

WOYZECK

Manual de Leitura



WOYZECK

(1836-37)

de · GEORG BÜCHNER
tradução · JOÃO BARRENTO

encenação · NUNO CARDOSO

cenografia · F. RIBEIRO
figurinos · TERESA AZEVEDO GOMES
música original · SÉRGIO DELGADO
desenho de luz · JOSÉ ÁLVARO CORREIA
movimento · MARTA SILVA
preparação vocal e elocução · MAGNA FERREIRA

elenco

ANTÓNIO FONSECA

Capitão; Barbeiro; Soldado; Coro da Estalagem

ANTÓNIO JÚLIO

Carlos, o parvo; Soldado

CATARINA REQUEIJO

Margarida; Criança; Catarina

CÁTIA PINHEIRO

Maria

DANIEL PINTO

Charlatão; Estalajadeiro; Soldado

HUGO TORRES

Doutor; Estudante; Soldado; Coro da Estalagem

JOÃO MIGUEL MELO

André; Segundo Artesão – Aprendiz; Coro da Estalagem

LUÍS ARAÚJO

Judeu; Primeiro Artesão – Aprendiz; Segundo Artesão – Aprendiz;

Soldado; Coro da Estalagem

MIGUEL ROSAS

Sargento; Primeiro Artesão – Aprendiz; Coro da Estalagem

PATRÍCIA BRANDÃO

Velha; Avó; Coro da Estalagem

PAULO MOURA LOPES

Tambor-mar; Coro da Estalagem

TÓNAN QUITO

Franz Woyzeck

assistente de encenação · VICTOR HUGO PONTES

chefia de produção · MARIA JOÃO TEIXEIRA

produção executiva · LILIANA OLIVEIRA

direcção técnica · CARLOS MIGUEL CHAVES

direcção de montagem · TERESA GRÁCIO

direcção de cena · RUI GONÇALVES, RICARDO SILVA

maquinaria · FILIPE SILVA (chefia), JORGE SILVA, ADÉLIO PÊRA, JOAQUIM MARQUES,

LÍDIO PONTES, PAULO FERREIRA

som · JOEL AZEVEDO, ANTÓNIO BICA

luz · JOÃO COELHO DE ALMEIDA, FRED ROMPANTE, ABÍLIO VINHAS

adereços · ELISABETE LEÃO (coordenação), GUILHERME MONTEIRO, DORA PEREIRA

guarda-roupa · CLÁUDIA RIBEIRO (coordenação), NAZARÉ FERNANDES, FÁTIMA RORIZ,

VIRGÍNIA PEREIRA, EDUARDA RODRIGUES, LA-SALLETE OLIVEIRA (costureiras);

ISABEL PEREIRA (adrecista de guarda-roupa); SOFIA PEREIRA (assistente)

auxiliar de camarim · LAURA SOARES

fotografia de cena · JOÃO TUNA

produção · TNSJ

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO · 2005 MARÇO 04·27

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

duração aproximada · [2:00] · sem intervalo

MIC TNSJ

O TNSJ é membro da

UNIAO DOS TEATROS DA EUROPA

Mecenas exclusivo para o TNSJ

ren
Rede Eléctrica Nacional S.A.

apoios

 INSTITUTO DO EMPREGO
E FORMAÇÃO PROFISSIONAL
CACE CULTURAL DO PORTO

Vitalis
ASSISTÊNCIA SOCIAL

ZL
Zona Livre

Picture
TELEVISION

Neta Costa
CAYRES NETO COSTA, S.A.

RADIO POPULAR
Rádio Popular

ARCO
TÊXTEIS

apoios à divulgação

Jornal de Notícias

ANTENA 1

ANTENA 2

agradecimentos

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA

ORQUESTRA NACIONAL DO PORTO

EDP - ENERGIAS DE PORTUGAL

CENTRO HOSPITALAR CONDE DE FERREIRA

MATERNIDADE JÚLIO DINIS

edição · CENTRO DE EDIÇÕES DO TNSJ

coordenação · JOÃO LUÍS PEREIRA

design gráfico · JOÃO FARIA

fotografia · JOÃO TUNA

impressão · ROCHA AG

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Praca da Batalha · 4000-102 Porto

TEATRO CARLOS ALBERTO

Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto

www.tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar

durante o espectáculo. O uso de telemóveis,

paggers ou relógios com sinal sonoro é

incómodo, tanto para os actores como para

os espectadores.

Ir para fora cá dentro

.. Nuno Cardoso

Invariavelmente inscrita numa nossa muito antiga e desejada lista de peças que um Teatro Nacional deve estatutariamente dar a ler, *Woyzeck* foi sendo um projecto sucessivamente adiado. O Ricardo Pais chegou a pensar fazê-lo, antes de decidir entregar-se à deriva de *Hamlet*. Igualmente adiada estava a vontade, também ela antiga, também ela programática, de fazer circular os projectos dos encenadores residentes da Casa pelos seus dois Teatros, para aprofundar a mobilidade e a contaminação de conceitos, de conteúdos, de processos de trabalho. Eu queria muito voltar a *confrontar* o palco do Teatro São João, o Ricardo queria muito *experimentar* o palco do Teatro Carlos Alberto.

Quando, no ano passado, ficou decidido que seria eu a encenar *Woyzeck* no São João e que o Ricardo exercitaria, apenas um mês mais tarde, a demencial saga ubuesca no Carlos Alberto, não estávamos *apenas* a programar textos que consideramos absolutamente centrais na redefinição do teatro moderno, mas *essencialmente* a dar expressão cénica a uma reflexão conjunta e necessariamente complementar sobre o Poder e as suas máscaras. Outra maneira de reafirmarmos que a articulação entre o TNSJ e o TeCA tem sido o resultado de uma continuada (e questionada) tensão produtiva entre singularidades de dois territórios personalizados mas permeáveis.

Esta proposta de leitura de *Woyzeck* cumpre-se aqui e agora. Não me cabe a mim falar da bondade dos seus resultados artísticos. Apenas agradecer, uma vez mais, às maravilhosas equipas desta Casa pela excelência modelar do seu trabalho. ■

Da sobrevivência deste proto-drama

.. José Luís Ferreira

A páginas tantas deste Manual de Leitura, pedimos emprestadas a Heiner Müller algumas imensas palavras sobre *Woyzeck*. Pelo meio de uma reflexão explosiva, singularmente aguda, diz Müller, e fundamenta depois, que *Woyzeck* “sobrevive” a Büchner aos seus vinte e três anos. Excluamos qualquer possibilidade metafísica na interpretação deste termo e sobra-nos aquele território do imperativo artístico onde os temas e as formas encontram a sua justificação, mesmo quando a análise intelectual apenas as apreende décadas ou séculos mais tarde.

A matéria de *Woyzeck*, curva na história do Teatro onde podem encontrar-se muitos dos fundamentos do modo como contemporaneamente o percebemos, chega-nos sob a forma de fragmentos, de um “proto-drama, a matéria-prima com que a arte busca chegar próximo do enigma de uma vida” (palavras de João Barrento, também encontráveis mais à frente). Chega-nos assim, eventualmente, porque Büchner morreu demasiado cedo para encontrar a forma justa que haveria de conformar aquela matéria fragmentária... Ou então porque estes fragmentos correspondem ao esboço de uma “nova forma” apenas entrevista pelo autor, uma ruptura definitiva com o teatro romântico em busca de outros caminhos que não aqueles que desembocariam no teatro naturalista. É, com toda a felicidade, uma matéria imanentemente à procura de forma. Exercício ideal, portanto, para um encenador em fase de densificação de uma linguagem, para um jovem (ainda que não tão jovem como Büchner à data do acontecimento) igualmente comprometido com o seu tempo, que encontra nas matérias com que se debate matéria para o seu próprio debate...

É assim que a “sobrevivência” de uma matéria como esta ao palco do Teatro Nacional São João não pode deixar de ser *expressiva*, quando lida em todas as suas encruzilhadas, sejam elas artísticas ou estratégicas.

Para Nuno Cardoso, que pela segunda vez encena no contexto institucional desta Casa, é o segundo andamento de uma visita – iniciada com *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind – a textos fundadores da dramaturgia contemporânea. Pela segunda vez em dois anos consecutivos, este “método” em formação inscreve-se e cultiva os seus frutos por dentro da dinâmica de uma casa – um lugar do serviço público – onde *criar* é confrontar uma linguagem singular com modos estruturados de enunciação técnico-artística e de comunicação com os públicos.

Para o conjunto de actores que circunstancialmente o tem acompanhado nas últimas produções, é a ocasião de integrar, de uma forma diferente, a “companhia informal” (informal na falta de estruturação formal enquanto tal, não na exigência profissional e pedagógica) em que este Teatro Nacional orgulhosamente se constituiu vai para alguns anos.

Para o projecto de relação desta casa com os seus públicos, cuja partenogénese se pode encontrar na escolha de um repertório, bem como na escolha das formas que a concretização desse repertório há-de assumir, é a feliz ocasião de concretizar um triplo objectivo: dar lugar, no centro mesmo dos modos de criação cujo perfeccionamento são o objectivo central de serviço público a que nos cometemos, a vozes cuja afirmação pode trazer efectivamente alguma inovação, daquela propriamente dita, ao teatro em português; depois, trazer Büchner e este seu *Woyzeck* à lista dos autores e obras visitados pelos públicos desta casa, objectivo já de há muito adiado e necessariamente incontornável; por fim, criar, em conjunto com *Ubu(s)*, de Alfred Jarry, que Ricardo Pais estreará no TeCA em Abril (programática, também, esta “troca” de teatros, quando a normal visão dualista das coisas já toma o São João por “instituição” e o TeCA por “alternativa”), um diálogo temático sobre as formas tangíveis ou inefáveis que o poder tem de se vestir e de se travestir.

Para si, caro amigo que teve a coragem de ler este texto até ao fim, é, será, Teatro. Assim seja! ■



A Majestade do Absurdo

•• João Barrento

“... quem anda de cabeça para baixo tem o céu por abismo debaixo de si.”
(Paul Celan, *O Meridiano*)

“... nada senão o escuro, nada – ele próprio era um sonho.”
(Georg Büchner, *Lenz*)

Woyzeck é o mais (in)acabado exemplo de “drama aberto” da dramaturgia pré-moderna. Não se saberá nunca o que seria esta peça que não chegou a sê-lo, se Georg Büchner não tivesse morrido prematuramente, de tifo, aos vinte e três anos, no exílio suíço. Poderia ter sido um libelo acusatório contra o feudalismo reinante nos territórios alemães em plena era liberal, ou então o testemunho dramático do mais negro “fatalismo da História”, a que alude na carta à noiva de Março de 1834. Os fragmentos dos quatro manuscritos de que dispomos poderiam ter evoluído para uma tragicomédia absurda da qual saltasse a imagem ampliada da grande opacidade, impenetrável, da natureza humana (como na farsa trágica *Leôncio e Lena*). Ou também para uma monumental sátira, escrita da perspectiva atomista-materialista, céptica e cínica, do médico e do pensador anti-idealista Georg Büchner. Nunca seria certamente apenas mais um caso de teatro de *boulevard* ou popular, uma mera tragédia de ciúmes.

Assim, fragmentária e redundante como nos chegou, é matéria movediça e fulgurante, como a dos sonhos. Matéria que configura dramaticamente uma existência singular e exemplar, entre o humano e o criatural, a do homem *Woyzeck*, soldado-cobaia, homem-escravo d’ outros, corpo-com-alma. E matéria para experiências estéticas, um proto-drama, a matéria-prima com que a arte busca chegar próximo do enigma de uma vida. De forma ingenuamente espontânea e cinicamente majestosa. E absurda. A existência, qualquer existência, sempre singular e resistente a todos os determinismos, é pura manifestação do absurdo. *Woyzeck* sabe-o, muito antes de Ionesco ou Beckett, quando pergunta: “E por trás disto o que é que está? Qualquer coisa que não entendemos” (cena 2). A arte, impotente perante a vida, simulacro do real, potencia a absurdidade, é o reino da majestade do absurdo. Qualquer pretensão de elevar a arte a um estatuto mais acabado, da perfeição e da moral, é coisa de charlatão, de vendedor de banha-da-cobra em barraca de feira. Grotesca, como na cena 3 desta versão.

A majestade do absurdo, escreve Paul Celan, lembrando Büchner (no discurso intitulado *O Meridiano*), é o espectáculo da comédia humana, que só na arte, na poesia que coloca o seu “acento agudo” no que é presente e vivo, se pode dar a ver. *Woyzeck* é, com a comédia do absurdo *Leôncio e Lena*, a “obra” de Büchner em que essa presença do humano e dos seus abismos (“Cada um é um abismo, e ficamos com vertigens quando olhamos lá para o fundo”, cena 13) ganha mais força de autenticidade – pela condição criatural do protagonista, pela incompletude da forma, pelo estilhamento das acções e das emoções em cenas-enigma, fora de todos os cânones da tectónica dramática, pela percepção aguda e simultânea dos mecanismos e dos impulsos que determinam o funcionamento de um *corpo*, dos átomos e dos afectos. *Woyzeck*, a personagem, passa por aquelas cenas em transe, sonhando a sua própria vida; *Woyzeck*, a peça, é uma (des)construção onírica, um sonho sonhado por Büchner sobre a matéria – existencial, histórica, social, psíquica – do “caso *Woyzeck*”. Um duplo sonho, estranho sonho. Como o mundo. Como a nevrose de *Woyzeck*, “pobre diabo”, animal de classe acossado, ser abandonado no mundo que é dos outros e condenado ao inferno dos outros.

Na novela *Lenz*, o protagonista, exemplo do poeta romântico que rejeitou a estética idealista que empalha o real, *gostaria* de poder andar de cabeça para baixo. *Woyzeck*, esse, *anda* mesmo

de cabeça para baixo no sonho que é a sua vida às avessas num mundo às avessas. *Lenz* (um modelo que claramente atrai Büchner) é, aliás, um excelente contraponto para entender a personagem *Woyzeck*, o proletário, irmão apenas ideológico do Büchner burguês, liberal e revolucionário. *Lenz* é um nostálgico, *Woyzeck* é um pragmático à força. *Lenz*, aristocrata, ou quase, “procura sonhos perdidos”, mas nada encontra; *Woyzeck* tem sonhos perdidos e encontra o desespero, a morte, o suicídio. Para *Lenz*, a terra está cheia de humores maléficos que a enso-pam, e por isso ele a quer “pôr à lareira a secar”; para *Woyzeck*, a terra não é húmida nem seca, é oca e está cheia de vozes que o perseguem e presagiam desgraça (*Lenz* é um “sensível”, *Woyzeck* é um “possesso”). *Lenz* sabe o que é estar só, cultiva mesmo essa situação à vista do sublime na Natureza; *Woyzeck* nunca está só (nem mesmo quando mata Maria e, ao que parece, se suicida), está sempre rodeado de outros e da sua vozeria. *Woyzeck* é a criatura social(izada) que não tem direito à solidão. Só a cultura pode conhecer a nostalgia de estar só, a natureza, ela mesma origem, não sente nostalgia (a não ser talvez, como sugere Walter Benjamin, a de falar, para se lamentar e fazer um trabalho de luto – coisa também inacessível a um *Woyzeck*). Por isso, *Woyzeck*, que é natureza e segue a natureza, também não tem moral nem virtude – embora seja um “homem bom”, diz o Capitão. Mas a moral não é da criatura, é de uma classe, a burguesa, e do seu dinheiro, e *Woyzeck* di-lo na conversa com o seu Capitão (Büchner retoma aqui, e noutros momentos, as grandes temáticas da discussão ideológica, antropológica, religiosa e filosófica desde o século XVIII). *Lenz*, afinal, escreve (apesar de não querer que o tomem por aquilo que escreve) e, como bom romântico que é, tem “a secreta esperança numa doença”; *Woyzeck* nem ler sabe, e quanto ao resto, ele é a doença. *Lenz* vive na alternância entre estados de serenidade e angústia (porque, de vez em quando, “o Ser lhe falava”); *Woyzeck* é todo só corpo e mente do desassossego (*Lenz* é esquizofrénico, *Woyzeck* é nevrótico e paranóico). A ele se aplicam, melhor do que a *Lenz*, o que o narrador da novela diz deste: “Tudo o que nele acontecia o alucinava [...], como se o Universo estivesse crivado de feridas”. A diferença é que *Lenz* sofre de “um mal invisível”, o *taedium vitae* de poeta romântico, enquanto em *Woyzeck* o mal tem nome: é o desespero do acossado, para quem o tempo não é uma “eternidade” que o transcende e angustia (caso do Capitão), mas um agora (e talvez um amanhã, mas não mais) que o faz “correr por esse mundo fora como uma navalha aberta”. *Woyzeck* não é poeta, mas tem uma intuição filosófica (coisa que a ciência, o Doutor, lhe não perdoa nem entende). É um filósofo do sentido de possibilidade, que coloca “o ser humano” (ele próprio) no equilíbrio instável, sobre “o tracinho de união” entre o Sim e o Não, o bom senso e a loucura – sugerindo a questão dos *limites* e colocando a pergunta essencial de saber qual deles tem a culpa de o outro existir.

E atrás dessa vêm outras perguntas, determinantes para o enigma do seu ser e do seu agir: “por que é que me passou uma nuvem vermelha diante dos olhos?”. A pergunta, como todas as falas importantes de *Woyzeck*, assume a forma de uma fortíssima imagem. Todas as imagens de *Woyzeck* são, como esta, de recorte onírico, “coisas da dupla natureza” que só ele conhece. E a personagem Franz *Woyzeck* quase só fala por imagens (a linguagem da criatura?), ou – tal como Maria – citações e alusões bíblicas. A sua linguagem é a linguagem do (seu) sonho do pesadelo do mundo, por contraste com as vozes de fundo à sua volta, uma espécie de baixo contínuo realista ou idealista, terra-a-terra ou sentencioso, que atravessa a acção: o Capitão e a sua moral, o Doutor e a sua ciência positivista, o Tambor-mor e a sua boçalidade, os estudantes e o seu ateísmo de pacotilha, os aprendizes e a sua filosofia de aguardente, o Barbeiro e

a sua sabedoria adquirida, André e o bom-senso da mediania, até Maria, com o seu vigor e o saber bíblico popular do seu discurso. Sobressaindo desse coro, como uma primeira voz inquieta e visionária, *Woyzeck* e a linguagem do delírio, onírica e imagética, uma linguagem que parece vir-lhe de outro lugar, de *fora dele*, alguém que, ao menos para os outros, está fora de si – da terra (as vozes que ouve) e do céu (os clarões e o ribombar ameaçador). Um dos momentos em que esse alfabeto secreto se torna mais sibilino e carregado de presságios é aquele, já perto do fim, em que a Morte, a grande abstracção, é dada ainda e sempre por uma imagem: “a noite de todos os dias”, que “ainda não é”. *Woyzeck* é, nestes fragmentos, o maior e único suporte da poeticidade da linguagem de Büchner.

Ora, num mundo de “realistas” como o que rodeia *Woyzeck*, o sonho é sentença de morte (também o Danton de Büchner morre porque quis parar a marcha do Terror e sonhar por um instante). Sentença de aplicação lenta e progressiva, que transforma “homens bons” em assassinos, e que determina, nas personagens de Büchner, um percurso fatal: o da devoção natural (em *Lenz* o panteísmo, em *Woyzeck* a “bondade” de antes da alucinação provocada) para formas de ateísmo demente (em *Lenz*, poeta e metafísico, pelo tédio de Deus; em *Woyzeck*, simples natureza, telúrico e supersticioso, pela blasfémia). A evolução também pode ser para a afirmação de um cepticismo radical, de um niilismo *avant la lettre*. Que significa, logo no primeiro dos manuscritos, a cena da história da Avó, conto de fadas e sonho cósmico? Uma visão do universo – Terra, Lua, Sol, estrelas – como um grande palco vazio, eternamente igual, em que astros-sósia, em número infinito, se repetem e imitam uns aos outros. Tudo igual, tudo vazio, tudo morto. Büchner antecipa em quase quarenta anos a visão desencantada de um outro revolucionário, da Comuna de Paris, Louis-Auguste Blanqui e a sua “hipótese astronómica” da “eternidade pelos astros” como filosofia da História e do eterno retorno do mesmo: “A nossa Terra, bem como os outros corpos celestes, é a repetição de uma combinação *primordial*, que se reproduz sempre da mesma maneira e existe simultaneamente em milhões de exemplares idênticos. [...] Aquilo a que chamamos progresso está enclausurado em cada Terra, e desvanece-se com ela. Sempre e por toda a parte, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo *décor*, sobre o mesmo palco estreito, uma humanidade ruidosa, enfatuada da sua grandeza, julgando-se o universo e vivendo na sua prisão como num espaço infinito. [...] O universo repete-se sem fim e marca passo sem sair do mesmo lugar. Imperturbável, a eternidade representa, até ao infinito, o mesmo espectáculo”. (L.-A. Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, 1872). No conto da Avó, a Terra é “um pote entornado”, a condição humana abandono e solidão. Logo a seguir, *Woyzeck* diz apenas a Maria: “São horas”.

Esta poderia ser a leitura cósmico-existencial de *Woyzeck*. Mas há no conjunto das cenas aparentes factores de perturbação desta leitura (que talvez a validem ainda mais, se ela lhes resistir). Como é possível falar de conto de fadas ou de sonho com personagens de uma verosmilhança realista, tratadas com um enfoque materialista ou satírico, e de uma humanidade tão crua e elementar? É exactamente esse o “método” de Büchner: levar o realismo ao ponto em que o seu real se transfigura, dar o particular de forma tão insistente e consequente que dele se destila uma qualquer universalidade (e o “método” é servido aqui por uma “técnica”, a do fragmento, que propicia e apoia esta via indutiva, ou “abductiva”, como diria Peirce). O que se passa é que a normalidade das vidas humanas é mostrada a uma luz tão estranha e irreal que cai no absurdo e no onírico (é a conhecida “loucura da normalidade”, de Arno Gruen). Nisto, Georg Büchner foi o maior precursor na história do teatro alemão – precur-

sor de expressionismos e surrealismos, de existencialismos e teatros do absurdo. O *fait divers* (o caso histórico de *Woyzeck*) é elevado à potência de *exemplum* da condição humana, ou, segundo outras leituras, da condição social e do lugar histórico do proletário. *Woyzeck*, o seu caso e a sua execução pública em Leipzig, é o grande *reality show* de uma época histórica radicalizada entre restauração e revolução. *Woyzeck*, vítima e anti-herói, proletário e louco, fornece os ingredientes para essa dupla leitura. *Woyzeck* é corpo que sofre e carne que sonha, feixe de nervos que alimenta experiências e tem visões de apocalipse que os acomodados e integrados não podem ter (“Há um fogo que dá a volta ao céu e um som de trombetas a cair sobre nós”; “Por que é que Deus não apaga o Sol para todos se enroscaem a fornicar, homens e mulheres, pessoas e bichos, uns por cima dos outros?”). *Woyzeck* é protagonista de um *thriller* trágico de recorte *naïf* (uma encenação recente faz dele um *serial killer*), um artista-visionário que cria beleza com as suas imagens e com o sangue que faz correr (“Um bom assassínio, autêntico, um belo assassínio!”).

Quase nada do que acontece nestas cenas poderia ter acontecido. E, de facto, os autos e os pareceres do processo histórico não o legitimariam. Mas agora tudo isso passou para o reino da “majestade do absurdo”. Aí, o vulgar tem de ter outro sentido, só pode ser o sonho de uma outra condição humana. E o pesadelo desta, que é a nossa ainda hoje, e se diz “real”. Aí, nos fragmentos repetitivos, mas com um nexos e uma lógica interna, o sangue rebelde-se contra a História, a ciência, a moral, que o querem domar. Na forma aberta da peça – e do sonho –, a lógica não é causal, o leitor/espectador é obrigado a voltar ao princípio, relê e vê cenas já vistas. Como no sonho, o princípio organizativo é o da recorrência, da redundância e do choque. Do absurdo dominante, majestático. A melhor forma de dar estas personagens seria provavelmente por meio de silhuetas. Esfumadas e subitamente nítidas, como as imagens do sonho. Um caminho possível para a montagem de *Woyzeck* (legitimado pela desarticulação dos fragmentos e a dominância do discurso obsessivo do protagonista) seria o de imaginar que a peça começava com a morte de Maria por *Woyzeck*, e tudo o resto seria um *flashback*, um sonho dessa “bela morte”. Se assim fosse, todo este caos de cenas seria, ainda mais, um grande sonho de *Woyzeck*, o grande e mísero solitário. Como numa das últimas encenações, a de Bochum, em Outubro de 2004: *Woyzeck* sozinho em palco, falando com marionetas e manequins de montra, e toda a “acção” a brotar dele, tudo – figuras, acontecimentos, cenários da história, o sentido da própria História – reduzido, ou ampliado, à dimensão de uma fantasmagoria interior de *Woyzeck*, perdedor e alienado, criminoso e proletário, vítima e cobaia, rural e urbano, pobre diabo e frio fundamentalista, ser inquieto e escravo-de-outros – *Woyzeck só ele próprio*. Podemos facilmente imaginá-lo gritando o que se lia num postal de divulgação da montagem feérica de Bob Wilson e Tom Waits que, partindo de Copenhaga em 2000, correu meio mundo até há pouco tempo (e nisso foi acompanhada, só nos últimos quatro anos, por cerca de trinta encenações diferentes):

If there's one thing you can say about
MANKIND –
there's nothing
KIND about **MAN**

Se alguma coisa se pode dizer sobre a
HUMANIDADE –
estamos muito longe de uma
HUMANA IDADE



Ainda não é a noite de todos os dias

Uma conversa com **Nuno Cardoso**

(11 de Fevereiro de 2005)

A meio caminho entre o estado de texto literário – e fragmentário – e mais uma investida na carne (de verbo em si mesma disfarçada), vi passar este *Woyzeck* e tentei apanhá-lo. Como nos sonhos, facilmente se salta para um comboio em andamento. Percebi que, mais uma vez, o Nuno avança sem rede, embora nem saiba gabar-se disso. Fiz três vezes sacudidas viagens. E, à terceira, parámos para conversar. **Regina Guimarães**



Regina Guimarães Vamos ser um bocadinho formais e fazer de conta que mal nos conhecemos. Pergunta preliminar: como chegaste à escolha do Woyzeck? Sei que, durante algum tempo, hesitaste entre vários textos. O que levou a que, por fim, te fixasses neste?

Nuno Cardoso Eu andava a ler *A Gaiivota* e *Ricardo II*, e depois falei com a Regina, à frente do TeCA, que me aconselhou a ler o *Woyzeck* outra vez. Eu disse-lhe que me parecia um tanto estranho. Mas depois fui para casa, li o texto, dei-o a ler aos actores e decidi montar a peça.

Quais os critérios que a tua equipa adoptou no trabalho de fixação do texto que estás a encenar? Qual o papel do tradutor nessa abordagem dramaturgica?

O João Barrento traduziu os quatro fragmentos e fez o favor de os explicitar em termos de grelha, para eu poder acompanhar as várias fixações de texto que tinham sido feitas ao longo do tempo. Entretanto, nós já tínhamos lido as várias versões/fixações encenadas em Portugal, desde o trabalho da Cornucópia ao trabalho de Évora, passando pelo do professor Ludwig Scheidl em Coimbra. Depois, em cima das informações que o João me deu, a partir do núcleo de actores reunidos para a encenação e tendo em conta a ideia que eu concebera para o *Woyzeck*, optei por uma organização maximalista dos fragmentos (dos quais alguns foram sendo retirados durante os ensaios) e por seguir, *grosso modo*, a fixação mais recente (com algumas alterações, todavia: juntei os fragmentos do quarto, antecipei um pedaço do do Capitão, e fundi as cenas 22 e 23, do Barbeiro e do Tambor-mor). O que tem acontecido é que, à medida que vamos improvisando à volta do que seria o percurso das personagens ou a trama (o enredo), vamos corrigindo o texto e limando arestas em relação à primeira proposta. A ideia que se perseguiu foi resumidamente a seguinte: começar por apresentar os protagonistas – a Maria e o Woyzeck – e expor a situação; depois explicitar as causas, com as cenas dos torcionários e as cenas subjectivas da vida quotidiana e pessoal do Woyzeck, para por fim nos centrarmos na descoberta da traição – ou melhor, na sua verificação, já que a descoberta é anterior – e no crime. Não foi propriamente uma abordagem muito original.

Este elenco está crivado de reminiscências de outros elencos teus. Provação: achas que te deixas influenciar por este leque de actores dilectos – embora digas sempre que só pensas em distribuição após um tempo de trabalho laboratorial –, no sentido de te inclinares para textos passíveis de lhes assentar como luvas...?

Por um lado, sim. Por outro lado, como a Regina sabe, eu tenho uma enorme dificuldade em chamar pessoas para as minhas peças, devido ao tipo de trabalho que exijo dos actores. Portanto, quando os actores aceitam trabalhar comigo, eu valorizo-os muito e, mesmo depois de acabado um espectáculo, é com eles que continuo a trabalhar e a ler textos. Assim sendo, a opinião deles conta imenso. Por fim, creio que sou influenciado por estes actores à medida que enceno e os dirijo...

Mas é verdade o que diz. Este elenco descende de *O Despertar da Primavera* [2004] e está provavelmente em trânsito para um outro projecto. Sim, sou influenciado por eles. Nenhuma pessoa que se entregue e esforce da maneira como eles fazem poderia deixar de ser ouvida quando o encenador, que lhes pede tanto trabalho, escolhe um outro projecto.

É como se houvesse, algures, uma companhia informal... É bonito isso poder existir. É bonito e é uma espécie de sonho que deve permanecer intocado. É bom que haja uma ideia de companhia mas que ela seja informal, porque não se trata de uma estrutura rígida, oficial. Toda a gente é livre de ir e vir. Existem cumprimentos que se vão estabelecendo ao longo do tempo. Acontecem encontros que ora nos aproximam, ora nos afastam. Estou certo que algumas pessoas, depois de uma primeira experiência, nunca mais vão querer trabalhar comigo e reciprocamente. Mas também estou certo que outras pessoas aparecerão. *O Despertar da Primavera* foi fantástico porque encontrei actores que estão dispostos a acreditar em mim – isso é muito gratificante...

Entrando mais concretamente nesta peça ainda em fase de ensaios. Uma sofisticação que muito me perturba no Woyzeck é a morte da Maria. Apesar de ser um acontecimento fortíssimo e anunciado, não resolve a tensão especial que urde a atmosfera – eléctrica como as assombrações do Woyzeck – desta história em que o assassino se engana na escolha da vítima. Quais as tuas estratégias para exprimir essa estranha mundividência? Eu acho que a morte da Maria é aquilo a que os americanos agora chamam um “dano colateral”. A Maria morre porque Deus limpa o rabo aos sonhos dos pobres. Porque ninguém está a ver. Porque vai acontecer assim mesmo. Porque a gente quer mais depressa descobrir uma justificação específica para uma coisa do que analisar as causas dessa coisa. Quando o Woyzeck mata a Maria, aquilo não é um clímax, é simplesmente o que tinha de acontecer para nada mudar. O crime do Woyzeck contra a Maria é apenas mais um passo para ele se transformar naquilo que é, a saber: uma besta de carga que puxa pela nossa sociedade. Nós vivemos numa sociedade capitalista da qual fazemos parte. Como já lhe disse, quando conversámos acerca de *O Despertar da Primavera*, cada um de nós tem o seu papel activo nessa sociedade. E esta sociedade precisa de bestas de carga para ser puxada. Na altura em que o Büchner escreveu, seriam os trabalhadores e os soldados. Neste momento, são os ruandeses, são os indonésios que fazem botas da Nike, são os indianos por causa dos cremes que espalhamos na cara, são outras bestas de carga que permitem que a nossa sociedade seja democrática, livre, etc. E o destino dessas bestas de carga é, um pouco como Orwell disse, depois de gastos, serem vendidos a carneiros para a carne ser comercializada e os ossos serem usados para sabão e botões. Portanto, não se cumprem, de uma forma bela, num assassinio ou na loucura. O destino deles é bem mais cruel e real do que isso. As mortes belas, as mortes catárticas que nos fazem sentir bem, foram inventadas para que a sociedade livre e democrática, seja a grega ou a actual, possa experienciar bem-estar e julgar que está a fazer algo em favor do progresso. Se esta peça tivesse sido feita na Grécia, entraríamos na ordem do fantástico porque o herói não seria Aquiles mas um escravo de Aquiles. Todas as sociedades que são vistas como livres, justas e progressistas têm um lado escuro, uma face negativa. É o lado dos desgraçados, das bestas de carga que trabalham a vida inteira, cujos filhos trabalham a vida inteira, para quem não há futuro, para quem não existe uma ideia de belo. Um pouco como o Woyzeck diz na cena em que se despede do André: “Quero meu coração sangrando...”. A desgraça deles é uma coisa que se parece ao destino e eles têm de a aceitar. Por conseguinte, aí radica o que nos levou e encorajou a construir esta encenação. Por outro lado, a gente só pode falar disto como se de um sonho se tratasse porque, ao mesmo tempo, é quase inacreditável. Mas a verdade é que é verdade e nós somos os predadores...

O Woyzeck, humilhado e ofendido, distrai-se, ao longo da peça, com leituras superstitiosas do desconcerto do mundo. Fala do que está por trás, do que está abaixo, de brilhos e luzes que o transcendem. Qual o valor que atribuis a esse lado quase ridiculamente mediúncico – ou talvez puramente obscurantista – da personagem?

Isso é a dimensão trágica e talvez sobretudo patética do Woyzeck. A sua voz vai retratando uma sociedade e mostrando que ele não a percebe. No trecho em que ele diz “cada um é um abismo e ficamos com vertigens quando olhamos lá para o fundo”, está absolutamente certo. Mas dizer uma coisa e percebê-la não é de todo o mesmo. Quando ele dirige aquele discurso ao Capitão, revelando aceitar o seu destino – “se eu tivesse um chapéu e um relógio e uma *anglaise*” –, também sabia o que é a virtude: por um lado, mostra resignação, por outro, mostra que não sabe quão mal está. É nesse ponto que se manifesta o destino do Woyzeck enquanto personagem trágica, pois é algo que ele nem sequer suspeita que pode evitar. Todavia, não me parece que devamos sobrevalorizar essa vertente porque corremos o risco de começar a dar lições de moral ao público. Não é para isso que se faz teatro. Faz-se teatro para se dizer o que se pensa em determinado tempo e lugar.

As cenas de grupo – feira, estalagem... – adquirem uma inesperada importância e grande peso nesta tua encenação. De que maneira pretendes que contaminem o sentido global da peça?

A cena da feira – à qual o Victor Hugo [Pontes] deu uma grande achega com o elemento do carrossel – e a cena do baile – para a qual foi fundamental o que a Marta [Silva] ali trabalhou – são, no meu entendimento, muito importantes. A da feira representa a sociedade, o circo em que nós estamos transformados. E eu tenho uma ideia contemporânea do que é a sociedade, não tenho uma noção do século XIX. Portanto, o movimento, a velocidade e a prolixidade de signos que ali se encontram são próprios da sociedade em que vivemos. Trata-se do carrossel do século XXI e não do carrossel do século XIX. O baile representa uma pulsão fundamental, uma espécie de vertigem à qual nos entregamos, hoje mais do que nunca. São por conseguinte dois momentos simbólicos que funcionam como placas giratórias que fazem avançar a peça. A feira está no meio das causas e dos efeitos de toda a vida do Woyzeck. O baile aparece como catalisador do destino ou da acção do Woyzeck. Também são pensadas como reflexos do olhar do Woyzeck. Ambas as cenas me são muito caras.

Aí arriscas a pura subjectividade do próprio Woyzeck?

Sim, é isso. Aliás, em toda esta peça, a certa altura – não sei se isso passa – instala-se uma espécie de *warp speed*, de velocidade para além da luz e a peça começa a ser vista pelos olhos do Woyzeck. A partir do momento em que ele leva na cara e diz “ainda não é a noite de todos os dias” (ou seja, a última parte), a peça passa pelo olhar do protagonista. É importante que as pessoas percebam isso, porque pretendemos mostrar a realidade segundo o Woyzeck tal como nós o concebemos. Por isso é que na última parte a encenação se fragmenta e eu não sinto nenhuma necessidade nem de concreto, nem de objectivação. O que tentámos fazer foi mostrar as acções e os estados tais como os olhos do Woyzeck os veriam até à morte da Maria. Depois da morte, volta outra vez o concreto, com a taberna e o julgamento das pessoas – e aí o nosso Woyzeck passa a ser visto pelo público que, por exemplo, seguiu atentamente, nos jornais, o caso da Joana, a tal criança desaparecida no Algarve, pelo público que tece juízos de valor a partir de notícias do telejornal de dez segundos, as quais, em regra, são hipóboles daquilo que sucedeu...

O facto de te apoiares tão explicitamente em signos da linguagem expressionista significa que rejeitas em bloco aquilo que o texto de Büchner contém de ainda romântico e já naturalista?

Eu compreendo e não rejeito. Acho até que podem surgir encenações óptimas valorizando exactamente esses aspectos. Esta encenação tem para mim um cunho muito especial. Tem a ver com a minha vida, com as minhas raízes. Ao contrário do que fiz em *O Despertar da Primavera*, tento seguir aquilo que me parece justo no meu coração. Não me esforço por chegar a um meio-termo, a um compromisso entre o que seria o universo do criador que escreveu e o universo do criador que encena. Isto é um texto de revolta. É um texto que fala do negativo de uma sociedade. Incluindo-me a mim próprio no negativo, optei por ser eu a falar, sem gerir meias-tintas. Se algumas vezes tenho uma leitura mais expressionista do que é o texto – e, de quando em quando, ainda mais rarefeita do que o expressionismo – não é por falta de consciência de que se fosse mais exegético o caminho seria outro. Eu tenho perfeita consciência disso. Foi uma escolha premeditada que tem a ver com este momento e com a minha pessoa como português. As pessoas podem dizer o pior possível e apontar os erros, mas não deixa de ser uma opção perfeitamente consciente – aliás, por isso mesmo pode ser julgada.

Falaste-me em ambientes de conto infantil explorados na primeira fase dos ensaios. O que é que pretendes que reste dessa incursão num imaginário tão feérico quanto moralista?

O feérico sim. Não o moralista.

Então, a propósito de feérico, qual o papel da música nesta versão do Woyzeck? Como é que a música “off” deve conviver com os rit-

mos internos da peça e, sobretudo, com os vários apontamentos de música “in”, cantada ou executada pelos actores?

Aí está uma boa pergunta, Regina!!! Ainda não sei. A música não está totalmente acabada. A música “off” traduz uma ideia de vertigem. Uma ideia de vertigem não dramatizante – as principais referências foram as polkas, as valsas, a música de carrossel... E depois os agudos e os graves, que são muito recorrentes nos meus trabalhos. Tirando isso, a música “de dentro” é de um cariz mais... popular, mais singelo. Essas melodias estão muito ligadas ao que os actores estão a sentir. Não se compôs música para as canções que os actores cantam... foi o que lhes saiu nas improvisações.

Isso sente-se muito bem. E, no caso da Cátia, resulta maravilhosamente.

Espero bem que sim... esperamos.

Quando a Cátia embala, a voz tem uma respiração de cantiga e de conversa. As pessoas, no quotidiano, não cantam em cima de um palco. Cantam e conversam ou fazem outra coisa ao mesmo tempo. É interessante exprimir tão bem no palco aquilo que é o sal da rotina. Enfim, resulta perfeitamente.

Gostava que me falasses um pouco do espaço cénico e do guarda-roupa que eu ainda não tive a oportunidade de ver.

Para o espaço cénico, a ideia foi uma folha vazia. Uma folha de papel amarrotada. Depois transformou-se numa folha de cimento. Aí estava muito presente uma ideia de neutralidade e, ao mesmo tempo, de dificuldade, de sonho e, simultaneamente, de materialidade. Foi um pouco por aí. Eis o motivo da presença do poste de electricidade. Definitivamente, eu não queria usar paredes. Tenho uma obsessão por redes... Cada vez que enceno uma peça, ponho lá uma parede. Desta vez, nem pensar. Queria uma coisa mais vazia e que a parede estivesse dentro da cabeça dos actores e não fora...

Quanto ao guarda-roupa: por um lado, eu não sinto muita necessidade de fugir à época. Mas, por outro, também não preciso que os figurinos sejam “à época”. Portanto, o guarda-roupa, para além de ter sido desenhado pela Té [Teresa Azevedo Gomes] e de propor figurinos muito engraçados (mais relacionados com a personagem do que propriamente com a época), depois pretende-se que tudo nele se misture com peças actuais e fatos disponíveis no S. João (e estes têm vindo a ser escolhidos pelos actores). O guarda-roupa definitivo resultará dessa síntese.

Uma última pergunta... Entre *O Despertar da Primavera* e o *Woyzeck*, eu vejo uma continuidade do questionamento dos conflitos (e confusões) entre Natureza e Cultura. O teu próximo trabalho retomará esse fio condutor?

Eu gostaria muito que o meu próximo trabalho fosse *A Gaiivota* ou o *Ricardo II*. Portanto, entraria mais no domínio da Cultura, virando costas à Natureza... Mas o que eu acho fundamental lembrar – e isto, na minha boca, já parece um disco riscado – é que nós, enquanto Homens, nos esquecemos do que somos. E esquecemos que a única certeza que temos é a morte. Por isso é que não aproveitamos a vida. E vivemos fechados numa espécie de casulo que permite justificar-nos muita coisa, sob a forma de extraordinárias ficções. Por exemplo, o tsunami veio revelar muita da nossa fragilidade. Não somos capazes de encarar as nossas limitações e o nosso fatal perecimento. Portanto, damos cabo das florestas e dos mares, damos cabo do planeta, damos cabo dos outros seres humanos e damos cabo de nós próprios, na vertigem de sermos todos um abismo. E quando olhamos para nós mesmos, fica tudo negro e assustamo-nos. É sobre isso que eu penso.

Quanto ao resto, são os dois trabalhos que já mencionei que me proponho fazer. Embora cada vez mais me apeteça fazer uma comédia e falar de outra coisa. Ou falar da mesma coisa de outra maneira (o que também me parece possível). Só que a comédia deve inspirar muito respeito. É sob essa condição que a comédia pode ser bem feita. E eu gostava de fazer uma comédia exactamente com estes actores, não com outros. Gostava de ter a felicidade de lhes poder proporcionar um tempo em que nos dispuséssemos a fazer uma comédia. Acho que eles merecem. Felizmente só vão ler isto depois da estreia. ■

Ensaaios, diários

.. Regina Guimarães



29 de Janeiro

Este naipe de actores, oriundos de vários baralhos, que aqui se volta a juntar, recompondo uma paisagem familiar. Este espaço assombrado por um outro *Woyzeck*, o Alban Berg da Birmingham que tanto deu que falar. Este tempo de promiscuidade que é o do ensaio – parece que estamos num abrigo, em plena guerra, mas contra quem? Este(s) fragmento(s) de Büchner, cujas ramificações desenham estranhos tropismos.

Tentemos ver as linhas com que o encenador se cose.

Arpenho-me de ter aceite estar sentada no lugar de quem vai escrever. Porque mal a “récita” começa, os meus pensamentos perdem-se nos meandros das canções e dou comigo a matutar na seguinte questão: por que é que elas (as canções), por alegres que sejam, tornam tudo mais triste? Uma canção é um peso que se carrega e um fardo que se pouca. Não?

Espero mais ou menos tudo do Nuno Cardoso, quando ele mete mãos e pés à obra. Se ele me fala de “despsicologizar”, eu ousou entrever várias personagens alucinadas pela fome e outras tantas a fazê-las marchar a toque de caixa. O chão que as primeiras pisam é a materialização de séculos de vexame e de toda a humilhação vindoura. O chão que os segundos calçam é a terra movediça de milénios de bom senso travestido (também) de filosofia. Mas, a crer como Heiner Müller que esta narrativa – *Woyzeck* contra *Woyzeck* – é transtemporal, resta a reserva de que, se os actores não parecerem frágeis, ninguém admitirá a dupla dimensão mortal/imortal das personagens. Como dar corpo mental a um protagonista tão melancólico quanto assustadoramente primário sem cair na referência crística?

Perante a exuberância da prestação dos actores ao longo da noite e dado que, embora já corrido, o ensaio ainda sofria de muitas excrescências que seguramente virão a ser limadas, deixei-me arrebatado por uma série de pormenores como o discursar do Capitão – qual professor reformado? – e pela especificidade química do tandem Tónan-Cátia, esquecendo (ou quase) o cerne da história: um homem “bom”, perturbado por visões proféticas e toldado pela obrigatoriedade social do ciúme, assassina a sua companheira (uma mulher “má”), porque não conceberia matar o mundo de homens de “bem” que o desacompanha. De resto, todas as personagens de *Woyzeck* têm a particularidade comum de parecerem perdidas nos/dos seus textos, o que torna difícil percebermos as suas “intenções” – contentemo-nos pois com suas “tensões”.

Já de saída, após um terrível acidente que me/nos transtornou – a Cátia Pinheiro estatelou-se, muito magoada, no chão –, pensava para comigo que, se as circunstâncias fossem mais leves, me apetecia falar ao Nuno de sonambulismo, de personagens que, condenadas a sonhar, fossem obrigadas a cometer os mesmos actos que teriam praticado acordadas.

6 de Fevereiro

Um elenco quase integralmente jovem dirigido por um jovem encenador. Quase tão jovem como Büchner à data em que escreveu a peça... Estes são pontos de contacto entre tempos – onde a carne dói, ninguém se desdiga –, mas não deixa de ser interessante constatar que Büchner gozava de uma sólida formação política ao contrário do que agora está em voga entre a gente nova. Talvez por isso, no fim deste segundo ensaio – muito mais limpo e legível do que o primeiro – me fique a impressão de ter surpreendido um jogo infantil (do género: os mais pequenos foram ao guarda-fato dos pais e hop!). Conquistou-se candura talvez em detrimento de um feroz questionamento da noção de destino. Por muito que o Nuno Cardoso peça aos actores que “não façam ligações psicológicas entre as cenas”, há uma energia assaz específica – um ritmo, as mesmas mãos amassando o mesmo pão – que as liga, com alguns momentos de júbilo (e muito bem!). Em todo o caso, as personagens da peça aludem a uma sensação de pertencerem a um todo que lhes escapa e habitam os seus feitos respectivos como se dormissem em casa após uma longa ausência – isso coloca-as em trajectórias paralelas, mesmo quando aparentemente se tocam, se abraçam, se agridem, conversam, fornicam.

Acresce que a personalidade de *Woyzeck* se desdobra em matizes tão proféticos que toda a peça se pode ler como uma espécie de apocalipse. Ou o seu *leitmotiv* não fosse “onde é que isto vai parar?”... Büchner pretendeu porventura dar fala e corpo a um ser que se revela incapaz de interpretar os seus próprios presságios, ou melhor: que os entende mal para nós melhor os entendermos. Uma fatia muito importante das falas do protagonista (da abertura ao final) é constituída por visões, pressentimentos, adivinhações, máximas, provérbios, etc., compondo ante os nossos olhos uma criatura tanto mais inquietante quanto ignora a natureza daquilo que a persegue – “Parece que andas sempre a fugir, *Woyzeck*.” “És uma navalha aberta a correr por esse mundo.”

A subtilidade da construção da personagem do soldado aluado lança uma luz ofuscante sobre a totalidade dos fragmentos. *Woyzeck* é aquele que, sem possuir verdadeira consciência política – atribui perigosas bruxarias aos pedreiros-livres –, é possuído pela genuína certeza de que a virtude é incompatível com a pobreza. Todavia, *Woyzeck* não consegue discernir: ele limita-se a identificar o suor, de quem trabalha e sofre, na testa do próprio filho. É essa forma de cegueira de classe que o leva a enganar-se de inimigo e a escolher a vítima errada.

Pelo seu lado, Maria não menos se logra, interpretando como “maldade” a necessidade de satisfazer a sua libido – quando, de facto, o desejo carnal exprime, também ele, humilhação de classe. Embora Maria chegue a confessá-lo na magnífica cena frente ao espelho que hesita em ser janela, está condenada ao fechamento na noção de pecado e correlativo perdão na voz passiva.

É interessante notar que o Nuno consegue jogar a cartada puritana do deboche nas várias cenas de grupo – feira, estalagem –, as quais cada vez mais adquirem um travo a Grosz, perdendo o tom demasiado rural que nelas poderíamos entrever. Nestas cenas, o atordoamento convive bem com a exploração do fantasma do autómato e não será impertinente convocar o escravo de Caligari e as máquinas de Müller para entendermos plenamente o seu alcance. Recusar uma pós-História implica aceitar a proposta duma monstruosa antecipação do fim do mundo?

A Cátia retomou, pela primeira vez, os ensaios. Tem o cabelo cor de azeviche como a Branca de Neve. A preceito.

11 de Fevereiro

Recapitular a aventura de assistir a estes três ensaios – a pretexto de diário, género pouco meu – poderia, no limite, transformar-se numa tentativa de entrar na pele de *Woyzeck* – por muito descarnado que o pintem – e desejar, como ele ardentemente, presenciar ao fim do mundo. Porém, esta partitura contém acordes tão românticos e harpejos tão bíblicos que eu não teria dedos para tanto.

Recapitular a aventura de ser aceite no ainda pequeno círculo de espectadores, entre roupas deixadas ao avesso e cinzeiros improvisados, entre sapatos sem par e ímpares suspiros, talvez possa passar por enumerar algumas imagens cénicas que estou certa de guardar na memória, a saber: o que constitui, no meu entender, o lote das melhores “trouvailles” do Nuno e sua equipa:

- O espelho a caminho de janela (ou a janela cujo uso fosse tão-só de espelho) onde Maria visualiza a modalidade da sua clausura;
- O carrinho de mão (suposto carregar pesos) em notória simetria com o carrinho do bebé (vazio) que Maria empurra/empunha como arma de defesa;
- As referências aos autómatos (devir forçado das bestas) que fariam as delícias de Heiner Müller e nos gelam a espinha (caso ainda tenhamos alguma coluna vertebral);
- A subtil erotização do bom senso pequenoburguês por um Capitão que anda fardado de filosofia barata;
- A escolha da dança das cadeiras (a única cuja regra obriga à exclusão) e a batota que com ela se faz;
- A química particular dos “pares” – Maria/*Woyzeck*, como é óbvio, mas também Maria/Tambor, Maria/Parvo, *Woyzeck*/André, Capitão/Professor, etc. – que consubstancia uma inflação de duplicidades nos fragmentos de Büchner, reforçando a impressão de “dança da vida”;
- *Woyzeck* carregando, com crística abnegação, todas as cadeiras, numa quase resposta à mais bela peça coreográfica até hoje jamais escrita (por Pina Bausch);
- O “Hino à Alegria” de Beethoven cuja simbólica (recente) transforma o pedante discurso do Professor numa tão perigosa quanto obviamente europeia “langue de bois”;
- A utilização da sonoridade musical dos copos para tornar ainda mais ofélico o fantasma de Maria;
- Sobre fundo de dançarinos solitários (só lhes falta as garrafinhas de plástico das festas temporâneas...), *Woyzeck* cuspidamente o seu longo rosário de ervilhas, numa comovente auto-citação de uma encenação mais antiga (*Antígona*, estreada salvo erro em 2001, no Teatro Helena Sá e Costa).

Até agora tenho sido convidada para ensaios sem luz, nem cenário, nem figurinos, nem banda musical definitiva. Cada cena se assemelha – e isso é bom, se concordarmos com o pressuposto do Nuno – a uma folha arrancada a um livro.

Confesso que percorri atentamente, ontem pela primeira vez, todo o material traduzido e organizado pelo João Barrento. E este obrigatório estreitar de um laço de familiaridade com o texto de Büchner convoca um *Woyzeck* insano, esquizóide, demasiado atento aos signos e emocionalmente condenado a confundi-los com seus medos. O modo de consciência que o define é a vertigem face ao abismo. Prova disso parece ser a sua entrega a uma personagem que ele considera um louco torcionário – escudado pela ciência (mas onde é que nós já vimos isto desde então?). A figura do pobre diabo, à qual *Woyzeck* de bom grado se molda, gaba-se de entender a fala da natureza mas, ao mesmo tempo, sofre de indigestão de discursos moralistas. Assim, *Woyzeck* mata porque isso é socialmente previsível e indiferente ao curso do cosmos.

Entre a inquietação “onde é que isto vai parar?” e a palavra de ordem “sem parar!” se joga uma narrativa na qual todos os intervenientes precisam de sentir-se atordoados para conseguirem atravessar as várias espessuras de realidade onírica com que se deparam. Nessas espessuras – ou esferas – quem não correria o risco de ser silenciado?

18 de Fevereiro

Assisto a este ensaio debaixo do tecto do S. João, não sem ter tempo para passear mais uma vez os olhos pela pequena grande caixa cor de carne e oiro. Talho e talha dourada. Desta vez o cenário está já muito serenamente instalado sobre o palco e o José Álvaro vai varrendo o objecto de caprichosos jogos de luz. Em rigor, a primeira impressão é estarmos perante uma escultura cénica que os actores deverão habitar. A ondulação brutal do cimento, mais do que uma folha amarrotada (descrição do Nuno), sugere-me a representação dos fortíssimos movimentos tectónicos que fizeram lindos mares e montanhas, mas também provocam catástrofes naturais. Em conversa, o Nuno lembra-me que o início dos ensaios foi marcado pelo hipermediatizado maremoto que devastou vidas e haveres nas costas asiáticas. E eu não posso deixar de repensar nos gestos e palavras de *Woyzeck* que exprimem a ideia de que ele ouve o som da terra a tremer e se julga capaz de comunicar com ela (“é como se o mundo falasse”), “esgotando-se”, como lhe diz o Capitão, nesse seu estado de semi-transe e nesse seu rudimentar pensamento alegórico. Aliás, quando *Woyzeck* decifra “sangra a cabra” é como se acesse a uma voz realmente antiga que lhe ordenasse: mata em vez de morrer.

Bom, é preciso que se note que o Nuno e a sua “informal” companhia andam às voltas com o Büchner há mais tempo e mais seriamente do que eu, com toda a certeza. Duvido que possa descobrir no seu trabalho algo que eles não estejam carecas de saber. Não me podendo gabar de ser especialista desta fascinante dramaturgia, resta-me um papel de fruição que se traduz principalmente por pensamentos ou sensações em proveito próprio. Por exemplo: a encenação da peça começa por oferecer o flanco, expondo-se a ser mal entendida por arriscar a candura. Primeiro *Woyzeck* dedica-se a meter medo ao seu camarada, o displicente André (são como duas crianças fugidas ao “teatro” da opressão, embora ambos estejam supostamente a apanhar varas para os seus companheiros serem fustigados). Segue-se uma cena de soldadinhos de chumbo que resulta em comédia à portuguesa com a troca de mimos das vizinhas. Mas logo depois voltamos ao tom de ingenuidade, com Maria embevecida a apanhar os chapéus dos magalas, cantarolando para seu bebé como se de um boneco se tratasse – de algum modo, a cigarra Maria, que assume ser uma puta duma mãe, redime-se dessa terrível maldade da qual não resiste a acusar-se face ao seu diligente marido, a trágica formiga desta história.

Ora, para a trágica formiga desta história, a infelicidade não tem limites. *Woyzeck* chega a afirmar ao seu patrão que ela transborda as fronteiras da existência e contamina a vida eterna, estando convencido que, se fosse para o céu, a sua função seria fazer trovões. Este lado da infinita infelicidade orienta forçosamente a leitura da peça, obrigando-nos a ver em *Woyzeck* não apenas a besta de carga que sustenta o sistema e puxa a sua pesada carroça, mas também o bode expiatório, a parte maldita que habita as nossas negras prisões. O Nuno passou por lá e suspeito que pense nos prisioneiros cada vez que se interroga sobre a pessoa do *Woyzeck*.

Agrada-me a sensação de irregularidade que a alta lomba do cenário introduz na percepção das cenas, pois embora ajude a “arrumá-las” em esquerda e direita, cria uma descontinuidade constante e concretiza a noção de abismo a que o protagonista alude. O abismo interior de *Woyzeck* não o leva apenas a afundar-se em si próprio, mas sobretudo a servir para a sua vertigem a imagem que de si próprio vislumbra nos outros. Assim sendo, muitos dos seus gestos são ditados por essa imagem que adquire vida própria até ao momento em que só lhe resta tornar-se assassina. O assassino pode enganar-se de vítima e é esse o caso. Porém, é inegável a justeza da sua cólera. ■

Um poeta da revolta

.. Maurice B. Benn**

Muitos dos melhores artistas do mundo, incluindo mesmo alguns dos tragiógrafos maiores – Sófocles, Shakespeare, Racine –, parecem partir de uma posição de aquiescência com o espírito do seu tempo, de aceitação das instituições, costumes e crenças da sociedade a que pertencem. Parecem, a princípio, satisfeitos com exprimirem-se dentro das formas artísticas estabelecidas da sua época, e as inovações que efectuam, em termos de ideias ou técnicas artísticas, emergem gradualmente no decurso de um desenvolvimento orgânico. Outros há, contudo, que são rebeldes logo à partida, opondo-se desde o início àquilo que consideram falso, cruel ou absurdo na sociedade, arte, religião, enfim, no todo da condição humana. Georg Büchner é um dos mais importantes entre estes artistas revoltados. É um rebelde, antes de mais, no sentido político, pois esteve, durante um período de tempo breve mas significativo, profunda e perigosamente implicado numa conspiração para derrubar o governo do seu país. Mas é igualmente rebelde em todas as outras esferas da sua actividade, nas suas especulações filosóficas, nas suas teorias estéticas, na sua prática de dramaturgo.

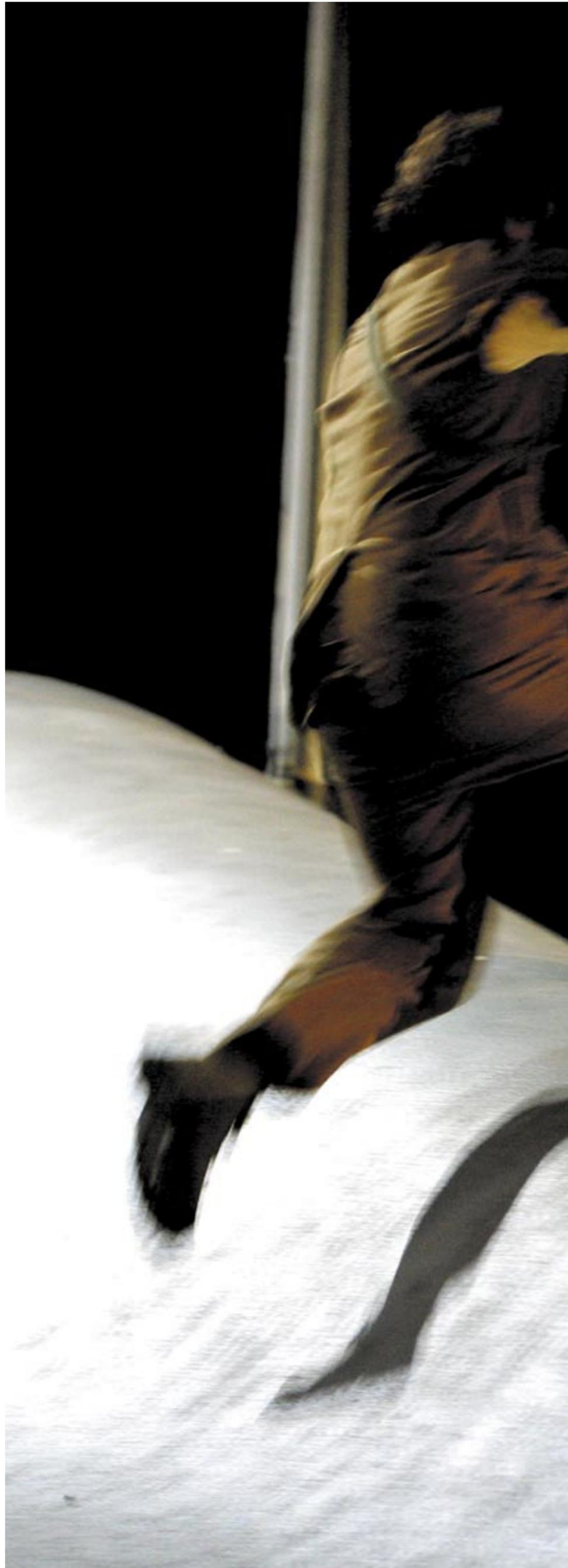
Isto não significa que a sua obra seja puramente negativa e destrutiva. A revolta contém valores positivos, que o rebelde procura fazer valer, mesmo que não esteja inteiramente consciente destes, mesmo que só dê por eles no momento em que são violados. Consequentemente, acabaremos por descobrir que a actividade multifacetada de Büchner possui aspectos positivos, além dos negativos. Em cada uma das suas esferas essa actividade segue, em termos gerais, o mesmo padrão: a falsidade é rejeitada em nome da verdade, o mal em nome do bem. Mas a verdade e o bem aqui defendidos não são independentes da falsidade e do mal combatidos, sendo até certo ponto condicionados por estes. E o movimento inicial de pensamento e acção é mais negativo do que positivo: existe uma consciência muito mais imediata do que deve ser rejeitado do que daquilo que poderá ser aceite.

Uma rápida comparação com Hölderlin poderá ajudar a esclarecer a atitude de Büchner. De certa forma, Hölderlin era também um rebelde. Sabemos como era profunda a sua simpatia pela Revolução Francesa, e duas das suas principais obras, *Hyperion* e *Empedokles*, possuem como tema central a revolução e a revolta: a primeira trata da revolta dos gregos contra o domínio turco; a segunda, da renovação revolucionária da cidade-estado de Agrigento. Mas Hölderlin, naturalmente para um poeta hínico, é um poeta do louvor (“Beruf ist mirs, zu rühmen Höhers”). Toda a sua vida e pensamento são governados por uma visão de beleza ideal, e a sua poesia explora longa e amorosamente essa visão. Nas suas elegias, procura manter viva a memória dessa beleza, e nos seus hinos profetizar a sua recorrência. Quando desespera, é porque por vezes a perde de vista. Quando se revolta, é porque a realidade do seu tempo a nega. Mas essa visão altamente positiva é sempre o princípio e o fim das suas aspirações. A situação é muito diferente com Büchner. Büchner nunca permite aos seus pensamentos fixarem-se numa visão ideal. É típico dele partir de uma realidade repelente, e apenas com dificuldade, de forma intermitente e imperfeita, ir divisando a beleza que poderá emergir dessa realidade. A sua experiência mais profunda não é o entusiasmo pela beleza, mas sim o compassivo estudo do sofrimento. Não é um poeta do louvor: é um poeta da revolta.

Evidentemente, ambas as atitudes têm os seus aspectos positivos e negativos; contudo, para um o positivo dá origem ao negativo, e para outro o negativo faz nascer o positivo. Esta diferença implica diferenças características em termos de ênfase, abordagem, estilo e tom.

Das duas atitudes, a de Büchner está sem dúvida mais em sintonia com os hábitos de pensamento do século XX do que a de Hölderlin: e isto bem pode ser uma das razões para o intenso interesse que Büchner continua a inspirar e para a imensa influência que exerce sobre o drama contemporâneo. É verdade que Albert Camus, o escritor do século XX que estudou com mais diligência e método o fenómeno da revolta metafísica, política e estética, abre o seu *L'Homme révolté* com uma citação de Hölderlin e não faz qualquer menção a Büchner. Camus tinha realmente muito em comum com Hölderlin: a busca de medida e moderação, a noção de lealdade para com a terra, o entusiasmo pela Grécia, “la pensée solaire”. Não obstante, o pensamento de Camus é mais intensamente próximo do de Büchner do que do de Hölderlin. Tanto em *Le Mythe de Sisyphe* como em *L'Homme révolté*, Camus parte da experiência do absurdo, crueldade e injustiça do mundo para procurar alcançar valores positivos através de uma análise da revolta que essa experiência pode suscitar ou implicar. A sua análise irá oferecer-nos uma série de achegas para o estudo da revolta de Büchner que se segue. Mas não teremos de aceitar todas as teses de Camus, nem de forçar Büchner a adaptar-se a nenhum padrão preconcebido. A nossa tarefa é simplesmente investigar o fenómeno da revolta tal como o encontramos na vida e obra de Büchner, conduzir a investigação livremente até onde quer que ela nos conduza, e observar até onde esta nos levará na interpretação das suas peças. ■

**“Introduction”. In *The Drama of Revolt: A Critical Study of Georg Büchner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.





A Ferida Woyzeck*

-- Heiner Müller**

A Nelson Mandela

1. Nunca Woyzeck deixa de barbear o seu Capitão, nunca deixa de comer as ervilhas que lhe são receitadas, nunca deixa de torturar com o seu amor sufocante a companheira Maria, pois a povoação que habita tornou-se Estado, rodeada de espectros: o caçador Runge, instrumento proletário dos assassinos de Rosa Luxembourg é seu irmão de sangue; a sua prisão chama-se Estalinegrado, onde a vítima se lhe apresenta sob a máscara de Kriemhild; tem o seu memorial na colina de Mamaï e o seu monumento alemão é o Muro, em Berlim, comboio blindado da revolução que estagnou em política. **Com a boca colada ao ombro do polícia que, expedito, o arrasta, Kafka viu-o sair de cena e desaparecer após o fratricídio, reprimindo a custo uma derradeira vontade de vomitar.** Ou então sob os traços de um doente, em cuja cama deitam o médico, com a sua ferida gigante como um poço de mina, donde espreitam, tensos, os vermes. O gigante de Goya foi a sua primeira aparição: sentado sobre os montes, vai contando as horas que restam aos dominantes, ele, pai da guerrilha. Num quadro pendurado na parede de uma cela, num convento de Parma, vi os seus pés cortados, gigantescos sobre uma paisagem arcadiana. Algures, talvez o seu corpo continue a ser sugado pelas mãos, porventura sacudido por um riso, rumo a um futuro desconhecido, que trará eventualmente o seu cruzamento com a máquina, arremessada contra a força de gravitação numa embriaguês de foguetão. Em África, ele continua a carregar a sua cruz em direcção à história, o tempo já não joga em seu favor, mesmo a fome que passa talvez já não constitua uma alavanca revolucionária, pois pode ser acalmada com bombas, enquanto os tambores-mor deste mundo devastam o planeta, campo de batalha do turismo, pista para hora fatídica, nenhum olhar se deteve no fogo que o soldado Franz Johann Christoph Woyzeck viu dar a volta ao céu perto de Darmstadt, estando ele a cortar varas para os soldados que iam ser vergastados. Filha da Prússia, noiva nascida depois do tempo de um outro filho abandonado da literatura alemã, que se enterrou na Wannsee, e principal atriz do último drama do mundo burguês – **regresso, de arma na mão, do jovem camarada saído da fossa de cal** –, Ulrike Meinhof é sua irmã, com a fita sangrenta de Maria ao pescoço.

2. Um texto a que o teatro fez trinta por uma linha, que sobreveio a um homem de vinte e três anos a quem as Parcas cortaram as pálpebras à nascença, a quem a febre fez explodir a própria ortografia, uma estrutura que só pode ganhar forma quando se entorna chumbo derretido na água a fim de ler oráculos e quando a mão que segura a colher treme face ao olhar posto no futuro – eis o anjo da insónia que fez barricada à porta do paraíso onde morava a inocência dos autores de peças. Quão inofensiva a inflexão da curva do drama moderno, **A Espera de Godot**, de Beckett, comparada com esta tempestade célere que acontece à velocidade de outro tempo, com *Lenz* na bagagem, o relâmpago apagado da Livónia, o tempo de Georg Heym no espaço sem utopia sob o gelo do Havel, de Konrad Bayer no crânio esvaziado de Vitus Bering, de Rolf Dieter Brinckmann na fila da direita frente ao **Shakespeare's Pub**, quão desavergonhada a mentira da **pós-história** face à realidade bárbara da nossa pré-história.

3. **A ferida Heine** começa a cicatrizar, tortuosa; **Woyzeck** é a ferida aberta. Woyzeck vive onde jaz a lebre, a lebre é Woyzeck de seu nome. Com temor e/ou esperança, esperamos a sua ressurreição, e que a lebre regresse como lobo. O lobo vem do Sul. Quando o sol está no zénite, o lobo coincide com a nossa sombra e, na hora aquecida ao rubro, a História começa. Enquanto não aconteceu História, não prevalece a destruição comum no frio glacial da entropia ou, por redução política, no clarão atómico, que será o fim das utopias e o começo de uma realidade para além do homem. ■

* Discurso pronunciado por Heiner Müller por ocasião da atribuição do Prémio Büchner em Darmstadt, no ano de 1985.

** "La Blessure Woyzeck". *Théâtre/Public*. N.º 98 (Mars-Avr. 1991).

A recusa de uma visão global

Entrevista com **Heiner Müller**

conduzida por **Olivier Ortolani***

Olivier Ortolani Que representa, para si, Büchner? O que é que um dramaturgo pode aprender com Büchner?

Heiner Müller Talvez, antes de mais, a coragem da desordem. O primeiro espectáculo que vi depois da guerra – em 1946, 47, creio – foi uma representação de *Woyzeck* em Güstrow, Mecklenbourg. Durante uma viagem, o comboio deixara de avançar, reinava a maior desordem e eu tive de ficar dois dias à espera. Foi então que ouvi falar de uma representação de *Woyzeck* no teatro municipal de Güstrow. Tinha lido a peça, mas só depois da guerra. Isto também está ligado a uma história de amor. Viajava em companhia de uma mulher que amava muito e, como ela estava com a mensuração naquela altura, só nos restava ir ao teatro. [Risos]

O espectáculo era curioso. O actor que representava o papel de Woyzeck falava com uma voz muito inexpressiva. O ambiente era pesado. Uma atmosfera típica do pós-guerra. Toda a encenação ressuscitava reminiscências do expressionismo. Eu não sabia grande coisa do expressionismo: só conhecia o assunto através dos textos. Mas essa mistura de torpor e febre teve um grande impacto em mim. Aquele actor de rosto raso e largo, que dizia o texto em tom monocórdico, era muito belo.

Mais tarde, vi algo de semelhante em *Baal*, um dos primeiros filmes de Schlöndorff, com Fassbinder no papel de Baal. Foi nesse filme que, pela primeira vez, ouvi verdadeiramente um texto de Brecht. Fassbinder dizia as palavras de Baal de outra maneira, mais agressiva, mais dura, e mostrava assim, muito simplesmente, o que constitui um texto. Afirmava a estrutura do texto sem o submeter ao temperamento do actor. Como é óbvio, o filme foi logo proibido por Helen Weigel. E continua a sê-lo. E no entanto é um filme absolutamente extraordinário.

No fundo, eu li Büchner através da lente de Brecht. A partir de 1947/48, todos fomos marcados pelo cunho de Brecht. Ora, há uma ligação evidente entre as primeiras peças de Brecht e a obra de Büchner.

O lado inacabado, eruptivo, fragmentário...

Não sei, mas talvez seja demasiado simples dizer "fragmentário". Trata-se mais de uma certa forma de percepção. Pura e simplesmente – como em *Lenz*, por exemplo –, a recusa de construir uma visão global, ou uma concepção do mundo, antes de ter visto verdadeiramente as coisas: uma espécie de olhar angustiado sobre a realidade porque ela só pode ser apreendida de forma parcial. Não se vê a realidade, vê-se algo da realidade. Vêem-se coisas, vêem-se situações, vêem-se homens. Donde a insistência desse olhar angustiado que recusa a visão global ou a distanciação. Esta última só nasce depois, da própria angústia do pormenor. É isto Büchner.

Quando começou a escrever, comportou-se de maneira muito polémica em relação à estética dominante, em relação a Schiller e à sua tentativa de moldar a matéria dramática a uma ideia, de moldar a realidade a um programa estético. Talvez isso se deva também à sua situação biográfica. Quando Büchner escreveu a sua primeira peça, *A Morte de Danton*, estava à espera de ser preso. Foi obrigado a escrevê-la muito depressa, não tinha tempo para pôr ordem no seu material. Trata-se pois de uma matéria bruta cuja desorganização resulta da situação pessoal do autor. É isso que torna Büchner tão explosivo, é isso que renova sempre o interesse que lhe é dedicado.

Podemos comparar este fenómeno ao que Carl Schmitt evocou a propósito de *Hamlet*. Shakespeare começou a escrever *Hamlet* durante o reinado de Elizabeth I. Ainda não tinha acabado a peça quando a dinastia dos Tudor foi substituída pela dos Stuart. James I sobe pois ao trono. Era filho de Mary Stuart, que fora executada às ordens de Elizabeth I. De repente, a peça tornava-se muito perigosa e Shakespeare foi obrigado a camuflar as pistas porque corria o boato de que Mary Stuart se casara com o assassino de seu marido. De um dia para o outro, a nova situação fizera com que o tema de *Hamlet* se tivesse tornado um tema político. Carl Schmitt adopta uma fórmula muito feliz: "Não se pode inventar um tema trágico, só se pode assumi-lo". *Hamlet* é a primeira tragédia moderna desde a Antiguidade. Assiste-se a uma intrusão da História no teatro. Essa intrusão da História, voltamos a encontrá-la em Büchner.

Büchner escreveu *A Morte de Danton* em cinco semanas. A peça é também uma reacção ao insucesso de *O Mensageiro do Hesse*. Entre *A Morte de Danton* e a sua peça *A Missão* existe mais do que um paralelismo. Uma interrogação que atravessa as duas peças – interrogação que volta a surgir noutras obras suas – diz respeito ao preço da revolução: será que a revolução vale mesmo a pena? Uma outra questão que se me colocou depois de ter visto as duas peças é a seguinte: será mesmo possível viver numa situação de revolução permanente? A revolução, tal como a conhecemos até agora, acarreta o can-

saço. Debuissou diz: “A revolução cansa”, e os amigos de Danton criticam a sua letargia, a sua recusa de passar à acção. Porque a revolução pede aos seus actores que estejam permanentemente alerta e exige deles uma total renúncia às suas pulsões e ao prazer. Mantém fora de si e a ela suspensos todos os que a fazem, não lhes permite voltar a ser quem são, tornando-se portanto desumana. A alternativa, a utopia, seria transformar a revolução num acto de prazer: Sasportas faz alusão a isso na *Missão*.

Isso talvez provenha do facto de que temos, ou tínhamos, uma concepção totalmente falsa da revolução. A ideia de “Revolução” implicava sempre que as revoluções fossem factores de aceleração. Mas isso só aparentemente assim é. No que diz respeito às revoluções europeias, o seu verdadeiro motor foi sempre tentar parar o tempo, afrouxar o ritmo da História. Assim aconteceu com a Revolução Francesa. Do lado jacobino, em todo o caso, tentava-se justamente evitar aquilo que iria constituir o resultado da Revolução, ou seja: a economia de mercado, o capitalismo. A maior parte das energias dessa revolução gastaram-se a tentar impedi-lo. Mas o sentido real da Revolução Francesa era de facto instaurar o capitalismo. É o verdadeiro problema de *A Morte de Danton* e é o problema de *A Missão*. Vista de hoje, a Revolução de Outubro – à qual se refere obviamente – surge em boa verdade como uma tentativa de instalar o capitalismo na Rússia. Era necessário impor a acumulação primitiva. A seguir, Estaline foi a derradeira grande tentativa de estancar esse andamento e de o projectar para estruturas asiáticas. Entretanto falhou. O tema da morte em *Danton* e na *Missão* procede do sentimento de insucesso, do insucesso das intenções e da percepção dos verdadeiros resultados, que estão no oposto das intenções.

A Morte de Danton também foi escrita segundo uma perspectiva épica, isto é: do ponto de vista de alguém que sabe como as coisas vão acabar. Assim como *A Missão*. Outra entrevista afirmou: “Talvez tenha citado, parodiado ou travestido *A Morte de Danton* em muitas ocasiões, sem disso ter consciência durante a escrita. Há já muito tempo que li a peça pela última vez. Mas a influência sobre o meu texto foi inevitável. O contexto de escrita da peça de Büchner e o da minha são muito semelhantes. A História porventura acelera-se, mas também adquire cada vez mais um espírito cíclico”. Será que pode recordar-nos as circunstâncias de escrita de *A Missão*, em 1979?

Tudo começa com a novela de Anna Seghers, que me forneceu o tema. Tratava-se da sua controvérsia com a história do estalinismo, Bonaparte sendo Estaline. Um dia, tive um encontro de cinco horas com Gustav von Wangenheim: ele falou muito longamente da emigração e, no fim, no momento em que eu me ia embora, lá pelas quatro horas da manhã, disse-me frente à porta de entrada: “Todos sabíamos que Napoleão chegara atrás da Revolução, mas não sabíamos que connosco aconteceria a mesma coisa”. [Risos] É o ponto nevrálgico em Seghers, ainda que ela não pudesse não ter consciência disso. Mas acho que, apesar de tudo, ela estava mesmo consciente, embora a coisa esteja muito bem dissimulada e notavelmente tricotada na malha da novela, de maneira a que não se possa ver demasiado claramente a intenção. *A Missão* constituía, obviamente, um questionamento do resultado da Revolução de Outubro tal como nós a vivemos aqui, na Alemanha. Estávamos numa situação semelhante à de Büchner que, por seu lado, se interrogava sobre as consequências da Revolução Francesa na Alemanha. Sobre o seu fracasso. Sobre a tentativa de a transportar para a Alemanha.

Büchner não tinha uma boa opinião da capacidade revolucionária dos alemães. Dos camponeses dizia: “Assim, seja qual for a nossa simpatia pela sua causa, é preciso confessar que dão provas de uma certa baixeza de coração e – é bastante triste dizê-lo – que não há nenhum outro meio de os abordar a não ser, justamente, pela bolsa”.

Acho que isso é o ponto de vista arrogante de um privilegiado. Brecht viu esta questão com grande justeza a propósito de *Schweyk*. Num texto consagrado à sua adaptação de *Schweyk*, escreve: “O povo é negativo em relação a tudo, excepto em relação a si próprio”. Por que é que os camponeses haveriam de se interessar por outra coisa que não a sua sobrevivência? Enquanto esta não lhes for garantida, continuará a ser a sua preocupação principal. Não os podemos censurar por isso. Uma tal posição moral, da parte de intelectuais, cuja sobrevivência está garantida de uma maneira ou de outra, para com pessoas preocupadas principalmente com questões materiais porque não lhes foi possível satisfazer as necessidades de base, é arrogância. Eis a razão pela qual eu compreendo muito bem que actualmente se verifique aqui, no seio das camadas populares, uma certa animosidade contra os intelectuais.

Todavia, por parte de Büchner, também havia uma grande desconfiança em relação aos intelectuais da sua época. Ele não partilhava em nada os pontos de vista dos políticos da burguesia liberal e considerava os seus debates irrisórios. Foi por isso que, depois de *A Morte de Danton*, escreveu *Woyzeck* – que constitui também uma auto-crítica. O herói já não é o homem forte, mas antes o acochado.

O que também parece admirável é o interesse de Büchner por aqueles que se encontram à margem, quer no plano so-

cial, quer no plano mental: Woyzeck e Lenz. Mas é igualmente notável que ambos os textos tenham permanecido no estado de fragmentos. Cem anos mais tarde, um outro texto importante também se move na associalidade e permanece fragmentário: *Fatzer*, de Brecht. Tem-se a impressão de que estes textos ficam fragmentários porque o tema se furta a qualquer formulação, como se – falando de maneira um tanto aguda – o associal se comportasse também de maneira associal em relação à sua representação.

O caso judicial de Woyzeck é um exemplo típico: na realidade, Woyzeck apunhalou a amante num quarto da casa. Em Büchner, o crime passa-se junto a um pântano, à luz do luar. Com uns restos de romantismo, portanto. Ainda não lhe era possível deixar a cena passar-se de modo tão trivial, num simples corredor de casa. Acho que essa trivialidade não tinha lugar no arsenal de formas que ele conhecia. Transformou o crime em destino. Fazer dele um destino, talvez não tenha sido mais do que recuar perante a apreensão das limitações financeiras nuas e cruas. Ainda precisamos do traje do destino para o representar.

Em Brecht, há algo de semelhante nas diferentes versões de *Baal*. A primeira ainda é muito adolescente e romântica. Na última, de 1930, Baal é mecânico. E Brecht tenta deslocar a história para um contexto realista, frio, já não a situa nos campos, nos rios e nos bosques.

Em “A Ferida Woyzeck”, o pequeno discurso que proferiu quando lhe foi entregue o Prémio Büchner em 1985, fala de um “espaço sem utopia”. Depois do fracasso de *O Mensageiro do Hesse*, constata-se, em Büchner, uma certa amargura e a perda da utopia. Depois dos acontecimentos dos últimos meses na Alemanha, tem a impressão de que também nós nos encontramos, doravante, num espaço sem utopia? Ou antes: como vive esta situação?

Talvez fosse preciso definir o termo “utopia” de outra maneira. Hoje em dia estamos frente a um vazio. Havia um programa. E a tentativa de realizar esse programa. Esse programa está desacreditado. Mas, agora, é o vazio. Baseando-nos em grelhas muito elementares – as categorias são más, porém são as mais simples – podemos dizer o seguinte: entre o Primeiro e o Terceiro Mundo, havia o Segundo Mundo. Este último desmoronou-se. Desapareceu. Enquanto alibi e enquanto bode expiatório. Agora, o Primeiro Mundo está directamente confrontado com o Terceiro Mundo. Não é por acaso que, logo após a queda do Muro, vem o Iraque. Instala-se, portanto, um vazio. A figura do inimigo também já não existe. O Império do Mal desvaneceu-se e eis que o mal se transforma num vírus. O comunismo, posto que já não tem lugar, também se transforma num vírus. Perante o vazio, surge a angústia. Porque a ideia de uma outra sociedade permanece, a ideia de uma sociedade socialmente justa. E essa ideia não poderá ser extirpada enquanto existir – e isso leva-nos de novo a Büchner – a oposição revolucionária entre ricos e pobres. É só. E esta oposição tenderá, doravante, a acentuar-se.

“A relação entre ricos e pobres é o único elemento revolucionário do mundo, só a fome poderá tornar-se deusa da liberdade”, escrevia Büchner numa das suas cartas.

Aquilo que talvez seja novidade é que a fome já não é capaz de ser essa deusa. Isso talvez seja inédito. Mas o ponto de partida está certo.

Em “A Ferida Woyzeck”, disse que agora a fome do Terceiro Mundo poderá ser calada com bombas. Unicamente com bombas.

Em *Leônicio e Lena*, também há um sentimento de vazio muito forte. Como reagir a esse vazio que agora se criou? Qual é a esperança, qual é a hipótese do vazio?

Em *Leônicio e Lena*, eis o que impressiona: já não há utopia, já não há sentido, já não há significação, só resta aquele espaço vazio onde não se sabe como circular, que rumo poderá ter sentido. E portanto representa-se. Do vazio nasce o jogo de representação.

Ou uma pessoa joga, ou transforma-se em autómato.

É a mesma coisa. O autómato é a intensificação do jogo.

Mas a transformação em autómato não tem apenas um aspecto lúdico. Em *Máquina-Hamlet*, diz-se: “Eu queria ser uma máquina. Braços para agarrar, pernas para andar, nenhuma dor, nenhum pensamento”. Isso seria o lado negativo. Porquê negativo?

A dor já não existe, mas a vida também não.

Há pouco tempo, fui pela primeira vez ao Japão. É um país inquietante. Assiste-se ao casamento entre o xintoísmo e o capitalismo. O essencial no budismo, sobretudo na sua versão xintoísta, é a extinção dos desejos individuais. Já não há desejos individuais, apenas desejos de um organismo. Ou aquilo que Walter Benjamin evoca a propósito de *O Processo*, de Kafka: os mecanismos e as leis passarão a reger somente colectividades e não indivíduos. É assim o sonho do autómato em Büchner. É o desejo de dissolver o destino individual, a dor individual numa ordem que já nada tem de individual. E também é assim o impulso fundamental de todas as estruturas totalitárias, quer sejam as do Japão, ou as do estalinismo, ou as do nacional-socialismo. *Leônicio e Lena* é um produto do vazio. Conhece o livro de Groys,

Estaline, Obra de Arte Total: o estalinismo como realização do sonho das vanguardas, dos modernos? Esse sonho da vanguarda – Malevitch, o quadrado – é, no fundo, o sonho do autómato de *Leônicio e Lena*. A morte quer obviamente a morte da realidade, é isso que a impulsiona.

Você viu o espectáculo *Maria-Woyzeck* de Manfred Karge e Matthias Langhoff. O que é que o interessou nessa encenação?

O mais importante era a tentativa de mostrar Woyzeck não apenas como uma personagem fraca, mas também como um ser fisicamente forte que é triturado por mecanismos. Assim, ele caía de bem mais alto do que quando afivela logo à partida a máscara do Cristo, da criatura que sofre. Dessa maneira percebem-se melhor os mecanismos que o vão destruindo.

Matthias Langhoff escreveu um ensaio muito interessante sobre *Woyzeck*, no qual diz: “É muito mais verosímil que Büchner imaginasse um drama de construção totalmente aberta, uma colecção de materiais da qual só a ausência de ordem autoriza uma conclusão, isto é, uma dramaturgia verdadeiramente revolucionária que já não tem em vista a explicação de uma história, mas sim uma história que vive de obscuridade e assim visa, através do cruzamento de elementos díspares, um mundo situado atrás da história cuja chave só ele pode fornecer. Assim considerados, os cinco manuscritos descobertos não são notas fragmentárias a partir das quais Büchner pretendia construir um todo, mas antes cinco seqüências diferentes de uma só história, que se querem, nos seus respectivos lugares, intencionalmente autónomas – uma dramaturgia que funciona segundo o modelo de uma memória, a qual restitui as experiências acumuladas na ordem em que nela foram impressas sem se deixar perturbar pela incongruência. Uma dramaturgia deste tipo não se esforça por objectivar, pelo contrário, insiste na extrema subjectividade e no inacabamento, ou seja: não se faz de conta que se narra uma história, mas a coloração da memória pelo interesse subjectivo de cada um é exposta ao mesmo tempo que a própria história, tornando-se uma das suas componentes. As contradições que daqui resultam já não são contradições descritivas, e por isso mesmo neutralizadas como na dramaturgia brechtiana, são activas, motoras e vivificantes”. ** Büchner seria pois um autor mais presente nos textos do que Brecht que, a partir de certa altura, adoptou a posição do sábio, de observador lúcido, limitando-se a jogar com as contradições em vez de as viver?

Brecht esteve muito cedo ligado a aparelhos de teatro e tinha a possibilidade de ser representado. Büchner nunca teve a possibilidade de ser representado. Nesse aspecto, gozava de uma situação associal privilegiada. [Risos] Sabia muito bem que a peça não seria representada, que estava fora de questão encarar essa hipótese. Portanto, podia fazer o que lhe apetecesse. Brecht só fez isso uma vez: com *Fatzer*. E, a propósito de *Fatzer*, ele disse a mesma coisa que Langhoff sobre Büchner: “Como toda a peça é impossível / simplesmente reduzi-la a migalhas para fins de experimentação / fora de qualquer realidade / para a compreensão de si próprio”.

Acha mesmo que Büchner escreveu as suas peças sem a menor esperança que elas fossem representadas?

Em todo caso, *Danton* não. *A Morte de Danton* foi escrita para ser impressa. Ele não achava que uma representação fosse possível, mas desejava que a peça fosse impressa. Esta contradição entre literatura e teatro constituiu, durante muito tempo, um problema na Alemanha. O mesmo se passa com Kleist, que também não podia imaginar as suas obras representadas. Algumas foram-no, mas sempre de forma pouco rigorosa. Por isso, tratava-se de literatura antes de tudo, e de qualquer coisa como uma projecção para o futuro. Nessas condições, uma pessoa é livre. Uma pessoa não precisa de pensar que a coisa deve ser representada em tal ou tal teatro – o que impõe uma certa estrutura, o que mutila o material e a intenção.

No que diz respeito a Kleist, Goethe falou de um “teatro invisível” no duplo sentido da palavra.

Claro. Mas isso está ligado à história e à sociedade alemãs. Nunca houve uma sociedade unificada na Alemanha. Também nunca houve um teatro submetido a regras como em França, por exemplo. O que explica a razão pela qual na Alemanha se encontram todos esses textos fragmentários e essas obras caóticas e subjectivas.

Woyzeck é sem dúvida o fragmento de teatro mais importante do século XIX, como *Fatzer* é o mais importante do século XX. Todavia, a grande diferença é que Brecht renunciou, de moto próprio, conscientemente, *Fatzer*, enquanto Büchner foi forçado, pela morte, a interromper *Woyzeck*. A peça talvez tivesse ficado menos boa se ele tivesse tido tempo de a acabar.

Não tem importância aquilo que interrompe. A morte ou, no caso de Brecht, Hitler em 1933. Hitler é uma outra forma de morte.

A Missão tem como subtítulo “Lembrança de uma Revolução”. Acho que seria uma boa fórmula para definir a encenação de *A Morte de Danton* por Klaus Michael Grüber em Nanterre, no ano de 1989.

Exactamente. Uma lembrança um tanto brumosa da Revolução. Era daí que lhe vinha a beleza. Primeiro havia os espaços, os cenários. E depois a lembrança difusa dos homens que fizeram aquela revolução. Percebo perfeitamente por que é que os franceses não gostaram do espectáculo. Era o ano da Glória e do Bicentenário da Revolução. Ansiava-se pelo grande *pathos* e, precisamente, não havia nada disso. Quando hoje se pensa no que se passou naquela época, não se vê motivo nenhum para justificar esse grande *pathos*.

Grüber injectou na encenação a sua própria dificuldade de imaginar hoje a Revolução Francesa segundo o modo da solemnidade. Como se esse acontecimento pertencesse a um passado muito longínquo, como se nos custasse muito fazer emergir essa história da nossa memória e voltar a dar-lhe vida.

Essa encenação constituía também um regresso à natureza primeira da peça: o nascimento da consciência de um jovem, numa situação precisa, através do recurso a documentos do seu tempo, a material proveniente dos livros de História. Foi exactamente isso que Grüber encenou. Achei belíssimo. Que tudo se jogue dentro de uma cabeça e não em França. Visto a partir do resultado. Visto de hoje, a partir daquilo que adveio. Então talvez a tristeza seja mais pertinente do que o *pathos*.

Lembra-se de outras encenações de peças de Büchner que nos possam trazer hoje alguma coisa?

Julgo que não. Não.

Houve uma outra encenação que deu muito que falar: *A Morte de Danton* de Alexander Lang no Deutsches Theater em Berlim Leste, no ano de 1981.

Aí, a ideia era: Danton e Robespierre são uma mesma pessoa. As duas personagens eram pois interpretadas por um só actor. No fundo, por aí se revelava a atitude de uma geração na RDA, a relação dos jovens com um Estado que, na realidade, já estava morto. Havia, entre os jovens, uma repugnância pela política, porque a política era a política do Estado e do Partido. O próprio facto político tinha caído em descrédito e daí vinha a ideia de que tudo vem dar ao mesmo – entre Robespierre e Danton, nenhuma diferença. Era uma versão pop, uma versão muito insípida da História. No fundo, tratava-se de uma recusa, mas então porquê encenar essa peça? Uma recusa assim podia ser expressa com outra peça qualquer. Em suma, a mensagem era: a política é uma merda. Mas então, qual a necessidade de encenar uma peça política, ou uma peça que utiliza a política como material?

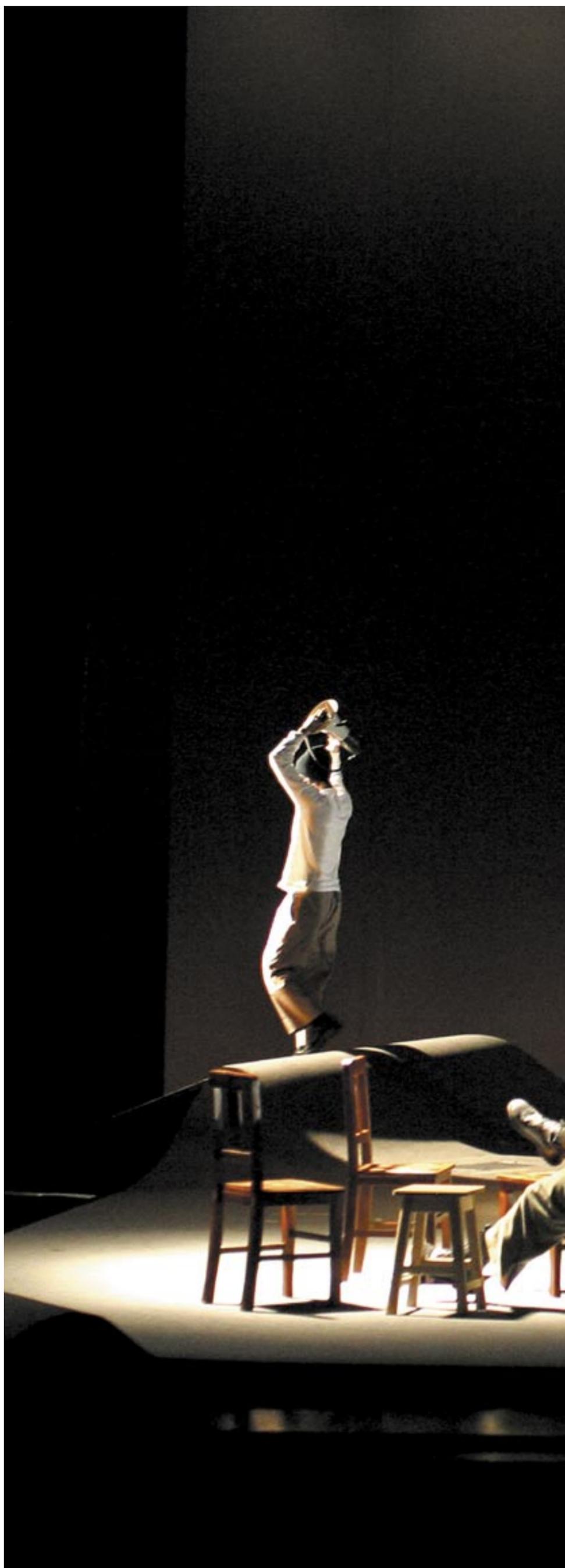
Em “A Ferida Woyzeck”, você escreveu: “Um texto ao qual o teatro fez trinta por uma linha, que sobreveio a um homem de vinte e três anos”. O que me surpreendeu foi a fórmula “que sobreveio”. Parece significar que o tema se impôs a Büchner. A si, donde lhe vêm os temas?

Não acho que um tema resulte forçosamente de uma escolha. Não conseguimos imaginar Büchner sentado à procura de um tema. Leu alguma coisa sobre o caso judicial e escreveu a peça. Podia ter sido sobre outra coisa. Quanto a mim, aconteceu de maneira diferente. Havia encomendas ou ofertas vindas de teatros, enquanto Büchner nunca esteve nessa situação. Quando se responde a uma encomenda, faz-se o que se quer de um tema que pode, *a priori*, não parecer absolutamente nada interessante. É uma relação de todo diferente.

Esta questão também está ligada ao facto de que, na Alemanha, a relação entre o fundo e a forma sempre foi muito problemática. Kleist, por exemplo, nunca encontrou um tema em conformidade com o que queria dizer, excepto talvez com *Pentesileia*, mas mesmo aí ter-se-á forçado. Havia sempre uma contradição entre o fundo e a forma. É totalmente diferente com Shakespeare, que tinha como ponto de partida uma história nacional. Na Alemanha, não havia temas nacionais, porque não havia nação. Em França ainda era outra coisa. Havia uma nação e portanto era possível tratar de temas nacionais através de modelos antigos. Isso nunca existiu na Alemanha. Os temas eram sempre fruto do acaso. *O Príncipe de Homburgo*: um tema totalmente fortuito, muito banal. *A Família Schroffenstein*: um tema totalmente idiota, que Kleist escolheu por analogia com *Titus Andronicus*, para se livrar das suas angústias de criador. Essa contradição entre o fundo e a forma é típica da dramaturgia alemã.

* Olivier Ortolani – “Le refus d’une vision globale: Entretien avec Heiner Müller”. *Théâtre/Public*. N.º 98 (Mars-Avr. 1991).

** O texto de Matthias Langhoff foi publicado, numa tradução de Jean-François Poirier, no número 3 de *Références*, TNS 83/84.





Georg Büchner

Biografia

•• João Barrento

“No ano da graça de **1813**, na manhã de 17 de Outubro, às cinco horas e meia, nasceu do senhor Ernst Karl Büchner, doutor em cirurgia, e de sua esposa Louise Caroline, de solteira Reuss, o seu primeiro filho, que foi baptizado a 28 de Outubro com o nome de Karl Georg...” (Registo da paróquia de Goddelau, pelo pastor Jakob Wiener)

O nascimento de Georg Büchner em Goddelau, uma pequena cidade do Grão-Ducado de Hessen-Darmstadt, um dos trinta e nove territórios da Confederação Alemã, coincide com uma viragem decisiva da história europeia do século XIX, a derrota final de Napoleão perto de Leipzig. A fase restauracionista e revolucionária que se seguiu reflecte-se na obra e na acção política do escritor.

Oriundo de uma família com grandes tradições médicas, teria cinco irmãos, quatro dos quais se destacaram também nas respectivas áreas: Wilhelm, químico, inventor de processos de fabrico de tintas e deputado no Parlamento da Confederação; Louise, escritora e feminista; Ludwig, médico e divulgador das doutrinas do materialismo com o livro *Energia e Matéria*; Alexander, revolucionário de 1848, professor de história da literatura em França.

Em **1816** a família muda-se para Darmstadt, onde o pai exercerá funções de médico conselheiro. A formação escolar básica de Büchner começa por ser feita pela mãe, em **1819-20**, antes da entrada na escola particular do Dr. Carl Weitershausen em **1822**. No encerramento do ano seguinte, Büchner e um companheiro de classe proferem uma alocução, em latim, subordinada ao tema “Cuidados a ter com o consumo da fruta!”.

No dia 3 de Junho de **1821**, Johann Christian Woyzeck, ex-soldado e barbeiro, assassina a golpes de faca a sua amante Christiane, viúva do cirurgião Woost, em Leipzig. Motivo do crime: ciúmes. O caso Woyzeck será objecto de estudo e análise forense e médica nos anos seguintes, com vários pareceres sobre o seu perfil moral e mental, até à sua condenação e execução pública em Leipzig, em 27 de Agosto de **1824**. Büchner terá mais tarde, por volta de 1834, acesso aos documentos deste processo, através da revista de medicina que o pai assinava e de que também era colaborador. Os fragmentos da peça serão escritos em Estrasburgo e Zurique em 1836-37.

Em **1825** entra no Liceu de Darmstadt, onde estudará com resultados brilhantes até 1831. Em **1828**, organiza um círculo escolar que poderá estar na origem da “Sociedade dos Direitos do Homem”, uma associação considerada de alta traição, que fundaria em Giessen seis anos mais tarde. O ano de **1830** será assinalado na vida escolar de Büchner por dois textos importantes: a revisão “Sobre o suicídio”, justificado com argumentos e exemplos históricos diversos, entre os quais o de Catão, objecto de um segundo texto, o “Discurso em defesa de Catão de Útica”, onde defende o suicídio como forma de afirmação da liberdade contra a opressão, e escreve:

“Não sendo Catão um cristão, não se lhe podem aplicar os princípios cristãos; só podemos vê-lo como romano e como estóico. [...] Se Catão continuasse a viver, se se tivesse submetido ao usurpador renegando os seus princípios, essa vida serviria de justificação a César; se não tivesse desejado isso, teria de ter entrado em conflito aberto, vertendo desnecessariamente sangue. Só havia uma saída, o suicídio. Este representa a apologia de Catão, e a mais terrível acusação contra César”.

Em **1831**, Büchner começa a preparar-se para o estudo da Medicina no laboratório do pai, e em Novembro desse ano matricula-se na Faculdade de Medicina de Estrasburgo. Vive em casa do pastor Johann Jakob Jaeglé, de cuja filha Luise Wilhelmine (Minna)

ficará noivo dois anos depois. É admitido na associação estudantil “Eugenia”, descobre os vestígios da passagem de Goethe pela cidade e da paixão que levava à loucura o poeta e dramaturgo Reinhold Lenz (protagonista da sua novela fragmentária com o mesmo nome), e junta-se à oposição republicana da “Sociedade dos Amigos do Povo”.

“A situação está desesperada, pode haver guerra, e se vier a guerra a Alemanha será a primeira a ser atingida por uma confusão babilónica, e só Deus sabe qual será o desfecho do drama. [...] Que Deus se amerceie das mui ilustres e unguidas cabeças carneiras, porque nesta terra, espero bem, ninguém vai ter piedade delas.” (Carta à família, Dezembro de 1831)

Em 24 de Maio de **1832** Büchner faz uma conferência na “Eugenia” sobre a situação política na Alemanha. Três dias depois terá lugar a grande marcha liberal até ao castelo de Hambach, conhecida como “Festa de Hambach”. Um ano mais tarde, a 3 de Abril de **1833**, dá-se o assalto à esquadra central da polícia em Frankfurt, que Büchner comenta em mais uma carta à família:

“Recebi hoje a vossa carta com as notícias sobre os acontecimentos de Frankfurt. A minha opinião é esta: se há uma solução para este nosso tempo, ela é a da violência. Sabemos o que podemos esperar dos nossos príncipes. Todas as concessões que fizeram foram-lhes arrancadas pela necessidade. [...] Acusam-se os jovens de fazerem uso da violência. Mas não nos encontramos nós num permanente estado de violência? Como nascemos e crescemos no cárcere, já nem damos por que estamos num buraco, agrilhoados de pés e mãos e com uma mordada na boca. A que coisa chamam vocês legalidade? A uma lei que faz da grande massa dos cidadãos um rebanho escravizado, para satisfazer as necessidades desnaturadas de uma minoria insignificante e corrupta? E essa lei, apoiada na força bruta dos militares e na esperteza saloia dos seus agentes, essa lei é uma violência brutal e perpétua que se faz ao direito e à razão, e eu combatê-la-ei sempre que puder, por palavras e actos. Se não participei no que aconteceu, nem vou tomar parte no que provavelmente ainda vai acontecer, não é porque desaprove ou tema, mas porque neste momento considero qualquer movimento revolucionário uma empresa gorada, e não partilho a cegueira daqueles que vêem nos alemães um povo preparado para lutar pelos seus direitos”. (Carta à família, 5 de Abril de 1833)

Em Junho, volta a escrever à família assegurando que não se irá meter nas “brincadeiras dos meninos revolucionários”, mas reconhece que é necessária uma acção violenta para resolver os problemas políticos e sociais.

Em Julho, Büchner fica oficialmente noivo de Minna Jaeglé, e em Outubro matricula-se na Universidade de Giessen para aí prosseguir os estudos de Medicina.

Na sequência de uma meningite que foi possível controlar, e de um período depressivo que se lhe seguiu, Büchner conhece em Janeiro de **1834**, através do amigo e revolucionário August Becker, o reitor e pastor de Butzbach, Friedrich Ludwig Weidig, conhecido pela sua acção política no Sul da Alemanha. Também Büchner planeava já organizar no Estado do Hesse grupos políticos clandestinos.

“Não desprezo ninguém, muito menos devido à sua inteligência ou instrução, porque não está na mão de ninguém evitar ser um imbecil ou um criminoso – em circunstâncias iguais todos seríamos iguais, mas as circunstâncias não dependem de nós. A inteligência é apenas um aspecto mínimo da vida do espírito, e a instrução apenas uma forma bastante contingente dela. [...] Dizem que sou trocista. É verdade que me rio muitas vezes, mas não do modo como alguém é um ser humano, simplesmente do facto de ele ser um ser humano, coisa contra a qual nada pode fazer, e ao rir rio-me de mim próprio, porque partilho o seu destino. [...] Mas tenho ainda outra maneira de troçar, não por desprezo, mas por ódio. O ódio é tão lícito como o amor, e eu tenho o maior ódio àqueles que desprezam. E são muitos os que, de posse de uma aparência ridícula a que se chama instrução, ou de velharias mortas a que se chama erudição, sacrificam a grande massa dos seus irmãos ao egoísmo do seu desprezo. O aristocratismo é o mais vergonhoso desprezo do sagrado espírito no homem; contra ele uso as suas próprias armas: arrogância contra arrogância, escárnio contra escárnio.” (Carta à família, Fevereiro de 1834)

Em Março é fundada em Giessen a “Sociedade dos Direitos do Homem”. Em Abril, Büchner abrirá uma secção desta Sociedade em Darmstadt. É desta altura a célebre carta à noiva sobre “o fatalismo da História”:

“Já há alguns dias que constantemente pego na pena, mas não consigo escrever uma palavra. Tenho andado a

estudar a história da Revolução. Senti-me como que aniquilado sob o terrível peso do fatalismo da História. Encontro na natureza humana uma espantosa igualdade, nas relações humanas uma violência inevitável, inerente a todos e a ninguém. Cada indivíduo é apenas espuma na crista da onda, a grandeza um puro acaso, a força do génio um jogo de fantoches, uma luta ridícula contra uma lei de ferro: reconhecê-la é o máximo que podemos alcançar, dominá-la é impossível. Deixei de me curvar diante dos grandes nomes e dos pilares da História. Hábito o olhar ao sangue. Mas não sou nenhuma lâmina de guilhotina. O ‘tem de ser’ é uma das palayras de maldição que presidiu ao baptismo do homem. É aterradora a sentença: os males virão, e aí daqueles por quem eles passem. O que é que em nós mente, mata, rouba?” (Carta à noiva, entre 9 e 12 de Março de 1834)

Em Maio é redigida por Büchner e Weidig (que atenua o radicalismo da versão original e introduz alusões e citações bíblicas) a primeira versão do panfleto *O Mensageiro do Hesse*, dirigido à população rural deste território, e apelando à sublevação:

“Este folheto destina-se a dizer a verdade à região do Hesse, mas quem diz a verdade é enforcado; e até aqueles que lêem a verdade poderão ser condenados por juízes perjuros. [...]

PAZ ÀS CHOUPANAS! GUERRA AOS PALÁCIOS!

No ano de 1834 a situação parece querer desmentir a Bíblia. É como se Deus tivesse criado os camponeses e artesãos ao quinto dia e os príncipes e os grandes senhores ao sexto, e tivesse dito a estes: ‘Reinaí sobre todos os animais que rastejam sobre a terra’, e tivesse incluído os camponeses e os burgueses entre os vermes. A vida dos grandes senhores é um longo domingo: vivem em belas casas, vestem fatos elegantes, têm caras gordas e falam uma língua só deles. O povo, porém, está diante deles como o estrume nos campos. O camponês anda atrás da charrua, mas o grande senhor anda atrás dele e da charrua, empurrando-o a ele e ao boi; fica com o grão e deixa-lhes a palha. [...]

A lei é propriedade de uma classe insignificante de nobres e sábios que através das suas maquinações se atribui a si própria o poder. Esta justiça é apenas um meio de vos manter em ordem, para mais facilmente vos poderem esfolar; apoiada em leis que vós não entendeis, em princípios de que nada sabeis, ela pronuncia sentenças que para vós são enigmas. É incorruptível, porque se faz pagar suficientemente caro para não precisar de subornos. Mas a maior parte dos seus oficiais venderam-se de corpo e alma ao governo. [...]

Pobres de vós, servidores desses ídolos! Sois como os pagãos que adoram o crocodilo que os devora. Colocais-lhe na cabeça uma coroa, mas é uma coroa de espinhos que pondeis na vossa própria cabeça; meteis-lhe na mão um ceptro, mas é uma vara com que vos disciplina; sentai-lo no vosso trono, mas é uma cadeira de tortura para vós e para os vossos filhos. O príncipe é a cabeça da sanguessuga que rasteja sobre vós, os ministros são os seus dentes e os funcionários a cauda. [...] Este governo não é de Deus, é o pai de todas as mentiras. [...]

Em Agosto, Karl Minnigerode, membro da “Sociedade dos Direitos do Homem”, é apanhado com 158 exemplares d’ *O Mensageiro do Hesse* e preso, na sequência de uma denúncia. Regressando a Giessen, Büchner encontra os armários selados e os seus papéis remexidos. Não se encontram provas, o mandado de captura é anulado, mas segue-se uma vaga de prisões.

Em Outubro, de novo em Darmstadt, e dada a impossibilidade de continuar as actividades políticas (a “Sociedade dos Direitos do Homem” local é dissolvida), Büchner trabalha no laboratório do pai e lê, entre outros, Espinosa, Rousseau e descrições da Revolução Francesa. Tenta em vão tirar Minnigerode da prisão. Em Novembro, o pastor Weidig, contra quem as autoridades não encontraram provas, é transferido para uma aldeia remota, e publica uma segunda edição d’ *O Mensageiro do Hesse*.

Entre fim de Janeiro e fim de Fevereiro de **1835**, Büchner escreve a sua primeira peça, *A Morte de Danton*. Dá-a a ler ao escritor Karl Gutzkow, que recomenda a sua publicação ao editor Sauerländer. Uma semana depois é intimado a depor em Darmstadt. Não comparece e foge, atravessando a fronteira francesa, para Estrasburgo, onde permanecerá até Outubro do ano seguinte, ocupando-se com trabalhos científicos e literários. Em 13 de Junho é emitido um mandado de captura contra Georg Büchner. Ao passar a fronteira, escreve à família e a Gutzkow:

“Acabo de chegar a bom porto. A viagem foi rápida e sem problemas, e quanto à minha segurança pessoal, podem estar completamente tranquilos. [...] Só as razões mais prementes me poderiam ter obrigado a abandonar desta maneira a minha terra e a minha casa... Podia ter-me apresentado à nossa inquisição política. Não tinha nada a temer do resultado de um inquérito, mas tudo do próprio inquérito. Estou convencido de que daqui a dois ou três anos nada impedirá o meu regresso. Se ficas-

se, passaria esse tempo num cárcere em Friedberg, e sairia física e moralmente destruído. Isto era para mim tão claro que preferi o grande mal de um exílio voluntário. Agora tenho a cabeça e as mãos livres... e vou dedicar-me de alma e coração às ciências médicas e filosóficas. [...] É um grande alívio estar liberto do medo constante e secreto da prisão e outras perseguições que me atormentavam sem descanso em Darmstadt”.

(Carta à família, Weissenburg, 9 de Março de 1835)

“Meu caro,

Talvez tenha sabido da minha partida de Darmstadt por um mandado de captura publicado no *Frankfurter Journal*. Já estou aqui há uns dias, mas não sei se vou ficar, isso dependerá de vários factores. O meu manuscrito terá seguido secretamente o seu caminho.

O meu futuro é tão problemático que começa a interessar-me a mim próprio, o que quer dizer muito. Não consigo decidir-me facilmente pelo suicídio subtil do trabalho; espero poder fazer durar a minha preguiça pelo menos um trimestre, e depois peço um adiantamento aos Jesuítas pelo serviço de Maria, ou aos saint-simonistas pelo da *femme libre*, ou então morro com a minha bem-amada. Veremos. Talvez ainda cá esteja quando a catedral puser de novo o barrete frígio. [...] De momento, o meu *Danton* é apenas um cordãozinho de seda e a minha musa um Sansão disfarçado”.

(Carta a Gutzkow, Estrasburgo, Março de 1835)

No mês de Abril é descoberta a conspiração do Alto Hesse, por denúncia de um dos membros da “Sociedade dos Direitos do Homem”, Gustav Klemm, que faz acusações graves contra Becker, Weidig e Büchner, como autor d’ *O Mensageiro do Hesse*. Becker e Weidig são presos.

Em Julho é publicada *A Morte de Danton*, com algumas alterações e um subtítulo apócrifo (“Quadros dramáticos do domínio do terror em França”). Será a única obra de Büchner publicada em vida. Conclui as traduções de Victor Hugo *Lucrecia Borgia* e *Maria Tudor*. Numa carta à família, Büchner dá conta da sua primeira peça e expõe de forma concisa a sua teoria dramática:

“Tenho de vos dizer alguma coisa sobre a minha peça. E antes de mais que abusaram da minha autorização para serem feitas algumas alterações. Em quase todas as páginas foram feitos cortes e acrescentos, e quase sempre da forma mais prejudicial para o conjunto. [...] Quanto àquilo a que chamaram a imoralidade do livro, tenho a dizer o seguinte: a meu ver, o poeta dramático não é mais do que um historiador, mas está acima dele ao criar a história pela segunda vez, ao nos transportar de forma directa para a vida de uma época, sem fazer dela uma narrativa seca, ao nos dar caracteres em vez de características, figuras em vez de descrições. [...] O seu livro não tem de ser mais moral ou menos moral que a própria história; mas a história não foi feita pelo bom Deus para servir de leitura a donzelas ingénuas, e ninguém me pode censurar por a minha peça também não servir para esse fim. [...] O poeta não é professor de moral. [...] E no que respeita aos chamados poetas idealistas, o que penso é que eles só nos deixaram marionetas de nariz azul-celeste e maneiras afectadas, mas não homens de carne e osso com quem se possa partilhar alegrias e tristezas e cuja acção nos inspire repulsa ou admiração. Numa palavra, admiro muito Goethe ou Shakespeare, e muito pouco Schiller”.

(Carta à família, Estrasburgo, 28 de Julho de 1835)

No Outono e no Inverno estuda anatomia e filosofia e escreve, em francês, o trabalho “Sobre o sistema nervoso do barbo”. Ocupa-se da figura histórica do dramaturgo J.M. Reinhold Lenz e dos diários do pastor Oberlin, que o acolhe na fase da loucura, começando a escrever a novela *Lenz*.

“Reuni aqui uma série de apontamentos interessantes sobre um amigo de Goethe, um poeta infeliz chamado Lenz, que andou por estes lugares com Goethe e ficou meio louco. Penso publicar um ensaio sobre este assunto na *Deutsche Revue*.”

(Carta à família, Estrasburgo, Outubro de 1835)

“Tenho a certeza de que em Darmstadt me atribuem as mais loucas aventuras; já por três vezes deram ordens para me prenderem na fronteira. [...] Tenho as melhores notícias da Suíça. É possível que ainda antes do fim do ano seja doutorado pela Faculdade de Zurique, e caso isso aconteça, começo a dar aulas na próxima Páscoa. Não se pode desejar mais aos vinte e dois anos. [...] O meu nome apareceu recentemente no jornal *Allgemeine Zeitung*, a propósito de uma grande revista literária, a *Deutsche Revue*, para a qual prometi escrever. Ainda antes de os artigos aparecerem já a revista foi atacada, o que quer dizer que bastaria nomear os senhores Heine, Börne, Mundt, Schulz, Büchner, etc., para se ter uma ideia do êxito que a revista teria.”

(Carta à família, Estrasburgo, 2 de Novembro de 1835)

No princípio de 1836 escreve a comédia *Leôncio e Lena* e a novela *Lenz*, que fica inacabada, e ainda o drama *Pietro Aretino*, que se perdeu. Em Abril e Maio, apresenta à “Société d’histoire naturelle”, em três sessões, a investigação “Sur le système nerveux du barbeau”, que é publicada nas “Mémoires” desta sociedade científica. Prepara, para Zurique, uma lição sobre “A evolução da filosofia alemã desde Descartes”.

Em Setembro, ainda em Estrasburgo, começa a escrever os fragmentos de *Woyzeck*.

Desta peça que não chegou a sê-lo ficaram quatro manuscritos, num conjunto de cenas sobrepostas e com variantes que não chegaram a encontrar forma definitiva. Os fragmentos só seriam publicados em 1879, e a peça teve a sua estreia absoluta em 1913 em Munique.

Entretanto, Büchner escreve a um dos irmãos sobre as suas perspectivas futuras:

“Estou muito satisfeito comigo próprio, excepto quando temos chuva sem parar ou vento de nordeste; nessas alturas sou daqueles que à noite, quando se vão deitar e ainda só descalçaram uma meia, eram capazes de se enforçar na porta do quarto, porque acham que não vale a pena o trabalho de descalçar a outra. [...] Concentrei-me totalmente no estudo das ciências naturais e da filosofia, e daqui a pouco estarei em Zurique para, na minha qualidade de membro supérfluo da sociedade, fazer para os meus semelhantes conferências sobre coisas igualmente supérfluas como os sistemas filosóficos dos alemães depois de Descartes e Spinoza. Entretanto, vou fazendo algumas personagens matarem-se ou casarem-se no papel, e peço a Deus que me arranje um editor simplório e um grande público, tão desprovido de gosto quanto possível. É preciso ter coragem para muita coisa neste mundo, incluindo a de ser docente de filosofia...”

(Carta a Wilhelm Büchner, Estrasburgo, 2 de Setembro de 1836)

Em Outubro muda-se para Zurique, onde faz a lição inaugural em 5 de Novembro (“Sobre os nervos do crânio”) e é aceite como docente de ciências naturais. A vida na Suíça parecia prometer alguma tranquilidade:

“No que diz respeito à agitação política, podem ficar descansados, e não se deixem perturbar pelas histórias dos

nossos jornais. A Suíça é uma república, e como as pessoas não sabem dizer mais a não ser que todas as repúblicas são impossíveis, todos os dias enchem os ouvidos dos bons dos alemães com histórias de anarquia, mortes e assassinios. [...] O povo é saudável e vigoroso, e tem um bom governo por pouco dinheiro, um governo simples e genuinamente republicano, que se mantém através de um imposto sobre a fortuna; na Alemanha dir-se-ia por toda a parte que é o cúmulo da anarquia. [...] Escreveram-me a dizer que Minnigerode morreu, ou seja, que o torturaram durante três anos até à morte. Três anos! [...] E existem ainda cerca de quarenta pessoas presas, mas não, isso não é anarquia, é ordem e direito, e esses senhores sentem-se cheios de indignação quando pensam na Suíça anárquica. Mas juro-vos que essa gente está a acumular um grande capital de que um dia lhes irão pedir pesados, pesadíssimos juros...”

(Carta à família, Zurique, 20 de Novembro de 1836)

Mas no dia 2 de Fevereiro de 1837 surge uma epidemia de tifo em Zurique, e Büchner adocece. Antes, tinha escrito à noiva, dando conta de uma constipação que o levava à cama, mas também da continuidade do trabalho literário:

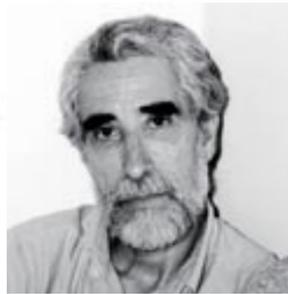
“Quando nos sentimos assim adoentados, temos uma enorme vontade de preguiçar; mas a roda do moinho continua a girar sem descanso. [...] E é bom que assim seja: a calma no meio de uma vida do espírito agitada, e a alegria de ver nascer as minhas obras literárias. O pobre Shakespeare era escriba durante o dia e tinha de escrever à noite, e eu, que não sou digno nem sequer de lhe desatar os sapatos, tenho uma vida muito melhor. [...] Minha querida – tu, com a tua dedicação, preocupas-te comigo e quase adoeces de medo, até parece que vais morrer. Mas eu não tenho vontade nenhuma de morrer e estou outra vez de boa saúde. [...] O mais tardar dentro de oito dias publicarei *Leôncio e Lena* e outras duas peças. [...]”

(Cartas à noiva, de 20 e 27 de Janeiro de 1837)

A 14 de Fevereiro é-lhe diagnosticada uma infecção tifóide. No dia 17 Minna Jaeglé chega a Zurique, vinda de Estrasburgo. No dia 19 de Fevereiro, às três e meia, Büchner morre nos braços de Minna. É enterrado a 21 no cemitério de Zeltberg em Zurique. ■



Georg Büchner (1813-1837). Retrato por Adolf Valentin Hoffmann.



João Barrento

Tradução

Nasceu em Alter do Chão, Alentejo, em 1940. Foi Leitor de Português na Universidade de Hamburgo e professor de Literatura Alemã e Comparada, na Faculdade de Letras de Lisboa e na Universidade Nova de Lisboa. Presidente da Assembleia Geral do PEN Clube Português. Colaborador regular do jornal *Público* e da maior parte das revistas literárias portuguesas. Ensaísta e tradutor, publicou treze livros de ensaio e crónica, crítica e teoria da tradução, e traduziu dezenas de autores de língua alemã, desde o Barroco, em particular poesia do século XX, e ainda Goethe (*Fausto*, *Ifigénia*, *Tasso*, *Viagem a Itália*, prosa narrativa e científica, poesia), Hölderlin, Kleist, Grabbe, Hugo von Hofmannsthal, Kafka, Peter Handke, Thomas Bernhard, Christa Wolf, Heiner Müller, Marius von Mayenburg, Frank Wedekind; e ainda os filósofos Max Stirner e Walter Benjamin. Recebeu vários prémios e distinções, entre outros os prémios de ensaio da Associação Portuguesa de Escritores e da Associação Internacional de Críticos Literários, o Grande Prémio de Tradução do PEN Clube e da Associação Portuguesa de Tradutores, a Cruz de Mérito da República Federal da Alemanha e a Medalha Goethe. ■



Nuno Cardoso

Encenação

Nasceu em 1970, em Canas de Senhorim. É actor, encenador e director artístico do Teatro Carlos Alberto. Inicia o seu percurso no teatro no início da década de 1990, no contexto do teatro universitário, integrando o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Os primeiros trabalhos como actor acontecem em espectáculos encenados por Paulo Lisboa (*Os Olhos do Gato*, de Moebius e Jodorowski/1993; *O Processo*, a partir de Franz Kafka/1994; *As Criadas*, de Jean Genet/1995). Em 1994, foi um dos fundadores da Visões Úteis, companhia em que foi responsável pelas encenações de *As Aventuras de João Sem Medo*, a partir da obra homónima de José Gomes Ferreira, *Casa de Mulheres*, de Dacia Maraini, e *Porto Monocromático*, criação colectiva. Ainda neste período dirigiu, para o TAUP – Teatro Académico da Universidade Portucalense, *Crimes Exemplares*, de Max Aub. Em 1997, inicia uma colaboração regular com o TNSJ, tendo encenado, com Fernando Mora Ramos, *Sexto Sentido* (1999), de Regina Guimarães, Abel Neves, António Cabrita e Francisco Mangas; *Antes dos Lagartos* (2001), de Pedro Eiras, ambos projectos Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ, e os espectáculos músico-cénicos *Pas-de-Cinq+1* (1999), de Mauricio Kagel, e *Coiso* (2001), revisitação das músicas para cena de Albrecht Loops. Encenou também *Paysage Choisi* (1999), a partir de textos de Federico García Lorca, *De Miragem em Miragem Se Fez a Viagem* (2000), de Carlos J. Pessoa, e *Antígona* (2001), a partir de Sófocles. Como actor, destacam-se as participações em *O Subterrâneo*, de F. Dostoievski (enc. Paulo Castro, Visões Úteis), *Projecto X.2 – A Mordaça*, a partir de Eric-Emmanuel Schmitt (dir. Francisco Alves, Teatro Plástico), *Gato e Rato*, de Gregory Motton (enc. João Paulo Seara Cardoso, Visões Úteis), e *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès (enc. Nuno M Cardoso, Teatro Só). Nos seus últimos trabalhos contam-se, como actor, a participação em *Gretchen* (2003), a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso, e as encenações de *Purificados* (2002), de Sarah Kane, *Valparaíso* (2002), de Don DeLillo, e *Parasitas* (2003), de Marius von Mayenburg, que marcam o início da sua colaboração com o Ao Cabo Teatro. Em 2004, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, primeiro espectáculo de teatro concebido de raiz para o palco do TeCA, e *The Golden Vanity*, ópera de Benjamin Britten (Casa da Música). ■



F. Ribeiro

Cenografia

Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura com o pintor Alexandre Gomes, em 1992, tendo completado, em 1999, o curso de Realização Plástica do Espectáculo, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Tem igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa e o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian. Nos últimos anos, a sua actividade nas artes plásticas desenvolve-se em vertentes distintas: cenografia, instalação, pintura, ilustração e animação. No teatro, concebeu cenários e/ou adereços para espectáculos encenados por Andrzej Sadowski, António Fonseca, Denis Bernard, Fernando Moreira, José Ananias, José Carretas, José Miguel Braga, Luís Assis, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Pierre Voltz, Rogério Nuno Costa e Tiago Rodrigues, para estruturas como Ao Cabo Teatro, Mola e Criações, Lda, Teatro da Cornucópia, Culturporto, Culturgest, Teatro Universitário do Minho, Reino Verde, Suburbe, Teatro Praga, A Menina dos Meus Olhos, Teatro Nacional S. João, Núcleo de Criação Teatral, Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Circo, Quarto Período – O do Prazer, Teatro da Comuna, entre outras. Em Novembro de 2004 foi-lhe atribuído o 2º Prémio de Escultura da Cena d'Arte 2004, promovido pela Câmara Municipal de Lisboa. É autor de diversos cartazes para espectáculos de teatro como *O Amor de Fedra*, *Errata: Onde Se Lê Sonho Deve Ler-se Mata*, *Cyrano de Bergerac*, *Anti-natura*, *O Beijo no Asfalto*, *O Lamento por Arthur Cleary* e *Gimme 5*. Em televisão, fez manipulação, ilustração e assistência de realização para programas infantis da RTP. Realizou diversas acções de formação: Iniciação à Realização Plástica do Espectáculo, Expressão Plástica, Confecção de Fantoches, Confecção de Máscaras e Confecção de Moldes Faciais; é colaborador regular das acções de formação de A Menina dos Meus Olhos. ■



Teresa Azevedo Gomes

Figurinos

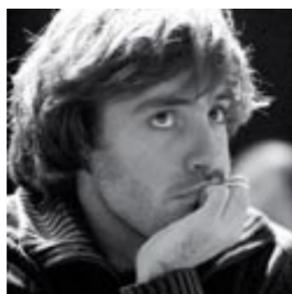
Nasceu no Porto, em 1963. Concluiu, em 1988, o curso de Design de Moda do CITEJ, no Porto. Entre 1988 e 1991, foi consultora de moda da ANIVC (Associação Nacional das Indústrias de Vestuário e Confecção). Posteriormente, frequentou os cursos de Desenho, Pintura e História de Arte do AR.CO – Centro de Arte e Comunicação Visual. Entre 1992 e 1993, fez assistência de produção, produção e direcção de cena no Teatro Nacional S. João. Concebeu os figurinos das seguintes produções do Teatro da Garagem, encenadas por Carlos J. Pessoa: *O Homem que Ressuscitou*, *Desertos*, *Peregrinação* (1997), *Esboço Sobre a Ansiedade*, *Escrita da Água* e *A Menina que Foi Avó* (1998). Desempenhou funções de assistência de encenação, direcção de cena e produção em diversas óperas no Teatro Nacional de São Carlos e na Orquestra Nacional do Porto. Foi assistente de figurinos da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (Teatro Nacional de São Carlos/2000), responsável pela coordenação do guarda-roupa do espectáculo *Cenas da Vida de Fausto* (Convento do Beato/2001), responsável pela remontagem do guarda-roupa da ópera *Platé*, de Rameau (Centro Cultural de Belém/2002), e assistente de encenação e responsável pelo guarda-roupa da ópera *A Flauta Mágica* (Festival de Música dos Açores/2003). Assinou os figurinos dos seguintes espectáculos encenados por Nuno Cardoso: *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *Purificados*, de Sarah Kane (2002), *Valparaíso*, de Don DeLillo (2002), *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (2003), e *The Golden Vanity*, ópera de Benjamin Britten (2004). ■



Sérgio Delgado

Música original

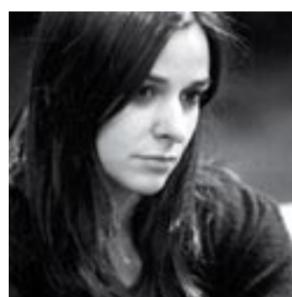
Nasceu em Moçambique, em 1972. A sua formação inclui órgão e teoria musical na Escola Matos Ferreira, e bateria e piano na Escola do Hot Clube de Portugal. Como músico/compositor, a sua carreira iniciou-se em 1996 no Teatro da Garagem, tendo colaborado em diversos espectáculos dirigidos por Carlos J.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



José Álvaro Correia

Desenho de luz

Nasceu em Lisboa, em 1976. Concluiu o bacharelato em Design de Luz e Som na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, em 1999. Iniciou o seu percurso teatral no projecto Quarto Período – O do Prazer, orientado por António Fonseca. Foi responsável pelo desenho de luz de diversos espectáculos produzidos pelo Teatro Bruto, Teatro Plástico, Teatro Universitário do Minho, Ao Cabo Teatro, Ilústico, Ensemble – Sociedade de Actores, Teatro Aberto e As Boas Raparigas... Trabalhou com os encenadores António Fonseca, Rogério de Carvalho, Mário Barradas, Luís Assis, José Carretas, Marcos Barbosa, Pierre Voltz, Andrzej Sadowski, Afonso Fonseca, João Lourenço, entre outros. Desde 2001, trabalha regularmente com Nuno Cardoso: *Antígona*, a partir de Sófocles, *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras, *Purificados*, de Sarah Kane, *Valparaíso*, de Don DeLillo, *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, e *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind. Já este ano, foi responsável pelo desenho de luz de *Dia Maior*, coreografia de Né Barros (Balletteatro/TNSJ). Orientou vários *workshops* e acções de formação na área de iluminação para espectáculos. ■



Marta Silva

Movimento

É formada pela Escola de Dança Ginásiano, através da qual frequentou vários cursos de formação em Paris, Bruxelas, Varsóvia, Kiev, Tallinn e Nova Iorque. É finalista da licenciatura em Ciências da Educação na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, com estágio concluído na área da coordenação de projectos artístico-pedagógicos, tendo neste âmbito publicado o livro *Educação Pela Arte* (2001). Dos coreógrafos com os quais trabalhou destacam-se Ana D'Andrea, Ana Figueira, Ana Borges, Bruno Listopad, Jan Zobel, Marisa Godoy, Pedro Carvalho e Viviane Rodrigues. Entre 1995 e 2000, participou em produções do Núcleo Arquipel de Criação e do Núcleo de Experimentação Coreográfica. No âmbito da colaboração com a Companhia Instável, trabalhou como intérprete nas residências coreográficas de Nigel Charnock (1999), Jamie Watton (2000) e Ronit Ziv (2002), tendo igualmente desempenhado a função de assistente de ensaios nas produções de Javier de Frutos (2003) e Wim Vandekeybus (2004), nesta última participando igualmente como intérprete numa substituição. Associada à Companhia Instável, trabalhou ainda ao nível da formação, orientando *workshops*. Em 2001 integra a Companhia Paulo Ribeiro, na qual tem trabalhado regularmente como intérprete, quer nas coreografias de Paulo Ribeiro, quer em espectáculos de outros criadores como José Wallenstein (*Compact Disconcert*/2001), John Mowat (*Auto da Barca do Inferno*/2004) e Michael Dietz (*7 Solos For 11 Scenes Falling Through*/2004). Fez assistência de coreografia em *Segredo Secreto* (1999), de Ana Figueira, e *Imune* (2001), assinada por Pedro Carvalho. Em 2004, participou no filme *Pele*, de Fernando Vendrell. Entre 1996 e 2000, foi professora, na Escola de Dança Ginásiano, de Iniciação à Dança e Música. Orientou, no Porto, várias aulas e *workshops* de dança criativa em projectos de intervenção sócio-cultural. Foi igualmente responsável pela orientação de *ateliers* de dança criativa para crianças e de iniciação à dança contemporânea no Teatro Viriato, assim como pelos *ateliers* de Teatro Visual de um projecto dirigido às escolas do distrito de Viseu. Concebeu, em parceria com Félix Lozano, *AplausOS*, primeira criação de vídeo da futura associação eFeMe, para o encerramento do Festival X (Convento da Saudação/2004). ■



Magna Ferreira

Preparação vocal e elocução

Licenciou-se em Canto pela Escola Superior de Música do Porto. Trabalha regularmente com Jill Feldman, Richard Levitt e Ana Mafalda Castro (música antiga). Foi membro do Estúdio de Ópera da Casa da Música, onde trabalhou com Peter Harrison (Técnica Vocal), Jeff Cohen, Giuseppe Frigeni, Cornelia Geiser, Graziela Galvani, Lorna Marshall, entre outros. Apresenta-se regularmente em recital – integrando o grupo Udite Amanti –, oratória e ópera com diversas formações e maestros. Dedicou-se, igualmente, à preparação vocal e coral, colaborando regularmente com o Serviço Educativo da Casa da Música nas produções de ópera. É docente no Conservatório de Música do Porto e no Curso de Música Antiga da ESMMAE. Actualmente, prepara a sua dissertação de Mestrado na Universidade do Minho sobre Ópera Infantil Portuguesa. ■



António Fonseca

Capitão; Barbeiro; Soldado; Coro da Estalagem

Actor desde 1977 em várias companhias e projectos, com destaque para os cerca de dez anos (1987–1998) em que integrou o elenco do Teatro da Cornucópia, tendo participado em espectáculos dirigidos por Luís Miguel Cintra, Stephan Stroux, Christine Laurent e Brigitte Jacques, a partir de textos de W. Shakespeare, Gil Vicente, Heiner Müller, García Lorca, Peter Handke, Botho Strauss, entre muitos outros. A partir dos anos 1990 desenvolveu, a par da actividade de actor, projectos no domínio das relações entre o Teatro e a Educação, tais como Quarto Período – O do Prazer (Escola Secundária de Carnaxide, 1992/96), TeatralRadical – Último Tempo (2001) e Vicente 500 (2002), estes dois últimos iniciativas do Teatro Nacional S. João. Ainda neste domínio, encenou vários espectáculos com grupos de alunos de escolas secundárias e de teatro universitário. A partir de 1999 trabalha regularmente no Porto, tendo participado como actor em vários espectáculos, entre os quais *Almoço em Casa de Ludwig Wittgenstein*, de Thomas Bernhard, enc. Paulo Castro (Seiva Trupe/2000), *No Dia em Que a C+S Fez*, autoria e encenação Marcantonio Del-Carlo (TNSJ/2001), *Purificados*, de Sarah Kane, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro/2002), *Auto da Revisitação*, de Jorge Loureiro Figueira e Pedro Eiras (TNSJ/2002), no qual foi também responsável pela encenação, e *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro/2003). Co-produtor e actor em *Os Portas*, de John Godber, enc. Almeno Gonçalves, e *Passagem*, de Pedro Eiras, enc. António Mercado (2004). Tem participado em alguns trabalhos no cinema e em televisão: *A Caixa*, de Manoel de Oliveira, *O Gotejar da Luz*, de Fernando Vendrell, *Cães Raivosos*, de Paulo Castro, *Ora Viva*, série exibida na RTP 2, entre outros. É professor de Improvisação e Expressão Dramática no curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Coimbra. ■



António Júlio

Carlos, o parvo; Soldado

Nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1977. Em 2002, concluiu o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Do seu trabalho como actor consta a participação em espectáculos como *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett, encenação de Roberto Merino (1999); *Causa e Efeito*, coreografia de Joana Providência (2000); *Rei Ubu*, de Alfred Jarry, encenação de Roberto Merino (2001); *Óculos*, apresentado no âmbito do Festival Fazer a Festa, encenação de Miguel Hernandez (2002), e *Beckett's*, a partir de Samuel Beckett, encenação de João Paulo Costa (2002). Em 2003, integrou o elenco de *Histórias com Pés e Mãos*, de Regina Guimarães, direcção de Joana Providência; *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, encenação de Kuniaki Ida; *Os Meteoros*, de Regina Guimarães e Saguenail, encenação de Pedro Mendonça, e *Pioravante Marche*, de Samuel Beckett, criação de Joana Providência. Mais recentemente, trabalhou com Nuno Cardoso em *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, com Ivo Alexandre em *Mouchette/Colette*, de Arne Sierens, e com Joana Providência em *Mão na Boca*, a partir de Paula Rego. ■



Catarina Requeijo

Margarida; Criança; Catarina

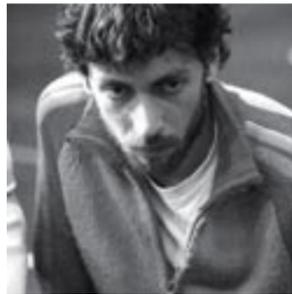
Nasceu em 1973, em Angola. Tem o curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Iniciou o seu percurso como actriz em 1991, no Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), onde trabalhou com os encenadores Manuel Sardinha, Jorge Fraga, Rogério de Carvalho e João Grosso. Profissionalmente trabalhou, entre outros, com Konrad Zschiedrich (*Leôncio e Lena*, 1995), Luís Castro (*Paz 29*, 1997), Tiago Rodrigues (*O Menino de Belém*, 1998) e Luís Miguel Cintra (*Amor/Enganos*, 2000). Co-encenou e interpretou, com Joana Seixas, *In-ter-va-lo* (1999), de Jaime Salazar Sampaio, e com Luís Gaspar, *Morrer* (1999), de José Maria Vieira Mendes, a partir da novela homónima de Arthur Schnitzler. Desenvolveu um trabalho regular na área da poesia, participando e organizando vários recitais. Participou em séries televisivas e no programa *Portugalmente*. Colaborou como actriz em vários projectos do Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém. Dos seus mais recentes trabalhos fazem parte as participações em *Amok* (2002), de Jacinto Lucas Pires a partir de Stefan Zweig, enc. Luís Gaspar; *Coimbra B* (2003), de Jacinto Lucas Pires, enc. Marcos Barbosa; *Parasitas* (2003), de Marius von Mayenburg, e *O Despertar da Primavera* (2004), de Frank Wedekind, encenações de Nuno Cardoso, e *A Família Schroffenstein* (2004), de Henrich von Kleist, enc. Luís Miguel Cintra. Em 2004 participou ainda na série *Até Amanhã Camaradas*, realizada por Joaquim Leitão, na curta metragem *BD*, realizada por Jacinto Lucas Pires, e no projecto *Pavilhões das Maravilhas*, de Antonio Catalano, produzido pelo Centro de Pedagogia e Animação do CCB e integrado no Festival Percursos. ■



Cátia Pinheiro

Maria

Nasceu no Porto, em 1980. Foi finalista do curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo em 2000. Como actriz, participou nos seguintes espectáculos: *Num Mar Interior*, de Edward Bond, encenação de António Fonseca (Caixa Negra/2000); *No Dia em Que a C+S Fez*, texto e encenação de Marcantonio Del-Carlo (TNSJ/2001); *Purificados*, de Sarah Kane, encenação de Nuno Cardoso (TNDMII, Teatro Helena Sá e Costa, Ao Cabo Teatro/2002); *No Fundo, No Fundo*, de Jacinto Lucas Pires, encenação de Marcos Barbosa (lilástico, ANCA, Cítemor, CAPA, Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, TNSJ/2002); *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, encenação de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro, TNDMII/2003); *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso (Cão Danado e Companhia, TNSJ/2003); *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno Cardoso (TNSJ/2004), e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, encenação Nuno Carinhas (TNSJ/2004). ■



Daniel Pinto

Charlatão; Estalajadeiro; Soldado

Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo, no âmbito do qual desenvolveu formação com António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência, Teresa Lima, Luís Madureira, Kuniaki Ida, Rogério de Carvalho, Alan Richardson, entre outros. Inicia o seu percurso profissional no espectáculo *Limites/Possibilidades*, de Howard Barker, encenação de Rogério de Carvalho (As Boas Raparigas.../1998), a que se seguiram as participações em *Get Off my Garden*, criação e encenação de Alan Richardson (Diabo a Quatro/1999), *Um Mundo Muito Próprio*, tributo a Buster Keaton com direcção de Alan Richardson (Diabo a Quatro/2000), *A Respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, reposição da encenação de Norberto Barroca estreada em 1998 (Teatro Experimental do Porto/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, encenação de José Wallenstein (TNSJ, Teatro Só/2001), *Ponte dos Sonhos*, espectáculo de rua inspirado na tragédia da Ponte das Barcas (Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto 2001), *Linha 18*, encenação de Alan Richardson (Teatro Bruto/2001), *Alice no Jardim das Delícias*, criação colectiva dos profissionais do curso de especialização de Artes de Rua (2001), *Alice no País de Cá*, criação e direcção de Elsa Aleluia (Projecto Buh!/2002), e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, encenado por Kuniaki Ida (ACE/Teatro do Bolhão, TNSJ/2003). Em 2004, participou nos espectáculos *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso (TNSJ), e *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena, enc. João Luiz (Pé de Vento, TNSJ). Já este ano, integrou o elenco de *Hetero*, de Denis Lachaud, encenado por Francisco Alves (Teatro Plástico). ■



Hugo Torres

Doutor; Estudante; Soldado;

Coro da Estalagem

Nasceu em Viseu, em 1973. Iniciou o seu percurso teatral no Trigo Limpo – Teatro ACERT, do qual foi membro, participando em várias das suas produções. Tem o bacharelato em Teatro-Interpretação na ESMAE, salientando-se ainda na sua formação artística o trabalho desenvolvido com Bibi Perestrelo, Kot Kotecki e José Carretas (interpretação), António Tavares e Adriana Candeias (dança), Fran Perez e Nuno Patrício (música), Miguel Andrade Gomes (esgrima) e Luís Madureira (voz). Participou em espectáculos encenados por Jorge Silva Melo (*A Tragédia de Coriolano*, de William Shakespeare/1997), Junior Sampaio (*Fábulas*, a partir de La Fontaine/1997), João Brites (*Peregrinação*, espectáculo permanente da Expo'98), José Carretas (*O Segredo Maior*/1998 e *A Titúria*/2001, textos de José Carretas), Rui Spranger (*Três Peças de Jean Tardieu*/2000), Giorgio Barberio Corsetti (*Barcas*, a partir de Gil Vicente/2000), Nuno Cardoso (*Oresteia*, de Ésquilo/2001 e *Antígona*, de Sófocles/2001), Pierre Voltz (*A Princesa Malene*, de Maurice Maeterlinck/2001) e Marcos Barbosa (*Escrever, Falar*/2001 e *Coimbra B*/2003, textos de Jacinto Lucas Pires). Em espectáculos encenados por Ricardo Pais, integrou o elenco de *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), *Hamlet*, de William Shakespeare (2002), e da reposição de *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (2004). Participou ainda em *Sondai-me, Sondheim!*, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques, e em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, encenação de Nuno Carinhas. Foi co-responsável pela dramaturgia e encenação, com Paulo Oliveira e Miguel Mendes, de *Teatro Explicado ao Noctívago e Três em Linha*. ■



João Miguel Melo

André; Segundo Artesão – Aprendiz;

Coro da Estalagem

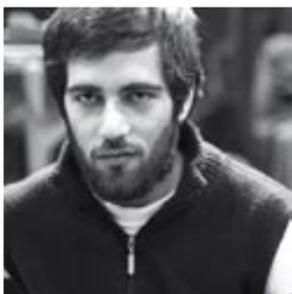
Fez o curso de Interpretação e licenciou-se em Estudos Teatrais na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Em 1994, entrou para a Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral (ODIT), em Guimarães, projecto municipal sob a direcção artística de Moncho Rodriguez, na qual participou como actor em vários espectáculos, tendo ainda colaborado em animações, teatro de rua, projectos de expressão dramática para crianças e jovens, organização de festivais e na construção técnica de espectáculos. Em 1996, integrou o elenco do espectáculo *O Reino Desejado*, de Ronaldo Brito, projecto luso-brasileiro-espanhol apresentado nos três países e encenado por Moncho Rodriguez. Posteriormente, participou em produções de companhias do Porto como MetaMortemFase (*Bertolt*, a partir de Bertolt Brecht, enc. Peta Lily/1998; *Rostos em Ferida*, de Howard Barker, enc. Rogério de Carvalho/2001; *Perdidos no Escuro*, de Marina Carr, enc. Peta Lily/2002), Teatro Bruto (*Encarnado*, criação colectiva/1998), Teatro Só (*A Força do Hábito*, e Thomas Bernhard, *Don Juan em Sua Companhia*, de Regina Guimarães, encenações de António Lago/2000; *Os Visitantes*, de Botho Strauss, enc. António Lago/2001), Núcleo de Criação Teatral (*Cepervejo*, a partir de Maiakowski, enc. Andrzej Sadowsky/2001), Ao Cabo Teatro (*Purificados*, de Sarah Kane, enc. Nuno Cardoso/2002) e Companhia de Teatro de Braga (*Algumas Polaróides Explícitas*, de Mark Ravenhill, enc. Manuel Guede Oliva/2003; *Cantiga Para Já*, de Jean-Pierre Sarrazac e Cristina Mirjol, enc. Jean-Pierre Sarrazac/2003; *Da Vida de Komikaze*, de Alexei Chipenko, enc. Rui Madeira/2004, e *A Estalajadeira*, de Carlo Goldoni, enc. António Durães/2004). Em ópera, fez figuração especial na digressão de *L'Amore Industrioso*, de João de Sousa Carvalho, encenação de Nuno Carinhas (Casa da Música/2000) e participou em *Punch and Judy*, de Harrison Birtwistle, encenação de José Wallenstein (Teatro Nacional S. João/2002). No cinema, participou na curta-metragem *Antes de Amanhã*, de Saguenail (2000). ■



Luís Araújo

Judeu; Primeiro Artesão – Aprendiz; Segundo Artesão – Aprendiz; Soldado; Coro da Estalagem

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



Miguel Rosas

Sargento; Primeiro Artesão – Aprendiz; Coro da Estalagem

Nasceu no Porto, em 1978. Concluiu o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo em 2000. No teatro, participou nos espectáculos *Encarnado* e *Maldizeres*, produções do Teatro Bruto (1998); *Nós Todos 3*, espectáculo musical da companhia Arte Pública – Artes Performativas de Beja, autoria e encenação de Gisela Cañamero (1999); *Caleidoscópio*, de Vânia Cosme, encenado por Ana Luena e Paulo Freixinho (Teatro Bruto/2000); *Don Juan*, de Bertolt Brecht, encenação de Rogério de Carvalho (Teatro Bruto/2000). Integrou ainda os elencos de *Azul*, encenação de João Paulo Costa a partir de textos de Marguerite Duras; *Amarelo*, encenado por João Meireles; *Vermelho*, de Vânia Cosme, encenação de Pedro Mendonça, e *Primárias*, de Vânia Cosme, direcção Teatro Bruto, espectáculos apresentados em 2001 no âmbito do projecto Círculo da Cor do Teatro Bruto. Em 2003, participou em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, encenação de Kuniaki Ida, coprodução ACE/Teatro do Bolhão e TNSJ, e em *Os Meteoros*, de Regina Guimarães e Saguenail, com direcção de Pedro Mendonça, produção Teatro Bruto. Integrou, em 2004, o elenco de *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, encenação Nuno Cardoso, e *O Cerejal*, de Tchekov, encenação Rogério de Carvalho. Já este ano, participou em *Heartbeat*, direcção Miguel Cabral. No cinema, foi protagonista de *Pano Cru*, curta-metragem de Pedro Caiano, exibida na edição de 2002 do Fantasporto. ■



Patrícia Brandão

Velha; Avó; Coro da Estalagem

Nasceu no Porto, em 1974. É licenciada em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, onde obteve também o bacharelato em Interpretação. Tem o bacharelato do curso de Comunicação Social da Escola Superior de Jornalismo do Porto. Na ESMAE, trabalhou com os encenadores Alan Richardson, António Pires, Denis Bernard, António Durães, Rogério de Carvalho, João Brites, João Mota, José Topa, Julio Castronuovo, Maria Villacis, entre outros. No âmbito da prova final de bacharelato, integrou o elenco de *As Troianas*, de Jean-Paul Sartre, encenação de Nuno Cardoso, e no projecto final de licenciatura participou em *Quatro em Beckett*, a partir de Samuel Beckett, encenação de Álvaro Correia. Trabalhou técnicas vocais com Luís Madureira, Maria Luís França, Maria Repas, Inês Vicente e João Loio, e técnicas de movimento com Cristiana Rocha, Mariana Rocha, Joana Providência, Luca Aprea e Claire Binyon. Como actriz profissional, integrou espectáculos encenados por Manuel Geraz, Alberto Grilli, entre outros. Em 2004, participou na encenação de Nuno Cardoso de *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind. ■



Paulo Moura Lopes

Tambor-mor; Coro da Estalagem

Nasceu no Porto, em 1974. Estreou-se no teatro aos 17 anos num grupo amador. Estudou interpretação no Balleteteo Escola Profissional, formação no âmbito da qual trabalhou com os encenadores Roberto Merino, João Paulo Seara Cardoso, Jorge Levi, José Wallenstein e Paulo Castro, e com a coreógrafa Isabel Barros. Já enquanto actor profissional, integrou o elenco dos seguintes espectáculos: *Os Sete Infantes*, a partir da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e de um auto transmontano de Parada de Infâncias, enc. Luís Miguel Cintra (1997); *A Tragédia de Coriolano*, de W. Shakespeare, enc. Jorge Silva Melo (1998); *Máquina-Homem (Clone-Fighters)*, integrado no projecto Peregrinação da Expo'98, enc. João Paulo Seara Cardoso (1998); *O Vampiro*, a partir de *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, enc. Paulo Castro (1998); *Vão Para o Céu*, de Paul Auster, enc. Paulo Castro (1999); *Material Müller*, a partir de Heiner Müller, enc. António Lago (1999); *Sexto Sentido*, de Abel Neves, Regina Guimarães, António Cabrita e Francisco Mangas, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Cardoso (1999); *Peça Com Repetições*, de Martin Crimp, enc. António Durães (1999); *Don Juan*, de Bertolt Brecht, enc. Rogério de Carvalho (2000); *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2001); *Visitantes*, de Botho Strauss, enc. António Lago (2001); *O Caos é Vizinho de Deus*, de Lars Norén, enc. Paulo Castro (2001); *Na Hora de Pôr a Mesa*, a partir de *Criança em Ruínas*, de José Luís Peixoto, enc. Ana Bettencourt (2002); *Baal*, de Bertolt Brecht, enc. Jorge Silva Melo (2003); *Titus Andronicus*, de W. Shakespeare, enc. Luís Miguel Cintra (2003); *Anatomia Tito Fall of Rome*, de Heiner Müller, enc. Luís Miguel Cintra (2003); *Terrorismo*, de Oleg Presniakov, enc. Jorge Silva Melo (2004), e *O Amor de Fedra*, de Sarah Kane, enc. Jorge Silva Melo e Pedro Marques (2004). Participou ainda nas coreografias de Isabel Barros *Quarto Escuro e Pó*. Em televisão, participou na série *Garrett*, realizada por Francisco Manso. Foi professor de Teatro e Expressão Dramática no Espaço T e no Seminário do Bom Pastor. ■



Tónan Quito

Franz Woyzeck

Nasceu em 1976. Fez a sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde concluiu o curso de Formação de Actores. Começou o seu percurso como actor com o Quarto Período – O do Prazer, tendo participado em todos os espectáculos dirigidos por António Fonseca (*Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare, *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, *Dia de Marte*, de Edward Bond, *Lisístrata*, de Aristófanes) e em *Gimme 5*, encenado por Fernando Ribeiro. Estreou-se profissionalmente no Teatro da Cornucópia, onde participou nos seguintes espectáculos encenados por Luís Miguel Cintra: *O Triunfo do Inverno*, de Gil Vicente (1994), *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (1996), *Os Sete Infantes de Lara*, a partir da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e de um auto tradicional transmontano (1997), *O Casamento de Fígaro*, de Beaumarchais (1999) e *O Novo Menoza ou História do Príncipe Tandí de Cumba*, de Jakob Lenz (2001). Na mesma companhia, trabalhou ainda com Christine Laurent em *D. João e Fausto*, de Christian Dietrich Grabbe (2001). Trabalhou com António Pires em *Peter Pan* (Teatro Mais/1997), Luís Assis em *Uma Casa na Árvore* (Cassefaz/1999), Lúcia Sigalho em *Dedicatórias* (Companhia de Teatro Sensurround/2000), Joaquim Horta em *Ruído* (Artistas Unidos/2000), Paula Diogo em *Diotima e Alice no Armário* (Teatro Praga/2001 e 2004), com o Teatro da Garagem em *Migalhas de um Deus Intratável* (2001) e *Os Donos dos Cães* (2002), textos e encenações de Carlos J. Pessoa, e com Nuno M Cardoso em *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe (Cão Danado e Companhia e TNSJ/2003). Integra com regularidade o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso: *Purificados*, de Sarah Kane (TNDMII, Teatro Helena Sá e Costa, Ao Cabo Teatro/2002), *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (Ao Cabo Teatro, TNDMII/2003) e *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (TNSJ/2004). Em 2003, participou na curta-metragem *I'll See You in My Dreams*, realizada por Filipe Melo e, já em 2004, na série *Até Amanhã Camaradas*, realizada por Joaquim Leitão, e no projecto *Pavilhões das Maravilhas*, de Antonio Catalano, produzido pelo Centro de Pedagogia e Animação do CCB e integrado no Festival Percursos. ■



Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

Equipa Técnica

Director

Ricardo Pais

Assistente

Paula Almeida

Subdirectora (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes

Assistente

Luísa Archer

Subdirector (Produção)

Salvador Santos

Assistente

Liliana Oliveira

Assessores de Direcção

José Luís Ferreira

Vítor Oliveira

Nuno Cardoso

Director Artística TNSJ

Ricardo Pais

Director Artística TeCA

Nuno Cardoso

Chefia de Produção

Maria João Teixeira

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 Silva

António Bica

Joel Azevedo

Luz

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

Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

Vídeo

Fernando Costa

Departamento de Comunicação

e Relações Internacionais

José Luís Ferreira

Assistente

Eunice Basto

Promação e Marketing

Joana Guimarães

Centro de Edições

João Luís Pereira

Cristina Carvalho

Susana Morais

Gabinete de Imprensa

Pedro Sobrado

Assistente

Carla Simão

Design Gráfico

João Faria

João Guedes

Fotografia e Vídeo

João Tuna

Departamento de Informação

e Tecnologia

Vítor Oliveira

Secretária

Susana de Brito

Centro de Informação

Paula Braga

Informática

Paulo Veiga

Relações Públicas

Luísa Portal

Assistentes

Rosalina Babo

Diná Gonçalves

Frente de Casa

Fernando Camecelha

Assistentes

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

