

RP80

RICARDO PAIS

80 ANOS

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

RP80

RICARDO PAIS

80 ANOS

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

Com o Alto Patrocínio
de Sua Excelência



O Presidente da República



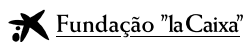
OTNSJ É MEMBRO



APOIO



Com o apoio de:



PARCEIROS MEDIA



16 OUT 2025 | QUI**18:00**

Sessão Solene

19:00 | M/12

Turismo Infinito

de António M. Feijó
a partir de textos de Fernando Pessoa
e três cartas de Ofélia Queirós
encenação Ricardo Pais

21:30 | M/12

al mada nada

de Ricardo Pais
a partir de *Saltimbancos*
e outros textos de Almada Negreiros

17 OUT 2025 | SEX**21:00**

Turismo Infinito

18 OUT 2025 | SÁB**19:00**

al mada nada

21:30**LANÇAMENTO DE LIVRO**

Despesas de Representação

– Ditos e Escritos (1975-2025)

de Ricardo Pais
organização editorial Pedro Sobrado
edição Húmus, Teatro Nacional São João

com Manuel Maria Carrilho, Teresa Patrício Gouveia,
Ricardo Pais, Pedro Sobrado
moderação Pedro Santos Guerreiro

19 OUT 2025 | DOM**16:00**

Turismo Infinito

19:30

al mada nada

15-27 SET 2025**WORKSHOP**

Estúdio 7

orientação Ricardo Pais
com João Henriques

16-19 OUT 2025 | 4 NOV – 31 DEZ**VIDEOINSTALAÇÃO**

Espelho

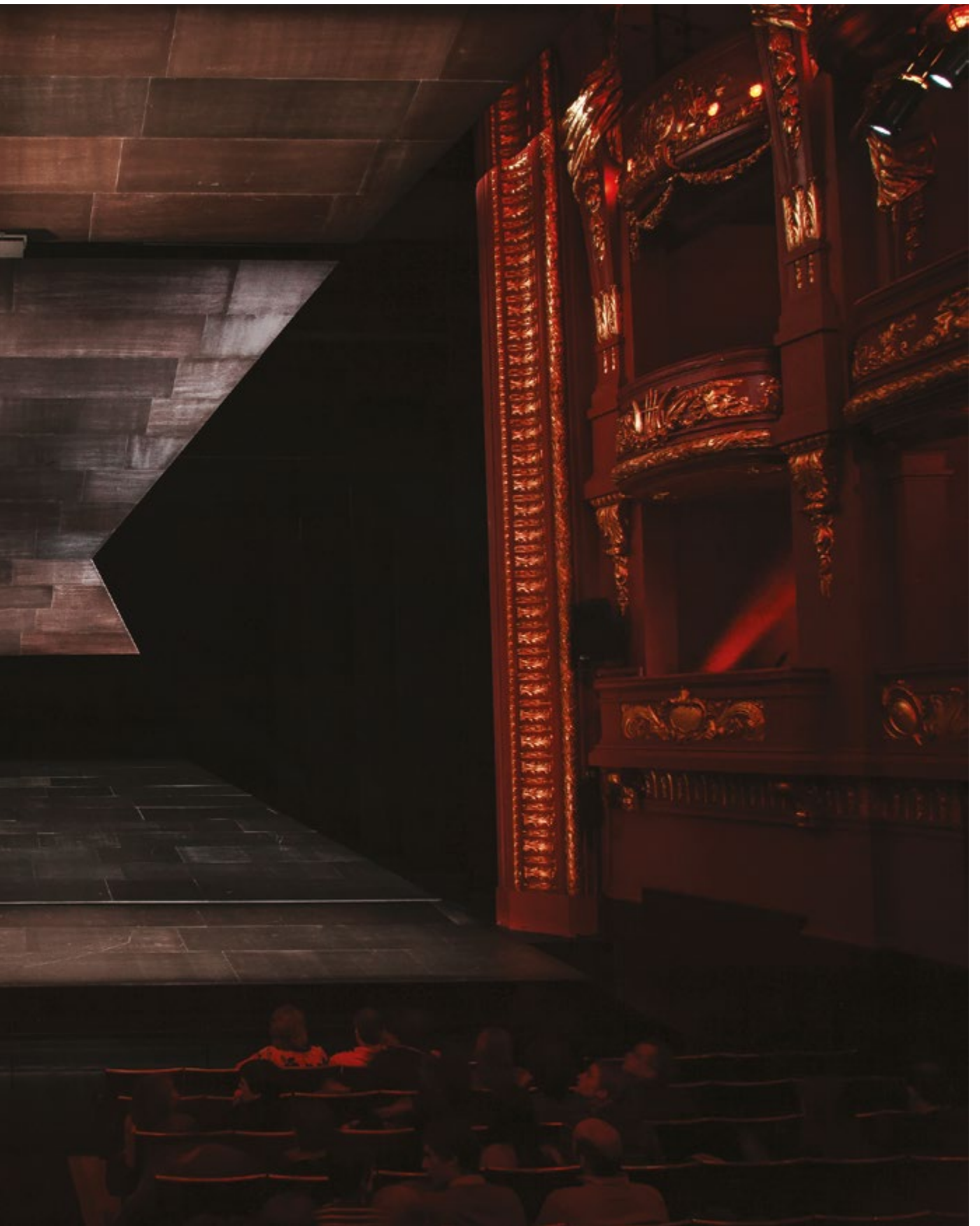
criação Luís Porto
sonoplastia e espacialização sonora Joel Azevedo
produção Teatro Nacional São João

O programa RP 80 tem o Alto Patrocínio de Sua Excelência o Presidente da República. É organizado pelo Teatro Nacional São João, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

Índice

- 9 Néon PEDRO SOBRADO
- 15 Ricardo Pais querido FERNANDA MONTENEGRO
- 19 Agregador de pessoas, disciplinas e criatividade TERESA PATRÍCIO GOUVEIA
- Infinito/nada**
- 25 Do drama em gente ao drama ingente (e uns salvados do sonho) RUI LAGE
- 33 Tudo outra vez primeira vez NUNO CARINHAS
- 35 Apreciação por tudo o que é humano ANTÓNIO M. FEIJÓ
- 39 Território ocupado ou de como $1 + 1 = 1$ SOFIA PINTO BASTO
- 47 Um baixo na era dos trompetes JOÃO REIS
- 49 Para o Ricardo LUÍSA COSTA GOMES
- Contrastes simultâneos**
- Turismo Infinito*
- 57 Todos os que escrevem – Entrevista com Ricardo Pais PEDRO SOBRADO
- 69 Fernando Pessoa, Romance ANTÓNIO M. FEIJÓ
- 83 Trialogar: Fragmentos para RP ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA
- 87 Aplaudir outra vez, aplaudir melhor DANIEL JONAS
- al mada nada*
- 91 Conferência improvisada RICARDO PAIS
- 101 Sol às escuras PEDRO SOBRADO
- 111 Um modelo de posicionamento DELFIM SARDO
- 113 Os dias grandes de Ricardo Pais EDSON ATHAYDE
- Voz comunicante**
- Estúdio 7*
- 120 Vocação da vida FÁTIMA CASTRO SILVA
- Espelho*
- 123 A luz que permanece em nós LUÍS PORTO
- 127 Notas biográficas





Néon

Quando, no dia 16 de Outubro, franquearmos a porta de acesso ao *foyer* do Teatro Nacional São João, veremos um néon diante de nós: *Sala Ricardo Pais*. O néon – um gás nobre na tabela periódica, descoberto por um *lord* e um *sir* no final do século XIX, acabo de saber – afeiçoa-se mais à ideia que fazemos de Ricardo Pais do que uma lápide de mármore ou uma placa de bronze. Ao contrário da pedra e do metal, o néon tem luz própria, uma luz interior. O néon é chamativo, como os espectáculos de Ricardo Pais, que nos chamam pelo nome, embora não saibamos dizer para que remota região ou quarto interior de nós mesmos nos atraem.

Além disto, o néon fica mais em conta do que o mármore de Carrara. O passo de toda a dramaturgia universal que, porventura, mais vezes ouvi o encenador citar provém de *Rei Ubu*, de Alfred Jarry: “Podemos bem ser reis, mas temos que ser poupadinhos.” Ricardo Pais – a quem, em algumas ocasiões, na nossa ilustrada imprensa, chamaram Ricardo *Reis* – nunca foi rei no São João. (“Ninguém menos é rei, que quem tem reino”, intromete-se o D. Afonso IV da *Castro*.) Aqui, Ricardo Pais sentiu-se um *ocupa no paraíso*, como a dada altura chegou a dizer, ensinando-nos o júbilo e a liberalidade na *criação e distribuição de riqueza* de que este teatro nacional é capaz, a partir do seu palco.

Lembrando talvez reclamos luminosos e letreiros decorativos, o nosso néon acende a homenagem de quatro dias que o São João presta a um “inteligente organizador de frivolidades”, nos seus 80 anos. A ideia de homenagem – “terrível palavra”, dizia Almada Negreiros – é pesada como uma pedra tumular. É desconforme à própria personalidade irrequieta de Ricardo Pais, avessa ao comemorativismo e à pompa das efemérides. Com a remontagem de *Turismo Infinito* e de *al mada nada*, a edição de *Despesas de Representação: Ditos e Escritos (1975-2025)* e a vídeo-instalação *Espelho*, ponderamos e indagamos um legado artístico e de pensamento teatral, a sua vitalidade e capacidade de interpelação. “Questionar é sempre a melhor forma de homenagem”, escreveu. No ínterim, divertimo-nos.

Ricardo Pais foi “o mestre de toda a gente com capacidade de ter mestre”, como disse Álvaro de Campos acerca do seu mestre Caeiro. Pergunto-me se haverá alguém que, tendo convivido e trabalhado de perto com ele, tenha regressado a si inalterado. Para muitos de nós, Ricardo Pais foi *essa Roma de onde não se volta como se vai*, para empregar a imagem do engenheiro naval.

Ao longo dos anos, o encenador e gestor cultural cumpriu um papel autenticamente formativo na estrutura e na equipa do TNSJ: deu forma a uma ideia de teatro, fomentou uma cultura de generosidade e auto-exigência, convocou tantos de nós para o seu crescimento próprio, encenou espectáculos que nos educaram na imaginação e no rigor. Esse impacto não se circunscreve aos que aqui trabalham ou trabalharam no passado, estendendo-se à pequena multidão que,



ao longo de mais de cinquenta anos de criação teatral, tomou parte em equipas criativas e de projecto dirigidas por Ricardo Pais. Cada espectáculo é uma academia informal, uma oportunidade, afinal, para a nobilitação de todos: criativos, intérpretes, técnicos.

E, no entanto, é difícil classificar Ricardo Pais como “mestre”. A noção evoca um saber estabilizado, quase imperturbável. Há, de resto, qualquer coisa de entediante na ideia de mestre que é geneticamente incompatível com o humor e avidez de Ricardo Pais, capaz de fazer a irrisão de si, sempre em fuga para a frente em relação às suas próprias certezas, escapando a toda a cristalização. O facto de Ricardo Pais ter projectado, no cenário de *Turismo Infinito*, um espectáculo como *al mada nada* não corresponde ao programa respeitável de tratar duas figuras maiores do modernismo português, mas ao plano de um sabotador: profanar um objecto teatral que se tornara digno de reverência, quase sagrado. De *Turismo Infinito* e *al mada nada* poderíamos dizer o que diz Almada Negreiros de si mesmo e de Fernando Pessoa: “Querem mais diferentes que estes dois?”

O TNSJ foi “o dia triunfal” da vida de Ricardo Pais?

Ricardo Pais foi “o dia triunfal” da vida do TNSJ?

Bem-vindos.

PEDRO SOBRADO

Presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional São João.

Experimentar o impensável

para ver se o inesperado ocorre.

Ricardo Pais querido,

Não posso deixar de mandar para você o que está na minha memória do melhor que você nos deu. Digo nos deu como grupo de trabalho teatral. Permita que eu fale a você da seguinte forma.

Ricardo Pais é um alto referencial cultural deste importante país. Sua presença é uma ampla realização criativa, não só em Portugal. Destaco que chegou também ao Brasil, com três espetáculos inesquecíveis: *Madame*, tendo como protagonistas as imensas atrizes Eunice Muñoz e Eva Wilma, *Turismo Infinito*, baseado em textos de Fernando Pessoa, e *Sombras* – direções cênicas absolutas!

À frente do Teatro Nacional São João, fez sempre desse espaço um amplo centro de criatividade.

Maravilhosos 80 anos, querido Ricardo, querido Ricardo Pais, meu amigo.

Receba meu abraço,

Fernanda

FERNANDA MONTENEGRO

Atriz.





Agregador de pessoas, disciplinas e criatividade

Ricardo Pais tem sido, ao longo do seu percurso, um formidável, virtuoso e generoso agregador de pessoas, de disciplinas e de criatividade.

É, desde que o conheço, um perspicaz identificador de talentos emergentes, um criador de oportunidades para a revelação pública do valor artístico, trazendo para o palco não só os seus protagonistas naturais – dramaturgos, actores, encenadores – mas também escritores, músicos, críticos, produtores ou editores.

Desconfio que, em grande parte, o prazer que Ricardo Pais retira dos seus projectos reside não apenas na qualidade intrínseca destes, mas no facto de cada um deles constituir uma oportunidade para oferecer ao público o reconhecimento – ou a descoberta – dos seus múltiplos intérpretes.

Criador de ideias e projectos teatrais, Ricardo Pais tem sido também um gestor. Um grande gestor: Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu; Coimbra – Capital Nacional do Teatro, mas sobretudo as duas maiores instituições teatrais portuguesas – o Teatro Nacional D. Maria II e, mais prolongadamente, o Teatro Nacional São João. Em todas estas responsabilidades, mostrou a sua criatividade mas também um acutilante sentido do real, um pragmatismo e uma eficácia que desejaríamos ver hoje em tantos outros sectores de relevância pública.

Surpreendente, subversor das formas convencionais das artes cénicas, Ricardo Pais foi também inovador à frente destes dois teatros nacionais. Um forte sentido institucional não o impediu – antes pelo contrário – de os trazer do passado para o tempo contemporâneo – na programação, nas equipas, no público –, garantindo assim, enquanto os dirigiu, a sua relevância.

Talvez não me engane muito se disser que Ricardo Pais abraçou estes grandes projectos, apesar dos seus constrangimentos e dificuldades, com o mesmo sentido de aventura, de criatividade e de cintilação com que ataca o seu palco. Mas melhor do que qualquer um, ele próprio o dirá.

Nas várias vertentes deste programa que comemora os seus 80 anos, ouviremos, justamente, a sua voz.

TERESA PATRÍCIO GOUVEIA

*Secretária de Estado da Cultura (1985-90 e 2002-04),
entre outros cargos governamentais e em instituições culturais.*

infinito

nada





Do drama em gente ao drama ingente (e uns salvados do sonho)

RUI LAGE*

É difícil conceber infância mais destoante do Pessoa que teimosamente visualizamos quase à beira da evaporação, nas calçadas lisboetas, do que uma infância vivida na Durban do início do século XX, arranhada por florestas semivirgens e bordejada pelos sertões da Zululândia. Dessa infância, ditada pelas segundas núpcias de sua mãe com um cônsul para ali destacado, Fernando Pessoa não tirou proveito literário – não há rasto dela na sua obra. A exceção é o poema “Un Soir à Lima”, o ocaso de *Turismo Infinito*. O espetáculo culmina – ou declina – com “uma memória súbita e presente”. Essa memória é a do “grande luar de África” que o menino Fernando contemplava à janela, ao serão, na casa de Ridge Road, enquanto a mãe soltava do piano as harmonias irrequietas de “Un Soir à Lima”.

Se alguma coisa de notável Fernando Pessoa reteve dessa infância austral foi uma fobia insuprível, paralisante, às trovoadas. Estas faziam-no experimentar um momentâneo cancelamento existencial – uma fulminação do ser. O trovão anulava-lhe os sentidos por sobrecarga. Estourava os conceitos por fora e por dentro. Não havia sensacionismo que valesse a medo tão sensacional.

Num depoimento a propósito do cinquentenário de *Orpheu* (em 1965), Almada Negreiros relata o eclodir de uma “tremenda e memorável tempestade” por ocasião de um encontro com Pessoa, no fatídico Martinho da Arcada. Eletrizado pelos elementos, Almada sai porta fora a dar vivas às detonações atmosféricas. Quando regressa à mesa e a Pessoa – ao dueto que iria eternizar no célebre retrato –, “ele não estava. Mas estava um pé debaixo da mesa. Era ele todo. Puxei-o. Pálido como defunto transparente. Levantei-o. Inerte senão morto”.¹ O episódio é a engrenagem que põe *al mada nada* em marcha. Pré-aquecido com coreografias tateantes e percussão vagabunda, o espetáculo inicia-se com uma exumação.

Consta que as trovoadas são frequentes e formidáveis na África do Sul, graças às rochas sedimentares ricas em ferro nas camadas superficiais das terras altas. Os povos locais possuem uma exuberante mitologia ligada a esse fenómeno. O trovão é figurado como um pássaro: o pássaro do trovão, o *impundulu*. Era este o nome do carro elétrico que transportava os moradores de Durban. Os feiticeiros zulus pastoreavam as nuvens tempestuosas e pressagiavam o advento da tormenta após consumirem a carne de um animal fulminado por um raio – “comiam do céu”.

O trovão temido de Pessoa é, em Almada, o trovão celebrado. Almada é um pássaro do trovão. Um comedor de céu.

Almada tira Pessoa de debaixo da mesa do Martinho da Arcada. Exibe uma pele morta num cabide: um fato. A última muda de pele da serpente metafísica. O envelope de um corpo incorpóreo – vestimenta que a tantos serviu. Esse fato vem da varanda-amurada “de um barco singrando num turismo infinito”.²

Turista infinito é aquele cuja pátria fica onde ele não está. É aquele que procura o familiar no que não lhe é nada. Que procura pertencer ao que lhe é estranho. E que estranha os sítios a que pertence. Turista é também aquele que peneira na retina a razão de imagens que lhe tocou

momentaneamente, até se evaporar no nada, como floco de cinza dado ao vento. Infinita é a passagem das almas pelo triturador do vazio.

Em *al mada nada*, o turismo infinito é substituído por um turismo futurista: o turismo daquele que vê o que ainda não está nas coisas. Que acha o que alegremente antecipou em vez de sentir “o cansaço antecipado do que não achará”.³ O seu olhar atua sobre o que vê – e ele vê tudo com “olhos de Europeu, com o passado e o futuro numa única linha de cor”.⁴

Mas este Almada que vemos, no palco, de microfone em punho, com a compostura de um anfitrião blasfemo, é tudo menos o colaborador de *Orpheu* a prestar tributo. Isso, *Orpheu*, “ficou arrumado em jazigo de família” – escreve ele.⁵ Algures na primeira fala de *al mada nada*, ouvimo-lo dizer, sobre Pessoa: “Até ele todos me foram sempre alguma vez parecidos, não-parecidos, afins, contrários. Ele era o meu oposto (...). Alguém absolutamente diferente de mim mesmo.”⁶

Pessoa (só) é feliz quando se sente outro. Almada é feliz quando é inteiro. E é inteiro quando é fronteiro ao seu oposto.

Troveja nos escritórios da Baixa. Chove nas repartições do purgatório. Os atores emergem do tablado, pela metade; são como náufragos à flor da água que uniu já o Tejo ao Terreiro do Paço. O ruído insidioso das ruas invade o palco.

Turismo Infinito é todo cabeça – a latejar com cefaleias metafísicas. *al mada nada* é todo pernas. Pernas para que vos quero e pernas para o ar, pernas que trotam e pedalam, e não mais as cabeças e os troncos soturnos, os cabides sonâmbulos de *Turismo Infinito* que bailam num baile espectral, em cromatismos de creme e sépias.

O espetáculo encerra com os mais eficazes repelentes do turismo conhecidos: chuva e trovoadas. Em jeito de epitáfio, escutamos ainda o “Last Poem” de Alberto Caeiro. Se “Un Soir à Lima” é a coda de *Turismo Infinito*, o “Last Poem” (“ditado pelo poeta no dia da sua morte”, como se lê na epígrafe) é o epitáfio. Caeiro, o diretor do “drama em gente”, surge rodeado dos heterónimos-pastorinhos. E o que é, afinal, um guardador de rebanhos senão a antítese mesma do turista – o qual compõe, com outros turistas, rebanhos? A Civilização é-lhe indiferente. Contenta-se com o Sol; com vê-lo ainda.

[Um ato não representado entre *Turismo Infinito* e *al mada nada* – um ato fora do tempo e do espaço. Um ato entre o infinito e o nada. Enquanto o trator da vida lavra a superfície e os seus tremores se propagam, no subsolo, nos estratos inferiores, os heterónimos refluem para uma unidade infantil, pré-dramática, amassados na “inconsciência lúcida” das crianças ou no medo dissolvente da trovoadas.]

Molhe, pontão, siderurgia? Um forno industrial? Um silo? O porão de um cargueiro? A quilha suspensa de um pacote?

Estamos em *al mada nada*. É a coisa às avessas.

Do guardador de rebanhos saltamos para os cavalos de cobrição; da paciência passamos à potência; do lameiro ao recreio. Os escritórios transformam-se em guaritas; os escriturários evanescentes – os heterónimos-hierofantes – dão lugar a “soldados cinzentos meios-nus”. O luar africano, o palor do passado, cedeu a vez ao “sol de chumbo”, ao “sol amarelo de quartel amarelo”, e depois a “uma noite inteira de lua nova” que serve de candeeiro à vigília do cio, no circo ambulante.

A cadência larga, fleumática, das sensações intelectualizadas, dá lugar à avalanche verbal de *Saltimbancos*, com o seu fogo rápido de metralha fonética.⁷

O drama da alteridade cede o palco ao drama da vitalidade. Do drama em gente passamos ao drama ingente.

Arlequins de brim, magalas funambulescos, paródicos bonecos. Correrias. *Breakdance*. Gritos. Marcha marcial pantomineira. Clarins. Tarolas. Coxas e cricas. Crinas e dorsos. Contrações. Ritmos. Pandeiro. Bola de cristal. Soldados parados contra o Sol. Parada cubista. Fumos. Fogo-preso. Fogueiras. Archotes no cais. Cavalos à roda. Galopadas. Tabernas, reclames. Bombos. Duelo. Dança e contradança. Física prodigiosa. Mecânica cinérea. Folclore futurista – “num chinfrim de acordar a escuridão”.

O alheamento de si não é, em Almada, como em Pessoa, o não pesar-lhe a vida, o ser uma erva por arrancar; o não ter densidade, personalidade. É uma febre, uma vocação balística. Em *al mada nada* não há inércia, há só movimento: uma decomposição do movimento; ou da vida enquanto movimento e energia. Em *Turismo Infinito* há o movimento inercial da alma tresmalhada de si própria. A condição do movimento é a inércia. Em *al mada nada*, o alheamento de si é um arrebatamento de si, na “tourada infinita do amor”; com “amores de aldeia” ao rés das ervas e do pó, “co’os rins a latejar aflições de ávido cobridor”. A aldeia do estonteante experimento cromofilmico-narrativo que é *Saltimbancos* – o músculo cardíaco de *al mada nada* – é uma aldeia em carne viva, em vez de uma aldeia envasada na Rua dos Douradores.

Pessoa é o homem que “não traz consigo o seu dia”, porque ainda não pode ser ele mesmo e já não pode ser ele mesmo.⁸ Almada, “sempre exageradamente garoto”,⁹ como o esquisso Pessoa, é um inventor do dia claro.

Turismo Infinito e *al mada nada* estão um para o outro como estão Fernando Pessoa e Almada Negreiros, nas palavras que este último deixou no já mencionado depoimento: “O que a um lhe falta do outro e mais o que de seu já tinha seja afinal de um só”; além dos que restam do *Orpheu*, lemos aí: “Toda a nossa mais gente lhe é sobrevivente. E onde está esta nossa gente toda? Uma pequena parte dela está de visita turística ao *Orpheu*. E ainda não foi disparada.”¹⁰

Hoje, o turista é aquele que já viu tudo antes de ver as coisas. Que sente o cansaço antecipado de ter achado tudo num ecrã qualquer, num mundo onde já nada pode ser escondido nem há esconderijo possível.

Também nós, do lado de cá, agora com olhos vidrados de Europeus exauridos, poderíamos ir ver estes dois espetáculos como em romaria turística aos melhores *spots* de *Orpheu* – num *tour* com início no jazigo heteronímico, subida ao miradouro da varanda-amurada dos Douradores, caminhada pelos pastos de Caeiro, serão nostálgico ao som de “Un Soir à Lima”, jantar-dançante com folclore futurista e *breakdance* arlequinesco, e um *show* lúbrico a rematar, para os maiores de idade.

Mas o nosso condutor não é um qualquer. É Ricardo Pais. A sua arte é desguardar rebanhos. Ele não nos leva ao jazigo a deixar um ramalhete de flores. Ele leva-nos a ver os salvados da “continuação do sonho português” por nós dentro e para detrás de tudo.¹¹ Uma breve insónia no sonho universal.

- 1 Almada Negreiros – *Obras Completas VI: Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 173.
- 2 Bernardo Soares – *Livro do Desassossego*. Texto que se inicia com “Há sossegos do campo na cidade”, de 29 de agosto de 1933.
- 3 Fernando Pessoa – *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944 (reimpressão de 1993).
- 4 Almada Negreiros – “A Invenção do Dia Claro”, in *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- 5 Almada Negreiros – *Obras Completas, op. cit.*, p. 177.
- 6 *Idem*, p. 173.
- 7 As citações de *Saltimbanco*s são provenientes do volume *Ficções Escolhidas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- 8 Almada Negreiros – *Obras Completas, op. cit.*, p. 169.
- 9 Entrada do diário de Fernando Pessoa com data de 2 de abril de 1913, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- 10 Almada Negreiros – *Obras Completas, ibidem*.
- 11 Almada Negreiros – “Ode a Fernando Pessoa”.

* Escritor.



Se se puder falar da
“diferença Ricardo Pais”,
ela encontra-se na minha
relação com o teatro.
Todo o processo de
trabalho é um processo
de luta contra mim
próprio, pela regeneração
pessoal de uma ideia de
teatro. Um teatro que,
por exemplo, ultrapasse
a sua imensa relutância
à voracidade livre das
outras artes.

Tudo outra vez primeira vez

Como é que a malta se encontrou e começou a construir autorias? Tinham-se aberto todas as possibilidades e os artistas que chegaram, da guerra e do exílio, cruzaram-se com os artistas que rebentavam de alegria dentro de portas. Eu, aprendiz, ainda a viver em casa dos pais, venho a conhecer o Ricardo e a Regina na casa da Travessa da Condessa do Rio, em Santa Catarina, vizinhos da Teresa Ricou e da Fátima Vaz. Fui desafiado a ser assistente de Ricardo Pais para a elaboração do guião de *Ninguém – Frei Luís de Sousa*, a estrear no Coliseu dos Recreios. Entretanto, construímos *Saudades*, por encomenda da Juventude Musical Portuguesa, na Casa da Comédia, com Helena Afonso, Helena Vieira, Glicínia Quartín, Lia Gama, Teresa Ricou, Luís Madureira, Nuno Vieira de Almeida, João Paulo Santos, António Cara d'Anjo, Wagner Diniz e Jasmim de Matos.

Ninguém – Frei Luís de Sousa é redimensionado para o Teatro da Trindade, com cenografia de António Lagarto e Nigel Coates e figurinos de Jasmim, cúmplices londrinos de Pais.

Quantas vezes parámos o trabalho para um jesuíta na Orion. Quando ficava bom tempo, rumávamos a sul para recomeçar um guião, entre a praia e um copo ao pôr do sol: menta são em corpo são.

Estivemos em Coimbra, onde assistimos ao regresso dos “corvos” estudantis, de capa e batina, comprámos gravatas giras e observámos a “burguesia castanha”, enquanto esperávamos pelo comboio no cais B. E dançávamos!

Em Santa Catarina cozinhava-se com prazer, limpava-se e brunia-se com mestria – e, tal como quando chegava a Mercedes do lixo, ficava “tudo outra vez primeira vez”, Ricardo *dixit*. Telefonava-se muito, escada acima escada abaixo. Colavam-se textos fotocopiados, o “corte e cose” dos textos de Al Berto, Ruy Belo, Almeida Garrett, Eduardo Prado Coelho, Yvette K. Centeno, Alberto Lacerda, João Miguel Fernandes Jorge, Alexandre O’Neill e Maria Velho da Costa. Sempre a esgaravatar as palavras escritas em português, sem nunca ocultar as autorias, por receio de que elas se perdessem ou não viessem a ser ouvidas.

Onde houvesse música, dançávamos. No Frágil, era tão boa quanto contagiosa. Em Coimbra também dançámos. Dançámos em casas, em salas de ensaio, em performances. Ouvíamos Brian Eno, Bryan Ferry, David Bowie, Ian Dury, Mick Jagger, Gloria Gaynor, Lou Reed, Carlos Gardel e todos os vanguardistas brasileiros que nos iam chegando. Há um livro da digressão dos Stones que me foi oferecido por Ricardo Pais, mas que por empréstimo ficou no espólio do saudoso António Variações.

Projetámos um *Comico’s Concerto* no Dia Mundial dos Museus no Museu Nacional de Arte Antiga e fomos proibidos pelo Secretário de Estado da Cultura,

porque na sinopse de divulgação as “estátuas dançavam”. Nessa altura foi fácil assinar um despacho, à sexta-feira, e partir para o Norte (ainda não havia telemóveis!), desautorizando a diretora do Museu, Maria Alice Beaumont, que nos deixou ler a deliberação perante o público depredado da nossa intervenção. José Ribeiro da Fonte escreveu no *Expresso* um artigo intitulado “Eu vi o que ninguém viu”.

Dançámos em patins, numa performance na Sociedade Nacional de Belas Artes, para duas vezes a lotação da sala.

Escrevemos *A Páginas Tantas*, que entre Santa Apolónia e Coimbra B acabou por ficar no papel. Partilhámos *Tanza Variedades*, integrado na programação paralela à exposição *Depois do Modernismo*.

Dispersámos por anos a nossa convivência, mas regressámos ao vivo no Teatro Nacional São João no primeiro espetáculo do seu mandato enquanto diretor artístico: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, com a colaboração imprescindível de Margarida Vieira Mendes.

Chegámos aqui, fomos chegando, porque sempre processámos “o avesso do avesso”, como escreveu Caetano Veloso. Tínhamos pontos de partida diferentes, mas convergíamos: o *music hall*, a pintura, a fotografia, a arquitetura, a música tradicional, a poesia, as festas populares – tudo era alimento dos espetáculos. Mais revistas, livros e bolos!

Pertencemos a gerações diferentes, mas próximas, entre os vinte e os trinta, a quem as viagens e as revoluções tinham premiado com curiosidades múltiplas, e muito descaramento.

Muito libertamente.

O que veio depois foi consequência da alegria desses tempos.

P. S. Ficam por contar as “Guerras de Lexotan e Fringanor” e os males de amores.

NUNO CARINHAS

Encenador, cenógrafo e figurinista.

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João entre 2009 e 2018.

Apreciação por tudo o que é humano

Tal como muitas outras pessoas, trabalho habitualmente em cima dos prazos de entrega do que fiquei de fazer. A minha tradução de *Venice Preserved*, que o Ricardo me encomendara para uso na produção da peça que decidira encenar,* estava atrasada, e, numa das suas raras descidas a Lisboa, o Ricardo perguntou-me, no seu modo caracteristicamente assertivo e gentil, se não podíamos encontrar-nos, para lermos um excerto da peça e vermos como soava na versão traduzida. Encontrámo-nos, debruçámo-nos os dois sobre o computador, e lemos em silêncio um passo que me parecia comovente, por expor a inocência do protagonista da peça (e, há que dizê-lo, por a versão em português que fizera me parecer fluente e cantável). O Ricardo acabou de ler e, referindo-se à personagem que enunciara a fala, disse-me: “É um chulo emocional.” O doce enlevo em que eu treslera o passo desarticulou-se de imediato. Esta exposição de uma evasiva sentimental, despachada de modo abrupto, é, na vida corrente, infelizmente rara. A razão da raridade poderá ser a de não termos dinheiro para consultar durante anos um psicanalista, ou a de não termos muitos amigos tão inteligentes como o Ricardo. É, de facto, este um dos seus traços marcantes. Convencido de que não domina na sua extensão necessária áreas como a literatura ou a história, o Ricardo rodeia-se, no seu trabalho dramaturgico, de pessoas que descobre, porque se informa, serem peritas em tais áreas. Não se apercebe, todavia, de que pensar que essas pessoas lhe são necessárias não passa de uma superstição privada, pois a sua inteligência superior e o seu imenso talento suprem qualquer falta dessa natureza (a haver, pois não me parece que haja). Essa sua deferência coexistiu, por outro lado, com o seu gosto por formas artísticas num dado tempo quase esquecidas, como o fado ou o folclore, gosto que o fez alvo de alguns (que nunca pensaram em retratar-se desses ataques quando, anos mais tarde, adoptaram, modernos, essas formas nos seus derivativos trabalhos). O Ricardo é amigo, ou torna-se amigo, de muitas pessoas com quem trabalha, encontra ou conversa. Esta abertura convive com uma grande exigência, que não é visível sob a sua gentileza habitual, e desconcerta quem não sabe que essa exigência decorre da sua apreciação profunda por tudo o que é humano e excede o que julgamos ver.

* *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, 1997.

ANTÓNIO M. FEIJÓ

*Professor Emérito da Universidade de Lisboa,
tradutor e ensaísta.*



Território ocupado ou de como $1 + 1 = 1$

De um cenário comum a dois espectáculos

SOFIA PINTO BASTO*

Cenário/Potência

Eles são efectivamente dois, diversos e opostos:
tanto melhor para a Sabedoria, tanto melhor para a Verdade!

ALMADA NEGREIROS¹

O cenário é um chão e um tecto. Dois planos de rampa, em perspectiva acelerada, atravessando os limites convencionais da caixa de palco, sugerindo paradoxalmente um prolongamento horizontal infinito e uma compressão vertical do espaço.

O espaço dilata-se para lá da boca de cena, para lá da caixa de palco, e simultaneamente comprime-se. Apresenta-se sem luz e sem cor e desta forma oculta-se, negro, inexistente e ilimitado. Convida à sua ocupação, à manipulação das formas pelas mãos do encenador.

Como ambição, é este cenário um artefacto em potência, a descobrir, pelo olhar do encenador, coisa inteira, significativa e reconhecível. Será “dois, diversos e opostos”, será outros. Cabe ao encenador a exploração da “Sabedoria” e da “Verdade” que a caixa/cenário encerra. A caixa negra, desenhada pelos planos inclinados, aguarda a revelação do seu oculto.

O cenário desocupado, não-cenário, não-lugar, é contentor de possíveis e habitáculo das formas expressivas, das palavras nas vozes, dos gestos nos corpos ordenados pela mestria cénica que os une.

Espacialidade dúctil, circunscreve, em *Turismo Infinito*, o interior de uma mente, metamorfoseando-se, com *al mada nada*, na imensidão de um espaço exterior. Alteração extrema da escala que vai da concentração absoluta à extensão máxima do olhar.

Cenário/Desdobramento

Não sei quem sou, que alma tenho... Sinto-me múltiplo.

FERNANDO PESSOA²

Com *Turismo Infinito*, o cenário descobre a possibilidade do seu desdobramento. A par de uma dramaturgia que abre fendas de sentido pela intersecção de textos, também o cenário abre alçapões imprevisíveis, e a encenação elege pontos estáticos e longínquos do plano.

O encenador encena o cenário: assistimos, com a leitura de Pessoa, à imagem do poeta fragmentado em seus heterónimos e à metamorfose do espaço em outros espaços, tornando-se muitos, TODOS, e cada um deles, por inteiro, mergulhado em cada identidade.

Em *al mada nada*, exige-se que o cenário seja Almada, dobra extrema e imprevisível, um possível “absolutamente diferente”. Aqui, o cenário é um TUDO, ocupado na sua totalidade pelo movimento de cena, abrangendo *a arena, o monte acima, o comboio lá ao fundo*.

Interessa ao desenhador observar a ocupação que a inteligência cénica faz deste espaço. Cada encenação produz um recorte no tempo onde o cenário se torna um acontecimento específico, um *possível* escolhido entre tantos, e que, neste período limitado, é rigorosamente controlado.

O cenário acende-se de uma determinada maneira, *sendo* um determinado mundo. O público apaga-se e o cenário/realidade surge absoluto. De seguida, apaga-se e o mundo que foi desaparece. O cenário é a totalidade cuja metamorfose se anseia e é com assombro que o vemos ser totalmente este, para depois, noutra recorte de tempo, ser totalmente outro.

Cenário/Luz

cegos que estamos co'a Luz
que a Luz é cega não vê
e nós os olhos da Luz
nós somos porquê da Luz.

ALMADA NEGREIROS³

Na escuridão todas as cores são negras. Cabe à Luz redefinir as arestas e convocar as formas. Iluminar os vultos que se escondem na obscuridade e tornar aparentes os espectros.

O *dia claro* toma a sombra nocturna de Pessoa e o espaço passa da abstracção à concretude: ao cenário negro e instável, comprimido e infinito, suporte de todos os *desassossegos*, é pedido que celebre Almada. Desvelamento lento numa passagem do *auditivo* que um era para a corpórea *visibilidade* do outro. Transformação da sombria inquietação de Pessoa na manifesta claridade de Almada. Metamorfose de um cenário invisível, suprimido a si mesmo, para um outro, tornado visível por uma ocupação totalitária.

Para isto, a encenação convoca a Luz, a projecção abstracta que refaz a geometria, o poliedro que a escuridão engolira ocupado agora por aquele que *inventou o dia claro*. A luz que ilumina o palco é, em *Turismo Infinito*, definida e pontual, ilumina cada heterónimo, e nesse momento/luz desperta-os, apresentando uma face enquanto esconde outras, num cubismo cirúrgico onde se elegem intersecções efémeras. Com *al mada nada*, “a escuridão afinal é do mesmo tamanho que a luz”⁴ e esta nova Luz chega esparramada nos planos, tornando visível a sua finitude, e acompanhada por palavras cromaticamente luminosas, as palavras visíveis de *Saltimbancos*.

O cenário é agora tomado por um gesto excessivo e encenado como a cisão que Lucio Fontana faz na tela e que aqui é feita pela projecção da luz. O corte de Fontana recorda-nos a existência deste plano de fundo e testa a sua resiliência; nesse gesto definitivo, a tela cindida ou o cenário negro que se ilumina são agora actores, protagonistas da acção.

Acende-se o cenário para ser, neste recorte de tempo, definida e triunfalmente, tecto e chão, territórios de Almada.

Cenário/Corpo

(Gente de cabeça pra baixo
a fingir que anda em pé)

ALMADA NEGREIROS⁵

Colocar em cena Almada implica convocar o gesto, o corpo, o movimento. Acrescentar à palavra, centro da experiência cénica, o seu avatar gestual.

O solo instável, pressionado por um tecto que o oprime, liberta-se de novo nas mãos do encenador e admite variações que desafiam a resistência do lugar em bruto. O lugar mental e tensionado de Pessoa é agora lugar corpóreo e amplificado por Almada. Os corpos afloram o espaço e escondem de início a sua totalidade, mostram-nos fragmentos, pernas, braços, um rosto, para de seguida o invadir sem restrições e, nesse movimento, expandir os seus limites.

“Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava.” (José Gil)⁶

Tal como na descoberta da comunicação pelas palavras e pelo corpo, sincronizados e poderosos, transbordantes, também aqui, em *Saltimbancos*, a presença do corpo sobre o cenário é constante e, mais do que replicar a palavra, adjectiva-a, dá-lhe um rosto.

O movimento do corpo recupera a topografia do cenário, move-se na periferia, expondo a sua instabilidade ou ocupa o centro, sugando-nos o olhar. A palavra amplificada pelo gesto como um inquieto ponto de exclamação.

Cenário e texto são lidos, percorridos pelo mesmo corpo, através da mediação da linguagem e da imediatez do gesto performativo. Usando pernas, pés, braços, mãos, corpos-inteiros: corpos-TUDO atravessam o espaço, ocupam cenário e texto sem cerimónia, em movimentos incomuns que nos recordam que o corpo tem outros possíveis, assombrosamente expressivos.

O poliedro, desdobrado em todas as suas dimensões, que com Pessoa foi TODOS, chovendo oblíquos, ocupado por todas as sensações e fragmentos, é, com Almada, o TUDO, o lugar onde se une a palavra, o corpo e o gesto, o espaço inventado no interior das palavras, longe, perto, graficamente liberto pelo ritmo dos passos. Os passos e a respiração sincronizam-se e o texto ocupa o seu lugar em cena.

Para ser, o texto de Almada aguarda a voz, essa expressão audível do corpo, aguarda ser dito para ser texto inteiro. As palavras reclamam o ritmo de uma respiração que as pontue, um corpo que lhes dê ordem e existência.

Cenário/Pintura

O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.

ALMADA NEGREIROS⁷

Quando alguém dança sobre um plano de nível, aquele que assiste vê o bailarino afastar-se e aproximar-se da boca de cena, adivinhando, pelo conhecimento que tem do espaço, contentor primordial da percepção de todo o movimento, o desenho que sobre o solo se configura.

Quando se dança sobre um plano de rampa, o movimento não pode ser senão pictórico. O espectador lê, a partir de um ponto de vista entre o alçado e a planta, a diagonal, os lados, o cimo e o baixo que o corpo percorre e sublinha.

Foi esta a intuição do encenador ao ocupar o cenário de Pessoa com o texto de Almada: testar o cenário da palavra com o corpo inteiro, com o Poeta-TUDO e, nessa acção, redesenhá-lo, cobri-lo de linhas geométricas fugazes.

O retrato flamengo, inspiração para o cenário negro de Pessoa, o nada onde o rosto hierático ou a palavra irrompem, dá lugar ao desenho geométrico onde o movimento forma linhas.

Para isto escolheu o encenador uma geometria não liofilizada, mas cromática e expressiva: linhas em gesto amarelo, ou movimentos em vermelho forte. Traçadas a partir da espontânea sabedoria do corpo e trabalhadas em cena até ao limite das suas mais subtis inflexões. A plasticidade semântica da linguagem é agora plasticidade pictórica.

Como em *Começar*, onde à complexidade do traçado se une a expressividade da cor criando novas dimensões de leitura, também a ocupação deste palco é dual: geométrica e fortemente expressiva. A palavra é pintada pelo corpo, e o corpo não é apenas a metáfora visual desta palavra musculada, mas também movimento pictórico, grafado no chão perante o olhar do espectador.

Recorda-nos as imagens de trabalho de Pollock, entre o gesto performativo e a pintura. Nestas telas, a acção e o registo gráfico não se dissociam: os traços são marcas de um movimento e de um tempo e, em simultâneo, são desenho, livre e autónomo.

No cenário inscreve-se a coreografia do corpo e os nossos olhos refazem as infinitas linhas da sua geometria íntima.

Cenário/Reencontro

Era este o homem a quem devo ter encontrado pela primeira vez alguém absolutamente diferente de mim mesmo e, sobre isto, totalmente oposto a mim. [...] Até o facto de ele ser um auditivo e eu um visual, não o trocávamos.

ALMADA NEGREIROS⁸

Pessoa e Almada, contemporâneos em vida, são-no de novo em palco e, sob o suporte desta circunstância, insistem em si mesmos e na sua *absoluta diferença*, mas revelam, em simultâneo, o *oximoro* deste encontro: modos de fazer desiguais para uma demanda afim. Exibindo *desassossegos* diferentes (auditivo, visual), explorando poéticas distintas, têm em comum a “doença de ser consciente”.⁹ Pessoa e Almada padecem desse acréscimo de lucidez que é, em simultâneo, a génese da inquietação poética e do desconforto metafísico. Uma supra-consciência de si e uma visão do mundo a partir dessa experiência.

Escreve Pessoa: “Não somos actores de um drama: somos o próprio drama”;¹⁰ tal como Almada: “Pusemos o palco entre as mesas/ e nós somos os actores/ os personagens e os autores.”¹¹

Ambos comprometidos com a tentativa de lançar claridade sobre este acontecimento que é *sermos no mundo*, drama que se dá no íntimo da consciência ou numa arena pública e circular.

O cenário acompanha estes dois lugares, fundindo-os, e no centro deste encontro resta um plano negro e instável.

Ao cenário de *Turismo Infinito* foi exigido que fosse o interior do pensamento de Pessoa, “drama em gente”,¹² concentrado e vigilante, inflectido na consciência de si.

Agora, ordena Almada: “Já há inteligência a mais: pode parar por aqui./ Depois põe-te a viver sem cabeça,/ Vê só o que os olhos virem”¹³ e, num clarão de energia, numa torrente de palavras lançadas sobre fundo negro, o cenário acolhe esta ordem deixando-se habitar pela palavra nova, a luz, o desenho e o corpo.

Unidos pela compreensão cénica que o despertou, nesta metamorfose, dá-se o encontro e concordam os *opostos*: a matéria em ponto de fuga negro, metáfora da potência infinita onde TODOS se intersectam e equivalem, abre espaço ao texto de Almada em que TUDO é visível e uno.

Os fragmentos de Pessoa dão lugar à corrente vertiginosa da visão e a paisagem fulgurante engole o infinito e a negritude. Intersectam-se Pessoa e Almada pela intuição do encenador, numa plasticidade geradora de novos sentidos.

Sobre o *cais* de Pessoa, onde se viaja por palavras, acumulam-se agora outros acessos, outras formas de *turismo*. Com a energia do corpo expressivo, Almada revela a geometria escondida, a alegria de um plano de rampa, ilumina-o e ocupa-o, totalitário, pelo movimento e pela voz. Aqui, a distância torna-se finita, orgulhosamente mensurável.

Numa *arena circular*, num gesto cénico circular, reencontram-se, estes dois, estes TODOS, estes TUDO.

Sobre o cenário negro onde “O sol queima o que toca. O verde à luz desenverdece”,¹⁴ como a luz de um meio-dia, sol a pino, “dentro do sol, por todos os lados do sol”, júbilo da melancolia, expulsando a sombra, irrompe Almada. Retira-se agora Pessoa. Deixa ficar “um pé debaixo da mesa”, ou um “ele todo”, afinal.

1 Almada Negreiros – *Obras Completas VII: Teatro*. Lisboa: IN-CM, 1993.

2 Fernando Pessoa – *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

3 Almada Negreiros – “Presença”, in *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

4 Almada Negreiros – “Esta história aconteceu num país”, in *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

5 Almada Negreiros – “Cabaret”, in *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

6 José Gil – *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

7 Almada Negreiros – “O Desenho”, in *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

8 Almada Negreiros – *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática, 1993.

9 Fernando Pessoa – *Teoria da Heteronímia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

10 Fernando Pessoa – *Teoria da Heteronímia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

11 Almada Negreiros – “Cabaret”, in *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

12 Fernando Pessoa – *Tábua Bibliográfica*. Porto: Lello e Irmão, 1986.

13 Almada Negreiros – “A Cena do Ódio”, in *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

14 Fernando Pessoa – *Teoria da Heteronímia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

* Arquitecta.

Todos nós ansiamos por essa espécie de “utopia do falar”, esse encontro com a liberdade total das palavras, em que elas passam por nós em vez de sermos nós a inventá-las. E este “passar por nós” é a essência do teatro – deixar passar as palavras pelo corpo, como se elas nos pertencessem, sem nos apoderarmos delas.

Um baixo na era dos trompetes

És um baixo na era dos trompetes,
ouvindo frequências que os outros não percebem.
Pára de medicar a tua consciência,
constrói ambientes de trabalho que valorizem o que realmente vês.
(De um bilhete do destino, tirado à sorte, na loja da senhora Mei.)*

O primeiro espectáculo que vi e ouvi do Ricardo foi *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, em 1989. Escrevo propositadamente *ouvi*, porque o exercício da escuta e a transparência do som (dos sons) e da palavra nesse espectáculo ampliaram definitivamente o meu espectro polifónico e imagético. Dessa experiência, transformada em epifania, nasceria mais tarde, e logo após a minha passagem muito fugaz pelo Teatro da Cornucópia, em 1996, um reencontro com o Ricardo. Desta vez já não no lugar de espectador privilegiado, mas de actor a tentar vislumbrar um qualquer sobressalto que o pusesse literalmente fora de órbita, no espaço, no tempo e no modo. Eis um triângulo amoroso e operativo perfeito, que se materializaria a partir de uma outra cidade (o Porto) e de um Teatro Nacional (o São João) com uma linha programática ambiciosa, sem a naftalina mortal de outros lugares. E com uma vitalidade e um desejo de afirmação singulares, fruto da majestosa vocação do Ricardo em criar acontecimentos, em reunir equipas e pessoas, com o rigor, a eficácia, a imaginação e a beleza que trespassa todos os seus trabalhos, no pré e pós-operatório. Este modo singular de fazer, ou querer fazer, querer operar, estabeleceu um novo paradigma na relação do teatro com a cidade, ancorado numa cuidadosa e detalhada máquina editorial e num conjunto de atributos e aspirações a fazerem valer os verdadeiros desígnios de um teatro nacional.

O Ricardo é também um agitador movido a combustível astral, expressão que uso repetidas vezes para os que têm o dom de nos colocar num transe encantatório que interroga, desmultiplica, amplifica e se afirma ora pelo excesso, ora pela contenção depurada. Não descuida um pormenor, tem a preocupação genuína de accionar com harmonia todas as delicadas peças e partes que constituem o corpo teatral, tantas vezes descuidado ou violentado por curiosos de passagem, ou por caprichosos e dissimulados construtores do nada.

Não sou grande frequentador de homenagens, dá-me quase sempre para a melancolia: ouvem-se em surdina as despedidas, chora-se o irrepetível, convocam-se as horas e os dias de maior abundância criativa, combate-se a amnésia com alguns fogachos de alegria e champanhe, e mostramos ao mundo, sempre sedento de novidades celebratórias, a nossa dedicada atenção e afecto, mas... Sejamos claros, num mundo cada vez mais escangalhado e frio, cheio de falsas

promessas e virtudes, não é coisa de somenos importância: desejamos e gostamos de prolongar e proteger o que sempre nos aqueceu.

Aqui, nesta casa abrigo, no desfile interminável e perpétuo de pessoas e artistas e colegas e colaboradores e criadores e amigos e cúmplices, de ontem, de hoje, e para todo o sempre, aqui, nesta casa que se fez escola e referência, devo-lhe, devemos-lhe todos, muito!

* Os bilhetinhos premonitórios da senhora Mei continuam a ser um mistério para mim: ora antecipam a memória do que há-de vir, ora confirmam aquilo que já sabíamos. São tirados ao acaso de um pequeno cesto que reúne todos os destinos possíveis. Podemos, nalguns casos, e se a sentença não serve o propósito, repetir o gesto e fintar o destino. Alguns, como este, parecem agora escolhidos a dedo, como se, pela mão do Ricardo Pais, há mais de meio século, pudéssemos ouvir o som do baixo a calar os trompetes. Fintar o destino (a morte) celebrando a vida (o teatro) e a sua arte. Que maravilha!

Para o Ricardo

Uma pessoa que me trate bem traz, já de si, a marca de uma inteligência superior. Daí é que se deduz o resto. Pouco menos que idílicos foram os alvares do Teatro novo do Porto. Às equipas, e ao Ricardo imaginando, gerindo, liderando, até posso admitir que tenham dado algum trabalho. Mas para quem vinha dos marasmos de Lisboa, dos obstáculos de Lisboa, das intrigas paralisantes de Lisboa, a festa começava no Alfa, também ele novo, rescendente a novo – e agora vão dizer que sou a *obsessionada do bufete* –, onde se vinha a ler e a comer arroz de pato, na paz do Senhor. Dormitava-se, abria-se um olho em Espinho para ver aquele mar todo. Em Campanhã estava a presença protectora do Sr. Ferreira (“a senhora doutora não pode ir sozinha para essa zona da cidade!”). Dava-nos as últimas do Porto e do tempo, depositava-nos à porta do hotel, esse portas meias com o teatro onde íamos brincar e trabalhar. Uso aqui o majestático, porque suspeito que não seria a única a ser assim tão bem tratada. Tudo isso dava ao Artista, pedante, a ideia de que valia alguma coisa. Vinha fazer uma coisa importante. Daí para a frente, e não digo isto com ligeireza, tudo corria sobre rodas. Se era para uma oficina de dramaturgia estava tudo a postos, cada um na sua função e todos à uma, e digo-vos que surgir aquele teatro em que tudo funcionava, em que tudo inovava, em que havia aquele entusiasmo pela criação, pela boa organização dos recursos, deu à nossa “comunidade” um novo fôlego, um novo padrão. Chamem-lhe visão estratégica. Certo é que o Ricardo agarrou o momento, usou as condições, imaginou o projecto, criou o novo, fez História. Eu aprecio e agradeço.

Pensei, depois de muito agonizar, não escrever um texto hagiográfico, conter-me nos louvores. E isto pela simples razão de que ninguém melhor do que Ricardo Pais conhece o seu dele valor. Como deve ser. Mas algo ou muito é de louvar. O mínimo que se pode dizer dele é que não anda cá a desperdiçar o seu tempo. Pelo contrário, ataca-o com brio. É um exemplo de muitas virtudes, mas escolho sobre todas a vitalidade da sua inteligência aplicada. Ele não tem culpa, é mesmo assim. Na altura a que me refiro, grosso modo o fim do século passado, havia no nosso meio apenas um tipo de criador: o Artista, vinculado à Sensibilidade (mormente à sua particular). Depois, abaixo, noutra categoria humana, estava o Gestor, funcionário que procurava estraçalhar o Artista, puxando-o à lógica do concurso público e seus parâmetros dos infernos. Datam daí os formatos que agora imperam, as ideias tristes e derrotistas da formação de públicos, das avaliações... O Ricardo veio representar uma nova figura, aliando e integrando Artista e Director, prático, teórico e filósofo das Artes. É uma grande experiência ouvir o Ricardo falar de teatro, de uma encenação, de um espectáculo. Primeiro, fica-se um pouco interdito, como quando nos explicam as várias camadas de uma pintura. “Ah, aquilo ali é um cão? Não percebi.” Não é só o que ele vê,

é obviamente a forma como ele vê. A sua capacidade analítica traduz a visão em língua de palco. É a linguagem que usa, que não sei donde vem, uma linguagem própria. Julgo que é a marca de um grande Artista considerar científico, objectivamente certo, o seu fazer. Isso é tornar clara e única a sua visão, olhá-la com o rigor da necessidade absoluta. Para o Ricardo, a falar sobre o seu trabalho ou o de outrem, há uma maneira de fazer, essa é a maneira certa. O Ricardo põe a sua marca em tudo, seja na direcção do São João, na sua interpretação de um texto, na sua vida pública, na relação com os outros – é um Autor. A sua é uma visão pessoal, ou seja, projectada, da realidade que ele próprio cria nessa língua, a um tempo técnica e singular, a sua “maneira” de pensar o teatro, de manipular a matéria dramática e dramaturgica. A evidência com que as coisas lhe aparecem é acompanhada, naturalmente, por uma dúvida fundamental. Tal como se tem a certeza da necessidade absoluta de uma forma de fazer, também se sente aguda a dúvida que leva à revisão e à reescrita. Daí os vários *Hamlets*, as remontagens, as reencenações, o conhecimento cada vez mais “acertado” – tendo dito o que devia, o Ricardo encontra sempre ainda outra maneira de dizer o que deve.

LUÍSA COSTA GOMES

Escritora.



contrastes

simultâneos





Turismo Infinito

de António M. Feijó

a partir de textos de **Fernando Pessoa**
e três cartas de **Ofélia Queirós**

encenação

Ricardo Pais

com a colaboração de
Nuno M Cardoso

dispositivo cénico
Manuel Aires Mateus

figurinos
Bernardo Monteiro

desenho de luz
Nuno Meira

desenho de som
Francisco Leal

elocução
e preparação vocal
João Henriques

interpretação

João Reis Álvaro de Campos

Emília Silvestre Maria José;

Ofélia Queirós

Pedro Almendra Fernando Pessoa

José Eduardo Silva Bernardo Soares

Simão do Vale Africano Alberto Caeiro

improvisações e versões livres de

Rui Massena (piano)

Bernardo Couto (guitarra)

Diogo Clemente (viola)

dos seguintes temas:

Fado "Foi na Travessa da Palha", de
Frederico de Brito

"Un Soir à Lima", de
Félix Godefroid

A banda sonora inclui ainda temas
tratados a partir dos originais:

"Daybreak Express", de
Duke Ellington

"Creole Love Call", de
Bubber Miley/Duke Ellington
/Rudy Jackson

Tánc a Hóban", de
Szarka Tamás

"Páosztornóták Hosszúfurulyán"
música tradicional húngara

agradecimento especial a
Mário Máximo (Odivelcultur)
pela cedência da partitura de
"Un Soir à Lima"

dur. aprox. 1:30
M/12 anos

Espectáculo
em língua portuguesa,
legendado em inglês.

produção
Teatro Nacional São João

estreia **7 Dez 2007**
Teatro São João (Porto)

Todos os que escrevem

ENTREVISTA COM RICARDO PAIS. POR PEDRO SOBRADO.

PEDRO SOBRADO O que melhor habilita o espectador para embarcar em *Turismo Infinito*: o conhecimento da sociedade heteronímica ou a ignorância do que seja o sistema de Fernando Pessoa? Noutros termos: será preferível fazer tábua rasa do que sabemos (ou julgamos saber) sobre o “drama em gente” para fruir desta paisagem atravessada pelo “sonho dum porto infinito”?

RICARDO PAIS Dirigimos *Turismo Infinito* a pensar metodicamente no espectador que não conhece Pessoa e a quem é praticamente impossível conhecer este trabalho de António M. Feijó. Mas parto do princípio de que o espectáculo ajudará a criar ou a manter o gosto por Fernando Pessoa e pela sua “multidão de vozes”.

A dramaturgia compõe-se exclusivamente de textos de Fernando Pessoa e três cartas de Ofélia Queirós. No entanto, não passa despercebido o pequeno grande “de” que, na ficha artística, antecede o nome de António M. Feijó. Agora que se completa uma década de parcerias – concretizadas em espectáculos como *A Salvação de Veneza* (1997), *Noite de Reis* (1999), *Hamlet* (2002) e *um Hamlet a mais* (2003) –, pergunto que significado está concentrado nesta partícula “de” e que tipo de trabalho se desenvolveu entre António M. Feijó e um criador para quem a encenação é, em si mesma, um trabalho dramaturgico.

A Salvação de Veneza, *Noite de Reis* e *Hamlet* foram espectáculos em que trabalhámos sobre a tradução, o texto e a sua oralidade, e em que o António se prestou a ajudar-nos a

efectuar cortes necessários a uma economia do espectáculo, ou favoráveis a sublinhar o sentido da encenação. *um Hamlet a mais* foi uma experiência completamente diferente, só concebível a partir do que já havíamos realizado com *Hamlet*. Em *Turismo Infinito*, o António M. Feijó é o dramaturgo. É bom frisar que, apesar da estatura gigante de Pessoa, é da interpretação do trabalho do António que aqui se trata. Trabalho que acompanhei em todas as fases.

João Mendes Ribeiro descreve o dispositivo cénico como um espaço simultaneamente aberto – rompe com a boca de cena e parece prosseguir para lá da escada – e fechado, porque o jogo de espelhos que se gera entre chão e tecto insinuaria a presença de paredes. Este comentário pareceu-me revelador, porque o universo de Pessoa afigura-se por vezes como um universo fechado sobre si mesmo (quase *concentrador*) e, ao mesmo tempo, em expansão permanente...

Quando o Manuel Aires Mateus nos apresentou timidamente esta solução, ainda por desenhar, já no fim de uma sessão de trabalho em que havíamos estudado uma outra, o António e eu ficámos entusiasmadíssimos. Curiosamente, já para *Ninguém – Frei Luís de Sousa* (1979), tinha sugerido ao António Lagarto um tecto sobre o qual se ouvisse caminhar. Como era impossível montar um tecto naquele tempo, com as condições técnicas de que dispúnhamos no Teatro da Trindade, o António Lagarto e o Nigel Coates fizeram evoluir o cenário para duas paredes paralelas

que também invadiam a plateia. É muito curiosa a coincidência, porque o Manuel Aires Mateus não sabia nada disto! Esta proposta cenográfica é desde logo apetecível pelo seu minimalismo brutal. A opressão a que os dois planos induzem é sublimada pela leveza quase geométrica que eu próprio tentei escrever com as marcações. Cada corpo vai sublinhando a geometria até ela ficar tão integrada que nos é já confortavelmente variável. É sempre bom quando um cenário é fantástico antes da peça. Muita gente pensa ainda, aliás, que o cenário é o trabalho do encenador. Isto não me choca, mas choca os cenógrafos de certeza. [Risos.] É que um cenário só se realiza enquanto habitáculo para pessoas e texto, *lugar* criado para um espectáculo todo. Não sei se chamaria “concentrador” ao universo de Pessoa, não o chamo por certo ao universo que Feijó reinventou. O cenário, redesenhado pela encenação, com tudo o que isso implique de pretensão minha, permanece tão aberto à explosão como à implosão. Essa é a característica mais rica da cenografia, que se transforma num lugar contínuo de inesperadas reescritas.

Referiu-se ao dispositivo cénico como um “escritório vasto”, classificação que remete para o ajudante de guarda-livros Soares, mas que na verdade releva mais do tema da escrita. Todas as personagens, incluindo Ofélia Queirós, são tratadas pela encenação como escritores. O conflito que *Turismo Infinito* põe em cena é, acima de tudo, um conflito de escritas?

Cada personagem é uma dor. É da dor da escrita que se fala aqui, do vivido por dentro da escrita, e depois do evidenciamento de que Pessoa é afinal Fernando, gente, sem nenhuma das qualificações que ele próprio inventou ou que se lhe colaram – como o “drama em gente”, por exemplo –, simplificando a deliberação das máscaras, o jogo muito premeditado

da suposta teatralidade pessoana. A escrita aparece referida por Soares, por Campos, pelo Pessoa interseccionista, na correspondência de Fernando e Ofélia e na carta da corcunda, dita como leitura acelerada e compulsiva, e depois assinada pelos quatro “heterónimos”. Não sei se posso dizer agora que a escrita é um tema. A pluralidade de pessoas vivas em cena é aqui uma pluralidade de escritas íntegras, é certo. Todos existem porque escrevem. Poderá dizer-se que isso faz parte da “construção” de uma e de todas as personagens. Caeiro sintetiza aliás, dizendo: “Ser poeta [...] é a minha maneira de estar sozinho.” É esta solidão, desejada e intranquila, que perpassa o texto e o espectáculo. Caeiro, que escreve com todos ao longo daquela hora e meia de espectáculo, só no fim é que fala. É, aliás, na passagem do escrito ao dito que operamos a corporização destas criaturas. Já agora, “criaturas”, não “personagens”.

Nos textos que compõem *Turismo Infinito* proliferam os topónimos e há toda uma sequência dramaturgica atravessada pelas viagens, físicas e mentais. Mas, pelo que acaba de afirmar, dir-se-ia que o tópico turístico é algo de carácter instrumental. Que outro tema, para além da(s) escrita(s), se oculta nesta compulsão forasteira?

Parece-me que os temas estão todos muito eloquentemente explorados nas notas do António. Todos esses ditos e escritos foram porém elaborados no conhecimento precário do que seria o espectáculo na forma que agora adquiriu. O António é o único que poderia, de resto, presumir precisamente o que viria a acontecer. Tentei respeitar as tensões internas a cada texto – a que se tem chamado, por arrasto histórico, “drama”, na acepção teatral do termo – e os sentidos vários da sua organização em sequências. Numa curva dramática quase tradicional, como diz o António M. Feijó, tentamos

que se ouça a sequência e se veja. E que, ao ver-se, se ouça e se diga sempre mais profundamente. Mas agora, olhando para o que conseguimos, acho que vou ter de deixar o nosso público – felizmente, aqui no Porto, muito pouco normativo, tão inquieto como nós mesmos – decidir do que viu e ouviu. Acrescento apenas que “tema” é para nós o que recorre, e se transforma, e se sublima, até mesmo neste exíguo saguão ou “escritório vasto” que é a cena. Pessoa é pouco evidente, o António M. Feijó, por mais hipnoticamente pedagógico que seja, não o é felizmente muito mais.

Exceptuando a sequência epistolar que envolve o triângulo Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa/Ofélia Queirós, a dramaturgia não produz aquilo a que se convencionou chamar “conflito intersubjectivo”. Nenhuma das personagens se modifica pela convivência ou confronto com qualquer outra, e não há propriamente um “universo de interesses” dentro do qual elas se movem. Seria impertinente afiar aqui “a faca psicológica”?

Das personagens talvez só se possa falar quando falamos em intérpretes. Estas emanações da *machina* Pessoa só precisam de personalidade e corpo quando se entregam a actores, porque aí, irresistivelmente, a capacidade de transformação, a *indústria do dizer*, como nenhum outro actor diria, arrasta a inevitável aferição do que usar de si. E texto a texto, sequência a sequência, vai-se construindo uma espécie de psicologia não normativa, não estilística, mas orgânica. É aqui que a diferença de Campos é peculiar: ele é a única criatura escrita quase sempre para um volume, de voz sobretudo, que tem a exibição como horizonte ou regra, cujo histrionismo está tanto na escrita como na sua representação, porque a escrita clama pela representação. É aquela cuja psicologia

originária é mais fácil de detectar e encarnar – o regresso do João Reis é uma bênção!...

O desejo não mora aqui, mas não há como recusar a sensualidade destas palavras. Num dos trechos do Livro do Desassossego, Soares fala das palavras como “corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas”. Nesta frase parece ocultar-se todo um programa: “Estremeço se dizem bem”...

Todos estes exercícios, por mais elaborados plasticamente que sejam, por mais sonorizados, iluminados ou coreografados, são exercícios que têm sempre – na raiz e no objectivo final – o dizer. Do que se tratou para nós foi de accionar os textos, isto é, de dar a cada um deles um passado, um presente e um futuro. Se quiser, de criar para o público e para nós próprios a ilusão de que nos movemos com eles. De facto, não nos movemos na base de um conflito ou objectivo geral, mas na base de objectivos específicos com passado, presente e futuro em cada um dos textos. É a isso que eu chamo accioná-los: criar-lhes desígnios e sofrer as dores tão diversas que os atravessam. Fazer coincidir estes desígnios com aqueles outros que vão servindo e interceptando, um a um, os intérpretes. Muitas vezes verifiquei, ao longo deste processo, que – quando os actores se perdiam na transmissão do sentido do poema, ou quando não sabiam onde estavam, mesmo dominando hermeneuticamente o texto – uma forma eficaz de sustentar o trabalho era perguntar: “Porque é que, neste momento específico de *Turismo Infinito*, estás a dizer este texto, e o que pretendes quando abres a boca para o dizer?” Supor, por isto, que a psicologia se transformaria aqui em psicologismo seria ridículo. Mas é seguramente um sustentáculo activo e, nessa medida, só o pode ser a partir daquilo que o actor é capaz de imaginar que está a



fazer com o texto. Mesmo que a leitura que façamos *a posteriori*, depois do produto ensaiado, não corresponda exactamente ao que lhe vai na cabeça.

A performatividade é plural, tal como as escritas.

Numa das cartas a Gaspar Simões, Pessoa diz: “Essa vontade de música é outra das graças do meu espírito dramático.”

Lembrei-me deste passo da correspondência ao ouvir, no último ensaio, os temas de uma banda sonora que vai da música húngara ao jazz, de “Un Soir à Lima” ao fado... Sendo certo que muitos destes textos são, em boa medida, a expressão de um défice interior impossível de colmatar, de uma realidade íntima cindida, pergunto se a intersecção com o fado, mesmo que mínima, lhe pareceu irrecusável.

Há, para além de alguns arpejos de guitarra portuguesa, a adaptação – que me foi completamente automática – do poema “Ai, Margarida” à música de “Foi na Travessa da Palha” e uma variação popular no fim, quando Caeiro fala da noite de São João. Mas não é o fado, na sua essência, que lá está de todo em todo. A carta da corcunda, depois daquele derrame súbito que Campos faz da recusa dos símbolos no pequeno drama da costureira abandonada pelo namorado, parece-me ter alguma coisa que ver com as guitarras, decerto por tudo isso ser tão Lisboa. Mas chegámos a experimentar uns pianos muito violentos, que o Rui Massena fez a partir de algumas notas de “Un Soir à Lima”, pontuando a carta da corcunda com uma coisa bruscamente oposta. Tentámos, mas não resultou, porque a massa musical era tão violenta que chocava absurdamente com a delicadeza, tímbrica inclusive, que é a da Emília Silvestre nesse momento. Não considero o fado motivador de nada em particular aqui, nem é possível

fazer a associação com a maneira como, por exemplo, usámos aqueles melismas cantados pela Aldina Duarte no final de *Castro* (2003). Aí, sim, havia uma relação intrínseca com a raiz do fado, de que aliás o Franco Quadri deu conta de modo muito curioso no seu *Patalogo*. O jazz já é outra coisa, porque os temas são contemporâneos destes textos (note-se que foram completamente retrabalhados pelo Francisco Leal) e correspondem ao tipo de música que se ouviria na rádio da época. Imagino, talvez por causa de “Un Soir à Lima”, que Pessoa ouvisse bastante rádio. Fomos ouvindo coisas e os “motivos” articularam-se entre si, resolvendo alguns momentos. A questão sensível é conjugar essas matérias musicais, porque não há aqui propriamente a figura do compositor. Há, todavia, alguma música nova também, algumas frases escritas pelo Francisco Leal. O modo como o canto mongol se cruza com a versão do Rui Massena de “Un Soir à Lima” é em si mesmo “música”, não apenas “banda sonora”. Em todo o caso, teríamos de esclarecer o que significa exactamente “espírito dramático”.

Apesar de irem fotograficamente revelando as diferentes “criaturas” que os dizem, os textos geram múltiplas ressonâncias entre si. As coisas passam de um lado para o outro, como que por ondas de radiofrequência. Chamou-me a atenção o pequeno rádio que Álvaro de Campos transporta na primeira sequência do espectáculo, servindo adiante para suscitar em Fernando Pessoa o poema “Un Soir à Lima”. Suponho que, à semelhança de Campos, esteja “farto de símbolos”, mas não posso deixar de lhe perguntar como foi compondo, e que importância tem, esse económico enredo de sinais de que as canetas são o elemento cimeiro.

Ouvir um relato de futebol com um pequeno rádio encostado ao ouvido é uma coisa

imensamente solitária. Não há nada menos partilhável desde o aparecimento dos rádios portáteis. Um aparelho de rádio, que emite, num quarto, uma música qualquer enquanto se escreve, muitas vezes só sublinha a solidão de quem escreve, interferindo, volta e meia, nesse isolamento, como acontece em “Un Soir à Lima”. É muito curioso o arco que estabelece entre o pequeno rádio que Campos traz para casa – que animará também a leitura das cartas, sendo finalmente retomado naquela espécie de figuração da mãe de Pessoa em “Un Soir à Lima” – e as ondas que se propagam entre textos, porque, no fundo, fomos experimentando várias maneiras de induzir um relacionamento entre eles. Parece-me que encontrou a expressão correcta: uma série de ondas propaga-se de uns para os outros. Não há matricamente relação entre eles, embora se possa dizer que o frio, por exemplo, passa de um texto para outro, ou que esta ou aquela referência os vincula. Mas não foi nesse sentido em que foi usado o rádio. O aparelho surge como coisa autónoma, como adereço, não mais do que isso. Não tive, neste espectáculo, um plano predefinido de sinais e acções. Foram genuinamente nascendo. Comecei por pedir imensas coisas, porque queria testar *pedaços de realidade* inscritos nesta espécie de abstracção. Porque a tendência em todo o espectáculo é para alguma abstracção. Talvez essa tendência estivesse já latente no próprio texto, mas a partir do momento em que o espaço foi desenhado tornou-se inevitável. Pareceu então necessário suscitar pequenas realidades matéricas, que não poderiam de resto ser muitas, sinais mais ou menos evidentes: uma mala, por exemplo, é um sinal inequívoco de turismo. Um caso diferente é a bola. Associada ao muro branco, adquire inclusive um significado muito particular. A bola passa para lá do muro, fugindo à infância,

que é o espaço da realização dos opostos e da confortável divisão de si.

Ninguém que conheça o seu trabalho poderá supor que a intenção foi alinhar um recital de poesia ou oferecer uma ilustração do “drama em gente”. Ao acompanhar alguns dos ensaios, foi-me oferecido um exemplo das implicações do desígnio de testar a performatividade da(s) escrita(s) de Pessoa. Refiro-me ao trabalho desenvolvido com a Emília Silvestre sobre a carta da corcunda ao serralheiro. Um texto, de que se poderia explorar o carácter melodramático ou o potencial burlesco, acabou por gerar um momento de radical estranheza – uma “novidade fria”, para usar uma expressão de Soares – no contexto da encenação...

A si, no momento em que fazemos esta entrevista, falta-lhe ver a luz do Nuno Meira, mas tudo concorre, incluindo a luz, para o *esclarecimento* do que se diz, para nos fazer ouvir melhor. Se possível, porque vemos melhor. A questão do aprofundado exercício de produção vocal e do obsessivo entusiasmo que todos temos pela língua e a sua fala está, neste espectáculo, exponenciada, é erigida em categoria própria e central. O exercício com a carta da corcunda, essa “novidade fria” de que fala, foi exactamente isso: um exercício. Experimentámos como o texto resultaria se o fizéssemos aparentemente monocórdico e com uma compulsão e uma tensão muito particulares, colocando a voz da Emília num outro lugar, num lugar mais jovem, digamos, mais agudo, de modo a que pudesse sentir-se *despaizada* ou perdida de si própria, como se lesse a carta de outrem. É certo que nos vamos dando conta de que a carta só poderia ser dela, mas isso é derrotado pela passagem à leitura das últimas palavras, assinadas pelos quatro “heterónimos”. A Maria José surge como o doloroso retrato de alguém

que não tem o corpo localizável no lugar do desejo. É quase um pungente auto-retrato de Pessoa. Tínhamos de encontrar para este texto um *mood* muito particular, porque o texto tem requebros absolutamente realistas. É eufórico e depressivo, o que é muito difícil de resolver sem sermos auto-complacentes. O que o João Henriques e a Emília Silvestre trabalharam a meu pedido foi justamente uma fuga para a frente em relação a esse suposto, para sermos muito vulgares, melodrama. De resto, a performatividade é plural, tal como as escritas. Porque não se diz a carta da corcunda como se diz “A Passagem das Horas”, nem – circunscrevendo-nos apenas a Campos – se diz “A Passagem das Horas” como o “Opiário” ou como o seu poema final, “Escrito num livro abandonado em viagem”. Evidentemente, também não se diz o “Un Soir à Lima” como se dizem os poemas interseccionistas de “Chuva Oblíqua”.

Um caso delicado de interpretação diz respeito ao Pedro Almendra, porque – enquanto Bernardo Soares e Álvaro de Campos não parecem padecer de qualquer déficit de caracterização –, o “Fernando Pessoa” que a dramaturgia inclui é, de algum modo, duplo: é o cultor do interseccionismo e de subtis jogos mentais e o poeta que se revela biograficamente em “Un Soir à Lima” e na correspondência trocada com Ofélia Queirós...

Pessoa interseccionista parece, de facto, não ter directamente que ver com o Pessoa melancólico e evocativo de “Un Soir à Lima”. Mas convém acrescentar que este poema adquire um valor axial no espectáculo. Custou-nos um pouco aceitá-lo, porque não nos parecia muito bom, e não será com certeza dos maiores. Mas é um texto inteiramente pessoal, confessional mesmo. É onde vemos Fernando António Nogueira Pessoa, e vemo-lo na sua casa em Durban e

na sua infância. É talvez o texto que melhor revela algumas das coisas que o espectáculo procura. A correspondência, muito fabricada pelo António M. Feijó, é um dos grandes êxitos da dramaturgia: Ofélia é uma criação de Pessoa, que ele manobrou para corresponder-se por todos os meios que estivessem aquém da evidência dos corpos, como a escrita e o telefone. “Un Soir à Lima” é ele, não há defesas nenhuma: tem saudades da mãe, saudades da felicidade que nessa altura experimentou e de que só agora tem consciência. Tem saudades de si mesmo como uno indiviso, ligado à paisagem, à grandeza do luar e do arvoredo africano. Só pode ser a pessoa que vemos naquela fotografia com toda a família nas escadas, e que está sentada naquela posição que adoptámos como uma das poucas referências à iconografia pessoana.

O espectáculo demarca-se precisamente dessa iconografia, e parece não querer nada com o imaginário gráfico, um tanto redundante e rebarbativo, que lhe está associado. Essa demarcação tornou-se evidente muito cedo, ficando patente por exemplo na elaboração da imagem do cartaz. A iconografia pessoana afigurou-se-lhe um escolho a evitar a todo o custo?

Tive há dias a tentação de evidenciar muito mais o Fernando António Nogueira Pessoa no Pedro Almendra. Pensando duas vezes, achei inútil. Teríamos então de recorrer a essa estafada iconografia que, como diz, tanto tentei evitar. (A soturna reprodução a preto-e-branco dá, aliás, uma ideia muito triste daquela pessoa que era cuidadosa no vestir, elegante até.) E, realmente, nem a manipulação curiosíssima que o texto faz da correspondência entre Fernando e Ofélia reclama o Pessoa que supostamente conhecemos de vista. O texto propõe-nos uma constelação restrita em que todos têm igual valor e, de uns para os outros, vão revelando a

vida possível de uma cabeça tão absurdamente produtiva. De facto, o Pedro Almendra tem o trabalho mais duro, porque é quem se mostra plural aqui. Isso só é possível em pressupostos visuais arejados, como são por exemplo os do cartaz. Vão no mesmo sentido a elegância dos figurinos do Bernardo e o uso de uma caneta com história.

Estas criaturas acordam e adormecem com os textos que escrevem ou lhes escrevem.

Encenou Fausto. Fernando. Fragmentos. (1989), espectáculo concebido a partir do Fausto de Pessoa e ancorado na metáfora do estúdio de rádio. Na altura, não levou na bagagem a heteronímia, mas, em ambos os projectos, confrontou-se com o desafio de “criar disciplina a partir da cena”. Concluído que está o processo de criação de Turismo Infinito, que relação estabelece com essa primeira incursão no universo de Pessoa?

São duas experiências completamente diferentes, com vinte anos de distância. A primeira organizava textos, na sua maioria, muito débeis, apesar de Pessoa, escritos fragmentariamente à volta de um tema: o Fausto. Nesta, não se tratou de remontar um projecto de obra, mas em ambas laborei sobre o trabalho dramaturgicamente de outras pessoas. O Fausto era um espectáculo desmultiplicado, maximal e invasivo. Turismo Infinito resulta minimal, suspenso e insinuante. Eu já não tenho aquela ambição, no sentido pecaminoso do termo, que cumpri então. Entretanto, a minha humildade cresceu na razão directa da minha competência.

Embora fale do seu percurso artístico como o resultado de acidentes e súbitas paixões, Turismo Infinito parece inscrever-se num vector de trabalho que é ciclicamente retomado, sem nunca ser de

facto abandonado, e que passa por uma interpelação da “portugalidade” – Almeida Garrett, Aquilino Ribeiro, Padre António Vieira, António Ferreira, Pessoa e o fado são alguns exemplos importantes. Até a “curtição-revisitação” do universo de Alfred Jarry que foi UBU's (2005) está marcada por esta atracção magnética. Retomando o subtítulo desse espectáculo, é possível ver em Turismo Infinito mais um contributo para a desdramatização da pátria?

Este texto resultou de uma encomenda, que passava inicialmente pela reposição de Fausto. Fernando. Fragmentos. Esta encomenda veio da parte do Emmanuel Demarcy-Mota, influenciado que estava pela opinião exageradamente entusiástica do pai, o nosso colega Richard Demarcy, que havia visto o espectáculo em Lisboa. Acabámos por pôr de parte a hipótese de reposição e o projecto evoluiu num outro sentido. Quando tomei em mãos a encomenda, já pelos sinais que me dava o António M. Feijó, só pensei na gigantesca responsabilidade que é a de assumir um pedaço deste universo tão raro, tão único e tão planetário. Na verdade, nunca penso em Pessoa como um poeta português. Quando, em Itália, vejo nas Feltrinelli as edições bilingues da poesia de Pessoa, todo ele me parece italiano. Certamente porque está muito bem traduzido. Claro que quando ouvimos Pessoa em português é triunfante! Bernardo Soares fala da sintaxe como uma questão patriótica e é como se viesse ao encontro daquilo de que sempre esperei que o teatro fosse o principal portador: a bandeira da fala. Com as mensagens SMS reduzidas a imbecilidades juvenis, com os anglicismos de pacotilha do paleio gestor, com o péssimo português que se fala na televisão, com a falta de um referente normativo, a língua torna-se para nós uma questão ética. Mas o que mais me seduziu foi invadir esta realidade que, embora tenha a marca de

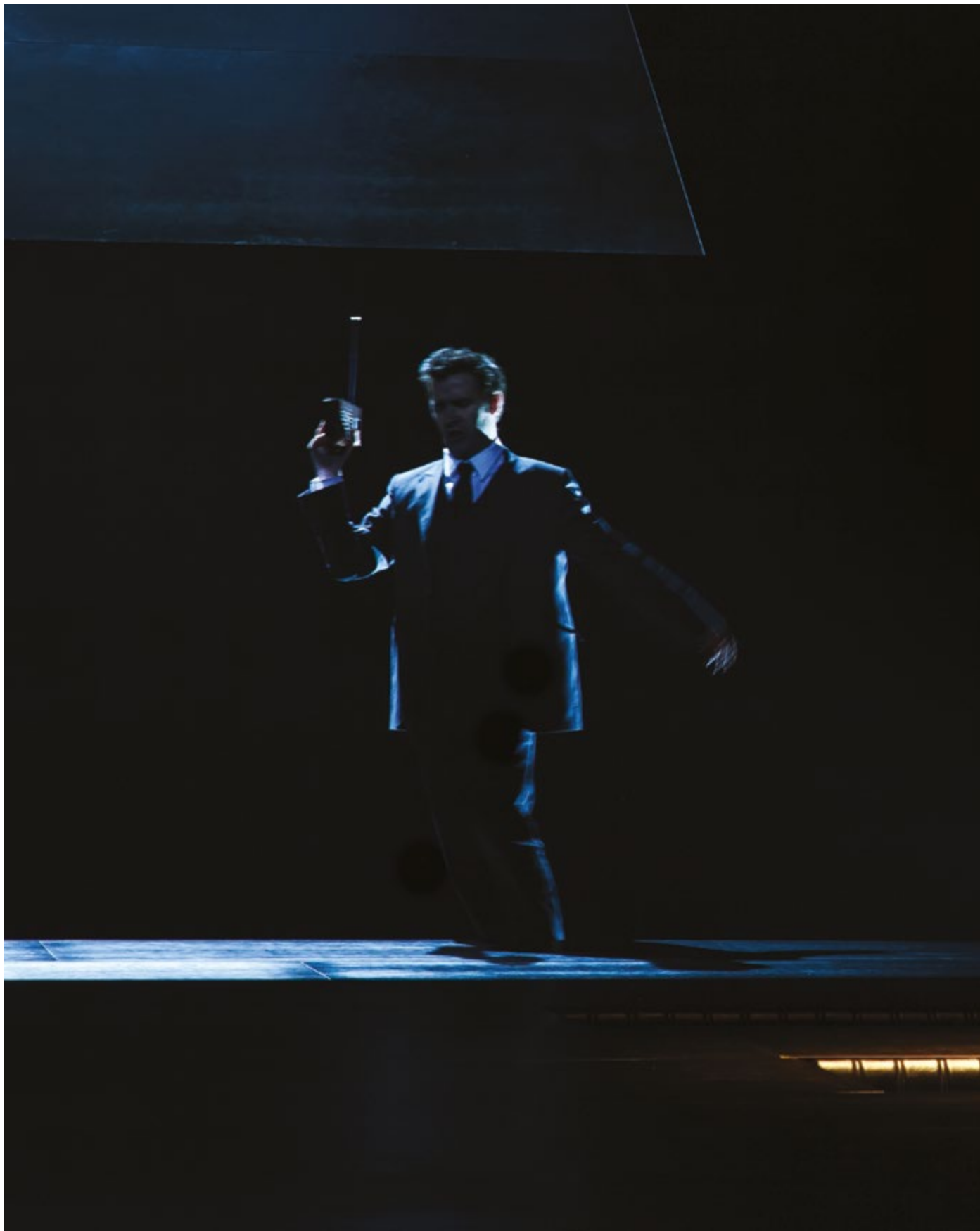
Lisboa, é completamente universal. Aqui não se está propriamente em lugar preciso, nem em tempo nenhum.

Estes textos fornecem matéria combustível a uma imaginação cénica que tem transformado o palco num “lugar de pluralidade sensorial”. As matérias sonoras – o virar das espessas folhas do “Razão”, as trovoadas, os automóveis “musicais”, etc. – detêm um particular relevo na partitura de estímulos cénicos de *Turismo Infinito*. Também aqui se revela válido o pressuposto, decisivo em muitas criações suas, de que pela escuta se desencadeiam “universos mais imaginativos” do que pelos outros sentidos?

Encenar é ouvir e accionar o que se ouve. Transformar o espaço, mesmo o vazio ou os vazios, em dispositivo. Evidenciar, depois de a procurar incessantemente, a lógica interna do dispositivo. Na verdade, uma vez apoderados dos textos, os actores criam quase por inércia muitas pistas para isso. O aperfeiçoamento é incessante em qualquer espectáculo. Neste *Turismo*, sem contracena no sentido estrito, cada actor vive cada texto à sua vez. Tende a abrir-se e a fechar-se como um bivalve respirando. O próprio acto de ouvir-se e ouvir o outro reclama toda uma nova metodologia. Como disse, prefiro chamar a estas pessoas “criaturas” em vez de “personagens”. Elas emanam de uma só cabeça, filhos de uma mesma mãe, para citar o António M. Feijó, inseminada por vários desconhecidos. Personagens, no sentido de quem pode existir num teatro para outros, numa representação que se ficciona, elas não são. Nem no exercício dramaturgico de Pessoa nem numa possível teatralização canonicamente reinventada. Estas criaturas acordam e adormecem com os textos que escrevem ou lhes escrevem. Tudo o que lhes é mais íntimo é a escrita, ou é da escrita. Talvez por isso se impusessem as Montblanc autênticas. A sua vida em cena

passa pela relação entre mãos, caneta e papel. Abstractizámos progressivamente o papel: excepção feita à carta da corcunda e ao “livro dos outros” em que escritura Soares, o suporte das palavras fixadas é virtual em cena. Mas todos se compelem ou são apanhados nesta necessidade de desmaterialização, nesta “obediência” cega ao criador.

Entrevista publicada no Manual de Leitura original de *Turismo Infinito* (2007).





Fernando Pessoa, Romance

Excertos das sessões com o elenco de *Turismo Infinito*

ANTÓNIO M. FEIJÓ

Corte & costura

Várias vezes, o Ricardo Pais e eu falámos de *Fausto. Fernando. Fragmentos*. (1989), do seu dispositivo cénico, e da pertinência de repor, de algum modo, aquele espectáculo. Por duas ou três vezes referimos o texto – o *Fausto*, essa coisa informe que Pessoa foi gerando durante toda a sua vida – e eu sugeri que, a refazer o espectáculo, haveria textos mais interessantes do que esse, alguns deles naturalmente dramáticos, que permitiriam construir uma peça. Pensava em vários textos, inéditos durante muito tempo, nos quais Pessoa põe os heterónimos a falar entre si. Parecia evidente haver aí uma possibilidade dramática. Foi a partir desta convicção que avançámos para o projecto Pessoa. Acontece que, de modos diferentes, sem que um tentasse persuadir o outro, ambos chegámos à conclusão de que trabalhar esse tipo de escritos não se revelaria tão interessante como pensáramos, pelo que começámos a ponderar a hipótese de uma montagem de textos de Pessoa. Há inúmeros precedentes, é claro: escolhe-se um autor, lê-se a obra, faz-se corte e costura, e gera-se uma criatura nova. Fiquei eu com esta incumbência.

Personalidade

Há uma teoria que afirma que a heteronímia é a criação de um histérico-neurasténico, ou, em alternativa, de uma personalidade múltipla. Este argumento clínico – usado, aliás, pelo próprio Pessoa a propósito de si mesmo – é débil, e facilmente desmontável. É o mesmo tipo de argumento que críticos marxistas vulgares usavam para atacar um autor como Paul Valéry, quando o classificavam como “pequeno-burguês”. Do mesmo modo que Pessoa é um histérico-neurasténico, Valéry é um pequeno-burguês, e a origem pequeno-burguesa de Valéry determinaria o que escreve. Sartre arrumou esta tese de modo expedito: “Valéry será um pequeno-burguês, mas nem todo o pequeno-burguês é Valéry.” Ser pequeno-burguês não me torna capaz de escrever como Valéry, do mesmo modo que ter personalidade múltipla não torna ninguém capaz de escrever como Pessoa. Na maioria dos casos, aqueles que sofrem de tais distúrbios padecem de um sofrimento cruel que os torna incapazes de criar. (Veja-se o caso do escritor suíço Robert Walser que, interrogado sobre se continuava a escrever no hospício em que estava internado, respondeu: “Não vim para aqui para escrever, vim para aqui para ser doido.”) O argumento clínico é, pois, perverso, como são genericamente os argumentos clínicos, porque inoculam medo.

Um outro argumento é o da impessoalidade constitutiva de Pessoa, autor que não teria consistência ou identidade. Ou antes, a sua identidade consistiria em assumir identidades várias. Interessantemente, este argumento é contraditório do argumento histérico-neurasténico. Este último propõe: “Ele escreve estas coisas porque tem uma identidade peculiar, é um histérico-neurasténico”; aquele contrapõe: “Ele escreve estas coisas porque não tem identidade, é um lugar

vazio.” A cabeça de Pessoa seria, neste último caso, o lugar de encontro de todos estes impulsos. Uma tal teoria é muito atraente, embora falsa. Um dos grandes responsáveis pelo seu poder de sedução é o poeta norte-americano T.S. Eliot, para quem “o progresso do poeta é uma contínua extinção da personalidade”. O poeta seria uma espécie de médium: um poema surge, mas o autor não domina o processo ou não compreende com exactidão o que em si teve lugar. Sabemos que em Eliot isto deriva de, por razões pouco sondáveis, não querer expor a personalidade. No entanto, a impessoalidade é um logro. No caso de Pessoa, podemos até falar de uma deliberação extrema. *Turismo Infinito* nasce da convicção de que, na sua obra, a personalidade está em toda a parte. Por isso, ponderámos a possibilidade de justapor ao poema “A Passagem das Horas” estes três outros versos de Campos:

Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,
Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas.
Para aumentar com isso a minha personalidade.

Hamlet

Alguém dirá que os heterónimos são criações literárias, que não divergem muito de personagens. O facto de possuírem uma identidade biograficamente detalhada não serve de objecção a isto: em certo sentido, Hamlet tem um contorno mais definido do que o do próprio Shakespeare. Em relação à personagem Hamlet, parece claro que tem um problema, pois não se cansa de repetir que o tem, mas em relação a Shakespeare não sabemos sequer qual possa ser o problema. No caso de Pessoa, os heterónimos poderão parecer personagens como Hamlet. Mas há uma diferença, e esta diferença é grande.

A analogia é decerto problemática, mas costumo dizer que os heterónimos são como os judeus. Isto é, estão para os judeus como as personagens literárias típicas estão, por exemplo, para os católicos. Os judeus transcendem a condição de praticantes ou seguidores, por escolha, de uma religião. Os heterónimos não têm o mesmo estatuto de Hamlet porque a posição que detêm na vida do próprio Pessoa excede em muito a de uma mera personagem dramática. Por isso é que encontramos cartas de Ofélia Queirós – a mulher com quem Pessoa teve o único envolvimento amoroso conhecido – em que ela lhe pede que o próximo encontro não seja com o misógino e agressivo Álvaro de Campos. Há inclusive encontros e correspondência trocada entre Ofélia e Campos, em que ela procura captar a benevolência deste, como se intuisse que o engenheiro naval era o grande objecto à sua relação com Pessoa.

Outras coisas nos levam a pensar que os heterónimos são mais do que personagens dramáticas. Um exemplo: na véspera da sua morte, Pessoa é internado no Hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa. Leva consigo a pasta preta de que nunca se separava e escreve a sua última frase num pedaço de papel: “I know not what tomorrow will bring.” Esta frase é a tradução de um verso de Horácio. Apesar de incaracteristicamente escrita em inglês, trata-se de uma frase de Ricardo Reis (que é o Horácio do sistema Pessoa: “a Greek Horace who writes in Portuguese”). De resto, há razões para Reis – que foi o primeiro dos heterónimos a aparecer – ser também o último a desaparecer. Se Pessoa recorre a Ricardo Reis nessa situação extrema é porque Reis, como estóico, está à altura da adversidade. Mais do que um mero jogo literário, em Pessoa “vida” e “obra” são indistinguíveis.

Inseminação artificial

Quando cria os heterónimos, Pessoa gera também relações entre eles. Na célebre carta a Casais Monteiro, explica: “Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios.” Nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos, acedemos a esse debate, em que há descrições conhecidas, como a de Fernando Pessoa como “um novelo embrulhado para o lado de dentro”. Alguns dos enunciados são tão escandalosos que corremos o risco de passar por eles e não os ler. Refiro-me, por exemplo, à descrição do modo como – mediante o contacto com o Mestre Caeiro – Reis, Campos, Mora e Pessoa se transformaram naquilo que são. O encontro com Caeiro é decisivo para todos, incluindo o próprio Pessoa. Álvaro de Campos não existia realmente antes de conhecer Caeiro – era uma “máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma” –, mas quando o encontra transforma-se naquilo que é. Ao encontrar Caeiro, Ricardo Reis “encontrou-se o pagão que já era antes de se encontrar”. Fernando Pessoa não teria escrito “Chuva Oblíqua” se não tivesse, ao conhecer Caeiro, sofrido “o abalo espiritual que produziu esses poemas”.

Há uma razão para estas metamorfoses numa passagem dessas *Notas*: “Dizem alguns fisiologistas que é possível a mudança de sexo. Não sei se é verdade, porque não sei se alguma coisa é ‘verdade’. Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve contacto com Caeiro.” Páginas antes, Campos escrevera que, na primeira conversa com Caeiro, recebera “de repente, em todas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido”. Dir-se-ia que é por inseminação que o Mestre cria os discípulos. A meu ver, este tipo de mecanismo arcaico está na origem dos heterónimos. Às vezes, parece-me difícil que Pessoa tivesse consciência plena de tudo aquilo em que toca. Não se percebe, de facto, como lhe é possível tocar em tantas coisas tão fundas, tão primitivas. Por vezes, encontramos um poeta que toca numa dessas coisas, e esse torna-se o grande momento da existência dessa pessoa como autor. Mas Pessoa toca em *todas* elas.

Metáforas enganadoramente mortas

Num texto tardio, Pessoa descreve-se com uma expressão que se tornou célebre – *drama em gente* – e cujo sentido importa clarificar. Pessoa diz-nos que, em vez de “um drama em actos”, se desdobra em indivíduos, é “um drama em gente”. A verdadeira implicação desta descrição – como num outro lugar procurei precisar (e aqui, por comodidade, passo a reproduzir) – reside, no entanto, menos na natureza dramática ou impessoal da sua natureza como poeta do que numa particular relação dos heterónimos entre si. O que deve ser retido aqui é *como os heterónimos se substituem aos actos de um drama, “gente” a “actos”*, como cada um deles se substitui a um acto particular de um drama. Esta parece-me ser a intenção de Pessoa: num texto em inglês provavelmente datado de 1916, diz-nos como “um homem inteligente e culto tem o dever de ser ateu ao meio-dia, quando a claridade e materialidade do sol corrói todas as coisas, e um católico ultramontano àquela hora precisa depois do pôr-do-sol quando as sombras não completaram ainda o seu lento enleio em torno da clara presença das coisas”. Num outro texto, refere como, dependendo da intensidade do sentimento da natureza experimentado, será uma ou outra a metafísica que um neopagão professa: “Certas horas da Natureza pedem uma metafísica diversa da que outras exigem.” É, pois, natural

que, em vários locais, *Caeiro seja identificado com a manhã, Reis com o meio-dia e Campos com o crepúsculo da tarde*, que a relação entre os três seja idêntica à que ordena os três actos de uma peça. Eis alguns exemplos adicionais: um relativo a Campos, numa carta a Cortes-Rodrigues de 1915: “O seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite”; outro, extraído do Prefácio de Ricardo Reis à obra de Caeiro, que nos deverá fazer suspeitar de metáforas enganadoramente mortas: “Na poesia dele... madrugou, amanheceu uma nova civilização”; outro ainda, afim do anterior, de António Mora, igualmente sobre Caeiro: “Com esta obra finda o primeiro dia do neopaganismo. Ele tem a sua aurora em Caeiro, luz ainda débil, mas o dia já.”

No sistema de Pessoa, os heterónimos assumem fixas posições sucessivas, tal como, na economia de um drama, os actos que o articulam se sucedem. Mas os momentos do dia compósito constituído pelos heterónimos são fixos, não há nele resolução final.

Economia

Há tempos foi editada em disco a banda sonora de um espectáculo do Cirque du Soleil. O espectáculo baseava-se inteiramente na música dos Beatles. Para este projecto, o produtor trabalhou todo o arquivo de gravações originais que os Beatles fizeram. É uma posição atraente, mas árdua: tinha, suponhamos, 400 faixas e havia que escolher 26. Esta é a posição em que me encontro – guardadas todas as proporções, é claro –, com a diferença de que disponho de 6000 textos e só posso optar por 30. Evidentemente, considero admiráveis todos os textos que incluí, mas nem todos têm o mesmo peso para mim. Há textos de Pessoa de que gosto particularmente, que não figuram aqui. Um exemplo é a poesia de Ricardo Reis: as suas odes alatinadas seriam quase imperceptíveis em palco, e exigiriam um trabalho prévio de elucidação da tortuosidade da sintaxe. De certo modo, criar o texto para cena é criar uma economia de ritmos. Nesse sentido, um texto menos brilhante pode revelar-se útil no agenciamento dramático, porque, por exemplo, baixa a tensão do espectáculo, quando isso parece necessário. Apesar de não descrever um “enredo”, no sentido comum do termo, o perfil da partitura é tipicamente dramático: sobe até um pico violento e histérico, caindo depois, numa parte final relativamente breve, com uma série de epítafios. Este desenho dramático corresponde à organização clássica de uma peça, e pretende provocar uma comoção particular no público. Essa comoção é a que resulta do contacto com a obra de alguém, Pessoa, que, de modo heróico, pretendeu, e conseguiu, nas suas palavras, “introduzir beleza no mundo”.

Neurologia

No início da década de 50, Samuel Beckett escreveu uma conhecida trilogia de romances. No primeiro, há uma pessoa chamada Molloy; no segundo, uma pessoa chamada Malone, e pouco mais. Estas criaturas têm uma vara, ou uma cadeira, ou uma vala por onde rastejam, ou têm pedras que chupam e vão fazendo alternar nos bolsos segundo uma ordem maniacamente precisa. Alguma coisa se passa com pessoas identificáveis por um nome próprio. Mas em *The Unnamable* isto muda, e confrontamo-nos com a descrição do interior de uma cabeça como um lugar de cena. É uma voz remota e debilmente proprietária do que descreve quem nos diz o que lá surge e tem lugar, muitas vezes sem que ela queira, delibere ou premedite. Parece-me uma boa analogia do que,

sem pensar – de novo, guardadas todas as proporções –, acabámos por fazer. Levando em linha de conta o espaço cénico tal como foi idealizado pelo Manuel Aires Mateus, podemos pensar na cena como a caixa encefálica de Pessoa, ou melhor, de alguém chamado Fernando António Nogueira Pessoa, isto é, o indivíduo que escreve todos estes textos de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis, António Mora, Fernando Pessoa, etc. É uma analogia neurológica algo selvagem, que nada tem de preciso. Pessoa conta que, por vezes, lhe surgia inesperadamente um poema de um destes seres, mas que em outras ocasiões deliberava escrever em nome de um deles. É o célebre caso de “Opiário”, poema que Pessoa compôs para revelar a maneira poética de Álvaro de Campos *antes* de este conhecer a decisiva influência de Caeiro. A cena figura então o córtex frontal deste homem, onde aparece, como uma feira de bólides, uma série de criaturas, confessando ou relatando qualquer coisa. Evidentemente, esta pessoa em cuja cabeça surgem tais aparições pode ficar tão surpreendida como um espectador que tem o privilégio de aceder a essa caixa encefálica exposta diante dos seus olhos. Ou então Pessoa premedita uma aparição, um texto, e só eu – espectador – é que fico surpreendido com o resultado dessa premeditação.

Drama

Vamos supor que a assistência sabe muito pouco de quem são estas personagens. Não se trata de uma presunção pessimista no interesse da discussão, porque realmente boa parte das pessoas não conhece, nem tem, aliás, de conhecer. É prudente assumir que não há ideias anteriores no público. Até porque, a havê-las, provavelmente não serão as que o projecto assume. Estes textos são tão extraordinários que criam as personagens que os dizem, sem que seja necessário recorrer ao expediente de um enredo. Álvaro de Campos, por exemplo, surge da sucessão dos poemas ditos em cena. O espectador vê Campos aparecer pela primeira vez, ouve “Dobrada à moda do Porto” e fica com uma ideia, ainda que incipiente, de quem poderá ser aquela pessoa. Percebe que há nele uma turbulência irregular, que a sua vida erótica é uma desolação. Quando a personagem regressa e diz “Poema em linha recta”, o espectador confronta-a, mas de um outro lado, vendo um outro aspecto do mesmo. Pela sequência identificará esta pessoa como uma mente particular. O pressuposto maior de tudo isto é o de que cada uma das personagens é cumulativamente iluminada pelos textos que enuncia, e que o concerto desses dramas (Soares, Campos, Caeiro, “Pessoa”) induz um drama maior, o da “mãe” de todos eles: Fernando Pessoa.

Poesia

A nossa ideia, minha e do Ricardo Pais, nunca foi a de alinhar um recital de poesia. Há que tomar cada um destes textos como um pequeno drama. A ideia de declamação tem de ser morta à nascença, como o foi aliás em *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, tal como uma noção, emasculada e etérea, de poesia tem de ser posta de parte. A força percussiva e de choque da escrita de Pessoa não está confinada a Álvaro de Campos. A intensidade atravessa tudo o que Pessoa escreve, mesmo um texto sobre ortografia. Todos conhecem a frase “Minha pátria é a língua portuguesa”. É um dos mais célebres passos de Pessoa, não há político de helicóptero que o não cite. Acontece que, devolvido ao seu contexto – como alguns, poucos, fizeram notar –, ele não diz nada do que se faz crer. Apesar de esta correcção estar em vias de tornar-se um segundo lugar-comum,

é pertinente lembrá-la. O passo está no *Livro do Desassossego*: “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu. Sim, porque a ortografia também é gente.”

Evidentemente, o *pathos* de Soares não corresponde ao de Campos, e o *pathos* de Campos é distinto do de “Pessoa” (o designado “ortónimo”), que por seu turno difere também do de Caetano. Mas o tipo de intensidade de que falamos atravessa todos estes textos de Pessoa.

Bandolins e mosqueteiros

De que trata *Turismo Infinito*? Qual o sentido? Devo dizer que tenho um problema com este tipo de questões. É uma dificuldade real, nada do género “sei o que é, mas tenho dificuldade em explicar”. Posso, todavia, esclarecer a razão do meu desconforto, recorrendo ao que Pessoa chama “a cobardia do exemplo”: de que é que trata a pintura de Picasso? Os quadros retratam bandolins, mosqueteiros, o sexo de uma mulher, um jornal sobre a mesa – e estes motivos repetem-se até à exaustão. Podemos então dizer que a pintura de Picasso é sobre isto? Evidentemente, o tópico não é irrelevante – não se pode operar uma dissociação forma/conteúdo de tal modo que se incorra no erro de pensar que a forma redime tudo –, mas percebemos que não é o aspecto central. Do *Livro do Desassossego* dir-se-á que é sobre a perturbação de Soares, sobre o tédio que a vida lhe inspira, mas não é isto que faz o livro. Viesses alguém falar-nos da sua inquietação existencial e justificadamente poderia dizer-se-lhe: “Por que não guarda isso para o seu psiquiatra favorito?” O que distingue os devaneios de Soares é antes o modo como retórica e mente se confundem. São textos que descrevem movimentos mentais muito subtis, na fronteira do inarticulado. Trata-se de coisas que talvez a neurologia venha a explicar um dia, mas a que somos incapazes de dar expressão exacta.

Poderá dizer-se que *Turismo Infinito* é sobre viagens, ou sobre os sentidos da viagem em Pessoa, mas este tipo de definição deixa escapar algo mais essencial. Se o tópico das viagens ocupa uma sequência dramática importante, atravessando todo o guião, não é porque veja nele um elemento crucial da criação poética de Pessoa. A razão é pragmática: porque permite articular textos entre si. Se me perguntam, pois, de que trata, direi que estes textos desenhavam cumulativamente uma série de pessoas contra o fundo de uma mente particular – a de Fernando Pessoa. Estou convencido de que isto é mais do que suficiente.

Cinema

Lembro-me de quando se estreou a versão cinematográfica de *Romeu e Julieta* do Zeffirelli. Achei uma xaropada, mas houve algo nela que me interessou: o Mercutio do actor John McEneaney. Alguém poderá dizer: “Autonomizou essa personagem insolente e ácida porque estava na posse de toda a história. O que nos está a querer dizer é que só temos aqui Mercutios, esquecendo-se

de que, sem *Romeu e Julieta*, Mercutio é de difícil legibilidade.” Respondo a esta objecção com um outro episódio: há uns anos, vi um *videoclip* que sintetizava para mim toda uma época. Era o “Bittersweet Symphony” dos The Verve, com o Richard Ashcroft a caminhar por um passeio, chocando com as pessoas que vêm na sua direcção. Tudo aquilo me era, feliz ou infelizmente, conhecido. O que quero dizer é que há um mundo associado à atitude daquele rapaz que está latente no *videoclip*. A minha intenção é a seguinte: gostaria que olhássemos para cada um dos textos como se fosse a parte exposta de uma coisa implícita, muito maior do que ela. Há pouco chamei a estes textos “dramáticos”, termo beckettiano, porque cada um deles contém uma tensão dramática própria. Alguns destes poemas não ocupam sequer uma página, e evocam um mundo ou uma mitologia associada através do que é tão concisamente expresso.

Meteorologia

Turismo Infinito abre com dois trechos do *Livro do Desassossego*, obra que começa a ser composta entre 1912 e 1913 – ainda por Vicente Guedes, heterónimo que entretanto desaparece –, e tem o seu impulso decisivo nos últimos anos da vida de Pessoa, entre 1929 e 1935. O autor é Bernardo Soares, obscuro ajudante de guarda-livros que trabalha no 2.º andar de um edifício da Rua dos Douradores e vive no 4.º andar de um outro prédio da mesma rua. Há nele qualquer coisa de kafkiano, pelo facto de Kafka, tal como Soares, ter tido também uma ocupação burocrática (como funcionário de uma companhia de seguros). Soares é apresentado por Pessoa como um “semi-heterónimo”. A explicação é esta: “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.”

Centralmente, o livro é constituído pela descrição de paisagens, das ruas de Lisboa a determinadas horas, dos céus sobre Almada, de uma trovoada sobre o Rossio... É um atlas meteorológico. Se o livro é sobre uma trivialidade, o que o torna importante? A resposta é complexa e passa, por exemplo, pelo virtuosismo da prosa. É decerto a melhor prosa em língua portuguesa, só comparável à de *Frei Luís de Sousa*. Há também em Soares um aspecto moderno, que as passagens incluídas na dramaturgia permitem entrever: é o facto de se pensar dono do que vê. Trata-se de uma percepção que nasce no século XVIII e está na base de quase todo o radicalismo revolucionário. Um aristocrata possui um domínio, mas Rousseau, nas imediações desse domínio, diz-se dono do que vê. Quando alguém começa a pensar nestes termos, a opor um invencível orgulho ideal à propriedade tangível, as consequências são imprevisíveis. Este fundo político está presente também no *Livro do Desassossego*, mas outras consequências, perceptivas e expressivas, resultam do facto de Soares se apropriar compulsivamente do que vê.

Profilaxia

No termo da primeira grande sequência dramática, caracterizada pela oscilação entre Bernardo Soares (Pessoa por defeito) e Álvaro de Campos (Pessoa por excesso), surge um poema do segundo (“Símbolos? Estou farto de símbolos...”) que desempenha uma importante função profilática de excluir leituras simbólicas. Segue-se-lhe a “Carta da Corcunda para o Serralheiro”, um texto que permaneceu inédito até há pouco tempo. Consiste basicamente nisto: uma rapariga

corcunda, cuja vida é passada à janela de um 1.º andar, redige uma longa carta a um serralheiro que ama ilimitadamente, apesar de terem trocado apenas um olhar, e a quem não enviará o que está a escrever. Aparentando o maior prosaísmo, o texto pode ser lido como alegoria da criação poética enquanto suprimento de um défice e busca de companhia interior. Interessantemente, o poema anti-simbólico de Campos termina com uma tirada prosaica sobre uma costureira e o namorado que a deixou: “Símbolos?... Não quero símbolos.../ Queria só – pobre figura de magreza e desamparo! –/ Que o namorado voltasse para a costureira.” Para além de uma evidente ligação temática, introduzindo a carta da corcunda, este poema serve de advertência contra a precipitação de leituras alegóricas. No entanto, permite ainda efectuar a recusa de uma ideia de plenitude, relevante também noutros momentos do espectáculo.

Branco ou tinto

O poema “Vilegiatura” tem uma função importante na estrutura dramaturgica. Em si mesmo é interessante porque coloca Álvaro de Campos no campo, o que é uma situação anómala: ironicamente, Campos é uma figura urbana, mais ligada às grandes fábricas do que a meios campestres. O engenheiro naval veio para o campo descansar, descreve o sossego e o silêncio desta realidade, mas o repouso é inviável. Muito do Campos – e do próprio Pessoa – parece estar em versos como estes: “Vim para aqui repousar,/ Mas esqueci de me deixar lá em casa.” Há um excesso de consciência que cria uma impossibilidade: parte em viagem para descansar, mas está condenado a levar consigo uma realidade interior cindida. Para além desta experiência campestre de Campos, temos um outro elemento atípico: a lembrança, ou fantasia, de uma realidade conjugal terna. Há mesmo uma frase feliz, que estas situações parecem suscitar: “Olhaste conscientemente para mim, e disseste:/ ‘Tenho pena que todos os dias não sejam assim.’” Evidentemente, para uma criatura como Álvaro de Campos, isto é uma fantasia insustentável, que acabará destruída: “A vida.../ Branco ou tinto, é o mesmo: é para vomitar.”

A meu ver, esta é a melhor forma de introduzir a sequência dedicada à relação de Pessoa com Ofélia Queirós. A inclusão de partes da correspondência na dramaturgia torna mais ampla a noção de literatura. De resto, correspondência, páginas de diário, poemas, textos em prosa, manifestos – tudo isto deve ser visto aqui num só plano coincidente. A intromissão de Campos no relacionamento entre Pessoa e Ofélia suspende a linearidade da distinção entre biografia e criação, e mostra que os heterónimos excedem, de facto, o estatuto de personagens dramáticas.

Condensando a complexa questão da sexualidade de Pessoa, a sequência pode, todavia, ser lida de muitos modos. Dou um exemplo: sempre me pareceu comovente a última carta de Pessoa a Ofélia (e que é a última da primeira fase do namoro), e, no entanto, dei-a a ler a alguns próximos que me disseram que, pelo contrário, ela revela um “grande traste”. É, decerto, um *handicap* meu, mas continuo a achá-la muito comovente, especialmente a passagem final: “Que isto de ‘outras afeições’ e de ‘outros caminhos’ é consigo, Ofelinha, e não comigo. O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam.” O público dirá.

Turismo

Quando o Ricardo me perguntou se tinha um título para o projecto, e propus *Turismo Infinito*, adoptou-o imediatamente. Ocorreu-me, entretanto, um título alternativo: *Fernando Pessoa, Romance*. (Trata-se de uma citação: um escritor que muito admiro, Aragon, um génio mozartiano da língua, a haver algum, escreveu um livro cujo título é *Henri Matisse, roman*.) Mas talvez fosse um erro, porque *Turismo Infinito*, tal como surge no trecho do *Livro do Desassossego*, é uma excelente definição de literatura. Nessa passagem, Bernardo Soares, debruçado de uma varanda na Rua dos Douradores, observa um pedaço da Baixa de Lisboa e imagina ali, no silêncio de uma hora morta, uma “aldeia transferida”. A angular é muito pequena, o que vê é quase nada, e, no entanto, o apoio da varanda coberto de pó torna-se, por um momento apenas, “a amurada sem pó possível de um barco singrando num turismo infinito”. Trata-se de uma experiência estacionária, mas intensa: é infinito na intensidade que atravessa aquela ocasião banal. Em certo sentido, “turismo infinito” é uma contradição em termos. Faz-se turismo quando se dispõe de um intervalo de tempo. O turismo não pode ser infinito, nem no tempo nem na intensidade. Talvez seja possível de outro modo... Um exemplo de turismo infinito seria, talvez, o caso de alguém que viaja para Montreux, na Suíça, e passa lá quinze dias, permanecendo todo o tempo fechado no quarto, a ler, em vez de visitar a cidade ou passear pelos Alpes.

Anais do ressentimento

Ouvimos frequentemente este tipo de frase: “Por que é que a maldita arca de Pessoa não se esgota? Por que é que continuam a sair dela tantos inéditos? Por que é que Pessoa não acaba?” Esta posição é intrigante. Por que razão deveria acabar? No fundo, trata-se de uma forma de ressentimento, endémico em sociedades regidas por um forte impulso igualitário, como o é qualquer democracia, contra quem se destaque em excesso da norma, cujo génio seja copioso e obscureça o talento contemporâneo. As objecções a Picasso, cuja produtividade, até mesmo aos 80 ou 90 anos, parece excessiva, são da mesma natureza. A capacidade criativa a este nível é demasiado rara, e quando surge alguém que parece separar-se do que é o equipamento genético normal da espécie, a desconfiança é irremediável. Pessoa é um destes casos.

Geografia

Pode parecer paradoxal chamar *Turismo Infinito* a um espectáculo centrado na obra de um escritor que, durante trinta anos, praticamente não abandonou Lisboa. Evidentemente, este *Turismo* tem mais que ver com a descrição que Pessoa faz de si – “não evoluo: VIAJO” –, sobrevoando sistematicamente a mesma geografia, em direcções diferentes, com inflexões de estilo, variação de tópicos ou ritmos. Há casos de outros escritores, alguns de magnitude semelhante, que permaneceram quase toda a vida no mesmo lugar. Numa época em que se viaja obsessivamente, recusar-se a fazê-lo talvez seja virtude.

Mundo

No início da segunda sequência, dedicada ao tópico das viagens, surge um poema em que Álvaro de Campos exprime cansaço por essa “prolixa coisa” que é uma vida de deveres, manifestando o desejo de o Sud Express descarrilar, só para não ter de cumprir a obrigação de se deslocar à estação do Rossio e se despedir de um amigo. Curiosamente, a expressão deste “cansaço antecipado” transforma-se, nos dois últimos versos, numa afirmação de força: “Tenho desejo forte,/ E o meu desejo, porque é forte, entra na substância do mundo.” Prova da força do desejo seria o cansaço fazer descarrilar o Sud Express: ao entrar directamente na substância do mundo, alteraria a sua ordem e o seu funcionamento. Estes versos de Álvaro de Campos contrariam a tese, repetida até à exaustão, de Pessoa como “o homem que nunca existiu”. O verso de Campos autonomiza-se do seu contexto mais imediato, aplicando-se à totalidade da obra: porque o desejo é tão forte entrou directamente na coisa extensa, na substância do mundo.

Sgt. Pepper’s

Em que companhia se deve colocar Pessoa? Há um caso revelador: o do relacionamento de Fernando Pessoa com Aleister Crowley. Pessoa descreve-o, numa carta a João Gaspar Simões, como “poeta, mago, astrólogo e *mistério* inglês”. A propósito de uma questão astrológica escrevera a Crowley, e iniciaram uma correspondência que culminou numa viagem deste a Lisboa em 1930. Crowley encena então um misterioso desaparecimento na Boca do Inferno, em Cascais. A imprensa da época noticia o sucedido e Pessoa é entrevistado, colaborando em toda aquela mistificação. (Pessoa traduziu um poema de Crowley – “Hino a Pã”, tradução que excede em muito o original, e é, de facto, um dos grandes poemas da língua portuguesa.)

A capa do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* exhibe os Beatles à frente de uma série de pessoas escolhidas por eles e por Peter Blake, autor da capa. Aleister Crowley é uma dessas pessoas. (Na casa de Crowley vive hoje um dos seus entusiastas, Jimmy Page, dos Led Zeppelin.) Se na capa de *Sgt. Pepper’s* Pessoa encontra uma afinidade imediata, também é verdade que excede a quase totalidade dos que lá figuram. Quando o confinamos ao discurso fruste do “drama em gente”, corremos o risco de perder de vista a dimensão global da sua obra.

Declarações extraídas das sessões realizadas entre os dias 10 e 14 de Setembro de 2007, na Sala Branca do TNSJ, transcritas (com Cristina Carvalho) e editadas por Pedro Sobrado.

Texto publicado no Manual de Leitura original de *Turismo Infinito* (2007).



O fascínio do teatro está no assumir que uma narração não precisa de verosimilhança e, portanto, de uma relação absoluta com o real, o atual, para estabelecer um pacto de fé e de prazer com o público.

Triálogo

Fragmentos para RP

(*Entra um pajem com um quarto das Pedras, o pajem vem vestido de bola. Ouvem-se sons de pássaros.*)

L.C.: É a Primavera.

U.L.I.: Não, são pássaros.

RUBEN A., *Triálogo*.

Rememorar não é propriamente aquilo que melhor faço. Nunca foi. Marca-me menos o que foi feito do que aquilo que ficou por fazer. Sinto menos falta do que vi e ouvi do que de tudo quanto, por múltiplas razões, me escapou. E raramente sinto vontade de voltar ao que fiz. Tenho em curso, aliás, um exercício de ego-história, muito universitário e muito francês, que não me sai das mãos. Tudo isto para lhe dizer, Ricardo, que, de facto, não sou boa a fabricar passados. Prefiro, por isso, tentar reativar, sob uma outra forma, aquilo a que Castoriadis chamou os “indícios de possibilidade” que o tempo manteve suspensos, dar-lhes espaço no presente, criar cruzamentos, pequenas constelações de ideias, imagens, referências, palavras e sensações... no e com o presente. Uma espécie de dramaturgia do detalhe, do fragmento, que, de obsessão em obsessão, nos permite chegar a um *qualquer todo*, a que aqui chamarei *trialogar*.

Fragmento 1

Ando a ler o “sempre desconcertante Ruben A.”¹ minhoto (tardio) de coração, mas cuja anglofilia precoce o levaria até Londres, onde, nos palcos “ou na telefonia”, (re)descobre o mundo do teatro – o de Shakespeare, em particular – “de livro nas unhas”² Nas palavras de sua prima, Sophia de Mello Breyner, trazia sempre consigo “alvorço e início”. Coincidência ou não, o que é certo é que estas deambulações *rubenianas* me fizeram pensar em si. Perguntava-me, por exemplo: quem melhor do que o Ricardo para encenar, hoje, um texto como *Triálogo*? Para entender o humor, a ironia, o desespero também, as figuras geométricas, os animais domésticos, ou o pragmatismo *very british* da personagem U.L.I. (Uma Lady Inglesa), imaginando, talvez, uma dramaturgia amplificada e irreverente do texto – como diria Ernesto Sampaio, a peça é curta –, cruzando-o com outras “fantasmagorias”³ deste não menos irreverente autor que tanto deve aos modernismos? “Um escritor meio surrealista, meio anarquista, meio delirantemente satírico”, nota António Quadros, “que, através de uma estética do absurdo, era capaz de tanto nos revelar sobre nós, como sociedade, como humanidade, como país”...⁴ O mesmo poderíamos dizer de Almada Negreiros ou de Alfred Jarry, autores da sua predileção, cujos textos exuberantemente coloquiais estiveram na origem de dois dos seus mais inventivos e memoráveis espetáculos. Isto, claro, sem esquecer Ionesco...

Fragmento 2

As Lições era um dos espetáculos favoritos do Paulo Eduardo [Carvalho],⁵ que eu perdera, não sei por que razão, e que só agora descobri, graças à sua decisão lúcida de contrariar o carácter efémero do teatro, assegurando o registo cuidado dos seus espetáculos. Reli a peça de Ionesco, vi e revi o espetáculo. Se a primeira me deixou algo indiferente, o segundo surpreendeu-me pela absoluta invenção e imprevisibilidade. O texto dilata-se, o palco *agiganta-se* – palavra muito do agrado de Ruben A. –, o que mostra, como muito bem diz, que não é o texto ou o seu género que determinam necessariamente o (seu) trabalho, mas a maneira como são abordados. Se o desejo de subverter os códigos teatrais – da comédia naturalista ao *boulevard*, passando pelo *grand-guignol* – é evidente na obra de Ionesco, o seu espetáculo leva esse desejo mais longe, graças àquilo a que eu chamaria um dispositivo de circularidade extensível, potencialmente infinita, numa clara relação metonímica com o gesto fatal do Professor. E se a dramaturgia ampliada da peça é claramente assumida (na fina enxertia de textos de Feydeau, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro com o de Ionesco), são os desdobramentos cénicos que potencializam a máquina teatral do espetáculo: sonorização e ampliação da voz, criação de duplos das personagens a várias escalas – desde logo, as muito *balthusianas* Alunas, mas também a Governanta como duplo e cúmplice do Professor, com o seu justíssimo penteado fálico, e que muito lembra o “Anjo” de Paula Rego; a Máquina Muda como duplo e extensão da maquinaria da linguagem; e, claro, as variadíssimas mutações desse Professor-clown-macabro-rufia-suburbano-padre-de-província-lobo-mau-serial-killer... E muito haveria a dizer sobre o tratamento do paternalismo como variação do patriarcado, cuja dominação sistémica assenta, antes de mais, no funcionamento totalitário da língua, na sua perturbadora redução e simplificação – assunto de uma atualidade gritante nos dias que correm.

Cada imagem projetada nesta sala de espelhos – que se pode declinar em poço da morte, carrossel, comboio-fantasma, casa do terror, *cabaret* gótico, etc... – reflete a circularidade do discurso e o movimento espiralar da ação, situando o espectador numa inquietante estranheza, algures entre a Feira Popular, as emblemáticas gravuras de M.C. Escher e o melhor cinema de Tim Burton, onde incluo o genial *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*. É claro que, como muito bem gosta de precisar, “tudo é construído a partir do trabalho dos atores”, os *superformers* Emília Silvestre, João Reis, Micaela Cardoso e Paulo Castro: *reincidentes* implacáveis, voltam sempre ao local do crime, aos seus espetáculos.

Fragmento 3

Apercebo-me, entretanto, de que já ultrapassei o número de caracteres que me estava destinado. Deixo à personagem L.C. (Luís de Camões, em *Triálogo*) *le mot de conclusion*: “Escrevem-se grandes obras com penas de pássaros ainda não domesticados.”

- 1 Eduardo Prado Coelho – In *O Mundo de Ruben A.*, org. Liberto Cruz, José Brandão, Nicolau Andresen Leitão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2.^a edição, 2001, p. 158.
- 2 Ruben A. – *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia – Volumes I, II e III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020, p. 613-14.
- 3 António M. Feijó – In *O Cânone*, ed. António M. Feijó, João R. Figueiredo, Miguel Tamen. Lisboa: Tinta-da-china, 2020, p. 448.
- 4 António Quadros – In *O Mundo de Ruben A.*, *op. cit.*, p. 149.
- 5 (1964-2010) Ensaísta e crítico teatral, tradutor e professor, foi um colaborador próximo do Teatro Nacional São João. Autor do livro *Ricardo Pais – Actos e Variedades*, sobre o percurso de Ricardo Pais até à data de publicação. Porto: Campo das Letras, 2006.

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

*Tradutora, investigadora teatral e professora
no Instituto de Estudos de Teatro da Universidade Sorbonne Nouvelle.*

Aplaudir outra vez, aplaudir melhor

Dizemos de algumas pessoas serem maiores do que a vida para as diferenciarmos de outras pessoas às quais chamamos forças da Natureza, aparentemente descritor modesto das primeiras. De Ricardo Pais poderia tentar-nos a fórmula *maior do que o teatro*, mas isso não definiria com justeza um gigante da montanha. Seja como for, estamos certamente perante uma figura maior entre o mais alto coturno português.

Primo afastado da linhagem de admiradores que melhor dirão, o meu modesto panegírico é, para meu orgulho, consolado pelo convívio grato com o homenageado. Incontáveis foram as horas ao telefone em que o motivo inicial, tornado, entretanto, náufrago boiando sobre tristes ripas, havia progredido para esta ou aquela divagação, fosse um texto de Noël Coward, fosse um fado do Hilário, onde ele e Pascoaes deveriam ter coisas para dizer um ao outro. Tanto calcorreava com uma sombrinha a alameda da memória, como logo a seguir disparava a sombrinha, qual torpedo de irritação, a um ícone moderno. Para ele, tudo podia ser péssimo e brilhante à uma, mas só a ele assiste o segredo desse não necessário paradoxo. Se o Ricardo fosse uma denominação religiosa, inauguraria a dos repentistas do sétimo dia.

Tenho tido o privilégio de ser contemporâneo de grandes humanos. Tenho tido o dissabor de ser contemporâneo de outros desgraçados humanos. Ricardo Pais pertence inteiramente à prévia classe e a sua extraordinária carreira merece prolongada vénia. Desde a minha adolescência de espectador que me vejo formatado pelo trabalho do Ricardo. O seu teatro, da sua exuberância à sua minúcia, tem sido uma inspiração constante. Mas, entretanto, juntei à sua obra o refrigério da sua amizade e isso é para mim um bem inalienável.

Na sua voz ferida *à la* Barbara, o teatro português encontrou a sua voz. Ao longo dos anos, vi no Ricardo não apenas o criador brilhante que tantos admiram, mas também o homem generoso, curioso, enérgico e apaixonado pela vida, mesmo quando descia às mais baixas nervuras da melancolia, como se descesse para apenas emergir com novo licor sazonado pela impaciência dubitativa de onde os melhores extraem a sua fermentada criação.

A certo passo da tragédia *Cato* de Joseph Addison, diz a personagem Márcia: “My father never, at a time like this,/ Would lay out his great soul in words.” Gastar a grande alma de Ricardo em palavras parece indigno de a celebrar. Mais Próspero do que Pais, hoje e sempre é à tua!

DANIEL JONAS

Escritor.





al mada nada

de Ricardo Pais

a partir de *Saltimbancos* e outros textos

de Almada Negreiros

dur. aprox. 1:15
M/12 anos

Espectáculo
em língua portuguesa,
legendado em inglês.

dramaturgia
Pedro Sobrado
cenografia
Manuel Aires Mateus
figurinos
Bernardo Monteiro
música
Rui Silva
desenho de luz
Nuno Meira
desenho de som
Joel Azevedo
elocução
e preparação vocal
João Henriques
marchas militares
(consultoria)
Miguel Andrade Gomes
guião e encenação
Ricardo Pais
com **Manuel Tur**
assistência de encenação
Vera Santos

interpretação
Pedro Almendra
(ator)
Bruce Almighty
Deeogo Oliveira
Lagaet Alin
Max Oliveira
Mix Ivanou
Roberto Mendes
(Momentum Crew)
e **Rui Silva**
(percussão)

O espetáculo integra excertos dos seguintes textos de José de Almada Negreiros:

Saltimbancos, 1916 (In *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002)

A Conferência n.º 1, 1920 (In *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006)

A Invenção do Dia Claro, 1921 (In *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006)

Orpheu 1915-1965 (Lisboa: Ática, 1993)

A tradução do “folhetim radiofónico” para russo foi realizada por Vitali Arseniev.

A banda sonora inclui ainda temas tratados a partir dos originais:

“I Put a Spell on You”, de **Screamin’ Jay Hawkins/Slotkin** interpretação **J. Hawkins** (Sony Music, 1991)

“Menina, Dança, Dança”, de **João Maria Redondo de Azevedo** interpretação **Conjunto António Mafra** (Orfeu, 1986)

“No Time Before Time” e “Possessed”, de **Alexander Balanescu** interpretação **The Balanescu Quartet** (Mute Records, 1992)

“April in Portugal”, de **Raul Ferrão/Jimmy Kennedy** interpretação **Esquivel** (RCA Victor, 1958)

“Gelem Gelem”, tradicional arranjos e interpretação **Rromano Dives** (Rromani Baxt, 1992)

“La Bella Ciao”, versão **Pascal Comelade** interpretação **Bel Canto Orquestra** (Les Disques du Soleil et de L’acier, 1990)

coprodução
**Companhia de Teatro
de Almada**
Teatro Nacional São João

estreia **26 Mar 2014**
Teatro São João (Porto)

Conferência improvisada

RICARDO PAIS

0. Infinito/nada

Numa das minhas recentes insónias, estive a ler sobre o *nada* e sobre o *infinito*, para perceber se os dois conceitos, que tenho simultaneamente por contraditórios e afins, poderiam esclarecer alguma coisa do que faço em *Turismo Infinito* e *al mada nada*. Estive a ler sobre o *infinito* na filosofia, na antropologia, na cosmologia, e depois pus-me a ler sobre o *nada*, nas mais diversas concepções, da kantiana à sartriana, etc. Cheguei à conclusão de que tinha escolhido muito bem as duas palavras porque dão para tudo. Fazer *Turismo Infinito* primeiro e *al mada nada* depois, e pretender que o infinito e o nada são dois pólos do meu trabalho é a prova evidente não só da minha ignorância e pesporrência como também do meu total desprezo pelos conceitos amplificados e possidónios que frequentemente bordam os lenços de namorados da rapaziada da dança contemporânea.

1. Feitiço

O espectáculo funciona por despistes. Como optámos por um texto de Almada Negreiros, *Saltimbancos*, que tem um enredo evidente em que se opõe, vertiginosamente, a vida de um quartel sob um sol a pique (onde em três meses se preparam os pobres esfomeados portugueses para a Guerra de 1914-18) ao que fica de fora – família, amor, mulheres –, começamos *al mada nada* limpando o cenário dos restos de *Turismo Infinito*. Um soldadinho entra para arrumar a casa. Criamos, no fundo, um preâmbulo para o novo espectáculo. Dir-se-ia que escolhemos “I Put a Spell On You” de Screamin’ Jay Hawkins por fetiche. (Em *Fausto. Fernando. Fragmentos*. [1989], o tema era usado na versão de Nina Simone, num dos momentos de reflexão pessoana sobre a concatenação de universos vazios até à interrogação infinita.) A inserção da canção parece inocente, ou arbitrária, mas não é. Num dos *subplots* desta história de saltimbancos ciganos numa aldeia turística à beira-mar, “I Put a Spell On You” encobre o *feitiço* que é deixado dentro do corpo de uma rapariga, que representa, de algum modo, o modelo da sopeira que se enamora do magala que, dentro de poucas semanas ou meses, estará nas trincheiras da Grande Guerra. Saberemos, no decurso do espectáculo, que ele passa as noites com ela à beira-mar, embrulhados no xaile dela. Depois, o texto lança a suspeita de que a rapariga está grávida. “I Put a Spell On You” tem que ver com deixar a sua semente algures, sabendo que se vai partir para a *ignorância da morte*.

2. Fato e sapatos

O espaço fica finalmente vazio. Aproveitando a agilidade acrobática, ou aquilo que os *b-boys* chamam *power moves*, fazemos surgir, ao fundo do cenário, soldados de pernas para o ar. Vemos apenas o corpo da cintura para cima, as pernas oscilam sob o efeito de um vento estranho.

Somos induzidos num universo que ilustra a própria escrita pré-surrealista, aceleradamente modernista, de Almada Negreiros, que foi o que primeiramente nos seduziu em *Saltimbancos*. Por entre estas pernas surge uma personagem, também militarizada, mas mais *souple*, mais cheia de si, trazendo consigo um fato e um par de sapatos. Trata-se do fato e dos sapatos que o actor, o Pedro Almendra, usou no espectáculo anterior, quando interpretava a personagem de Fernando Pessoa. Com ele, traz também um texto de Almada que descreve um encontro no Martinho da Arcada com Fernando Pessoa, que vivia aterrorizado pela tempestade – aliás, aterrorizado por tudo o que fosse elementar ou desafio do corpo e da sensualidade. O episódio prova a diferença entre os dois autores. Partimos, pois, de um prólogo patusco para um pequeno acontecimento surreal, com os soldados de pernas para o ar, como se das trincheiras não tivessem coragem de levantar a cabeça. Em ambiente onírico, dá-se a entrada de Almada, que se justifica da sua diferença em relação a Pessoa. Se este, na sua pluralidade, conseguia criar-nos um *universo*, aquele, no seu eclectismo, consegue outrossim criar-nos uma *cidade*. Entramos num espectáculo que se passa num país, e isso é-nos trazido por Almada Negreiros, apesar do estilo pretendidamente cosmopolita e modernista desta escrita. Vamos contar uma história portuguesa, pré-fascista e pré-tuga.

3. “Menina, dança, dança”

Bem, eu adoro este tema! Sobretudo pelo “recitativo”, que é justamente a parte que mal aparece no espectáculo. Canções como esta dissociam o António Mafra de toda e qualquer referência na música portuguesa e questionam-nos sobre o talento épico-poético que assolou Lisboa, o seu fado e a sua cançoneta até à náusea. Há nela uma reflexão sobre a condição humana popular em regime de pura euforia – a canção poderia ser erigida em hino nacional do Norte! Esta “Menina, dança, dança” celebra a necessidade de dançar enquanto se é jovem, para não se ficar sozinho – leia-se, sem homem, sem sexo – e assim chegar a velho. (Este espectáculo exclui, de facto, qualquer intérprete feminino, e isso não é um acaso.) Ora, a juventude desta gente vai acabar na guerra. A moçoila que fica sozinha em casa a masturbar-se porque o soldado já nem a acompanha à fonte para ir buscar água fresca que a tire do “mal” que ela sente – que eu suspeito ser gravidez –, e muito menos para a consolar no seu desejo, é uma menina que há-de querer ter dançado o que baste para conservar alguma alegria que sobreviva à guerra.

4. Cavalaria

Com o Pedro França* inicia-se uma sequência de solos quase imperceptivelmente representativos da actividade da cavalaria, a partir do seu próprio objecto-símbolo – o cavalo. Quatro bailarinos distendem o seu léxico tradicional, atlético e competitivo, para se moverem num tempo que não tem nada que ver com o tempo “partido” típico do *beat* do *breakdancing*. Tentam inventar por si, a partir de um pequeno fragmento ou de uma ideia que lhes foi dada, o episódio dos cavalos no picadeiro, do volteio à cobrição das éguas e ao encontro entre um cavalo e Zora, a misteriosa protagonista ausente deste palco. Representam-se estes cavalos, cada um com as suas características, de alguma forma deslocadas no tempo das que são ditadas pelo narrador. Considerei esta sequência a mais difícil do espectáculo, até porque não podia depender de mim, a não ser na sugestão do que serviria de inspiração ao movimento – temas do texto, armadilhados

e distribuídos –, com o faro que me é característico de discernir a correspondência que cada expressão poderia encontrar na natureza própria de cada um destes jovens intérpretes. Trata-se de um retrato de si próprio enquanto cavalo. A minha estupefação é tão grande perante a imaginação e elegância destas criaturas, a sua manifesta especificidade individual, como perante a minha própria capacidade de moldar aquelas propostas. Não tanto pela sua integração no conceito geral de espaço e tempo, como pela total recusa dos cânones da coreografia, *strictu sensu*. Nesse sentido, estes Momentum Crew não poderiam estar mais longe do *b-boying*, pela óbvia necessidade de representar-se para além do seu hábito, para além do dever acrobático do *breakdance*. O corpo cria um espaço novo para si próprio e, portanto, um tempo completamente novo. Este é o início daquela parte do espectáculo na qual o Pedro Almendra, o Rui Silva e os Momentum Crew se encontram realmente com qualquer coisa nova. Pode ser a coisa menos impactante do espectáculo, mas quanto a mim – sem qualquer pretensão, porque não é mérito meu – é o momento que põe em questão o verdadeiro sentido da técnica: para que serve a técnica, seja ela de *breakdance*, seja a da dança clássica, moderna ou contemporânea, senão para redescobrir a pessoa por si própria para além dos limites codificados de cada um dos movimentos obrigatórios?

5. Somos todos interseccionistas

Em *Saltimbancos*, Almada alterna mundos com mundos. Por um lado, porque se interseccionam efectivamente no tempo mental das personagens, e isso é alucinação narrativa – elas estão num sítio a pensar noutro. Nesse sentido, aliás, somos todos interseccionistas, mesmo que não saibamos escrevê-lo. Não se trata especificamente de interseccionismo enquanto estilo ou corrente, digamos. É interseccionista o estilo em que uma coisa gera outra, e a gera visual e auditivamente à nossa frente sem que percebamos porque é que isso está a acontecer na cabeça de quem escreve. Há depois as intersecções que o espectáculo inventa – são de outra natureza –, como as que ocorrem num momento qualquer da vida do quartel, durante o circo ou no rondel que se improvisa no adro da igreja, já no final do espectáculo, ou ainda aquelas que sobrevêm na vida íntima da rapariga que o muro do quartel exclui e na solta vida imaginativa da ciganita, que o espectáculo narra e, até pela leitura, metaforiza. Em todos os lugares, há momentos em que a mente se perde. E a mente perde-se pela agilidade brutal de Almada Negreiros: essa é, nesta obra, a marca do grande escritor – e o pesadelo de estimação do Pedro Almendra! Não é só o modernismo acelerado, um certo mecanicismo futurista e uma centena de coisas que lhe são academicamente atribuídas, mas, especificamente nesta obra, inspiração, instinto e velocidade divinos. Convém que se lembre que essa aceleração age sobre uma historieta que está para ser contada, e que coincide com o melodrama do Portugal mais pobre. Um país de que Almada manifestamente se compadece, cujos vícios, alacridades e alarvidades ele critica, como se vê pelo episódio da cobrição, mas também em cuja alegria e encanto se compraz, naquela maneira que viria a ser o ínvio caminho do Secretariado Nacional de Informação. É nesta confluência estranha que um velho antifascista como eu se vê obrigado a descobrir um grande escritor. É como se eu dançasse com a saia que ele deixou vazia, como o Max Oliveira faz no seu solo. As saias, aliás, são aqui as mulheres ausentes, a sua assustadora representação.

6. *What a lovely war!*

O espectáculo faz-se de uma certa miscigenação. Começa no facto de os Momentum Crew, na formação com que aqui se apresentam, serem compostos por um bielorusso, um russo, um martinicano e três portugueses. Mas a guerra também foi um lugar de encontro. O grande momento de *Oh, What a Lovely War!* da Joan Littlewood¹ era aquele em que o soldado alemão saía de braços abertos da sua trincheira para abraçar o soldado inglês, porque era Natal. Uma das coisas que hoje marcam o mundo é a transnacionalidade, o cruzamento entre pessoas de todas as nações e raças, com todos os problemas que isso oculta. Os Momentum Crew são disso um exemplo extraordinário. Na nossa primeira sessão de trabalho, perguntei ao Lagaet, que é da Martinica francesa, o que é que identificava da sua terra e da sua família na improvisação que acabara de fazer. Respondeu-me, apontando para o chão da Sala Branca e para os colegas sentados à volta: “Esta é a minha família e esta é a minha terra.” Entendi desde cedo que havia que introduzir neste espectáculo alguns elementos de uma *internacionalização* à moda antiga, para além daqueles que o *b-boying*, por natureza, celebra e pratica. A determinada altura, o desejo de um dos soldados-cavalo e a sua vocação marcial são transformados num sonho desencadeado por “Gelem Gelem”, uma canção cigana declarada hino internacional Rom em 1971, em Londres.

7. $1 + 1 = 1$

O cavalo prateado é o cavalo rebelde. É o cavalo que não liga a ninguém, que galopa picadeiro fora, encostado à trincheira. Cria para si um espaço que mais nenhum deles criou. Não tem público, vive mais no espaço do que no tempo. Não está ali para cobrir a égua na hora marcada, nem vai chegar a fazê-lo. Este cavalo que o Deego representa é aquele que vai ao encontro da inocência da “petiza” que está ali, escondida ao fundo da trincheira onde os soldados assistem alarvemente à cobrição dos cavalos, que é um acto simultâneo de brutalidade e de desejo – naturalmente, o desejo obrigatório é sempre uma brutalidade. A menina está carregada de fantasmas sexuais, entre eles, um eventual abuso por parte do pai, mas também aqueles naturais aconchegos das rosas que florescem no seu próprio sexo em noite de trovoadas, quando está deitada na *roulotte* paupérrima da trupe cigana. A solidariedade total entre o cavalo livre das andanças da cobrição, que avança pela linha limite do círculo do picadeiro – círculo que é tão importante no texto como no espectáculo –, e aquela criança a despontar para o sexo, contorcionista do circo dos ciganos, é o grande achado desta obra. É o ponto onde tudo converge: a noite e o dia, a luz e o escuro, a luz natural e a luz artificial, o poder, o medo e a liberdade vivida por dentro. É certo que o Espectáculo só faz sentido quando a luz natural já se extinguiu, e isso tem um preço. (Nunca estudado nem fixado pelas governações, passe o mau gosto.) Mas é naquele momento também que converge a tolerância que só a sensualidade ingénua e animal, anterior a todo o sexo, consegue transformar em beleza. O cavalo é prateado, elegante, não tem ademanos de cavalo de circo nem a brutalidade ostensiva do grande cavalo árabe, erótico. É um objecto de sonho, pela própria cor da sua pelagem. Este ser em liberdade por dentro do quartel fechado vai encontrar-se com esta criança extraordinária, que está para descobrir tudo de si, mas que é sobretudo uma vítima de terrores: o da pobreza, o da fome, o do trabalho forçado. Ela afaga-o como só se afaga um primeiro amor. O encontro entre estas duas criaturas é, repito, o cerne desta história. Para nós, no espectáculo,

é o momento de harmonia absoluta. É interessante que tenha sido criado solitariamente por um dos bailarinos. Furneci todos os dados para se perceber a situação e ele apareceu com o monólogo – perdão, com o solo (é defeito de fabrico!) – praticamente todo desenhado. O Deogo consegue ter a seu favor um silêncio de extrema poesia, um momento a que a encenação não foi indiferente. Fazemos uma coisa arriscada, que é parar o espectáculo para respirar, para permitir que o suor de três ou quatro sentimentos primordiais se tornasse tão transparente e brilhante como a própria prata do pêlo do cavalo, ou como os caracóis negros e desgrenhados da ciganita de pernas ao léu. Se isto não tivesse os tiques de modernidade quase nevróticos do próprio Almada, nos seus vinte e três anos, seria, mesmo assim, um momento de poesia fantástico. Tendo-os, também o é! $1 + 1 = 1$ numa insondável apoteose.

8. Folhetim radiofónico

Há um pequeno episódio em que Zora deveria ir buscar lenha, mas distrai-se com as coisas que encontra no caminho. Faz o reconhecimento da paisagem. Cada terra é, para ela, um país, porque é uma nómada, uma artista itinerante. Pensámos em abdicar deste episódio, que nos é agora indispensável. A passagem ajuda-nos a perceber o universo da criança – e quão tremendamente complexo e freudiano era o universo de Almada. Nas várias sinopses que foi fazendo do *Saltimbancos*, o Pedro Sobrado foi integrando o que está explícita e implicitamente contido na narrativa. A dada altura, pensei que seria engraçado se, de repente, estivéssemos a ler em cena o nosso próprio material de trabalho, conduzidos pela rádio, na sua quase abstracção. No interior destas imagens, reencontro aquilo que ouvi durante anos pela rádio, a partir do aparelho Philips que havia na nossa sala de jantar. Não havia outras imagens para além das que criávamos através do que nos entrava pelos ouvidos. Sempre fui fascinado por isso. Achei que seria interessante que houvesse um momento em que o que acontece fosse contado *direitinho*, como eram contadas as histórias para crianças dos folhetins radiofónicos na Emissora Nacional. Este episódio transforma-se numa historinha que, vinte ou trinta anos depois, já poderia ser parte de um folhetim radiofónico. Inventámos uma maneira de trazer o rádio de *Turismo Infinito* cá para dentro. É o rádio que o etilizado Álvaro de Campos traz encostado ao ouvido, como quem ouve o relato, saindo-lhe por acaso, entre trovoadas, um acompanhamento ao “Ai, Margarida”. No programa de *Turismo Infinito*, o Pedro Sobrado falava-me da sensação de que o texto nos chega por ondas de radiofrequência. De repente, o mesmo rádio vem trazer-nos, propagando-o por ondas, aquilo que é mais directo, porque mais sintáctica e narrativamente esclarecido. Sendo mais *simplezinho*, faz a ligação entre o que aconteceu e o que vai ainda acontecer. Antes, ouvimos um dos soldados ler em russo uma carta que lhe chegou provavelmente às trincheiras da frente oriental. É a tradução do texto que passa na rádio mais tarde, recorrendo aos tempos e entoações típicos da tradição dos anos 1940-50. Isto aposta numa espécie de transdimensionalidade do som, ao mesmo tempo que se toma o chão muito mais como um tablado do que o foi em *Turismo Infinito*, onde toda a gente parece flutuar, como se o texto transportasse os actores com asas nos pés. Em *al mada nada*, o texto percute as próprias tábuas e, quando se chega ao “combate” entre bailarinos – e os Momentum são os saltimbancos de hoje –, o palco torna-se enfim em tablado flamenco, sem medo do seu próprio ruído, parte integrante da percussão que ressoa nas nossas cabeças nestes nossos dias de desintegração, que Almada nos ajuda a representar. Almada acende um cigarro e descansa de si próprio, ouvindo a sua história contada por outros. Os outros somos nós, os do teatro.

9. Confidências

Havia que encontrar uma forma de, a determinada altura, pôr Almada na sua solidão, no meio de si próprio. Quando o Pedro Almendra liga o rádio, enquanto se veste de chefe de pista para a narração final, isso corresponde à necessidade de mostrar Almada numa certa intimidade. É um acontecimento que prepara aquela “confidência” d’A *Invenção do Dia Claro* sobre as viagens que tem na cabeça e ainda não fez, um texto em que se dirige à mãe. Descobrimos aí um artifício para não esquecer a mãe (que morreu muito cedo, quando Almada tinha apenas três anos), mas também a legitimação desse desígnio através das histórias que tem para lhe contar e que vai inventar, histórias de viagens que não fez nem fará. Ou se fez ou fará, as conta porque estão na sua cabeça antes mesmo de terem sido feitas. No espectáculo, este momento pareceu-me absolutamente essencial. Somos um país de filhos de mãe: ela está sempre a mais ou a menos.

Inscrevemos um círculo no interior de uma forma de geometria irregular, geometria com que este cenário gigantesco, no seu genial minimalismo, parece suspender-se no espaço. Em resumo, deixamos Almada a girar sobre si enquanto fala consigo porque não é capaz de sair do seu próprio círculo, tornando-se a si próprio participante da ginástica a que o cenário convida. Nestas circunvoluções do Pedro Almendra, o que está a ser dito é um motivo de abstracção do próprio movimento, não uma sua ilustração ou sublinhado, ou sequer um seu gerador. São exercícios que põem o movimento a viver na periferia ou – se pensarmos no cenário do Manuel Aires Mateus – na aresta da própria palavra.

10. Banda sonora

Quando chegámos à *battle* (para usar o vocabulário dos nossos *b-boys*), atingimos o ponto em que finalmente o bombo e a banda sonora do Rui Silva e a percussão física dos Momentum Crew funcionam como fundo ao texto de Almada, sem qualquer pretensão de convivência cénica com ele. Isto é uma espécie de apoteose que se auto-comenta em desastre cénico. Nesta cena, a percussão musical e a percussão dos corpos são parte indispensável da banda sonora de *al mada nada*. É um momento em que, estando a ver muito, estamos a ouvir o mais possível. Não sucede o mesmo quando estamos a assistir aos solos equestres. Aí, o que vemos e o que ouvimos são a parte interior ou exterior um do outro. Aqui, não.

11. Um luxo?!

Partimos de um autor porque o queremos testemunhar, trabalhando a partir de um texto seu, ou do conjunto dos seus textos, ou dele próprio... Mas partimos também de um autor para nos apropriarmos de uma coisa que, manifestamente, temos a pretensão de tornar nossa e, assim, não só lhe fazer justiça como *superá-la*. Não há sonho mais tolo – nem mais fascinante. Fazemos teatro da escrita que o não quis ser, cansados de laborar sobre as grandes matrizes, numa terra que se recusa a aprendê-las e a ensiná-las. Um vício, uma manobra de diversão angustiante, perigosa – um luxo?!

12. Partir

Ninguém *parte* de Almada, nem um cacilheiro para Veneza. Partimos todos de nós próprios. Tantos textos vão ficando a flutuar à tona da água, *inesclarecendo-se* mutuamente. Falar de um espectáculo corresponde a pouco mais do que a uma pretensão academizante, uma masturbaçãozita obrigatória, e, claro, uma legitimação institucional. Boa noite a todos, poucos, muitos, quase ninguém, nada.

1 Musical épico brechtiano estreado em 1963, numa produção do Theatre Workshop, companhia dirigida por Joan Littlewood.

* Roberto Mendes (nesta reposição do espectáculo).

Extractos de uma conversa com Ricardo Pais, realizada a 17 de Fevereiro de 2014 e editada por Pedro Sobrado, publicada originalmente no Manual de Leitura de *al mada nada* (2014).





Sol às escuras

Sobre *Saltimbancos* e a dramaturgia de *al mada nada*

PEDRO SOBRADO

1.

Dos seus próprios livros dizia o jovem Almada que “devem ser lidos pelo menos duas vezes prós muito inteligentes e daqui para baixo é sempre a dobrar”.¹ Na mesma época, ou quase, mas na *trincheira* oposta – pois que repudiava os futuristas, cujo futuro dizia ser um pretérito perfeito –, o vienense Karl Kraus fazia uma recomendação análoga em relação às suas obras, dizendo preferir que não fossem lidas a que fossem lidas uma única vez: “Não gostaria de ser responsável pelas congestões de um idiota com falta de tempo.”² Entre Kraus e Almada, como entre Deus e o homem, há uma diferença dos diabos. Mas, por certo, a advertência do acerbo arauto dos últimos dias da humanidade agradaria também ao *ingénuo* anunciador dos primeiros dias da humanidade, ou de uma nova humanidade.

Inteligentemente, os idiotas que urdiram a dramaturgia de *al mada nada* não economizaram tempo com *Saltimbancos*, lendo-o duas vezes de cada vez que o liam, até que se convencessem a adoptar estas supostas *parole in libertà* por eixo dramático do espectáculo – e sobretudo depois de se convencerem a fazê-lo. “Ler até tresler é parte da nossa profissão”, diz uma das velhas actrizes da *Madame* de Maria Velho da Costa. Chegámos ao ponto de especular sobre pequenas coisas, ínfimas coisas, como se a ficção de Almada fosse um jogo de esconde-esconde, uma charada ou – como ainda pensamos que é – um enredo diabolicamente construído, apesar dos tiques e truques de uma falsa “escrita automática”: que telhado encosta ao muro amarelo do quartel? que ângulo solar produziria determinada sombra sobre a parada? quantas horas decorrem entre a instrução militar sob um sol a pique e a cobrição dos cavalos, num picadeiro estriado de raios solares? de que mal padece a moça da vila, que a impede de merendar amoras? porque precisa de ir à mina d’água férrea? está grávida do magala que se acachou sob o seu xaile? por que razão Zora projecta o pai no homem imaginário que se despe por detrás de um castanheiro? que correlação há entre um lenço vermelho que cora ao sol, no quartel, e aquele, também vermelho, também alarmante, que o pai de Zora tem ao pescoço, durante o circo? – e daí para diante é sempre a dobrar. Pequenas coisas sem importância, ou talvez não. “Há umas determinadas pessoas, coitadas, que julgam não ter importância as pequenas coisas, de modo que, quem de facto souber fazer atenção à vida, lá lhe cabem as pequenas coisas, misturadas com as grandes.”³

2.

Saltimbancos é aquilo a que se costuma chamar um texto *difícil*. Almada atalharia: “Mas, tanto melhor, nós só gostamos do mais difícil.”⁴ Há algo de deliberado, de programado, nessa dificuldade que ostraciza aquele que se acerca do texto ignorando a senha que lhe conferiria assento numa assembleia de leitores *exclusiva* ou, para empregar o paleio do *marketing, premium*. De *K4 O Quadrado Azul*, outro texto futurista do mesmo período, diz-nos Fernando Cabral Martins que “parece destinado a estabelecer a comunicação no interior de um círculo de amigos, com poucas possibilidades de ser percebido por um leitor de fora dele”.⁵ São textos para *happy few*, textos que escolhem os seus leitores, odiando “a humanidade que se exprime”.⁶

Mas, sendo *Saltimbancos* um texto difícil, talvez se revelasse surpreendentemente fácil se acaso o pudéssemos ler como quem vê uma tela – a *Procissão Corpus Christi*, de Amadeo de Souza-Cardoso, por exemplo. Ou um quadro dos Delaunay, Robert e Sonia, casal que – no período em que *Saltimbancos* foi escrito – residia em Vila do Conde, ocupando uma casa baptizada com o nome La Simultané e privando de perto com Amadeo e Almada, entre outros. Indício do carácter tutelar dos Delaunay sobre o jovem futurista é a nota que encontramos, em epígrafe, na novela *A Engomadeira*: “Em todos os meus trabalhos eu guardo esta página para dizer o orgulho de ter como Mestre Mme Sonia Delaunay-Terk.”⁷ Em boa medida, é de pintura que falamos quando falamos de *Saltimbancos*. O subtítulo – (*Contrastes Simultâneos*) – vincula programaticamente o texto à prática artística cultivada nesses anos por Robert Delaunay, o simultaneísmo, que visava aplicar à pintura (mas também à moda ou à decoração) as teorias da percepção e da psicologia da cor, criando efeitos de movimento caleidoscópico através do agenciamento simultâneo das cores. Lemos em *Saltimbancos* algo análogo ao que visualizamos nos discos furta-cores de Delaunay. Todo o texto irradia um profuso cromatismo, mas é especialmente com o amarelo (do sol, do quartel) e o cinza (do brim, da sombra) que Almada compõe a primeira secção do conto; na terceira, o vermelho (do *maillot* de Zora) e o verde (da luz de acetilene e do tapete do circo) não apenas coloram a cena, mas *in-formam* a narrativa.

Neste cotejo detém especial relevância *Contrastes simultanées: Soleil et Lune*, pintura circular realizada por Robert Delaunay em 1913. Não apenas pelo nome roubado à luz do dia e encerrado entre parênteses curvos no subtítulo da ficção. A forma orbicular da tela do pintor francês é preponderante no enredo de Almada – manifesta-se no quartel, com os soldados “a rodar a quatro e quatro pela direita”, como “varetas de leque de rifa”; no picadeiro e no volteio dos cavalos, a girar em torno do capitão como o “carrossel da feira de sol”; no moinho de vento, no eixo e na mó “desde um instante parados para sempre”; na arena do circo... Revela-se principalmente no sol e na lua que presidem à primeira e terceira secções do texto, respectivamente:⁸ o primeiro encandeando o quartel, a segunda alucinando o circo. A tela circular de Robert Delaunay, como indica o seu título, engendra o movimento orbital dos astros, interessando-se pela passagem do tempo, pela forma como a noite rende o dia e o dia depõe a noite – e a ficção de Almada instala-se, move-se em tais circunvoluções. A narrativa fecha-se sobre um eclipse total. Por eclipse não designamos metaforicamente o súbito apagamento das luzes no circo – quando o último bico de acetilene se extingue sob o tumulto dos instrumentos e dos gritos lancinantes do pai –, mas o exacto fenómeno astronómico que a palavra designa: “Lá-ré-sol às escuras sol-sol-sol.” Dir-se-ia que, revestida do esgaçado *maillot* vermelho, Zora é o *analogon* desse eclipse solar: no acidentado número de ginasta contorcionista, o corpo da ciganita forma um “anel de ferro em brasa”.⁹

O espectáculo não é indiferente à geometria circular de *Saltimbancos*. Tal feitio é restituído pelas marchas militares, cujas duas fileiras abrem e fecham como o mencionado “leque de rifa”, e assoma também nas espirais de Pedro Almendra, que gira sobre si mesmo ao entrar e sair de cena. O actor também caminha em círculos durante o texto de abertura que expõe a natureza inversa – mas não adversa – de Pessoa e Almada, bem como na “confidência” extraída de *A Invenção do Dia Claro*, um texto que, rimando com o *turismo infinito* de Zora e dos saltimbancos, alude, em si mesmo, a um percurso circular: o regresso a casa, após viagens reais e imaginadas. No plano dramaturgico, o texto com que o espectáculo se encerra – o último fragmento da *Conferência n.º 1* – ensaia uma fuga para a frente, enuncia um propósito futuro, propiciando ao mesmo tempo o

fechamento do círculo: “Vai principiar, minhas senhoras e meus senhores!” No espectáculo, Pedro Almendra subverte a sintaxe dessa derradeira frase, autonomizando o vocativo para fazer dele já o início de uma outra coisa, abruptamente interrompida pelo *black out*. *Começar*, a última obra de Almada e o seu desígnio primeiro – um contraste simultâneo?

Uma confiança, íntima e geral: quando experimentámos a inclusão deste passo da *Conferência n.º 1*, não tínhamos em mente o conceito acima explicitado. Tanto melhor, porque os conceitos deixam-nos frequentemente em apuros, enquanto o acaso se mostra tantas vezes certo. “É isso o que faz as pessoas: ter a certeza do acaso.”¹⁰

3.

Falamos de pintura. Poderia ser tão ou ainda mais proveitoso invocar o cinema. Quando, no decurso do processo de trabalho, sentíamos necessidade de descrever o imaginário de *Saltimbancos* ou enunciar alguns aspectos temáticos e estilísticos, era à memória cinematográfica que recorriamos. Ricardo Pais lembrava que no quartel “os soldados formam uma mole, como os operários do *Metropolis*” de Fritz Lang, e a peculiar conjugação de praia e circo remeteu-nos quase imediatamente para *La Strada* de Fellini. Tal como o Zampanò de Anthony Quinn, o pai de Zora é um homem brutal, intimidante, que se veste de “atleta nu” para fanfarronar a sua força; à semelhança da cândida Gelsomina de Giulietta Masina, Zora rufa o tambor durante a indigente exibição...

Todavia, mais do que coligir umas quantas referências cinéfilas (anacrónicas, de resto, tendo em conta que *Saltimbancos* data de 1916), convém assinalar o carácter eminentemente cinematográfico desta escrita que, abolindo a pontuação e liquefazendo a sintaxe, ambiciona ser mais veloz do que o aparo – corrijo: mais veloz “que a *invenção* do aparo e da caneta”,¹¹ como se lê no *K4 O Quadrado Azul*. O discurso adere à percepção, debitando o que Bergson – filósofo que mereceu, por exemplo, a atenção de Amadeo – designou por “dados imediatos da consciência”. Como disse Ricardo Pais a Pedro Almendra numa das primeiras sessões de trabalho, “quem diz este texto tem de ser um escritor-cineasta”: escreve o que está a *realizar*, na acepção do falso cognato inglês *to realize* (perceber, dar-se conta) e no sentido cinematográfico do termo português. O aparo é a objectiva de uma câmara de filmar. Toda a primeira parte de *Saltimbancos* se nos oferece como um longo *travelling* que atravessa paisagens e multiplica perspectivas, um plano-sequência abruptamente cortado por um chamamento fora-de-campo, um grito que vem impor um *close-up* sobre o rosto da protagonista: Zora, uma menina de doze anos inesperadamente inscrita numa cena de bestialidade e violência sexual. Há em *Saltimbancos*, e muito particularmente nesse extenso primeiro capítulo, uma “continuidade cinematográfica”.¹² Nos nossos encontros dramaturgicos – sisuda designação para tardes e noites bem passadas em volta de um texto fascinante –, Ricardo Pais dizia também que era como se o narrador, o próprio Almada enfim, possuísse uma “grua no olhar”: a câmara sobrevoa a cena, permitindo-nos atravessar o muro amarelo do quartel, ver de cima os soldados na parada como régua de um leque, mas também perceber o brim molhado nos sovacos ou o sexo em riste de um animal. Erguemo-nos sobre os montes, avistando um rio lá em baixo, “como o estilhaço de um espelho deitado para cima”, mas descemos subitamente para nos determos nos vincos dos xailes de domingo ou em cascas de pinhões. Vemos as “lágrimas verdes” que os foguetes daquele querido mês de Agosto derramam

em pleno céu, mas também, um pouco depois, as “lágrimas de efeito” no rosto de Nossa Senhora, no interior da capela. Pelo ininterrupto fluxo de informação visual que ocorre em *Saltimbancos*, dir-se-ia que, em vez de onisciente, este narrador é omnividente – um *visionário*. “Já repararam bem nos meus olhos?”, perguntar-nos-á Almada no final do espectáculo.

A hiperpercepção sensorial a que esta *prosa-flash* (como lhe chama Luís Manuel Gaspar) dá vazão parece altamente devedora do enriquecimento óptico, depois também acústico, que o cinema produziu ao nível da apercepção. Este imprevisto alargamento e aprofundamento do nosso horizonte perceptivo foi-nos descrito por Walter Benjamin, num célebre ensaio intitulado *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*:

Os nossos bares e as artérias das grandes cidades, os nossos escritórios e as divisões das nossas casas, as nossas estações ferroviárias e fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Veio então o cinema e fez explodir este mundo de cárceres com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora viajamos aventurosamente por entre os seus escombros espalhados por toda a parte.¹³

Benjamin refere-se ao que um grande plano pode gerar – não apenas a explicitação do que anteriormente não era nítido, mas a revelação de novas configurações matéricas – ou àquilo que a câmara lenta produz, descobrindo nos movimentos já conhecidos outros inteiramente desconhecidos: movimentos “deslizantes, aéreos, supraterrâneos” (Aldous Huxley). Daí que o filósofo estabeleça uma intrigante correspondência entre o cinema e a psicanálise, uma vez que as teorias freudianas vieram abrir uma nova e profunda perspectiva no diálogo, tornando analisáveis coisas que, até à publicação de *Psicopatologia da Vida Quotidiana*, passariam despercebidas (um *lapsus linguae*, por exemplo). Conclui Benjamin: “A câmara inicia-nos no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional.”¹⁴

A este propósito, não deixa de ser interessante notar como um texto altamente cinemático se revela surpreendentemente freudiano, tendo na sexualidade o seu núcleo sensível. Deste “delírio fálico”,¹⁵ como lhe chamou Osvaldo Manuel Silvestre, que nos é oferecido na cobrição dos cavalos, ao “rasgão ocasional” no *maillot* de Zora, que lhe expõe o sexo em pleno espectáculo; da masturbação feminina que intersecciona marchas militares ao hirsuto violador que Zora teme no bosque, ao entardecer; do cornetim eufórico do pai à pequena mão com que, dormindo nos estofos da *roulotte*, a ciganita cobre o sexo “num alheamento de si” – uma série de imagens fálicas, metonímias sexuais, fantasmas eróticos atravessam a película. Com tal imbricação de cinema e psicanálise em mente, reavemos a pergunta que Almada faz n’*As Quatro Manhãs*: “Quem filmou o meu ser enquanto eu me sonhava?”¹⁶

4.

“O cinema é uma coisa e o teatro é outra”, advertia Almada quando, na década de 30, menorizava o primeiro, definindo-o como uma espécie de propedêutica para o segundo. “O ecrã não resiste à potência teatro...”¹⁷ Há radiofonia em *al mada nada*, mas, a despeito do carácter cinemático de *Saltimbancos*, talvez não haja cinema. Digamos que o cinema é na porta *ao lado*. Quando ouvíamos, pela primeira vez, como que em surdina, a linha melódica assaz cinematográfica de

um tema de Alexander Balanescu, pairando sobre o descanso solar de um soldado, Ricardo Pais comentou: “Parece que estão a passar um filme sobre o Vietname na sala ao lado.”

O exercício dramaturgico de *al mada nada* assemelhou-se, contudo, ao trabalho com uma velha moviola. Poderíamos dizer que segmentámos *Saltimbancos* em fotografias (fizemo-lo com barras verticais que enxamearam o texto) e trabalhámos com tesoura e fita adesiva. Em abono da verdade, diga-se que a primeira parte, a mais extensa desta prosa futurista de Almada, foi severamente castigada – material abundante ficou na mesa de montagem; o *footage* da terceira secção não escapou propriamente ileso, mas aí o nosso corta-e-cola foi menos laborioso. A segunda, brevíssima, não faz parte desta contabilidade, tendo sido convertida numa equívoca narrativa infantil, destinada ao folhetim de uma semi-imaginária Emissora Nacional.

Essa modalidade polida de vandalismo a que chamamos “edição” visou menos a simplificação do texto de Almada do que a exploração de alguns dos *contrastes simultâneos* que o habitam: a geometria tórrida do quartel *versus* a fluidez refrescante do campo; o corpo desapossado dos soldados *versus* o corpo livre das raparigas; a candura e inocência de Zora *versus* a brutalidade da *copulação assistida* dos cavalos; a opressiva ordem militar *versus* o desregramento e a permissividade circenses, etc. Se precisássemos de o resumir numa só frase, diríamos que a dramaturgia, ou melhor, o espectáculo (pois aquela não teve precedência sobre este) se interessou sobretudo pela *pobreza e contradição dos vários espectáculos*. (Daí que Pedro Almendra conserve ainda algo do *ringmaster* que, a dada altura, chegou a ser.) Referimo-nos, evidentemente, ao espectáculo de saltimbancos, cujo estrepitoso fiasco parece ocorrer sob uma lâmpada estroboscópica, mas também ao “espectáculo grátis” que a cobrição dos cavalos, em si mesma, configura, tendo por assistência os soldados alcandorados nas trincheiras e por banda sonora um escarcéu de “palmas e vivas e indecências”. Destes espectáculos – caracterizados, aliás, por um notável isomorfismo, porque ambos acontecem em círculo – a encenação apropria-se diversamente: se o volteio e a cobrição dos cavalos fornecem aos bailarinos a matéria-prima de uma sequência de solos, durante os quais os soldados se metamorfoseiam naquilo que vêem, o funesto espectáculo de saltimbancos estabelece uma relação de surpresa com a *battle brim*, com a qual partilha uma energia percussiva afim. No espectáculo equestre, vemos os bailarinos a cair para dentro de si mesmos; no espectáculo circense, os corpos participam numa dinâmica de extroversão.

Embora, desde a génese, o projecto de Ricardo Pais visasse estar à altura do carácter lúdico de Almada, de uma espontaneidade à flor da pele, do prazer sensual da improvisação física e do debuxo, e já não dar conta de um universo, sistema ou Obra (como sucede com *Turismo Infinito*), é legítimo supor que, afinal, com o *amor ao espectáculo*, à sua indeferível precariedade e liberalidade, *al mada nada* faz, sem que fosse deliberada, uma tangente ao próprio coração da arte de Almada. Como tem sido dito, o “Narciso do Egipto” tinha tanto de arlequim, *performer*, certamente de *homem do espectáculo*, não apenas na efusão heróica dos manifestos – a que Eduardo Lourenço chamou o “folclore do Modernismo”¹⁸ – ou das conferências, mas também nos poemas, ensaios, entrevistas e nesse peculiar *Bildungsroman* que é *Nome de Guerra*.¹⁹ Até mesmo no desenho, onde, diz-nos José-Augusto França, encontramos também “este amor ao acto físico raro, à representação, ao circo, em suma”.²⁰

Talvez aqui radique, em parte, a afinidade electiva de Ricardo Pais com Almada Negreiros, com quem – salvaguardadas as devidas distâncias, pois claro – partilha também um eclectismo

irreverente, um temperamento camaleónico que recusa a fixação num estilo, a veemência, o sentido da comunicação, etc. (Como já em 2009 via Nuno Carinhas, “se há alguém com quem Ricardo Pais pode ser comparado é com Almada Negreiros”).²¹ Quando Almada diz, na já citada *Conferência n.º 1*, que aprendeu a tocar cornetim de saltimbanco “porque o cornetim de saltimbanco é de ouro ao sol”²² dá afinal voz ao fascínio dos mecanismos de ilusão e disfarce, dos jogos de equívoco de que o teatro nunca parece saciar-se, e que estão no epicentro da insone demanda artística de Ricardo Pais. A esta luz, diremos, como no poema “Cabaret”: “Está mais que visto havíamos de vir a parar aqui.”²³ A esta luz também – uma luz *artificial*, a luz ‘esverdogada’ do “luar da acetilene” –, a fúria epiléptica do pai de Zora – berrando no cornetim, insultando o público, pontapeando a filha, esmurrando a mulher – e o seu desesperado esforço em levar o espectáculo por diante, mesmo quando o desastre é já uma evidência, adquirem uma outra tonalidade. Que o espectáculo se faça, e cumpra, corresponde afinal ao fundo desejo de permanecer – até para si mesmo, sobretudo para si mesmo – *credível* enquanto artista. O injurioso lamento do “homem de circo dos ciganos” – autor, actor e organizador do espectáculo, como a si próprio Almada se definia²⁴ – não é apenas grotesco, decadente, deplorável, mas também comovente: “Malandros cabrões a minha vida a minha arte.”

Nota: Todas as citações de *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* provêm do volume *Ficções* da Obra Literária de José de Almada Negreiros, publicado pela editora Assírio & Alvim.

1 José de Almada Negreiros – “Nota do Autor”, in *K4 O Quadrado Azul* (edição fac-similada). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

2 Karl Kraus – *Detti e contraddetti*. Milano: Adelphi Edizioni, 1999, p. 136.

3 José de Almada Negreiros – “Pa-ta-poom: Recordação de Paris”, in *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 77.

4 José de Almada Negreiros – “Conferência n.º 1”, in *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 45.

5 Fernando Cabral Martins – “O Disparo dos Fotógrafos”, in *Ficções, op. cit.*, p. 225.

6 *K4 O Quadrado Azul, op. cit.*, p. 16.

7 José de Almada Negreiros – “A Engomadeira”, in *Ficções, op. cit.*, p. 10.

8 Da segunda secção de *Saltimbancos*, a mais breve, que surge sinopticamente transfigurada no espectáculo, diremos que faz conviver os dois astros: o dia está a amanhecer e o sol anuncia-se, ao longe. Será legítimo pensar que, embora omissa na narrativa, a lua toma discretamente parte deste cenário crepuscular.

9 Tal magnetismo permitiria talvez repensar *Saltimbancos*: versando, por assim dizer, o Portugal dos pequenitos – é quase uma crónica desse Portugal que Almada conhecia *de cor* (“de cor, quer dizer – é o coração que se lembra”) –, a ficção publicada no *Portugal Futurista* adquire, a esta luz eclíptica, uma feição quase cosmológica. Hipótese menos excêntrica do que parecerá, se nos lembrarmos que, poucos anos mais tarde, numas acanhadas águas-furtadas de Lisboa, o protagonista de *Nome de Guerra* acaba por “tomar o partido das estrelas”... José de Almada Negreiros – *Nome de Guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 155.

10 “Conferência n.º 1”, *op. cit.*, p. 44.

11 *K4 O Quadrado Azul, op. cit.*, p. 16.

12 *Idem*, p. 6.

13 Walter Benjamin – “L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)”, in *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 305.

14 *Idem*, p. 306.

15 Osvaldo Manuel Silvestre – “A Ideologia do Estético no Jovem Almada: 1917-33”, in *Colóquio/Letras*, n.º 149/150, Jul. 1998, p. 25.

16 José de Almada Negreiros – “As Quatro Manhãs”, in *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 145. Joana Matos Frias adoptou este verso como título de uma comunicação realizada no Colóquio Internacional Almada Negreiros, em Novembro de 2013, na Fundação Calouste Gulbenkian. Aí, a investigadora tematizava o inconsciente cinemático de Almada Negreiros, partindo de algumas das suas obras poéticas e narrativas.

- 17 José de Almada Negreiros – “O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra”, in *Obras Completas 5: Ensaios I*. Estampa: Lisboa, 1971, p. 97.
- 18 Eduardo Lourenço – “Almada ou Do Modernismo como Provocação”, in *Almada*, org. Margarida Acciaiuoli. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1984.
- 19 No Manual de Leitura de *Exactamente Antunes*, Cabral Martins explicava que “o tom de todos os textos do autor Almada Negreiros [...] obriga a esquecer a ‘condição verbal’ deles para sugerir antes a presença de um *performer*”.
- Fernando Cabral Martins – “Os cinco elementos: O teatro como arte total em Almada Negreiros”, in *Exactamente Antunes: Manual de Leitura*. Porto: TNSJ, 2011, p. 22.
- 20 José-Augusto França – “Almada”, in *Almada*, org. Margarida Acciaiuoli. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1984.
- 21 Cf. *Público: P2* (22 Jul. 2009), p. 8.
- 22 “Conferência n.º 1”, *op. cit.*, p. 46.
- 23 José de Almada Negreiros – “Cabaret”, in *Poemas, op. cit.*, p. 123.
- 24 José de Almada Negreiros – “O Meu Teatro”, in *Obras Completas VII: Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 14.

Texto originalmente publicado no Manual de Leitura de *al mada nada* (2014).

Partimos de um autor porque o queremos testemunhar, trabalhando a partir de um texto seu, ou do conjunto dos seus textos, ou dele próprio... Mas partimos também de um autor para nos apropriarmos de uma coisa que, manifestamente, temos a pretensão de tornar nossa e, assim, não só lhe fazer justiça como *superá-la*. Não há sonho mais tolo – nem mais fascinante. Fazemos teatro da escrita que o não quis ser, cansados de laborar sobre as grandes matrizes, numa terra que se recusa a aprendê-las e a ensiná-las. Um vício, uma manobra de diversão angustiante, perigosa – um luxo?!

Um modelo de posicionamento

A primeira peça do Ricardo Pais que vi foi *A Mandrágora*, um texto de Maquiavel interpretado, entre outros, pelo Sérgio Godinho, com música do Carlos Zíngaro, interpretada ao vivo, em palco. Foi no Teatro Aveirense, em 1976. Era um miúdo e só conheci o Ricardo muito depois, em Coimbra, quando foi encenar *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, para o TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra: um trabalho exemplar e certo no contexto do teatro universitário.

O Ricardo era a própria pós-modernidade cosmopolita, um *mixer* diretamente vindo de Londres para produzir um *cocktail* cultural onde se cruzavam um sentido performativo à solta, uma capacidade de criar ambientes nos quais o desempenho dos atores, a palavra, a imagem e o som construía narrativas amplas e dramáticas, e um sentido *pop* que parecia responder à nossa necessidade, mas onde se escondia qualquer coisa muito mais inquietante.

Trabalhei posteriormente com ele na Área Urbana – Núcleo de Ação Cultural de Viseu, depois no Fórum, e ainda, em Lisboa, no *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, um dos momentos cénica e dramaticamente mais extraordinários concebidos por um encenador em Portugal, numa tensão em estado de graça entre o trabalho dramático a partir de Fernando Pessoa, a encenação e a cenografia do António Lagarto.

Lembro-me, antes disso, de uma noite em Viseu, em setembro de 1985, quando fui ver o *Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Elétrica*, que o Ricardo concebeu a partir de textos de Aquilino Ribeiro, resultado da reunião de um grupo de colaboradores habituais (António Lagarto, Olga Roriz, António Emiliano e Luís Madureira). Foi num armazém de mercearias, um velho teatro abandonado que voltaria a ser mais tarde o Teatro Viriato. A opção do Ricardo foi colocar o público no palco e fazer da plateia o espaço cénico, um lugar decrepito que redefinia uma zona de contacto entre a ruralidade, a erudição vernacular de Aquilino e a contemporaneidade da dramaturgia, do movimento e do som. Nessa história de emigração e retorno, Ricardo Pais definiu um caminho a que iria regressar inúmeras vezes no seu percurso – ainda recentemente com *talvez... Monsanto* –, o de poder ser moderno a partir do enraizamento beirão a que regressou de forma sistemática. Por vezes, de maneira militantemente insistente, como no exasperante processo de voltar a dar vida ao Teatro Viriato, ou de pôr Viseu a vibrar através de uma associação cultural com um modelo organizativo e de financiamento eficazes, só possível pelo seu (obcecado) empenho. Outras vezes, no entanto, como programa, na certeza de que a vontade de modernidade só se pode exercer a partir de um lugar, de uma vontade vaga de regresso e de uma certeza de que não há purismos que valham qualquer esforço.

Muitas vezes os objetos cénicos de Ricardo Pais são, necessariamente, híbridos, criaturas sem nome, inclassificáveis. Aterram numa zona que parece ser de ninguém e que é por ele reivindicada, no cruzamento entre as suas paixões literárias, cinematográficas, operáticas, musicais, teatrais e coreográficas, rurais, locais e de qualquer parte. Esse voo só é possível, porque o Ricardo, como os atletas de salto em comprimento, sabe muito bem qual é o pé de chamada, embora possa não saber onde vai aterrar. Observar, todos estes anos, essa capacidade de partir de um lugar certo para tentar chegar a parte incerta, tem sido para mim uma lição fundamental, um modelo de posicionamento nesse enorme campo de enormidades apenas críveis à luz elétrica que é a arte.

DELFIN SARDÓ

Curador, autor e professor.

Os dias grandes de Ricardo Pais

*Somos da mesma matéria de que são feitos os sonhos,
e a nossa breve vida é rematada por um sono.*

WILLIAM SHAKESPEARE

Aos oitenta de Ricardo Pais não se celebra uma idade: confirma-se um tempo. O dele sempre foi urgente, como quem chega de espada na bainha, mas prefere a palavra certa para atacar ou defender. Há criadores que amadurecem por acúmulo; Ricardo amadureceu por afinação, tirando o excedente para deixar só o risco vivo. Talvez por isso pareça não envelhecer: nunca foi jovem nem velho, foi contemporâneo.

Conheci-o no trabalho e na contramão: a situação improvável de um criativo ser cliente de um criativo. Nas salas onde cruzámos peças, textos, desobediências e teimosias, via-se o encenador que recusa o museu, preferindo o presente tenso, esse presente que não pede licença. Dizia Fernando Pessoa que “tudo vale a pena se a alma não é pequena”; com o Ricardo descobri que a alma pode ser exigente e ruidosa.

Para Ricardo a tradição não pesa: é trampolim. Gil Vicente sopraria, do cais alto: “À barca, à barca... que temos gentil maré!” – e assim ele embarcou rumo aos 90, aos 100, com a serenidade de quem não tem pressa de lá chegar. Shakespeare fiou-lhe o ouvido para o ritmo da fala; Vieira afiou-lhe a consciência para a geometria moral; e dos dois fez escola.

Conhecer a obra do Ricardo é aceitar que não há adorno grátis, nem saudade decorativa; há rigor que respira. No palco, a luz cai como argumento; o silêncio não enfeita, pensa. Mesmo quando convoca o passado, é para acender o agora, como quem sopra brasas numa fogueira, não como quem assopra velas num bolo.

Se me pedem uma moral, arrisco: a grandeza de um criador mede-se pelo respeito com que trata a inteligência do público (essa entidade invisível que, ao sair de um teatro, respira melhor). E nisso, Ricardo é exemplar: nunca nos prometeu salvação, mas ofereceu-nos boias estéticas e intelectuais para darmos usos.

Ou como diria o meu Tio Olavo, a citar o Padre António Vieira: “O Sol pode fazer dias longos; dias grandes só os fazem e podem fazer as ações.”

EDSON ATHAYDE

Criativo publicitário e escritor.





VOZ

comunicante

TEATRO SÃO JOÃO
15-27 SET

Workshop

Estúdio 7

orientação

Ricardo Pais
com João Henriques

organização **Teatro Nacional São João**

assistência
de orientação
Vera Santos

participantes
Afonso Alves
Ana Afonso Lourenço
Edmilson Santos
Francisca Queiroz
João Oliveira
Pedro Oliveira
Rita Sena
Sofia Marques
Teresa Trindade

Vocação da vida

Anotações de uma visitante ao *Estúdio 7*

FÁTIMA CASTRO SILVA*

Para o Estúdio 7, sabem como é que se vai?¹

Ricardo Pais gosta de ensinar. Tem uma *vocação* formativa, no sentido etimológico da palavra: *vocāre* (chamar), associado à raiz *vōx* (voz). Ensinar é um chamamento, uma convocação, um convite. Ricardo “queria ensinar” e concebeu, no âmbito do programa que o homenageia, um *workshop* de duas semanas dirigido a atores de teatro com menos de 30 anos de idade. Chamou-lhe *Estúdio 7*, remetendo para *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, espetáculo que encenou em 2004 e que se assumia como um “poderoso exercício de ator”.

Fez audições em junho e convocou nove atores. Que tenha querido trabalhar com jovens diz tanto da sua crença num *modus operandi* assente no trabalho sobre o corpo/a voz e a elocução, como da sua generosidade e desejo de partilha de conhecimento. Basta um vislumbre de Ricardo Pais ao trabalho neste *Estúdio 7* para testemunhar como a vitalidade do seu espírito irrequieto contracena bem com o desassossego da juventude dos atores. Na orientação do *workshop*, tem a companhia imprescindível de João Henriques, *compagnon de route* de muitos dos seus espetáculos, onde assegurou a preparação vocal e a elocução. São cúmplices naturais: se Ricardo é como um maestro, João é como um primeiro violino, sintonizados na afinação do tom do conjunto, como uma orquestra de câmara. Mesmo se os atores têm percursos diversos, e ambos estão atentos às especificidades de cada um, o foco está sobretudo no trabalho do grupo. Que começa logo na leitura à mesa de um texto: “Estar à mesa é já estar em cena.”

Escolher as palavras com espanto e cuidado... Elegê-las...¹

A primeira cena a ler é a da varanda (Ato 2, Cena 2), de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, na tradução de Fernando Villas-Boas. Tornar um texto presente como linguagem cénica passa por saber dizê-lo e isso implica saber o que o texto diz. Se os versos de Shakespeare, escandidos pela página, se assemelham a uma partitura, é preciso saber lê-la. Para a descodificar, João Henriques ensina a treinar o olhar, a achar o eixo do verso, as palavras operacionais, as sílabas tónicas, para encontrar o sentido e a cadência das palavras, e assim respeitar os ritmos afetivos da personagem que as profere. Ricardo Pais forma pares de Romeus e Julietas, detém-se em aspetos de composição de personagem, na importância da contracena e da velocidade de débito. Para descobrir como dizer estas palavras, que tanto se furtam ao naturalismo a que os atores estão habituados, Ricardo aconselha: “Confiem mais no que não sabem fazer do que no que sabem.” Instiga-os a acreditarem na vulnerabilidade, a aprenderem a esquecer as bengalas que trazem como garantidas, a *limparem* e a reciclarem os seus hábitos de representação. Na segunda semana do *workshop*, faz marcações, põe os atores no devido tempo e espaço. Escuta, experimenta, exemplifica, escolhe música, pede figurinos e adereços ao *Atelier* de Guarda-roupa do São João. O ambiente é distendido mas compenetrado. Os atores levantam questões e dúvidas à medida que leem até treslerem.

Imagens que só nós é que vemos, e vemos dentro das nossas cabeças.¹

No início de cada sessão, o grupo entrega-se a exercícios de relaxamento e de preparação vocal, liderados por João Henriques. Sendo o corpo/a voz o instrumento de trabalho, o objetivo é o de criar uma reserva respiratória que permita que esta se autonomize sem esforço. A produção vocal e a elocução sustentam a inteligibilidade das palavras.

Tanto Ricardo como João se afadigam a dar a *ver* como estas projetam imagens “dentro das nossas cabeças” e como o jogo assenta na equivalência entre as imagens projetadas e as palavras que as constroem. A articulação exata entre verbo e imagem é fundamental. Como se diz em *Figurantes*: “Se há palavras, nesses pensamentos, são importantes é se forem só aquelas, só mesmo aquelas e mais nenhuma.”

Essa exatidão entre umas e outras parece ser mais acessível na coloquialidade do texto de Jacinto Lucas Pires. Nas duas cenas escolhidas, sete visitantes estão numa estranha sala de espera. Conversam uns com os outros e constroem em conjunto uma história que se revela à medida que é contada. Como dizer as palavras deste texto rapsódico? É desde logo um exercício coral, mas também um exercício de ouvido, de contracena. O elenco empenha-se em atingir uma solidariedade sonora, uma afinação coletiva que permita o desenho de uma paisagem mental, a das imagens da história que todos ajudam a contar.

A vida como ela é.

Na apresentação do trabalho do grupo a convidados, os atores não pareciam os mesmos que começaram o *workshop*, ou melhor, *eram outros*, mais conscientes, mais capazes e sobretudo mais felizes. Ricardo Pais e João Henriques não o estavam menos. Este *Estúdio 7* revelou-lhes como o trabalho sobre a produção vocal e a elocução lhes levou o texto ouvidos adentro, deixando-os mais livres para se descobrirem, para saborearem a substância de que o teatro sempre viveu: a vida.

A certa altura, Ricardo Pais disse-lhes: “A matéria literária é matéria humana. A literatura e a poesia dramáticas são a vida como ela é.” Depois lembrou-se, semblante alegre: “Há um fado com esse título, *A vida como ela é!*” Ricardo convoca-a, abraça-a a cada instante, assim, como ela é.

¹ Falas de *Figurantes*.

TEATRO SÃO JOÃO | SALÃO NOBRE
16-19 OUT | 4 NOV – 31 DEZ

Videoinstalação

Espelho

criação

Luís Porto

sonoplastia e
espacialização sonora
Joel Azevedo

produção
Teatro Nacional São João

Fragments de espetáculos
e realização:

talvez... Monsanto
Luís Porto (2020)

UBUs
João Tuna (2005)

Raízes Rurais. Paixões Urbanas
Ricardo Andrea (1997)

al mada nada
Luís Porto (2014)

D. João
João Tuna e Paulo Américo
(2006)

O Mercador de Veneza
Tiago Guedes (2009)

Hamlet
TNSJ (2002)

As Lições
Fábio Iaquone e João Tuna
(1998)

A Salvação de Veneza
Carlos Assis (1997)

Longa Jornada Para a Noite
Luís Porto (2023)

A Tragicomédia de Dom Duardos
Carlos Assis (1996)

Turismo Infinito
Paulo Américo (2008)

Castro
Paulo Américo (2004)

Sombras
João Tuna (2011)
material promocional

Cabelo Branco é Saudade
João Tuna (2005)

Sondai-me! Sondheim
João Tuna (2004)

um Hamlet a mais
Fábio Iaquone e Paulo Américo
(2003)

E se esta luz no espelho projetada,
mais azul ou mais dourada,
a mesma que depois nos reflete,
não for mais do que
a luz destes espetáculos
que ainda permanece em nós?

LUÍS PORTO





RICARDO PAIS

Nasceu em 1945, na Maceira-Liz, Leiria.

É diplomado em Encenação pelo Drama Centre London. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83) e da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2004-05); coordenador do projeto Área Urbana – Núcleo de Ação Cultural de Viseu (a partir de 1985); Diretor do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário-geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Entre 1996 e 2009, com um interregno de dois anos, dirigiu o Teatro Nacional São João, pensando toda a estrutura e fundando o seu ideário. Nessa condição, dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. Entre 2008 e 2009, foi membro do Conselho de Administração desta rede teatral europeia fundada por Giorgio Strehler.

Do seu percurso de encenador fazem parte mais de cinquenta espetáculos teatrais e criações cénicas, nos quais cruzou livremente a literatura, o canto, a eletrónica, a dança, o teatro radiofónico, o vídeo, a magia, o *b-boying* e a *performance art*. Ocupou-se da mais alta literatura em língua portuguesa, trabalhando autores como Gil Vicente, António Ferreira, Padre António Vieira, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Maria Velho da Costa. Encenou também autores nucleares da dramaturgia universal, de Maquiavel a Thomas Bernhard, de Shakespeare a Alfred Jarry, de Molière a Ionesco, de O’Neill a Mamet. Prefere, contudo, definir-se como “encenador de música”: citem-se *Raízes Rurais. Paixões Urbanas*, um retrato melódico de Portugal encomendado pela Cité de la Musique (1998); a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten (2001); *Cabelo Branco é Saudade* (2005), uma das suas várias incursões no fado; e *talvez... Monsanto* (2020), a sua mais recente criação cénica no âmbito da música. Estreado em 2010 e um dos seus espetáculos que mais viajaram por palcos nacionais e internacionais, *Sombras – A nossa tristeza é uma imensa alegria* constitui uma síntese de diversas práticas e de um trajeto

de criação artística iniciado em 1972. Vários dos seus espetáculos, produzidos pelo TNSJ, foram apresentados em diversos palcos internacionais, do Brasil à Rússia, passando por países como França e Itália, onde foi classificado como o “expoente máximo de uma geração culta de encenadores europeus capazes de conjugar profundidade de análise e verdadeira exigência de inovação”.

Entre os criadores com quem tem trabalhado ao longo de cinco décadas, contam-se os músicos Mário Laginha, Arrigo Barnabé, Bernardo Sasseti, Sérgio Godinho, Vítor Rua e Egberto Gismonti; os cenógrafos Nuno Carinhas, António Lagarto (ambos também na condição de figurinistas), João Mendes Ribeiro, Giorgio Barberio Corsetti, Pedro Tudela, Nuno Lacerda Lopes e Manuel Aires Mateus; os figurinistas Vin Burnham e Bernardo Monteiro; os coreógrafos Paulo Ribeiro, Olga Roriz e Né Barros; o videasta Fabio Iaquone, entre muitos outros.

Em 2015, foi distinguido com a Medalha de Mérito – Grau Ouro, pela Câmara Municipal do Porto. Condecorado com a Grande Insígnia de Mérito, atribuída pelo Presidente da República da Áustria (1989), e com os títulos honoríficos de Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres, pelo Ministro francês da Cultura e da Comunicação (2007), de Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique, pelo Presidente da República Aníbal Cavaco Silva (2013), e de Grande-Oficial da Ordem Militar de Sant’Iago da Espada, pelo Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa (2025).

ANTÓNIO M. FEIJÓ

Dramaturgia [Turismo Infinito]

Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Diretor da Faculdade e Pró-Reitor da Universidade. Presidente do conselho de administração da Fundação Calouste Gulbenkian desde 2022. Autor de ensaios sobre literatura e dramaturgias para cena. Tradutor de, entre outros textos, *Hamlet* e *O Rei Lear*, de Shakespeare. Mais recentemente, publicou, em 2015, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa & Pascoaes)*, em 2017, *A Universidade como Deve*

Ser, em coautoria com Miguel Tamen, e, em 2020, *O Cãnone*, em conjunto com João R. Figueiredo e Miguel Tamen.

PEDRO SOBRADO

Dramaturgia [al mada nada]

Nasceu no Porto, em 1976. Licenciado em Ciências da Comunicação e mestre em Estudos de Teatro, é professor de dramaturgia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e na Universidade Lusófona. É, desde 2018, com um interregno de cerca de um ano, presidente do conselho de administração do Teatro Nacional São João, em cujo departamento editorial trabalhou durante dez anos. Participou como dramaturgista em espetáculos de Nuno Carinhos e de Ricardo Pais. Tem publicado ensaios sobre autores como Gil Vicente, Bertolt Brecht, Eugene O'Neill, Jean Genet ou Samuel Beckett, bem como sobre as relações entre Bíblia e literatura. Mencione-se *Quase Nada*, um pequeno livro sobre Robert Walser (Húmus, 2020), e *Cousas de Devoção*, coletânea de ensaios sobre o teatro religioso de Gil Vicente (Húmus, 2023).

NUNO M CARDOSO

Colaboração na encenação [Turismo Infinito]

Encenador, diretor artístico e professor universitário. Como encenador, dirigiu mais de cem obras de diversos autores, como Ésquilo, Eurípedes, Shakespeare, Goethe, Lessing, Schiller, Büchner, Wedekind, Jarry, Kraus, Apollinaire, Brecht, Lorca, Beckett, Camus, Bergman, Pasolini, Müller, Soyinka, Ayckbourn, Atwood, Norén, Dimitriádis, Fassbinder, Koltès, Crimp, Liddell, Kane, Stephens, Callaghan, Presniakov, Birch, e de autores portugueses como Gil Vicente, António Ferreira, Pessoa, Torga, Al Berto, Jorge Palinhos, José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues, Rui Pina Coelho, Cláudia Lucas Chéu, Jacinto Lucas Pires, Patrícia Portela e Pedro Eiras. Dirigiu diversas obras criadas a partir de conceitos, desenhadas para espaços específicos, com diferentes comunidades, colaborativas e participativas. Apresentou trabalhos em

instituições prestigiadas, como, entre outras, os Teatros Nacionais São João e D. Maria II, os Centros Culturais de Belém e Vila Flor, Culturgest, São Luiz Teatro Municipal, Teatro Viriato, Teatro Taborda, Theatro Circo, Teatro Académico de Gil Vicente, os Teatros Municipais do Porto, Matosinhos, Vila Real, Bragança e Almada, Casa das Artes de Famalicão, e internacionalmente em países como Espanha, França, Bélgica, Itália, Alemanha, Roménia, Eslováquia, Estónia, Noruega, Brasil, Japão e Estados Unidos da América. Membro da comissão portuguesa do EURODRAM – European Network for Drama in Translation, EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance, IFTR – International Federation for Theatre Research, NIEP – Núcleo de Investigação em Estudos Performativos, e Ethereal Ensemble. Diretor do projeto CASSANDRA para a RTP. Foi diretor artístico da AMANDA, dedicada à nova dramaturgia contemporânea, e do Chapitô, membro fundador e da direção do Teatro Só, Cão Danado e Ao Cabo Teatro, assessor da Direção Artística do TNSJ e consultor de programação das Artes Performativas na Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Tem o Curso de Doutoramento de Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, o Mestrado de Teatro – Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema, o Curso Internacional Itinerante de Aperfeiçoamento Teatral da École des Maîtres, e frequência da Licenciatura em Matemática e Ciências da Computação da Universidade do Minho. Professor convidado nas Licenciaturas em Teatro da Universidade do Minho e da ESAP – Escola Superior Artística do Porto, tendo também lecionado na Licenciatura em Artes Dramáticas da Universidade Lusófona – Centro Universitário do Porto, na Pós-Graduação em Dramaturgia e Argumento da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Balletteatro, no Chapitô e na ACE – Escola de Artes.

MANUEL TUR

Colaboração no guião e na encenação
[al mada nada]

Porto, 1985. Estudou Interpretação na ACE – Escola de Artes e é licenciado pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. É encenador e ator. Trabalhou com Ricardo Pais, Maria Gil, Gábor Tompa, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Luís Araújo, Luís Porto, Ricardo Leite, Enrique Urbizu, entre outros. Encenou *Tu Acreditas no Que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard; *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias; *Longe da Vista – um projecto sobre a despedida*; *Uma Bailarina Espe(ta)cular*, de Regina Guimarães; *Mulheres-Tráfico* (a partir de relatos de mulheres traficadas); *O Pelicano*, de August Strindberg; *Tatuagem*, de Dea Loher; *SOLO*, com o bailarino Deego Oliveira; *Livro de Horas*, de Rui Manuel Amaral; *Pátria*, de Bernardo Carvalho; *Airbnb & Nuvens: uma rádio-novela*, de Luísa Costa Gomes; *Between Lands – Running For Democracy*, com textos de Mickael de Oliveira, José Manuel Mora, Charlotte Lagrange, Lena Kitsopoulou, Pier Lorenzo Pisano e Rachida Lambaret; *Suite Molière*, leitura encenada a partir de peças de Jean-Baptiste Poquelin; *Viatge a Portugal*, de Joana Craveiro; *20 de Novembro*, de Lars Norén; *Felizmente Sãozinha*, de Bernardo Fortuna; *A Nossa Última Manhã Aqui*, espetáculo documental a partir do retorno e do passado colonial da sua família; e *CRU*, um espetáculo para atores emergentes. Está a preparar a encenação de *Class Enemy*, de Nigel Williams.

MANUEL AIRES MATEUS

Dispositivo cénico [Turismo Infinito; al mada nada]
Lisboa, 1963. Licenciado em Arquitetura pela FAUTL – Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa e fundador do Atelier Aires Mateus & Associados com o seu irmão, em 1988. Na área do ensino, colabora em diversas universidades desde 1986, como a Graduate School of Design, em Harvard (EUA), a Cornell University – College of Architecture, Art and Planning (EUA), a Escola de Arquitetura de Oslo (Noruega), a Faculdade de Arquitetura da

Universidade de Liubliana (Eslovénia), ou a Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidade de Navarra, em Pamplona (Espanha). Desde 1998, é professor na Universidade Autónoma de Lisboa e, desde 2001, na Academia de Arquitetura de Mendrisio (Suíça). O seu trabalho tem sido objeto de várias exposições, como a Bienal de Arquitetura de Veneza (Itália, 2010, 2012, 2016, 2018 e 2021), a Biennale d'Architecture Villa et Culture de Rabat (Marrocos, 2018), a Chicago Architecture Biennial (EUA, 2017), ou a Seoul Biennial of Architecture and Urbanism (Coreia do Sul, 2021). Os seus projetos têm sido galardoados nacional e internacionalmente. Dessas distinções, destaquem-se os prémios AIT (Frankfurt, 2012 e 2020), Valmor (Lisboa, 2002 e 2018), ENOR (Maia, 2006), Secil (Lisboa, 2020), FAD (Barcelona, 2001, 2008 e 2010), Arquitetura Tektónica (Lisboa, 2019), da Bienal Iberoamericana de Arquitetura (Cidade do México, 2001, 2012 e 2019), e a seleção para o Prémio Mies van der Rohe (2007 e 2013). Distinguido com o Prémio Pessoa em 2017.

BERNARDO MONTEIRO

Figurinos [Turismo Infinito; al mada nada]

Formado em design de moda pelo CITEX. Entre as companhias com que tem colaborado, destacam-se a ASSÉDIO, para a qual concebeu os figurinos da quase totalidade dos espetáculos produzidos entre 2000 e 2010, o Ensemble – Sociedade de Actores, com a qual mantém uma colaboração regular desde 2007, o Novo Grupo/Teatro Aberto e As Boas Raparigas... Assinou os figurinos de múltiplas produções do TNSJ, em particular para encenações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também para espetáculos encenados por João Lourenço, Rogério de Carvalho, João Henriques e Carlos Pimenta. Destaquem-se, a título de exemplo, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *Turismo Infinito* (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Prémio Guia dos Teatros para os Melhores Figurinos, 2008), *Sombras* (2010) e *al mada nada* (2014), espetáculos de Ricardo Pais. Em 2010, foi distinguido com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelos figurinos de *Tambores*

na *Noite*, de Bertolt Brecht, e de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, produções do TNSJ encenadas por Nuno Carinhas em 2009. Mencionem-se finalmente alguns dos espetáculos mais recentes em que colaborou: *A Grande Vaga de Frio* (com *Orlando* de Virginia Woolf), de Luísa Costa Gomes, enc. Carlos Pimenta (2017), *Gertrude*, a partir de Shakespeare (2013), *As Criadas*, de Jean Genet (2016), espetáculos para os quais concebeu também a cenografia, e *Trattoria Pirandello*, de Luigi Pirandello (2018), encenações de Simão do Vale Africano, *Bruscamente no Verão Passado*, de Tennessee Williams (2022), enc. Carlos Pimenta, *Longa Jornada para a Noite*, de Eugene O'Neill (2023), enc. Ricardo Pais, *Os Homens Morrem As Mulheres Sobrevivem*, de Arnold Wesker (2024), enc. Jorge Pinto, e *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee (2025), enc. Simão do Vale Africano.

RUI SILVA

Música, percussão [al mada nada]
Coimbra, 1984. Músico e artesão de adufes. Estudou Percussão Erudita na Escola Profissional de Música de Espinho e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Especializou-se em Percussão Histórica com Pedro Estevan na Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona). Com Bruno Gabirro, criou em 2019 o duo Adufe&electrónica, que explora o diálogo entre o adufe e a eletrónica em tempo real, cujo CD de estreia foi lançado em 2023. É músico convidado da Orquestra Barroca da Casa da Música e da Capella Sanctae Crucis, laboratório de estudo e prática musical centrado na polifonia portuguesa quinhentista e seiscentista, dirigido por Tiago Simas Freire. Com a Cooperativa d'Alegria e as Adufeiras de Monsanto, fundou em 2023 a Festa do Adufe, de que é o diretor artístico. Publicou *Método de Adufe* (Partes I-IV), uma ferramenta de trabalho em vários níveis que partilha a sua pesquisa, experimentação e exploração do Adufe enquanto instrumento musical. Em parceria com a Associação Portuguesa de Educação Musical, criou a primeira formação certificada de Adufe para

professores. Nos últimos 15 anos, tem desenvolvido um trabalho pioneiro sobre este instrumento, tanto na performance, construção e pedagogia, como na investigação, divulgação e preservação.

NUNO MEIRA

Desenho de luz [Turismo Infinito; al mada nada]
Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Clara Andermatt, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Marta Pazos, Nélia Pinheiro, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça, Susana Chiocca, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Diogo Infante e Né Barros. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o Teatro Nacional São João, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito* (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada* (2014), encenações de Ricardo Pais; *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, *Uma Noite no Futuro*, a partir de Beckett e Gil Vicente (2018), *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos); *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023/24), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024/25), encenações de Nuno Cardoso. Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

FRANCISCO LEAL

Desenho de som [Turismo Infinito]

Lisboa, 1965. Técnico de som e sonoplasta.

Mestre em Artes e Tecnologias do Som, com formação musical clássica e de jazz. Durante 28 anos, foi coordenador do Departamento de Som do Teatro Nacional São João (1993-2021). Ao longo de 35 anos de atividade, tem-se dividido entre espetáculos e a gravação e edição de som, tendo assinado múltiplos trabalhos de desenho de som e sonoplastia para teatro, música e dança, assim como para exposições, e na criação de bandas sonoras para desfiles de moda. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”. Tem colaborado na gravação de diversos CD de música e de poesia, e foi responsável pela gravação e pós-produção de som para várias edições em DVD de espetáculos de teatro e de música do TNSJ, assim como de diversos documentários. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, figuram os encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Fernando Mora Ramos, João Cardoso, Luis Miguel Cintra, Carlos Pimenta, Rogério de Carvalho, Carlos J. Pessoa, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Mário Laginha, Rui Massena, Bernardo Sasseti, Pedro Burmester, Egberto Gismonti, o Drumming GP, os coreógrafos Paulo Ribeiro e Olga Roriz, e o estilista Nuno Baltazar.

JOEL AZEVEDO

Desenho de som [al mada nada]

Licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London e mestre em Comunicação Audiovisual pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, especialização em Produção e Realização Audiovisual. Participou em projetos de som, ao vivo e em estúdio, com o engenheiro de som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC) e a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/

TF1). Como diretor de som, participou nas curtas-metragens *Silêncio* (2012), *Inversos* (2013), *Deus Providenciará* (2015) e *Boca do Inferno* (2020). Foi o responsável pela pós-produção áudio/sonoplastia da série *4Play* (2018), do documentário *Francisco de Lacerda – Ou a Fragueira ou Paris* (2024), pela gravação, edição e mistura de *Estudos Incomunicantes*, de Álvaro Salazar (2014), *Divine*, música de Mozart e Brahms, interpretada por Carlos Alves e Arte Music Ensemble (2015), *Homage to Komitas*, do Trio Aeternus, dir. musical Virgílio Melo (2020), e *Fugit Irreparabile Tempus II*, de Álvaro Salazar (2022). Iniciou uma colaboração regular com o TNSJ em 2004. Em 2007, integra o departamento de Som, que coordena desde 2022, tendo assinado o desenho de som do espetáculo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008); do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); de *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. Assegurou igualmente o desenho de som e a sonoplastia de *A Morte do Palhaço*, de Raul Brandão, enc. João Brites (2011); *Madalena*, a partir de Almeida Garrett, enc. Jorge Pinto (2013); *Meio Corpo* (2015), *Oleanna*, de David Mamet (2019), *talvez... Monsanto* (2020) e *Longa Jornada para a Noite*, de Eugene O'Neill (2023), espetáculos de Ricardo Pais; *O Beijo* (2016), enc. Jorge Pinto; *As Criadas* (2016), *Trattoria Pirandello* (2018) e *Cadáver Esquisito* (2022), encenações de Simão do Vale Africano; *Alma* (2020), enc. Tiago Correia; *Retrato de Família* (2017), *Livro de Horas* (2018), *Pátria* (2019), *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela* (2020) e *Felizmente Sãozinha* (2023), encenações de Manuel Tur; *Lear* (2021) e *Hamlet* (2025), de Shakespeare, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024/25), encenações de Nuno Cardoso.

JOÃO HENRIQUES

Elocução e preparação vocal [Turismo Infinito; al mada nada]

Tem desenvolvido o seu trabalho artístico nas áreas da direção vocal para teatro e encenação de ópera. Entre 2003 e 2018, assegurou a preparação vocal e elocução de mais de cinquenta produções do Teatro Nacional São João, sendo as principais com encenação de Ricardo Pais. Tem o mestrado em Ensino do Canto pela Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, a licenciatura em Ciência Política pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a pós-graduação em Teatro Musical pela Royal Academy of Music (Londres), a pós-graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, e o curso superior de Canto pela Escola Superior de Música de Lisboa. É doutorando em Estudos Teatrais pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com acolhimento da Universidade de Brasília, sendo bolseiro de doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É professor de Voz na Escola Superior de Teatro e Cinema desde 2015.

VERA SANTOS

Assistência de encenação [al mada nada]

Porto, 1973. Formação académica na área das Artes Plásticas, curso profissional em Dança, bacharelato em Teatro, licenciatura em História da Arte e mestrado em Estudos Artísticos/Crítica de Arte. Começou a trabalhar profissionalmente como bailarina residente numa companhia do Porto no início dos anos 90. No final dessa década, assumiu-se como independente, trabalhando enquanto intérprete híbrida (entre o teatro, a dança, a performance e o cinema), criadora e pedagoga. Tem-se dividido entre as áreas da interpretação (com Joana Providência, Victor Hugo Pontes, João Pedro Vaz, Luísa Guerra) e da performance (com Ana Borralho & João Galante, João Sousa Cardoso, Beatriz Cantinho e Ricardo Jacinto, Isabelle Schad, DD Dorvillier, Mathilde Monnier, Trisha Brown Dance Company). Criou um conjunto de peças em torno da sua intimidade

(sobre a convivência com a avó, as músicas que dançava antes de estudar dança) e da vida diária (as coisas que desaparecem, o significado das palavras). Em contexto de trabalho com/para a comunidade, criou e interpretou *Mulher-Areia* (Pesca de Arrasto em Pedrogão) e *Margot Fontes* (Hospital de São João – Porto). Atua também na área da mediação cultural e na assistência a outros criadores, como Clara Andermatt, Gonçalo Amorim, Raquel S., Vera Mantero e Ricardo Pais, com quem agora se reencontra.

JOÃO REIS

Álvaro de Campos [Turismo Infinito]

Ator desde 1989. Em teatro, destaca-se o seu trabalho em encenações de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, João Lourenço, José Wallenstein, Luis Miguel Cintra, Giorgio Barberio Corsetti, Jorge Lavelli, Carlos Pimenta, António Pires, José Neves, Carlos Avilez, Pedro Mexia, Michel van der Aa e Diogo Infante, entre outros. Colaborou com as Orquestras Metropolitana de Lisboa, Gulbenkian, Sinfónica do Porto, Remix Ensemble Casa da Música e Divino Sospiro. No TNSJ, dirigiu *Buenas Noches, Mi Amor* (1999), a partir de Al Berto, e *Neva*, de Guillermo Calderón (O Lince Viaja/TNSJ, 2015); no Teatro Maria Matos, encenou *Transações*, de David Williamson (2009); no Teatro São Luiz, coencenou e interpretou, com Ana Nave, *Portugal, Meu Remorso*, a partir de Alexandre O'Neill; no Palácio Nacional de Queluz, encenou *A Disputa*, de Marivaux (2019); em 2022, dirigiu *A Praia*, de Peter Asmussen (TNSJ/TSL). Em colaboração com o músico e compositor Nuno Aroso, encenou *A Fog Machine*, com texto de Gonçalo M. Tavares, e *Radiografia* (2021/24). Em cinema, trabalhou com realizadores como João Canijo, Fernando Lopes, Rita Azevedo Gomes, Ruy Guerra, Manoel de Oliveira, Edgar Pêra e Artur Ribeiro. Em televisão, participou em inúmeras novelas e séries, sendo a mais recente *Cara a Cara*, realizada por Fernando Vendrell (2025). No TNSJ, além de corresponsável pelo projeto de teatro radiofónico “Os Sons, Menina!...”, integrou múltiplas produções, das quais se destacam *O Grande*

Teatro do Mundo, de Calderón de la Barca (1996), *A Ilusão Cômica*, de Corneille (1999), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas; *As Lições* (1998), a partir de Ionesco, *Noite de Reis* (1998), *Hamlet* (2000), *um Hamlet a mais* (2002) e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (esta última numa remontagem pela Companhia de Teatro de Almada, 2012), *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *Turismo Infinito* (2007, 2014), e *Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill (2023), encenações de Ricardo Pais; e *Quem Tem Medo de Virginia Woolf*, de Edward Albee (2025), enc. Simão do Vale Africano.

EMÍLIA SILVESTRE

Maria José; Ofélia Queirós [Turismo Infinito]
Nasceu no Porto. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela FLUP. Cofundadora do Ensemble – Sociedade de Actores, participa na maioria dos espetáculos da companhia, de que se destacam os mais recentes: *Longa Jornada para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ricardo Pais, *Mulheres de Shakespeare*, de Fátima Vieira e Matilde Real, enc. Carlos Pimenta, *Os Homens Morrem As Mulheres Sobrevivem*, de Arnold Wesker, enc. Jorge Pinto, e *Dupla*, escrito e dirigido por Pedro Galiza. Assinou as encenações de *Cartas de Amor em Papel Azul*, de Arnold Wesker, *Embarques*, de Conor McPherson, e *Émilie e Voltaire*, de Arthur Giron. Em televisão, tem participado em várias novelas e séries da SIC e da TVI. Recentemente, fez parte dos elencos de *O Crime do Padre Amaro*, de Leonel Vieira, e *Daqui Houve Resistência*, de Edgar Pêra, ambas para a RTP. Em cinema, destacam-se as participações em *Surdina*, de Rodrigo Areias, *Tiro e Queda*, de Ramón De Los Santos, *Dulcineia*, de Artur Serra Araújo, *A Pedra Sonha dar Flor*, de Rodrigo Areias, e *A Sibila*, de Eduardo Brito. Tem dado voz a múltiplas personagens, em dobragens e locuções, desempenhando ainda funções de direção de atores. Tem exercido atividade docente na ESMAE, ACE – Escola de Artes e Universidade Lusófona do Porto. No TNSJ, é desde 1996 presença assídua nos elencos dos espetáculos de Ricardo Pais e

Nuno Carinhas. Foi a Winnie de *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett, enc. Nuno Carinhas (2013), espetáculo distinguido com uma Menção Especial pela APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Destaque-se ainda as participações em *Sombras* (2010) e *Turismo Infinito* (2007, 2014), encenações de Ricardo Pais, e em *Casas Pardas* (2012) e *Macbeth* (2017), encenações de Nuno Carinhas. Recebeu a Medalha de Mérito – Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001. Em 2007, foi distinguida com uma Menção Honrosa da APCT pelas interpretações em *Turismo Infinito* e *Não Eu*, “dramático” de Beckett incluído em *Todos os que Falam*, enc. Nuno Carinhas. Em 2023, foi nomeada para o Globo de Ouro de Melhor Atriz, na categoria de Prémios de Teatro, pelo seu trabalho em *Bruscamente no Verão Passado*, de Tennessee Williams, enc. Carlos Pimenta. Em 2024, foi nomeada para o mesmo prémio na mesma categoria pela sua interpretação em *Longa Jornada para a Noite*, de Eugene O'Neill, espetáculo dirigido por Ricardo Pais.

PEDRO ALMENDRA

Fernando Pessoa [Turismo Infinito]; Interpretação [al mada nada]
Braga, 1976. Bacharel em Teatro pela ESMAE, ator profissional desde 1998. Participou em espetáculos de criadores como Afonso Fonseca, Emília Silvestre, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Júnior Sampaio, João Paulo Costa, Lautaro Vilo, Sanja Mitrovič, Marta Freitas, Manuel Tur, João Reis, entre outros. Em 2003, inicia a sua colaboração com o Teatro Nacional São João, de que destaca: *Castro, um Hamlet a mais, Rua! Cenas de Música para Teatro, Sondai-me! Sondheim, Figurantes, UBUs, D. João, O Saque, Turismo Infinito, O Mercador de Veneza, Sombras, al mada nada e Longa Jornada para a Noite*, encenações de Ricardo Pais; *Teatro Escasso*, enc. António Durães; *Outlet*, enc. João Henriques; *O Café*, enc. Nuno M Cardoso; *Platónov e Hamlet*, encenações de Nuno Cardoso; *Beiras, Tambores na Noite, Breve Sumário da História de Deus, Antígona, Os Últimos Dias da Humanidade e*

Otelo, espetáculos de Nuno Carinhas. Assinou as encenações de *Oresteia – (isto não é uma tragédia)*, a partir de Sófocles, *Amor aos Pedacos*, de Ana Luísa Amaral, *(Des)humanidade*, *Amor de Anjo* e *Um Dia para Dizer Adeus*, de Marta Freitas, e as bandas sonoras originais de *A Despedida*, de Marta Freitas, *Tuvalu ou O Desaparecimento das Coisas*, de Marina Leonardo e Nuno M Cardoso, e *Cultura de Ferro*, uma produção da AMANDA com encenação de Marta Freitas Almendra. Tem vindo a lecionar seminários de interpretação e voz e a participar como formador em atividades ligadas à expressão dramática e à direção de atores. Foi docente de Voz no Curso Profissional de Teatro – Interpretação no Balletteatro – Escola Profissional, no Porto. É cofundador da Associação Cultural – Mundo Razoável e integra a AMANDA: Associação Medida Anónima – Núcleo Dramaturgia Ação. Em cinema, trabalhou com Tiago Guedes/Frederico Serra, António-Pedro Vasconcelos, Edgar Pêra, Jorge Quintela, Patrícia Sequeira, entre outros. Desde 2001, faz dobragens de séries, filmes de animação e documentários, assim como *spots* de rádio e televisão.

JOSÉ EDUARDO SILVA

Bernardo Soares [Turismo Infinito]

Guimarães, 1975. Ator, encenador, dramaturgo e investigador. Bacharel em Teatro-Interpretação e licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE; doutorado em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Iniciou o percurso como ator em 1994, com Moncho Rodriguez, e desde então tem trabalhado com várias estruturas artísticas, das quais se destacam, em Portugal: o TNSJ, com o qual tem colaborado desde 1999, integrando o elenco de espetáculos de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Cristina Carvalhal, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso, entre outros; o Teatro Oficina, desde 2007, trabalhando com os encenadores Lautaro Vilo, Marcos Barbosa, Sanja Mitrovič e João Henriques, entre outros; e o Teatro do Frio, desde 2005, do qual é cofundador. No estrangeiro, destaca-se a colaboração com o encenador

Giancarlo Cobelli, no Teatro Stabile Torino (*Woyzeck*, 2005), e, no Japão, a participação no projeto *Rei Lear*, das estruturas EU-JapanFest, Nomade-s e Teatro Oficina (2012). Encenou, com Luís Araújo e Victor Hugo Pontes, o espetáculo *T3+1* (2010), e, com Marta Freitas, *Eis o Homem* (2013). Dos espetáculos autorais refiram-se *(Des)Individuação: (Des)Concerto para Bernard Stiegler* (2016), *O Outro de nós* (2018), *Irrromper* (2021) e *Ensaio aberto: o fim da história humana* (estreia prevista em 2026). Participou em filmes de José Pedro Sousa, Tiago Guedes/Frederico Serra, Raquel Freire, Saguenail, Vítor Santos e Carlos Amaral. Dos espetáculos do TNSJ em que participou, destaquem-se: *Coiso*, de Albrecht Loops (2001), *Platónov* (2008) e *A Gaiyota* (2010), de Tchêkhov, encenações de Nuno Cardoso; *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006); *O Saque*, de Joe Orton (2006), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Antígona*, enc. Nuno Carinhas (2010); *Exactamente Antunes*, enc. Nuno Carinhas e Cristina Carvalhal (2011); *Primavera Selvagem*, de Arnold Wesker, enc. Jorge Pinto (2019), e *Três Irmãs*, de Tchêkhov, enc. Carlos Pimenta (2021). Investigador do Centro de Estudos Humanísticos desde 2019, e Professor Auxiliar na Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho desde 2021.

SIMÃO DO VALE AFRICANO

Alberto Caeiro [Turismo Infinito]

Viseu, 1984. Licenciado em Psicologia Clínica e da Saúde pela Universidade do Porto. Viveu em Génova, onde estudou representação na Scuola di Recitazione del Teatro Stabile. Em Turim, trabalhou com encenadores como Pierpaolo Congiu e Antonio Villeda, tendo desenvolvido projetos independentes que encenava e em que representava. Como ator, interpretou textos de autores como Shakespeare (*Hamlet*, *A Fera Amansada*, *Muito Barulho Por Nada*, *O Rei Lear*), Goldoni (*A Estalajadeira*, *O Teatro Cómico*), Pirandello (*O Homem com a Flor na Boca e Cecé*), Molière (*Tartufo*), Woody Allen (*Riverside Drive*) ou Eugene O'Neill (*Longa Jornada para a*

Noite). Dos encenadores com quem trabalhou, destaquem-se os nomes de Joana Africano, Sara Carinhas, Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas e Ricardo Pais. Fundador da Subcutâneo – Teatro Hialurónico, da qual foi um dos diretores artísticos durante dez anos. Assistente de encenação e ator em *talvez... Monsanto*, uma criação de Ricardo Pais. Assistente de encenação de espetáculos dos colegas de companhia Joana Africano (*NÉMESIS*) e Daniel Silva (*Má Fé*). Como encenador, dirigiu *Gertrude* (2013), a partir de *Hamlet, As Criadas*, de Jean Genet (2016), trabalho que recebeu a Menção Especial da Crítica pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Traduziu quatro peças de Pirandello (publicadas na coleção de textos dramáticos do TNSJ), duas das quais nunca antes editadas em português, tendo encenado três delas em *Trattoria Pirandello* (2018). Encenou *Escrever, Falar*, de Jacinto Lucas Pires (2019), *O Cadáver Esquisito* (2022), a primeira dramaturgia de que é autor, tendo traduzido e encenado *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee (2025). Docente regular de Interpretação no Balleteatro – Escola Profissional. É também fotógrafo, dedicando parte do seu trabalho à fotografia de cena e à criação de conteúdos promocionais para espetáculos. Foi colaborador da Voyeur Lab. Apresentou *self-less self-portraits*, a sua primeira exposição, com curadoria de Rossana Mendes Fonseca, na CRU – Creative Hub (Porto).

BRUCE ALMIGHTY

Interpretação [al mada nada]

Nasceu em 1991, na Sibéria (Rússia). Integra os Momentum Crew desde o final de 2010, ano em que veio para Portugal. Participou em *Michael Jackson Tribute Dance*, de Sergey Denisov (Casinos Solverde, 2010), *Momentos Urbanos* (2012) e *PortVcale* (2013-14), espetáculos de Max Oliveira nos Casinos Solverde. Entre os prémios conquistados, destaquem-se os primeiros lugares nas seguintes competições internacionais: The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), Hip Hop Connection World Championship (Itália, 2012),

Raw Circle 2vs2 (Bélgica, 2012 e 2013), Red Bull BC One Cypher (Portugal, 2012), Unbreakable 1vs1 (Bélgica, 2014), Red Bull BC One Western European Final (Espanha, 2015) e Battle of the Year International (Alemanha, 2016). Representou Portugal na estreia do Breaking como modalidade olímpica nos Jogos de Paris (2024).

DEEGO OLIVEIRA

Interpretação [al mada nada]

Porto, 1992. Bailarino profissional desde 2007. Integra os Momentum Crew, com os quais venceu vários títulos internacionais, sendo também reconhecido pelo Comité Olímpico e representado Portugal na modalidade de Breaking em 2022. É professor de Movimento e Interpretação em várias instituições de ensino. Como intérprete, trabalhou com Victor Hugo Pontes em *Fall*, Né Barros em *Revoluções*, Willi Dorner e Companhia Instável em *Ballet de Causa Única*, Radar 360º em *Grande CircOOnferência*, Ensemble – Sociedade de Actores em *Vivo Ama Morta*, Jorge Gonçalves em *Especular o que há entre nós*, Helder Seabra em *In Absentia*, Jonathan Uliel Saldanha em *3xDRILL* e *Lago Libidinal* (interpretação que lhe granjeou uma nomeação da SPA na categoria de Melhor Bailarino, em 2023), Projecto Cardo em *As Cores da Água*, Jaime Monsanto em *Os Sobreviventes*, Clara Andermatt em *Do Terreiro ao Mundo*, entre outros. Como coreógrafo, estreou-se em 2018 com *SOLO*, cocriação com o encenador Manuel Tur. Seguiram-se *Kokoro*, com Ana Isabel Castro, e *ninguém*, criado e interpretado por si a convite da companhia Erva Daninha. Coreografou *A Night in the Belly of the Beast*, a convite do Ensemble, e *Constelações*, do Projecto Cardo. Concebeu *A coragem de ser eu*, uma trilogia de peças criadas no contexto do seu mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança. Em 2025, estreou *Quimera*, uma cocriação com Filipa Francisco num trabalho com comunidades, sob a direção artística de John Romão, e *O inútil também se celebra*, a convite do Balleteatro – Escola Profissional, criação estreada no Coliseu do Porto.

LAGAET ALIN

Interpretação [al mada nada]

Chama-se Gaëtan Alin e nasceu em 1988, na ilha da Martinica. Começou a dançar em 2000, integrando os Momentum Crew desde 2006. Vive em Paris, mas move-se entre os maiores palcos e competições de Breaking do mundo. Venceu várias competições internacionais, das quais se destacam o Raw Circles (Antuérpia, 2012 e 2013), o Hip Hop Connection (Puglia, 2012) e o Red Bull BC One (Barcelona, 2011). Recentemente, foi o vencedor do Outbreak Europe 2022 (Eslováquia), tendo conquistado, durante o ano de 2023, os primeiros prémios no BfG World Series (Portugal), no Continental Championship (Espanha), no World Championship (Bélgica) e nos Continental Games (Polónia). Participou nos Jogos Olímpicos de Paris 2024, a edição inaugural do Breaking como modalidade olímpica. Com os espetáculos *Between Us*, *Blaze the Show* e *Adrenaline*, concluiu várias digressões mundiais. Em paralelo à sua atividade como *b-boy*, organiza festivais e eventos ligados à cultura *hip hop*, como o Crashfest e o World Breaking Classic.

MAX OLIVEIRA

Interpretação [al mada nada]

Porto, 1979. *B-boy*, coreógrafo e produtor. Líder dos Momentum Crew (que fundou em 2003), diretor artístico de vários eventos internacionais de Breaking, como a World Battle e a Breaking Gala, consultor e produtor da Red Bull Dance. Jurado, professor e *host* nos mais prestigiados eventos de dança urbana do mundo (saliente-se a presença como Main Host nos Jogos Olímpicos de Paris 2024, edição que assinalou a entrada do Breaking como modalidade olímpica). Representante internacional da World Dance Sport Federation (de 2022 até hoje) e membro do Comité Olímpico Internacional. Formador em várias instituições, de que se destacam as experiências como professor na Escola Superior de Dança (2013-14) e no Balletteatro – Escola Profissional (2019-25). Assinou a direção e a coreografia de *PortVcale* (2013), entre outros espetáculos produzidos para os Casinos

Solverde, e a coreografia de *Impossível*, espetáculo de Luís de Matos. Foi finalista do concurso da SIC *Portugal Tem Talento*, em 2011. Entre os inúmeros prémios conquistados em competições internacionais, merecem destaque os primeiros lugares alcançados no The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), no European e no World Battle Pro (2016), no Warsaw Challenge World Final (2018) e no Toprock Lovers Final (2024). Reconhecido pela Câmara Municipal do Porto com a Medalha de Mérito – Grau Ouro, em 2024.

MIX IVANOU

Interpretação [al mada nada]

Bielorrússia, 1986. Veio para Portugal em 2002, tendo-se naturalizado português. Membro dos Momentum Crew, grupo de dança urbana que fundou com Max Oliveira, em 2003. Da sua experiência como bailarino destaquem-se a participação em *Michael Jackson Tribute Dance*, espetáculo de Sergey Denisov (Casinos Solverde, 2010); *A Strange Land*, coreografia de Victor Hugo Pontes (Nome Próprio, Ao Cabo Teatro, Guimarães 2012); e *PortVcale*, espetáculo de Max Oliveira (Casinos Solverde, 2013/14). Em 2011, foi finalista do concurso de televisão *Portugal Tem Talento*, da SIC. Participou em inúmeras competições internacionais de Breaking, tendo vencido várias delas. Destaquem-se os primeiros lugares alcançados no The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), no Hip Hop Connection World Championship (Itália, 2012), no Rock in Rio Lisboa – Street Dance (2012), no International Battle Pessac Arena (França, 2008), no Best Show World Ultimate Battle Cergy (França, 2008), no Battle Internacional Quimper 3vs3 (França, 2007), na MTV Shakedown Portugal (2003), no Raw Circles Europe (Portugal, 2013) e no Marseille Battle Pro (França, 2016); os segundos lugares no Rock in Rio World Finals (Brasil, 2013) e no HipHop Round 4 (Luxemburgo, 2007); e os terceiros lugares na Chelles Battle Pro Crew vs Crew (França, 2013), na Floor

Wars – International Breakdance Battle 3vs3 (Dinamarca, 2009), na Evolution Barcelona (Espanha, 2006) e na Freestyle Session 20th Anniversary (EUA, 2017).

ROBERTO MENDES

Interpretação [al mada nada]

Guimarães, 1992. Bailarino e professor de dança urbana. Integra os Momentum Crew. Entre os vários prémios em eventos de renome internacional, destaquem-se, em 2016, as vitórias no Battle Pro Europe e Battle Pro World Finals e, em 2017, o terceiro lugar na Freestyle Session Los Angeles. Figuro na lista dos dezasseis melhores *b-boys* nas últimas três edições da Red Bull BC One Portugal. Participou como intérprete em *M.O.M.E.N.T.U.M.*, de Max Oliveira, e *Impossível ao Vivo*, de Luís de Matos. Desde 2010, é professor/formador em várias escolas: Academia de Bailado de Guimarães, MXM Art Center, Associação de Dança de Vizela, entre outras. Apaixonado pela vertente social, faz parte do grupo de formadores dos projetos Desporto no Bairro, Elements e We are One, no Porto, dando também formação a jovens na Cruz Vermelha, em Prado e Braga. Diretor de produção na empresa MXM, sendo responsável por vários eventos nacionais e internacionais, tais como: The World Battle, Red Bull Dance Your Style, Desporto no Bairro, WDSF Breaking For Gold World Series e World Of Dance.

LUÍS PORTO

Videoinstalação

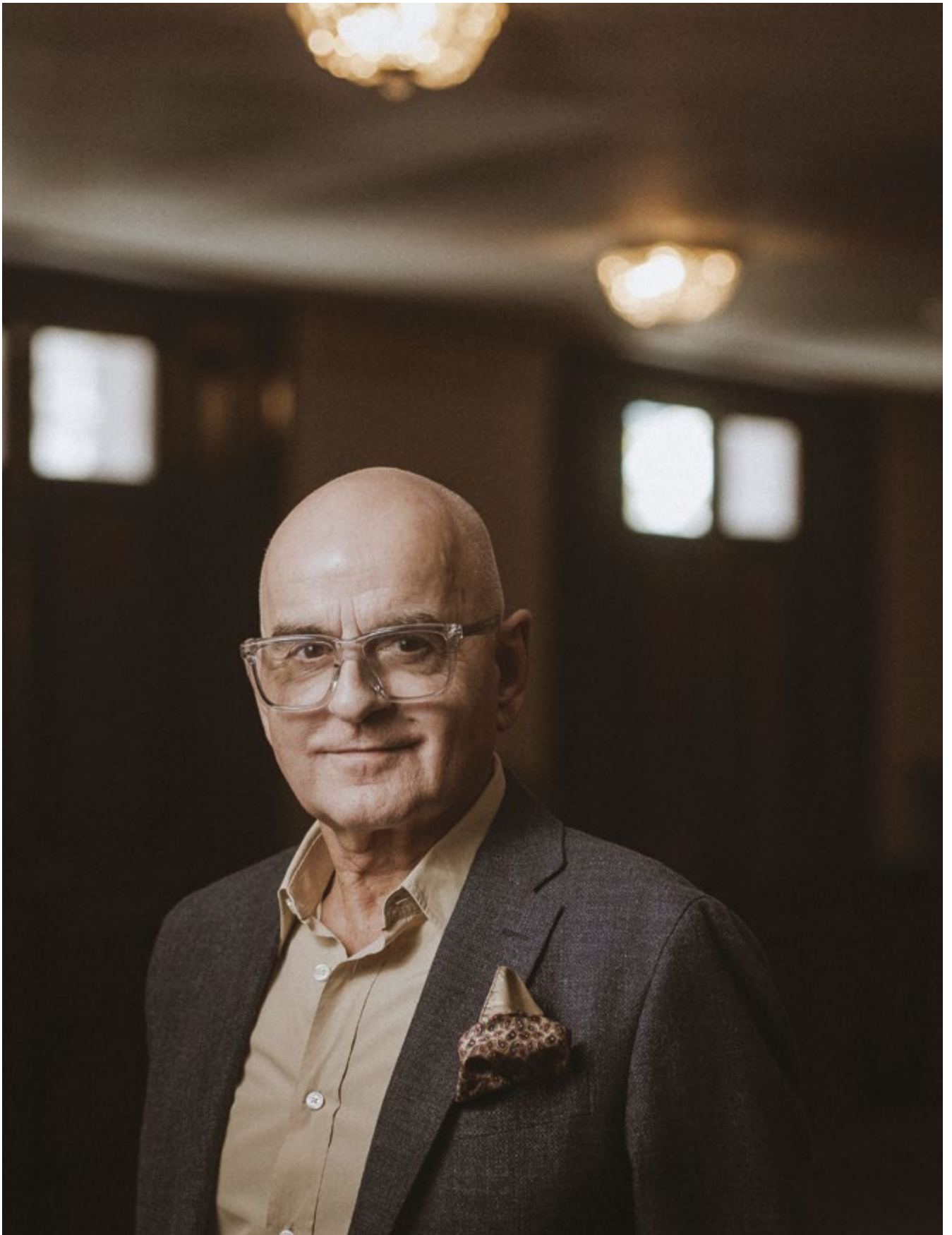
Divide o seu tempo entre teatro, cinema e televisão. No cinema, assinou obras de ficção como *Boca do Inferno*, vencedora do prémio de Melhor Filme Português no Cinalfama – Lisbon International Film Festival, e a curta-metragem *Deus Providenciará*, considerada a Melhor Curta no Festival de Cinema de Avanca. No documentário, realizou *Visita*, sobre o centenário do Teatro Nacional São João, e a longa-metragem biográfica *Francisco de Lacerda – Ou a Fragueira ou Paris*. Na televisão, escreveu e realizou a série

4Play, o telefilme *O Ódio das Vilas*, baseado num conto de Manuel da Fonseca, e *Tribuna Livre*. O seu percurso no teatro começou com a realização do registo fílmico de espetáculos, mas o seu gosto pelo palco levou-o a neles intervir criativamente. Desde 2019, tem vindo a apurar a linguagem de projeção de vídeo em espetáculos de teatro. Assinou o desenho de vídeo de espetáculos como *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais, e de *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes, *O Pelicano*, de August Strindberg, e *Hamlet*, de William Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso. A sua formação passou pela Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente por oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres.

O tempo espera-nos nos bastidores
Fala-nos de coisas sem sentido
O seu guião somos tu e eu.

O tempo dobra-se como uma prostituta
E cai, masturbando-se pelo chão,
O seu logro somos tu e eu.

Olho para o relógio, marca 9 e 25,
E penso: “Oh, meu Deus, ainda estou vivo!”
Já devíamos estar a entrar em cena.



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado
Cláudia Leite
Nuno Mouro

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Victor Hugo Pontes

GABINETE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

ASSESSORES

João Luís Pereira
Maria Miguel von Hafe

ASSISTENTE

Paula Almeida

COMUNICAÇÃO

Maria João Pereira

MOTORISTA

António Ferreira

ADJUNTA DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

Joana Ventura

ATORES

Joana Carvalho
Lisa Reis
Patrícia Queirós
Paulo Freixinho
Pedro Almendra
Pedro Frias

PRODUÇÃO

Maria João Teixeira
Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
João Cunha
Mónica Rocha
Maria do Céu Soares

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira
Guilherme Monteiro
Dora Pereira

PALCO

Emanuel Pina
Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Andrea Graf

SOM

Joel Azevedo
António Bica
João Pedro Soares
Fernando Santos

LUZ

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

MAQUINARIA

Filipe Silva
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos

Jorge Silva
Paulo Ferreira
Nuno Guedes
Telma Moreira

VÍDEO

Fernando Costa
Hugo Moutinho

COMUNICAÇÃO

Carolina Lapa

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira
Joana Guimarães
Sérgio Silva
Ana Dias

IMPRENSA

Francisca Amorim

EDIÇÕES

Rui Manuel Amaral
Ana Almeida
Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga
Jonas Melo

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real
Teresa Batista
Carla Medina
Joana Sarabando

ACOLHIMENTO E GESTÃO DE PÚBLICOS

Rosalina Babo
Patrícia Oliveira
Sónia Silva
Manuela Albuquerque
Patrícia Teixeira
Rita Macedo
Yngrid Ferreira
Samuel Lemos

PATRIMÓNIO

Carlos Miguel Chaves
Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Tiago Castro
Nuno Braga

LIMPEZA

Belisa Batista

GESTÃO

Domingos Costa
CONTABILIDADE
E CONTROLO DE GESTÃO
Fernando Neves
Carlos Magalhães
Cecília Ferreira

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Susana Cruz
Paula Gonçalves

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto
Paulo Veiga
Eliânderson Santos

PESSOAS

Sandra Martins
Helena Carvalho
Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Inês Sousa

Alexandra Novo

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

Gabriel Belo

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

Telma Moreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

António Bica

João Pedro Soares

Fernando Santos

VÍDEO

Fernando Costa

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

MAQUILHAGEM

Marla Santos

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha

APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

Fátima Castro Silva

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

Susana Neves

(p. 36/37; 51; 89; 98/99)

IMPRESSÃO

Gráfica Maiadouro, S.A.

Esta publicação respeita a opção de cada autor quanto à grafia do seu texto.

Fonte das citações de Ricardo Pais:
p. 12/13 *Sombras: Programa*, TNSJ, 2010.

p. 31+45 *UBUs: Manual de Leitura*, TNSJ, 2005.

p. 81 *Noite de Reis: Programa*, TNSJ, 1998.

p. 109 *al mada nada: Manual de Leitura*, TNSJ, 2014.

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

