

TEATRO
NACIONAL
S. JOAO



**Eu purifiquei
o mundo
para ti.**



TEATRO SÃO JOÃO
22 FEV—3 MAR 2024

ESTREIA

Terno e Cruel

de Martin Crimp
a partir de
Traquínias
de Sófocles

encenação

João Cardoso

dur. aprox. 1:40
M/16 anos

Conversa
com a Mónica
+ Língua Gestual
Portuguesa
25 FEV

qua+qui+sáb—19:00
sex—21:00
dom—16:00

tradução
Pedro Galiza

cenografia e figurinos
Sissa Afonso

desenho de luz
Nuno Meira

desenho de som e
banda sonora
Francisco Leal

assistência de encenação
João Castro

produção executiva
Maria Inês Peixoto

interpretação
Ângela Marques *Amelia*
Daniel Silva *Jonathan*
Inês Afonso *Cardoso*

Esteticista
João Cardoso *Iolaos*
João Castro *O General*
Lé Baldé *Laela*
Luísa Guerra *Fisioterapeuta*
Pedro Galiza *Richard*
Pedro Quiroga *Cardoso James*
Sara Neves *Governanta*
Eliúde Branco *O Rapaz*
Manuel Guerra (ao piano)

coprodução
ASSÉDIO
Teatro Nacional São João

Uma janela obscurecida

MARTIN CRIMP*

A repartição de papéis que se convoca no mundo face à guerra é esta: o homem é treinado especificamente para que se legitime o ato de matar, enquanto a mulher permanece enraizada na esfera doméstica e contribui para definir o mundo civil.

Dois mil e quinhentos anos antes da invenção da psicologia, Sófocles teve o génio de escrever uma peça na qual este fosso entre os sexos é explícito: não só os homens e as mulheres vivem em mundos diferentes, como o marido e a mulher não se cruzam. Sófocles apenas nos mostra o homem nas últimas páginas do texto, destruído e em cólera (o destino de tantos soldados traumatizados), apodrecendo como a barata de Kafka, abandonado por todos, enquanto consagra grande parte da peça (e nisto revela-se tão moderno) a uma mulher que luta contra a ausência do marido, a sua violência e infidelidade.

O retrato de Amelia, como a rebatizei, é extraordinário. Tem-se a sensação aguda da sua clausura doméstica, da sua dificuldade extrema de agir no mundo exterior, uma vez que este é controlado por homens. Amelia resiste ao controlo, recusa o rótulo de “vítima”. Essa personagem deu-me uma perspetiva humana para entrar na peça, mas como abordar o resto, as especificidades do teatro grego, os coros, os mitos, os centauros, os heróis?

Cada autor reescreve os gregos à sua imagem e para satisfazer um desejo artístico. No meu caso, era mais importante escrever uma peça do que escrever poesia, e só conseguia imaginar essa reescrita se ela fosse modelada, linguística e culturalmente, no tecido da vida contemporânea. Por isso, em *Terno e Cruel*, o exílio torna-se o não lugar clássico do mundo desenvolvido: a terra de ninguém dos abrigos onde se preparam refeições, os parques de estacionamento de longa duração e as cadeias de hotéis em torno de um aeroporto internacional sempre iluminado. Junto de um aeroporto está-se próximo dos lugares sagrados da venda a retalho, assim como dos detetores de raios x, que leem nas entranhas da nossa bagagem sinais de bom ou mau augúrio, reflexos da nossa própria angústia.

Quanto mais sombrio o exterior se torna, mais obscurecida fica a nossa janela e mais se assemelha a um espelho.

* Excerto adaptado de *Sófocles no Aeroporto*, artigo publicado no jornal *The Guardian*, no dia 8 de maio de 2004.

Trad. Fátima Castro Silva.

Terno e cruel. Mesmo.

JOÃO CARDOSO

Porque o nosso conceito de projecto teatral, cedo verificámos, não se ficava pela ideia de já estarmos de alguma maneira unidos em torno de uma obra, mas pretendia ir um pouco mais além: uma linha, um percurso, uma espiral, uma cidade utópica, um cerco, um voo. E por isso um nome, abreviado de uma obscura associação de vontades: assediado como quem cerca, assola, assombra. [...] Mais uma vez a utopia. Sem currículos firmados nem figuras destacadas. Sem o nome que diz não querer ser o nome. Sem deus nem chefe. Mesmo.*

Terminado um quarto de século de existência da ASSÉDIO, é com *Terno e Cruel*, o nosso sétimo espectáculo de Martin Crimp, que festejamos uma história de resistência.

E que título tão ajustado a esta comemoração.

Chegados aqui, é tão difícil passar a palavras a avalanche de emoções e pensamentos que me afogam. É entre ensaios, risos, dúvidas e sobressaltos que, uma vez mais, me vejo envolvido numa equipa que me impede de deixar de acreditar que vale a pena continuar a fazer o que fazemos.

Mas é também quando penso na nossa história que me lembro que esta vontade de continuar tem sido tantas vezes um caminho cruel, que só se desbrava com a teimosia da busca constante da *promessa de possibilidades* e com o compromisso com os artistas e com o público a que o lastro de 25(+1) anos de existência nos instiga.

Esta obstinação, esta tentativa de não interromper o *voo*, tem sido possível porque, acima de tudo, tem havido um colectivo que se foi reconfigurando, empurrado por perdas, desavenças, anos de míngua económica, e que agora permanece firme há mais de uma década, responsável pela sobrevivência económica da ASSÉDIO, pela sua identidade artística e pela sua qualidade humana.

Releio mais um excerto do programa inaugural da companhia em 1998, onde nos propúnhamos

trabalhar numa atmosfera de discussão e *mise-en-scène* literal [...], como quem põe em cena pondo em causa, revolvendo as suas entranhas,

baralhando didascálias e réplicas com, mas também contra, o sentido do texto, desbravando caminhos inesperados. Como quem precisa ainda de outras vozes para balbuciar o que ainda não é capaz de dizer, eloquência pulverizada, retardada, ou deslumbrada adolescência que se constrói nos reflexos de outras ficções. A contaminação dos criativos e dos intérpretes nesta actividade frenética, de modo a reflectir através dos múltiplos espelhos deformantes e concentrados da cena todo este trabalho de pesquisa e inquietação.*

E penso que espero apenas ter sabido conduzir esta companhia com todo o seu património: as raízes que moldaram a nossa matriz, as pessoas e descobertas que forjaram a nossa identidade, mas também as possibilidades de porvir com esta nova geração de cúmplices que aqui reunimos e que confirmam a nossa vontade de resistirmos, irrequietos e atentos.

Teria tanta gente a quem agradecer o apoio, os ensinamentos, os questionamentos, uma imensa quantidade de pessoas com talento e generosidade, que ajudaram a construir este delicado edifício e que deixaram a sua presença aqui inscrita.

Uma ressalva para o querido amigo Paulo Eduardo Carvalho, grande impulsionador da criação da ASSÉDIO, para os fundadores, João Pedro Vaz, Rosa Quiroga, Nuno Meira, Cristina Costa, mas também para o Bernardo Monteiro, o Francisco Leal e a Sissa Afonso, e ainda, noutra época, para a Marta Lima e o Pedro Frias, elementos não menos importantes.

Agradeço igualmente ao Teatro Nacional São João, ao Pedro Sobrado e ao Nuno Cardoso, pelo desafio de levarmos à cena este texto de Martin Crimp, e deste modo celebrarmos juntos 25(+1) anos da ASSÉDIO.

É teatro – exacto – para um mundo no qual o próprio teatro morreu.

Martin Crimp, *(A)tentados* (1997)

* Excertos do programa do primeiro espectáculo da ASSÉDIO, *O Falcão*, 1998.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Assédios

FERNANDO MORA RAMOS*

Pedem-me que faça um comentário sobre a ASSÉDIO e penso no Paulo Eduardo. Desde logo, o nome da companhia que, adivinho, teve mão dele e encerra um programa. Primeiro, pelo politicamente incorrecto – na altura, longe de se tornar uma palavra-chave da censura sistémica, independentemente das razões fundadas do que possa ser assediar. Depois, por uma ética do espectáculo, de um “mau comportamento” do que em cena se fizesse para combater um teatro morno, o ramerrame cena-sala e o que, à letra, físico – o teatro é gesto vocal e voz física –, fosse modismo, corte de cabelo, onda, primarismo, a cobrir uma iletrada opção de fazeres. Tudo confundido com espectacularizar, com um obcecado dar nas vistas, com o que a sociedade do espectáculo engole sem mastigar, peixe sem espinhas problemáticas, evento em vez de acontecimento, por vezes em “extremadas agressões” aos espectadores, necessitados de violência equiparada à automutilação para se sentirem vivos. Isto, no discurso dos estetas de serviço.

O mundo que come guerra todos os dias e outras violências sem limite necessita de um teatro que não secunde apenas o que os ecrãs vomitam e que saiba dosear o sangue com racionalidade emocional.

E foi o Paulo quem me apresentou Martin Crimp, autor de quem agora a ASSÉDIO vai fazer, tão oportunamente, *Terno e Cruel*, numa encenação do meu amigo João Cardoso.

Em vésperas de 2000, Crimp era promessa explosiva. Pouco depois, vi (*A*)*tentados* (no Rivoli), peça que desorganizou o que eu pensava que a dramaturgia pudesse fazer. Mais tarde, tornou-se claro: uma personagem – usemos a palavra –, permanentemente referida por terceiros, pode tornar-se, embora ausente de cena, a protagonista da peça, colocando a questão da sua identificação do lado de lá, na sala, como exercício de autoria individual e colectiva dos espectadores, imaginação em *ensaio*. Há, por assim dizer, uma deslocação do estatuto do espectador, que transita do que é ser objecto de um

gesto didáctico ou cultural/referencial e comparativo para uma certa co-autoria ficcional enquanto sujeito que é corpo de uma dinâmica palco-sala.

E Crimp tornou-se axial na minha prática e no desejo de encontrar uma dramaturgia que equilibre o íntimo e o político de forma menos determinada pelo primado da economia e do jogo de classes, mais capaz de falar das subjectividades, do que está dentro, das projecções libidinais, subconscientes e outras, menos presa a limitações de género, mais livre, estruturalmente.

Com o Teatro Nacional São João, em Novembro deste ano, faremos no Teatro Carlos Alberto *Na República da Felicidade*, texto que, na primeira cena, diz em título: “A destruição da família.” Ficamos logo sossegados.

Mas as minhas cumplicidades com a ASSÉDIO são ainda outras, cumplicidades geracionais e teatrais com o João Cardoso, pois nós, no Teatro da Rainha, também fazemos repertório, sem medo de dizê-lo. Encontramos futuro no devir do drama, a peça de teatro não é assunto arrumado, e o teatro, mesmo o dos “autores cénicos”, não dispensa o texto.

Mais uma vez, a capacidade de reinventar o drama encontra novos caminhos na dramaturgia, como agora verifico ao ensaiar Falk Richter, caminhos dramáticos e cénicos. Esse desejo de um teatro que da escrita faça cena continua um caminho que vem das origens do fazer teatro num teatro. Entre os gregos já se praticava – certamente de outro modo – o que hoje se redescobre, autor e actor, o mesmo corpo, a mesma entrega performativa, actor e personagem, o mesmo corpo-sujeito em cena. No caso grego, o dos autores.

O repertório das duas estruturas de criação teatral, diferenciando-se, pugna pelo mesmo teatro que pede acção pensada na cena e na sala, que não desiste de um equilíbrio dinâmico entre a intensidade emocional e o pensamento que se acende. Pensamento em acção é o que o teatro pode fazer acontecer na cabeça/corpo do espectador, por via do corpo/cabeça do intérprete, neste pelo exercício da

repetição e da variação, pela experimentação do que, de novo (a sala é sempre outra e na cena os humores variam), se faz dinâmica sensível em cada noite.

Com o João Cardoso, fiz *Morte do Dia de Hoje*, de Howard Barker, criador do chamado Teatro da Catástrofe, modo de tentar, na actualidade, regressar ao que os gregos laboravam nas suas tragédias, com a intensidade e as consequências na cidade. Um teatro político, portanto, numa época de crise da política, tão ligada aos negócios e aos interesses privados – o contrário do teatro que fazemos, ligado aos interesses públicos, aos espectadores como comunidade presencial e sociedade potencial.

A cumplicidade com o João foi total, como se fôssemos calhados para aqueles papéis, eu, “as más notícias”, ele, um pilar, um ponto de reunião comunitário, um confidente social, o Barbeiro.

Nesse espectáculo, já estávamos em estado de emergência, como continuamos a estar nesta tragédia que nos assola vinda da Palestina e da Ucrânia – e que este *Terno e Cruel* da ASSÉDIO refere – e de tantas outras partes do mundo que nem à notícia acedem.

* Director Artístico do Teatro da Rainha, encenador, actor e tradutor.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Um mundo movido a mentiras

PEDRO GALIZA

Pessoas que acreditam serem persistentes e donas dos seus próprios destinos só conseguem continuar a acreditar que o são tornando-se especialistas em auto-engano.

JAMES BALDWIN

Martin Crimp, numa entrevista em 2011 sobre *Terno e Cruel* (prestes a ser reposta em Inglaterra depois de ter corrido mundo após a estreia absoluta em Londres sete anos antes), di-lo directamente: “Há uma mentira no coração da peça.” Mencionada esta mentira genesiaca, acrescenta (num acesso talvez muito pouco crimpiano de inequívoca intencionalidade): “Tony Blair mentiu ao Parlamento. Não há como escondê-lo.”

Mentiras dentro de mentiras que, por sua vez, escondem mais mentiras, as públicas e as privadas, as que servem propósitos político-sociais e as que se destinam apenas ao consumo interno, entendendo-se aqui “interno” da forma mais prosaica possível: pessoal. As mentiras pessoais, contadas de si para si, indispensáveis para que o rumo não se perca. Toda a obra, aliás, se baseia nestas últimas para estruturar e enquadrar todas as outras, revelando-as como alicerces imprescindíveis de um certo estilo de “gestão” da coisa pública. Em Setembro de 2004, quando *Terno e Cruel* se estreou pela mão do suíço Luc Bondy (que havia encomendado a Crimp uma reescrita de *Traquínias*, de Sófocles, de que esta obra é o resultado), muito poucos meses tinham passado após a revelação dos horrores na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, um entre muitos episódios pouco dignificantes da chamada “guerra ao terror”, levada principalmente a cabo, no rescaldo do 11 de Setembro, pelos Estados Unidos da América e pelo Reino Unido (ainda que auxiliados por várias outras nações, a nossa incluída...). E ainda que as mentiras então contadas e repetidas em parlamentos vários e entrevistas de fundo, estudos inatacáveis e relatórios indesmentíveis, por forma a justificar o injustificável, ecoem despidoradamente por toda esta peça, são as

mentiras dentro de portas, as tais mentiras pessoais, que nos ajudam a navegar o universo da tragédia aqui recontada.

Amelia, decalque de Dejanira, a esposa de Hércules, que em *Traquínias* abre a peça com um longo lamento de mulher abandonada pelo grande herói, afirma, em contraponto, peremptória e segura, logo no início:

Porque eu não sou uma vítima – ah não – esse não é um papel que eu queira interpretar – acredita.

E assim se inaugura o processo de auto-engano que há-de servir de motor ao drama, sendo esta recusa da protagonista em reconhecer-se como vítima o diapasão por onde toda a peça afina. Porque esta recusa vai muito para além de uma elevação pessoal, ancorada numa qualquer ideia nobre de emancipação ou auto-responsabilização: ela é também a negação dos factos. Exilada há mais de um ano numa casa temporária perto de um aeroporto, Amelia é casada com um General sem nome a quem foi incumbida a missão de lutar contra o terror. E ela, ainda que política e militarmente mais presciente do que o marido e seus superiores (“quanto mais ele luta contra o terror/ mais terror ele cria”), é obrigada a suportar não só o exílio, como o desprezo pessoal e institucional a que é sujeita: é-lhe proibido abandonar aquela casa e falar com jornalistas e nada lhe é dito sobre o paradeiro do marido. E só quando é espiçada pela Governanta (a versão de Crimp da Ama de Sófocles) é que ela instiga e obriga James, o seu amado filho, fruto do casamento com o General, a ir em busca do pai.

É à volta da negação da sua condição de vítima que os dois primeiros terços da peça giram (à semelhança do original, que nunca cruza Dejanira com Hércules, *Terno e Cruel* é um díptico onde Amelia e o General nunca se encontram). Depois de descobrir documentos misteriosos onde constata ter sido apartada do testamento do marido em detrimento de James (afirmando que aquele “documento ridículo parece ter sido escrito/ como se eu já não existisse”), Amelia é visitada por um jornalista, Richard, que lhe revela que o General “ganhou uma espécie qualquer de

vitória decisiva”. E ela, apanhada de surpresa, não sabe como reagir:

RICHARD: Não está contente?

AMELIA: Hmm?

RICHARD: Ele está vivo. Não fica feliz?

AMELIA: Estou muito muito feliz. Muito obrigada.

A partir deste ponto, são várias as vezes em que Amelia reafirma a sua felicidade, a sua conformidade enganadora, a sua aceitação passiva das condições e “factos” que lhe são apresentados, uma espécie de mantra de auto e heteroconvencimento, conforme o seu pequeno mundo doméstico vai ruindo à sua volta. Mesmo quando Jonathan, um ministro do governo a quem o General deve obediência, lhe apresenta Laela e um rapaz sem nome, ambos claramente estrangeiros e de cor, como sendo irmãos e os únicos sobreviventes do ataque do General à cidade de Gisenyi (Crimp desloca a acção militar do Médio Oriente para a África subsariana por forma a ampliar, presume-se, a universalidade da obra), e menciona o nervosismo que ela deixa transparecer, a reacção de Amelia é, no mínimo, dúbia:

AMELIA: Perturbada? Não estou perturbada, Jonathan, estou extremamente feliz.

Estas duas crianças são-lhe enviadas pelo General, segundo Jonathan, para que Amelia delas trate, na tentativa de relembrar a todos a sua “humanidade comum”. Isto depois de descrever com detalhe a destruição da cidade que o General executou por ordem do governo. Esta falsidade descarada é imprescindível aos dois planos simbióticos onde a peça se joga: o público, que enquadra o genocídio que o General leva a cabo numa acção militar mais vasta de luta contra o terror; e o privado, que pretende vender a Amelia como compaixão um gesto de puro egoísmo do General, que, na verdade, massacrou os habitantes de Gisenyi por desejar ardentemente Laela. Uma mentira talvez intencionalmente terna, a outra seguramente cruel. E esta humilhação

dupla (a traição e o logro que a encobre) é afixada às costas de Amelia para que, enquanto esposa exemplar, a ela se submeta sem protesto. Conforme a verdade é gerida, Amelia também é ela mesma gerida.

Quando Richard tenta desvelar a Amelia o que realmente aconteceu, a revelação, num primeiro momento, não a descompõe e, uma vez mais, a sua inteligência política mostra-se de imediato:

AMELIA: Claro que está a mentir – estamos em guerra – a função dele / é mentir.

É apenas quando o jornalista expõe os propósitos mais íntimos do General que a capacidade de encaixe de Amelia começa a dar de si. E quando Jonathan tenta retornar à gestão habilidosa dos factos, Amelia quebra pela primeira vez, atacando desapiedadamente o ministro e a sua congénita falsidade, coroando o seu assalto com uma espécie de ideia-sinopse da sua condição trágica:

É que eu Jonathan por acaso acredito que o amor e a verdade são a mesma coisa.

Ao encerrar o primeiro terço da peça com uma geminação entre amor e verdade, Crimp deixa antever o irremediável fim a que esta mulher está votada num mundo movido a mentiras. E o recurso formal ao verso nas grandes falas auto-expositivas (prerrogativa reservada apenas aos dois protagonistas, a espelhar escolhas concretas do texto original de Sófocles) sublinha o carácter premonitório das palavras de Amelia, pois se o amor corresponde à verdade, a que corresponderá a mentira?

A verdade é fatal

Laela, no início da segunda parte, começa a ocupar o espaço reservado à esposa do General. A Fisioterapeuta e a Esteticista (o coro de *Traquínias*, que Crimp imagina como um duo responsável pelo bem-estar de Amelia, mulher a quem se referem, a dado ponto,



como um “pássaro numa gaiola”) seguem e cuidam da recém-chegada como seguiam e cuidavam de Amélia. Esta, por seu lado, é já uma rainha irremediavelmente ferida: o seu racismo, antevisto na primeira parte, torna-se desbragado; o ciúme que a tolhe é indistigável e a comparação com Laela não a favorece; chega mesmo a recorrer à violência física sobre a jovem para resgatar um pouco da sua autoridade. O seu declínio é uma inevitabilidade e é por desespero que recorre a um estratagema: através de um produto químico que lhe foi oferecido por Robert, uma antiga paixão, quer obrigar o General a “ansiar por um lugar seguro”, a sentir “uma necessidade absoluta” da pessoa que lhe seja mais próxima, poderes que o químico supostamente possui. Aqui, Crimp adapta o mito de Nesso (o Centauro que Hércules derrotara e que, no seu leito de morte, ofereceu a Dejanira uma poção de amor que forçaria o herói a desprezar todas as outras mulheres em favor dela) à realidade contemporânea da guerra contra o terror: a poção é apresentada como uma droga psicotrópica e Robert, o misterioso amante, como um cientista subsidiado pelo governo para desenvolver armas químicas. Amélia envia ao General, por intermédio de Jonathan, uma almofada que esconde um pequeno frasco com a substância.

Este acto, além de irreflectido, resulta irreparável. A droga, à semelhança do que acontece na versão original, é um veneno, e Amélia já o pressente: numa das tiradas em verso mais complexas de toda a peça, ela revela que o rapaz que acompanha Laela (ao qual se refere como “coisa” durante todo o monólogo, “it” no inglês, uma desumanização propositada), depois de ter andado a mexer na gaveta onde o químico estava guardado, parou momentaneamente de respirar. E Amélia confessa o medo crescente com a situação, a “coincidência”, como ela diz. O desfasamento entre premonição e esperança, entre a violência apática com que rebaixa verbalmente uma criança e a ilusão mal fundada num desfecho que lhe seja ainda favorável, fá-la implorar por fim:

Digam-me que estou enganada.

Mas não está. Está a pressagiar a verdade. Está a dizer a verdade. E, na ficção que Crimp nos propõe, dizer a verdade é fatal.

Quem regressa, ao invés do General, é James, vindo de junto do pai. E é James quem descreve à mãe o modo como o químico envenenou o grande herói, o reduziu a menos do que humano. Amélia, abandonada pelo coró e desprezada pelo filho, enfrenta o seu acto, a verdade da guerra e o poder instituído, tudo em meia dúzia de falas. Entra-se então numa outra arena, joga-se um novo jogo muito mais perigoso, o da verdade, agora sim, se não absoluta, pelo menos absolutamente impiedosa. James foge; não quer jogar. E Amélia atira-se à sua última grande fala em verso, imaginando-se a si e a Laela (curiosa esta sororidade pré-catástrofe com que Crimp se despede da sua protagonista) analisadas por um raio-x, que mostra o amor sob a forma de um agulhão que ambas têm apontado ao coração. Relembremos a geminação entre amor e verdade e a pergunta salta à vista: que terá Amélia, desde o princípio da peça, apontado ao coração? Antes de se suicidar, fora de cena, a última e repetida ideia que lhe sai dos lábios é a de que vítima não é um papel que esteja disposta a interpretar.

A terceira e derradeira parte da peça compõe finalmente o díptico: entra em cena o General. Crimp apresenta o herói como uma “pessoa em choque, mentalmente doente”. Esta doença psíquica, resultado da actuação do químico e, talvez, de *stress* pós-traumático (sendo que Crimp, noutra altura, também propõe que o General esteja a fingir, a mentir de modo descarado por forma a fugir às responsabilidades, de que é afinal consciente), traduz-se nos versos quebrados que, na obra original, Sófocles reserva a Hércules quando este se queixa do sofrimento causado pelo veneno e que Crimp identificou como um acontecimento formal de muito relevo. Em 2016, doze anos passados sobre a estreia da peça, disse: “Não sei o suficiente de grego para analisar os versos, tive simplesmente uma reacção instintiva à forma. É muito óbvio: se se olhar para a página, vê-se como a forma do verso muda [...] quando a figura despedaçada de Hércules entra em cena; é evidente, pela

extensão irregular das linhas, que alguma coisa muito deformada e estranha se revela pela estrutura do verso.”

À conta desta ideia, as falas do General, violentas, delirantes e auto-justificativas, estruturam e definem o pensamento político vigente e a acção militar a que dá cobertura. A sua paranóia, o seu orgulho, a maneira como descreve o “terror” que em todo o lado supostamente se esconde, espelham a Hidra que, no mito original, Hércules derrota:

porque por cada cabeça que eu cortei
duas cresceram no seu lugar
e eu tive de cortar e cortar e cortar
queimar e cortar para purificar o mundo

Fica, no entanto, a pergunta: será sincera a sua bravata? Apesar do delírio, sobra-lhe alguma consciência, que usa para “legar” Laela ao filho James, revelando-lhe que o rapaz que a acompanha não é irmão dela, mas sim seu filho e ele, o General, seu pai. Uma vez mais, a verdade revelada prenuncia a morte.

O General é arrastado para fora de cena por Jonathan, que o acusa de crimes contra a humanidade, enquanto se distancia, a si e ao seu governo, de qualquer responsabilidade. É Iolaos, um soldado que o General resgatara de um incêndio e carregara heroicamente pelo deserto, quem o prende e escolta, proferindo aquela que é, talvez, a mais lapidar e reveladora de todas as falas da peça:

Os deuses estão sempre a ver.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

“A forma mais verdadeira e apaixonada de fidelidade”

PAULO EDUARDO CARVALHO*

Na história recente do teatro ocidental, ulterior à emergência da figura do encenador, na viragem do século XIX para o século XX, e à consciência de uma crise declarada no domínio da própria criação dramática, doravante aberta à multiplicação de modelos e paradigmas, tem-se vivido uma situação algo paradoxal. Se, por um lado, o novo pilar da criação teatral parece reclamar para si a responsabilidade autoral na exploração exclusivamente cénica da actualidade ou relevância de um determinado texto, seja ele estrangeiro ou clássico, ou ambos, preferindo, por isso, trabalhar sobre textos integrais e traduções quase “exóticas” na sua adequação aos contextos de partida, por outro, o texto clássico reaparece como matéria susceptível de ser reapropriada e relida por sucessivas gerações de novos dramaturgos, empenhados em destacar e explorar as interpretações oportunamente sentidas como mais relevantes.

É assim que, por exemplo, do domínio da tragédia grega, assistimos ao longo de todo o século XX a um sem número de reescritas marcantes, assinadas por dramaturgos que encontraram naquele repertório metáforas ajustadas ao seu próprio tempo, entre nomes tão distintos como os de Hugo von Hofmannsthal, W.B. Yeats, T.S. Eliot, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre e Bertolt Brecht, ou os de Eugene O’Neill, Ted Hughes, Lee Breuer, Heiner Müller, Wole Soyinka e Seamus Heaney. Naturalmente, o caso da tragédia grega apresenta-se como particularmente adequado a este tipo de maior ou menor “perversão”, tão grande é a distância temporal e tão remotas muitas das implicações e referências que asseguram a ligação dessa dramaturgia a uma sociedade impossível de recuperar.

Tendo começado a sua carreira como dramaturgo no início da década de oitenta, desde meados dos anos noventa que Martin Crimp vem dedicando uma parte substantiva da sua actividade à tradução, sobretudo de

autores franceses, como Marivaux (*O Triunfo do Amor*), Genet (*As Criadas*), Ionesco (*As Cadeiras*, *O Rinoceronte*) e Koltès (*Roberto Zucco*), embora, por vezes, com incursões noutros universos, como os de Tchekhov (*A Gaivota*) e até o libreto de uma opereta famosa de Franz Lehár, *A Viúva Alegre*. Assumidas como fontes suplementares de sobrevivência profissional, tais experiências vêm sendo também encaradas pelo dramaturgo inglês como oportunidades para “refrescar a cabeça” e para “romper com velhos hábitos de trabalho”, através do confronto com modelos dramaturgicamente muito diversos.

O *Misantropo*, que foi aliás a sua primeira experiência neste domínio, em 1996, e *Terno e Cruel*, oito anos mais tarde, em 2004, configuram, contudo, experiências muito diversas a nível das estratégias tradutórias adoptadas pelo autor: o texto de Molière surgia ainda atribuído ao dramaturgo francês, mas apresentado como “numa versão de Martin Crimp”, enquanto *Terno e Cruel* era ostensivamente assumido como um texto original, embora “a partir de *Traquínias* de Sófocles”. É curioso verificar que estas duas experiências surgem na carreira de Martin Crimp em resultado de desafios exteriores, lançados por encenadores com os quais o dramaturgo havia trabalhado anteriormente.

No caso de *Terno e Cruel*, o projecto ficou a dever-se ao suíço Luc Bondy, responsável pela primeira produção em língua alemã de *No Campo*, em 2002, e que terá sugerido a Crimp a pouco conhecida tragédia de Sófocles, como inspiração e ponto de partida para o que pretendia que fosse uma reescrita contemporânea. Não obstante a independência criativa do tradutor, o processo foi realizado em íntima colaboração artística.

Apesar do alcance global da adaptação operada pelo dramaturgo inglês, consubstanciada sobretudo numa estratégia de modernização e actualização, foi preservada a estrutura das peças originais, bem como o conjunto, ainda que aproximado, de personagens. Talvez porque foi a sua primeira experiência de tradução, Martin Crimp publicou juntamente com

O *Misantropo* uma breve nota prefacial, adequadamente intitulada “Reescrever Molière”:

“E se, 300 anos depois, a reflexão sobre o mundo contemporâneo implica adoptar certas liberdades com o texto original, isso só acontece porque se acredita que – a esta distância temporal – a reinvenção, a reescrita do trabalho de um autor por outro é a forma mais verdadeira e apaixonada de fidelidade.

As suas ficções dramáticas originais apresentam-se quase sempre como radiografias clínicas da sociedade contemporânea, do seu materialismo alienante ou da sua brutalidade surda disfarçada pela mediatização dos comportamentos e pela normalização das práticas discursivas. A margem de lucidez que acompanha esses seus retratos trágicos é habitualmente assegurada por uma espécie de reserva lúdica, que cede novamente espaço ao trabalho sobre a linguagem, identicamente virulenta, mas talvez mais acutilante ou, pelo menos, mais empenhada na exploração do fulgor da imagem inusitada como estratégia de abertura a um novo campo de percepção, mais atento aos perigos do nosso mundo contemporâneo.

Eis, por exemplo, o modo encontrado por Crimp, em *Terno e Cruel*, para figurar o sentimento de ameaça associado à disseminação do terror:

Cada rasto de vapor num céu frio é uma ameaça
cada criança sem sapatos
vagueando até um posto de controlo
cada linha verde de árvores
cada noite tranquila passada a ler
é uma ameaça
e até o candeeiro na mesinha de cabeceira
até o filamento enrolado dentro da lâmpada
é uma ameaça.

Estas são palavras do General, o protagonista masculino desta peça e o equivalente encontrado pelo dramaturgo para a personagem do mítico Hércules, que domina

Traquínias. Entre as tragédias de Sófocles que chegaram até nós, esta é, sem dúvida, uma das menos conhecidas e, à excepção de uma tradução célebre de Ezra Pound, em 1956, uma das que menos vezes foram objecto de reescritas. Nos primeiros dois terços da peça, uma solitária e ansiosa Dejanira espera pelo regresso de Hércules, afastado de Tráquis durante mais de um ano, dando expressão à sua “experiência aguda de carência amorosa” (Fialho, 1989: 17).¹ Depois de enviar o filho, Hilo, em busca do pai, é visitada por um Mensageiro e por Licas, o Arauto, através dos quais fica a saber que Hércules está vivo e vitorioso. Chega, entretanto, um grupo de cativas, entre as quais a silenciosa Íole, que Dejanira virá a descobrir ser o objecto de desejo do esposo e a razão para a destruição da cidade de Éurito. Resolve então enviar uma túnica impregnada com um filtro mágico, outrora oferecido pelo monstro Nesso, na expectativa de que Hércules recupere a sua antiga fidelidade. O filtro revela-se venenoso e causador do maior sofrimento ao herói que, finalmente, regressa a casa, debilitado e para saber do suicídio de Dejanira. É este mundo perverso, em que o impulso erótico é o motivo para a destruição de uma cidade, que Crimp recupera, sob o título enigmático, mas que encontra óbvios ecos verbais no texto original, de *Terno e Cruel*.

Respeitosa perversão

O dramaturgo inglês preservou a estrutura básica da peça, embora se tenha permitido maiores liberdades na distribuição das réplicas pelas personagens. Transfere a acção para o presente, transformando o palácio de Dejanira e Hércules numa casa temporária junto a um aeroporto internacional. Amelia é agora a esposa de um General, empenhado na erradicação do terror.

Estreada em Maio de 2004, a peça encontrou uma perturbadora actualidade nos acontecimentos que se desenrolavam no Médio Oriente, muito embora Crimp tenha tido a preocupação de deslocar o território de acção bélica do General para África. A tragédia original de Sófocles transforma-se, assim, numa nova ficção dramática

sobre o terror, a hipocrisia política, cidades destruídas pela mentira, os perigos da guerra química – o filtro de Nesso surge aqui sob a forma de uma arma química – e a perigosa megalomania que caracteriza tantas das figuras de autoridade nossas contemporâneas. O coro de *Traquínias* aparece distribuído por três personagens que acompanham Amélia, uma governanta, uma fisioterapeuta e uma esteticista, enquanto o Mensageiro e Licas são agora, respectivamente, um jornalista e um ministro. Crimp dota, assim, a tragédia de Sófocles de um novo tipo de urgência política, convertendo a personagem de Hércules, que em *Traquínias* é a figura do “herói que, apesar da sua filiação divina, se reconhece finalmente como sujeito às leis da finitude humana, na situação-limite da sua destruição física e da consciência do seu erro de intérprete do divino” (Fialho, 1989: 22),¹ num megalómano obcecado com a purificação do mundo, responsável pelos massacres mais devastadores, em nome de uma mentira, e, finalmente, numa vítima das maquinações políticas, uma vez que a peça termina com a figura do General em agonia a ser arrastado para um julgamento por crimes de guerra.

Não obstante esta desabrida actualização, Crimp não abandona o estilo elevado do original, articulado agora com um registo só na aparência mais naturalista e um universo de referências totalmente distinto do mito original. Além disso, ao colocar a acção no quarto de Amélia, o dramaturgo extrema a possibilidade de um drama íntimo da vida doméstica, levando mais longe a exploração das relações entre a guerra e a sexualidade, já sugeridas no texto sofocliano. Embora menos oblíqua do que outras peças suas como *(A)tentados* ou *Menos Emergências, Terno e Cruel* renova o investimento num certo grau de refracção e numa escrita dramática simultaneamente metafórica e imagética, susceptível de activar a imaginação do espectador.

Crimp faz, uma vez mais, questão de sinalizar a sobrevivência, na sua versão, de marcas do original sofocliano, nomeadamente através da manutenção de referências ao passado heróico de Hércules – o leão de

Nemeia ou o cão de três cabeças do Hades, monstros derrotados pelo guerreiro – ou da, entretanto, débil e patética vociferação do seu grito de guerra, *Kallinikos*, “glorioso na vitória”. Além disso, o dramaturgo incorpora no final da peça um passo de um outro texto clássico, *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, dando voz à cativa Laela:

Os homens vão reduzir a pó as cidades de outros homens sem motivo. A vergonha e a verdade vão vestir de branco e escondendo do povo a sua... beleza vão abandonar a terra.

Se atendermos às declarações do próprio Crimp, de que gosta de se impor constrangimentos formais como modo de delimitar um território de exploração e de experimentação, torna-se mais fácil perceber a atracção que este tipo de reescritas pode exercer na sua prática criativa. Trata-se de lidar com uma trama preexistente e um número previamente definido de personagens e de lhes acrescentar um esforço de adaptação a circunstâncias e preocupações de mais óbvio impacto contemporâneo.

¹ Maria do Céu Zambujo Fialho (1989), “Introdução”, in Sófocles, *As Traquínias*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica: 9-27.

* Investigador teatral, tradutor, encenador e professor (1964-2010).

Excerto editado de “Sófocles e Molière (per)vertidos por Martin Crimp”, ensaio elaborado no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2010).

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Os males, os remédios, as curas, as ideias obscuras e o bem comum Mais de duas décadas de percurso da ASSÉDIO subjectivamente lembradas

REGINA GUIMARÃES*

O teatro tentou, desde sempre, transformar-se. É aquilo a que chamamos “as crises”. Enquanto o teatro estiver em crise, está de boa saúde.

JEAN VILAR

1
Recordo o momento em que, já lá vão mais de trinta anos, comecei a frequentar a extinta Sala dos Modestos, levando – atrás de mim – ao teatro os estudantes de Línguas e Literaturas Modernas que tinha a meu cargo, enquanto professora de francês na FLUP. Para quase todos eles, eram primeiras vezes (!?). Saíam estarecidos da experiência, nunca lhes passara pela cabeça que a poesia cénica, chamemos-lhe assim, fosse tão arrebatadora. Os corpos e as vozes quase ao alcance da mão faziam milagres de conversão... E eu própria me senti crescer, como espectadora, graças à vivência colectiva dessas visitas “de estudo” que conduziam a um lugar, fora do tempo e todavia com ele intensamente conectado, onde se debatia a condição humana através da encarnação, pel’Os Comediantes, de textos tão diversos quanto *Loucos por Amor*, de Sam Shepard (1986), *O Jogo do Amor e do Acaso*, de Marivaux (1987), *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare (1989). Se neste encontro radico a minha relação com a futura ASSÉDIO é porque situo na descoberta desse projecto, ao qual João Cardoso e Rosa Quiroga então, arduamente, davam forma, o despertar do meu interesse pela vida das companhias teatrais do Porto.

2
Quase dois lustros mais tarde, eu viria a reencontrar a Rosa Quiroga e o João Cardoso, acompanhados pelo irradiante Paulo Eduardo

Carvalho (investigador de teatro todo-o-terreno), à cabeça duma nova companhia, comparável, numa perspectiva de abertura, ao seu anterior projecto, mas empenhada em trabalhar e batalhar em prol dum leque muito alargado de metas:

– “aferir da pertinência e do alcance da expressão teatral na sociedade portuguesa contemporânea”;

– “investigar o espaço social que o teatro ainda pode ocupar”;

– “desafiar o teatro a incorporar [...] reflexões que vão sendo feitas nos mais diversos domínios [...] e a revelar-se renovadamente capaz desse diálogo que estruturalmente o caracteriza e que historicamente lhe confere uma dinâmica invulgar”;

– “apostar num repertório, um corpo dramático, capaz de incomodar, de atormentar, de inquietar, mas também de comunicar, isto é, de reflectir, através dos múltiplos espelhos deformantes e concentrados da cena, algumas das preocupações que atormentam o nosso viver, [...] porque acreditamos na centralidade da palavra performativa como modo de articulação privilegiado”;

– “continuar a investigar a relação complexa entre os múltiplos, e sempre escassamente utilizados, recursos do intérprete e da palavra”;

– “tomar como objecto e matéria de trabalho a sensibilidade e a intuição, o corpo e a voz do actor, [...] lugares privilegiados de expressão e de debate”;

– “renovar o uso e o abuso da palavra através de um esforço de renovação do teatro como força activa e combativa...”.

3
Impossível não se ser – já na altura e, por maioria de razões, hoje – interpelado pela escolha duma designação particularmente violenta, ASSÉDIO,¹ por parte dos fundadores da trupe. Exprimia ela o propósito de “cercar, sitiar, [...] insistir de modo impertinente e se necessário hostil”. Era improvável futurar, nos anos noventa, que a palavra “assédio”, doravante corrente, viesse a remeter antes

de mais para o abuso, psicológico ou físico, sempre resultante do exercício de poder entre dominantes/dominadores e dominados. Era imprevisível que na segunda década do século XXI viesse a conotar instantaneamente agressão sexual continuada e já não cercos de cidades e fortalezas...

4

A ASSÉDIO nasce no regaço (luminoso, no dizer dos seus fundadores) da Associação de Ideias Obscuras, tendo resultado “da confluência de vontades e ambições que não se reconhecem, ou não encontram reconhecimento, em algumas das estruturas produtoras de espectáculos teatrais já existentes na cidade do Porto”. Precavendo-se contra acusações expectáveis no contexto duma cidade onde a reduzida escala do tecido teatral faz com que toda a gente se conheça, os fundadores da ASSÉDIO frisam que “seria maior hipocrisia identificar na génese deste projecto a oportunidade (ou oportunismo) de assegurar a sobrevivência artística de qualquer um dos seus elementos fundadores, os quais têm tido, com feliz diversidade, a ocasião de participar em experiências várias e marcantes da pequena história do nosso teatro que, para bem ou para mal, continua a exigir de todos os seus elementos uma capacidade de iniciativa avessa a especializações tranquilas, mas propiciadora de uma saudável e renovada noção de cidadania”.

Como se deduz do acima exposto, embora escaldados pelos danos provocados por insanas políticas da Secretaria de Estado da Cultura (a mais destacada das quais terá sido a proposta por Teresa Patrício Gouveia, ao serviço dum governo PSD, de fundir todas as companhias do Porto numa só, ou, em caso de renitência, encerrá-las a todas), quem deu à luz a ASSÉDIO não se deixou desencorajar pela aguda consciência de que o projecto acalentado era “da natureza obscura da utopia”.

5

O gesto de inaugurar a sua actividade criativa levando à cena (em 1998, no Auditório Nacional Carlos Alberto) a peça *O Falcão*, de Marie Laberge, não revestia, segundo o texto

de apresentação da respectiva folha de sala, um carácter de “manifesto”. Nessa mesma exposição, reivindicam-se escolhas dramáticas independentes da aura do sucesso e do *modus faciendi*. Independentes também de princípios orientadores outros que não os da imperativa variedade. *Last but not least*, o desígnio de trabalhar textos não dramáticos e de privilegiar a dramaturgia contemporânea está claramente expresso no programa fornecido ao público nos idos de noventa.

Efectivamente, parece-nos bastante notório que a prática teatral da ASSÉDIO continua a estar arredada, desde o seu parto, de posturas de índole panfletária. É não menos certo que, a par de monstros sagrados – Marivaux, Anton Tchekhov, Samuel Beckett, William Butler, Yeats, Harold Pinter, ou, no quadro da nossa dramaturgia, Bernardo Santareno... –, a ASSÉDIO tem feito opções que não dependem de modas arbitrárias ou auras postiças, por um lado, privilegiando a dramaturgia contemporânea e, por outro, promovendo, tal como anunciado, espectáculos baseados em textos não teatrais (de Garrett e Ruben A. a Ruy Belo, passando por Ana Luísa Amaral e Maria Gabriela Llansol, etc.). Dentro do quadrante da dramaturgia ocidental, pelo qual a opção é explícita, a preferência por textos escritos em língua inglesa, sobretudo oriundos do Reino Unido e da Irlanda salta aos olhos. Em vinte anos, oito autoras subiram aos palcos da ASSÉDIO: Marie Laberge (espectáculo inaugural), Caryl Churchill, Marguerite Duras, Marie Jones, Jennifer Johnston, Cecilia Parkert, Dea Loher, bem como as duas já acima citadas. Além das encenações em parceria – com Rosa Quiroga, Pedro Frias, Nuno Carinhas, Fernando Mora Ramos, Pedro Galiza e Constança Carvalho Homem... –, João Cardoso assinou mais de três dezenas de encenações. João Pedro Vaz (co-fundador) e Nuno Carinhas foram os artistas que, a seguir a João Cardoso, mais frequentemente assumiram o papel de encenadores no âmbito do trabalho da companhia.

Mais do que inventários e contas, contam os rastros de uma actividade continuada e expandida no tempo, no corpo dos

pensamentos e sentimentos dos espectadores que acorrem aos espectáculos, rastros esses que são radicalmente distintos para cada espectador.

6

Pela parte que me toca, não quero deixar de dar nota de alguns presentes requintados que num passado não longínquo a ASSÉDIO me ofereceu: o abismo que me foi o confronto com Caryl Churchill, imensa dramaturga e inventora de formas, em dois espectáculos, *Distante e Um Número*; a revelação daquilo que, na escrita de Howard Barker, meticulosamente brutal, é singular (e que até então me tinha escapado...), graças aos espectáculos *Morte do Dia de Hoje*, interpretado e encenado por dois artistas que não perderam a mão nas duas funções, e *Lot e o Deus dele*, prodigiosos pai/mãe/filho em cena, que, no quase segredo da Sala de Bolso, me deram a “ouvir” o mais belo momento-ASSÉDIO, do meu ponto de “ouvista”; a justa interpretação, refreada, eufónica e dura da Constança Carvalho Homem em *Agatha*, que alterou a minha anterior leitura da peça – ou não fossem as leituras sempre deveras “ilimitadas”. Poderia, obviamente, citar outros exemplos – fruir do texto Luigi Lunari, do texto Harold Pinter, do texto Beckett, do texto Ruy Belo... – mas limitar-me-ei a evocar o recente prazer de “mexer na massa do texto Santareno”, e de perceber onde, sem adornos, ele explode.

7

Apesar do longo convívio com membros da ASSÉDIO,² só a meio da pandemia colaborei, pela primeira vez, directamente com a companhia, no âmbito da montagem do espectáculo dedicado a Bernardo Santareno, *O Pecado de João Agonia e A Promessa*, ambas as encenações com o mesmo elenco e cenário, em regime de sessão dupla. A ideia de emparelhar dois exercícios de escrita, gémeos, pareceu-me tão ajustada quanto arriscada. Os dois textos estão clara e umbilicalmente ligados a uma inquietação e a um questionamento em torno do peso da sexualidade (sonogada) e do recalçamento (constante) que condicionam o modo como se tecem

as relações humanas. Irmanados também por uma reflexão sobre a necessidade social de eger e castigar bodes expiatórios (João, o jovem homossexual aterrorizado, e Labareda, o cigano, sedutor e hostilizado, porventura suicidário, que troça da ordem estabelecida em matéria de intimidades carnis). O trabalho que me foi pedido compreendia três “intervenções dramáticas”: cortar cenas em função de um desenho já globalmente elaborado por João Cardoso e a sua equipa; suprimir personagens, mormente grupos de índole coral, representantes do rumor assassino e da viperina *vox populi*; aligeirar o estilo, quase ininterruptamente exclamativo e hiperbólico, de um elevado número de falas. Na verdade, o que me foi proposto pela ASSÉDIO assenta na prática que, no meu subjectivo entendimento, considero mais exaltante na função de dramaturgista, a saber: cultivar a escuta, combinando atenção e intuição, a fim de poder ser ouvida e ajudar a levar o empreendimento a bom porto. Trata-se – como há já várias décadas resumi numa canção – do modesto “trabalho de sombra” combinado com a sábia “preguiça de espelho”. Descobrir, graças à ASSÉDIO, dois objectos da lavra de Bernardo Santareno, cuja obra eu só superficialmente conhecia (para ser mais sincera, distraidamente quase desconhecia), sentir como vibram no presente as suas justificadas amarguras e como nos toca o seu gesto de ligar o íntimo ao público e ao político, no corpo individual e no corpo social, foi para mim uma oportunidade incomum.

8

O texto de apresentação publicado no site da companhia enuncia: “Hoje, com a mudança das condições físicas, económicas e sociais, assumimos estar num novo ciclo de projectos. Lançamo-nos nesta demanda, deitando mão ao nosso histórico, renovando linguagens e aproximações, ampliando os públicos, desfrutando das condições que uma sala própria nos oferece.” E depois: “Tem sido através de um saber acumulado pela experiência e de uma inquietação alimentada pelo fazer, que este colectivo tem construído a sua identidade e a relação com o público.”

O último parágrafo da apresentação refere, com compreensível orgulho, autores de textos

que a ASSÉDIO estreou e deu a conhecer. Neste lugar de destaque, há uma inequívoca expressão da importância que a companhia atribui à experiência do confronto do actor com o autor, através do texto, e do texto com o palco, através do encenador. E isto num tempo em que o lugar onde o espaço da palavra (que fabrica imagens, imaginações, magias, margens, mares e florestas em marcha...) é incessantemente ocupado pela prestidigitação audiovisual, pelo circo mariano das luzes, por figurinos aparatosos. Em suma, por variantes da ostentação esmagadora que dissimulam e distraem da crueza da palavra em acção. O recurso a uma Sala de Bolso, manifestamente insuficiente para abrigar o público conquistado, é emblemático de um assumido despojamento.

9

SeDIADA no Porto, a ASSÉDIO atravessou desertos e confrontou-se com ameaças regulares de acentuado declínio, bem depois da famosa punhalada de Teresa Patrício Gouveia.

Nos anos oitenta, acabara quase tudo, à excepção da Seiva Trupe e do Teatro Experimental do Porto... Nos anos noventa, houve um *boom* devido ao dinamismo de novas companhias – Teatro Bruto, Teatro Plástico, Teatro Só, As Boas Raparigas, Visões Úteis, MetaMortemFase – em parte saídas das escolas, em parte graças à recomposição das trupes cilindradas nos anos anteriores, como o Ensemble, o Teatro do Bolhão e... a própria ASSÉDIO.

Dez anos depois, o panorama teatral do Porto voltou a regredir brutalmente, situação a que os doze anos de governação Rui Rio não foram alheios. Embora o optimismo pré-Capital Europeia da Cultura nunca tenha, desde então, regressado às hostes das artes cénicas, a ASSÉDIO manteve-se de pé. Até hoje. A sua permanência deve-se à intemporalidade, tão absoluta quanto relativa, dos dois instrumentos que elegeram, ambos portadores da constante metamorfose do(s) sentido(s): a palavra em cena e a força centrípeta dos actores.

No meu trabalho, nunca “digo” nada.
Invento um mundo.
Os outros que decidam o que está a ser dito.

HOWARD BARKER

- 1 Sublinhe-se que o gosto por nomes duros não é exclusivo da ASSÉDIO. Recorde-se o Teatro Bruto, a MetaMortemFase e, resistindo à(s) adversidade(s), o Teatro de Ferro.
- 2 Excepto a minha participação, nos idos de 1999, numa experiência de escrita para cena intitulada *Sexto Sentido*, exercício teatral a quatro mãos, na companhia dos autores Abel Neves, António Cabrita e Francisco Duarte Mangas, direcção cénica de Fernando Mora Ramos e Nuno Cardoso, interpretação de Ângela Marques, João Cardoso, João Pedro Vaz, Paulo Moura Lopes, Rosa Quiroga e Rute Pimenta (uma iniciativa do DRAMAT/TNSJ, a pretexto de Almeida Garrett).

* Escritora.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



produção executiva
Inês Sousa

direção de palco
Emanuel Pina

adjunto do
diretor de palco
Filipe Silva

direção de cena
Pedro Guimarães

luz
Filipe Pinheiro
coordenação
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Marcelo Ribeiro
Nuno Gonçalves

maquinaria
Filipe Silva
coordenação
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Nuno Guedes
Paulo Ferreira

som
Joel Azevedo
coordenação
António Bica
João Pedro Soares

vídeo
Hugo Moutinho

APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

AGRADECIMENTOS ASSÉDIO

Carlos Almeida, Teatro
Experimental do Porto,
Gonçalo Amorim, Paula
Braga, Agente a Norte,
Marta Lima

APOIO

Anjos Urbanos Cabeleireiros

Edição
Teatro Nacional
São João

coordenação
Fátima Castro Silva

documentação
Paula Braga

design gráfico
Pedro Nora

fotografia
João Tuna

impressão
Greca Artes Gráficas, Lda.

Não é permitido filmar,
gravar ou fotografar
durante o espetáculo.
O uso de telemóveis
e outros dispositivos
eletrónicos é incómodo,
tanto para os intérpretes
como para os espectadores.

O TNSJ É MEMBRO



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

