

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
Famalicao, 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



casa
das artes
famalicão

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

