

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



Quais são os teus medos, os teus receios mais íntimos e profundos?

Nuno M Cardoso

Perto do final da primeira das três cenas de *Águas Profundas*, a primeira mulher, em jeito de despedida, diz ao rapaz, “tu podes conseguir tudo o que queres”. Faz-me lembrar e. e. cummings, “quando acreditamos em nós mesmos, podemos arriscar a curiosidade, o fascínio, o prazer espontâneo ou qualquer experiência”. E é isto que me provoca a escrita de Simon Stephens, fascínio, curiosidade, prazer mas também ansiedade e tormenta, perturbando-me. Coloca um belo espelho diante de nós, revelando as nossas sublimes fragilidades. E, ainda assim, continuar a acreditar.

Simon Stephens escreve sobre os seus medos. Não foge, não paralisa, nem luta contra eles, exorciza-os escrevendo sobre eles. Na dureza e intranquilidade da sua escrita vão-se descobrindo camadas e camadas de humanidade. Estas personagens cheias de impurezas, imperfeições e defeitos – como cada um de nós –, porque nunca foram perfeitas tornam-se assim belas e reconhecíveis e palpáveis. Profundas! É um mergulho na imensidão daquilo que cada um de nós tem de mais obscuro. Mas também naquilo que nos torna humanos. Não é na grandeza do gesto ou da ação, não há aqui heróis, não são tragédias nem dramas, mas também não são histórias de embalar, apesar das crianças, ausentes, ensombrem estes homens que choram e estas mulheres que não sabem como ser mães. Todas as crianças em cada um de nós. Já sem inocência, mas ainda relembrando o medo. O medo que nos paralisa. E que nos faz lembrar o quão frágeis somos e o quão frágil é tudo aquilo que nos rodeia. E quanto tempo ainda temos e o que fazemos com o tempo que ainda nos resta. As fugas às expectativas, a erosão através das ausências, distâncias, frustrações, indisponibilidades, incompreensões, incomunicações. Mas em toda esta rotura e deterioração há também a criação e daí surge a virtude. Sem morais, mas com uma redenção possível. Ela é nomeada como um momento, um soluço, um sussurro. E é isso. É como uma representação de uma imagem, de um momento. E a representação é apenas, e precisamente isso, um momento do real. E que contém uma relação com o tempo.

A viagem como metáfora do tempo. A viagem que se inicia deixa marcas. Os que permanecem, os que partem e os que aguardam, todos são sobreviventes. À procura de serem antifrágéis, mas o tempo é imperturbável. Deixar que o teste do tempo funcione poderá ser uma atitude legítima, se considerarmos que não temos suficiente informação. É nisso que consiste a gestão naturalista do risco. Mas sem risco não há criação. Pois são as perturbações, os desequilíbrios, as flutuações que provocam

a mudança. E só com a mudança podemos aprender. A energia da mudança, como a de qualquer crise, é enorme. E estes seres estão em transição. Tomaram uma decisão que lhes irá mudar o resto das vidas. A certa altura, uma das mulheres diz: “Hás de ter feito coisas que vão ficar contigo para sempre. Não podes mudar isso. Gostavas de poder. Vais esforçar-te por poder. Mas não vais conseguir.” É completada por outra: “Tomas uma decisão. E ela fica contigo. É como se as consequências disso se entranhassem nos ossos.” E uma última: “Isto é só consequência do que fizeste.” Não há fuga. E essas pessoas talvez já saibam disso, mas continuam a querer algo. Podem não saber como manter essa ainda chama de vida, de desejo, de querer. Ou continuam ainda perdidas e apenas têm a ilusão de querer e lutam por aquilo em que acreditam. Mesmo sendo uma ficção sensível.

Em *Terminal de Aeroporto*, esta mulher, que decide virar à direita em vez de virar à esquerda e que mergulha no mais profundo de si, termina a dizer: “Não sei como descer. Não sei por que te amo, mas amo-te. Não sei como descer.” Quando nos libertamos de nós mesmos, podemos finalmente amar. E eis que surge a redenção.

Neste processo, trabalhei sobretudo nisso, na libertação, no despojamento, na eliminação do artifício. Depois de tudo, fica tudo ainda por escrever, por decidir, por concluir. Não se conclui, não se fecha, não se moraliza, não se formaliza. Apenas a procura pelo silêncio entre o escuro e a luz, na intranquilidade e no risco, a entrega e a partilha.

Boa viagem e bom mergulho!





ficha técnica TNSJ

coordenação de produção
Maria João Teixeira
 assistência de produção
Maria do Céu Soares
 direção de palco
Mónica Rocha
 direção de cena
Rui Simão
 direção de cena
Pedro Guimarães
 luz
Filipe Pinheiro (coordenação),
Abílio Vinhas, Adão Gonçalves,
José Rodrigues, Nuno Gonçalves
 maquinária
Filipe Silva (coordenação),
Adélio Pêra, Joaquim Marques,
Jorge Silva, Lúcio Pontes,
Paulo Ferreira
 som
João Oliveira

apoios TNSJ

 



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

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

ficha técnica Águas Profundas

+ Terminal de Aeroporto
 produção técnica
Ana Rocha, Luísa Osório
 operação de som
Mafalda Lencastre
 operação de luz
Rui Monteiro
 estagiária
Lisandra Caires
 vídeo
Juliana Constantino
 fotografia
Inês d'Orey
 execução de cenário
Américo Castanheira
 – Tudo Faço
 execução de guarda-roupa
(Águas Profundas)
Esperança
 Stage One
Maria Manuel, Maria João
Santos, Violeta Mandillo

apoios Águas Profundas + Terminal de Aeroporto



apoios O Cão Danado e Companhia



agradecimentos Águas Profundas + Terminal de Aeroporto

Alexandrina Pinto, Américo Gomes,
 Ana Carina Paulino, Ana Moreira,
 Antonieta Ferreira, António Júlio,
 Carlos Quirin, Centro de Inovação
 da Mouraria, Equipa das Piscinas
 Municipais Eng. Armando Pimentel,
 Hélder Maia, Helena Machado,
 Ludovica Daddi, Luís Silva,
 Nuno Meira, Paulo Capelo Cardoso,
 Pedro Barbosa, Roberto Merino,
 Tiago Mendes

O Cão Danado e Companhia
 é uma estrutura financiada por



O Cão Danado e Companhia

T +351 91 467 32 35
 www.caodanado.com
 geral@caodanado.com
 ocaodanado@gmail.com

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha
 4000-102 Porto
 T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43
 4050-449 Porto
 T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória
 4050-543 Porto
 T 22 340 19 00

www.tnsj.pt
 geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ
 coordenação João Luís Pereira
 documentação Paula Braga
 design gráfico Studio Dobra
 fotografia João Tuna
 impressão Multitema

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Uma viagem pelo fundo do lago

Jorge Palinhos

Em 1872, Richard Wagner era um dos mais influentes artistas da Europa e as suas óperas suscitavam paixões e idolatria. Foi para Wagner que Luís II da Baviera se arruinou a construir o célebre castelo de Neuschwanstein, enquanto habitação condigna do génio daquele compositor. E foi com o mesmo intuito de legitimar a música enquanto arte fundamental do seu tempo que o filósofo Friedrich Nietzsche – também apaixonado pelas óperas de Wagner, e movido pela sua hostilidade à racionalidade ateísta então predominante na filosofia europeia – se dedicou a analisar a origem do teatro na Antiga Grécia no seu livro *A Origem da Tragédia no Espírito da Música*.

O teatro ocidental sempre prestara culto – às vezes na prática, outras apenas na teoria – às ideias de Aristóteles sobre a tragédia. Aquele filósofo da Antiga Grécia defendera na *Poética* que a tragédia era acima de tudo um dispositivo retórico e dramático que servia para afetar pela razão e pela emoção – em especial através da representação, das palavras e do encadeamento dos eventos dramáticos – o público, a fim de suscitar prazer e aprendizagem nos espectadores.

Nietzsche contrariou com veemência esta visão milenar do teatro enquanto máquina de racionalidade e representação. Para este, o valor do teatro estava acima de tudo na sua capacidade de nos afetar emocionalmente: não nas suas ideias encadeadas de forma lógica, não na sua eloquência lírica, e nem na surpresa que a interligação engenhosa das ações dramáticas poderia causar. Ou seja, que a força do ator em palco brotava do seu lado dionisíaco: da exaltação emocional obtida pela música e pela comunhão com o espectador, pela transformação conseguida pelo coletivo dos presentes, unidos no mesmo espaço, no mesmo tempo e na mesma experiência de entender o negrume da existência humana.

Como acontece com as ideias e obras que provocam cataclismos, o pensamento de Nietzsche foi lido por poucos, mas mudou a forma de pensar e agir destes poucos. As suas ideias influenciaram filósofos pós-modernistas como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, pensadores de teatro como Antonin Artaud e Hans-Thies Lehmann, e até dramaturgos, como August Strindberg, entre outros.

A partir dele, as ideias de estrutura, premeditação, racionalidade e intencionalidade na arte passaram a ser vistas com suspeita, tidas por manipulação e artifício e não como um método de investigar as próprias formas de pensamento e de interação com a realidade. E contra isso levantou-se a demanda da espontaneidade, do intempestivo que nos dá a sensação de estarmos perante algo novo e



honesto, mais verdadeiro do que a verdade que somos capazes de inventar. E essa mentalidade surge-nos no dia-a-dia, quando acreditamos mais nos apanhados em vídeo do que nos ensaios filosóficos, quando uma citação falsa da *net* nos convence mais do que um enredo demasiado elaborado de uma obra de ficção. Dizendo a mesma ideia de outro modo: acreditamos mais na iluminação do que na argumentação, talvez por andarmos todos em busca de uma qualquer fé.

O mesmo acontece às personagens de *Águas Profundas* e *Terminal de Aeroporto*, de Simon Stephens, que a cada instante se interrogam sobre o sentido dos detalhes, dos acidentes, dos pensamentos mais inusitados, e se sentem capazes de entrever verdades profundas tanto nos índices de aprovação de vídeos pornográficos como na descoberta da agricultura que deu origem à civilização humana, mas são incapazes de articular essas verdades num todo coerente que possa explicar o mundo.

E nós, enquanto espectadores, seguimos ansiosos o fio das suas palavras, à espera da revelação ou de uma réstia de luz, mas acabamos sempre frustrados, sempre beckettianos nessa espera, pois as verdades múltiplas não se encadeiam de forma lógica ou mesmo conseqüente entre si, e vivem apenas

da sua proclamação, do seu reconhecimento enquanto elementos que compõem o mundo, mas não o explicam.

Conscientemente ou não, há neste texto de Stephens claras afinidades com a obra do contista e dramaturgo russo Daniil Harms, especialista em pequenas histórias em que nada faz sentido a não ser o início e o fim: é como se o nascimento e a morte fossem parêntesis da irracionalidade da vida – e também os únicos momentos absolutamente verdadeiros, pois são também os únicos em que estamos à mercê do desconhecido absoluto.

É esta a estratégia dramática de Stephens: coloca-nos perante situações aparentemente banais que vão deslizando para o absurdo inconseqüente, antes de ressurgirem na sua conclusão lógica, mesmo que essa conclusão continue a ser inquietante e inesperada devido ao facto de as situações não serem realmente banais, visto que a banalidade é um objeto não identificado que só existe na mentira ou na falta de atenção.

Na primeira cena de *Águas Profundas*, temos um filho que se despede da mãe para emigrar por razões laborais; na segunda, temos dois amantes que se encontram num quarto de hotel; na terceira, há um homem que chega a um armazém abandonado para aí fazer uma transação ilícita. Em *Terminal de Aeroporto*,



temos o monólogo de uma mulher que decide desaparecer da sua casa e da sua própria família. Tudo casos clássicos, reconhecíveis pelo nosso imaginário pessoal, literário, filmico ou teatral, mas que são subvertidos por pormenores que lhes mudam o sentido: o filho não é propriamente filho daquela mulher, o casal de amantes não é bem um casal, aquilo que o homem pretende comprar é somente amor, e a mulher foge devido ao seu desejo de poder ficar.

Ou seja, as relações retratadas são-nos mostradas em duas dimensões: a superfície, onde as personagens lutam por ficar, e a profundidade, para onde as personagens constantemente se afundam contra a sua vontade, quais nadadores à beira do afogamento. Não é por isso acidental que Stephens tenha dado à peça *Águas Profundas* o título original de *Wastwater*, o nome do lago do norte de Inglaterra onde se diz ser frequente lançar os corpos de mortos para que desapareçam no abismo líquido e sombrio do lago. Tal como as personagens destas peças tentam não ver os cadáveres debaixo da superfície calma das águas em que vivem. E *Terminal de Aeroporto – T5*, o título original enquanto referência a um dos terminais do aeroporto de Heathrow – é também o não-lugar onde a personagem fantasmagórica da sua protagonista pode enfim desaparecer.

Falei antes em transcendência, e esta atravessa

como um subterrâneo todas estas pequenas histórias: em duas delas vemos a ânsia da viagem – não a viagem turística, mas a peregrinação purificadora, para redimir os pecados próprios, no caso de Henrique, ou de outrem, no caso da mulher sem nome de *Terminal de Aeroporto*; nas outras duas vemos a ansiedade de uma intimidade absoluta, seja a intimidade carnal do sexo, no caso de Isabel, ou a intimidade casta da parentalidade, no caso de João. E é difícil não nos lembrarmos que tanto a viagem existencial das Cruzadas ou das peregrinações a Compostela como a intimidade com o absoluto de Santa Teresa de Ávila e Hildegard von Bingen são as duas pedras angulares da teologia cristã medieval.

Todavia, se remetem para um passado remoto, nos três estudos de relações humanas de *Águas Profundas* lidamos também com ingredientes que só seriam possíveis nos dias de hoje. Em primeiro lugar, as ligações entre as várias cenas, a que podemos chamar rizomáticas, bem ao gosto de Gilles Deleuze, pelas suas derivas e ramificações sempre inesperadas – de pormenores, personagens e ligações – e que nunca se chegam a esclarecer. E deparamo-nos também com relações interpessoais marcadas por aquilo que não poderia existir em nenhum outro tempo da humanidade: os meios de transporte ou comunicação constantes e quase instantâneos que rasgam ou multiplicam o tempo biológico do ser humano; os afetos que têm as suas raízes na tecnologia ou na burocracia; o sexo que se torna identidade ou vitrina, o comércio como solução de todas as necessidades, especialmente as emocionais; a viagem como fuga sem destino nem chegada. Veja-se a importância, por exemplo, dos meios de transporte em *Terminal de Aeroporto*, cuja vertigem do movimento é o que permite à sua protagonista esvaziar-se de si, da sua identidade, da sua própria existência até descolar da terra, da família, da sociedade. E veja-se como a expressão dela – a expressão emocional desta personagem, que julgaríamos ser a mais genuína prova da sua identidade – é feita muitas vezes por citações de música pop, da música feita para as massas, tal como os transportes que usa são transportes de massas. É como se esta mulher já não fosse uma pessoa, mas apenas comunhão coletiva em palco, levada às alturas pela vertigem do movimento e da dissolução no anonimato.

Ou seja, ao contrário do homem medieval que se via a peregrinar no mundo para um destino noutra lugar, o homem contemporâneo vê-se como turista efêmero, em busca do maior número de sensações e “experiências”, antes de sair do palco apinhado de outros turistas como ele, rumo ao silêncio. E as experiências que as personagens desta peça procuram são, como não podia deixar de ser, o trabalho, o sexo, a descendência e a liberdade sem amarras e sem chão.

Como criador de teatro, Stephens sabe que só o teatro pode alimentar o teatro, e por isso não é inocente que cada uma destas personagens desempenhe papéis: Henrique

e Irene desempenham o papel de filho e mãe, apesar de o seu laço afetivo ter sido definido por um acidente burocrático; Isabel e Marco desempenham o papel de amantes, apesar de não se conhecerem nem esperarem nenhum tipo de real intimidade ou continuidade dessa relação – aliás, Isabel confessa a sua capacidade de conjugar intimidade sexual e afetiva. E Ana desempenha o papel de assistente social que entrevista João para avaliar a sua capacidade parental, tal como este tenta desempenhar o papel de pai, quando na verdade, entre ambos, nada mais decorre do que uma simples transação comercial de seres humanos. Só a mulher sem nome de *Terminal de Aeroporto* recusa todos os papéis, e a sua voz acaba literalmente por se libertar do chão e tomar a voz poética de um narrador divino – como se a viagem, o voo, nos desse a ilusão de varrer a nossa identidade própria, prometendo-nos o anonimato do terminal, da classe turística, das bagagens que, tal como as pessoas, se empilham nas *low cost* enquanto novo paraíso sem culpa nem redenção.

De tão ancorada que a peça está na realidade palpável e corrente, acabou por se tornar difícil de traduzir. O teatro, pela força da sua presença, por ser algo que ressoa nos nossos olhos e ouvidos, tem a particularidade de lidar bem com o afastamento de um texto clássico no tempo, mas tem dificuldade em gerir a proximidade temporal conjugada com a distância espacial ou cultural. E este texto ferveilha de lugares, gestos, meios de transporte, alimentos, rituais e até canções da cultura anglo-saxónica, que poderiam ser uma barreira para estabelecer a cumplicidade entre a peça e o espectador português. Por isso, tentámos que esse mundo fosse mais próximo de nós, matizando ou elidindo essas marcas, aproximando nomes ou referências e tornando outros mais diluídos, para que a peça não se ancorasse com precisão a nenhum país ou realidade, mas fosse antes o reflexo da forma como a maior parte de nós vive hoje no Ocidente da Europa.

No final de tudo isto, torna-se claro que esta peça de Stephens não nos traz soluções, nem estruturas, nem caminhos, mas é antes uma visão horizontal da espiral da vida contemporânea, sempre em fluxo, sempre a atravessar tempos e espaços, não só no mundo mas também no discurso das personagens. Desse modo, a peça multiplica sentidos e interpretações onde as personagens se sentem perdidas. Não perdidas pela falta de referências, mas perdidas pela própria ausência de sentido do mundo que Nietzsche profetizou e defendeu ter lugar em palco. E é mesmo esse palco que é conquistado por esta peça errante, que nos surpreende pelas suas revelações apenas vislumbradas, que ganham a natureza miraculosa das faúlhas de verdade em que acreditamos nos dias de hoje.



“Gosto de...”

Simon Stephens

Gosto de ver os atores a transformarem-se em personagens. E gosto de os ver a transformarem-se de novo em atores. Gosto disso porque exige de mim, enquanto público, um compromisso com o facto de que aquilo que estou a ver é essencialmente metafórico. É inventado.

Já escrevi muitas peças para palcos e teatros, mas também já escrevi muitas peças para atores. Quando imagino uma cena na minha cabeça, não vejo personagens de ficção num mundo real. Vejo atores, o mais das vezes atores que conheço, a representar em palcos reais.¹

Gosto de silêncio e de sossego em palco. Gosto de como eles concentram o nosso olhar nas personagens e nas histórias que elas contam. O teatro é a mais humana de todas as formas artísticas. É uma arte colaborativa na sua produção e na sua receção. O teatro trata essencialmente de saber o que é sermos humanos. É importante dizer que mantenho tanto a fé nas possibilidades de realização dos seres humanos quanto o desespero perante o que eles parecem ser capazes de fazer. A existir uma luz num teatro, então ela é irresistivelmente refletida pelas pessoas em palco, e nela há possibilidade e esperança.²

Sei que é uma simplificação grosseira mas tenho como verdadeira a noção de que os dramaturgos começam a escrever peças seguindo um de dois caminhos. Alguns são atores frustrados que decidem escrever para si mesmos um papel extraordinário. Na verdade, muitos dos melhores dramaturgos britânicos poderiam ser assim descritos. Outros são escritores que descobrem acidentalmente no teatro o meio que melhor lhes permite articular o que querem dizer. Sentir-me-ia mais confortável se fosse incluído neste segundo grupo.

Escrevo desde sempre. Desde os seis anos de idade. Sentia-me mais feliz a escrever do que a fazer qualquer outra coisa. É exaltante pensar que passei um belo pedaço da minha vida a escrever, porque foi o que sempre quis fazer. Mas, olhando para trás, também é estranho pensar que o fiz escrevendo para o teatro.

Nasci em 1971 e fui criado em Stockport, um subúrbio no sul de Manchester. Antes dos dezoito anos, suponho que devo ter ido ao teatro umas sete vezes, se tanto. É verdade que quis ser escritor desde muito novo, mas não é menos verdade que sempre quis ser escritor de canções. Queria escrever letras como as de Elvis Costello, Tom Waits ou Mark Eitzel. Mas descobri, para meu grande desapontamento, que era melhor estar calado do que cantar desafinado. A minha adolescência foi preenchida e abençoada pelos dramas

televisivos de Dennis Potter e Alan Bleasdale e pelos filmes de David Lynch e Martin Scorsese. Foi o trabalho deles, mais do que o de qualquer dramaturgo, que me conduziu à ideia de escrita dramática.

Decidi licenciar-me em História, e não em Inglês, porque gostava demasiado de literatura para querer dissecá-la. Foi na Universidade de York que descobri o meu caminho para o teatro, num sítio desagradavelmente húmido e frio nos arredores da universidade, chamado Drama Barn.

Aqui, ao ver peças de teatro, fui assaltado por esta ideia singela: e se fosse possível criar o mesmo sentido de dureza e compaixão, comédia e brutalidade que encontrei no trabalho dramático de Bleasdale e Potter, de Lynch e Scorsese, através de um meio dramático que te permitisse trancar as portas? E se estivesses no mesmo quarto de Frank Booth [personagem interpretada por Dennis Hopper no filme *Veludo Azul* de David Lynch] ou de Yosser Hughes [personagem da série televisiva *Boys from the Blackstuff* de Alan Bleasdale] e não conseguisses sair? E se outra pessoa estivesse ali contigo? Foi uma ideia que me levou a escrever para o teatro. Foi uma ideia que me alimentou desde então.

[...] Em York, e durante mais dois anos em Edimburgo, e depois em Londres por mais três anos, escrevi uma série de peças pavorosas. Não sei sequer onde param metade dos textos dessas peças. Algumas foram produzidas em salas alternativas nessas cidades. Acertadamente, duas delas não foram sequer produzidas. Aprendi com todas elas. Hoje em dia, na nova escrita para teatro, demasiadas coisas resultam de um amadorismo fortuito e apressado. Isto coloca um fardo muito pesado na cabeça de dramaturgos que genuinamente despontam. Felizmente, tive a sorte de poder fazer merda, uma e outra vez.

É para mim importante dizer que nunca estudei formalmente escrita dramática, e muito menos na universidade. A humanidade é o assunto principal de todas as peças. Os dramaturgos interrogam-se, artisticamente, sobre o que faz de nós humanos, com mais rigor e detalhe que os fazedores de qualquer outra arte. Neste sentido, aprendi mais sobre este assunto a gerir um bar ou a trabalhar em cafés, a viajar em autocarros noturnos e a distribuir catálogos da Betterware Homecare do que alguma vez teria aprendido em cursos de escrita dramática. Embora acredite apaixonadamente que é possível ensinar escrita dramática – é pelo menos possível aprender e desenvolver alguns dos rudimentos técnicos do ofício –, também acredito que a formação académica, por si só, não é suficiente para ninguém. É preciso ter vivido um pouco.³

A peça *Wastwater* [*Águas Profundas*] leva o nome de um lago situado no Lake District. É o lago mais profundo de Inglaterra. A sua profundidade fez dele o lugar favorito de pessoas que adoram despejar corpos. É um

lago que se aninha na sombra de seixos com proporções quase montanhosas. Neste sentido, nunca é completamente banhado pela luz do Sol. Tem uma aparência calma e parece muito bonito, mas há sempre trevas algures na sua superfície e corpos aninhados no seu leito.

A minha avó tem uma fotografia de *Wastwater* na sala de estar. Ela teve esta fotografia durante toda a vida. A fotografia é perturbadora e estranha. Capta a escuridão do lugar. Gostei da ideia de dar o nome do lago à peça, foi em parte uma maneira de prestar um tributo secreto à minha avozinha.⁴

Digamos que *Terminal de Aeroporto* é a minha peça de crime de faca. Têm aparecido nos últimos cinco ou dez anos muitas peças sobre crimes de faca, mas elas contavam histórias do ponto de vista da pessoa que cometeu o crime ou da pessoa que o sofreu. Esta é uma peça sobre uma mulher que assiste a um esfaqueamento e não intervém. É sobre as consequências da culpa dela. Foi o mais próximo que cheguei de uma escavação psicológica – tentando entrar dentro da cabeça de alguém. A linguagem é toda ela sobre o mundo interior de uma mulher. Enfim, procurei chegar o mais perto possível desse mundo.⁵

Nos últimos anos, a procura de uma forma tem sido central no meu trabalho. O modo como os dramaturgos articulam ou transmitem ideias informa muito do debate crítico contemporâneo sobre a nova escrita. Há uma geração de críticos, escritores e encenadores que se mantêm fiel ao tipo de peça que expõe as ideias por meio da enunciação ou declaração. Essa declaração costuma ser feita na forma de longos, e muitas vezes belos, discursos que ocorrem algures a quatro quintos de uma peça. Habitualmente, são feitos pela personagem principal. Isso parece-me redutor. Em algumas das minhas peças, tento usar sempre que possível uma forma ou estrutura dramática, registos linguísticos ou imagens visuais – ou, e cada vez mais, justapor contraditoriamente todos esses elementos – para dramatizar aquilo que quero dizer. Considero que essa justaposição cria peças que pedem ao público que se coloque mais na posição de interpretação do que na posição de receção. Enquanto espectador, sempre gostei mais de investigar criativamente uma ideia do que de me limitar a ouvi-la.⁶

Não acredito que a missão do teatro seja educar. Aqueles de entre vocês que já representaram estão familiarizados com a noção de verbo transitivo, certo? Os verbos transitivos são palavras de ação que têm um complemento direto, usamo-los muitas vezes quando representamos. Por exemplo, “eu assusto-te”, “eu aborreço-te”, “eu desassossego-te”, “eu inspiro-te”, “eu seduzo-te”, “eu incomodo-te” – tudo bons verbos transitivos. Muito, mas mesmo muito central no meu entendimento de escrita dramática

é certificar-me de que em cada frase de um diálogo as personagens fazem alguma coisa umas às outras. Ao usarmos um verbo transitivo em cada frase de um diálogo, obrigamo-nos a respeitar a natureza comportamentalista da escrita dramática. Penso que nós, enquanto artistas, devemos assumir a responsabilidade por aquilo que fazemos ao nosso público. Preciso de me perguntar a toda a hora: “O que é que a minha peça está a fazer ao público, está a assustar o público, a perturbar o público, a desconcertar o público, a comover o público?” Nunca quis dar aulas ao público, como nunca quis que me dessem aulas a mim enquanto espectador. Ensinar é tremendamente importante mas, na verdade, o teatro é uma forma miserável de educação – não funciona bem.

[...] Gosto de um teatro que me transforme e penso que só sou transformado quando me reconheço numa peça. E só conseguimos realmente fazê-lo se construirmos o nosso trabalho à volta da metáfora. Penso que o perigo do teatro documental ou *verbatim* é ele estar alicerçado na terrível maldição do “muito interessante”. As pessoas assistem a essas peças e saem de lá a pensar: “Oh, muito interessante, que coisa interessante, quem diria que aquilo aconteceu no Afeganistão em 1948”; ou: “Quem diria que foi aquilo que esteve na origem dos motins, muito interessante”. Penso que é uma relação obstipada com o trabalho no palco, porque quando eu vou ver uma peça prefiro mil vezes pensar: “Foda-se, isto sou eu!”⁷

1 “Introduction.” In *Simon Stephens: Plays 2*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2015, p. XVI.

2 “Introduction.” In *Simon Stephens: Plays 2. Ibidem*, p. XXII.

3 “Introduction.” In *Simon Stephens: Plays 1*. Londres: Methuen Drama, 2005, p. VII-VIII.

4 “Simon Stephens on *Wastwater*.” www.royalcourttheatre.com/news/blog.

5 “Olivier Award-winning playwright Simon Stephens”, entrevista concedida a Sam Wonfor. www.thejournal.co.uk/culture/arts.

6 “Introduction.” In *Simon Stephens: Plays 2. Ibidem*, p. XII.

7 “Appendix 1: Simon Stephens”, entrevista concedida a Duška Radosavljević. In *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013, p. 205-206.

Águas Profundas + Terminal de Aeroporto

Wastwater (2011) + *T5* (2010)
de **Simon Stephens**
tradução **Jorge Palinhos**

dramaturgia e encenação

Nuno M Cardoso

assistência de encenação

Mafalda Lencastre

cenografia

Pedro Tudela

(*Águas Profundas*)

Catarina Braga Araújo

(*Terminal de Aeroporto*)

figurinos

Helena Guerreiro

(*Águas Profundas*)

Nuno Baltazar

(*Terminal de Aeroporto*)

desenho de luz

Rui Monteiro

música

Marco Pereira

Miguel Pereira

(*Águas Profundas*)

David Santos/noiserv

(*Terminal de Aeroporto*)

produção executiva

Stage One

interpretação

Maria João Luís Irene

Pedro Almendra Henrique

Albano Jerónimo Marco

Olinda Favas Isabel

Íris Cayatte Ana

António Durães João

e **Nuno M Cardoso Alain**

Ana Príncipe Dalisay

(*Águas Profundas*)

Rita Brütt

(*Terminal de Aeroporto*)

coprodução

O Cão Danado e Companhia

A Oficina/Centro

Cultural Vila Flor

TNSJ

apoio à residência

O Espaço do Tempo

espetáculo coproduzido

no âmbito da rede

5 Sentidos

dur. aprox. **1:30 + 30'** com intervalo

M/14 anos

Espetáculo em língua portuguesa,

legendado em inglês.

Teatro Nacional São João

24-27 março 2016

qui-sáb 21:00 dom 16:00

estreia nacional

