

figurantes

de ·· JACINTO LUCAS PIRES

encenação ·· RICARDO PAIS cenografia ·· PEDRO TUDELA figurinos ·· BERNARDO MONTEIRO desenho de luz ·· NUNO MEIRA desenho de som ·· FRANCISCO LEAL preparação vocal e elocução ·· JOÃO HENRIQUES

elenco

ANTÓNIO DURÃES ·· António EMÍLIA SILVESTRE ·· Emília JOÃO CARDOSO ·· Cardoso JOÃO REIS ·· João JORGE VASQUES ·· Vasques LUÍSA CRUZ ·· Luísa MICAELA CARDOSO ·· Micaela NUNO M CARDOSO ·· Nuno PEDRO ALMENDRA ·· Pedro com a participação especial do clarinetista CARLOS PIÇARRA ALVES

(por especial deferência da Orquestra Nacional do Porto)

figurantes ·· RICARDO SILVA, RUI GONÇALVES

assistência de encenação ·· JOÃO HENRIQUES chefia de produção ·· MARIA JOÃO TEIXEIRA direcção técnica ·· CARLOS MIGUEL CHAVES direcção de montagem ·· TERESA GRÁCIO direcção de cena ·· PEDRO GUIMARÃES contra-regras ·· RICARDO SILVA, RUI GONÇALVES ponto-anotador ·· JOÃO CASTRO professora de yoga ·· CATARINA MOTA maquinaria ·· FILIPE SILVA (chefia), ADÉLIO PÊRA, JOAQUIM MARQUES, JORGE SILVA, LÍDIO PONTES, PAULO FERREIRA som ·· PEDRO SANTOS, ANTÓNIO BICA luz ·· ABÍLIO VINHAS, FRED ROMPANTE adereços especiais ·· CARLOS MIGUEL CHAVES (coordenação); GUILHERME MONTEIRO, DORA PEREIRA adereços ·· ELISABETE LEÃO (coordenação); CATARINA BARROS, JOÃO NUNES, TERESA BATISTA guarda-roupa ·· CLÁUDIA RIBEIRO (coordenação); NAZARÉ FERNANDES, VIRGÍNIA PEREIRA, FÁTIMA RORIZ, EMERÊNCIANA LOPES (costureiras); ISABEL PEREIRA, LÍCIA CUNHA (aderecistas) auxiliar de camarim ·· NAZARÉ FERNANDES fotografia de cena ·· JOÃO TUNA

A banda sonora do espectáculo inclui temas tratados a partir dos originais: The Dreams and Prayers of Isaac the Blind, de Osvaldo Golijov "Moonlight Serenade", de Glenn Miller Tosca, de Giacomo Puccini "Il cielo in una stanza", de Mogol/Gino Paoli, interpretação Mina "Telepatia", de Ana Zanatti/Nuno Rodrigues (versão de Jacinto Lucas Pires)

produção ·· TNSJ

estreia [12NOV04] TNSJ (no âmbito do PoNTI'04/XIII Festival da UTE) duração aproximada ·· 1:40 · sem intervalo

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO · 2005 JAN 13··23

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

MC TNSJ

O TNSJ é membro da

UNIÃO TEATROS EUROPA





















POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO MUSEU DA RÁDIO

edição ·· CENTRO DE EDIÇÕES DO TNSJ coordenação ·· JOÃO LUÍS PEREIRA design gráfico ·· JOÃO FARIA fotografia ·· JOÃO TUNA impressão ·· ROCHA AG

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.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO Praça da Batalha · 4000-102 Porto TEATRO CARLOS ALBERTO Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto







Escrever vozes para estes actores concretos: isso é que me levou aí, a esse lugar não-dito onde agora estão os "figurantes". Pessoas que existem, destacando-se do escuro, apenas porque falam e "estão". Em desequilíbrio, sob o terrível das luzes, vozes diferentes tentam não ter medo e inventar-se – a partir de memórias, restos de ideias, uma ou outra mentira mais justa. Todos querem mais. O lugar é também, digamos, uma narrativa, e há uma espécie de "escritor" infiltrado, e a morte. Se fazemos histórias é por causa dela. ■

Jacinto Lucas Pires

Teatros: palavras

·· Jaime Milheiro*

"João vai para dizer alguma coisa mas não diz...
'...eu disse nada ...mas estava a pensar em algo preciso...'"
In Figurantes, de Jacinto Lucas Pires

Palavras... esperas

Sete pessoas, numa sala de espera, falam de si. Houve engano no horário, apareceram juntas sem cuidar. De comum, apenas ansiedades sobre o desconhecido: sobre o tratamento, sobre o médico, sobre o seu estúdio. Mas como silêncio mental não alcançam, obrigam-se a parolar e a desenrolar-se levemente, numa atitude "como se": falando sem dizer. Como numa terapia de grupo, improvisada, compulsiva...

Todos sabem que convirá acautelar o passado para não provocar os deuses do futuro, que será melhor fazer teatro em vez de verdadeiramente proferir. E sabem também que àquele palco não se poderão escapar: para a semana voltarão... e para a outra e para a outra. Sabem mais ainda: sabem que as cautelas quanto ao que aos outros dizem exponencialmente se reforçam quando olham para dentro de si. Que as palavras daquele teatro se secundarizam perante as do seu próprio teatro interior. E que portanto as cautelas se justificam mais de si para si, do que para as cabeças circulantes das cadeiras das proximidades

A ilusão da espera não residirá apenas na vinda do médico salvador. No interior de cada personagem há outras esperas em guarda: há palavras esperando dizer-se e há mesmo palavras ainda informes esperando Orientes. Palavras que inevitavelmente regressam, nesta ou naquela sala, neste ou naquele desconhecido.

Palavras que actuam sempre, mesmo apenas esboçadas. Na vida. No drama. Na comédia.

Teatro interior... Teatro exterior

Há sons e palavras entrelaçadas no corpo, raramente ouvidas.

Em silêncio perpassam, emergindo em especiais festividades de pensamentos, emoções, sonhos, movimentos. Que poderão até nunca brotar, se expansibilidades suficientes não lhes forem concedidas. Mas, mesmo nessas circunstâncias, essas palavras fundamentalizam o processo de viver. Ninguém sobrevive sem elas, nem os surdos-mudos: todos transformaram os ancestrais grunhidos nessa maravilhosa simbolização sonora pela espécie evolutivamente alcançada. Porque todos, na comunicação antevista, delas necessitam.

O Teatro propriamente dito, para além das palavras pronunciadas, tenta (deve tentar) accionar essas outras silenciadas ou informes, mesmo sabendo que não lhes poderá impor verbalização. Mais no "vivido" do que no percebido, mais na emoção do que na audição, sem elas dificilmente o Teatro induzirá partilha. Seria apenas uma disciplina declamatória ou oratória, de aparências comunicantes, se abandonasse essa cumplicidade primordial. Zonas festivas como: "eu sou eu e o outro..." intermediadas pelo texto e pelos seus agentes no palco, nunca aconteceriam.

Nesta como noutras salas de espera, serão sempre essas palavras não ditas que alimentam e sustentam grande parte da representação. Porque dentro do leitor-espectador funcionam as mesmas salas, onde o mesmo medo do desconhecido se transforma em expectativa de mistério e absurdo. Onde o leitor desenrola o seu próprio teatro, onde representa o seu próprio drama, onde sorri da sua própria comédia. Onde ecoa o recebido.

 $Onde\ recebemos\ e\ aplaudimos.$

E o médico nunca mais chega!

Mas o próprio processo dessa íntima operacionalidade das palavras poderá encenar-se, como neste texto aparece. Verdadeiramente, será disso que se trata: será o que pretende expor, nos fundos e nos silêncios.

Nesta complexidade, sete cabeças falam.

Cada uma faz o seu lugar e o dos outros: ocupa-lhes as cadeiras e os travesseiros, sem dar por isso. Na relação entre todos, os pedaços de cada uma vão tentando articular-se no conjunto de todos. Cada uma será uma parte, interagindo nas outras e em cada uma das suas partes. Projectando, compondo, contrapondo, grunhindo... num sistema onde o teatro interior se reflecte no cenário da espera... todas procuram contornos para que algo se perceba, para isso requisitando partículas ao seu livro de ilusões.

Cada uma procura contornos e ilusões, porque só esses elementos trarão segurança à sua incomunicabilidade ou à representação do processo dessa mesma incomunicabilidade. As zonas jota exaltam-se na procura, iluminadas pela ausência de luz e feridas pelo medo de não pertencer ao grupo, ao clube, ao teatro, ao bando. Mas, entre o desejo de estar e o quantitativo do não dito, existe uma tão larga fissura que nenhum salto sem rede se possibilitará. Sob pena de insuportáveis angústias, é preciso colaborar, é preciso condescender. É preciso continuar.

São sete, as pessoas. São sete as suas portas de saída (as suas bocas de palco), tal como serão sete as portas do Céu e do Inferno, embora estas se digam apenas de entrada. Tantas ainda como os sete orifícios da cabeça donde surgem os ditos e os não ditos. E por onde igualmente penetra o recebido dos outros, numa relação enevoada por bocados em movimento.

Como descobrir então uma Avenida nesta vala comum, como viajar num horizonte de partilha, como arranjar uma boa comunhão ao Domingo?

Será possível?

Se calhar, será. Pelo menos será conveniente admitir. Mas permanecem dramas, comédias e vidas: entre o interior de cada um e as cenas do seu próprio teatro. Entre as palavras e as suas premeditadas ausências, entre os múltiplos sentidos e os seus potenciais emaranhados.

Dramas... comédias

Palavras de drama, palavras de comédia, palavras de vida constituem elementos da condição de existir, numa relação estreita. Que, mesmo quando aparentemente flúem, por entre as ramagens despertam outras realidades: pensamentos, ideias, imagens, visões que terão de ser sonhados para no desejo do sonho finalmente se satisfazerem.

Nos arranjos para o exterior, cada um forja composições, enquadramentos e sensibilidades, nem sempre conformes a esse sonho sonhado, num alinhamento de histórias e circunstâncias. Mas ninguém terá correcta possibilidade de saber até que ponto cada uma das faces, interior e exterior, se desenha na outra, atendendo à forma ampla mas obscura como elas se interligam. Mas todos sabemos que a espécie humana encena, que na incerteza engana. E que a vida acarreta dramas não desejados, sonhos não cumpridos, fantasias consequentes. Embora saibamos também que, sem essas ilusões, dificilmente encontraríamos justificação para existir e, muito menos, para prosseguir. E que a comédia, na sua essência, será sempre uma metástase: a metástase do drama.

Esta complexidade acresce quando, para além da arquitectura, tentamos situá-la no processo subjectivo do criador e na subjectividade das figuras criadas. Múltiplos vírus contaminarão todo o contexto. Até a encenação, que será também a relação entre o conteúdo da peça e o conteúdo do encenador, multiplicará virtuais sobressaltos. Todos oscilam e todos se defendem, mesmo quando criam (defendem-se do drama, porque da vida não há defesa psicológica possível), iniciando novos tipos de teatro. De dentro para fora e de fora para dentro, por formas dramáticas ou por formas cómicas, desde o autor ao leitor, todos se afadigam na dissolução de incertezas, dúvidas, angústias, fomentando ilusões.

Ilusões precisam-se!

Acontece com todos.

Acontece nestas sete personagens.

Sem isso, encanto não haveria.

A Ilusão continua: o Teatro continua

O Teatro propriamente dito, o teatro exterior, nasce da condição projectiva do teatro interior e da encenação terapêutica dos seus medos mais íntimos. Nas suas palavras, falas e silêncios processa montagens para medos afugentar. Mesmo nos espectáculos de terror. E a representação teatral, em condições normais, pretenderá harmonizar esse medo interior com o exterior, enroupando de formas várias os objectos internos. O "outro", o "público", que mesmo silencioso participa, compõe o esquema da sala de espera do médico e funciona como postura combinada de tratamento.

Mas cada uma das faces, interior e exterior, só mantém operacionalidade porque sabemos da existência da segunda, mesmo quando nela não pensamos. Isto é tão significativo que no palco real acontece, de forma implícita, sob pena de não haver Teatro. Representar no meio da multidão, por exemplo, não seria teatro: seria apenas comício, eventualmente projectivo do teatro interior de quem o está a fazer.

No palco da realidade teatral existe sempre um fundo separador, limitador de espaços e fixador de contornos, indicando ao espectador esse outro lado escondido. Anuncia-lhe essa segunda face que o espectador não conhece nem sabe o que contém, indiciado pelas entradas e saídas dos actores, que se torna indispensável para a inteligibilidade da representação.

Esse fundo separador corresponde à separação entre o interior e o exterior. Sinaliza o isolamento entre os dois teatros, cuja falta desencadeará estranhezas fora do comum, temores de desmoronamento, psicologias em desorganização.

Mas nós nem sabemos o que mais significa neste jogo de teatros interligados. Sabemos apenas da sua importância e da sua compulsividade, tal como se percebe em *Figurantes*. Apenas esperamos que o teatro nos toque e se deixe tocar, apesar das suas complexidades. E que, apesar de todos os seus dramas, comédias e vírus, de todas as suas ligações e inconsistências, de todos as suas projecções e identificações, a sua curiosidade e graça nos acorde palavras silenciadas e dê forma, pequena que seja, às que dentro de nós ainda permanecem informes. Que nos faça olhar de novo, sem ortodoxias nem culpas, criando ilusões de possibilidade. E que nesse trajecto sejamos "tratados", como no texto se antecipa.

Tratar é preciso: tratar-se é preciso.

Em duas ocasiões, dois operários anunciam, definitivamente, que o médico não vem: a sala está para obras e o clínico foi para um estúdio mais longe. Mas, mesmo assim, a ilusão continua: o teatro continua. A criatividade transforma-nos em futuro.

Sem futuros nem ilusões, no teatro e na vida, tudo seria um tremendo embaraço e uma monotonia: a vida seria um drama por ausência de drama. Salas de espera não haveria, teatros não aconteceriam.

Seria uma tristeza.

Nem comédia haveria! ■

^{*}Psiquiatra e psicanalista. Presidente do Conselho Nacional de Saúde Mental.

"Teatros: palavras" foi escrito a partir exclusivamente da leitura do texto de Jacinto Lucas Pires



Na casa do pensamento vigiado

Figurantes. Texto. Encenação. Digressões.

Transcrição de uma conversa entre Ricardo Pais, Jacinto Lucas Pires

e Alexandra Moreira da Silva,* moderada por Paulo Eduardo Carvalho,**

e editada por **João Luís Pereira**. Teatro Nacional São João,

26 de Novembro de 2004.

8



Paulo Eduardo Carvalho Penso que faz mais sentido começarmos por interpelar o autor. Reli a conversa que fizemos para os *Cadernos Bis*, em 1999, a propósito de *Arranha Céus*, onde há um momento, que considero muito tocante, em que me atrevi a perguntar ao Jacinto a razão pela qual ele escrevia teatro, e ele respondeu que era precisamente pelo prazer que tinha em ouvir os actores a dizer as palavras que escreve. Nessa mesma conversa, o Jacinto referiu a sua vontade de "perceber o que é o teatro", ou melhor, de "querer aprender mais sobre o teatro". E como já se passaram alguns anos desde *Arranha Céus*, eu não resistiria a perguntar-lhe...

Jacinto Lucas Pires Entretanto, acho que já percebi mais algumas coisas. [risos] Mas o prazer acontece sempre a partir de um mistério que para mim não é felizmente resolúvel, e que até nem gosto de tentar analisar, esmiuçar, porque não quero torná-lo frio, sem provocação, sem desafio...

PEC Esta minha introdução prende-se com o facto de o Jacinto ter tido a oportunidade de trabalhar, entre *Arranha Céus* e *Figurantes*, de forma muito próxima à criação teatral, nomeadamente através da sua ligação à companhia .lilástico. É um percurso curioso, que surgiu neste intervalo de tempo...

JLP Algumas das coisas mais práticas, em termos de construção dos espectáculos, têm que ver de facto com essa ligação. Mas em relação a esse mistério, a esse amor pelo teatro, existe uma questão prévia que tem que ver com uma descoberta que considero importante salientar a propósito deste espectáculo. Que é: sim, existe o gosto de ouvir as palavras escritas, mas existe também, e cada vez mais, principalmente a partir de Escrever, Falar [2001], o prazer quase físico de ser espectador de teatro. No sentido de que nessa peça existia um excesso de texto, característica que também é válida a propósito de Figurantes. Excesso no sentido de texto sem rede, sem didascálias que permitam marcar o meu território em relação, por exemplo, ao encenador, e que acabam por gerar uma espécie de tensão física nos espectáculos, com os corpos dos actores, ao contrário daquilo que era a minha intuição inicial, na altura de Arranha Céus, em que o texto já "escrevia" os movimentos, a fisicalidade, as mudanças de cena. A partir de Escrever, Falar descobri quase o oposto. Isto é, o corpo começa a estar mais exposto, mais dramático, no sentido de intenso, perigoso, "dangeroso", como dizia alguém em Os Dias de Hoje [2003]. Como se só tivesse palavras. Descobri isso ao assistir a Escrever, Falar no Teatro Nacio nal D. Maria II, ao ver o Hugo Torres e o Nicolau Pais a tentarem aguentar-se com um texto abstracto, e tudo aquilo denotava uma grande coragem física, não tinha nada que ver com a memória do texto – também tinha, obviamente, mas não era para mim um esforço tão visível. É isso que me comove ao ver um espectáculo: ver a entrega física de alguém que está ali à distância de um braço, o que no caso de Escrever, Falar acontecia literalmente.

PEC Este texto surgiu claramente—e esse aspecto surge muito explicitado nos materiais disponíveis, nomeadamente no programa do PoNTI'o4—como resultado de uma encomenda. Quais foram exactamente os pressupostos dessa encomenda? Um deles está relacionado com a existência de um elenco pré-definido. Houve outros?

JLP Não. Houve todo um trabalho de conjunto...

Ricardo Pais Havia uma primeira proposta, que o Jacinto deixou cair para apresentar outra...

JLP Era isto que eu queria dizer quando falava num trabalho de conjunto. Não houve, à partida, para além da definição do elenco, nenhuma indicação, nem quanto ao tema...

RP Tínhamos uma intenção inicial, um tanto ou quanto vaga, de visitar o ambiente da televisão. O Jacinto estava aliás muito seduzido por essa hipótese. A primeira proposta relacionava-se com o universo das telenovelas, uma falsa telenovela...

PEC Aquilo que tu apresentas como uma "telenovela-thriller"...

JLP Sim, que depois se foi tornando vagamente numa telenovela passada no interior de uma casa vigiada, um "Big Brother" algo estranho...

PEC Esse aspecto ficou completamente como memória do espectáculo.

RP É de facto o que fica. A certa altura eu e o Jacinto tivemos uma conversa muito séria, onde chegámos à conclusão de que estávamos a ir por um caminho que não conhecíamos, não dominávamos a linguagem da televisão, o seu irrisório. O Jacinto teve então uma tirada muito interessante: "Pronto, então eu vou fazer uma coisa completamente diferente, mas vou pensar em pessoas muito mais próximas da minha idade". Eu concordei de imediato. Porque havia uma personagem muito idosa, pensada para a Isabel de Castro...

JLP Uma avó...

RP Uma velha má, que no fundo dominava a máquina toda, a *big sister*... E *Figurantes* começou verdadeiramente a partir desse momento.

JLP A intuição do Ricardo de que aquele não era o caminho apanhou-me no ponto, porque tudo aquilo era muito parecido com o jogo de Arranha Céus, onde havia um flirt com o cinema, ou com a impossibilidade de fazer cinema no teatro (e daí os problemas com os cortes, com as mudanças de cena), e este propunha um jogo equivalente com a televisão. Por um lado, era algo que nos era familiar, porque já tínhamos feito, já tínhamos experimentado, e por outro, era algo que não conhecíamos assim tão bem. Figurantes é mais teatral, no sentido quase pirandelliano do termo, o que para mim é algo de novo, porque venho precisamente de fora do teatro. Para mim, ainda hoje é válido dizer que escrevo teatro para aprender o que é o teatro. Talvez hoje saiba mais uns truques...

PEC Nos últimos textos que o Jacinto tem escrito para teatro — e o Fernando Matos Oliveira assinalou este aspecto de uma forma muito pertinente no texto que escreveu a propósito de *Escrever*, *Falar* para o programa do Portogofone — tem-se notado uma progressiva intensificação de uma certa dimensão metalinguística. Estou a pensar em textos como *Os Dias de Hoje*, para além do já citado *Escrever*, *Falar*. *Figurantes* como que acrescenta a essa pulsão uma outra que também é metateatral: a referência a Pirandello...

JLP Nem é uma referência importante, ou sequer consciente e deliberada, existe é de facto um vocabulário comum...

PEC Exactamente, mas sublinha esse acrescento de dimensão. Parece-me que *Figurantes* é um texto muito mais funcionalmente e estruturadamente seduzido pelo teatro do que qualquer um dos teus textos anteriores. Não sei se a Alexandra sentiu isso...

Alexandra Moreira da Silva Senti isso em relação aos outros textos, apesar de achar que todo o percurso da escrita para teatro do Jacinto é um questionamento permanente da forma teatral. Essa busca resulta aqui num texto que, quanto a mim, é muito mais conseguido, muito mais elaborado. É curioso aperceber-me de que as notas dispersas que eu fui tomando de coisas que fui sentindo, primeiro durante o espectáculo e depois com a leitura do texto, vão exactamente de encontro ao que o Jacinto tem vindo a dizer. Uma das coisas que mais me fascinou no espectáculo foi o facto de o texto, apesar da sua aparente dispersão e do seu aparente estatuto fragmentário, me ter chegado na sua totalidade. E chegou-me com essas referências, conscientes ou inconscientes, nomeadamente a alusão a Pirandello que o Jacinto evocou, à qual eu acrescentaria Beckett, Musil... E o facto de o texto me ter chegado dessa forma, no contexto e na estrutura de um espectáculo que considero difícil e complexo, foi um grande prazer. O que aconteceu depois, quando li o texto, foi exactamente o contrário. Ou seja, considero que é um texto que resiste à leitura e que se oferece no palco. O que, mais uma vez, vem de encontro ao que o Jacinto começou por dizer quando afirmou que gosta de ouvir as palavras escritas, e isto fez-me lembrar algo que o dramaturgo espanhol Juan Mayorga disse recentemente, que escrevia para teatro para que a sua palavra não fosse a última. Esta resistência à leitura acentua justamente esse lado completamente teatral ou essa sedução pelo teatro.

Depois do espectáculo estive a falar alguns minutos com o Jacinto. Disse-lhe que tinha achado que havia ali muitas referências ao cinema, ao que ele respondeu que não estava muito de acordo, que se calhar havia uma linguagem mais directa como a do cinema, mas que a estrutura não era cinematográfica. Depois percebi o que me tinha chegado do cinema: aquilo que tem uma estrutura aproximada de guião de cinema é a história que as personagens inventam...

RP A história da mão...

AMS A história dos encontros e desencontros como uma sucessão de imagens. Aí sim, pareceme haver essa intenção.

JLP Também estive a pensar nessa conversa e de facto há algo de cinema, não na escrita, mas na ideia de pessoas que projectam imagens – são imagens faladas, mas de qualquer maneira são imagens. Não temos uma interpretação literária das personagens sobre as suas memórias ou vidas, temos é uma espécie de máquina altifalante composta por várias vozes que atira imagens directas para cima dos espectadores, com cortes, diria quase interlúdios...

AMS Aquela espécie de auto-correcção contínua da linguagem, na forma como eles constroem a história, é como que a construção de um guião que se vai transformando em imagens, é como se eles pensassem, como dizia Deleuze, com imagens-movimento e com imagens-tempo, e não com conceitos. Acho que foi isso que me remeteu para a ideia de cinema.

JLP A maneira como eles falam remete para uma estrutura de imagens.

RP Acho que se estabelece, desde logo, um programa ético quando João (João Reis) diz que as palavras são importantes se forem iguais às imagens que produzem, se forem aquelas palavras e não outras. Acho que todo o jogo do espectáculo reside nessa espécie de equilíbrio ético entre as palavras e as imagens, e isso não tem nada de particularmente cinematográfico. Há um pouco aquela ideia de que o teatro é uma coisa chata que se fala e o cinema é uma coisa gira que se vê. Não têm nada que ver um com o outro. Aliás, o que nós consideramos hoje cinematográfico foi herdado directamente do teatro, ou então não passa de teatro filmado. Quando a Alexandra diz que a *história da mão* é uma história mais cinematográfica, ela só o é porque o Jacinto usa uma linguagem guionística ao escrevê-la.

AMS Eu estava só a tentar perceber, depois da conversa com o Jacinto, porque é que tinha pensado em cinema.

JLP Há referências, há momentos em que se atrasa o tempo como se fosse assumidamente em câmara lenta...

RP "Passam pessoas cortadas do meio para cima"...

PEC Os próprios enquadramentos que surgem nas histórias de cada uma das personagens, a abertura rectangular...

JLP São momentos em que se fala da técnica, da máquina cinematográfica.

RP Aliás, há no meio disto tudo, e não por acaso, uma personagem que é cineasta, bem, é mais um videasta. Supostamente deveria ser a personagem que fala menos, mas acaba por ser aquela que fala mais, mas através de metáforas...

JLP "Não há metáforas por aí, pois não?" [risos]

AMS Isto tudo para justificar, então, aquilo que eu tinha sentido "de cinema" nesta peça. De-

pois, e para além obviamente de Beckett, e da "espera beckettiana", senti aqui algo de pirandelliano – não serão seis personagens em busca de autor, mas antes sete personagens em busca de história. O interessante é que à medida que estas personagens vão construindo a história, aquilo que se vai evidenciando no espectáculo é muito mais um texto em busca de corpos, palavras em busca da materialidade dos corpos. Senti isto quando li o texto, mas essa ideia surgiu antes, quando assistia ao espectáculo. Nos espectáculos do Ricardo tenho frequentemente a sensação que os actores levitam, e que só ganham materialidade quando dela precisam. Há uma espécie de leveza, de circulação leve de corpos, que considero sempre muito bonita. Costumo formular esta impressão de uma forma muito mais prosaica, dizendo: "Eu não ouço os passos dos actores, só os ouço quando preciso". Neste espectáculo, senti que o coro se esvazia em termos físicos e aquilo que o preenche é realmente a palavra. Quando li o texto percebi que era exactamente isso que era pedido. Mesmo a voz do João Reis, que é uma voz unificadora (o rapsodo, aquele que cose e descose o corpo do drama, se quisermos recorrer ao conceito teórico de Jean-Pierre Sarrazac), ganha por vezes consistência para perdê-la imediatamente a seguir, dando novamente lugar a essa espécie de ausência de matéria e voltar a ser, também ele, lugar de palavra.

JLP Na minha opinião, esse é um dos grandes méritos da encenação do Ricardo. Olhando hoje para o texto, ele corre o risco de ficar demasiado no ar, a pairar, porque precisa de corpos. No espectáculo, e apesar de se manter a leveza quase incontornável do texto, os pontos de que necessitamos para chegar àquelas pessoas, àquelas histórias estão bem sinalizados. Contrariamente, parece-me existir um certo peso nas irrupções dos dois actores velhos. Não sei se posso colocar esta questão nestes termos...

PEC Quando reli o texto, na sequência do espectáculo, pude verificar que as quatro entradas dos dois actores velhos são extremamente parcas de qualquer tipo de precisão, isto é, a única coisa que é absolutamente constante é a indicação de que um deles, o actor silencioso, "vomita um líquido negro e viscoso", e isto é recorrente nas quatro entradas. Mas essas indicações são muito pouco prescritivas, sugerem pouco em termos de qualquer tipo de materialização ou figuração cénica. É óbvio que surgem acompanhadas de alguma sugestão, porque uma delas fala, e há variações de registo discursivo absolutamente claras, são momentos muito marcados, mas são extremamente abertas em termos de qualquer tipo de figuração. E aqui tenho uma dúvida que gostaria de satisfazer: estas personagens surgiram assim, completamente abertas, ou isso resultou precisamente do facto de estares a escrever um texto em regime de estreita cumplicidade criativa com o encenador, com a garantia de que ele conseguiria resolver cenicamente esse aparente problema?

JLP Eu sentia-as como muito precisas, e ainda hoje as sinto assim.

RP Mas elas são muito diferentes daquilo que o Jacinto pensou.

JLP Muito, muito diferentes...

PEC Mas então o texto não esclarece exactamente aquilo que o Jacinto pensou...

JLP Esse é um dos aspectos em que tenho vindo a aprender muito. Aprendi a cortar indicações.

RP Não estamos propriamente a falar de indicações. O Paulo refere-se ao conteúdo das falas.

PEC A única indicação que encontramos é a de que um deles "vomita um líquido negro e viscoso"...

RP Com o olhar fixo num ponto e mais uma ou outra indicação...

PEC Sim, mas são indicações muito parcas. Dá perfeitamente para imaginar que o Jacinto tenha sido habitado por imagens em cada

uma dessas quatro entradas, mas elas surgem com um grau de abertura absolutamente extraordinário.

- JLP É verdade que há alguma confiança relativamente ao encenador. Por exemplo, em relação à história da flor. Eu escrevo qualquer coisa do tipo "Há uma flor que sai do chão". O Ricardo sabia, antes de eu lho dizer, que era um girassol, não sei bem porquê, teve essa intuição...
- **RP** Foi por razões de escala, isto porque de todas as flores caseiras, das que são manipuláveis, é precisamente a maior.
- **PEC** Sempre tem mais possibilidades de cantar do que uma margarida. [*risos*]
- **RP** Porque tem suficiente presença física para produzir voz. Acho que foi por causa disso, já não me lembro.
- **JLP** Se calhar, se fosse com um encenador com quem estivesse menos à vontade em termos artísticos, eu não colocaria uma flor a sair do chão...
- **PEC** Vamos colocar a hipótese que surgiu como gesto poético, mas é igualmente uma espécie de secreto desafio...
- **RP** Muito mais secreto do que isso seria o desafio do canibalismo, que é um dos gestos mais complicados do espectáculo, porque marca muito mais claramente um estilo do que a subi-

ceu atingir a felicidade de articulação de materiais que acontece em *Figurantes*. Este é um espectáculo onde senti a presença do texto na condição de uma das linguagens com que o encenador está a trabalhar. Não consigo resistir à fantasia de algo que considero uma pulsão criativa do Ricardo: ele sente-se absurdamente atraído por "enigmas", como se determinados objectos dramatúrgicos lhe colocassem um tipo de desafio e de estímulo que lhe é necessário para a criação cénica.

RP É um pouco aquela ideia do grupo que rasura o tempo de cada vez que se começa um espectáculo, como se pudesse apagar tudo com uma borracha para começar de novo. É isso que me seduz no teatro: a capacidade de voltarmos a colocar perguntas completamente diferentes. É talvez a isso que associo o que chamas enigma. A posição aqui foi a mesma que tive em relação ao espectáculo Fausto. Fernando. Fragmentos. [1988], a partir de Fernando Pessoa. Mas com uma diferença: aqui trabalhei a partir de um texto muito melhor. Aquele era um dos piores textos de Pessoa, aliás não é um texto, é um conjunto de fragmentos que ele não teria revelado em vida (o torná-lo público foi um produto típico da histeria das viúvas de Pessoa). Isto é apenas um parêntesis, mas é curioso que aquele material só começou a fazer sentido quando o António Pinto Ribeiro lhe justapôs a grelha do Fausto de Goethe, e aí pudemo-nos encaixar numa estrutura confortável para desenvolvermos toda a imagética que quiséssemos a partir do texto de Pessoa.

"Figurantes é mais teatral, no sentido quase pirandelliano do termo, o que para mim é algo de novo, porque venho precisamente de fora do teatro. Para mim, ainda hoje é válido dizer que escrevo teatro para aprender o que é o teatro." (Jacinto Lucas Pires)

da de uma flor que canta, que é um momento de pequena magia mais ou menos "cartonesca".

- **JLP** Foram coisas que surgiram juntas.
- **RP** Aliás, no espectáculo surgem juntas. Uma segue a outra.
- JLP Fiquei muito surpreendido com as duas.
- **RP** Pela maneira como elas foram feitas? Mas aí o mérito vai inteirinho para o Departamento de Adereços e para o Carlos Miguel.
- PEC Eu retomava, também para dar a palavra ao encenador, a estratégia que a Alexandra ensaiou de caracterização do texto. Há dois ou três aspectos que para mim resultaram de uma forma positivamente surpreendente. Considero que o texto demonstra um elevado grau de estruturação. Não me atrevo a dizer que os textos anteriores não o tivessem, mas um espectáculo como Os Dias de Hoje, que tinha esse grau de estruturação, possuía igualmente o perigo de algumas dimensões do texto se poderem quase consumir ou esgotar em si próprias. Aspecto que este texto vence, já que há na estruturação do coro, como a Alexandra referiu, um jogo muitíssimo mais elaborado de ecos, de tomas e retomas, de manipulações narrativas, há um efeito hipnótico na dispersão pelas vozes nessa polifonia. O que me parece muito positivo aqui é que a polifonia, limitada ao próprio texto, surgiu e gerou uma "polifonia" ao nível do espectáculo - e aqui refiro-me ao diálogo e à alternância de "vozes" de todas as outras linguagens.

Ao contrário da Alexandra, eu já tinha lido o texto antes de ver o espectáculo e também estive longe de ter um grau de sedução ou de envolvimento na leitura semelhante àquele que, justamente, o espectáculo me despertou. Não estou com isto a querer sublinhar qualquer tipo de demérito na escrita. *Arranha Céus* era uma imensa criação cénica, mas a ligação da criação de todo o espectáculo com o texto não me pare-

- **PEC** Acho que essa referência vem muito a propósito, e não acho nada que seja um parêntesis, porque, com contornos e concretizações diferentes, este espectáculo é também uma espécie de "casa do pensamento": há um fechamento que o texto do Jacinto sugere, a clausura daquele lugar, e o texto é muito claro na tentativa de identificar esse lugar fechado...
- **JLP** Uma espécie de casa do pensamento vigiado. [risos]
- RP No que respeita à relação texto/encenação, Gábor Zsámbéki [encenador e director do teatro húngaro Katona József] disse-me, num intervalo da Assembleia Geral da UTE, que basicamente achava que o espectáculo era muito, muito bonito e que eu era muito melhor do que o texto. Ao que eu respondi: "Pois, Shakespeare é melhor do que eu e Molière é melhor do que você", poderíamos, portanto, nunca fazer teatro. Mas não concordo nada que o texto seja pior do que o espectáculo. Vamos começar por princípios éticos e estratégicos. Acho que os jovens autores – embora o Jacinto não seja propriamente um jovem autor, no sentido em que já começa a ter uma experiência e uma obra assinaláveis e, essencialmente, uma grande capacidade de identificação da sua própria linguagem - têm de ser encenados por criadores experientes. É evidente que sei que parto com muito menos segurança para um texto de um jovem autor do que para textos de autores consagrados, que são obras cuja completude se evidencia na leitura. Este texto circulou por todos os departamentos do TNSJ e ficaram todos perplexos a pensar o que é que eu iria conseguir fazer com ele. O mais importante nesta experiência é o facto de termos construído um espectáculo em cima de um texto que se estava a fazer, e não o de termos feito uma peça que já foi encenada. Considero o Jacinto muito lúdico, ele tem muito jeito para brincar instintivamente com as coisas, o que dá uma enorme elasticidade aos seus característicos jogos de linguagem. Mas essa lu-

dicidade foi sempre uma forma de esconder o seu lado mais escuro, e *Figurantes* é claramente uma obra onde muitas coisas escuras vieram ao de cima. Em todos os aspectos, esta é claramente uma obra de maturidade. Depois, o Jacinto é muito programático e muito pragmático, é um espantoso colaborador. Quando começámos a trabalhar neste projecto, fiz uma exigência à produtor americano: queria que todas as personagens tivessem um monólogo, para que todos os actores pudessem "brilhar" imenso!

PEC Isso também era um pressuposto da encomenda?

RP Exactamente. Porque sabia que quando chegasse aos monólogos o Jacinto iria trazer aquelas personagens para a realidade, e é realmente aí que nós as reconhecemos, quando elas começam a falar de si próprias. É aí que ele se parece com Pirandello – sete personagens que precisam que uma delas as justifique, que lhes dê razão, sentido. È quando elas irrompem com as suas próprias confissões, quando todos os esqueletos saem do armário, que o texto se aproxima de Pirandello. Não é propriamente no jogo, mas precisamente naquilo que ele acaba por produzir em termos de conteúdo subjectivo. O fascinante disto tudo reside no facto de o Jacinto estar a reescrever Escrever, Falar - no fundo, é entre a escrita e a fala que se situa a sua dinâmica. É curioso porque, para mim, a única verdadeira personagem é a do João (João Reis): ele, João Reis, desespera-se porque é o único que não tem uma história, não se lhe conhecem pecados, é um homem "liso", mas é quem tem ali uma razão de ser, porque desde o princípio tem um programa para aquele momento, e esse programa é aquilo que o alimenta. Dele não conseguimos saber nada excepto o prazer de contar. E sentimos também o completo devaneio em que se torna a sua experiência literária, que ele alimenta a partir daquela situação, aquela espécie de concurso televisivo de que ele é o apresentador.

PEC $\acute{\mathrm{E}}$ o tal escritor dentro da peça...

- **RP** Ele é realmente um alter-ego do Jacinto.
- **JLP** É o coração da peça. *Figurantes*, depois da morte da tal telenovela, nasce daí, do que quero contar e daquilo que a personagem interpretada pelo João Reis não consegue contar, ela tem que atravessar um deserto até talvez o conseguir. Esse foi o começo da ideia.
- RP O deserto ainda lá está. São os outros. Nós isolámos a história da mão, está marcada a bold no texto. E engraçado que essa história existe sintacticamente em total sequência, como se tivesse sido escrita isoladamente, aliás o Jacinto nunca a tinha lido assim. Dá a impressão que ele a escreveu separadamente e que depois a foi dividindo. Voltando um bocadinho atrás, em relação ao jogo coral e ao efeito hipnótico desse jogo, há um aspecto importante que gostaria de realçar aqui: Figurantes é um espectáculo de actores, talvez o mais "espectáculo de actores" da minha carreira até ao momento. E marca igualmente um volte-face na minha concepção do espaço cénico. Não é despiciendo o facto de não ter sido o António Lagarto a desenhar a cenografia, mas o Pedro Tudela – a regra do desenho é muitíssimo mais fluida no Tudela do que no Lagarto. Aqui conseguimos criar um território onde tudo pode acontecer, que é algo que sempre sonhei ter. Esse factor foi determinante. O tal efeito coral de que falavam é muito complicado de obter. O que o Jacinto faz com determinadas repetições, repescagens, comentários inoportunos no meio de uma frase, é a brincar, ele não está a levar aquilo muito a sério, mas acaba por ser credível (eu diria quase suburbanamente credível) porque os actores que o estão a dizer o dizem daquela maneira, isto é, porque eles próprios inventaram um processo de se motivarem a cada instante para intervirem com aquela interjeição, com aquela frase. E mais: alguns deles manifestam obsessivamente traços de personagem através precisamente dessa entrada no registo coral, caso do António Durães, que nunca percebe bem o que está em causa e que é completamente inoportuno, caso da Luísa Cruz, a professora de liceu, filóloga, que está sistema-

ticamente a corrigir o português, é ela aliás que introduz os "animais de linguagem". Tudo isto só funciona tão bem no espectáculo porque eles encontraram uma forma, ao limite mecânica, de o fazerem. Essa forma foi muito difícil de encontrar. Muitas pessoas pensam que as interjeições e as pequenas frases são aleatórias, à teatro moderno, mas não tem absolutamente nada que ver com isso, é rigorosamente partitura. Chegámos a uma fórmula que nos permitiu, primeiro, usar estes truques todos do Jacinto, e por vezes até limá-los um bocadinho, e, depois, regressámos em força à história da mão. Foram os dois grandes mistérios deste trabalho. Se há um enigma nesta peça, ele reside em tentar perceber como é que nós a conseguimos colocar no corpo destas pessoas.

PEC Estás a sugerir que conseguiste partilhar com um grupo privilegiado de actores o tal desafio gerado pelo enigma que eu estava a tentar colocar em relação a ti?

- RP Exactamente. Não nos podemos esquecer de que em Fausto. Fernando. Fragmentos. aconteceu algo de muito parecido: todos aqueles actores, a Maria Amélia Matta, o António Rama, a Fernanda Alves, o Luís Madureira, todos eles foram determinantes para encontrar o modus loquendi da obra, e isso foi decisivo para o sucesso incrível daquela máquina de imagens, que parecia de uma dimensão absurdamente exagerada para o texto, mas não era – muitas daquelas imagens surgiram a partir da maneira como eles aprenderam a dizer aquelas palavras. Há de facto semelhanças entre os dois projectos, sendo que aqui já estamos num ponto de maturidade de relação que eu nunca consegui atingir com aquele grupo de actores. Voltando à flor, ao canibalismo e às personagens do João Cardoso e do Jorge Vasques. No caso destes últimos, penso que o Jacinto está no sítio que menos conhece, que é a vida dos actores – ele queria fazer algo sobre a vida dos actores...
- **JLP** Surgiram mais como imagens de estranhas fantasias. Foi algo que eu e o Ricardo encontrámos durante o processo de trabalho, imaginámo-los como dois actores...
- **RP** É importante que se diga que os respectivos episódios não foram escritos como "números". Eram apenas dois actores que passavam e conversavam, os *acts* foram inventados: o número histórico, o número musical, o Jerry Lewis & Dean Martin...
- JLP Existem aí diversas camadas...
- **RP** Sim, este processo é muito engraçado porque o Jacinto acabou por integrar coisas que são programáticas – é preciso um monólogo, é preciso que estas personagens sejam identificadas, etc. Tudo isso acabou por levá-lo a uma espécie de caracterização. Por vezes, a partir do mero exercício coral, a caracterização de cada uma delas torna-se completamente teatral, no sentido de qualquer uma daquelas pessoas (figurantes) transportar consigo uma personagem. E a crise do João Reis era precisamente essa: não saber que personagem trazia até ter descoberto que ser capaz de dizer daquela outra maneira era um fantástico exercício de actor, e é por isso que aquilo depois ganha uma fabulosa dimensão poética.
- JLP Aquilo que o Ricardo acaba de dizer explica o meu modo de escrever. A partir de *Escrever, Falar*, e talvez antes em *Arranha Céus*, existe uma ligação, primeiro intuitiva e agora eventualmente mais programática, entre os actores e o modo de atacar, que começa sempre de fora. Dizer isto não é artisticamente correcto, mas começo sempre de fora, e o facto de precisar de um corpo tem necessariamente que ver com isso, de partir das imagens dos actores, neste caso concreto de todo um elenco, e partir sempre de fora para que eles se possam ir aproximando gradualmente.
- **RP** O que o Jacinto faz é ir olhando para as coisas pelo lado mais superficial e insignificante, a linguagem quotidiana, e depois vai entrando por ali dentro até ampliar essa superfície e torná-la completamente palpável.



"Acho que se estabelece, desde logo, um programa ético quando João (João Reis) diz que as palavras são importantes se forem iguais às imagens que produzem, se forem aquelas palavras e não outras. Acho que todo o jogo do espectáculo reside nessa espécie de equilíbrio ético entre as palavras e as imagens." (Ricardo Pais)

JLP Parece-me que seria uma desonestidade construir bonecos com características muito definidas que os actores têm depois de respeitar. Como modo de escrita seria desonesto. Também é verdade que os actores alteraram o texto, foi muito escrito por eles. Aconteceu, por exemplo, a Micaela Cardoso dizer algo como "estes monólogos não podem ser assim"...

RP Os actores tiveram crises tremendas com o texto, foram altamente dramatúrgicos. A Emília Silvestre quis mesmo que lhe cortassem falas e propôs coisas em troca, para que fizessem mais sentido na sua cabeça. E, no entanto, um dia destes ela dizia-me uma coisa muito engraçada: "A partir de certa altura nós já tínhamos questionado tanta coisa que resolvemos dizer uns para os outros 'Muito bem, agora já não se pergunta mais nada, vamos mas é curtir isto!"". E foi a partir daquele momento que o espectáculo começou a voar a uma velocidade absolutamente alucinante. Isto também porque o trabalho estritamente técnico - decorarem o texto, nunca se enganarem – foi uma tarefa de doidos. Alguns chegaram mesmo a dizer que era muito mais fácil fazer um texto de Shakespeare do que este, que é de facto muito duro. Mas antes de avançarmos, gostaria só de terminar uma reflexão que considero muito importante relativamente à história dos dois actores. Acontece que estas duas personagens, dois actores à procura de um estúdio para fazerem qualquer coisa, eram eventualmente convidados. Aliás, estabeleceuse logo uma relação de superioridade do João Cardoso sobre o Jorge Vasques e destes com os figurantes, os esgares de sobranceria que eles fazem são um gesto muito típico daqueles actores canastrões de antigamente. Mas este é um universo que o Jacinto nem sequer conhece muito bem. Ele realmente queria que a entrada dessas personagens produzisse medo, porque os figurantes estão todos ali sob o efeito da culpa...

JLP E da morte...

RP E da morte, claro. Estas duas personagens trazem a morte. O que eu tentei fazer ao inflectir um pouco a ideia inicial do Jacinto e transformar aquilo em pequenos números - que acabavam com o vómito, sendo que o último também terminava com a morte e com o canibalismo - foi dar uma dimensão hiper-histriónica ao medo, porque me recordava a sequência inicial do filme I Clowns, de Fellini, onde ele fala do medo terrível que tinha dos palhaços quando era criança. Foi por aí que tentei criar essa sensação – que, pela sua recorrência e regularidade, se torna muito difícil de gerir em cena – de regresso ao medo. Poderia dizer-se que os figurantes vão ganhando terreno e vão exorcizando a sua culpa, mas na realidade acontece precisamente o contrário: eles vão sentindo cada vez mais medo, e que este "mais medo" seja propiciador de mais eloquência é muito bom sinal, é sinal de que o Jacinto está efectivamente a escrever teatro.

PEC Mas aí, novamente, a materialização cénica do texto ultrapassa a tal resistência à leitura. Eu concordaria que o texto está devidamente sinalizado em relação a estas dimensões que o Ricardo agora referiu – a culpa, o medo, a morte –, mas sem dúvida nenhuma que a materialização e figuração que foram encontradas conferem a tudo isso um grau de comunicabilidade das dinâmicas em cena que a leitura estrita do texto não clarifica com a mesma eloquência. Isto tudo vem ao encontro de algo que o Jacinto já referiu: as vozes que precisam de um corpo. Obviamente que as concretizações escolhidas para esta dupla, independentemente dos múltiplos referentes que podem aí operar, abrem de uma forma extremamente positiva para o espectáculo pelo grau de inquietação, pela diversidade referencial de imagens e de visões que convocam. A alternância, no espectáculo, entre momentos obsessivamente dominados pela compulsão discursiva do tal coro de sete personagens e a irrupção muito forte e imprevista das imagens transportadas por aqueles dois actores...

RP Eles são mais *entertainers* do que propriamente actores...

PEC Sim, mas essa irrupção gera ou sinaliza aquilo que no texto, na partitura e no espectáculo é, para mim, mais intrínseca e estimulantemente metateatral: esta articulação entre verbo e imagem é de um grau de sedução e maturação absolutamente extraordinário no espectáculo.

RP Sabem que os actores ditos "corais", os sete magníficos, têm um pavor enorme dos outros dois. Trabalhei muito à parte com o João Cardoso e com o Jorge Vasques, e quando eles se cruzavam com os outros era muito divertido, todos eles se entusiasmaram muitíssimo e dir-se-ia

que tudo aquilo fazia parte da mesma família. Mas quando foram para o palco, o efeito de pavor que aquilo pudesse eventualmente criar a partir da ideia inicial dos clowns estava inteiramente integrado, por dentro, na boca de cena. Sempre sonhei com um cenário onde tudo o que se vê pela frente se vê por trás - odeio cenografia, fiquei traumatizado pela cenografia desde Ninguém [1978], a ideia de ver as costuras dos objectos cenográficos, a ideia de que o público está a ser enganado por uma fachada são coisas que me perturbam imenso, e isto obviamente não tem nada de brechtiano, é antes uma espécie de repugnância por tudo aquilo que considero excessivamente convencional no teatro. Este foi um dos poucos cenários – um Hamlet a mais andou lá muito perto - em que isso acontece: nós tanto podemos estar à frente ou atrás, o medo tanto está de um lado como do outro, a cortina, que é completamente transparente, não protege ninguém, tanto pode servir para os actores irem para um lado como para o outro, tanto podem ver aquilo que lhes mete medo de um lado como do lado exactamente contrário.

PEC E como é que chegaram àquela curvatura, àquela divisão do espaço?

JLP Havia uma primeira ideia que consistia em só utilizar luz.

RP Só luz, não havia cenografia, nem tão pouco um cenógrafo. Mas depois tive um pouco de receio. Primeiro, por questões de tempo, já que para maturar um projecto cenográfico de luz teríamos de ter mais tempo de ensaios no palco; segundo, porque também estava muito seduzido pela ideia de voltar a trabalhar com o Pedro Tudela. É engraçado, porque percebi que aquela curvatura correspondia a uma obrigação que o Pedro sentiu de fazer cenografia, ou melhor, de fazer um grande gesto cénico! Mas a origem dessa curvatura, para responder à questão do Paulo, era elementar: era preciso criar algo que iludisse a perspectiva e que nos colocasse defi-



nitivamente no escuro, que é uma das coisas mais difíceis de conseguir no teatro, nomeadamente se tivermos que usar níveis de luz muito altos, agressivos, como foi o caso. Queríamos criar uma espécie de fuga para o negro, estava planeado que todas as entradas e saídas dos dois comediantes fossem feitas por ali. Mas quando comecei a trabalhar com eles percebi que poderia fazer exactamente o contrário, poderíamos transformar aquilo num movimento perpétuo onde, apesar de tudo, o escuro estava muito bem definido, é para lá que eles se escapam, em direcção àquele ponto de fuga exageradamente acentuado pela perspectiva.

PEC A minha pergunta tinha justamente que ver com aquilo que resulta, em termos de efeito expressivo, daquela curvatura. Acho que ela se torna absolutamente decisiva para o funcionamento do espectáculo, porque introduz, logo desde o início, um sentido indefinido de inquietação, e vai gradualmente pré-sinalizando e pré-materializando a culpa, o medo e a morte. A curvatura é uma espécie de grande gesto de actualização – e aqui retomo o eco beckettiano, muito disseminado tanto na dupla que regressa, como na sensação e no motivo da espera – dessa extraordinária metáfora original de Beckett, porque é o próprio território onde tudo aquilo decorre. Temos, de repente, a "fantástica" actualização cenográfica de um território que, sendo da espera, congrega nos seus sinais ingredientes de inquietação. Obviamente que os temas aqui articulados são distintos daqueles que Beckett formulou em À Espera de Godot...

AMS E mais: acentua a ideia da necessidade de ausência de materialidade concreta. E o facto de ser transparente e de ter aquelas pequenas aberturas vem também reforçar o conceito de um



território que não é somente habitado por corpos, mas que é ele próprio um espaço que dá lugar ao texto, à palavra, e que pressupõe também uma certa permeabilidade entre espaço interior e espaço exterior. Aliás, as personagens deslocam-se permanentemente entre estes dois espaços através das histórias que vão contanto e inventando. Ainda neste sentido, o facto de existirem luzes fortes que eles recusam constantemente (algo que está, aliás, no texto) reforça a ideia de corpos que se esvaziam, logo não suportam a luz. Senti que aquelas personagens estavam, de facto, vazias para dar lugar a outra coisa, e que para tal precisavam de se afastar daquela luz forte.

RP Penso que é esse esvaziamento que acaba por criar uma espécie de limbo entre a vida e a morte, é lá que as personagens realmente estão.

PEC É esse o lugar. Ou melhor, uma hipótese de lugar.

AMS Era precisamente aí que eu queria chegar. Essa espécie de limbo entre a vida e a morte é o lugar por excelência da fragilidade. O que sinto neste espectáculo do Ricardo, e que me agrada imenso, é a existência de uma fragilidade permanente.

JLP Essa fragilidade vem do texto. Estou a brincar... [*risos*]

AMS Não vem, mas está no texto, e está também no espectáculo. Considero que esta fragilidade é sempre algo de extraordinário no teatro, é aquilo que mais imediatamente nos atinge, nos perturba, nos emociona.

PEC Ainda bem que a Alexandra isolou o tema da fragilidade, porque a curvatura da cortina sugere essa intuição. Essa fragilidade resulta, na minha opinião, desta solução cenográfica, que é simultaneamente menos concentracionária e menos mecânica do que acontecia, por exemplo, em *As Lições* [1998], que era um poderoso espectáculo, mas, justamente pelo facto de ser uma máquina completamente controlada, resultava menos inquietante do que este.

RP E por isso mesmo se percebia, desde o primeiro momento, que era teatro. A certa altura o Nuno Meira – que, como sabemos, fala pouco sobre o seu trabalho - veio ter comigo e disse naquele seu jeito tímido e titubeante: "Tinha pensado numa ribalta, não sei se o Ricardo está de acordo". A ribalta [série de luzes colocadas à frente do palco, entre o pano de boca e o fosso de orquestra] era a última coisa que esperava utilizar neste espectáculo, mas curiosamente revelou-se extremamente eficaz. Tudo aquilo de que temos vindo a falar foi condicionado pela sua presença, incluindo aí o dispositivo cenográfico, a calota [porção central de uma abóbada circular]. Se aquela linha não fosse demarcadamente, tradicionalmente teatral, isto não era teatro, e é terrivelmente inquietante porque é teatro. Não é porque conseguimos criar uma ilusão. Aliás, é precisamente por isso que considero que Figurantes não tem nada de cinematográfico, porque nunca se cria a ilusão completa da máquina de luz, nós nunca somos efectivamente remetidos para o escuro, na maior parte dos casos estamos sempre a ver os actores de frente, iluminados de frente. Os espectadores nunca percebem que de cada vez que se chega a um momento crítico, a ribalta está acesa na cara dos actores. Não há nada de mais contraditório com o volume majestoso de luz que se gera naquele palco do que aquele efeito chato, *flat*, que cria sombras na cara.

Um dos grandes gestos dramatúrgicos deste espectáculo foi sugerido por essa frase meio engolida do Nuno. Ele tem um bom gosto irrepreensível, para além obviamente de um grande talento, criatividade e inteligência. Eu nunca diria que não a nada do Nuno, a não ser que discordasse estruturalmente. Fui para casa pensar o que é que ele queria dizer com aquilo. Comecei a testar a ribalta e constatei que tinha acabado de resolver o problema da quarta parede neste espectáculo. Tudo aquilo que tinha criado até esse momento não resolvia efectivamente a relação com o público. Tinha, é certo, pensado em usar a cortina da boca de cena, e foi talvez daí que o Nuno retirou a ideia da ribalta.

PEC Isso permite-me retomar um aspecto que já tinha apontado e que fui buscar à entrevista que o Ricardo fabricou com o Rodrigo Affreixo para o programa de As Lições, e que tem que ver com a definição que tu davas de uma boa equipa criativa. Dizias que "uma boa equipa é um conjunto de bons profissionais que integram na sua própria linguagem interpretativa os traços identificadores da ideia do projecto do espectáculo", sendo que a unidade seria assegurada pelo "chefe". Neste espectáculo, reuniste novamente um conjunto de colaboradores que formam essa boa equipa: um já de longa data, que é o Francisco Leal, o Nuno Meira, com quem já colaboraste vezes suficientes para lhe conhecer os processos, e dois mais recentes: o Pedro Tudela, na cenografia, e o Bernardo Monteiro, nos figurinos. Isto para além do elenco, que te é muito familiar, mesmo tendo em conta a desigualdade do número de experiências com cada um deles.

RP Sim, mas são todos da mesma família.

AMS Lembro-me de o Ricardo me ter dito, depois do espectáculo, que são praticamente dez anos de trabalho conjunto. Penso que isso se sente bastante em *Figurantes*.

RP Assim como o facto de o Jacinto já conhecer bem todas estas pessoas. Aliás, há um ponto a que temos inevitavelmente de voltar. Na caracterização destas personagens e na busca de um momento de catarse, de pendor psicológiconovelístico, que eu pedi ao Jacinto para ter em conta, é extraordinário como ele, que não gosta nada de se meter na vida das pessoas, conseguiu escrever para aqueles actores. Há coincidências que por pudor me recuso a contar. Há algumas que estavam mais ou menos no ar, mas existem outras completamente inesperadas. Quando comecei a ler a personagem da Emília Silvestre achei que era completamente inadequada para ela, e disse isso mesmo ao Jacinto. Não a via como paramédica, mas acabou por se adequar perfeitamente. A determinada altura, ela contou-me uma experiência que é inquietantemente próxima daquela espécie de loucura em que se fica perante um corpo acidentado.

Em tudo o resto, o Jacinto demonstrou – não é bem uma intuição em perceber as pessoas para escrever para elas, acho que isso é ridículo, inclusivamente nunca é aquilo que está mais próximo de nós que é mais fácil de trabalhar, aliás é precisamente o contrário – uma capacidade verdadeiramente inquietante de gerar trama a partir da construção subjectiva. Estas histórias muito simples dos perdedores do quotidiano, os seus "sempre-noivos" - como o homem das castanhas de Arranha Céus, e agora a personagem do Pedro Almendra – já se adivinhavam. Agora, o que não era de todo previsível era que ele começasse a fazer isto em trama. O que acontecia em Arranha Céus, e que tenderia a acontecer aqui, mas é uma impossibilidade porque a situação é demasiado concentracionária, é que o Jacinto ainda tecia isto em paisagem. E como este espaço é inacção total, torna-se muito curioso constatar que ele tenha conseguido segurarnos, ou seja, que a levitação, de que a Alexandra fala como característica do meu trabalho, tenha sido provocada precisamente a partir do momento em que as personagens descobrem um pretexto para começarem a falar de si próprias e para, de repente, se recolocarem no centro do universo. Temos sistematicamente uma espécie de constelação composta por vários astros completamente afastados uns dos outros, mas de cada vez que um fala agarra os outros. É quase como introduzir uma nova via no psicologismo, uma via a explorar programaticamente daqui para a frente. Não para fazer peças à americana ou à inglesa, não é para glosar os velhos tempos e voltar a contar historietas...

JLP O problema que se me coloca hoje é precisamente o de descobrir o modo de continuar a contar histórias...

AMS Há em *Figurantes* uma tentativa permanente de contar histórias, de retomar aquelas que já ouvimos, como diz Walter Benjamin, mas de outra forma, ou sob outras formas.

JLP Sim, contar histórias mas sem ser falso, isso hoje é muito difícil.

PEC Como escrever histórias hoje para além daquela sensação que temos de que tudo está reduzido à superfície das coisas? Neste momento, estás a lidar com esse problema de uma forma simultaneamente tensa e produtiva.

JLP De outro modo era a fuga total, levar-me-ia para um outro lugar, mas isso também não me interessa.

RP Mas já foi para outros lugares, por exemplo em *Coimbra B*[2003].

JLP Sim, mas aí há histórias, há personagens que percebemos que têm transparências, que são artificiosas e que têm jogos quase de marionetas, em que existe um autor que está lá em cima a brincar com elas de vez em quando. Mas também têm carne e encontram zonas de ilusão de que eu nem sequer me apercebo quando estou a escrevê-las. Os actores têm essa pulsão de fazer personagens, de ser carne em palco...

RP Os "actores desta companhia" têm anos de trabalho sobre a clarificação dos conflitos, porque todo o nosso trabalho sobre os clássicos foi nesse sentido. Aqui, foi como se tivéssemos trabalhado um pouco ao contrário. Os actores an-

um choque absoluto, embora tivesse acompanhado todo o desenvolvimento do espectáculo. Houve coisas que só percebi, e digo isto meio a brincar meio a sério, depois do espectáculo estar feito, e não me refiro só à sala de ensaios, refiro-me ao espectáculo implantado no palco, já com os actores dentro dos seus figurinos, com essa espécie de perigo que sinto quando alguém está em cima de um palco a tentar safar-se sem se desmanchar. Aprendi muito teatro ali, a observá-los.

AMS O Jacinto dizia há pouco que "o corpo é mais perigoso se só tiver palavras". Este espectáculo é um excelente exemplo disso mesmo. Tudo aquilo que temos vindo a dizer sobre a fragilidade...

RP Está lá tudo dito: "Escolher as palavras com espanto e cuidado... Elegê-las...".

AMS É um espectáculo que mostra, de facto, que o corpo é mais perigoso se só tiver palavras, o que lhe confere também essa fragilidade que eu considero muito bonita e que está sempre muito presente ao longo de todo o espectáculo. "Atenção às palavras" /São a única coisa que importa.", diz uma das personagens.

"O interessante é que à medida que estas personagens vão construindo a história, aquilo que se vai evidenciando no espectáculo é muito mais um texto em busca de corpos, palavras em busca da materialidade dos corpos." (Alexandra Moreira da Silva)

davam desesperados à procura de uma lógica, e devo confessar que alimentei um bocadinho as primeiras ilusões de que eles se pudessem sentir confortáveis. Foi extremamente difícil para eles entrar na história da mão, perceber o como e o porquê. O João Reis tinha admitido na primeira leitura que se eles não conseguissem levá-la até ao fim, morriam, e já não participavam no programa seguinte. A mulher era a morte, se ela olhasse para eles, morriam. Fui para casa pensar e regressei com uma proposta: que a história da mão era um texto que lhes tinha sido distribuído e que eles tinham que trazer sabido de cor.

A maneira como conseguimos mecanizar a história da mão foi iludindo-os, dizendo: "Vocês estão aqui porque alguém vos distribuiu este texto". Ao limite, se nós tivéssemos seguido a primeira ideia para a cenografia, a mesa grande, onde eles se sentavam e à qual estavam amarrados uns textos por uma cadeia de luz, eles provavelmente leriam esses textos quando chegasse o momento da história da mão. Mas como esta proposta não chegou a ser concretizada, o que era absolutamente obrigatório era saber essa história de cor. E começámos a trabalhar radiantes nesse sentido. Passados alguns dias, a Micaela Cardoso dizia-me: "Esta peça é danada, de cada vez que encontramos uma maneira para justificar qualquer coisa, ela cai por terra no dia seguinte". Eu tinha mentido completamente, tinha pensado que mentira poderia contar para os entusiasmar a contar a história da mão mecanicamente. Foi a única estratégia. É algo que se utiliza muito no teatro do absurdo, já que não há maneira da psicologia e da intersubjectividade resolverem o que quer que seja. Nem a situação é tão eventful, no texto do Jacinto, que permitisse encadear as coisas de outra maneira.

PEC Como é que reages quando assistes à materialização e à figuração definitiva dos corpos dos actores que transportam as palavras?

JLP Fica-se paralisado. Neste caso, foi um belíssimo choque. Quando escrevi a peça, tinha uma imagem do escuro, de actores no escuro, imagem essa impossível de concretizar, como me explicou depois o Ricardo, porque tinha imaginado luzes a recortar os contornos dos actores, mas se eles dessem um passo para o lado desapareciam. A partir dessa impossibilidade, não desenvolvi outro tipo de imagens. Portanto, foi **RP** Alguém me dizia que, pela primeira vez, não tinha utilizado suficientemente os objectos de cena, que as mesas eram algo inconsequentes. Concordo parcialmente com essa observação...

AMS Eu também senti isso em relação às mesas, mas não tanto em relação às cadeiras...

RP Isto porque as cadeiras são inteiramente deles, desde o primeiro momento. O espectáculo foi todo feito com as cadeiras...

AMS Mas a partir de certa altura elas desaparecem, e ficam os actores. Eles confundem-se com as cadeiras e este aspecto, uma vez mais, tem que ver com todo um trabalho de desmaterialização.

JLP *Escrever*, *Falar* também foi um espectáculo inteiramente construído com actores e cadeiras. É curioso que em *Figurantes* imaginei sempre pessoas em pé.

AMS Contrariamente às cadeiras, a partir de dada altura as mesas começaram a perturbarme, passei a considerá-las uma intromissão.

RP Independentemente dos julgamentos de valor que se façam sobre o uso ou não das cadeiras e das mesas, e sobre isso não tenho qualquer tipo de problema, o espectáculo nasceu, está feito. Mas, pela primeira vez, não fui para casa com todos os meus signos com a preocupação de os fazer funcionar. Este espectáculo não teve uma única sessão de guião. Não trabalhei um único dia sozinho. É óbvio que a disposição das cadeiras e todo o jogo de volumes foram por mim pensados, principalmente a partir do momento em que comecei a fazer as marcações dos dois comediantes. Mas quanto ao resto segui uma lógica instintiva. Não é como faço normalmente, em que pego em todos os materiais, levo-os para casa numa maqueta e pergunto-me: esta mesa fica aqui e quer dizer o quê?, o que é que eu vou ter de dizer com ela aqui e como é que isto tudo se vai fechar? - como acontecia com os dois bancos em Noite de Reis [1998], de maneira a fazer uma síntese metafórica do espectáculo. Aqui aconteceu completamente o contrário. Conforme o espectáculo ia avançando, e à medida que íamos descobrindo mais e mais a maneira de o



"Arranha Céus era uma imensa criação cénica, mas a ligação da criação de todo o espectáculo com o texto não me pareceu atingir a felicidade de articulação de materiais que acontece em Figurantes. Este é um espectáculo onde senti a presença do texto na condição de uma das linguagens com que o encenador está a trabalhar." (Paulo Eduardo Carvalho)

dizer (digo propositadamente dizer e não fazer), fui sentindo que não tinha necessidade nenhuma de guionar. Às vezes, o João Henriques perguntava-me se eu não queria trabalhar um bocado à parte. Respondi-lhe que não, que estava ali a trabalhar com todas as pessoas. E há de facto um desamparo neste espectáculo que não é só deles, é meu também. Estou completamente sem rede. Fui tão austero que, já depois de ter convidado o Carlos Piçarra Alves para tocar clarinete no espectáculo, tive muito medo de estar a fazer uma asneira. Tinha inicialmente pensado não meter uma única nota de música neste espectáculo, a não ser algo evocativo do universo de Fellini, alguma música de Nino Rota. É óbvio que o clarinetista aparecia aqui com um sabor simultaneamente circense e cabarético, como uma espécie de exercício de memória urbana. Tinha muitas dúvidas, muitos receios quando fui encontrar-me com o Carlos, só que ele queria tanto entrar neste espectáculo que a partir do momento em que lhe telefonei o processo era irreversível. É preciso notar que tudo aquilo que o Carlos faz em cena foi por ele inventado, e logo desde o primeiro ensaio, o que é extraordinário.

PEC A presença dele resulta com uma pertinência absoluta.

RP Este espectáculo é impensável sem ele!

PEC Mesmo aquela solução que, ao nível dos figurinos, o liga ao espaço e ao chão, permite que a sua presença não interfira minimamente no jogo entre os dois comediantes e o grupo das sete personagens.

AMS De alguma forma, também ele se desmaterializa para dar lugar não à palavra, mas à música.

RP O Bernardo Monteiro foi ao pormenor de lhe forrar os sapatos com a alcatifa do chão, algo em que eu nem sequer tinha pensado.

PEC Ainda relativamente às mesas, não senti nenhum défice de utilização, senti-as antes como indispensáveis. Considero que elas fazem falta para a materialização das inquietantes visões de que o espectáculo também se compõe.

 $\textbf{JLP} \ \text{Parecem um corpo da imagina} \\ \tilde{\text{ao}}...$

PEC Concordo plenamente com a sugestão da Alexandra quando ela refere que as cadeiras deixam de se sentir, porque elas são uma extensão do corpo e da inter-dinâmica daqueles corpos, mas fazem sentido dentro da lógica cénica dos

espectáculos do Ricardo, e fazem sentido no interior do universo deste texto. Criam uma materialidade que também é fruto de uma...

AMS Paisagem mental...

PEC Exactamente, e nesse sentido não senti nenhum défice particular na sua utilização.

RP Também não sinto e não estou nada preocupado com isso, nem sequer vou olhar para trás, apesar de estarmos em vias de repor o espectáculo. O que considero muito curioso é que a pessoa que referiu esse défice conhece muito bem o meu trabalho, e está habituada a ver todos os objectos que entram em cena a circular durante o espectáculo.

PEC Mas essa recorrência no teu trabalho nem sempre resulta positiva...

RP Pois não, bem pelo contrário. Inclusivamente penso que foi sempre uma das minhas defesas ao longo destes anos, nomeadamente quando tentava clarificar historicamente os textos - o que dá imenso jeito quando estamos a funcionar dentro de um registo mais pedagógico -, mas aqui não senti claramente nenhuma falta dessa circulação. Há já muito tempo que eu queria sair para uma outra forma de pensar os actores, e este espectáculo passa essa fronteira, e passa em grande parte com a ajuda do Jacinto, porque eu tenho um grande pudor em sobrecarregar demasiado as coisas. Arranha Céus era, como dizia com muita graça o Sérgio Fernandez, um espectáculo dos Transportes Galamba: de dois em dois minutos vinha uma camioneta que levava tudo e voltava outra com mais mobília. Em Figurantes, quis que tudo fosse o menos mecânico possível. Considero que isso foi conseguido, há marcações que não são nada rígidas, o que para mim é absolutamente inédito: nunca, mas nunca mesmo, deixei que algum actor desse um passo em falso, à vontade, melhor dizendo, nos meus espectáculos. Um dia des-

tes, em conversa com o João Reis, dizia-lhe que eventualmente poderia acontecer com Figurantes aquilo que aconteceu com Fausto. Fernando. Fragmentos., que era um espectáculo de que aparentemente ninguém ia gostar e que acabou por ser um grande sucesso, ou o inverso. E o João perguntou-me por que é que eu me estava a ralar com isso, e concluiu: "Estou-me nas tintas se as pessoas vão gostar ou não. Esta foi uma das minhas melhores e mais divertidas experi ências de trabalho". Não sei se repararam, mas foi a primeira vez desde que estou no TNSJ que quando rebentaram os aplausos, e a cortina ainda estava a fechar-se, eles já estavam todos aos pulos lá dentro completamente enfrenesiados. Foi efectivamente uma vitória deles. É o género de espectáculo que pode viver sem o público. Nesse sentido, a ribalta do Nuno dá muito jeito. [risos]

AMS É sobretudo um espectáculo de uma grande unidade, a todos os níveis.

RP A esse respeito deixe-me dizer-lhe uma coisa. Para mim, a grande experiência com um dramaturgo vivo, residente, por assim dizer, radica no seguinte: não estou apenas interessado em boas peças de teatro, mas em objectos onde conseguimos ter matéria-prima moldável até chegarmos a um resultado final, que é o produto do somatório de todos os nossos esforços. É isso que considero realmente interessante, neste momento é mais importante do que qualquer outra coisa. A peça é sempre mais importante no fim do que no princípio.

AMS Sente-se que esta unidade resulta de um trabalho de conjunto, desde o figurinista ao cenógrafo, passando pelo autor, actores e encenador.

JLP Neste processo esteve tudo ligado...

RP Há um dado importante que ainda não referi e que tem que ver com o facto de pela primei-

ra vez não termos usado microfones emissores. Em conversa com o Francisco Leal cheguei à conclusão de que gostaria de ouvir as vozes dos actores de uma forma completamente diferente. Para o meu próximo espectáculo, *Ubu(s)*, gostaria de radicalizar ainda mais este gesto, usando microfones muito rascas, de feira, para daí resultar um som muito "mau". O bom som já está mais do que explorado.

O Nicolau Pais veio assistir a um ensaio e no final estava comovidíssimo. E disse-me: "Curiosamente, este é um dos textos menos 'peça de teatro' e é provavelmente o mais teatral dos espectáculos que fizeste até agora". E seria interessante definir aqui este "mais teatral". Andei toda a minha vida à procura daquilo que o Fernando Mora Ramos definia como, citandome algo zombeteiramente, "aquilo que tu chamas o especificamente teatral". De alguma maneira, considero que em *Figurantes* alcançámos essa nova especificidade, que de facto só se encontra em ambiente de "escola", como este que se viveu aqui. E também porque trabalhámos com pessoas como o Jacinto...

JLP Que ainda está na "escola"... [risos]

RP Não, não, bem pelo contrário. Acho que o Jacinto deu um salto em frente, já o afirmei repetidas vezes, um salto gigantesco, estou muito orgulhoso de si, e por si. O que acontece é que ele não tem qualquer tipo de pudor com os seus textos. É completamente claro em algumas coisas e absurdamente obscuro noutras, adora não perceber certas coisas. Escreve ainda naquela crença de que a escrita é representação, e isso é divino para o teatro. Mas não impõe as suas ideias, não tem nada aquela pretensão de alguns autores que consideram que eles é que têm as imagens certas para os espectáculos que se fazem a partir das suas obras, o que, para além de ser de uma tremenda falta de generosidade, é um erro técnico, porque não há nada de mais estimulante do que darmos a ler o nosso trabalho a outras pessoas. O teatro faz-se precisamente disso: darmo-nos a ler uns aos outros, incluindo aqui o público. Quando alguns dos meus colegas estrangeiros da UTE me disseram que não perceberam o espectáculo, respondi-lhes que ele não era para perceber. Aliás, eu pergunto-me quem é que percebeu à primeira qualquer um dos filmes de Andrei Tarkovski, o Fellini de Otto e mezzo, quem é que percebeu Mulholland Drive, de David Lynch? Digo perceber no sentido de se sentir confortável lá dentro. O Alexandre Alves Costa disse-me que provavelmente, com excepção de Teatro de Enormidades [1985] e de Fausto. Fernando. Fragmentos., este tinha sido o espectáculo de que ele tinha gostado mais, mas que não sabia bem explicar porquê. Acho que é um dos melhores elogios que se pode ouvir de alguém. Contei este episódio à Emília Silvestre e ela comentou: "Estou farta de dizer aos meus amigos para irem ver o espectáculo, mas depois não digam que não perceberam. Se não perceberam, vão para casa pensar, que foi aquilo que nós fizemos durante estes meses".

- **JLP** Eu não percebi muitas coisas quando o estava a escrever...
- **RP** Isto só prova que o teatro só se escreve para se fazer, só quando se faz é que adquire sentido.

AMS Não acho estranho que muitas pessoas não tenham percebido o espectáculo. Estamos perante uma "peça-paisagem" e, se quisermos, um "espectáculo-paisagem", que progride graças à justaposição de elementos descontínuos. Obviamente que para o leitor/espectador isto resulta frequentemente numa sensação de estranhamento, que é aliás um dos lugares privilegiados da teatralidade deste texto e deste espectáculo. Geralmente leio primeiro os textos e depois vejo os espectáculos. Aqui aconteceu precisamente o contrário. Como disse há pouco, quando vi o espectáculo o texto chegou-me todo, o que achei fantástico. Quando o li e senti aquela resistência, disse para mim própria que havia ali material teatral forte, muito forte, muito mais do que podia parecer à primeira vista.

RP E bastante mais constritivo e regulador do que pode parecer.

AMS Precisamente, daí eu ter falado, logo no início, de aparente dispersão, de aparente fragmentação. A pluralidade de vozes dá lugar à errância do sentido, mas há aqui uma construção *rapsódica...*

JLP Que deu muito trabalho... [risos]

AMS Acredito que sim, porque como diz o autor do conceito (Sarrazac), a rapsódia é a forma mais exigente e, sobretudo, nunca é a ausência de forma. Não se trata de uma colagem de textos díspares, trata-se de uma construção. Daí que a história da mão exista, como o Ricardo dizia há pouco, sintacticamente e em total sequência, como se tivesse sido escrita isoladamente, ela vai sendo cosida, descosida, emendada, remendada, pelo gesto do "autor-rapsodo". No fundo, tudo acaba por encaixar, apesar da constante descontinuidade, e é precisamente quando entramos no jogo do texto e da sua resistência que percebemos uma série de coisas. E volto a reforçar a ideia de um texto que resiste à leitura mas que se oferece no palco.

JLP Quando dizia que me deu muito trabalho, referia-me ao facto de não ter tudo explicadinho, a tal tensão de que falávamos. É isso que me interessa particularmente nesta peça, o facto de ter encontrado um ponto de tensão, e isto ao ver o espectáculo, já não me refiro apenas ao texto.

PEC Algumas questões e tensões que o Ricardo arrasta desde há muito tempo, relativamente ao fenómeno cénico, encontraram aqui uma coincidência mais produtiva, que resulta também da agudização e da clarificação destas tensões na própria escrita do Jacinto. E é precisamente por isso – e o Ricardo sugeriu esta questão há pouco, não basta dizer que não é para perceber – que a proposta dramatúrgica do espectáculo apela a registos de percepção distintos relativamente a outras experiências cénicas, criando pistas indispensáveis e necessárias a essa percepção...

JLP Sim, não se furta a isso...

RP Estamos a falar de um aspecto importante que ainda não abordámos aqui e que tem que ver com a questão do "ambiente". O Jacinto não tinha na sua cabeça o "ambiente" da peça, e isso nós conseguimos encontrar. E esse "ambiente", que é profundamente inquietante, não deriva necessariamente do conteúdo veiculado pelas palavras, mas antes do "ambiente" em que elas são produzidas. Eu sou por natureza um "ambientalista", e é precisamente por isso que o Jacinto ganhou muito em ter-me a mim na encenação desta peça, embora noutros casos pense que está muito melhor acompanhado pelo Marcos Barbosa, e digo isto sem qualquer tipo de paternalismo.

AMS Aquela situação inicial, muito pirandelliana, das sete personagens em busca de história, que se transforma muito rapidamente num texto em busca de corpos, tem que ver justamente com isso, com a criação de um ambiente inquietante.

- **RP** Ao qual não será alheio o facto de eles terem feito yoga durante todo o período de ensaios.
- **JLP** Provavelmente é por causa disso que levitam. [risos]

RP Nunca a Micaela teve a coluna tão solta, nunca esteve tão tranquilamente sentada como está neste espectáculo. Nunca o António Durães teve uma tamanha elegância e elasticidade, e ele sempre foi imensamente histriónico. O João Reis está completamente flexível. O grau de concentração deles é gigantesco. Eles estão concentradíssimos a fazer o espectáculo, e se não o estivessem também não teria sido possível não se terem enganado uma única vez. Ou melhor, houve dois enganos dentro de um monólogo, que foram anotados pelo João Castro. Foi o primeiro espectáculo desde Noite de Reis - onde a Emília substituiu, a poucos dias da estreia, a Cláudia Cadima – em que trabalhámos com um ponto. Tive que chamar o João para ele nos ajudar, porque o texto é realmente muito difícil.

AMS Quando digo que os actores levitam não me refiro ao facto de eles se elevarem: eles levitam um centímetro, no máximo, e ganham uma espécie de leveza que tem que ver com a construção de um conjunto de ambientes.

RP Não sei se repararam, mas a calota está a cerca de sete centímetros do chão. Eu teria dito ao Pedro Tudela que aqueles plásticos não deveriam bater no chão, e já na fase da montagem, quando os vi suspensos, perguntei-lhe o porquê daquela solução, ao que ele respondeu que ela tinha sido sugerida precisamente por mim. Da plateia nunca se ouvem os passos dos actores, aliás, os únicos passos propositadamente amplificados são os dos dois comediantes lá atrás.

AMS O que reforça o contraste entre aquelas duas personagens e os figurantes, aspecto que também é muito realçado pelos figurinos...

RP Os figurinos são um achado.

AMS Aquele coro de negro contrasta fortemente com as cores vivas dos fatos dos dois comediantes...

PEC Introduz aí uma espécie de delírio entre o negro, que é relativamente uniforme nas suas sugestivas variações, e as explosões cromáticas da dita dupla.

AMS Ouvi interpretações muito politizadas e argumentadíssimas do texto e do espectáculo, interpretações que iam no sentido de uma adaptação minuciosa à nossa realidade política actual.

PEC Considero que é completamente adaptável...

JLP Por via da "Quinta das Celebridades", ou é alguma referência à "falta de mão" de alguém? [risos]

PEC A este respeito há uma sugestão belíssima do Fernando Mora Ramos, que a propósito de *Arranha Céus* dizia: "Nesta sociedade de entretenimento totalitário, a vida parece cada vez mais algures, não exactamente onde estamos". O que pode ser recuperado como uma espécie de antecipação premonitória daquilo que fazes em *Figurantes*.

JLP É bom que surjam este tipo de interpretações, é sinal de que existe uma ligação qualquer à vida, que tudo isto não gira exclusivamente em torno dos nossos fantasmas... ■

*Investigadora em estudos teatrais (Teatro Moderno e Contemporâneo como área de especialização), tradutora e docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

**Investigador (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa), tradutor, dramaturgista e membro do Conselho Redactorial da revista de teatro *Sinais de Cena*.

Da instalação à cenografia

Work in progress, reformulações, materiais, luz e ambiguidades no espaço cénico de Figurantes. Transcrição de uma conversa entre Pedro Tudela e João Mendes Ribeiro,* editada por Cristina Carvalho e Susana Morais. Teatro Nacional São João, 24 de Novembro de 2004.



João Mendes Ribeiro Quando fiz uma entrevista ao Ricardo Pais, em 1998, perguntei-lhe se ele era influenciado, na construção de um espectáculo, por outras formas de arte, nomeadamente as artes plásticas. A resposta foi "evidentemente que sim". Mas acrescentou: "Julgo que é sobretudo aquilo que influencia os cenógrafos e os figurinistas que acaba por determinar a visualidade do espectáculo. Ainda ontem estava a ver uma exposição de Thomas Schütte, na Fundação de Serralves, e pensei nas coisas fantásticas que ele poderia fazer em teatro. A obra dele tem imensa teatralidade. Apesar de eu me sentir mais próximo, em termos de visão do mundo e em termos estilísticos, de certos artistas plásticos do que dos cenógrafos, mesmo daqueles com quem trabalho, quando os trazemos para o palco as coisas mudam completamente de figura. É uma contradição técnica difícil de resolver. Ainda assim, tenho muita vontade de trabalhar com artistas plásticos e é natural que muito brevemente o venha a fazer, ainda que numa perspectiva menos estritamente cenográfica e mais performativa, de instalação". Enquanto artista plástico, achas que o teu trabalho em Figurantes se aproxima mais dessa ideia "performativa" do que de uma ideia cenográfica?

Pedro Tudela Curiosamente, este trabalho surgiu com uma orientação mais performativa, próxima da instalação. Mas acabou por ser um trabalho cenográfico, sobretudo em relação à organização do espaço: por um lado, a divisão em duas partes e, por outro, porque os elementos que circulam também apontam para a vertente mais cenográfica. É curioso que o meu interesse pelo espaço tenha começado no momento em que incluí a matéria sonora nos meus projectos de artes plásticas. Mesmo quando trabalho enquanto cenógrafo, não consigo afastar-me desse primeiro impulso e, talvez por isso, o conceito de instalação está sempre muito presente. Vejo o trabalho em Figurantes quase como um prolongamento da exposição que fiz em Serralves, cujo suporte era o próprio espaço, o trabalho de Siza Vieira, a ideia de museu, Serralves à volta de Serralves. Porque é que faço um paralelismo entre esse tipo de trabalho meramente pessoal e Figurantes? Porque em ambos os casos é a ideia de palco que condiciona o trabalho de cenografia.

JMR Este texto foi escrito por encomenda, em função dos intérpretes e com sugestões do encenador. Também foi assim em relação à construção da cenografia, ou seja, ela foi-se redesenhando enquanto o texto ia sendo reescrito na sala de ensaios?

PT Absolutamente. Acompanhei o processo desde o início, e o trabalho de cenografia, apesar de ter começado antes do texto estar concluído, sofreu alterações no decurso dos ensaios. Gosto muito da ideia de *work in progress*, muitas questões foram crescendo com o texto e com os ensaios. Não quero com isto dizer que o resultado traduza o processo de trabalho, e que não possam fazer-se depois alguns acertos, mas apenas ao nível do detalhe.

JMR O que torna este trabalho muito particular. Durante os ensaios de *Arranha Céus* [1999], em conversa com o Jacinto Lucas Pires, achámos interessante a possibilidade de inverter a ordem das coisas: encomendar um texto para um cenário preexistente, já construído.

PT Não foi o caso, aqui.

JMR Não, o que quero dizer é que essa relação de cumplicidade entre o cenógrafo e o autor pode constituir um desafio muito estimulante. Assisti ao ensaio geral de *Figurantes* e, apesar de sentir que precisava de ver outra vez o espectáculo, a ideia com que fiquei é que este poderia ser claramente um espectáculo sem cenografia. O espaço cénico poderia ser exclusivamente construído através da luz. Desenhar a luz, trabalhar sobre a escuridão, com o negro e, de certa forma, com o vazio.

PT É verdade. Aliás, o projecto foi-me apresentado praticamente dessa maneira. O próprio texto refere imediatamente as luzes. JMR E isso acontece do princípio ao fim.

PT Exacto. E depois de ler o texto mantive essa ideia. Felizmente, tive uma belíssima relação com o trabalho do Nuno Meira, fomos discutindo várias possibilidades. Em alguns momentos parecia-me que a luz poderia ter uma influência determinante na progressão e na separação do espaço cénico. Fui falando com o Nuno e acho que o resultado final traduz uma reflexão conjunta.

JMR De alguma forma constróis uma parede de luz, habitada pelos actores, que constitui um elemento de divisão do palco. Sentiste essa necessidade de marcar dois espaços?

PT Senti claramente essa necessidade de marcar profundidade, sobretudo por causa do texto e das diferenças entre as situações que estão relacionadas com a cena, com o teatro, com a representação, e as que têm que ver com os momentos de espera, naquele espaço que é relativamente ambíguo e, como tal, pode ser povoado de diferentes maneiras. Sinto que há uma clara separação entre essas duas situações, por muito que se misturem ao longo da peça.

JMR Penso que a parede acaba por introduzir essa ambiguidade, criando uma ilusão que é dada pela perspectiva acelerada (parede e pavimento) e pelo uso de materiais transparentes na delimitação dos espaços. A transparência, articulada com o desenho de luz, permite criar variações significativas no espaço cénico. A parede pode funcionar como fundo de cena, como limite de espaço, como marcação de um outro espaço que está para lá, e servir ainda, em determinados momentos do espectáculo, como uma parede habitada. Apesar de ser construída em material transparente, tem espessura e permite ser habitada pela luz. Por outro lado, a parede em forma convexa sugere um espaço interior para lá dela. No entanto, o texto remete-nos para um lugar indeterminado, terra de ninguém, um "espaço zero", que não é interior nem exterior...

PT Mas, na realidade, o que se vive para lá da cortina é em tudo idêntico ao que existe do lado de cá

 ${\bf JMR}$ Apesar de tudo há uma diferença.

PT É verdade, mas tinha que utilizar essa curva para conseguir o efeito de perspectiva em determinadas marcações. Em todo o caso, a ambiguidade do espaço mantém-se até ao final do espectáculo, os actores não sabem bem onde estão.

JMR Há outras duas características que também me parecem interessantes neste contexto: a abstracção do cenário e a ausência de escala. Apenas uma parede contínua transparente, que se atravessa em qualquer ponto, sem qualquer marcação de aberturas que remetam para a escala do actor/habitante do espaço cénico.

PT Era muito importante que isso acontecesse. As várias aberturas da cortina não forneciam nenhuma espécie de pista que indicasse qual era a passagem para o outro lado, deixando inclusivamente em aberto a possibilidade de existir ou não esse tal lado de lá. Não sei se notaste, mas é curiosa a influência da luz na projecção do reflexo do plano mais próximo em relação ao plano mais afastado. Isto remete-nos para o início da conversa: este trabalho acabou de facto por ser uma cenografia e não propriamente uma instalação. É óbvio que é influenciado pelo meu trabalho habitual, e a ideia do Ricardo era precisamente essa: convidar alguém que desenvolvesse um trabalho ligado às artes plásticas e adaptá-lo ao teatro.

JMR Há uma frase do texto que sintetiza bem o teu trabalho cenográfico: "A luz artificial caindo, cruzada de reflexos de coisas longe e de coisas próximas".

PT Essa ideia de espaço foi explorada através de elementos que rasgam por vezes a cena, como os objectos com pequenos microfones que projectam o som noutro tipo de registo. Nem sempre a imagem do objecto é utilizada em pleno,

isto é, os sons não estão obrigatoriamente a ser debitados através daqueles objectos, mas é a ideia do próprio objecto que traduz essa progressão do som, que se projecta lá para o fundo ou vem para mais perto. Ora, a luz também se comporta mais ou menos da mesma maneira. Felizmente, repito, o entendimento com o Nuno resultou e o trabalho dele permitiu completar determinadas situações.

JMR Também aqui houve um cruzamento perfeito.

PT Já tinha trabalhado com o Nuno num outro projecto, Rua! Cenas de Música para Teatro [2003], e rapidamente percebi que era uma pessoa com quem me podia entender muito bem. Nessa altura, suspendi um painel que remetia para aqueles outdoors enormes, cuja superfície foi coberta com cartazes que contavam a história do TeCA antes da reabertura. Elaborei uma composição a partir de papéis rasgados, na qual foram sendo projectados desenhos em tempo real. O Nuno conseguiu fazer com que esse painel, que era até muito pictórico, se tornasse muitíssimo mais leve, diria mesmo que ficou completamente a flutuar. Ele conseguiu projectá-lo de forma a torná-lo compatível com o espaço onde os músicos estavam.

JMR O Ricardo Pais diz que nos últimos anos houve um crescente cruzamento entre a cenografia e as artes plásticas "performativas", que se traduziu numa nova austeridade que tem marcas fortes, por exemplo, na arte pobre, na arte minimal ou mesmo na arte conceptual.

PT A atitude é a da instalação, ou seja, de trabalhar utilizando várias linguagens consideradas multimédia. Há imensos casos que confirmam essa realidade. Estou a lembrar-me, por exemplo, dos trabalhos de Christian Markley, em que ele utiliza a ideia das matérias e aplicaas enquanto conceito no próprio espaço. Esse pingue-pongue entre as influências que as artes plásticas podem ter nos trabalhos relacionados com o espaço cénico, sofreu de repente uma reviravolta, passando alguns artistas plásticos a ser influenciados pela ideia de espaço que é povoado, que tem uma determinada narrativa, ou seja, que tem tudo que ver com a cenografia. Mas acho também que esse cruzamento não pende para nenhum dos lados, pode ter diferentes ecos.

JMR Enquanto artista plástico, porque é que te seduz fazer trabalho de cenografia?

PT Como artista plástico, procuro não ficar preso a nenhum tipo de registo ou de produção. Gosto imenso de mexer nos materiais, de perceber os materiais. Não se trata de pilhagem, mas aproprio-me de matérias tão diferentes como a ideia da cor, a ideia de um bocado de madeira, de um som. Quando me aproprio desses elementos estou a adaptá-los ao meu trabalho, mas sem ter a necessidade absoluta de os descaracterizar por completo, tratando-os como matéria moldável, adulterando-lhes a identidade. É engraçado se relacionarmos isto com o teatro, porque na cenografia isso nem sempre acontece. Contudo, no meu trabalho assumo por completo os tipos de materiais que utilizo, por vezes tenho até a tendência de os enaltecer, porque é também assim que funciono enquanto artista plástico. O trabalho em cenografia seduz-me porque há uma série de coisas envolvidas: o texto, um espaço, a cena. E há ainda o lado efémero do teatro, que se pode repor e refazer e que, apesar das récitas se repetirem, não tem de todo um carácter múltiplo como a gravação de música em CDs. O teatro representa a possibilidade de estar a utilizar um espaço e de trabalhar com pessoas com diferentes ideias. Não se trata de ser o homem dos sete instrumentos. As coisas que vou fazendo têm uma ligação entre si, uma marca pessoal, mas, obviamente, também sofrem a influência de tudo o que me rodeia, neste caso das várias pessoas que trabalharam neste espectáculo. Felizmente, o meu instrumento de trabalho é tão democrático e tão transportável que me permite ir para o local de ensaios, trabalhar e levar para casa momentos que foram assimilados e produzidos durante os ensaios.

JMR Como já disse, a leitura que fiz do texto levou-me a pensar que este era um daqueles espectáculos onde se podia trabalhar só com a luz, mas acho que o teu trabalho acrescenta algo, porque reforça a ideia de ilusão, gera ambiguidades e tensões. Por outro lado, o carácter não-realista do cenário remete-nos para um espaço vago, sugerido no texto.

PT A abstracção do cenário e, mais uma vez, a influência do desenho de luz, porque não há grandes mudanças de espaço através da mutação e rotação dos objectos.

JMR Convém dizer que este texto é muito difícil, tem muito pouca acção, ao contrário de *Arranha Céus*. A solução que encontraste dá alguma dinâmica ao espaço. A parede em diagonal acentua essa dinâmica, dilatando o espaço cénico. Também a escolha do material foi definitivamente acertada. O plástico tanto é transparente, sublinhando a ideia da parede de luz, como pode ser perfeitamente opaco e delimitar dois espaços. Para além disso, é ainda possível habitar a sua espessura, "estar entre".

PT Ainda bem que sentes isso, porque houve essa dupla intenção. Mas é engraçado que refiras esse terceiro plano, o "entre paredes", que o Ricardo soube aproveitar muito bem.

JMR As cadeiras estão desde o princípio.

PT Sim, desde o início.

JMR Vê-se que há ali uma relação muito forte com as cadeiras, que funcionam como uma muleta para os actores, e com as quais eles contracenam. Há uma espécie de coreografia com as cadeiras que tem uma enorme importância no princípio, mas que vai desaparecendo.

PT Há uma altura em que, apesar das cadeiras terem um protagonismo muito grande, passam a ser quase um prolongamento do comportamento das personagens, são como que atitudes delas próprias.

JMR Estão como que coladas aos actores. As cadeiras estão associadas ao movimento e às marcações, não estão lá na qualidade de adereço, mas associadas aos corpos dos intérpretes.

PT Daí a tendência para as tornar um pouco mais orgânicas. Aquelas cadeiras não foram desenhadas por mim – é mais um daqueles casos em que me apropriei de alguns objectos –, alterei-as no sentido de as tornar mais orgânicas.

JMR São quase como que uma extensão do corpo.

PT E daqui resulta a importância dos materiais: se elas fossem de um material mais nobre, o efeito seria outro.

JMR Distanciava.

PT Exactamente.

JMR Parabéns, gostei muito.

PT Eu já não consigo distanciar-me o suficiente... ■

*Arquitecto e cenógrafo (assinou a cenografia de Arranha Céus, de Jacinto Lucas Pires, encenação Ricardo Pais/TNSJ/1999). Lecciona a disciplina de Projecto do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Encontra-se neste momento a desenvolver a investigação para dissertação de Doutoramento sobre o tema "Espaço Cénico, Arquitectura".

Uma peça em que figuram vários artistas

Eis alguns apartes dos actores de *Figurantes* colhidos a seguir aos dois primeiros dias de carreira da peça no PoNTI'04, antes da reposição. João Cardoso e Jorge Vasques falam pelas figuras que atravessam a cena com o seu teatro mudo. Os outros falam, como membros do grupo dos figurantes, da sua experiência num tal "Estúdio 7", que existiu durante dois dias dentro do São João. **Fernando Villas-Boas**



TNSJ figurantes 19



António Durães

"O que é que querem de mim aqui?"



Emília Silvestre

"As coisas surgiam-nos nas mãos..."



João Cardoso

"Sou eu que canto a canção mas não sou eu que canto a canção. É a flor que canta a canção"

Fui sendo surpreendido, porque tinha percebido no texto uma certa intelectualidade francesa. É verdade, duns franceses de hoje que escrevem sobre coisas absolutamente abstractas. Fazem-me um bocadinho de impressão, não é o meu universo. Há um certo absurdo, a palavra dita quase em espiral. Não se toca na coisa, anda-se ali à volta... O problema é que normalmente fica só aquele "túnel". Fica-me a faltar o toque na "coisa" de que se quer falar.

Também não me pareceu nada que aquilo fosse uma comédia. "Ah, o Jacinto escreveu como se fosse uma comédia." Não me pareceu. Há personagens que são do domínio da comédia: a minha, se calhar a mais delas todas, está a tentar escapar ao medo, fazendo fogo de artifício. Mas isso extrapolava tanto, ia tanto para além do que os outros estavam a fazer, e da sua respiração, que me foi necessário refrear bastante esse universo: cómico, mas trágico, patético. Houve necessidade desse movimento em contrário.

É quase um *solo*. É evidente que quero estar confinado às prestações dos outros. Foi preciso encontrar aquela respiração comum, naturalmente. Mas precisava de partir de alguma coisa que tivesse a ver comigo: O que é que querem de mim aqui? O que é que eu acrescento aqui?

Acho, por exemplo, o final um pouco precipitado em função do que "não" aconteceu, porque quer concluir, quer tocar o que está no meio de tudo, e no meio de tudo não existe nada de substancialmente tangível. Por isso, é um final um bocadinho formal. Se calhar não precisava de fechar, da mesma maneira que a banda sonora final não termina: está desenhada uma pausa abrupta no momento em que até parece que vai crescer, e é cortada à tesoura

Se gosto de desenlaces, daqueles que dêem alguma satisfação moral? Eu aí explicaria que "a resposta tem vários níveis"! A resposta politicamente correcta é sim. Como fazedor, interessamme talvez mais outras coisas. Interessa-me uma narrativa mais concreta. Mas isso tem a ver com a minha formação, com as minhas necessidades, até enquanto espectador. Agora como actante, vivo com aquilo que me põem no prato. Tenho é de saber que o que tenho no prato é bem condimentado. Se é sopa de cebola ou é caldo verde ou papas de sarrabulho, já não é assim tão premente. Tenho de saber que vai correr bem, que vai ser bom. Para estar também mais disponível.

A palavra não me inibe. Acho que sempre lidei bastante bem com as palavras. Tenho uma relação com elas mais ou menos próxima, e necessito que elas ocupem um espaço, se calhar a maior parte do espaço. E ditas com a energia toda. Como espectador, gosto, preciso de ver isso. O corpo, claro, também conta, aí, e o aparelho vocal apoiado nele. Quando a palavra é o eixo, a narrativa expande-se na palavra e assenta na palavra. Se calhar falta alguma fisicalidade formal neste espectáculo, que compense alguma aparente perda neste território. Agora do ponto de vista das palavras, acho que tenho em *Figurantes* uma fisicalidade imensíssima.

É como na "minha" história da gaivota, sim. É fazer trapézio com uma migalha. Durante uma hora e quarenta minutos nunca se tem a sensação de pousar com segurança. Está-se em risco permanente. Sempre interrompidos, uns pelos outros. Lá vem um pelo ar. E é preciso dar-lhe espaço no trapézio. É essa a sensação, é esse o trabalho de equipa do ponto de vista técnico: a sensação do perigo partilhado permanentemente — o que é muito doentio, até. Dávamos por nós, fora dos ensaios, a falar como as personagens. Por causa daquelas atitudes obsessivas. Há ali coisas de uma obsessão tremenda.

Acho que nunca um espectáculo me pôs assim ao nível do espectador, ou parecido. É evidente que ao espectador cabe o trabalho — grande, neste caso — de assistir, de ver aqueles tipos a estrebuchar, a tentar sobreviver. Mas estamos todos, actores e espectadores, numa situação mais ou menos parecida. Exceptuando, eventualmente, os dois "cromos", estamos todos dentro da mesma tenda de circo. Dos dois lados, uns a circular lá em cima, os outros a ver quem cai.

Fui obrigada a fazer uma experiência de método, ao fim de tantos anos. Pusemo-nos todos completamente à prova, inclusive o Ricardo. Houve alturas em que trepávamos pelas paredes. E o que foi curioso é que, por isso, agarrámo-nos cada vez mais ao texto e às palavras, e isso deu-nos as âncoras de que precisávamos.

Acho que a minha personagem se agarra muito à fala para sobreviver, para estar mais próxima da vida do que sente que está. E, no delírio que ela tem sobre o assassínio, não sabemos realmente se ela fez o que disse que fez, ou se só gosta de "contar" que fez, ou se uma mentira tantas vezes repetida se tornou verdade na cabeça dela. Mas é isso que eu acho fantástico: deixar isso nela. Foi por isso que eu a certa altura estava completamente perdida: tenho a tendência de querer ter coisas claras na minha cabeça, para conseguir avançar no trabalho, e esta personagem não me dava nada de claro. Mas só a partir do momento em que deixei de querer controlá-la é que consegui mais dela, quando a deixei ter todos os seus mistérios, quando me deixei andar com ela.

Não nos podemos perder nas nossas histórias individuais. Porque se nos perdermos, o conjunto não funciona. Daí a personagem do João Reis estar sempre a chamar-nos, para manter o contínuo na cabeça das pessoas. Mas há alturas em que as confissões são tão verdadeiras e íntimas, estamos a ser tão sinceros e envolvemo-nos tanto nas nossas pequenas histórias, que não é fácil passar de um registo quase monologal, com um tempo psicológico próprio, para um registo mais histriónico, mais marcado, com fronteiras, com limites, com um som comum. Temos um som individual e um som daquele grupo de sete pessoas. E um ritmo. E não podem misturar-se. Mas esse desafio é o mais interessante.

Tal como não foi fácil para nós chegar a um espectáculo a partir deste texto, não foi fácil para o público ouvir este texto. Não começa com a exposição habitual. E acredito que só a partir de certa altura as pessoas percebam o que se está a passar. Aconteceu o mesmo connosco até muito pouco tempo antes da estreia, devo confessar.

O perigo de cristalização de certas coisas é fatal. Como sou uma actriz muito obsessiva no rigor, tenho tendência para controlar as coisas. Só assim é que me consigo libertar para ser criativa. Estivemos muito tempo sem âncoras. As coisas surgiam-nos nas mãos... Até eu decidir que, pronto, "não vou, não posso controlar isto, não quero controlar isto, acabou!". E a disponibilidade passou a ser total para o que surgisse.

Fizemos dois espectáculos e agora temos um mês e meio de paragem. Claro que há alicerces que vão lá estar. Estou muito curiosa. Para já, porque gosto muito daquilo que conseguimos. O que é que vamos fazer agora? O que é que se vai fazer de novo? Quando fizemos a reposição da *Castro*, que teve um período grande de intervalo, aquilo que era aparentemente igual, por exemplo, na minha personagem, o Coro, acabou por ser completamente diferente. Não quero com isto dizer que as pessoas percebam essa diferença, mas nós sentimo-la. Com *Figurantes* vai acontecer a mesma coisa. Não há sentimento nenhum de perda.

Estávamos ansiosos por ver como é que o público iria ver o espectáculo. Não era estranho para nós. Para nós não. Logo ao fim de algum trabalho de mesa, a coisa ficou mais ou menos clara para nós. Estabelecemos metas de trabalho e a nossa ficção estava clara. O texto não estava decidido, mas o caminho já estava traçado. A expectativa era saber como é que todo o público iria reagir àquele objecto. O importante numa peça é perguntar qual é o seu imaginário. De certa forma, este texto joga precisamente com isso. Isso corre, digamos, a nosso favor. Digamos...

Com esta minha personagem, senti sempre que estava a provocar, ou a interferir, ou a espicaçar... ou a ferir o grupo, os outros sete. E acho que o Jorge Vasques, o meu parceiro no *duo*, sentiu o mesmo. O pressuposto era esse: provocar. O que aproxima o nosso trabalho do do músico, a espicaçar e a condicionar o tempo da peça.

Nunca falo. O que estava previsto era a canção. Mas a canção está numa espécie de limbo, quer dizer, sou eu que canto a canção mas não sou eu que canto a canção. É a flor que canta a canção. Isto na minha perspectiva. Não falar não é vulgar. É um desafio. É a primeira vez que não digo uma palavra em palco. Não é preciso ter muita coisa para dizer. A expressão, de qualquer maneira, vem através daquilo que se *quer* dizer — daquilo que a personagem *quer* dizer. Posso não ter nada para dizer, mas não estou calado. O desafio é precisamente esse: nos momentos em que estou com um mínimo de gestos, de intervenções, de olhares, conseguir passar alguma coisa cá de dentro.

Há muita palavra? Se gostamos demasiado da palavra? Eu gosto! *Figurantes* é palavroso, mas vai criando uma certa tensão, acumula tensão nos espectadores. Não sei se esse foi um dos objectivos do Jacinto. Mas isso está lá. Os climas, nos espectáculos, são muito complicados de criar. Os climas têm de ser apoiados num texto, mas os textos podem não chegar. O actor vai buscar o peso de determinado tipo de coisas a muitos sítios...

O registo foi outro problema. É o contraste entre as duas linguagens, dos actores e dos figurantes, que provoca a estranheza. O facto de a linguagem ser, de repente, diferente, de o pressuposto ser diferente, cria inquietação. Acho que não há nada de transcendente. Acho que é o contraste que cria precisamente isso.

Lembro-me de alguns momentos de improvisação com piada. Sobraram algumas coisas no trabalho final. Sobra sempre. Quanto mais não seja dentro da cabeça, na nossa memória. Mas houve muito acrescento para além do que está no papel. O *papel* foi uma espécie de guião.

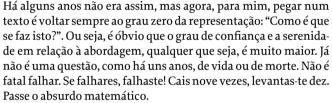
Um bocado contrariamente ao texto, que é assim muito, digamos, rígido, as nossas cenas a dois têm sempre uma dose de abertura, de espaço.

Acho que o Jacinto ficou sempre surpreendido com o que viu. Mesmo em termos das palavras que escreveu. Algumas coisas ganharam mais peso do que ele imaginou, ou foram por caminhos que ele não pensou. Esteve sempre muito atento, mas, em relação a nós os dois, não interferiu. Deixou viver os bonecos.



João Reis

"Cais nove vezes, levantas-te dez"



Nunca se considera a possibilidade de falhar, acredita-se sempre que se vai conseguir retirar de um texto alguma substância, algo que conduza a um lugar, e eu gosto sempre de construir o meu próprio lugar para depois acrescentar algumas peças que são dadas pelo encenador. E confesso que, em relação ao trabalho do Jacinto, não tinha qualquer ideia do lugar...

Vimos de uma tradição mais ou menos clássica — porque no TNSJ andamos a fazer textos de uma grande intensidade e dimensão dramática, textos onde temos imensas âncoras — e, de repente, neste texto, há uma espécie de quarto vazio. Mas esse vazio é apetecível, porque as dificuldades, no trabalho como nas relações, criam um apetite inerente à construção do lugar que, confesso, descobri já muito tarde. Isto porque sou um actor lento, no sentido em que gosto de estar a descobrir, entusiasmar-me, estar surpreendido a uma semana ou a quinze dias da estreia.

Na passagem da sala de ensaios para o palco, criou-se uma dimensão espacial que ajudou imenso a estruturar o espectáculo, ao ponto de eu descobrir coisas sobre a minha personagem, que é uma espécie de chefe de orquestra. Tem uma história que não é tão "personalizada" como a dos outros. Nesse sentido, eu tinha muito menos por onde me agarrar, porque na narração tinha que estar com "um olho na burra e outro no cigano". Descobri algumas coisas na última cena a poucos dias da estreia, quando eles estão lá à frente a "despejar" as confissões, nas cadeiras, e eu estou cá atrás, sem ninguém, recuado, só a sentir o vazio da cena, a ouvir. E isso induziu em mim uma espécie de habilidade dramática: "Posso fazer o que quiser, o que quiser...".

Vejo ali, e muito nas personagens do Jorge Vasques e do João Cardoso, uma decadência do teatro, o falso *savoir-faire*. Podemos sempre perguntar-nos: "O que é o teatro, afinal? O que é representar?". O texto tem pelo menos esse mérito, esse benefício, que é o de chegarmos a mais um processo de trabalho e ainda não sabermos exactamente o que estamos a fazer, e porque é que estamos a fazer assim e não de outro modo. Os parâmetros não são os do hábito.

É preciso encontrarmos a nossa própria narrativa, a nossa história, ainda antes da história que não existe, que é um bocado... um balão. A história é um pretexto para aquelas pessoas estarem ali a jogar. Trazíamos imensas premissas, queríamos partir de coisas muito concretas, e depois desfizemos isso porque percebemos que não estava a funcionar. Estamos fechados num espaço por imposição não sei do quê ou de quem, estamos na antecâmara da morte.

Há uma partitura. Que aqui ganha uma dimensão ainda mais feérica, porque as conchas que levam o fio da água se cruzam, porque há uma história que é preciso manter sempre, a história da mão. Há quase um recurso técnico, rítmico, para a manter sempre presente. É um móbil que está ali pendurado, como nos quartos das crianças, e que é preciso, de vez em quando, rodar...

Sou um actor que gosta da contracena — olhos, cara, energia... E aqui não tenho nada disso, mas há uma espécie de contracena que surge por solidariedade, para manter o texto sempre em cima. Isto também é sobre a disciplina. Sou um actor disciplinado. É como se um dos temas fosse a disciplina do actor. Não é fácil contar aquelas histórias. São demasiado "conceptuais". Mas, a partir do momento em que me abstraio disso, faço, deixo-me conduzir. Do ponto de vista das marcações, é como se estivéssemos todos à procura do tremoço...

Sou um apologista das reposições. Acredito sempre que elas são uma mais-valia, há um maior distanciamento que nos permite focar melhor, identificar os problemas do texto ou da personagem e enfrentá-los. É como quando estamos muitos dias no mar, em viagem. Quando saímos do navio e pisamos terra firme, ainda vemos tudo a boiar. Ao sair no segundo porto, já nos conseguimos centrar. É o que acontece nos espectáculos. ■



Jorge Vasques

"A Emoção é o facto de estares presente num acto qualquer e com as pessoas que estão ali"

Primeiro, tentámos chegar à descrição daquele sítio. De que espaço estávamos a falar? Em que espaço estávamos a falar? Dava-me a sensação que era muito mais importante para eles, figurantes, do que para nós os dois, os actores. Nós habitávamos o espaço, tínhamos consciência dele. Nós éramos o lugar. Habitávamos uma casa antiga, habitada, sei lá, por outros entes que viveram ali, ou que são a memória daquela casa, e os que lá chegaram têm de reagir a ela. Nós somos a memória de qualquer coisa que se vai mantendo. E os figurantes são o tempo, o que está a acontecer agora. Como se fosse uma espécie de encontro entre o teatro antigo e o moderno. Podemos falar de várias vertentes neste tempo (um tempo cultural, um tempo de memória, um tempo afectivo), e de vários medos (medo da morte, medo de sair dali). Porque apesar de tudo ninguém sai dali!

Eu e o João estávamos afastados dessa palavra do presente, dessa estética do presente. Nos ensaios, nem sequer estivemos muito nas sessões de conjunto, não sei se até propositadamente da parte do Ricardo. A proposta foi essa: separados, criávamos a nossa dinâmica, e na semana seguinte "rebentávamos" no meio do trabalho deles. Isso resultou muito bem. Uma das vitórias foi a reacção natural deles, porque apesar de tudo não é totalmente encenada a reacção deles à nossa presença. Vem desta constante tensão. Umas vezes era super-cómica, outras vezes assustadora. Até que atingimos um compromisso.

Depois, os vários estilos que introduzimos vêm muito da nossa própria memória das coisas. Trabalhámos uma série de "ciclos": ciclos de teatro, ciclos de imagens. Apesar de eu e o João não termos feito contracena durante dezasseis anos, há uma química entre nós, que usámos. Ou seja, eu sou muito eléctrico, um fazedor de ideias, e têm de me parar, senão não paro de meter coisinhas novas, e o João é muito metódico, muito calmo. E isto, num exercício a dois, é muito importante. Ele era muito do teatro físico, e com os anos evoluiu para um outro tipo de actor. Foi muito interessante encontrá-lo agora, porque está com esse saber do corpo e com essa figura capaz de estar perfeitamente parada. E eu numa agitação imensa, a tentar encapotar a morte, a possível morte. Para isso recorri a uma série de imagens, coisas de outras pecas.

O espectáculo fala daquilo a que chamo, no nosso trabalho, "o processual": processos de aproximação à palavra, de aproximação à representação. Todas as imagens que povoam o universo de cada um. Aqui, a palavra não te conduz a emoções. Depois há as correntes teatrais: "Ah, mas eu preciso de me emocionar porque em teatro preciso de não-sei-quê". A Emoção é o facto de estares presente num acto qualquer e com as pessoas que estão ali, como observador de um processo.



Luísa Cruz

"O autor vivo, ali ao pé de ti, a escrever o texto, fresquinho"

Na minha perspectiva, é como uma terapia de grupo. Não sabemos muito bem onde é que estamos, estamos ali, e temos aquela história para contar, sabemos que temos de dizer aquele texto. Como quando se lança um tema e as pessoas vão começando a falar: "Sim, a minha prima...", mas depois não é nada a prima, são eles próprios que já estão a falar da vida, das coisas que lhes aconteceram. E o resto são deslizes que nós vamos tendo... Há depois uma sensação de urgência, há uma urgência em dizer aquele texto, mas ao mesmo tempo não dizemos só aquele texto, temos que ir dizendo também aquilo que nos vai na alma. São as confissões...

Temos muito medo dos actores, porque eles é que são os actores, nós somos só figurantes, temos é que estar caladinhos para não fazer asneira. Enquanto o actor fala, o figurante cala-se! "Os figurantes são actores em sentido figurado", só... Mas há uma ideia de morte, de tragédia, de fim de qualquer coisa que não sabemos o que é. As entradas dos dois actores têm uma progressão, porque a personagem do João Cardoso vai-se degradando fisicamente, é como se tivesse uma grande sabedoria, mas o corpo já não acompanha. Já não diz nada, o actor já é tão sábio, já sabe estar tão bem em palco, que já não vale a pena dizer nada. Já diz tudo calado, e é essa sabedoria que o outro actor, interpretado pelo Jorge Vasques, tenta absorver, ao mesmo tempo que tenta provocá-lo para ver se ele diz alguma coisa. Mas o outro já não diz nada, só está à espera do fim. Aquela flor que o redime, como numa ascensão, implica uma morte física. É outro estado físico, de alma, se quisermos, e isso provoca em nós, figurantes, uma urgência, porque nós não queremos morrer, nós ainda temos muito que aprender, nós não queremos sair daquele sítio. Se morrermos, para onde é que vamos?

Na relação do grupo, é tudo como numa reunião. A reunião tem um tema. Vamos debater um tema qualquer: em princípio, todas as cabeças estão focalizadas para falar e argumentar sobre esse tema, mas é quase impossível falar só daquilo. Temos que justificar as coisas, e então vem uma história tua, que não estava prevista no programa da reunião. As pessoas fazem isso, e é como se fosse vital fazer isso, porque, e agora falando de nós, actores, se formos para cima de um palco dizer só o texto que temos para dizer e não pusermos nada do que é nosso, fica uma leitura do boletim meteorológico. Nós somos atletas das emoções, somos mesmo os atletas, temos de carregar as emoções, correr. É uma grande ginástica, temos de reconhecer o outro, o que está a dizer quando está a falar.

Obviamente que é diferente quando se tem o autor vivo, ao pé de nós. Estou mais habituada a trabalhar com eles mortos, aqueles senhores todos... Claro que é fascinante ter ali o Jacinto Lucas Pires a dizer: "Eh pá, eu nem me tinha lembrado disso!... Não, não é nada disso, o que eu pensei foi isto... Mas também pode ser... Pois isso aí não é bom, a minha ideia era esta...". Depois falamos, mudamos o texto, não mudamos... O autor vivo, ali ao pé de ti, a escrever o texto, fresquinho... Um texto que ainda ninguém tinha feito, dito, lido em conjunto. É uma experiência única. Nunca tinha tido, que me lembre, essa oportunidade. É uma máxima, um chavão, mas para mim é assim: um texto teatral só está acabado quando é representado e visto, mais nada! ■

TNSJ figurantes 21



Micaela Cardoso

"Eu não sei em que Teatro é que acredito: eu acredito"



Nuno M Cardoso

"Emociono-me. Tenho o direito"



Pedro Almendra

"Se calhar, era a personagem a tentar safar-se"

Quando li a peça pela primeira vez achei-a hilariante. No início do trabalho, o registo que adoptei era bastante histriónico. À medida que os ensaios avançavam percebi que as minhas opções estavam erradas e senti-me terrivelmente perdida. Estava constantemente à espera das indicações do Ricardo — não me sentia confortável nesta posição. Gosto de ter as minhas próprias referências, as minhas directrizes, ideias que vou juntando pelo caminho, que me permitam construir a personagem, de forma a sentir-me segura sozinha.

O problema é que nesta peça não há personagens! Personagens no sentido mais "clássico" do termo. Cada pessoa é uma partícula da máquina, do engenho. As personagens não são delineadas ao pormenor, não foi possível recorrer às "muletas das emoções" — alguém com um passado que conduz o seu pequeno drama dentro da peça. O texto está escrito segundo uma narrativa e muito pouco em função das personagens. Ou seja, as emoções não nos acompanham organicamente do princípio ao fim.

Senti a necessidade da contenção – como alguém que está lá, que de repente vomita a sua pequena história e que a partir daí se mantém sob o peso do tempo, da contagem decrescente até chegar o fim. É essa a tarefa. A incógnita. O verdadeiro drama da peça.

Embora a contenção seja permanente neste grupo de figurantes, não deixa de existir a individualidade de cada um. Existe também a noção generalizada de que, se alguma coisa falha, esta máquina pára. A dificuldade está aí. Como se de uma pauta musical se tratasse, o mínimo deslize representaria o abismo.

Foi bastante complicado desvendar a incógnita que nos ajudaria a dar vida a este texto, até que se encontrou uma espécie de molde onde tudo encaixava. Não houve floreados, nem tão pouco exercícios de estilo. Foi um fantástico *workshop* para os actores! Admito que, consciente ou inconscientemente, tenho necessidade de fazer algo que chame a atenção das pessoas, de fazer algo que fique nas suas memórias. Nesta peça, esse tipo de individualismo significaria a morte. Tomar consciência do grupo foi uma das nossas maiores preocupações. Não faria sentido, por exemplo, relentar uma máquina que tivesse atingido a velocidade de cruzeiro, ou vice-versa.

De cada vez que acabo uma peça trato de enterrar tudo. Tornase parte de um passado que não faço questão de reviver. Em cada novo trabalho, a única coisa a que posso recorrer é à minha experiência, mas lido sempre com a probabilidade de não ser capaz. "Tem de surgir algo de diferente" — mas há sempre umas vozes lá atrás a dizerem-me que não.

É muito enriquecedor trabalhar com o autor – podes bombardeá-lo com perguntas. De repente, apercebes-te de que aquilo que estás a fazer não corresponde ao que ele imaginou. Ao escrever uma peça que vai à cena, um autor só pode estar à espera de ser surpreendido – o contrário constituiria um problema e seria um pouco redutor.

Eu não sei em que Teatro acredito: eu acredito.

Não pode catalogar-se o teatro português como tendo muita palavra ou catalogá-lo de qualquer outra maneira. Mas sim, eu gosto da palavra, gosto de a dizer. Essencialmente, gosto que a palavra seja sentida pelo espectador como tendo vida própria. Consigo também distanciar-me um pouquinho da palavra. Mas o que é que viria em substituição da palavra? ■

Não concordo que este trabalho seja predominantemente oral, da palavra, porque o gesto é cuidado, e o próprio corpo, no sentido da contenção, tem uma grande pressão física. E nesta entrega da contenção há um grande esforço. Não é tanto a questão de fazer "o boneco lento", mas no sentido da relação com a estranheza deste espaço. Quando estamos num determinado sítio em que nos sentimos deslocados, o nosso próprio corpo também se mexe diferentemente; se calhar, com mais alguma atenção, ou algo mais lentamente.

Pois, até a marcação fala. Sinto que este espectáculo é denso. Não lento. Denso. E a própria palavra — o que estas personagens, os figurantes, querem dizer — tem de furar, penetrar nessa densidade. Como se fosse necessário que as palavras e o corpo — para chegar ao público, ou ao interlocutor — tivessem de ter uma densidade diferente. É o que sinto em relação a este espectáculo. Estes elos de estranheza.

Confesso que os dois actores ainda me estão a ensombrar, porque continuo a observá-los e a não compreendê-los. E a aproveitar precisamente esta não-compreensão — tenho obviamente uma resposta para mim, mas mantenho-os como duas personagens incompreensíveis. O que me dá muito pano para mangas sempre que olho para elas. E esta coisa de serem quase uma novidade todos os dias mantém-me fresco em relação a elas. Deixa-os sempre assim, com uma margem...

O Jacinto disse uma coisa engraçada sobre a minha personagem: não era eloquente, e por isso especializava-se em imagens. Mas os actores não utilizam só palavras. Utilizam o corpo, utilizam emoções, utilizam a memória, utilizam várias memórias. Não é necessário que seja eloquente, não é necessário que seja exuberante, antes pelo contrário, é tantas vezes desnecessário...

Eu não queria recorrer a David Lynch, mas é uma presença tão forte no nosso imaginário. Lembra-me aquelas coisas que ele utiliza: uma chave azul, uma caixinha... E aquilo é enigmático, tu podes dar a resposta que quiseres. Por exemplo, o riso do Bob. O que quer que seja. É isso, são coisas que furam para fora do sítio onde estão. E vejo assim aqueles dois. No sentido do enigmático. E tudo isso vem com outra coisa, que é a construção que o Jacinto faz. Estas personagens, os figurantes, expressam-se com palavras, com a linguagem, mas se tu raptares, tirares a linguagem e a transformares em silêncio, que é o que a personagem do João Cardoso faz, tudo o resto adquire uma proporção completamente diferente. E é este silêncio que é "aterrador", como é dito por uma das personagens. A ausência de palavras torna aquilo *creepy*, arrepiante. Penso que a encenação de algum modo também sublinhou essa ausência.

Recuso discutir se faz ou não sentido dizer que me emociono no trabalho. Recuso a provocação. Emociono-me. Tenho o direito. Não só faço o meu trabalho, e profissionalmente tento fazê-lo o melhor possível, como também tenho o prazer de o fazer. Portanto, quando me falam em ilusão... Também me iludo, se quiserem, a mim próprio. Iludo os colegas. Sei lá o que se está a passar com o meu colega. Isto de falar de um espectáculo... Ou te calas, ou tens uma visão tão pessoal do que sentiste que consegues comunicá-la intuitivamente com muita força. Mas isso são epifanias, acontecimentos únicos. Isto já é um bom postal. ■

Achei que o Jacinto conhecia cada um de nós. E que tinha conversado imenso com pessoas que nos conheciam. E tinha andado a recolher informações! Mas depois há ali questões que ele aborda em cada uma das personagens que não achei identificativas das pessoas. A história da mão!... Confesso que cheguei à história da mão muito tarde. A frio. Até porque o texto, na primeira versão, não estava centrado na mão. Houve umas reviravoltas muito grandes, porque o texto acabava com uma série de confissões monologais de cada uma das personagens. E havia uma ruptura muito grande da passagem do diálogo para as confissões. Não encaixava minimamente. Disse cá para mim: "Vamos ter muito trabalho com isto!".

Tive alguma dificuldade em relacionar-me com a personagem. No princípio não estava apaixonado por uma mulher que passava a vida nos bares. Estava apaixonado por uma "mulher da vida". Só que eu embiquei, porque achava que havia ali qualquer coisa que não batia certo. Não gosto forçosamente de identificar a matéria do trabalho com a minha experiência pessoal. Mas senti que desta vez era preciso. Era necessário um empenho mais directo.

Houve grandes mudanças. O processo foi marcando também o meu percurso. Mas senti um bocado de medo. Porque os meus colegas pegavam nas alterações e parecia que as coisas fluíam. "Estão todos a acompanhar e tu estás sempre um passo atrás?" Aquilo começou a transtornar-me de uma maneira que fiquei disléxico. Se calhar, também era a personagem a tentar safar-se tal como era...

Tenho muito poucas palavras. Já não é o texto que me está a guiar, automaticamente. Aliás, tive uma série de partituras de movimento, desde o mais pequeno movimento de mão e de girar de cabeça, para me conseguir situar nesses momentos. Marquei-me. Fiz um guião pessoal de movimentos. Porque não estava a conseguir!

Houve uma certa flutuação que não é tão habitual, especialmente para o nosso bom gigante, mestre Durães. Também tive, como ele na história da gaivota, um momento de grande risco na minha confissão final. E nas minhas intervenções "pessoais". A história da mão é muito mais uma coisa para os outros. Porque, na minha participação esfusiante na história, nunca sinto que tenho algo a acrescentar. Acho que digo aquilo só por pureza. Aquelas coisas que pergunto: "Cara séria? Lisa?", e depois: "Ah, eu sei o que é isso". É puro. Eu não acrescento como o João faz, como a Emília faz, como a Luísa faz, como o Nuno faz, como a Micaela faz... Eles fazem intervenções concretas e definidas, para a história. Eles acrescentam um ponto à história. Eu se calhar acrescento-lhe vírgulas, acrescento-lhe imensos pontos de exclamação.

Agora vem aí um período de paragem, a seguir a um período entre o vazio e a maturação. Vai haver tempo para questões que guardámos para nós, questões não partilhadas, que tivemos de guardar, para não parar. Vamos ver. Na estreia, foi delicioso. Estava hiper-confiante. Estava estranhamente muito pouco nervoso. Estava tudo claríssimo. Excepto no último momento, em que todas as luzes se acenderam.



Jacinto Lucas Pires

AUTOR

Nasceu no Porto, em 1974. Vive actualmente em Lisboa. É licenciado em Direito. Além de contista e ficcionista, é autor de cerca de uma dezena de peças para teatro, encenadas entre 1997 e 2003. Escreveu argumentos para curtas-metragens de Pedro Caldas (É Só um Minuto, 1998) e de Fernando Vendrell (Almirante Reis e 14 de Fevereiro, 2002). Com Amok adapta para a cena textos de S. Zweig, encenados por Luís Gaspar em 2002. Realizou ainda a curta-metragem Cinemaamor (1999), com argumento seu, vencedora do Prémio dos Cineclubes no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Desde a sua estreia com Universos e Frigoríficos, em 1998, Jacinto Lucas Pires vem construindo uma das dramaturgias portuguesas mais consistentes da nova geração, marcada pela liberdade formal que define parte significativa dos textos escritos para a cena contemporânea. O seu amplexo temático é assumidamente urbano ou suburbano, mobilizando personagens que confinam com tipologias sociais algo desenquadradas, a maior parte das vezes protagonizadas por jovens adultos em busca de uma saída para situações de perda e deriva. O primeiro título avançava já com uma topografia de cruzamentos pessoais e sociais, ao situar os acontecimentos entre a rua e a sucata, numa cidade ao amanhecer. A rulote-casa, a paragem de autocarro e a estação de comboios são outros lugares percorridos pelas personagens a partir desta peça inaugural, ocasionalmente instaladas num "quarto normal", num jardim ou num gabinete. Em títulos como No Fundo No *Fundo* (2002) e *Coimbra B* (2003), o autor explora as virtudes dramáticas de um elenco assaz concentrado, ao qual não serão alheias as contingências da produção teatral, entregando as réplicas a duas figuras apenas. Neste tipo de jogos a dois, nos quais o amor opera a redenção possível, a escrita dos desencontros urbanos investe na relação entre um elemento masculino e um elemento feminino, ora nomeado de forma estrategicamente abstracta (Homem-Mulher), ora adquirindo um nome próprio (Alexandra-Floriano). Em Coração Transparente (2002), um texto que testemunha a fortuna actual das formas breves – escreveu ainda a peça em um acto Ensaiar Nosdrowsky, em 2002 –, a concentração do elenco traduz-se num monólogo que tem a particularidade de inflacionar a componente metalinguística muito presente nos últimos títulos da sua dramaturgia. Em vez de reproduzir o mundo, a voz que aqui "se põe a fazer palavras" constitui assim a sua própria referencialidade, reconduzindo o sujeito à casa da linguagem. A tematização da linguagem acentua-se justamente noutras peças, até regredir à entropia multicultural que em Os Dias de Hoje (2003) adquire a forma redundante de uma dicção babélica, cruzando referências étnicas, sociais e profissionais. A voz começa por se apresentar anónima, emancipada das personagens, para depois ser vertiginosamente apropriada por uma miríade de sujeitos, cada um deles levando mais longe a operação de contrafacção linguística. A língua converte-se aqui num território afluente, no qual se inscreve cada voz em absoluta contingência. Veja-se a pergunta que a certa altura alguém lança para a cena: "Que língua é essa onde falas?". Escrever, Falar (2001), a sua peça mais impressiva, é também um tratado sobre as traições da linguagem, sobre a insustentabilidade de um olhar genuíno que dispensasse as palavras. Nicolau e Hugo, duas personagens perseguidas por um passado frustrado, protagonizam o diálogo do princípio ao fim. A sua escrita tem entretanto vindo a intensificar a relação com o processo de criação e de produção teatrais. A sua participação como escritor/ dramaturgista nas actividades do grupo .lilástico, para o qual escreveu No Fundo No Fundo, Escrever, Falar e Os Dias de Hoje, traduz um modelo de criação que sintoniza com concepções de autoria e de prática teatral menos tradicionais. Trata-se ainda de manter activo um programa de trabalhos aberto a diversas formas de expressão, facto que o levou a escrever o texto de Silicone Não (2003), um espectáculo de dança de Paulo Ribeiro com o mesmo título. **Fernando Matos Oliveira**



Ricardo Pais

ENCENAÇÃO

Ricardo Pais terá descoberto e aprendido o teatro através de uma sugestiva sucessão de experiências que parecem ter, se não determinado, pelo menos marcado, de forma expressiva, o seu futuro trabalho criativo. Como ele próprio gosta de recordar, as suas primeiras vivências teatrais terão sido proporcionadas pelo Grupo Cénico de Maceira Liz (onde nascera, em 1945), dirigido pelo seu pai, tanto na qualidade de espectador como de activo participante nos "actos de variedades" promovidos por aquele agrupamento amador. Igualmente importante se terá revelado, mais tarde, e já em Viseu, o cruzamento com Osório Mateus, então professor de Liceu, responsável, entre outras iniciativas, pela montagem de O Meu Caso, de José Régio, com o jovem Ricardo Pais no papel do protagonista. Entre 1964 e 1966, o equivocado aluno de Direito terá encontrado em Coimbra "o local da primeira vertigem com o espectáculo", mercê, sobretudo, da experiência de trabalho, como actor, com o argentino Victor Garcia, determinante para a revelação do palco como "lugar de uma pluralidade sensorial, sonora e visual". A concluir este decisivo período formativo, resta a referência ao prestigiado Drama Centre e a Londres, a escola na qual Ricardo Pais completou o curso de encenação, em 1971, e a cidade onde residiu entre 1968 e 1974, tendo tido a oportunidade de assistir a uma multiplicidade de espectáculos. Foi ainda em Londres que assinou a sua primeira encenação profissional, a fantasia erótica de Lorca Amor de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim.

De regresso a Portugal em 1974, o encenador inicia, no ano seguinte, a sua colaboração com Os Cómicos, através do espectáculo As Cuecas, de Carl Sternheim – que lhe merece a imediata atenção elogiosa da crítica -, prolongada com A Mandrágora, de Maquiavel (1976, texto a que regressaria em 1993), Matinée Mágica, de Wolfgang Bauer (1977) e, num contexto de produção já completamente distinto e inovador, Ninguém, a partir de Frei Luís de Sousa (1978-79). Nos anos seguintes, a convite de uma variedade de companhias e instituições e com a participação de um conjunto importante de colaboradores, Ricardo Pais lança-se num percurso renovadamente variado e cada vez mais pessoal, onde continuaram a marcar presença não só textos da nossa contemporaneidade, entre portugueses (Grupo de Vanguarda, de Vicente Sanches, 1991; Arranha Céus, de Jacinto Lucas Pires, 1999; Madame, de Maria Velho da Costa, 2000) e estrangeiros (O Despertar da Primavera, de Wedekind, 1983; Anatol, de Schnitzler, 1987; Minetti, de Thomas Bernhard, 1990; As Lições, a partir de Ionesco, 1998), mas também alguns dos maiores clássicos da dramaturgia portuguesa (A Tragicomédia de Dom Duardos, de Gil Vicente, 1996; Castro, de António Ferreira, 2003) e universal (A Salvação de Veneza, de Thomas Otway, 1997; Noite de Reis e Hamlet, de Shakespeare, 1998 e 2002). Mas a variedade das experiências cénicas de Ricardo Pais integra ainda espectáculos de cujo guião ele foi responsável (Terceiro Mundo, 1981), bem como outros que partiram de material não imediatamente dramático, com uma especial incidência na tradição literária portuguesa (*Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica*, a partir de Aquilino Ribeiro, 1985, 1987; *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, a partir de Fernando Pessoa, 1988-89, uma das suas mais imaginativas e inspiradas criações; *Clamor*, a partir de textos do Padre António Vieira, 1994), experiências de colaboração com a dança (*Só Longe Daqui*, 1984, e *Presley ao Piano*, 1988), espectáculos de inspiração assumidamente musical (*Saudades*, 1978; *Cómicos Concertos*, 1980; *Tanza-Variedades*, 1982; *Fados*, 1994; *Mesas*, *Rádios*, *Pianos*, *Percussões e Repercussões*, 1996; *Raízes Rurais*, *Paixões Urbanas*, 1997; *Músicas para Vieira*, 1997; *Piano Forte — Para Chopin*, 1999; *Linha Curva*, *Linha Turva*, 1999) e até mesmo no domínio da ópera (*Amor de Perdição*, 1992; *The Turn of the Screw*, 2001).

Tal variedade de experiências impõe-se como uma permanente investigação das linguagens essenciais do acontecimento teatral e uma consequente reinvenção dos seus códigos respectivos, traduzindo um entendimento que ultrapassa a lógica interpretativa do texto dramático, abrindo-se a uma prática cénica mais performativa e plural, atenta às diversas contribuições da tecnologia, e a um exercício transdisciplinar assente numa circulação de gestos e sinais capazes de transformar o palco num lugar intensamente lúdico e marcado por acontecimentos imprevistos. As poderosas metáforas cénicas ou as paisagens sonoras e visuais que criou ao longo da sua carreira implicaram sempre um investimento na exploração das articulações produtivas entre o corpo e o movimento, o espaço e a imagem, a voz e o som, a palavra e as suas diversas formas de reverberação, conduzindo a um profundo "redimensionamento aurovisual do próprio intérprete", numa clara preferência pelo jogo do actor "empenhado, físico, mas de tendência abstracizante".

Inseparável do trabalho criativo é a sua diversificada actividade como formador e como gestor cultural. Professor durante alguns anos na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional, Ricardo Pais inclui na sua carreira um número expressivo de conferências e seminários, realizados em Portugal e no estrangeiro (Inglaterra, Brasil, Itália). Embora a sua experiência no domínio da gestão cultural tenha, em rigor, tido início com a ambiciosa rede de actividades projectada em torno do espectáculo Ninguém, em 1979-80, ela encontrou a sua primeira formulação institucional, em 1984, com Área Urbana, Núcleo de Acção Cultural de Viseu, sucedido pelo Fórum Viseu, em 1986. Director do Teatro Nacional D. Maria II durante um escasso, mas prometedor, período (entre 1989 e 1990), Ricardo Pais assumiria, nos anos de 1992 e 1993, as funções de Comissário-Geral de Coimbra Capital de Teatro. A acumulação desta experiência tornou natural a sua indigitação para Director do Teatro Nacional S. João, em Dezembro de 1995, função na qual seria empossado em 1997 e que viria a exercer até ao ano de 2000, e à qual regressaria em 2002. 🔳

Paulo Eduardo Carvalho



Pedro Tudela

CENOGRAFIA

Nasceu em Viseu, em 1962. Concluiu o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) em 1987. Enquanto aluno da ESBAP, foi co-fundador do Grupo Missionário: organizou exposições nacionais e internacionais de pintura, arte postal e performance. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Foi autor e apresentador dos programas de rádio escolhe um dedo e atmosfera reduzida na xfm, entre 1995 e 1996. Em 1992, por ocasião da exposição Mute ... life, funda o colectivo multimédia Mute Life dept. (MLd). Enveredou pela produção sonora em 1992, participando em concertos, performances e edições discográficas, em Portugal e no estrangeiro. Colabora com o grupo Virose e ingressa na Virose - Associação Cultural e Recreativa a partir de 2000. Membro da associação Granular. Co-fundador e um dos elementos do projecto multidiscipli-

nar e de música electrónica @c. Membro fundador da media label Crónica. Elemento do Beat Map, com Miguel Carvalhais e João Cruz. Assistente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) desde 1999. Expõe individualmente com regularidade desde 1981. Participa em inúmeras exposições colectivas, em Portugal e no estrangeiro, desde o início da década de 80. Encontra-se representado em colecções públicas e museus, entre os quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado e Portugal Telecom. Vive e trabalha no Porto. ■



Bernardo Monteiro

FIGURINOS

Formado em Design de Moda pelo CITEX, Porto. Iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. Para o Teatro Nacional S. João, concebeu os figurinos de O Triunfo do Amor, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (co-produção com a ASSéDIO/2002), O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (co-produção com o Novo Grupo/2003), Sondai-me! Sondheim, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques (co-produção com o TNDMII/2004) e Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004). Foi ainda responsável pelo desenho das fardas dos assistentes de sala do Teatro Nacional S. João e do Teatro Carlos Alberto. Colaborador regular da ASSéDIO, concebeu para esta companhia os figurinos dos seguintes espectáculos: (A)tentados, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz (co-produção com a Culturporto/2000 e remontagem/2003), Três num Baloiço, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso (co-produção com a Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura), Cinza às Cinzas, de Harold Pinter, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga (co-produção com os Artistas Unidos e a Culturporto/2002), Distante, de Caryl Churchill, enc. João Cardoso (co-produção com o ANCA/2002), Rum e Vodca, de Conor McPherson, dir. Rosa Quiroga (2003), Uma Noite em Novembro, de Marie Jones, dir. João Pedro Vaz (2003), Ah! Ruben, leitura pública de textos de Ruben A., dir. António Durães (2003), No Campo, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (co-produção com o TNSJ/2003), Billy e Christine, a partir de Jennifer Johnston, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga (2004), Testemunha, de Cecilia Parkert, enc. João Cardoso (2004) e Contra a Parede + Menos Emergências, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (2004). ■



Nuno Meira

DESENHO DE LUZ

Nasceu em 1967. Trabalhou, entre outros, com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Fernanda Lapa, Fernando Candeias, Fernando Moreira, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Ricardo Pais e Sara Barbosa, e com os coreógrafos Carlota Lagido, Paulo Ribeiro, Peter Dietz e Romulus Neagu. Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da ASSéDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos, sendo os mais recentes: Billy e Christine. Um Número e Testemunha (2004). Foi também responsável pelo desenho de luz de Hamlet, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (Ensemble/TNDMII/TNSJ/

Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), Silicone Não, concepção, direcção e coreografia de Paulo Ribeiro (Coimbra, Capital Nacional da Cultura/ Teatro Viriato - CRAEB/Companhia Paulo Ribeiro/TNSJ/2003), Castro, um Hamlet a mais, estes últimos espectáculos encenados por Ricardo Pais e produzidos pelo TNSJ em 2003, e Gretchen, a partir de Urfaust, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso (Cão Danado e Companhia/TNSJ/2003). Foi ainda responsável pelo desenho de luz de Rua! Cenas de Música para Teatro, espectáculo de reabertura do TeCA. Em 2004, assinou o desenho de luz de White, coreografia de Paulo Ribeiro para o Ballet Gulbenkian. Também em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.



Francisco Leal

DESENHO DE SOM

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do res José Pedro Gomes, Nuno Carinhas, Luís Miguel Cintra, Ricardo Pais, Teatro Nacional S. João. Efectuou estudos musicais na Academia de Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, em Lisboa. Iniciou a sua actividade profissional em 1988, como sonoplasta e operador de som em teatro. Em 1989 ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som, tendo trabalhado com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Desde então, a sua actividade tem-se dividido entre espectáculos de teatro, dança, música e a gravação e edição de som, tendo trabalhado nas principais salas de espectáculos de Lisboa, Porto, Coimbra, Évora e Viseu. Na lista de criadores com quem tem trabalhado, estão nomes como os dos encenado-

Giorgio Barberio Corsetti, José Wallenstein e Carlos J. Pessoa, e dos músicos Mário Laginha, Nuno Rebelo, Vítor Rua, entre outros. Em 2003 foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pelo trabalho desenvolvido na área da Sonoplastia e Desenho de Som para teatro. ■



João Henriques

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO, 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 Prof. 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 do Canto. Com Hamlet (enc. Ricardo Pais/co-produção Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), realiza o seu primeiro trabalho enquanto assistente de encenação no âmbito de um estágio de formação patrocinado pela Casa da Música. Seguiram-se Três Extravagâncias (enc. Paulo Ribeiro/ co-produção Casa da Música/Estúdio de Ópera do Porto/Rivoli Teatro Municipal/2002) e *Duas Óperas de Câmara* (enc. Cornelia Geiser/produção Casa da Música/2002). Em 2003 encenou o espectáculo Ma mère l'Oye, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, para o Serviço Educativo da Casa da Música, e comissariou o concerto músico-cénico InezEléctrica, apresentado no Salão Nobre do TNSJ. Seguiram-se as assistências de encenação de Castro, um Hamlet a mais (encenações Ricardo Pais/produção TNSJ/2003) e do espectáculo músico-cénico Rua! Cenas de Música para Teatro, tendo neste último participado também como cantor. Encenou ainda, para o Serviço Educativo da Casa da Música, o espectáculo A Menina do Mar, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça. Em 2004, foi responsável pela preparação vocal e elocução de O Despertar da Primavera (de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso), no qual foi também assistente de encenação, e de Anfitrião ou Júpiter e Alcmena (de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas). Dirigiu, juntamente com Ricardo Pais, Sondai-me! Sondheim, espectáculo em que foi igualmente responsável pela preparação vocal e no qual participou como intérprete. Ainda em 2004, encenou a ópera La Voix humaine, de Francis Poulenc/Jean Cocteau, para o Estúdio de Ópera da Casa da Música. Actualmente exerce, no Teatro Nacional S. João, a função de professor residente de voz e elocução. ■

figurantes

João Cardoso

Cardoso

António Durães

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequen-

tou o curso da Escola de Formação Teatral do

Centro Cultural de Évora. É actor profissional

desde 1984 e, a partir de 2000, professor de Te-

atro na ESMAE. Tem trabalhado, entre outros,

com os encenadores/realizadores Luís Varela,

José Valentim Lemos, Figueira Cid, Mário Bar-

radas, Rui Madeira, António Fonseca, José Ana-

nias, Mark Donford-May, José Wallenstein, Jor-

ge Silva Melo, Paulo Castro, Ricardo Pais, Nuno

Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, José Car-

retas, Saguenail, Paulo Rocha e João Pedro Vaz.

Colaborou pela primeira vez com o Teatro Na-

cional S. João em Vermelhos, Negros e Ignoran-

tes (1998) e, desde então, integrou o elenco de

espectáculos como Noite de Reis (1998), A Ilu-

são Cómica (1999), Para Garrett - Frei Luís de

Sousa (1999), Linha Curva, Linha Turva (1999),

Barcas (2000), A Hora em Que Não Sabíamos

Nada Uns dos Outros (TNSI/Teatro Só/2001),

Tia Dan e Limão (ASSéDIO/TNSJ/2001), Ham-

let (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato –

CRAEB/IPAE/ANCA/2002), O Triunfo do Amor

(ASSéDIO/TNSJ/2002), Castro (TNSJ/Estreia e

remontagem/2003), um Hamlet a mais (TNSJ/

2003) e Rua! Cenas de Música para Teatro (TNSJ/

2003). Mais recentemente, participou em Son-

dai-me! Sondheim (TNDMII/TNSJ/2004). Exerce

regularmente, desde 1995, a actividade de en-

cenador. Integra, desde a fundação, o colectivo

Nascida no Porto, iniciou a sua actividade no

teatro aos 14 anos. Como actriz, participou em

espectáculos das companhias Seiva Trupe, Te-

atro Experimental do Porto, Os Comediantes

e TEAR. Licenciada em Línguas e Literaturas

Modernas pela Faculdade de Letras do Porto, fez diversos cursos de Voz e Interpretação com

nomes como M. Shelly e Lynn A., Roberto Me-

rino, Polina Klimovetskaya, Julie-Wilson Dick-

son, Luís Madureira, Kuniaki Ida, entre outros.

E um dos elementos fundadores do Ensemble –

Sociedade de Actores, integrando a maioria dos

elencos dos espectáculos da companhia. Nas di-

versas participações em encenações de Ricardo

Pais contam-se A Tragicomédia de Dom Duardos

(1996), As Lições (1998), Noite de Reis (1998), Para

Garrett – Frei Luís de Sousa (1999), Linha Curva,

Linha Turva (1999), Arranha Céus (1999), Hamlet

(2002) e Castro (2003). Em televisão, para além

do trabalho como actriz em O Motim, A Viúva do

Enforcado, Clube Paraíso, Os Andrades, Ora Viva

e Elsa, uma Mulher Assim, mantém uma activi-

dade regular como directora de dobragens. Tem

exercido a sua actividade docente no Ensino Se-

cundário, na Academia Contemporânea do Es-

pectáculo e na ESMAE. Do seu trabalho mais

recente fazem parte as interpretações em José

Matias, de Luísa Costa Gomes, enc. Nuno Cari-

nhas (2003), Sónia & André, leitura encenada de

excertos das peças Tio Vânia e Três Irmãs, de An-

ton Tchekov, dir. cénica Nuno Carinhas (2003),

Uma Cama entre Lentilhas, de Alan Bennett, enc.

Jorge Pinto (2003) e Anfitrião, de Heinrich von

Kleist, enc. João Grosso (2004). ■

Sindicato de Poesia.

Emília Silvestre

1997).

João Reis

Nasceu em Lisboa, em 1965. No teatro, estreouse em D. João e a Máscara, de António Patrício (enc. Mário Feliciano/1989-90), no Teatro da Politécnica. Foi um dos fundadores do grupo Ópera Segundo São Mateus, tendo participado em Apontamentos de Insurreição e Protesto (1990), a partir de textos de Raul Ball e Samuel Beckett, e Sangue no Pescoço do Gato (1991), de Rainer Werner Fassbinder, ambos encenados por José António Pires. Seguem-se participações em espectáculos encenados por Carlos Pimenta, José Wallenstein, Miguel Guilherme, Luís Miguel Cintra, Jorge Lavelli, Carlos Avilez e Rui Mendes. No Teatro Nacional S. João, estreia-se com A Tragicomédia de Dom Duardos, de Gil Vicente (enc. Ricardo Pais/1996), seguindose-lhe O Grande Teatro do Mundo, de Calderón de la Barca (enc. Nuno Carinhas/1996), A Salvação de Veneza, de Thomas Otway (enc. Ricardo Pais/1997), As Lições, a partir de A Lição, de Ionesco (enc. Ricardo Pais/1998), Noite de Reis, de William Shakespeare (enc. Ricardo Pais/1998), A Ilusão Cómica, de Pierre Corneille (enc. Nuno Carinhas/1999), Linha Curva, Linha Turva (enc. Ricardo Pais/1999), Arranha Céus, de Jacinto Lucas Pires (enc. Ricardo Pais/1999) e Barcas, de Gil Vicente (enc. Giorgio Barberio Corsetti/2000). Em 1999 assinou a direcção cénica de Buenas Noches, Mi Amor, a partir de Três Cartas da Memória das Índias, de Al Berto. No âmbito de uma iniciativa conjunta da Rádio Nova e do TNSJ, foi co-responsável pelo projecto "Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos" (1999), como realizador e autor. No cinema, trabalhou com os realizadores Pedro Salgueiro, António de Macedo, Pedro Sena Nunes, Edgar Pêra, Sandro Aguilar, João Canijo, Luís Filipe Rocha e Ruy Guerra. Em televisão, tem participado em séries e telenovelas. As suas últimas interpretações no teatro foram Até Mais Ver (2000), de O. Bukowski, A Visita (2001), de Eric-Emmanuel Schmitt, e O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia (Teatro Aberto/TNSJ/2003), de Botho Strauss, encenações de João Lourenço. Em 2002, protagonizou Hamlet, e em 2003, um Hamlet a mais, ambas encenações de Ricardo Pais, com quem voltou a colaborar na peça Castro e no espectáculo músico-cénico Rua! Cenas de Música para Teatro. Em 2004, participou no filme O Quinto Império, de

Manoel de Oliveira. ■

Nasceu no Porto, em 1956. Como actor, trabalhou com os encenadores Moncho Rodrigues (A Boda dos Pequenos Burqueses, Uma História, Viver como Porcos, Florânia ou a Perfeita Felicidade e Quase um Conto de Fadas), Fernanda Lapa, João Paulo Costa, Peter Field, Rogério de Carvalho, Lawrence Boswell (O Animador), Silviu Purcarete (A Tempestade), Jorge Silva Melo (A Tragédia de Coriolano e A Queda do Egoísta Johann Fatzer), António Durães (Peça Com Repetições), Fernando Mora Ramos (Sexto Sentido e Supernova), Nuno Carinhas (O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro, Tia Dan e Limão e Sónia & André), João Pedro Vaz ((A)tentados, O Triunfo do Amor, Uma Noite em Novembro e Um Número), José Wallenstein (A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns Dos Outros), entre outros. Em 2003, trabalhou com Ricardo Pais, integrando o elenco de Castro, de António Ferreira. Participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund. É co-fundador, director, encenador e actor da ASSéDIO, para a qual encenou O Falcão, de Marie Laberge (1998), Belo?, de Gerardjan Rijnders (1999), Três num Baloiço, de Luigi Lunari (2001), Cinza às Cinzas, de Harold Pinter (2002), *Distante*, de Caryl Churchill (2002), No Campo, de Martin Crimp (2003), Billy e Christine, a partir de Jennifer Johnston, juntamente com Rosa Quiroga (2004), Testemunha, de Cecilia Parkert (2004) e *Contra a Parede + Menos* Emergências, de Martin Crimp (2004). Foi ainda responsável pela encenação de No Reino da Bicharada, de Manuel António Pina (TEP/1996), e Comédia de Bastidores, de Alan Ayckbourn (TEP/

Jorge Vasques

Vasques

Nasceu em Coimbra, em 1958. Em 1974, entrou para o CITAC/Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra e aí permaneceu até 1983, altura em que passou a estar ligado ao TEUC/Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Com Ricardo Pais, profissionalizase em 1979. Desde então, tem colaborado como actor em inúmeras companhias: O Bando, Tété/ Teresa Ricou, Joana Grupo de Teatro, O Realejo, Pé de Vento, Os Comediantes, TEAR, Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe, London Theatre Ensemble e Welfare State International. Foi dirigido por encenadores como Geraldo Tuché, Ricardo Pais, Alberto Pimenta, João Luiz, Isabel Alves, João Paulo Costa, Júlio Cardoso, Júlia Correia, Julio Castronuovo, Rogério de Carvalho, Norberto Barroca, Ulysses Cruz, Moura Pinheiro, Mário Feliciano, Roberto Lage, Mário Barradas, Nuno Carinhas, Alberto Bokos, entre outros. No cinema, trabalhou com Manoel de Oliveira e Joaquim Leitão. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes e sitcoms, a par com a actividade de dobrador profissional, que mantém desde 1991. No Teatro Nacional S. João, participou em A Tragicomédia de Dom Duardos, de Gil Vicente (enc. Ricardo Pais/1996), seguindo-se-lhe O Grande Teatro do Mundo, de Calderón de la Barca (enc. Nuno Carinhas/1996), A Salvação de Veneza, de Thomas Otway (enc. Ricardo Pais/1997), Os Gigantes da Montanha, de Luigi Pirandello (enc. Giorgio Barberio Corsetti/1997), Noite de Reis, de William Shakespeare (enc. Ricardo Pais/ 1998), A Ilusão Cómica, de Corneille (enc. Nuno Carinhas/1999), Para Garrett, leitura encenada de Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett (enc. Ricardo Pais/1999), Linha Curva, Linha Turva (enc. Ricardo Pais/1999), Arranha Céus, de Jacinto Lucas Pires (enc. Ricardo Pais/1999), Barcas, de Gil Vicente (enc. Giorgio Barberio Corsetti/2000) e Hamlet (enc. Ricardo Pais/2002). Dos seus trabalhos mais recentes, destaque para Roupa Suja, de Tom Stoppard (enc. João Paulo Costa/Ensemble - Sociedade de Actores e TNSJ/2003), Sónia & An*dré*, leitura encenada a partir de Anton Tchekov (dir. cénica Nuno Carinhas/Escola de Mulheres – Oficina de Teatro e TNSJ/2003), Onde É que Eles Esconderam as Respostas? (dir. artística Alexander Kelly, dramaturgia Jorge Louraço Figueira/ Third Angel e Ao Cabo Teatro/2003), Ópera do Falhado, de Sérgio Costa e J.P. Simões (enc. João Paulo Costa/ACE – Teatro do Bolhão/2003) e Anfitrião, de Heinrich von Kleist (enc. João Grosso/ Ensemble – Sociedade de Actores/2004). ■

Luísa Cruz

Luísa

Tem o curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema do Conservatório Nacional de Lisboa. Para além do trabalho em teatro, a sua carreira enquanto actriz inclui também o cinema, tendo participado em filmes realizados por Fernando Matos Silva (Ao Sul), Leão Lopes (*Ilhéu de Contenda*) e Teresa Villaverde (*Os* Mutantes). Em televisão, integrou o elenco de séries e telenovelas, para além de ter participado regularmente em dobragens para filmes infantis. No teatro, trabalha como actriz profissional desde 1985. Durante dez anos esteve ligada ao Teatro da Cornucópia onde, para além de Luís Miguel Cintra, trabalhou com encenadores como Rui Mendes, Adriano Luz, Christine Laurent, Stephan Stroux, Miguel Guilherme e José Wallenstein. Colaborou pela primeira vez com o TNSJ no espectáculo Para Chopin - Piano Forte, dir. cénica Ricardo Pais, dir. musical Pedro Burmester (1999), a que se seguiram A Ilusão Cómica, de Pierre Corneille, enc. Nuno Carinhas (1999), Linha Curva, Linha Turva, dir. cénica Ricardo Pais, dir. musical Jeff Cohen (1999), Barcas, de Gil Vicente, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2000), Entradas de Palhaços, enc. António Pires (David & Golias/ TNSJ/2000) e História de Babar, o Elefantezinho/A Menina do Mar, recital com direcção musical de João Paulo Santos (TNSJ/TNSC/2002). Em 2003, integrou os elencos de: um Hamlet a mais, espectáculo de Ricardo Pais com música de Vítor Rua para o texto de W. Shakespeare; Rua! Cenas de Música para Teatro, espectáculo de reabertura do Teatro Carlos Alberto; remontagem de Castro, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais, tendo ainda participado em A Vida é Sonho (enc. Luís Miguel Cintra/Teatro da Cornucópia) e Uma Cama entre Lentilhas (enc. Jorge Pinto/Ensemble - Sociedade de Actores). Nos seus mais recentes trabalhos, contam-se as participações em Sondaime! Sondheim, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques, e Tudo Isto é Fado!, no qual cantou fado acompanhada ao piano por Jeff Cohen. Em 1989, recebeu o Prémio Melhor Jovem Actriz atribuído pela revista O Actor, e o Prémio Actriz Revelação atribuído pelo semanário Se7e. ■

Micaela Cardoso

Micaela

Nasceu no Porto, em 1974. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em televisão, participou na série A Viúva do Enforcado, no episódio-piloto do programa T Vírus, 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 Bloodline/Laços de Sangue, realizado por Pál Erdoss, co-produção húngaro-polaco-hispano-portuguesa, participou em Namai/A Casa, do realizador lituano Sharunas Bartas, e em O Rapaz do Trapézio Voador, realização de Fernando Matos Silva, que lhe valeu o prémio de Melhor Actriz do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Participou ainda nas curtas-metragens Pastoral (2003), realizada por José Barahona, e 1 Motivo (2004), realização de Nuno Tudela. Entre 1996 e 1998, participou regularmente nos espectáculos apresentados no Teatro Nacional São João: A Tragicomédia de Dom Duardos, de Gil Vicente, enc. Ricardo Pais; O Grande Teatro do Mundo, de Calderón de la Barca, enc. Nuno Carinhas; A Salvação de Veneza, de Thomas Otway, enc. Ricardo Pais; Os Gigantes da Montanha, de Luigi Pirandello, enc. Giorgio Barberio Corsetti; As Lições, a partir de A Lição, de Eugène Ionesco, enc. Ricardo Pais, e *Noite de Reis*, de William Shakespeare, enc. Ricardo Pais. Participou também no projecto "Os Sons, Menina!... - teatros radiofónicos", uma iniciativa conjunta da Rádio Nova/TNSJ. Mais recentemente, protagonizou a remontagem de Castro (2003), de António Ferreira, encenação de Ricardo Pais. Em 1998, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. A sua carreira no teatro inclui também colaborações 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 Teatro Art'Imagem (*Histórias de* Pássaros/enc. Roberto Merino/2003). ■

Nuno M Cardoso

Nuno

Como actor trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Manuel Sardinha, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Claudio Lucchesi, Jean-Louis Martinelli, José Carretas, Paulo Castro, Rogério de Carvalho e António Lago, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail Abramovici. Encenou, entre outros, textos de J.W. Goethe, William Shakespeare, Albert Camus, Alberto Miralles, Samuel Beckett, Boris Vian, Stig Dagerman, Peter Handke, Bernard-Marie Koltès, Jean-Paul Sartre, Neil Gaiman, Ingmar Bergman, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Luís de Sttau Monteiro, Pedro Eiras e Hugo Curado. Foi assistente de encenação de Ricardo Pais em *The Turn of the Screw*, ópera de Benjamin Britten; Para Garrett, a partir de Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett; Noite de Reis, de William Shakespeare; Músicas para Vieira, a partir de Clamor, de Luísa Costa Gomes, música de Egberto Gismonti, e um Hamlet a mais, a partir de W. Shakespeare. ■



Pedro Almendra

Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca, tendo ainda sido dirigido por Nuno M Cardoso no exercício final do Curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho. Completou o curso de teatro da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, 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-lhe Os Excedentes, com o Grupo Contracena, encenação de Gil Filipe; Montras de Solidão, um dos projectos de encerramento da Porto 2001, com textos de Marcos Barbosa e José Carretas. Alletsator -XPTO.Kosmos.2001, de Pedro Barbosa, enc. João Paulo Costa, dir. musical Virgílio Melo (2001) e Chuva de Verão, encenação de Afonso Fonseca, para a Companhia de Teatro de Braga (2002). Posteriormente, trabalhou com Nuno Cardoso em Valparaíso (2002), de Don DeLillo, e com Junior Sampaio em Teatro do Futuro (2003). A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, com a participação na leitura encenada de textos da Oficina de Escrita orientada por Luísa Costa Gomes, e na leitura do texto Estrela da Manhã, de António Ferreira, vencedor do Concurso de Novas Dramaturgias 2001. InezEléctrica, espectáculo musico-cénico comissariado por João Henriques; um Hamlet a mais, encenação de Ricardo Pais a partir de W. Shakespeare; Rua! Cenas de Música para Teatro, espectáculo de reabertura do Teatro Carlos Alberto; a remontagem de Castro, de António Ferreira, encenação de Ricardo Pais, e Sondai-me! Sondheim, com direcção de Ricardo Pais e João Henriques, são as suas mais recentes colaborações com o TNSJ. Em cinema, participou na curta-metragem Acordar, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra.

Carlos Piçarra Alves

Clarinetista

Nasceu em 1972, na cidade de Portalegre, iniciando os seus estudos musicais aos sete anos na Sociedade Artística Nisense. Licenciado pela Escola Superior de Música do Porto e Prix de Perfectionnement no Conservatoire de Versailles, na classe do Prof. Philippe Cuper (Super-Solista da Ópera de Paris). Fez masterclasses com Walter Boykens, Guy Deplus, Guy Dangain, Michel Arrignon, Michael Collins e Paul Meyer. Obteve o 1° Prémio nos seguintes concursos nacionais: Prémio Jovens Músicos, Juventude Musical Portuguesa e Festival da Costa Verde. Em concursos internacionais, obteve o 3° Prémio no Aurelian Octav Popa International Clarinet Competition e ficou entre os cinco primeiros classificados no Concurso Internacional de Roma. Foi 1° Clarinete da Orquestra Portuguesa da Juventude e da Orquestra das Escolas de Música Particulares. Em 1991, fez parte das escolas da Orquestra Juvenil da Comunidade Europeia. Colaborou com a Orquestra Gulbenkian, Régie Sinfonia, Orquestra do Norte e é actualmente Solista-A na Orquestra Nacional do Porto. Tocou a solo com a Orquestra Sinfónica de Constanza, Orquestra Clássica do Porto, Orquestra Sinfónica Portuguesa e Orquestra Nacional do Porto. Foi professor nas Escolas Superiores de Música de Lisboa e Porto. Leccionou masterclasses em Portugal, França (Toulouse) e Itália (Bolonha). Actualmente, é Professor Principal de Clarinete na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco e na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Tem-se dedicado ao desenvolvimento da música contemporânea integrado no grupo Oficina Musical. É membro fundador do ArtSemble. Concertista de reconhecido mérito, actua regularmente como solista nas principais salas de concerto portuguesas. A sua actividade internacional expande-se por países como Alemanha, Itália, França, Espanha, Rússia, Roménia, Noruega, Macau e Cabo Verde. ■

Ricardo Silva

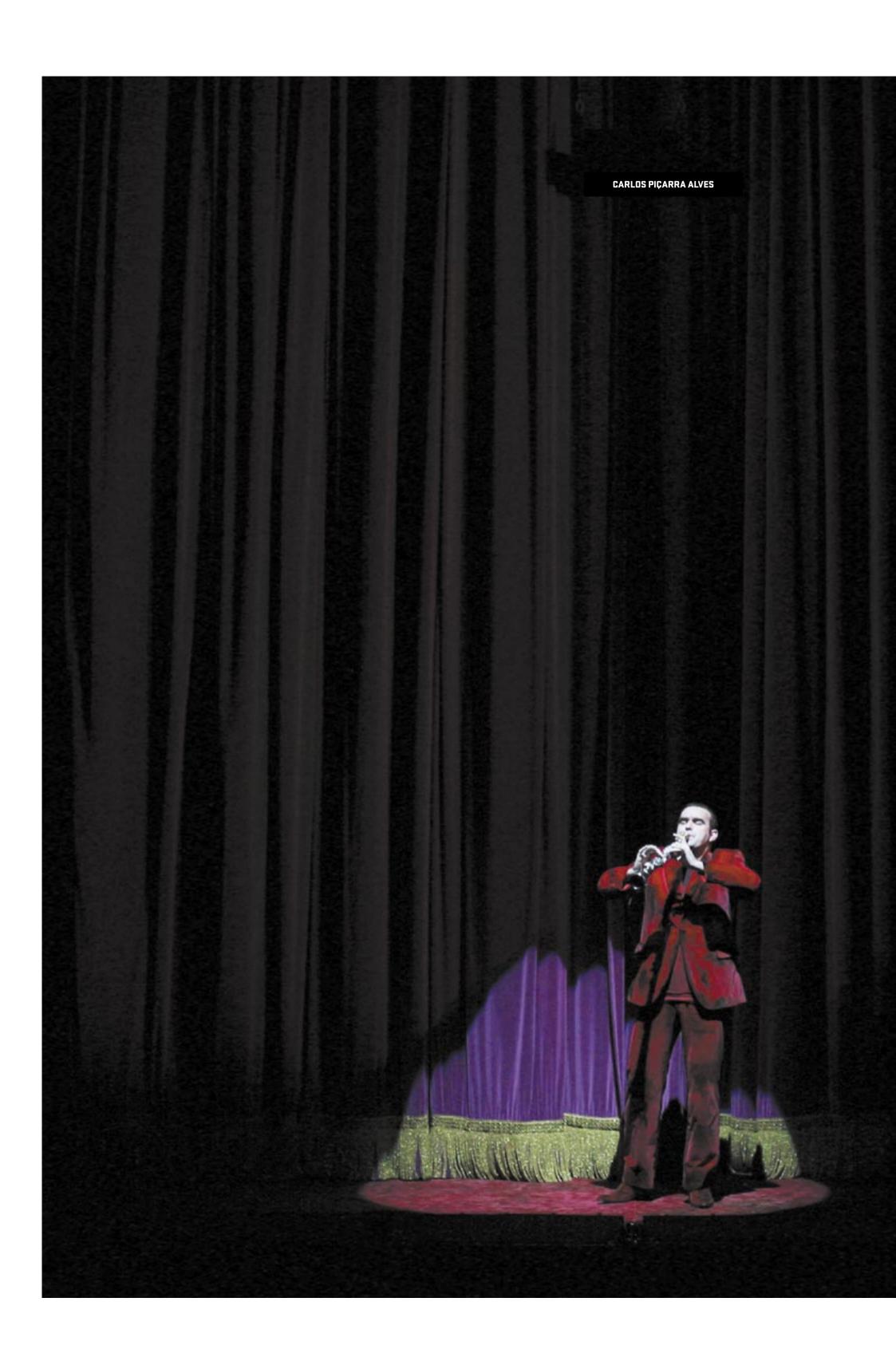
Figurante

Exerce, desde 1996, funções de assistente da Direcção de Cena no TNSJ, onde participou como figurante nos espectáculos A Tragicomédia de Dom Duardos, de Gil Vicente (1996), A Salvação de Veneza, de Thomas Otway (1997), Vermelhos, Negros e Ignorantes, de Edward Bond (1998), Arranha Céus, de Jacinto Lucas Pires (1999), Madame, de Maria Velho da Costa (2000), O Coração de um Pugilista, de Lutz Hübner (2002) e na reposição de *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (2004). ■

Rui Gonçalves

Figurante

Concluiu o curso de Realização Técnica de Teatro na ACE (1991-1994), tendo frequentado ainda o curso de Direcção de Cena da ESMAE (2000/2001). Entre 2001 e Janeiro de 2004, ocupou os cargos de Director de Cena e de Coordenador Técnico da equipa de luz, som e audiovisuais do Teatro do Campo Alegre. Actualmente, colabora com a Direcção de Cena do TNSJ, onde trabalhou também como técnico de iluminação entre 1995 e 2000. Dos encenadores, músicos, coreógrafos e instituições em cujos espectáculos participou, na direcção de cena ou como técnico de luz e som, destacam-se: António Feio, Giorgio Barberio Corsetti, Ricardo Pais, Robert Wilson, Pedro Abrunhosa, Luís Miguel Cintra, Visões Úteis, Francisco Camacho, Caetano Veloso. Les Ballets C de la B, entre outros. Fez ainda parte da equipa de Direcção de Cena da ópera A Raposinha Matreira (Casa da Música/2004), e foi director de cena de Coimbra Vibra!, evento da Capital Nacional da Cultura, Coimbra 2003, com direcção artística de R. Murray Schafer, e do espectáculo Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, enc. Nuno Carinhas (TNSJ/2004). ■



Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

Director **Ricardo Pais** Assistente

Paula Almeida

Subdirectora (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes

Assistente Luísa Archer

Subdirector (Produção)

Salvador Santos

Assistente Liliana Oliveira

Assessores de Direcção

José Luís Ferreira Vítor Oliveira Nuno Cardoso

Nuno Cardoso

Director Artístico TNSJ **Ricardo Pais** Director Artístico TeCA

Chefia de Produção

Maria João Teixeira
Produção Executiva

Produção Executiva Lucinda Gomes Assistentes Liliana Oliveira Maria do Céu Soares

Direcção Técnica

Carlos Miguel Chaves

Adjuntos Rui Simão Emanuel Pina Secretárias Idalina Silva Manuela Cunha

Direcção de Montagem

Teresa Grácio Cláudia Ribeiro

(coordenação de guarda-roupa)

Elisabete Leão

(coordenação de adereços) Teresa Batista

Direcção de Cena

Pedro Guimarães Cátia Esteves Liliana Abelho Ricardo Silva Rui Gonçalves

Adereços Guilherme Monteiro Dora Pereira Isabel Pereira

Guarda-roupa Celeste Marinho (mestra-costureira) Fátima Roriz Nazaré Fernandes Virgínia Pereira Som

Francisco Leal
Miguel Ângelo Silv

Miguel Ângelo Silva António Bica Joel Azevedo

Luz D.:: C::

Rui Simão Abílio Vinhas Filipe Pinheiro Fred Rompante João Coelho de Almeida

José Rodrigues Pedro Carvalho António Pedra

Mecânica de Cena

Filipe Silva

Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Nuno Ferreira

Vídeo

Paulo Ferreira

Fernando Costa

Departamento de Comunicação e Relações Internacionais

José Luís Ferreira

Assistente Eunice Basto

Promoção e Marketing Joana Guimarães

Centro de Edições

João Luís Pereira Cristina Carvalho

Susana Morais

Susalia Mulais

Gabinete de Imprensa Pedro Sobrado

Assistente Carla Simão

Caria Cirriac

Design Gráfico João Faria João Guedes

Fotografia e Vídeo **João Tuna**

Departamento de Informação

e Tecnologia Vítor Oliveira

Vítor Oliveira
Secretária
Susana de Brito
Centro de Informação
Paula Braga
Informática
Paulo Veiga

Relações Públicas **Luísa Portal** Assistentes Rosalina Babo

Frente de Casa

Diná Gonçalves

Fernando Camecelha

Assistentes Conceição Duarte Jorge Rebelo

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

Bilheteiras André Leal Fátima Tavares Filipe Meira Patrícia Oliveira Sónia Silva

Fiscal de Sala

José Pêra

Serviços Administrativos

e Financeiros Domingos Costa

Ana Maria Dias Ana Roxo Carlos Magalhães Goretti Sampaio Helena Carvalho Paula Simões

Manutenção Geral/Segurança

Joaquim Ribeiro

Abílio Barbosa Carlos Coelho Joaquim Rocha José Pêra Júlio Cunha José Carlos Cunha

Motoristas António Ferreira Carlos Sousa

Bar Júlia Batista

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

