes Ferreira (1995); *Casa de Mulheres*, de Dacia Maraini (1996); e *Porto Monocromático*, criação colectiva (1997). Encenou também *Paysage Choisi*, a partir de textos de Federico García Lorca (1999); *De Miragem em Miragem se Fez a Viagem*, de Carlos J. Pessoa (2000); *Antígona*, a partir de Sófocles (2001); *PRJ. X. Oresteia*, a partir de Sófocles (2001); e *The Golden Vanity*, ópera de Benjamin Britten (2004). Da sua colaboração com o Ao Cabo Teatro resultaram as encenações de *Purificados*, de Sarah Kane (2002), *Valparaíso*, de Don DeLillo (2002), e *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (2003). Encenações mais recentes: *Ricardo II* e *R2*, de W. Shakespeare (TNDM II/2007), e *Boneca*, a partir de *Uma Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen (Cassiopeia, Centro Cultural Vila Flor, TNDM II, Theatro Circo/2007). Entre 1998 e 2003, assegurou a Direcção Artística do Auditório Nacional Carlos Alberto.

No TNSJ, assumiu a Direcção Artística do Teatro Carlos Alberto entre 2003 e 2007. Como criador, encenou os seguintes espectáculos: *Pas-de-Cinq + 1*, de Mauricio Kagel (1999); *Coiso*, revisitação das músicas para cena de Albrecht Loops (2001); *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001); *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005); e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Dirigiu ainda, com Fernando Mora Ramos, *Sexto Sentido*, de Regina Guimarães, Abel Neves, António Cabrita e Francisco Mangas (1999), um projecto Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. •



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 de Lisboa. 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 performativas 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 Feio, António Fonseca, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Luís Assis, Marcos Barbosa, Marina Nabais, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pierre Voltz, Tiago Rodrigues, entre outros. Na área da escultura, foi distinguido com o segundo prémio da Cena d’Arte 2004.

No TNSJ, assinou a cenografia dos seguintes espectáculos encenados por Nuno Cardoso: *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001); *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005); e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). •



Storytailors
Figurinos

Constituída pela dupla de criadores João Branco e Luis Sanchez, licenciados em Design de Moda, a marca surgiu inicialmente na 7.ª edição do Concurso de Design de Moda Sangue Novo, da Associação ModaLisboa. Na mesma altura, os Storytailors apresentaram, no Teatro Camões, o seu primeiro grande projecto: *Narké – História de um Vestido*. Caracterizando-se por um imaginário colorido, permeável a diversas influências, desde contos infantis às mitologias de várias culturas, o seu trabalho tem vindo a afirmar-se progressivamente em Portugal, com participações na ModaLisboa e no Portugal Fashion. Em 2005, apresentaram na Alemanha a colecção *E.L.A(lice) e Ela (Rainha das Rosas)*. Nesse mesmo ano, ganharam o prémio Jovens Criadores 2005, atribuído na gala do evento Super Model of the World. Em 2007, apresentaram a sua colecção de Atelier na Semana da Moda de Paris, e a colecção Narké no Portugal Fashion. Em Setembro do mesmo ano, abrem em Lisboa a Storytailors Store na Calçada do Ferragial, no Chiado. Estrearam-se no teatro em 2007, assinando os figurinos de *Ricardo II*, de William Shakespeare (enc. Nuno Cardoso, TNDM II), projecto recentemente distinguido com o prémio Melhores Figurinos 2007, atribuído pelo Guia dos Teatros. •



José Álvaro Correia
Desenho de Luz

Nasceu em Lisboa, em 1976. Concluiu, em 1999, o bacharelato em Design de Luz e Som na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo. 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, Afonso Fonseca, João Lourenço, Almeno Gonçalves, Luís Assis, Carlos Pimenta, Diogo Infante, Adriano Luz, Tiago Rodrigues, Ricardo Aibéo, Pierre Voltz, Andrzej Sadowski, António Pires, Nuno Cardoso, entre outros. Na área da dança, trabalhou com as coreógrafas Né Barros e Aydin Teker.

No TNSJ, assinou o desenho de luz do *Concerto de Primavera* (dir. cénica Ricardo Pais/2008) e de espectáculos encenados por Nuno Cardoso (*Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras/2001; *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004; *Woyzeck*, de Georg Büchner/2005; *Plasticina*, de Vassili Sigarev/2006). •



Marta Silva
Movimento

Nasceu no Porto, em 1978. É formada pela Escola de Dança Ginásiano, através da qual frequentou vários cursos 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). Trabalhou com coreógrafos como 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, Jamie Watton e Ronit Ziv, tendo igualmente desempenhado a função de assistente de ensaios nas produções de Javier de Frutos, Wim Vandekeybus, Rui Horta e Madalena Victorino. 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), de Pedro Carvalho. Em 2004, participou no filme *Pele*, de Fernando Vendrell. Entre 1996 e 2000, foi professora de Iniciação à Dança e Música na Escola de Dança

Ginásiano. 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, o vídeo *AplauSOS*, para o encerramento do Festival X (Convento da Saudação/2004), e a performance *EM VERGONHA ME*, a convite do Teatro Aveirense (2006). Em 2007, fez assistência de movimento em *Ricardo II*, de W. Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (TNDM II).

No TNSJ, fez assistência de movimento em *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), espectáculos encenados por Nuno Cardoso. •



Victor Hugo Pontes
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 Escola Profissional e do Teatro Universitário do Porto, bem como o curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Forum Dança. Em 2004, fez o curso de Encenação de Teatro na Fundação Calouste Gulbenkian, dirigido pela companhia inglesa Third Angel e, em 2006, o curso do Projet Thierry Salmon – La Nouvelle École des Maîtres, dirigido por Pippo Delbono, na Bélgica e em Itália. Como intérprete, trabalhou com os encenadores e coreógrafos Moncho Rodriguez, Joclécio Azevedo, João Garcia Miguel, João Paulo Costa, Lygia Pape, Jack Souvant, Isabel Barros, Mário Afonso, Alberto Magno, Elisabete Magalhães, Mathilde Monnier, Clara Andermatt, Vera Santos, Charlie Degotte, entre outros. Como coreógrafo, criou *Puzzle* (Festival da Fábrica/2003), *Voz Off* (NEC – Quadros de Dança/2003), *Laboratório* (Fundação Calouste Gulbenkian/2005), *100 Palavras* (em parceria com Wilma Moutinho, NEC – Inter.faces/2005), *Ícones* (2006), *Voyeur* (NEC – Quadros de Dança/2006), *Fotomontagem* (NEC/2006) e *Ensaio* (Fundação Calouste Gulbenkian/2007). Entre 2003 e 2006, foi seleccionado para a Mostra Nacional de Jovens Criadores. Em 2005, representou Portugal nos Repérages – Rencontres Internationales de la Jeune Chorégraphie, em Lille. Em 2007, venceu o primeiro prémio, com *Ícones*, no No Ballet – 2nd International Choreography Competition Ludwigshafen, Alemanha. Em 2008, representou Portugal na Bial de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo em Bari, Itália. É docente do Curso de Teatro e Dança do Balletteatro Escola Profissional. Como assistente de encenação, trabalhou com Nuno Cardoso em *Ricardo II* e *R2*, de William Shakespeare (TNDM II/2007).

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille/1999) e Ana Luísa Guimarães (*O Boticário*, ópera de Joseph Haydn/Carlo Goldoni/2000), e foi assistente de encenação de Nuno Cardoso em *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). •



João Henriques
Preparação Vocal e Elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino de Canto. Para a Casa da Música, encenou em 2003 os espectáculos *Ma Mère l’Oye*, de Maurice Ravel, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, e *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça; *La Voix humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau (2004); *Para as Bodas de Bastien e Bastienne*, de Mozart (2006); e, em 2007, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen.

No TNSJ, comissariou o concerto músico-cénico *InezEléctrica* (2003), integrou o elenco de *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003) e dirigiu, com Ricardo Pais, *Sondai-me! Sondheim* (2004), espectáculo em que participou igualmente como intérprete. Mais recentemente, assinou a direcção cénica da “operita tango” *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Exerce, desde 2003, a função de professor residente de Voz e Elocução. •



António Fonseca
Porfirii Semiónovitch Glagóliev

Nasceu em Santo Tirso, em 1953. É licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto. Concluiu o Curso de Formação de Actores do Centro Cultural de Évora em 1977, ano em que inicia a sua carreira de actor profissional. Tem colaborado com diversas companhias e projectos. Espectáculos mais recentes: *A Floresta*, de Aleksandr Ostróvski, enc. Luis Miguel Cintra (Teatro da Cornucópia/2008); *Quem Matou Romeu e Julieta?*, a partir de W. Shakespeare, enc. Marcantonio Del Carlo (2007); *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, enc. Miguel Seabra (Teatro Meridional/2006), que lhe valeu uma nomeação para os Globos de Ouro, na categoria de Melhor Actor de Teatro; *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder, enc. Luis Miguel Cintra (Teatro da Cornucópia/2005); *Os Portas*, de John Godber, enc. Almeno Gonçalves (2004); *Passagem*, de Pedro Eiras, enc. António Mercado (Teatrão/2004). No cinema e na televisão, participou recentemente na telenovela *A Outra* (TVI/2008), na série *Quando os Lobos Uivam*, real. João Cayatte (RTP/2005), e nos filmes *Star Crossed*, de Mark Heller (2007), *O Último Condenado à Morte*, de Francisco Manso (2007), e *O Capacete Dourado*, de Jorge Cramez (2006). Colabora regularmente em acções de formação nas áreas do Teatro e Expressão Dramática, com especial destaque para a colaboração mantida, desde 2000, com o Curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Coimbra.

No TNSJ, coordenou os projectos TeatralRadical – Último Tempo (2001) e Oficinas Vicente (2002), e encenou *Auto da Revisitação*, de Pedro Eiras e Jorge Louraço Figueira (2002), espectáculo onde também participou como actor. Integrou ainda os elencos de espectáculos encenados por Marcantonio Del Carlo (*No Dia em que a C + S Fechou*/2001), José Wallenstein (*Auto da Visitação*, de Gil Vicente/2002) e Nuno Cardoso (*Woyzeck*, de Georg Büchner/2005).



Daniel Pinto
Ossip

Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo, no âmbito do qual trabalhou com António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência, Teresa Lima, Luís Madureira, Kuniaki Ida, Rogério de Carvalho, Alan Richardson, entre outros. Iniciou o seu percurso profissional com *Get Off my Garden*, criação e encenação de Alan Richardson (Diabo a Quatro/1999). Seguiram-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); *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 *Coimbra Persentida* (Projecto Buh!/2003). Em 2004 e 2005, participou nos espectáculos *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena, enc. João Luiz (Pé de Vento, TNSJ); *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro

Plástico); *Mosquete* e *As Lendas do Vale do Minho*, na companhia Comédias do Minho; e *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. Mais recentemente, participou em *Curto Circuito*, de Regina Guimarães e Saguenail, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico/2006); *Ricardo II*, de W. Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (TNDM II, 2007); *Bucket*, texto e encenação Ricardo Alves (Teatro da Palmilha Dentada/2008); *Mexe-te*, a partir de textos de Fernando Giestas, dir. Rafaela Santos (Teatro Viriato/2008); e *4.48 Psicose*, de Sarah Kane, enc. Luís Mestre (As Boas Raparigas.../2008).

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, TNSJ, Teatro Só/2001), Nuno M Cardoso (*Otelo*, de W. Shakespeare, TNSJ, O Cão Danado e Companhia/2007) e Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004; *Woyzeck*, de Georg Büchner/2005; *Plasticina*, de Vassili Sigarev/2006).



Fernando Moreira
Ivan Ivánovitch Trilétski

Nasceu no Porto, em 1968. Actor, encenador e dramaturgo. Frequentou o curso de pintura na Faculdade de Belas Artes do Porto, fez formação na Escola de Actores da Seiva Trupe e no Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do Teatro Nacional São João, onde participou na Oficina de Escrita orientada por António Mercado. Tem trabalhado em diversas companhias e instituições, tais como Teatro Experimental do Porto, Teatro Art’Imagem, Seiva Trupe, Visões Úteis, Panmixia, Limite Zero, Culturgest, Teatro Académico de Gil Vicente, TNSJ, entre outras. Trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, José Carretas, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Manuel Sardinha, Julio Castronuovo, Paulo Castro, Nino Mangano, Norberto Barroca, Hélder Costa, Júlio Cardoso, Alberto Magassela, António Feio, Mónica Calle, Carlos Pimenta, Nuno M Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. Interpretou peças de William Shakespeare, Gil Vicente, Lars Norén, Samuel Beckett, Anton Tchékhov, Luigi Pirandello, Edward Bond, Pierre Corneille, Martin McDonagh, Thomas Bernhard, Jacinto Lucas Pires, Vassili Sigarev, José Carretas, Bertolt Brecht, entre outros. Escreveu peças como *Carrega a Cruz e Dispara*; *Arte da Guerra*; *Galafura*, *Médio Trinco*; *A Porta Aberta*; *Físico-Química*; *O Quarto de Van Gogh*; *No Tempo do Okapi*; *Homem Sem Cara*; *O Mistério da Visita*; *Aqui Ninguém Perde a Cabeça Por um Braço*; *Nunca Mais*, entre outras.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; Leituras Encenadas de *Arte da Conversação + Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes/2006; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente/Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond/1998), Nuno Cardoso (*Plasticina*, de Vassili Sigarev/2006), Carlos Pimenta (Leitura Encenada de *Clamor*, de Luísa Costa Gomes/2006), Giorgio Barberio Corsetti (*O Café*, de Carlo Goldoni/2008), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Ricardo Pais (*Para Garrett – Frei Luís de Sousa*/1999; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002).

.



Hugo Torres
Mikhail Vassilievitch Platónov

Nasceu em Viseu, em 1973. Iniciou o seu percurso teatral no Trigo Limpo – Teatro ACERT, do qual foi membro, participando em várias das suas produções. Tem o bacharelato em Teatro/Interpretação da ESMAE (Porto) e frequentou o Centre d’Estudis Cinematográfics de Catalunya (Barcelona). No âmbito da sua formação artística, destaca o trabalho desenvolvido com Bibi Perestrelo, Kot Kotecki e José Carretas (Interpretação), António Tavares e Adriana Candeias (Dança), Fran Pérez e Nuno Patrício (Música), Miguel Andrade Gomes (Esgrima) e Luís Madureira e João Henriques (Voz e Elocução). Participou em espectáculos encenados por Jorge Silva Melo (*A Tragédia de Coriolano*, de William Shakespeare/1997), Junior Sampaio (*Fábulas*, a partir de La Fontaine/1997), João Brites (*Peregrinação*, espectáculo permanente da Expo’98), José Carretas (*O Segredo Maior*/1998 e *A Titúria*/2001, textos de José Carretas), Rui Spranger (*Três Peças de Jean Tardieu*/2000), Nuno Cardoso (*Oresteia*, de Êsquilo/2001; *Antígona*, de Sófocles/2001), Pierre Voltz (*A Princesa Malene*, de Maurice Maeterlinck/2001) e Marcos Barbosa (*Escrever, Falar*/2001 e *Coimbra B*/2003, textos de Jacinto Lucas Pires). Foi responsável pela dramaturgia e encenação, com Paulo Oliveira e Miguel Mendes, de *Teatro Explicado ao Noctívago* e *Três em Linha*. Em 2007, fundou com a actriz Marta Pazos a companhia luso-galaica VOADORA, tendo participado como actor e compositor da banda sonora em *PeriFeria*, enc. Montse Triola (2008), espectáculo de estreia desta estrutura sedead a em Santiago de Compostela.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Giorgio Barberio Corsetti (*Barcas*, a partir de Gil Vicente/2000), Nuno Carinhas (*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva/2004), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), Nuno Cardoso (*Woyzeck*, de Georg Büchner/2005) e Ricardo Pais (*Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare/2004; *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques/2004; *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, Leituras Encenadas/2006; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006).

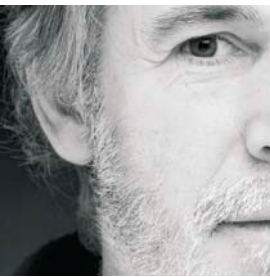


João Castro
Timofei Gordéievitch Bugrov

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Ao longo do seu percurso como actor, trabalhou com encenadores como Junior Sampaio (*Bou Buscar*/1998; *A Bola – Esfera Lúdica*/2000), Jorge Vaz de Carvalho (*La Bohème*, de Giacomo Puccini, dir. musical Marc Tardue/2000), Luís Varela e Tiago de Faria (*Fragoa do Amor*, a partir de Gil Vicente/2002) e Ana Ferreira (*A Dimensão Poética da Espera*/2006). Participou ainda no espectáculo *Multy Pitters – Algo Completamente Diferente*, com texto adaptado das séries *Flying Circus* e *And Now for Something Completely Different*, dos Monty Python, dirigido pelo Teatro Tosco, do qual é um dos elementos fundadores. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert (2002), *Na Magia o Encontro com a*

Poesia do Cinema (2003), e *Aquitanta*, de Carlos Alberto Machado (2007). Escreveu, com Sofia Gouveia, o texto do espectáculo *Kilkeny Love*, dirigido por esta última em 2004. Assegurou a direcção de actores e a direcção de cena na encenação de Tiago de Faria de *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill, e em *A Disputa*, de Marivaux, encenação de Luís Varela.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Nuno Carinhas (*Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), Giorgio Barberio Corsetti (*O Café*, de Carlo Goldoni/2008), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Ricardo Pais (*Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2007 e 2008). Foi ponto-anotador de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004). Desempenhou a função de assistente de encenação de Ricardo Pais em *D. João*, *O Saque* e Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (2006), e de Nuno Carinhas em *Actos de Rua*.



Jorge Mota
Abram Abrámovitch Vengueróvitch

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore (Porto) e participou em diversas acções de formação teatral promovidas pela DGAC – Direcção Geral de Acção Cultural, TEAR, Seiva Trupe e Ensemble – Sociedade de Actores. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com diversas companhias, como o TEAR, Pé de Vento, Os Comediantes, TEP, Seiva Trupe, ASSÉDIO, TNSJ, Ensemble, ACE – Teatro do Bolhão, Teatro do Noroeste e Teatro Plástico. Da sua passagem por estas companhias, destaque para *Cais Oeste*, de Bernard-Marie Koltès, enc. Alberto Bokus (Seiva Trupe, 1999); *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz (ASSÉDIO, 2000); *Três num Baloíço*, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso (ASSÉDIO, 2001); *Roupa Suja*, de Tom Stoppard, enc. João Paulo Costa (Ensemble, 2003); *A Ópera do Falhado*, de JP Simões, enc. João Paulo Costa (ACE – Teatro do Bolhão, 2003); *Belkiss, Rainha do Sabá*, de Eugénio de Castro, enc. Castro Guedes (Teatro do Noroeste, 2004); e *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico, 2005). No cinema, participou em *Viagem ao Princípio do Mundo*, de Manoel de Oliveira (1997), *Vanitas*, de Paulo Rocha (2003), e *Um Rio*, de José Carlos de Oliveira (2005). Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sítoms* e telenovelas, a par com a actividade de intérprete e director de interpretação em dobragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor, monitor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais.

No TNSJ, integrou os elencos de espectáculos encenados por Silviu Purcarete (*A Tempestade*, de William Shakespeare/1994), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001; *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett/2002), Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, de Anton Tchékhov, ASSÉDIO, Ensemble, TNSJ/2005; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007) e Ricardo Pais (*D. João*, de Molière; Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; *O Saque*, de Joe Orton; todos em 2006). Dirigiu ainda, em 2002, a Oficina de Interpretação organizada pelo TNSJ no âmbito das comemorações dos 500 anos da primeira peça de Gil Vicente.



José Eduardo Silva
Kirill Porfirievitch Glagóliev

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou a sua actividade teatral em 1994, na Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral dirigida por Moncho Rodriguez. Concluiu o curso de licenciatura em Estudos Teatrais na ESMAE. A sua formação inclui ainda o curso de Aperfeiçoamento Teatral na École des Maîtres (edição XII), o curso profissional de Teatro do Balleteatro e uma especialização em Teatro de Rua, obtida no âmbito da Porto 2001. Como actor, trabalhou com encenadores como Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez e João Garcia Miguel. Trabalhou também com companhias estrangeiras, participando em *Zoo*, projecto de Fabio Iaquone e da Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti (PoNTI'99), e integrando o elenco de *Magical Mystery Tour* (The Natural Theatre Company, Porto 2001), *Ponte dos Sonhos* (Kumulus, Porto 2001) e *Woyzeck*, enc. Giancarlo Cobelli (Teatro Stabile di Torino, Centro Servizi e Spettacoli di Udine/2005). Assinou exercícios de encenação no Balleteatro, no Teatro Universitário do Minho e no Serviço Educativo da Fundação Ciência e Desenvolvimento, um espectáculo/visita guiada ao Paço dos Duques de Bragança, participando ainda na co-criação de diversos espectáculos de rua. Na área da dança, trabalhou com a coreógrafa Isabel Barros e, no cinema, participou nos filmes *Kuzz*, de José Pedro Sousa, e *Acordar*, de Tiago Guedes e Frederico Serra.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Ana Luísa Guimarães (*O Boticário*, ópera de Joseph Haydn/Carlo Goldoni/1999), Nuno Cardoso (*Coiso*, de Albrecht Loops/2001), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), Nuno Carinhas (*Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas/2007), João Henriques (*Outlet*/2007), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Ricardo Pais (*Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, Leituras Encenadas/2006; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006; *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa/2007). •



Lígia Roque
Anna Petrovna Voinítseva

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com a formação de A Escola da Noite. Actuou no vídeo *Parallel*, de Runa Islam, para o Museu de Serralves, e participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Mais recentemente, participou em *Contra a Pared*e + *Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), e actuou, como cantora, em *Mary Through the Looking Glass*, em colaboração com a artista britânica Geraldine Monk, em *Zappanale #15*, com o grupo experimental belga Wrong Object, e em *The Poets of Fado*, concerto encomendado pelo Thin Air – Winnipeg International Writers Festival. Em 2007, trabalhou com João Botelho na rodagem do filme *A Corte do Norte*. Das suas

encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos inéditos de dramaturgos portugueses contemporâneos, para o Teatro Universitário do Porto, e *Por Amor de Deus*, de John Havelda, para a Fundação Ciência e Desenvolvimento.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond/1998), Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; *A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; Leituras Encenadas *Sónia & André*, a partir de Anton Tchékhov, Escola de Mulheres, TNSJ/2003; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008), Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997; *Barcas*, de Gil Vicente/2000; *O Café*, de Carlo Goldoni/2008) e Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway/1997; *Noite de Reis*, de W. Shakespeare/1998; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *Para Garrett – Frei Luís de Sousa*/1999; *Linha Curva, Linha Turva*/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006). •



Luís Araújo
Issak Abrámovitch Vengueróvitch

Nasceu no Porto, em 1983. Frequentou, entre 2001 e 2003, o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. 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 o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso (*Ricardo II*, de W. Shakespeare); Luís Mestre (*Sickness*, de Raimondo Cortese; *American Buffalo*, de David Mamet; *Vozes*, de Joe Penhall); Manuel Sardinha (*Galileu*, a partir de Bertolt Brecht); Fernando Moreira (*Ratos e Homens*, de John Steinbeck); e Carlos Pimenta (*A Dama do Mar*, de Henrik Ibsen). Trabalhou também com os *performers* Miguel Bonneville, Rodolphe Cintorino e Pascal Lièvre. No cinema, participou no video-documentário *O Homem-Teatro*, de Edgar Pêra, e na curta-metragem *Corte*, de Sofia Arriscado. Trabalha regularmente em dobragens de documentários e séries de animação. Leccionou a disciplina de Expressão Dramática na Universidade do Autodidacta e da Terceira Idade do Porto e na Escola Profissional de Tecnologia Psicossocial do Porto. Em 2007, no âmbito do ciclo Novos Actores do São Luiz Teatro Municipal, concebeu e interpretou o projecto *Mostra-me Tu a Minha Cara*, a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004; *Woyzeck*, de Georg Büchner/2005; *Plasticina*, de Vassili Sigarev/2006) e Ricardo Pais (*Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa/2007). •



Marta Gorgulho
Aleksandra Ivánovna (Sacha)

Nasceu em Portimão, em 1975. É licenciada em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto), onde trabalhou com Inês Vicente, Denis Bernard e Mário Barradas. Possui também o bacharelato em Educação Social da Comunidade Europeia e fez o curso de Iniciação ao Teatro no Teatro Universitário do Porto, tendo sido dirigida por António Capelo, Filipe Crawford e Joclécio Azevedo. Ao longo do seu percurso profissional passou por companhias como Teatro Bruto, Seiva Trupe, A Escola da Noite ou Teatro Experimental do Porto, onde trabalhou com encenadores como Alan Richardson, Ana Luena, Júlio Cardoso, João Garcia Miguel, Rogério de Carvalho, António Barros, Sílvia Brito, Pierre Voltz, Norberto Barroca, Rui Silva, entre outros. Interpretou textos de autores como Mikhail Bulgákov, Gil Vicente, Bertolt Brecht, Jean Genet, Marivaux, Artur Serra Araújo, Federico García Lorca, Carl Djerassi, Roald Hoffmann, Molière, Anton Tchékhov, Abel Neves, Heiner Müller ou Rainer Werner Fassbinder. Colaborou com a companhia francesa Turak Théâtre, no Projecto Percursos (Coimbra – Capital Nacional da Cultura 2003) e participou no Estágio Internacional de Actores (VI Estação da Cena Lusófona). Em 2007, integrou os elencos de *O Cerejal*, de Anton Tchékhov, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble – Sociedade de Actores), e *Ricardo II*, de William Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (TNDM II). •



Micaela Cardoso
Sofia Egórovna

Nasceu no Porto, em 1974. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em televisão, participou na série *A Viúva do Enforcado*, foi protagonista do telefilme *Na Véspera do Natal*, de Maurício Farias, e da mini-série *Macau – As Duas Faces de Cláudia*, e integrou o elenco da telenovela *A Senhora das Águas*. No cinema, protagonizou *Laços de Sangue*, de Pál Erdoss, participou em *A Casa*, de Sharunas Bartas, e em *O Rapaz do Trapézio Voador*, de Fernando Matos Silva, que lhe valeu o prémio de Melhor Actriz no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Participou ainda nas curtas-metragens *Pastoral*, de José Barahona, e *e 1 Motivo*, de Nuno Tudela. No teatro, colaborou com companhias como O Bando (*Trilhos*, coord. geral João Brites/1994), Pogo Teatro (*Lips on Lab*/1995, *Handicap*/1996, *Balada a Mr. Brandy*/1996, encenações de Ruy Otero; *Mainstream*, criação colectiva/1999; e no filme *Road Movie*, direcção Ruy Otero/1996), As Boas Raparigas... (*O Paraíso*, enc. Rogério de Carvalho/1995), Comuna – Teatro de Pesquisa (*Categoria 3.1 – morire di classe*, enc. Álvaro Correia/2001), Teatro dos Aloés (*Amor, Verdade e Mentira*, enc. José Peixoto/2002) e ASSÉDIO (*Produto*, de Mark Ravenhill, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga/2007; *Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso/2007; *O Olhar Diagonal das Coisas*, a partir da poesia de Ana Luísa Amaral, dir. Nuno Carinhas/2008; *Terminus*, de Mark O’Rowe, enc. João Cardoso/2008). Em 2007, participou em *Nunca Mais*, de Fernando Moreira, enc. Luísa Pinto. Na rádio, colaborou em “Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos” (Rádio Nova, TNSJ/1998)

e em *Lilith Quinteto*, texto e direcção de Luís Francisco Parreira (RDP – Antena 2/2005). Em 1998, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; Leituras Encenadas de *Arte da Conversação* + *Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes/2006), Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997), João Henriques (*María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer/2006), Carlos Pimenta (Leitura Encenada de *Clamor*, de Luísa Costa Gomes/2006) e Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway/1997; *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco/1998; *Noite de Reis*, de William Shakespeare/1998; *Castro*, de António Ferreira/2003; *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires/2004; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005). •



Paulo Freixinho
Guerássim Kuzmitch Pétrin

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto). Foi co-fundador do Teatro Bruto. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Silviu Purcarete, Filipe Crawford, Ricardo Pais, José Caldas, João Garcia Miguel, António Capelo, Nuno Carinhas, José Carretas, José Wallenstein, Francisco Alves, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Rosa Quiroga, João Pedro Vaz, António Durães, João Henriques e Fernando Moreira. Foi responsável pela assistência de encenação de *Três num Baloioço*, de Luigi Lunari (enc. João Cardoso, ASSÉDIO, Porto 2001), *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter (enc. João Cardoso e Rosa Quiroga, ASSÉDIO, Artistas Unidos, Culturporto/2002), e *O Triunfo do Amor*, de Marivaux (enc. João Pedro Vaz, ASSÉDIO, TNSJ/2002).

No TNSJ, foi assistente de encenação de Nuno Carinhas em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva (2004), e integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete (*A Tempestade*, de William Shakespeare/1994), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001), Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, de Anton Tchékhov, ASSÉDIO, Ensemble, TNSJ/2005; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Giorgio Barberio Corsetti (*O Café*, de Carlo Goldoni/2008), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006; Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006). •



Pedro Almendra
Nikolai Ivánitch Trilétski

Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca. Fez o curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho e, mais tarde, o curso de Teatro da ESMAE, onde trabalhou com os encenadores António Durães, António Capelo, Carlos J. Pessoa e Richard Stourac. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, encenado por António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. Seguiram-se participações em espectáculos de Gil Filipe (Grupo Contracena), Marcos Barbosa e José Carretas, João Paulo Costa, Afonso Fonseca (Companhia de Teatro de Braga) e Junior Sampaio. Em 2002, trabalhou com Nuno Cardoso em *Valparaíso*, de Don DeLillo, e, em 2005, com Emília Silvestre em *Cartas de Amor em Papel Azul*, de Arnold Wesker. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por João Henriques (*InezEléctrica*/2003; *Outlet*/2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), Nuno Carinhas (*Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, *Leituras Encenadas*/2007), Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008) e Ricardo Pais (*um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare/2003; *Castro*, de António Ferreira/2003; *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA/2003; *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques/2004; *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires/2004; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, *Leituras Encenadas*/2006; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006; *Turismo Infinito*, de António M. Feijó, a partir de textos de Fernando Pessoa/2007). •



Pedro Frias
Pável Petróvitch Scherbuk; Marko

Nasceu no Porto, em 1980. Concluiu, em 2003, o bacharelato em Jornalismo na Escola Superior de Jornalismo do Porto. Começou a fazer teatro no GAS – Grupo Aurélia de Sousa, tendo trabalhado com José Caldas e Marcelo Lafontana (1996 a 1998). Frequenta o Curso de Interpretação da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, onde trabalhou com Rogério de Carvalho, António Durães, Howard Gayton, Denis Bernard, Raquel Freire, Lee Beagley e João Cardoso. Enquanto actor profissional, participou em espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*O Olhar Diagonal das Coisas*, a partir da poesia de Ana Luísa Amaral, ASSÉDIO/2008), Luciano Amarelo (*Eu Queria Encontrar Aqui Ainda a Terra*, Projéc~, Teatro Municipal da Guarda/2008), Ricardo Alves (*Armadilha para Condóminos*, Teatro da Palmilha Dentada/2006), Júlio Cardoso (*António, Bispo do Porto*, de Margarida Fonseca Santos, Seiva Trupe/2006), Fernando Moreira (*Preconceito Aberto*, a partir de *Preconceito Vencido*, de Marivaux, TIPAR/2005), Valdemar Santos (*A Estalajadeira*, de Carlo Goldoni, TIPAR/2005) e Paulo Calatré (*A Trupe Saiu à Rua*, TIPAR/2004). Integrou ainda o elenco dos musicais *Scents of Light* (2003) e *FAME* (2005), e encenou *O Feiticeiro de Oz* (2007). Faz dobragens de

séries televisivas e participa regularmente como cantor e actor em discos infantis e *spots* publicitários. É membro fundador da companhia Mau Artista, trabalhando como actor, desde 2005, em vários espectáculos de café-teatro (*Cego de Amor*, *Segundo Segundo*, *Requiem para Três que se Foram*, entre outros), bem como em *R.III*, adaptação livre de *Ricardo III*, de W. Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007). No cinema, foi dirigido pelos realizadores Manuel Vilarinho (*Aguenta Rapaz*/2004), Nuno Rocha (*Berço de Pedra*/2006) e Werner Schroeter (*Une Nuit de Chien*/2008). No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente/2007) e Nuno M Cardoso (*Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder/2008). •



Sandra Salomé
Maria Efmíovna Gréková

Nasceu em 1972, no Porto. Frequentou o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo, entre 1992 e 1996, e a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, entre 1996 e 1998. Entre os seus últimos espectáculos contam-se *Pioravante Marche*, de Samuel Beckett, enc. Joana Providência (ACE – Teatro do Bolhão e TNSJ/2003); *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); *D. Juan ou o Festim de Pedra*, de Molière, enc. Kuniaki Ida (ACE – Teatro do Bolhão/2005); *E Outros Diálogos*, de João Camilo, enc. Luciano Amarelo (Projéc~, Teatro Municipal da Guarda/2006); *Vou Mudar a Cozinha*, a partir de textos de Ondjaki, enc. Ana Luena (Teatro Bruto/2007); *A Noite da Iguana*, de Tennessee Williams, enc. João Paulo Costa (ACE – Teatro do Bolhão/2007); e *Nenhures*, de Daniel Jonas, enc. Ana Luena (Teatro Bruto/2008). Participou ainda em espectáculos encenados por André Riot-Sarcey, Peta Lily, Rogério de Carvalho, Ronen Abas, Alan Richardson e Pedro Mendonça. Encenou *Mirabiles* (Diabo a Quatro/1998-99), *Circo Íntimo*, a partir de Henry Miller, e *O Quadro Roubado*, de Ilse Losa, peças produzidas em 1999 pela MetaMortemFase, companhia de que foi co-fundadora. No cinema, participou na média-metragem *A Dupla Viagem*, de Teresa Garcia (2000). Integra o colectivo poético Caixa Geral de Despojos.

No TNSJ, participou em *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), espectáculo encenado por Nuno Cardoso. •



Sérgio Praia
Serguei Pávlovitch Voinítsev

Nasceu em 1977. Frequentou entre 1995/98 o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto, cidade em que permaneceu até 2004, e onde se estreou profissionalmente com a peça *Fédon*, de Platão, encenada por Rogério de Carvalho na companhia As Boas Raparigas. Nesta cidade trabalhou ainda, até 2004, em espectáculos dirigidos por encenadores como Nuno Cardoso, João Grosso, Alvaro García de Zúñiga, Carlos J. Pessoa, Bruno Bravo, Cristina Carvalhal, Fernanda Lapa, Sandra Salomé, Teresa Lima, João Cardoso, Kuniaki Ida, António Capelo, Nuno Carinhas, João Paulo Costa, Joana Providência, José Wallenstein, João Pedro Vaz, entre outros. Desde 2004, encontra-se a residir em Lisboa, onde continua a trabalhar em teatro e televisão.

No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por José Wallenstein (*O Coração de um Pugilista*, de Lutz Hübner/2002), Nuno Carinhas (*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva/2004) e Nuno Cardoso (*Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras/2001; *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004). •

Teatro Nacional São João, E.P.E.

FICHA TÉCNICA

Conselho de Administração
Ricardo Pais (Presidente)
Francisca Carneiro Fernandes
Salvador Santos

Assessora da Administração
Sandra Martins

Secretariado da Administração
Paula Almeida
Motoristas
António Ferreira
Carlos Sousa
Economato
Ana Dias

Direcção Artística
Ricardo Pais
Assessor
Hélder Sousa

Coordenação de Produção
Maria João Teixeira
Assistentes
Eunice Basto
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha

Direcção Técnica
Carlos Miguel Chaves
Assistente
Liliana Oliveira

Departamento de Cenografia
Teresa Grácio

Departamento de Guarda-Roupa e Adereços
Elisabete Leão
Assistente
Teresa Batista
Guarda-roupa
Celeste Marinho (Mestra-costureira)
Fátima Roriz
Isabel Pereira
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Adereços
Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Nuno Ferreira

Direcção de Palco
Rui Simão
Adjunto do Director de Palco
Emanuel Pina
Assistente
Diná Gonçalves

Departamento de Cena
Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Ricardo Silva

Departamento de Som e Vídeo
Francisco Leal
Miguel Ângelo Silva
António Bica
Joel Azevedo
Vídeo
Fernando Costa

Departamento de Luz
Filipe Pinheiro
João Coelho de Almeida
Abílio Vinhas
José Rodrigues
António Pedra
José Carlos Cunha

Maquinaria
Filipe Silva
António Quaresma
Adélio Pêra
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira

Manutenção
Joaquim Ribeiro
Júlio Cunha
Abílio Barbosa
Carlos Coelho
José Pêra
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues

Técnicas de Limpeza
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira

Direcção de Comunicação e Relações Externas
José Matos Silva
Assistente
Carla Simão

Relações Internacionais
José Luís Ferreira
Assistente
Joana Guimarães

Edições
João Luís Pereira
Pedro Sobrado
Cristina Carvalho

Imprensa
Ana Almeida

Promoção
Matilde Barroso

Centro de Documentação
Paula Braga

Design Gráfico
João Faria
João Guedes

Fotografia e Realização Vídeo
João Tuna

Relações Públicas
Luísa Portal
Assistente
Rosalina Babo
Apoio e Atendimento Telefónico
Joana Pereira

Frente de Casa
Fernando Camecelha
Coordenação de Assistência de Sala
Jorge Rebelo (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Coordenação de Bilheteira
Sónia Silva (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Bilheteiras
Fátima Tavares
Manuela Albuquerque
Patrícia Carneiro Oliveira
Merchandising
Luísa Archer
Fiscal de Sala
José Pêra
Bar
Júlia Baptista

Direcção de Sistemas de Informação
Vítor Oliveira
Assistente
Susana de Brito
Informática
Paulo Veiga

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

