

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOAO



TEATRO SÃO JOÃO  
26—28 JAN 2024

# A hora em que não sabíamos nada uns dos outros

de Peter  
Handke

direção

Olga Roriz

sex—21:00  
sáb—19:00  
dom—16:00

tradução  
**João Barrento**

banda sonora  
**João Rapozo, Olga Roriz**

cenografia e adereços  
**Eric Costa**

figurinos  
**guarda-roupa  
Companhia Olga Roriz**

desenho de luz  
**Cristina Piedade**

edição de som  
**João Rapozo**

assistência de direção  
**André de Campos**

assistência de ensaios  
**Victória Bemfica**

assistência de adereços  
**Paula Hespanha**

assistência de figurinos  
**Ricardo Domingos**

assistência de cenografia  
**Pedro Sousa, João Salgado**

assistência de  
direção de cena  
**Ana P. Silva  
Victória Bemfica**

apoio ao guarda-roupa  
(estágio)  
**David Duarte**

direção técnica  
e operação de luz  
**João Chicó  
Pedro Guimarães**

desenho, montagem  
e operação de som  
**Sérgio Milhano /  
PontoZurca**

interpretação  
**António Bollaño, Dinis  
Duarte, Gaya de Medeiros,  
Marta Jardim, Marta  
Lobato Faria, Roge Costa,  
Yonel Serrano**  
e comunidade local

coprodução  
**Companhia Olga Roriz,  
São Luiz Teatro Municipal,  
Município de Loulé, Casa  
das Artes de Vila Nova de  
Famalicão, Teatro Nacional  
São João**

estreia  
29 Abr 2023  
Cineteatro Louletano  
(Loulé)

dur. aprox. 1:45  
M/16 anos

Conversa  
com a Mónica  
27 jan



## Criação de utopias

OLGA RORIZ

*A hora em que não sabíamos nada uns dos outros* (1992) é uma peça originalmente constituída por 450 personagens caminhando numa praça, que representa uma cidade. O seu objetivo seria recriar um dia na vida de uma praça, seguindo um conjunto de direções de palco. A dimensão desta produção obriga a um elenco alargado, formado por sete bailarinos e pessoas da comunidade que se renovam em cada local de apresentação.

Nesta praça de Handke, há a recorrência de uma norma de lugar que parece já não existir. Assistimos a um rolar do tempo sem tempo, de histórias sem histórias, de personagens sem discurso verbal, com passado e futuro indefinidos.

É uma peça intemporal na sua tradução da humanidade para o palco, porque está aberta ao aqui e agora de quem a leva à cena. A escrita é em si coreográfica, tanto na forma como no conteúdo. Composta por didascálias, indicações de perfil e ações de cada interveniente, não deixa de oferecer uma grande liberdade de criação.

Interessa-nos questionar, trinta e dois anos depois da sua criação, o que mudou no mundo. Parece-nos que este título nos quer dizer agora muito mais. Que o que sabemos uns dos outros e de nós próprios é um poço cada vez mais escuro e que é urgente abrir canais à transformação, à criação de utopias.

### “Do interior humano”

Entrevista com OLGA RORIZ.\*

**É a primeira vez que faz uma coreografia a partir de uma peça de teatro. Foi diferente este processo de criação?**

O trabalho de pesquisa do autor e de outros livros foi igual ao de muitos outros que já abordei. Foi igual ao do Bergman [para *A Meio da Noite*], por exemplo. Apesar de não estar a fazer uma coreografia a partir da obra do Saramago [para *Deste Mundo e do Outro*] ou do Beckett [para *Daqui em Diante*],

como já fiz, mas sim sobre uma das obras do Peter Handke. Li muito para perceber o seu universo, mas a partir de certa altura a pesquisa centrou-se nesta peça. Gosto muito de fazer aquele trabalho de copiar o texto; é a minha maneira de entrar na peça, passei-a toda para o computador. Era assim que estudava, ia escrevendo e entrando no texto. Também fiz um quadro em Excel com todas as personagens: o que cada uma fazia, que sons havia, que adereços traziam. Foi importante essa sensação, já não era só a leitura, era um dissecar da peça. Depois, no estúdio, foi muito diferente. Costumo lançar a minha ideia aos bailarinos e trabalhar com eles. Lemos, falamos, mostro o que já tenho pensado e pesquisado. Aqui, começámos do princípio da peça e isso fez com que, ao contrário das outras criações, soubesse logo o que ia fazer. Não houve o material inicial, que começa por ser vago, fruto de ideias e de improvisações e que dá origem à invenção de uma peça. Não aconteceu isso desta vez. Fomos percorrendo o texto, com improvisações, obviamente, mas seguindo o que está escrito. E são cenas muito curtas, não há tempo para desenvolver personagens, elas entram em cena e saem logo depois. Quando acabei, fiquei espantada, porque num mês e meio já tinha a peça pronta – costumo trabalhar durante quatro meses. Fomos refinando as coisas durante o resto do tempo. E fui trabalhando com os intérpretes da comunidade. Rapidamente, fiquei com a peça à frente. A partir daí, fui acertando tempos. Isso deu-me afastamento, tempo de reflexão e até aborrecimento no estúdio; já tinha vontade de sair e descobrir o impacto com o cenário. Até porque as entradas e as saídas são muito rigorosas, é tudo muito minucioso, é filigrana.

**Diz que lhe interessa perceber o que mudou nestes 30 anos desde que Peter Handke escreveu este texto. O que mudou, afinal?**

A peça tem muita liberdade de ação, não tendo eu deixado de ser rigorosa e fiel. No início, preocupei-me até em saber onde a poderia modernizar, trazendo-a mais para os tempos contemporâneos, porque naquela praça de

1992 não existe um telemóvel, por exemplo... ou existe, fala-se de uma pessoa que levanta uma antena! Mas ainda não era o tempo deste autismo que temos nas cidades, com os auscultadores, os telemóveis... Há imensa vida, eventualmente mais do que antes. Mas é uma vida muito diferente. Não se procura a praça para aquilo que se procurava antes.

### **Deixou de ser um lugar de encontro para ser um lugar de passagem?**

Sim, se quisermos encontrar alguém não vamos à praça, vamos ao telemóvel ou ao computador. E até a paisagem mudou, apesar da praça continuar a ser a mesma. O Peter Handke fala sobretudo do interior humano – daquilo que se vê quando se está a olhar uma praça.

### **E este cenário tão distante da imagem romântica das praças?**

Convidei o Eric [Costa] para fazer os cenários e os adereços, porque gosto muito do trabalho dele. Queria uma coisa arrojada e sabia que ele nunca seria linear. Logo na primeira reunião, a ideia lançada foi a de um não lugar, uma não praça. O aspeto será muito próximo de um fim do mundo, no sentido em que o cenário é muito pesado. É quase uma gruta vulcânica, a não existência de prédios, a não existência humana. Ao mesmo tempo, tudo se passa como se fôssemos um bocadinho cegos em relação ao planeta. A vida continua, não se sabe bem como, mas já não existe praça, nem luz, é tudo escuro. E há o recorte das personagens sobre aquela negritude. São pedregulhos enormes, a lava vulcânica solidificou e dali já não nasce nem uma flor.

### **E continuamos aqui, de um lado para o outro, sem sabermos nada uns dos outros...**

... nem uns dos outros, nem do planeta! Tenho sempre esse olhar para o que está à volta. Acredito que o impacto com a cenografia seja fortíssimo; é uma mais-valia, um discurso paralelo, uma outra camada. Ainda mais com o trabalho de luzes da Cristina [Piedade], que

só pode usar a parte de cima da cena, o que dá aquela ideia da luz que irrompe lá de cima, do céu. É um impacto um bocadinho futurista. A simplicidade do que está cá em baixo, em contraste com algo de natureza solidificada, vulcânica, é muito importante para a leitura da nossa visão desta peça.

### **O elenco, além dos bailarinos, tem estudantes e intérpretes da comunidade – porque precisava de muitas pessoas ou porque tinha essa vontade de trabalhar também com não profissionais?**

No *Insónia*, já trabalhei com estudantes do Conservatório e houve a abertura da Companhia ao projeto do Estabelecimento Prisional do Linhó [CORPOEMCADEIA, que deu origem ao espetáculo *A minha história não é igual à tua*]. Ficámos mais atentos a esse trabalho com tentáculos para fora do elenco habitual. Foi a partir daí que apareceu esta peça, na verdade. O trabalho com a comunidade não surgiu porque a peça o exige, eu é que fui procurar o que podia fazer para trabalhar com estas pessoas. E tinha esta peça na memória, não a descobri agora, mas foi este o tempo certo para ela acontecer. Tem 415 personagens e só poderia fazê-la com muita gente. Fiz audições e a maioria das pessoas que vieram e ficaram está habituada ao movimento do corpo, tanto os estudantes como os intérpretes da comunidade. É um elenco misturado, mas com pessoas muito dotadas e diversificadas, até fisicamente. Era isso que procurava. Foi com a comunidade que se apresentou em Lisboa que criei o espetáculo, porque na estreia em Loulé fiz uma remontagem com pessoas da comunidade local e será assim em todos os lugares onde nos apresentarmos. Foi bom que as pessoas de Lisboa tivessem estas capacidades, porque levou a que o espetáculo crescesse de uma forma mais interessante e exigente. Há acertos que vou ter sempre de fazer consoante as pessoas que tiver.

\* Excertos de *À Conversa com Olga Roriz*, entrevista realizada em maio de 2023, por Gabriela Lourenço, originalmente publicada no programa de sala do Teatro São Luiz de *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*.

## “A nostalgia da palavra”

JOÃO BARRENTO\*

O percurso de Peter Handke como autor dramático abre e encerra – pelo menos até ao momento actual – com núcleos de peças que traçam, de um extremo ao outro, o grande arco da palavra: da catadupa verbal de *Insulto ao Público* (peça de estreia, em 1966) à tensão do silêncio no mimodrama *O Pupilo Quer Ser Tutor* (1969), ou, nos últimos anos, do peso da discursividade poética e filosófica de *O Jogo das Perguntas* – que faz desta peça, para alguns, um “drama de gabinete” – à poeticidade e leveza da última peça sem palavras – só ritmos, imagens, melodia cénica – que é *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, novo mimodrama para um sem número de figuras e outras tantas histórias privadas, que só no palco e através de uma encenação ganham vida e sentido, forma visível.

Entre os dois extremos situam-se variantes que constituem modulações de um tema único – o do poder, dos limites e do sentido, existencial e civilizacional, da linguagem – para um teatro que é sempre um teatro da palavra, mesmo quando dela parece prescindir totalmente em favor do gesto. De facto, é demasiado forte e evidente a nostalgia da palavra, mesmo nas peças sem palavras de Handke: tal como no *Tractatus* de Wittgenstein, isso só acontece porque ele, por razões tácticas, impõe limites à linguagem, mas está sempre a encostar a escada ao muro para espreitar para o outro lado.

Na primeira fase da produção dramática de Handke, entre 1966 e 1971, a obsessão radical com a linguagem revela afinidades com os grupos experimentais de Viena e Graz (onde Handke estuda e escreve, de 1961 a 1965) e lançará pontes para a dramaturgia do absurdo, à qual, no entanto, não podemos reduzir pura e simplesmente peças como as *Sprechstücke* (peças para declamar), nem o tratamento dramático da aquisição progressiva de linguagem em *Gaspar* (1968), ou o recurso sistemático aos clichés linguísticos e ao diálogo absurdo, à la Ionesco, em *Quodlibet* (1970) e *A Cavalgada Sobre o Lago de Constança* (1971). É só depois de um longo interregno, em 1982, que Handke regressará ao teatro com um “poema dramático” (*Pelas Aldeias*),

em que a afronta ao teatro da fase inicial dá lugar a qualquer coisa como uma (re)sacralização do teatro, um regresso às origens, em que a palavra, servindo agora intenções místico-salvíficas, é o instrumento de uma viragem metafísica que virá a caracterizar o Handke dos anos oitenta e noventa. O regresso à palavra processa-se agora no sentido da sua (re)literarização: instalam-se a discursividade, o tom ritualístico, as “grandes palavras” de um discurso solene (os modelos parecem ser a tragédia antiga e o oratório), com a intenção de, partindo de uma situação dramática quotidiana – um conflito familiar –, se propor aos espectadores (Handke tem agora uma “mensagem”!) uma utopia da reconciliação entre homem e natureza e uma apoteose da arte.

Em *Pelas Aldeias* há uma indisfarçada herança romântica (a arte como a grande e única afirmação metafísica do homem) e um misticismo atávico (a natureza a reencontrar, a busca de uma “elementaridade”) que a obra de Handke não abandonou até hoje, apesar do seu abstracto céptico e irónico. As duas últimas peças mostram-no à evidência. *O Jogo das Perguntas* ou *A Viagem à Terra Sonora* é, ainda e sempre, a busca do silêncio – a vários títulos paradoxal –, de um Graal de sempre, o de uma Origem perdida, um estado de comunhão com o mundo que proporcione a compreensão do ser (por isso os verdadeiros actantes serão aqui as ideias, e não as palavras, como acontecia nas primeiras peças). *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, por seu lado, sendo como é um regresso ao drama sem palavras, foi acolhida por alguma crítica com um grito de júbilo: “Finalmente, o palco sem palavras!” Depois dos clamores (musicais) de Bob Wilson e dos horrores (abismais/libidinais) de Heiner Müller, o teatro cala-se! Na verdade, o teatro não se cala: o teatro, um teatro total (será que o é, sem a palavra?) fala pelas suas personagens, transformadas em puro gesto. Fecha-se o arco da palavra e do seu reverso, que é também o arco do percurso global de Peter Handke, dramaturgo.

\* Excerto de *O Arco da Palavra* – Peter Handke, dramaturgo, publicado originalmente em *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias no Século XX*. Lisboa, Livros Cotovia, 1996.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

**COMPANHIA  
OLGA RORIZ**

direção  
**Olga Roriz**

direção de produção  
**António Quadros Ferro**

produção executiva  
**João Pissarra**

gestão  
**Georgina Pires**

FOR Dance Theatre e  
residências  
**Lina Duarte**

coordenação  
CORPOEMCADEIA  
**Catarina Câmara**

produção executiva  
**Sofia Teixeira**

direção de palco  
**Emanuel Pina**

adjunto do  
diretor de palco  
**Filipe Silva**

direção de cena  
**Pedro Guimarães**  
coordenação  
**Andrea Graf**  
**Cátia Esteves**

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**  
**Lídio Pontes**  
**Nuno Guedes**  
**Paulo Ferreira**

som  
**Joel Azevedo**  
coordenação  
**António Bica**

APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



AGRADECIMENTOS TNSJ

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

Edição  
**Teatro Nacional São João**

coordenação  
**Fátima Castro Silva**

design gráfico  
**Pedro Nora**

fotografia  
**Alípio Padilha**

impressão  
**Empresa Diário  
do Porto, 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



REPÚBLICA  
PORTUGUESA  
CULTURA



COMPANHIA OLGA RORIZ



SÃO  
LUIZ  
TEATRO MUNICIPAL



EGEAC



casa  
das artes  
famalicão

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

