ROSENCRANTZ & GUILDENSTERN

R&G

ESTÃO

MORTOS

TNSJ
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO

ESTREIA

Teatro Nacional São João
11-28 Abr 2013

ROSENCRANTZ & GUILDENSTERN ESTÃO MORTOS

ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD (1966)
DE **TOM STOPPARD**

ENCENAÇÃO
MARCO MARTINS

tradução
João Paulo Esteves da Silva

cenografia
Artur Pinheiro
desenho de luz
Nuno Meira
figurinos
Isabel Carmona
música original (interpretada ao vivo)
Noiserv
direção de produção
Narcisa Costa

interpretação
Gonçalo Waddington
Guildenstern
ou *Rosencrantz*
Nuno Lopes
Rosencrantz
ou *Guildenstern*
Bruno Nogueira
Ator
Beatriz Batarda
Gertrude
Romeu Costa
Hamlet
Joana de Verona
Ophelia
Jorge Mota
Claudius
Pedro Cruzeiro
Alfred
Luís Puto
Polonius
(ESMAE)

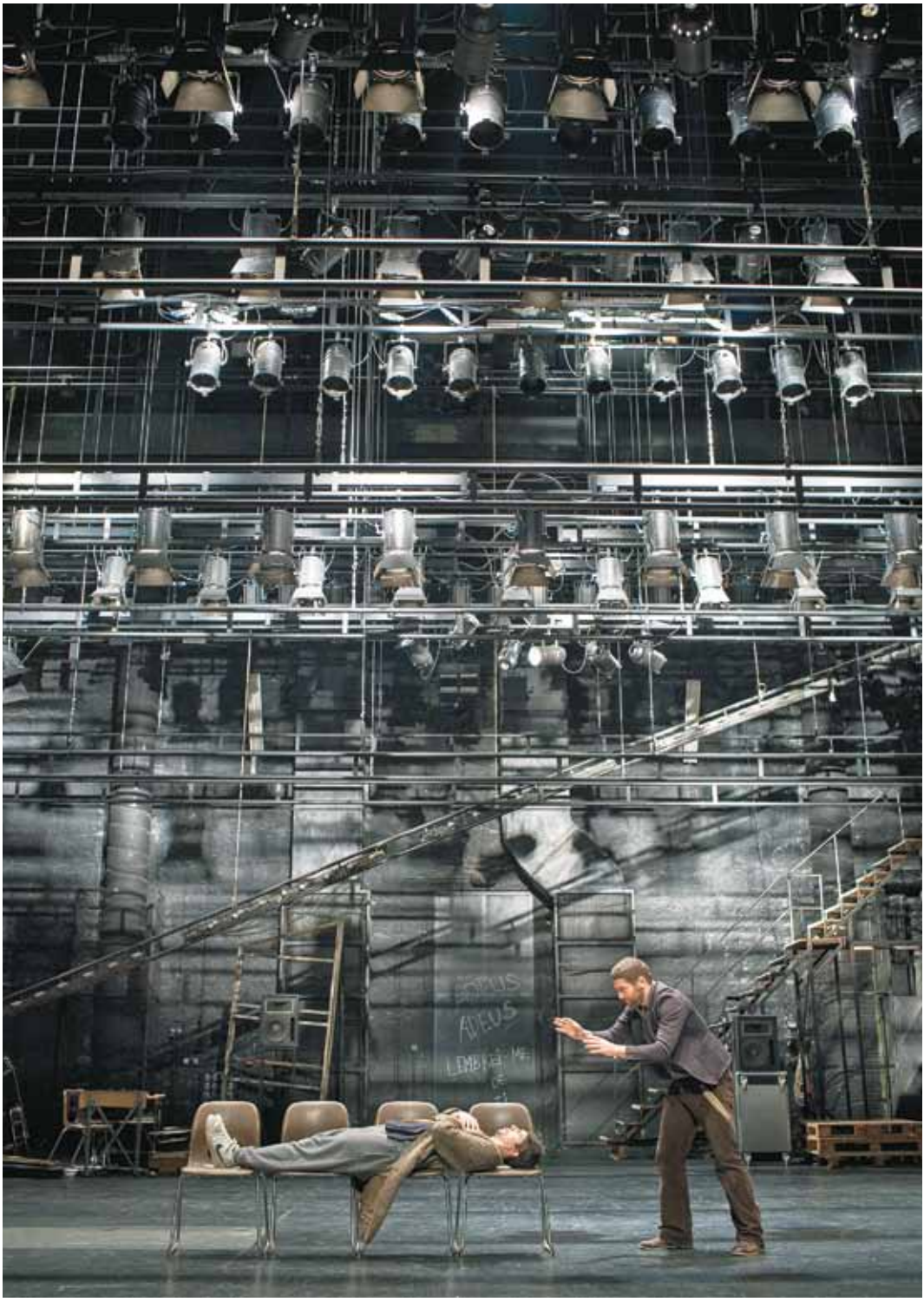
e **Alexandre Calçada**
Ana Mafalda Pereira
Ana Maia
Carolina Amaral
Fábio Costa
Maria Quintelas
Ricardo Soares
Tiago Sarmento
Os Trágicos
(ESMAE)

coprodução
Arena Ensemble, **Centro Cultural de Belém**, **TNSJ**
colaboração
ESMAE

dur. aprox. **2:30**
com intervalo
M/12 anos

qua-sáb **21:30**
dom **16:00**

O TNSJ É MEMBRO DA
GOVERNO DE PORTUGAL | SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA
UNIÃO DOS TEATROS DA EUROPA
ARENA
CCB


ADEUS

"

ATOR: Continuamos, mais ou menos, as coisas do costume, só que do avesso. Fazemos no palco aquilo que é suposto acontecer fora dele. O que mantém uma certa integridade, se virmos cada saída como uma entrada para outro lugar.

TOM STOPPARD
Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos

A LIBERDADE DENTRO DE UM PALCO

MARCO MARTINS

GUIL: Permitido, sim. Não estamos restringidos. Não houve limites definidos, inibições impostas. Temos, até agora, garantido, ou mantido atabalhoadamente, a nossa liberdade, até agora. Espontaneidade e capricho estão na ordem do dia. Há outras rodas em movimento mas não nos dizem respeito. Podemos respirar. Podemos descontrair. Podemos fazer o que quisermos e dizer o que queremos a quem quisermos, sem restrições.
ROS: Dentro dos limites, claro.
GUIL: Com certeza, dentro dos limites.

A presente encenação de *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos* de Tom Stoppard representa a concretização de um projecto antigo, que ao longo dos anos foi sendo adiado, por esta ou aquela razão, e que agora se torna possível graças à co-produção do Teatro Nacional São João com o Centro Cultural de Belém e o Arena Ensemble.

Trata-se de um texto central da dramaturgia contemporânea e uma influência fundamental na linguagem teatral pós-moderna, que coloca questões sobre a representação e a identidade que, com o passar dos anos (a peça foi estreada em 1966 no Festival de Edimburgo), se tornaram cada vez mais pertinentes à luz dos actuais desenvolvimentos socioculturais europeus. Uma estimulante reflexão sobre a permanente instabilidade existencial do indivíduo – questão tão cara aos movimentos artísticos do séc. XXI –, subjugado aos caprichos do tempo e do destino.

Rosencrantz e Guildenstern são duas personagens, ou o coração e a cabeça de uma mesma, que expõem com notável clareza as contradições das nossas múltiplas possibilidades de existência enquanto indivíduos, ao mesmo tempo que Stoppard reflecte sobre a linguagem e a importância social e política do teatro. Foi neste sentido que achei interessante a inclusão, neste programa de sala, do texto escrito este ano por Dario Fo para o Dia Mundial do Teatro.

Sendo a questão da identidade o coração deste texto, o trabalho sobre a representação dos actores, em diversos registos, tornou-se assim no centro dramatúrgico deste espectáculo. A opção por um palco vazio e despido de artifícios remete-nos para uma espécie de "não-espaço", de lugar prévio à existência das personagens, um espaço de ensaio e criação do actor, aqui partilhado com o público. Três personagens à procura da sua identidade e do seu destino (apesar de só Rosencrantz e Guildenstern estarem presentes no título da peça, o seu protagonismo é, na minha opinião, plenamente partilhado com o Actor), que são afinal três actores à procura das suas personagens, descontentes com a sua condição secundária na tragédia *Hamlet*.

Encenar este estimulante texto de Tom Stoppard é uma oportunidade de fazer do palco simultaneamente uma festa e um local de reflexão, numa espécie de espelho entre o público e um grupo de actores que ao longo destes anos tem vindo a colaborar comigo, num percurso cúmplice e continuado. Por fim, resta-me agradecer aos jovens actores, da ESMAE do Porto e da ACT de Lisboa, que generosamente colaboraram neste projecto. É a esta nova geração de actores, que tantas dificuldades enfrenta, que gostaria de dedicar este espectáculo.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

ROSENCRANTZ & GUILDENSTERN ESTÃO MORTOS

Comentários do tradutor

JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

ROS: Alguma vez te imaginas a ti próprio morto, mesmo, deitado num caixão com uma tampa por cima?
GUIL: Não.
ROS: Eu também não, sinceramente… É estúpido uma pessoa ficar deprimida com esse assunto.

Rosencrantz e Guildenstern, personagens secundárias no *Hamlet* de Shakespeare, passam a personagens centrais na peça de Tom Stoppard; centrais e, quase que abusivamente, sempre presentes em cena, sem deixarem, ainda assim, de ser secundárias, subalternas, derivadas. É este o jogo e o gozo da escrita teatral de Stoppard. Gozo que não terá sido totalmente puro e inocente, antes contendo uma certa dose de maldade, talvez a necessária para que o jovem escritor – tinha 29 anos em 1966, quando a peça se estreou – se pudesse afirmar face ao dramaturgo dos dramaturgos. Não se arriscará muito sugerindo que entre os motores da criação terá funcionado este de fazer um pouco troça de Shakespeare, virando o *Hamlet* do avesso, reduzindo a obra-prima grandiosa à função de intriga secundária e de peça dentro da peça. Isto, por si só, há-de ter dado um certo gozo. Mas não chega para explicar o êxito estrondoso da peça de Stoppard, êxito no duplo sentido, quer junto do público quer como criação teatral. Porque, há que reconhecê-lo, *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos* é uma excelente peça; cómica, por vezes extremamente cómica, mas também, aqui e ali, profunda, fornecendo abundante matéria de reflexão sobre algumas questões sempre inquietantes, tais como: a morte, a vida, a liberdade, o acaso, o destino, a verdade… mas, sobretudo, a morte, e morte "é o que os actores fazem melhor", nas palavras do Actor, a terceira personagem central da peça. O Actor acaba mesmo por revelar-se a única personagem, por assim dizer, principal, o único *leading role*, o do especialista em morte. As personagens Rosencrantz e Guildenstern, permanecendo sempre em cena a vociferar, tendem a confundir-se com o vazio circundante (espaço incaracterístico nos dois primeiros actos, só uma mudança de luz a marcar a diferença exterior/interior, um barco em pleno oceano no terceiro acto), ao passo que a personagem Actor, aparecendo e desaparecendo em momentos cruciais, se destaca naturalmente, tal como uma figura se destaca de um fundo.

Ros e Guil – é assim, abreviados, que os nomes aparecem no texto – estão mortos, à partida. É possível imaginar a peça de Stoppard como que surgindo da afirmação contida no título, nos seus possíveis sentidos. Para começar, o de literalmente mortos. Ros e Guil podem já estar mortos e continuar a falar durante horas, como espectros,

como o rei Hamlet morto. Depois, este "estão mortos" pode ter o sentido de condenados, de marcados para morrer como vítimas sacrificiais. Este destino de vítimas sacrificiais das personagens é tomado da peça de Shakespeare, e não será grande abuso querer ler as marcas vitimárias nos próprios nomes escolhidos: Rosencrantz e Guildenstern evocam coroas de rosas, ou enfeites de cabeça, o género de honrarias que costumam ser concedidas à vítima no ritual em que vai ser cilindrada. Curioso notar que, na peça de Stoppard, o primeiro golpe do sacrifício é logo dado pelo autor, abreviando os nomes; o que se justifica, certamente, por razões práticas: Rosencrantz e Guildenstern têm demasiadas letras, são nomes demasiado pomposos mas, seja como for, o facto é que à partida, no texto escrito, secretamente, à revelia dos espectadores, teve lugar uma mutilação, as cabeças dos nomes foram separadas dos corpos.

Este gesto de sacrificador repete de maneira consistente os cortes no texto levados a cabo pela generalidade dos encenadores do *Hamlet*. A peça de Shakespeare, na sua integralidade, duraria umas seis horas, ou seja, é quase impossível levar à cena um *Hamlet* integral. A escolha dos cortes torna-se, assim, uma tarefa pessoal deixada ao critério de cada encenador e constitui por si só uma leitura da peça, uma perspectiva. O interessante é que, dentro da grande variedade de versões do *Hamlet*, segundo as diferentes maneiras de retalhar, uma característica comum costuma manter-se: as falas de Rosencrantz e Guildenstern são quase sempre vítimas de eleição, e sofrem monda abundante. Aqui, revela-se um ponto comum nas leituras críticas da peça de Shakespeare, que costumam reparar nas personagens de Rosencrantz e Guildenstern como falhas de vida, sem interioridade, meras peças no mecanismo dramático-político, do ponto

de vista de Shakespeare e da sociedade de Elsinore por ele criada. E, neste sentido, Rosencrantz e Guildenstern estão mortos, relativamente, porque não vivos, falta-lhes algo para a vida.

É, creio, neste terceiro sentido do "estão mortos" que Stoppard encontra o espaço aberto para a sua escrita. E é nesta veia que a peça encontra, na minha opinião, a seiva, a energia que a leva para além da sátira, e onde o jovem anti-Shakespeare acaba por beber, contrariando-o, um pouco da inspiração do mestre. No *Hamlet*, Rosencrantz e Guildenstern são indistinguíveis, as falas ou gestos de um poderiam sem prejuízo ser atribuídas ao outro, são uma parelha, um duplo. Isto, longe de ser um defeito, é na verdade um mecanismo simbólico efectivo: o duplo anuncia violência, caos, indiferenciação; o "Welcome to Elsinore" com que o príncipe acolhe os seus amigos/espiões é no fundo uma profecia do banho de sangue final. Stoppard, pelo contrário, desfaz a simetria e distingue as duas personagens, em traços largos mas claros. Mais: por um lado, enriquece-as com toda a bagagem – cultural, poética, filosófica, desportiva – dum jovem intelectual da segunda metade do século XX; por outro lado, priva-as de quase tudo o que seja de carácter íntimo, interior, pessoal (Ros e Guil possuem apenas uma vaga memória de terem sido chamados) e, neste estado de abstracção, de vida geral, com os nomes aleijados, lança-as nas margens do *Hamlet*, no espaço vazio de uma ficção teatral, imbuídas de uma absurda vontade de continuar, de viver, de morrer, de fazer sentido, coisas que a cada passo lhes vão sendo negadas até ao desaparecimento final. O talento de Stoppard exerce-se, depois, em fazer deste falhanço, desta quase tortura, desta partida pregada pelo autor às suas personagens, um espectáculo surpreendentemente desopilante, quando o que está em causa é a morte, o estar morto.

Nem toda a gente partilhará o sentido de humor de Stoppard, nem toda a gente achará graça a esta peça; eu, pessoalmente, quero acreditar que a peça me faz rir, precisamente, da morte. E não será sempre dela que nos rimos?

Os excertos do *Hamlet* que cruzam o texto de Stoppard são mínimos e estrategicamente distribuídos ao longo da peça, de modo a que, mesmo durante o apagamento do texto de Shakespeare, *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos* beneficie da força narrativa, do tempo, do ritmo do *Hamlet*. Talvez, aqui, Stoppard esteja a contar demasiado com espectadores que conheçam o texto de Shakespeare; ou talvez não demasiado em Inglaterra, mas muito provavelmente noutros países, como Portugal. Indo ao encontro deste problema – não sei se para o resolver mas, seja como for, para o sublinhar –, Marco Martins optou por introduzir na sua versão um pouco mais do texto do *Hamlet*, traduções de origem vária, ou mesmo, aqui e ali, pedaços do original inglês.

Falando agora um pouco da tradução, há que confessar que muito dos trocadilhos, idiomáticos e intraduzíveis, terá sido perdido. Resta-me a esperança de ter encontrado equivalentes suficientes para que a peça possa também ter graça em português.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

"URGE POIS ESCORRAÇAR DAS NOSSAS CIDADES OS FAZEDORES DE TEATRO"

DARIO FO*

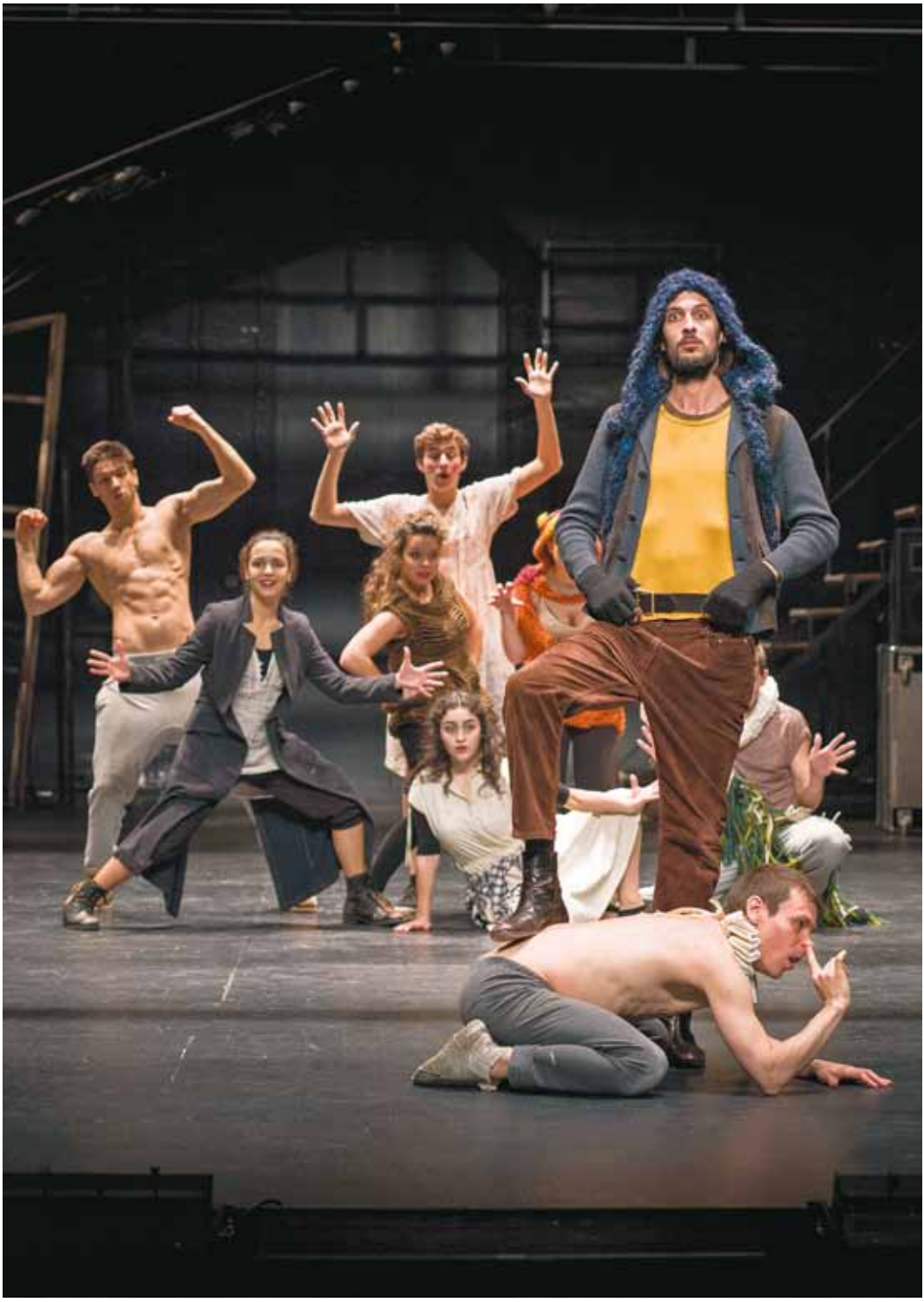
Há muito tempo atrás, o poder, no auge da sua intolerância, escorraçou os atores dos seus países. Hoje em dia, atores e companhias têm dificuldade em encontrar espaços de representação e público; tudo por causa da crise. Assim, os governantes já não se preocupam em controlar aqueles que se exprimem com ironia e sarcasmo, uma vez que os atores não têm espaços nem público a quem se dirigir.

Contrariamente ao que acontece hoje, no período da Renascença em Itália, os governantes tiveram enormes dificuldades em controlar os atores, que mobilizavam uma grande audiência. É sabido que o grande êxodo dos atores aconteceu no século da Contra-Reforma, quando foi decretado o desmantelamento de todos os espaços teatrais, especialmente em Roma, por serem acusados de desrespeito à cidade santa. O Papa Inocêncio XII, pressionado pela ala mais conservadora da burguesia e por altos representantes do clero, ordenou em 1697 o encerramento do Teatro de Tordinona, em cujo palco, segundo os moralistas, se faziam muitos espetáculos obscenos. Na época da Contra-Reforma, o Cardeal Carlo Borromeo, no Norte de Itália, empenhou-se arduamente na redenção das "crianças milanesas", estabelecendo uma distinção clara entre arte, o expoente máximo da educação espiritual, e teatro, manifestação do profano e da fatuidade. Numa carta endereçada aos seus colaboradores, que cito de memória, o Cardeal Carlo Borromeo exprime-se mais ou menos nos seguintes termos: "Nós, que estamos empenhados em exterminar a planta maligna, esforçámo-nos por, lançando ao fogo textos com discursos infames, extirpá-los da memória dos homens, e ao mesmo tempo perseguir aqueles que os divulgam impressos. Mas, evidentemente, enquanto dormíamos, o demónio laborava com renovada astúcia. Quão mais impregnada fica a alma de tudo aquilo que os olhos veem do que daquilo que pode ser lido em obras deste jaez! Quão mais devastadora para o espírito dos adolescentes e das jovens raparigas é a palavra dita com a voz e o gesto apropriado do que a palavra morta impressa nos livros. Urge pois escorraçar das nossas cidades os fazedores de teatro, à semelhança do que fazemos com os espíritos indesejáveis".

Logo, a única solução para a crise é esperar que contra nós e sobretudo contra os jovens que querem aprender a arte do teatro se organize uma grande expulsão: sem dúvida, uma nova diáspora de atores extrairá desta adversidade proveitos inimagináveis para uma nova representação.

---

* Mensagem do Dia Mundial do Teatro 2013.



"AS PESSOAS ESTÃO SEMPRE A PERGUNTAR-ME SE TENCIONO ESCREVER UMA PEÇA SOBRE O MENSAGEIRO DO *ÉDIPO REI*"

Excertos de uma entrevista
de **GILES GORDON**
a **TOM STOPPARD***

GILES GORDON Tive a sorte de assistir a *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos* na altura em que foi apresentada no Festival de Edimburgo de 1966, antes de ser representada em Londres, no Old Vic, pelo National Theatre, em 1967. Em Edimburgo, foi encenada pelo Oxford Theatre Group num austero e algo bafiento salão paroquial do Royal Mile, e no entanto a peça pareceu-me melhor, por duas razões. Em primeiro lugar, porque era uma versão mais curta, com a duração certa para o tema; em segundo lugar, porque era mais incisiva. Quando assisti à produção altamente profissional de Londres, senti que o argumento da peça se alongava desnecessariamente. Em muitos casos, o efeito das piadas, das observações espirituosas, perdia-se, porque a deixa continuava por mais duas ou três frases para além do remate da piada, para além do riso.

TOM STOPPARD Estás a ser vítima de uma ilusão. Sim, é verdade que o guião do National Theatre era um pouco mais longo que o de Edimburgo, mas isso devia-se sobretudo à cena nova que escrevi para a produção de Londres. Ao mesmo tempo, cortei bastantes coisas dessa versão. Recordo-me de uma reunião com Sir Laurence Olivier e Kenneth Tynan que se arrastou até às cinco da madrugada e durante a qual eliminei uma série de coisas. Coisas que, em muitos casos, voltei a incluir mais tarde, atenção. É também verdade que em Edimburgo nem sequer tentámos fazer a última cena; era simplesmente impossível, dadas as circunstâncias – isto é, com um palco do tamanho de uma mesa de pingue-pongue e uma dúzia de atores, em vez de trinta e cinco. O espetáculo de Londres acabou por ser bastante mais longo, é certo, porque incluía muitos mais elementos. Seja como for, posso garantir-te que em Edimburgo não havia frases a mais para além do remate das piadas. Talvez os espectadores de Edimburgo preferissem rir-se na penúltima frase em vez da última, por qualquer razão gnómica escocesa. Não que eu tivesse assistido a semelhante coisa. Só vi as primeiras duas ou três apresentações da peça, que foi recebida... bom, educadamente, e não com hilaridade. No dia em que me vim embora – era um domingo –, o Ronald Bryden escreveu no *Observer* que a peça era muito divertida, e creio que a partir de então as pessoas tendiam a rir-se bastante mais.

GG Porque é que escolheste *Hamlet*? Porquê Rosencrantz e Guildenstern?

TS Até certo ponto foram eles que se escolheram. Quer dizer, a peça *Hamlet* e as personagens Rosencrantz e Guildenstern são a única peça e as únicas personagens sobre as quais eu poderia escrever uma peça desse género. São muito mais do que meras personagens secundárias de uma peça célebre. *Hamlet* é, suponho, a peça mais célebre do mundo, faz parte de uma espécie de mitologia comum. As pessoas estão sempre a perguntar-me, amavelmente, se tenciono escrever uma peça sobre o mensageiro do *Édipo Rei*, uma pergunta que revela incompreensão do ponto principal.

GG Mas, de certo modo, é difícil compreender o ponto principal. A modéstia fica-te bem, mas foi de facto uma intuição brilhante da tua parte teres percebido que podias – que era possível – escrever uma peça sobre Rosencrantz e Guildenstern.

TS Mas, como já disse, eles são mais do que meras personagens secundárias de outra peça. Há certas coisas que os distinguem, sobretudo o facto de acabarem mortos sem chegarem a saber exatamente porquê, tanto quanto o texto nos permite concluir. A suposição de Hamlet de que Rosencrantz e Guildenstern são coniventes com a intriga de Cláudio é completamente infundamentada. Tanto quanto podemos ver no texto de Shakespeare, é-lhes dito muito pouco sobre o que se passa, e muito daquilo que lhes dizem é falso. Portanto, eu vejo-os muito mais como dois inocentes desorientados do que como um par de capangas de Cláudio, que é o modo como geralmente são retratados nas produções de *Hamlet*.

GG E terá sido essa a razão pela qual decidiste escrever sobre Rosencrantz e Guildenstern?

TS Sim, é possível. Já não me recordo ao certo.

GG É por isso que, para o espectador, ou pelo menos para mim próprio, a peça é o primeiro drama pós-McLuhan (se é que isto significa alguma coisa), pós-beckettiano, porque os dois protagonistas são inocentes desorientados em vez de capangas, e o seu anonimato é de tal forma ampliado que eles se transformam, verdadeiramente, em pessoas. Achas que Rosencrantz ou Guildenstern se parecem contigo em algum aspeto?

TS Ambos se parecem comigo em muitos aspetos, no sentido em que estabelecem entre si um diálogo que eu tenho comigo próprio. Um deles é bastante intelectual, bastante mordaz; o outro é menos

inteligente, mais simpático de um modo curioso, mais compassivo. Um lidera e o outro é liderado. Retrospetivamente, com o benefício dos comentários e entusiasmos das outras pessoas, parece tratar-se de um caso clássico de auto-revelação, se bem que não à maneira de um tipo que escreve o seu primeiro romance... O que vale é que eu sou a única pessoa que sabe até que ponto, e em que aspetos, a peça me revela. Há imensas coisas, claro está, que nada têm a ver comigo, o que, felizmente, torna tudo menos óbvio.

"Consigo identificar imensos aspetos beckettianos no meu trabalho"

GG A peça teve muitas revisões? As palavras e as nuances parecem-me muito precisas.

TS Reescrevi muita coisa antes de chegar ao rascunho final, mas, a partir desse ponto, as emendas foram comparativamente escassas, embora tenha de facto alterado o final. Trabalhámos imenso o final com os atores do National Theatre nas duas ou três últimas semanas de ensaios. E além disso, entre Edimburgo e Londres, escrevi a cena que já referi. Foi uma sugestão de Sir Laurence, que me fez ver que tinha omitido uma cena-chave de *Hamlet*. É a cena em que Rosencrantz e Guildenstern abordam Hamlet depois de este ter escondido o cadáver de Polónio. A questão surgiu porque, como observou Olivier, o momento em que Cláudio lhes ordena que procurem Hamlet, que por acaso acabou de matar Polónio, é o único momento da peça em que eles são incumbidos de uma tarefa específica, e era uma pena que esse aspeto se perdesse na espécie de montagem cinematográfica que tínhamos então. Foi por isso que escrevi a cena. Passou a fazer parte da peça, e ainda bem.

GG A única cena que os revela em ação.

TS Ainda que, vendo bem, a ação não seja assim tanta.

GG Por quem te consideras influenciado enquanto escritor, ou achas que a questão não é importante?

TS Para mim não é importante, mas suponho que terá algum interesse. As influências tais como surgem em *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos*, ou em qualquer peça de qualquer autor, representam, julgo eu, admirações que foram ineficazmente reprimidas ou dissimuladas. Não estou a dizer que isto seja consciente! Mas, entre as influências que me atribuem – nomeadamente, Beckett, Kafka e, claro, Pirandello –, suponho que Beckett seja a mais fácil de apontar, e porém a mais enganadora. A maioria das pessoas que cita Beckett está na verdade a referir-se a *À Espera de Godot*.

Não leram os romances dele, por exemplo. Consigo identificar imensos aspetos beckettianos no meu trabalho, mas o facto é que nada têm a ver com a imagem de duas pobres almas perdidas à espera de que algo aconteça, que é a razão pela qual a maioria das pessoas associa *Rosencrantz* com *À Espera de Godot*, porque têm essa cena em comum.

GG Os romances de Beckett falam sobretudo de uma alma perdida à espera de que nada aconteça.

TS Não estava propriamente a pensar no tema dos romances, mas mais no modo como Beckett se exprime e no seu tipo particular de humor. Acho Beckett deliciosamente divertido no modo como vai qualificando tudo, reduzindo, refinando, demolindo. Adoro lê-lo e, quando escrevo, julgo que isso vem ao de cima, assim como muitas outras coisas. Quanto a Pirandello, lamento dizer que o conheço muito mal. Vi muito pouca coisa dele, e de facto não estava consciente dessa influência. Seria muito difícil escrever uma peça que fosse completamente diferente de Beckett, Pirandello e Kafka – são como pais, não é?

---

* "Tom Stoppard". In *Tom Stoppard in Conversation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001. p. 15-23.
Trad. **Rui Pires Cabral.**

ARENA ENSEMBLE

O ano de 2012 assistiu ao arranque oficial do projeto Arena Ensemble. Plataforma de criação artística, criada por Beatriz Batarda e Marco Martins em 2007, como espaço de partilha das suas linguagens e trajetos individuais, que traduzem uma preocupação comum pelo risco e a experimentação, na procura de novas formas e linguagens teatrais e performativas que dão voz a uma nova geração de autores e intérpretes. Este Ensemble pretende assim ser um novo espaço de reflexão da linguagem teatral contemporânea, nas suas várias vertentes e influências (textos clássicos e novas dramaturgias), aproximando-a não só dos públicos urbanos como também das comunidades mais distantes, buscando novos cruzamentos com outras artes performativas. Entre os espetáculos mais marcantes do Arena encontram-se *Quando o Inverno Chegar* ou *De Homem para Homem*, bem como os trabalhos desenvolvidos com a comunidade cigana de Sanguedo em *Baralha* e, mais recentemente, com os trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo em *Estaleiros – ENVC 2012*, ambos em colaboração com o CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua. Nesse sentido existe, desde o início deste projeto, a consciência de uma responsabilidade social na procura de uma linguagem teatral capaz de transpor as tradicionais fronteiras clássicas do palco e de se colocar no centro da discussão e do espaço público.

No final de 2011, ao fazer-se um balanço sobre as criações apresentadas até aí, tornou-se imperativo formalizar o projeto artístico e constituir uma Associação Cultural que pudesse promover uma programação mais sólida e sustentável. Apesar de continuar a ser uma companhia independente sem qualquer apoio estrutural que permita um maior desenvolvimento e concretização do projeto nas suas diferentes vertentes, o Arena Ensemble prossegue a sua atividade em 2013, com a criação de três novos espetáculos: *Rosencrantz & Guildenstern Estão Mortos* de Tom Stoppard, enc. Marco Martins; *Two Maybe More*, direção artística de Marco Martins, textos de Gonçalo M. Tavares, música de Pedro Moreira, interpretação de Sofia Dias, Vítor Roriz e o Coro da Fundação Calouste Gulbenkian, numa coprodução com o Maria Matos Teatro Municipal e a Fundação Calouste Gulbenkian; e *As You like It* de William Shakespeare, enc. Beatriz Batarda, espetáculo produzido pela Cassefaz em coprodução com o TNSJ e o São Luiz Teatro Municipal.

Desde 2007, Beatriz Batarda e Marco Martins, enquanto criadores e intérpretes do Arena Ensemble, apresentaram as seguintes criações:

2007 *Quando o Inverno Chegar* de José Luís Peixoto, enc. Marco Martins. Espetáculo fundador do Arena Ensemble. **2008** *De Homem para Homem* de Manfred Karge, enc. Carlos Aladro, interpretação Beatriz Batarda. **2009** *Music Around Circles*, com imagem de Marco Martins e música de Bernardo Sassetti. **2010** *Antes de Ser...*, a partir de textos de William Shakespeare, enc. Beatriz Batarda. *Olá e Adeusinho* de Athol Fugard, enc. Beatriz Batarda. *Baralha*, a partir de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, enc. Marco Martins. *Durações de um Minuto*, textos de Gonçalo M. Tavares, direção Marco Martins e Clara Andermatt. **2011** *Azul Longe nas Colinas* de Dennis Potter, enc. Beatriz Batarda. *Num Dia Igual aos Outros* de John Kolvenbach, enc. Marco Martins. *Sangue Jovem* de Peter Asmussen, enc. Beatriz Batarda. **2012** *Pessoa "em pessoa"*, textos de Fernando Pessoa e Gonçalo M. Tavares, enc. Marco Martins. *Estaleiros*, textos de Gonçalo M. Tavares e Samuel Beckett, enc. Marco Martins. *Dança da Morte* de August Strindberg, enc. Marco Martins.

FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção
Maria João Teixeira
assistência de produção
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha
direção de palco
Rui Simão
direção de cena
Pedro Guimarães
Ricardo Silva
luz
Filipe Pinheiro (coordenação)
Abílio Vinhas
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
maquinaria
Paulo Ferreira
som
António Bica
Nuno Correia

APOIOS TNSJ

APOIOS À DIVULGAÇÃO

AGRADECIMENTOS TNSJ

Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos – Rui Macedo

AGRADECIMENTOS ARENA ENSEMBLE

Anthony Goicolea
José Pedro Sousa
Maria Almeida
Mário Santos
Patrícia Vasconcelos
ACT – Escola de Actores
Arranca Corações
A Outra Face da Lua
Bambolina Teatro
ESMAE
JSVC Lda.
Urso Tigre

Arena Ensemble
www.facebook.com/
ArenaEnsemble
arenaensemble@gmail.com
TM 96 384 46 60

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
capa e modelo gráfico
Joana Monteiro
paginação
João Guedes
fotografia
João Tuna
José Pedro Sousa
(capa e contracapa)
impressão
Lidergraf, Artes Gráficas, SA

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.