



ELA

“No palco há uma gaiola. Uma capoeira que fecha à frente com uma rede de arame. Ao fundo, em poleiros, estão pousadas híbridas brancas. Do lado direito, ao comprimento, há uma cama. No meio uma mesa, um grande despertador, dos baratos, faz tic-tac com um som metálico. Sacas de café, um moinho de café eléctrico, uma cafeteira e uma chávena grande. Um fogareiro com uma panela cheia de água. Uma caixa com um rótulo que indica claramente conter veneno. Em primeiro plano, um degrau mais abaixo e à sombra, está sentada Ella a olhar para um televisor que transmite a programação do dia. Fora da gaiola não há qualquer luz.

José é o filho. Traz uma peruca de penas de galinha feita por ele mesmo e traz vestida uma bata. Não deixa qualquer dúvida de que ele é a mãe. Está permanentemente às voltas com os utensílios do café. Oferece o café, quando pronto, a si próprio, a Ella e ao público. Por fim embebe um quadradinho de açúcar em cianeto de potássio e mexe, mexe, bebe e cai para o lado com um grande estrondo. O estrondo espanta Ella, que, à vista do morto, se vai abaixo, grita, e, aos gritos, rasga a bata e corre nua pela gaiola até a luz se apagar. Ella é a mãe.”

Ella, de Herbert Achternbusch





de Herbert Achternbusch
tradução Idalina Aguiar de Melo

encenação Fernando Mora Ramos
dramaturgia e direcção de ensaios Isabel Lopes
cenografia José Carlos Faria
desenho de luz António Plácido, Fernando Mora Ramos

interpretação
Clara Joana *Mãe*
Fernando Mora Ramos *José*

produção Teatro da Rainha

Teatro Nacional São João
11-20 Novembro 2005
ter/sáb 21:30 dom 16:00

duração aproximada [1:30]
classificação etária Maiores de 16 anos

Espectáculo originalmente produzido pela Escola da Noite em 1993.

O Teatro da Rainha é uma estrutura apoiada pela Câmara Municipal de Caldas da Rainha e financiada pelo Ministério da Cultura/Instituto das Artes.

MIC TNSJ

TEATRO
DA RAINHA

CALDAS DA RAINHA

© TNSJ É Membro da

UNÃO TEATROS EUROPA

MICNAS TNSJ

ren

Instituto das Artes

Actores há muitos

Ella foi o melhor trabalho que vi de Fernando Mora Ramos. Creio que foi, na sua primeira versão, não só o exemplo de como se podem criar periferias de periferias (refiro-me às condições totalmente evitáveis em que a obra foi produzida em 1993) e de como certos artistas parecem condenados a desabrochar aí mesmo!

Não convém muito lembrar a minha relação particular com aquele espectáculo, com Coimbra – Capital do Teatro 1992-93 (aqui incluída A Escola da Noite), com o Fernando, a Isabel Lopes e mais a sua trupe de descentralizado-dependentes, etc. Receio que isso possa enviesar a leitura da única ideia que me ocorre fazer passar:

Fernando Mora Ramos é um dos mais originais actores portugueses. Dos vários que se especializam numa espécie de arte de representar “ao lado”, descentrados de uma lógica identificadora de personagem, peculiares sem caricatura, absolutamente verosímeis na sua aberração, espontâneos, imprevisíveis e comoventes. O Fernando é o actor mais humilde que conheço, porque é o único que consegue integrar ainda aquela qualidade suplementar que é privilégio de espíritos verdadeiramente livres – a compaixão. E foi essa que fez deste texto, na memorável realização de 1993, uma preciosidade infinita.

Dir-se-ia que *Ella* foi então esplendidamente dirigido, encenado mesmo. Mas encenação, naquele caso, era apenas a organização de um calvário retrospectivo, do percurso que faz coincidir o actor com a língua da personagem. A inscrição desse percurso nos códigos de um espectáculo *dirigido* “com princípio, meio e fim” não poderia ignorar que a totalização deste texto cabe ao actor e que, neste caso, nenhum olhar de fora pode acrescentar à representação qualquer artifício extra...

Ella não foi, nem creio que seja, um êxito de encenador (um erro tão grosseiro só é atribuível a essa nova casta de parasitas das artes conhecidos como Programadores), mas em 1993 o espectáculo não foi um sucesso, foi um arraso! Só quando, em 1999, dirigi o Fernando em *Arranha Céus*, em pleno coração do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas, que ele inventou, pude perceber a “excepção Fernando Mora Ramos” e a correlativa originalidade deste espectáculo que agora *reproduzimos*.

O Fernando já trabalhou muito, encenou muito e muito bem. Mas alguns de nós aqui em Casa sugeriríamos, com um imperdoável paternalismo, que fizesse *Ella* pelo menos de dois em dois anos. Porque, para além do mais, poucos autores colarão tão bem à pele nómada deste nosso amigo como esse outro Achternbusch, tão certa e pateticamente “ao lado” de qualquer conforto.

Espero sinceramente que desta vez ninguém se constipe, e muito obrigado queridos amigos. ■

RICARDO PAIS

A Rainha no Porto

Amélia Varejão

Não, não é Amália, é Amélia. Foi minha mãe emprestada. Por uns meses, decisivos, como uns são mais do que outros. E a Ella Amélia foi-me revelando o que eu não sabia dela na estadia em Coimbra 1993. Desde o primeiro casamento, no Porto, a Amélia é do Porto, do TEP do António Pedro, do Agostinho Neto lá escondido em casa, até à ida ao Japão com o Experimental de Cascais, passando por Évora e pela mísera reforma actual. A grande Mestra da Costura de teatro em Portugal, um rosto belo e marcante, revelado por uma fotografia que me apareceu antes do *flash* e que deu um postal que correu mundo. Este espectáculo é-lhe dedicado.

E não quereria deixar de dizer neste texto o quanto agradeço ao Ricardo Pais a “co-produção” desta peça. É que os tempos vão implacáveis, mais que selvagens. É um gesto que reterei.

ELLA 2005

Ella, 1993, Coimbra, ensaiávamos. A Isabel, que ia e vinha de e para Évora, a Amélia já nos setenta e muitos e este vosso escriba, mais ou menos exilado (ou asilado?). Nas Caldeiras do antigo hospital, no meio daquela gruta – que não é a de Alcandre – onde o objecto estava em trabalho de parto, rachava-se de frio. A Amélia, embrulhada em mantas, espreitava o exterior, a Isabel fungava agarrada a um calorífero de duas tiras e eu lá me ia metamorfoseando em busca de José, a mãe, sacudindo a humidade que se entranhava catedrática – não, isto não é uma espécie de intróito de gosto neo-realista ou hiper-realista ou o que quiserem, foi mesmo assim, uma aventura constipada a três. Condições mais que precárias, a Coimbra da alta lá estaria em altas elucubrações mais ou menos semântico-carreirísticas, e a da baixinha a comprar retalhos, lambuzando-se com migas de broa e joaquinznhos, correndo na corda dos dias o seu destino.

E nós, ali, a meio, naquela terra de ninguém temporariamente cedida, naquela tumba, a que generosamente descia, como entrando nos infernos, a Idalina Aguiar de Melo. Com ela fomos afinando o texto, tal como se pode imaginar que se afina um piano para tocar uma única partitura. Objecto radicalmente singular em tempo de produtos em série. Um trabalho lento, palavra a palavra, procurando equivalências e distâncias, a que só a ficção abre portas. Uma tradução notável, uma flor nascida na humidade da pedra que nos tinha. E o cenário também lá ia, pela mão do Senhor Carlos, figura grada do teatro de Coimbra.

2005, Caldas e o Porto aqui tão perto. Um linguado de texto respeitável. Tu estás ali e as palavras são intermináveis como a água de um rápido circulando dentro da tua cabeça, corrente incessante e em que te podes afogar. Não podemos contê-la, transbordamos, regurgitamo-la. É esse o princípio, o corpo transportador e metamorfoseado, falante, entre o papagaio e alguma inteligência de sobrevivente, a das situações limite. E José, será que é apenas a mãe? Um corpo que respira poderá ser apenas o receptáculo de outra identidade, mesmo que por uterino e umbilical mimetismo?

E o espectáculo renasce, quisemo-lo mais politizado, sob o olhar atento, sem cedências, da Isabel, na batalha interminável pelo rigor (é que eu sou um brincalhão, foge-me o humor para o desvio, a palhaçada e o tempo esgota-se...).

A montagem flui sob a mão timoneira da Ana. E o cenário mexe e transforma-se nos ensaios, o Zé Carlos por perto e o Canelas a dar-lhe forma diariamente, a Patrício agarrada à Net a enviar parágrafos *ellaianos*, a Natália descortinando adereços e o António Plácido que vem para ajudar a curtir a luz porventura cosida de sombras, rica de pobre, cilindrada de poucas velas, e ficamos ali, na nossa sala de ensaios, falando, falando, de lâmpadas e néons, da luz dos talhos como contra-luz, de uma capoeira versão mínima da habitação para rendimento menos que mínimo garantido. Agora é social de inserção. Brilhante!

O Victor está para vir e comentar.

Nós vamos bem, vamos juntos e a *Ella* progride connosco.

Entretanto, chega a Clara e voltamos a falar dos episódios da peça, do carácter fragmentário, da pobre linguagem de que se tece o texto, tão rico na sua pobreza, e espolhamos dramaturgicamente os fragmentos em busca de uma ansiada cronologia que nos conforte. A nossa necessidade de sentido é uma sede constante. Factor de equilíbrio necessário? De onde nos virá esta paranóia do sentido, e lembro-me do meu pai filósofo, das colheres de Sartre tomadas como um xarope na biblioteca da sala, ainda infante, lá nas terras cafreais.

E o teatro hoje? A nossa situação hoje? Nós, que fazemos estas coisas anacrónicas e lentas, tecidas de palavras, vejam vocês, nós, do teatro que não tem vocação histórica, multi-travestida, *bibelot* para qualquer circunstância “evenemencial”, nós que detestamos essa imbecilidade do público-alvo, o nicho de mercado, nós que infelizmente não preenchemos com próteses giríssimas, de borracha quase humana, as fantasias dos tele-consumidores? Consumidores? Aqueles para quem tudo está prescrito, em doses, em pacotes, em *design*, estão a ver?!

E a cidade?

É por essa cidade, por essas vidas que fruem a cultura como vida, por essa ideia de vida como arte, que *Ella* desperta de novo. Do que *Ella* fala é dos horrores. Horrores que podem regressar. Este totalitarismo que está aí infiltra-se como um vírus silencioso e pandémico, não é bruto e imperial como o outro, é *soft*, tem a arma publicitária, a estética publicitária, manipula, como a genética, essa que os nazis usaram em busca da “perfeição ariana”. O objectivo agora parece ser o de produzir a imperfeição manipulada, o mundo como um laboratório, as televisões como lobotomia global. Mas as consequências da inculcação sibilina da religião de mercado são violentas e aterradoras. O mundo hoje caminha para ser um único e imenso território mapeado, em que circulamos como potenciais alvos, um “game computer”. Ou será isto um pesadelo? Um dia, o povo do Amazonas virá libertar-nos deste conforto sufocante?

Mas *Ella* é, para além dos horrores, uma resistente. *Ella* parte sempre de novo, “cum’os ciganos, sem papéis”, ela vira costas, e reparte também do humilhante conforto da capoeira fraternal, mesmo já afeiçoada ao seu lindo moinho de café. E a peça *Ella* é isso, um imenso gesto final, *Ella* tece-o ritualmente como um último acto de rebeldia, como o seu verdadeiro testamento. *Ella* é um gesto testamentário, uma lambada na cara do mundo. ■

FERNANDO MORA RAMOS

retrato do homem enquanto galinha

Dez mais três anos depois da estreia em português de *Ella*, a “infra-língua” operada por Herbert Achternbusch para reencontrar uma possibilidade de palavra em personagens improváveis volta a fazer-se ouvir. A mesma equipa, alguns pares de anos mais sábia, retoma, revê, baralha e volta a propor um espectáculo notável cujo humor é pelo menos tão negro como as noites de *Ella* e *José*, infra-heróis confinados à companhia esquizóide das galinhas que com eles partilham a última capoeira de uma longa, estéril, existência. Enquanto digerira o desafio de rememorar, literalmente, essa longa fala amalgamada, inscrita precisamente na distância que vai do *centro* ao espaço rapsódico da periferia, Fernando Mora Ramos respondeu-nos, numa torrente de analogias, alusões perspicazes e imprecações de uma actualidade incontornável, a quatro singelas questões armadilhadas. Eis o resultado.

JOSÉ LUÍS FERREIRA



José Luís Ferreira Quem é *Ella*? Como chegou a cruzar o percurso desta equipa?

Fernando Mora Ramos Ella não é a minha mãe, a verdadeira, Maria Emília Romão Gomes Leão, nascida na Escusa, aldeia da cal mais branca de Portugal, sopé de Marvão (onde o meu avô ensinou a ler durante vinte anos) e de quem herdo meio feitio, o olhar torto, culpa do esquerdo, sempre virado para uma qualquer Meca – e algum descaramento. Desculpem a digressão familiar, mas para falar de *Ella* tenho de passar por aí. É imprescindível começar pelo arbusto genealógico, essa arqueologia dos azuis que muita deficiência produziu naquela junção de sémenes mui parentes, justamente para descobrir o ramo alemão, já que Ella é minha prima *indireita*. Sou espanhol, não sou portanto primo direito de Herbert Achternbusch, sou por assim dizer cúmplice, do mesmo *gang* mental, gosto da raia, da condição transfonteiriça e é daí que miro o Centro, onde se concentra a inteligência, os silvas, os des, os répteis, as assis, os cunhas, os melos, os fernandes, os qualquercoigestes, as seixas de pintos, a nata da massa crítica nacional, a tal que tem salvo este país de ser cauda e bancarrota da Europa e o tem embelezado com *greenes* bons para a seca, performances de roupa ousada e agora de redes culturais, etc. Se eles não fossem tão inteligentes, interactivos, mesmo tão *in* cultos, que seria de nós?

Gosto de o imaginar, ao bávaro Herbert, e nisso sou primo direito, vestido de Papa, a assistir às estreias dos seus textos naquela Alemanha tão séria que vai juntar democratas-cristãos e sociais-democratas no mesmo governo. É a alternância democrática.

Mas Ella é a minha mãe adoptiva. E foi brutal saber que a Amélia Varejão, a minha parceira mãe da versão de Coimbra, tinha vivido situações quase tão inacreditáveis quanto as de Ella. O que posso hoje dizer é que *Ella* veio ter comigo como a Virgem foi ter com os pastorinhos, uma aparição, embora num céu de outras estrelas e portanto menos impactante – ouve-se às vezes este impactante, é linguagem ou de Chefe de Gabinete, ou mesmo de Secretário de Estado oriundo e de costas voltadas para as Brenhas.

Ella é o meu ídolo, o meu medalhão de cabeceira, as contas do meu rosário. E o que mais mexe comigo é a sua rebeldia e como a sua infra-língua é mais rica que o *americanês* de vômito que anda aí. Anda por aí, como o outro.

A equipa estava na época disponível para a aventura, como sempre esteve pronta a partir para outra – feitio meu arredo, e como me exilara em Coimbra, na época, mais ou menos expulso que fora do Alentejo, juntámos os trapinhos e fomos viver para a capoeira que o Senhor Carlos simpaticamente construíra com o nosso rendimento mínimo garantido, mas sobre isso ficamos por aqui.

A dramaturgia alemã contemporânea sempre me fascinou, pelas minhas bandas teatrais se fez o Dorst (a primei-

ra vez em Portugal), o Horváth (a segunda vez em Portugal), o Müller, o Christoph Hein (pela primeira vez em Portugal) e o Achternbusch andava por perto. Além disso, o Sarrazac dera-me a ler a peça há muitos anos, quando da tradução francesa que ele prefaciara. O texto veio portanto até nós por várias vias, mas posso dizer que ele já cá estava, é uma questão de identidade de humores. Digamos que estávamos prontos, como se diz de alguém que atingiu um tipo de maturidade que lhe permite ir a fundo nas coisas. E dos alemães ainda tenho atravessados o austríaco Thomas Bernhard e, fundamentalmente, o Kroetz, um dramaturgo formidável. Adorava fazer *Terras Mortas*, mas o Ministério não deixa, tem muitos actores, é contra o progresso e eles agora apoiam mais os monólogos, querem que fiquemos todos a falar sozinhos. Por isso é que fazemos esta peça, que é um monólogo a quatro, mesmo um binólogo, ou melhor, dois binólogos juntos. Dado que duas das intérpretes são galinhas, pagamos-lhes apenas em milho, e estamos a tentar, como o cavalo do inglês, habituarmo-nos à ideia de que não comer é um passo para a elegância e que, essa sim, sendo subvencionada, pode abrir-nos uma porta no futuro, a crédito ou mesmo a fundo perdido. Claro que nos davam jeito aqueles dois mil contos que se distribuíram por aí e que... É no osso que está a virtude.

Como é que esta mesma equipa volta agora a defrontar-se com esta mesma matéria? Que relação entre a idade do intérprete, as idades da história europeia ou ainda, e já agora, as idades do Teatro neste nosso país?

Diria que com denodo, sem fazer piada. Atirámo-nos de cabeça e vestidos com o que tínhamos. Há uma coisa curiosa, é que nos damos bem com as dificuldades, partilhamo-las realmente com os outros, nós estamos imersos nos problemas de todos. E por muitas sacanices que nos façam, e este Iartes foi pródigo nisso, não nos demovem da seriedade de propósitos. É isso o teatro, é também isso. O teatro não é sobre, é também dentro de, onde estão os outros. Houve um encenador anti-encenadores que há uns anos descobriu o autocarro como transporte público e o anunciou numa entrevista. Ele devia estar a falar do privilégio do contacto com os utentes na intimidade dos safanões, quando inadvertidamente o nosso nariz se cola num seio mais alto ou numa axila mais criativa. Isso a nós é congenial. Agora, em boa verdade, mais do que num autocarro, vivemos numa capoeira e estamos portanto a desenvolver uma nova língua: o *capoeirês*.

E de repente, meu caro José Luís, a tua insistência e de tantos outros, ao longo destes anos, juntou-se à minha vontade de fazer, de me metamorfosear em cena. E este regresso à condição galinácea era tudo o que eu poderia querer agora, uma utopia realizável, como se vê. E a equipa da Rainha, mais adulta e com padrões de eficácia diria que únicos para a sua escala, estava pronta para esta *Ella*, queria esta *Ella*. Ora,

quando descobri a Clara vivendo na Vieira de Leiria, o óbvio tornou-se opção. Bom, a idade do intérprete, não falando da idade das frangas, muito jovens ainda, e a da Clara, que não se revela, é adequada, sinto-me bem neste desafio e creio que isso faz o resto. Eu sei que a idade é também mental, é cansaço, é história, mas o que quero dizer é isso mesmo, somos uma jovem companhia. Quanto às idades do teatro, que dizer? Que estamos num momento de “tudo e nada”, de *recrise*, e isso é que é perigoso, uma crise que não traz dentro o anúncio de outra coisa? Porque as crises são salutares e eu creio que esta não é, que esta é um coma que veio para ficar, que nos querem em estado vegetal e que isso, quando se anunciar uma saída, será para além da memória, como se o mercado necessitasse de cabeças ocas para as encher de *melhor relação preço-qualidade*, essa religião dos artefactos que é tão reconfortante. Esse ambiente, aliado ao desnorte da justiça, à corrupção ambiente (nem falo de Artes, pois essas, como não trazem nenhuma peste, nenhuma pandemia, lamentavelmente não são notícia senão quando alguém pendura a cauda de um piano num gancho de talho, não por causa do piano, mas por causa do talho), tem permitido todo o tipo de oportunismos, nomeadamente do próprio poder, que repousa sobre a indefinição das coisas sem que se perceba que queira ganhar tempo para qualquer coisa, para uma direcção de trabalho, para um Norte. Neste momento, estamos no grau zero do serviço público em Portugal e isso é o mesmo que dizer que estamos no grau zero da passagem de uma tradição viva para os que começam, o que ocorre diariamente nos teatros dessa Europa e é garante de nova vida. É isso que permite depois os que experimentam eventualmente caminhos novos, que são tão poucos, retirado o ruído e o fogo de artifício. No plano estritamente artístico, para além das raras experiências de referência forte, e que são, por assim dizer, cultas, o que há por aí é um analfabetismo satisfeito, autocomplacente, infantilizado, que julga que o informe (o amador sem a coisa amada, por assim dizer) e o transdisciplinar de fabrico caseiro e vão de escada são os caminhos da libertação. Enfim, creio que necessitamos que o Subcomandante Marcos se instale no Bairro Alto. A galera mudava de guru!

E do teatro em Portugal? E de Portugal, “esta dor que trago comigo”, o que fazer? O melhor mesmo é fazer o mais simples, estruturar aquele mínimo civilizacional que frutifica com o diálogo e com o confronto. É tão simples. E para isso bastaria ter a coragem da clarificação, de não alimentar esta babel intra-uterina de que não saímos, de acabar com a confusão. Se hoje não são reconhecíveis discursos artísticos porque estão submersos em camadas de blá-blá para-artístico e auto-publicitário, ainda poderemos dizer que há uns tantos faróis e que esses, criando objectos numa linha entre um certo teatro de repertórios e uma certa experimentação, são base suficiente para um relançamento, diria mesmo uma re-

fundação, do que existe. O país necessita de oito coisas fortes, de oito complexos teatrais, de alto a baixo, do litoral para o interior, das periferias para o centro. De excelência, claro!

Achternbusch é um dramaturgo com um lugar particular na história do Teatro alemão contemporâneo. Em *Ella*, como noutros textos, recupera a narrativa biográfica para a forma teatral e fá-lo recorrendo àquilo a que chamas uma “infra-língua, uma língua inculta e agramatical, bebida na fonte da outra mas fruto de maus tratos, de choques eléctricos”... Qual a pertinência contemporânea desta escrita, quais os recifes que traz escondidos, que tipo de sínteses especificamente teatrais permite ou propicia?

Creio que esta escrita – obrigando à radiografia do mental, de um mental configurado pela violência do sistema (nós, em suma, agentes ou cúmplices, por omissão ou cobardia), obrigando a uma constante teatralidade da deficiência – leva cada um dos *leitorespectadores* a descer neste mundo, no próprio momento da representação, aos vários infernos que ela expõe, em imagens sonoras, em *palavras imagem*. Eu sou dos que acredita que quanto mais se banaliza o poder das *imagens imagens*, o teatro das sofisticadas tecnologias, há um novo poder que surge, o do regresso da *palavra imagens*. A palavra não é contraponível às imagens, a palavra *são* as imagens em ausência, desenhamos sonhos com palavras e, se pensamos por imagens, os raciocínios imagéticos terminam num grau rudimentar de associações e só se completam através de palavras. As palavras têm ecos imagéticos, mas fundamentalmente substantivam, estrumam o pensamento, coisa essencial no teatro. E se são imagéticas, são também musicais. Eu não estou a dizer que não existam pinturas que não cantem ou músicas que não sugiram imagens, o que digo é que nada disso é possível sem palavras, elas são as pernas com que se anda e olha e vê e pensa. É o que a boa dança faz também, estimula pensamentos. Não é por acaso que a dança anda tão sedenta de palavras, de tal modo que se refugiou, muita dela, no teatro, como uma balsa a que se agarrou.

Quando se usa e abusa de uma dada coisa, a videocracia é hoje o nosso natural, como se não fôssemos fabricados de língua e a natureza não necessitasse dos seus ciclos, essa dada coisa tende a deixar de se ver e, justamente, o que anteriormente era sintoma de morte põe-se de pé, e lembremos do teatro de texto nas suas várias idades, do melodrama a Beckett (aqui já muito rarefeito de extensões palavrosas, mas feito de economia de palavras porque essa é a língua dos mortos, dos sobreviventes, alimentam-se de mínimos de incomunicabilidade), sempre pronto a uma nova forma...

Não há propriamente, que se veja, uma estrada que traga, a partir das tecnologias, um equivalente geral como a língua, ela permanecerá única nesse estatuto. O que não quer dizer

que as pessoas não sejam comidas por meios mais primitivos de comunicar, justamente associáveis às novas tecnologias e que não se afoguem nisso de prazer lúdico imediato, como uma espécie de masturbação de novo tipo. Se as novas tecnologias trouxeram fundamentalmente a velocidade e, associada a esta, a globalização (a tal coisa da simultaneidade dos mundos no mesmo ecrã), a cabeça dos humanos continuará a funcionar com outra qualidade nos tempos lentos e isso permitirá (vejam o tempo que leva a vacina da Sida, de que pouco ou nada se fala agora, em tempo de gripe das aves, contra a qual o espectáculo se assume), a prazo, usar as novas tecnologias de um modo mais humano e racional. Eu não estou a fazer a apologia da destruição do computador, entenda-se, embora essa tradição venha da primeira industrialização e os operários estivessem cheios de razão.

Esta história da rapidez é como o sexo, nada mais frustrante do que uma ejaculação prematura, mesmo que hoje, por razões corporativas, se criem amiúde associações de ejaculadores prematuros – as AEJAP. E quando se imagina que essa pode vir a ser a regra, há que fazer algo. Não nos roubem a sesta, nem as coisas prolongadas. Optar pelo puro masoquismo, descobrindo no prematuro todo um horizonte único de prazer, é mais do que eu posso.

Voltemos ao sério: *Ella* abre portas a uma continuada experiência de intromissão do narrativo no cénico, sabendo-se que isso, trazendo as liberdades do romanesco, que são todas, pode tornar-se muito enfadonho no teatro. Nem tudo é interessante, sabendo nós que Shakespeare e Tchekhov são, como Molière e Marivaux, como Beckett e os que agora são classificados de canónicos por aqueles que adoravam ser canonizados. Molière canónico? Querem coisa mais retalhada e una, invulgarmente erudita no humor e receita popular, do que *Médico à Força*, acanónico e inconveniente?

Como se inscreve hoje este trabalho no repertório do Teatro da Rainha? Como se inscreve esse repertório numa ideia de Teatro para Portugal?

No repertório da Rainha, *Ella* é a síntese de um desejo de teatro de espectadores, que venha das tradições populares – o teatro sempre juntou intelectuais e simples –, com um desejado teatro que revele a complexidade do mundo actual, feito de tantas camadas de realidade, que falar de uma arqueologia do quotidiano não será assim tão tolo, o que é o pão nosso de cada dia de trabalho – somos *semioloarqueodramatologistas* partidários do estranhamento, essa técnica de acordar as pessoas da sua condição de mexilhões: “quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão” (portanto, o mexilhão habituado à violência do mar acordará apenas com a força das ideias). Nós adoramos esse trajecto que vai do simples para o complexo e vice-versa, o que detestamos é a poeira que muitas vezes se levanta para preencher o que estava

já cheio de ruminação publicitária. Por isso nos atrai não só o vazio (essa possibilidade de ver, de ouvir, o vazio é primo do silêncio) como nos atrai o singelo, o embrionário. Os espectadores têm todas as idades e vêm de mundos diferentes, por vezes muito lineares. Gostamos de trabalhar com isso. É desse modo que estamos a fazer *Médico à Força*, de Molière, numa nova tradução, e caminhamos para *Estação Inexistente*, de Pirandello/D’Onghia.

Que dizer da nossa inscrição no teatro português, de contornos tão dificilmente definíveis, talvez porque em boa parte inexistentes? Que somos talvez únicos por razões que já explicitarei, e se nos preocupa o discurso muito infantilovoluntarista e doentamente geracional de alguns, é porque nos preocupa a desatenção à língua e à radicalidade de todas as roturas que podem constituir uma memória, essa possibilidade que todos têm de se fabricar, de Artaud a Brecht, de Tchekhov a Kroetz, de Strehler a Kantor – quem se lembra dele, daquele extraordinário *Wielopole, Wielopole?* Ou quem se lembra de *El nost milan?* Teatro dialectal, Strehler-Bertolazzi?

Somos únicos no sentido de que, sendo um *piccolo* teatro literalmente, mantemos lado a lado (apetece-me escrever alado, alado) estratégia de repertório com uma prática de manter em repertório: a companhia tem simultaneamente em cena, com *Ella*, dez espectáculos. É um caso único. E não se pense que é para um qualquer *Guinness*, é porque associamos uma política de públicos a uma estratégia artística e a uma orientação financeira. Para nós, os projectos fazem parte de Um Projecto (o Projecto Global – *risos*) e esse é certamente o de uma cidade mais livre, mais liberta de preconceitos, mais capaz de voar por si mesma, menos presa ao preconceito da inovação, que, como Motton diz, é tudo aquilo que a gente já conhece.

Portanto, no teatro em Portugal (e se calhar é isso que somos em Portugal, delegações locais de qualquer coisa que existe lá fora), se temos algumas fraternidades, são poucas, pouco mais ou menos os dedos de uma mão. O resto cheira-nos a formas de pirotecnia e folclore muito rasas. Razões: por exemplo, nas escolas não se aprende a ler um texto de teatro e só se estudam casos bizarros ou peças para estrelar, de preferência em *americanês* e com três personagens (ainda por cima sem galinhas), *americanês* que o primeiro-ministro acha que ajuda à revolução tecnológica, essa que nos vai aparafusar mais do que somos e tornar competitivos, para além do Figo. Nem vale a pena falar de outras coisas. ■

Representar o irrepresentável

“O texto de teatro só terá valor para nós se for inesperado e – justamente – irrepresentável. A obra dramática é um enigma que o teatro deve resolver.”

ANTOINE VITEZ

Válida para todos aqueles que ao abordarem um texto dramático se colocam numa posição, ao mesmo tempo humilde e desafiadora, de decifradores de enigmas, a afirmação de Vitez tem de ser tomada muito mais ao pé da letra quando se trata de textos como *Ella*, de Herbert Achternbusch.

A didascália inicial, e única, instala a maior perplexidade: dois seres humanos dentro de um galinheiro, mãe e filho, uma devorada pelo silêncio e o outro regurgitando de forma incontinente as palavras da progenitora. E, por baixo da desconcertante lhaneza da proposta cénica: a preparação de um café, um suicídio que tem muito de sacrificial, já que o quadradinho de açúcar parece fazer as vezes de hóstia e o café serve de vinho da comunhão. Mas o problema central que a didascália coloca, e o mais difícil de resolver, é sem dúvida o da “identidade” de José, o filho, uma vez que nos habituámos a acreditar que as personagens são sujeitos de uma acção e de um discurso que lhes é próprio, e José se limita a reproduzir as palavras que em tempos ouviu da mãe e a assumir os seus gestos quotidianos.

O corpo do texto é ainda mais intrigante. Se depois de o lermos (de o ouvirmos) ficamos com a impressão de estarmos perante a história de uma vida, os atropelos à ordem da narração são constantes, não porque José seja incapaz de reproduzir os acontecimentos da vida da mãe segundo a ordem em que ocorreram, mas porque já os recebeu assim. E se por momentos temos a ilusão de poder reconstituir uma ordem cronológica, o autor rapidamente nos desengana, criando associações inesperadas que adquirem uma nova fulgurância e lançam luz, não sobre os acontecimentos da vida de Ella, mas sobre a forma como, na sua cabeça, as situações de violência e de sub-humanidade se associam entre si, criando uma corrente em que o sofrimento da infância está surpreendentemente próximo do da juventude e do da idade adulta, e os acontecimentos vividos numa instituição psiquiátrica confundem-se com os que lhe foram infligidos nas muitas outras por onde passou durante o nazismo, transformando a sua existência numa câmara de horrores em que o princípio e o fim se confundem: “Desde que nasci a minha vida toda estava amaldiçoada”. E se a errância acabou e Ella, agora silenciada, foi engolida pela televisão, é porque desceu ainda mais um degrau a caminho da anulação total.

É por isso que a metamorfose de José em galinha-mãe, em híbrida branca, iniciada com a confecção da cabeleira de penas, só pode completar-se com o suicídio ritual através do qual o filho alcança o silêncio da mãe e partilha com ela a experiência do bode expiatório, da rês no matadouro. E se é certo que, depois da morte do filho, Ella se debate ainda contra a rede do galinheiro, o seu estrebuchar só é comparável ao dos corpos das galinhas a que se cortou a cabeça.

Irrepresentável porque uma vida não se pode compactar no tempo de um espectáculo e a cena é avessa à narração, mas ainda assim possível porque a circularidade das experiências vividas, como em Beckett, faz com que o nascimento esteja estranhamente perto da morte e a vertigem do instante final acelere a viagem no tempo. De Ella, como de José, se poderia dizer como em *A Piece of Monologue*: “O nascimento foi a sua morte”. ■

Ella: um texto, duas vozes

Não, não é da peculiar estrutura dramática do texto de Achternbusch que irei falar aqui; do modo como o dramaturgo se apropria da forma tradicionalmente considerada menos teatral e a hipostasia num monólogo torrencial; da contradição que instaura ao pôr esse monólogo, num exercício como que de transformismo, não na voz da mulher mas na do seu filho. Como se quisesse mostrar que, no teatro, estar calada não quer dizer não ter voz – um singular desafio para encenador e actores.

Aquilo de que vos queria falar aqui é de uma outra instância, situada entre o texto e o palco, e de que raramente nos damos conta. Pior: de que quase só nos damos conta, enquanto espectadores, quando não funciona de forma satisfatória.

Como terão adivinhado, estou a referir-me à tradução e aos seus artífices, os(as) tradutores(as). A eles e a elas se pede o “dom de línguas” que Cristo atribuiu aos discípulos. Mas forçoso será lembrar que a tradução literária – e, designadamente, a tradução para o palco – implica o domínio de outros e muito variados códigos.

Felizes as(os) tradutoras(es) congeniais, que encontram nos textos a traduzir a tradição temática e estilística que lhes é cara. Sísifos os que se debatem com códigos que lhes são estranhos e de que têm que se apropriar, na busca da frágil e precária homologia entre o que se lê numa língua e se verte para outra.

É esse prodígio que nos permite ouvir (não é gralha!) a história de Ella, posta na boca de José pela voz de Herbert Achternbusch, trazida até nós pela voz de Idalina Aguiar de Melo (1948-1994). Desempenhada a convite de A Escola da Noite, companhia teatral de Coimbra que produziu *Ella* em 1993, a tarefa não se apresentou fácil. Porque Achternbusch não é um autor “fácil”, porque não é fácil o discurso de Ella.

Ouviu e viu uma história de mulher a quem o mundo quase nada deu – uma infância sem amor, um casamento sem amor, a sífilis, os internamentos psiquiátricos? E não notou incongruências entre registos de linguagem? E não pensou que Ella só podia falar assim, mesmo que pela boca de José?

Isso o deve à mediação de Idalina Aguiar de Melo. A humildade de quem não se envergonhava de perguntar, mas que também não abdicava da teimosia nas soluções encontradas.

Foi no confronto com o texto no palco, nos ensaios, que muitas dificuldades se resolveram. Esta é a pedra de toque de quem traduz para a cena, e aqui se revelou o engenho e a arte da tradutora. Uma razão, entre tantas outras, para dela dar aqui sentida memória. ■

CARLOS GUIMARÃES



Fotografia Christine Dössel

Herbert Achternbusch

Cronologia

- 1938** Nasce em Munique, a 23 de Novembro; até 1960, ano em que é adoptado pelo pai, usa o apelido da mãe, Schild. Descende de holandeses, ciganos e bávaros. A partir de 1943 é criado pela avó, em Breitenbach bei Mietraching, na Baviera.
- 1959** Frequenta o liceu em Cham. Nasce a filha Eva.
- 1960** Completa o liceu em Cham. Começa a pintar e a escrever, sobretudo poesia.
- 1960/61** Frequenta a Escola Superior de Educação de Pasing (Munique).
- 1961/63** Frequenta a Academia das Artes de Nuremberga e, posteriormente, a Academia de Munique. Conhece Gerda, com quem casa em 1962.
- 1962** Estadia na Grécia.
- 1963** Muda-se para Munique. Nasce Rut; para sustentar a família exerce actividades várias: vende cigarros na Festa da Cerveja de Munique, por exemplo.
- 1964** Nasce o filho Andreas.
- 1965** Escreve o primeiro conto (*Der Pfahl*). No final do ano, muda-se para Starnberg, na Baviera.
- 1966** Nasce a filha Rita.
- 1968** Nasce a filha Judit.
- 1969** Primeira publicação mais extensa, *Hülle* (três contos).
- 1971** Muda-se para Gauting. Publica o primeiro romance, *Die Alexanderschlacht*.
- 1973** Em finais de Outubro, desempenha o papel de professor no filme de Schlöndorff, *Aufenthalt in Tirol*.
- 1974** Escreve *Die Stunde des Todes*.
- 1975** Recebe a medalha Ludwig-Thoma da cidade de Munique. Muda-se para Buchendorf. O seu filme *Servus Bayern* estreia-se a 19 de Abril.
- 1977** Destrói quadros e esculturas (como já fizera antes muitas vezes). Em Julho é-lhe atribuído o Prémio Petrarca, que rejeita de seguida. Visita o Japão. Filma na Gronelândia.
- 1978** Inicia a publicação das obras completas sob o mote “Não tens chance nenhuma, mas aproveita-a bem”.
- 1979** Recolhe os materiais biográficos para *Gust*, que escreve no Outono, numa quinta na Estíria (Áustria). Visita a Califórnia.
- 1980** Em Novembro, visita Atenas e o Egipto. A 6 de Maio, a Comédie de Caen representa *Ella*.
- 1982** De 13 de Janeiro a 14 de Fevereiro, o Théâtre de la Commune representa *Susn* (Aubervilliers, Paris). O filme *Das letzte Loch* recebe o Prémio Especial do Festival de Locarno, o Prémio da Associação dos Críticos de Cinema e o Prémio Federal do Filme. Publica *Revolten* (peças de teatro e guiões para cinema).
- 1983** O filme *Das Gespenst*, onde Achternbusch recria a figura de Jesus, gera grande controvérsia nos países de língua alemã: é proibido na Suíça, na Áustria e na RFA, sob a acusação de ferir os sentimentos religiosos e a dignidade humana. Publica *Wellen* (peças de teatro e guiões para cinema).
- 1985** Publica *Weg* (volume de prosa). Dedicase novamente à pintura e alcança alguma notoriedade com as suas aguarelas pintadas em papel de jornal.
- 1987** Continua a publicação das obras completas com o volume *Das Ambacher Exil*, onde afirma explicitamente: “Nada de suposições falsas: eu não estou a falar para ninguém, limito-me a falar sozinho”.
- 1988** Publica *Wohin?* (prosa).
- 1989** Recebe o Tukan-Preis, atribuído apenas a cidadãos de Munique, pela sua obra literária.
- 1992** Roda o filme *Ab nach Tibet!*. Cria a primeira obra daquele que viria a ser o ciclo *Umsonst* (1992-1996), composto por dezasseis aguarelas e pinturas em acrílico.
- 1995** Realiza o filme *Hades*, nomeado para o Urso de Ouro do Festival Internacional de Cinema de Berlim.
- 1997** *Neue Freiheit – keine Jobs* é apresentado no Festival Internacional de Cinema de Berlim.
- 2005** Publica a peça *Kopfund Herz*. Através da sua escrita, da produção de filmes, de peças de teatro e da divulgação da sua pintura, Achternbusch continua, como sempre fez, a falar dos grandes problemas da actualidade parecendo apenas falar de si próprio: a violência no seio da família e da comunidade, a ameaça do radicalismo de direita, a destruição das florestas, ou mesmo a histeria provocada pela Sida. ■

Adaptado de:
A Escola da Noite – *Ella*, de Herbert Achternbusch: [programa].
[Coimbra]: A Escola da Noite, 1993.

Teatro da Rainha

Vinte anos. De vadiagem. Fomos residentes em cinco cidades: Caldas, Évora, Coimbra, Maputo, Lisboa. Inventámos a residência, para além da digressão, coisa que OS REDISTAS agora propagandeiam tipo panaceia universal – central de compras. Dá para rir, descobriram o SUPERMERCADO em rede. Vivemos no Garcia de Resende e no sótão do Museu Nacional da Ciência e da Técnica. Também estivemos na Culturgest. No Trindade, no Instituto Alemão e no Francês, no Italiano. E no Dona Maria.

Hoje estamos na antiga Lavandaria do Hospital Termal, o mais antigo, anterior ao de Todos os Santos, em Lisboa, e estamos também nas antigas instalações da UAL (Universidade Autónoma de Lisboa). Somos adeptos de Dona Leonor.

Também estivemos na Gulbenkian, no ACARTE, a convite de Madalena Perdigão, na época em que a Fundação – dizemos Fundação como outros dizem Benfica – tinha uma companhia de dança, vejam lá ao tempo que isso foi.

E se em Maputo falámos da guerra civil, em Caldas falamos hoje dos médicos e fazemos *A Dança da Morte*, de Strindberg, essa fronteira quase intransponível que decidimos afrontar. E fazemos Brecht-Weill, Karge, Vicente, Mário-Henrique Leiria e, vejam lá vocês a ousadia, Molière, etc. Projectos?

1. Construção de um teatro desenhado pelo arquitecto e urbanista Nuno Lopes, que dirigiu o plano que elevou a Ilha do Pico a Património Mundial, o Centro Histórico de Évora e orienta neste momento a candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial. É um projecto notável, porque alia baixos custos, mais ou menos trezentos mil contos, a uma plasticidade total.

O mais relevante: uma sala de espectáculos em que todas as superfícies são áreas de jogo, lugares de imagens. Um teatro de múltiplos palcos: o grande horizontal e as paredes como palcos verticais, com vários teatros de fabrico imediato dentro, portanto. E tudo é possível nesta caixa. Alguém disse que a contemporaneidade inventou a caixa de sapatos, o vazio, é um pouco isso, um vazio pleno de potencialidades.

2. Conceitos operacionais:

Inovação: nós também temos o cartão. É como na história do célebre pintor comunista, não é necessário mostrar os quadros. Somos Inovadores, e somos mais inovadores do que os outros, ponto final. Se o Iartes não nos dá o cartão deste ano é porque, neste momento, discutimos se optamos por ser transdisciplinares ou interdisciplinares, e há muita hesitação. Mas como temos o cartão antigo, safamo-nos, embora mal dê para as sopas. Mas que fazer? Querem saber porque somos inovadores? A gente concede uma explicação: é que vamos fazer um espectáculo à porta fechada em que o espectador único, fechado num guarda-fatos, vai poder acompanhar um espectáculo que será apenas constituído por gemidos, gemidos que não são gemidos *tout court*, mas gemidos digitalizados acusticamente a partir de uma voz original já *vinilizada*, portanto com riscos, já que o vinil é de outra era. É disso que gostamos, de riscos. Nós decidimos acabar com essa ideia antiga da fechadura, pela qual o espectador antigo espreitava enquanto a sua imaginação descia. Somos tão radicais quanto o César, tudo preto, mesmo o destinatário. Que será algemado, para ser completamente ouvidos.

Experimentação: somos experimentalistas por necessidade. Longe da ingenuidade dos anos cinquenta e do caos mercantilista actual, a verdadeira gripe das aves, mantemo-nos num artesanato que decifra palavras, recorre a objectos e se socorre de tudo o que pode ser incorporado numa poética específica durante o processo de ensaios. Essa é o texto que a sugere, se o ponto de partida não for outro. E como trabalhamos juntos há mais de vinte anos, há muita coisa que passa pelo silêncio cúmplice, pelo monossílabo, não necessitamos muito de blá-blá. Aqui estamos já numa questão que é a do estilo também. Temos uma maneira colectiva de trabalhar que, não sendo a soma das nossas identidades, é, de facto, peculiar, é uma espécie de comunidade impossível, de coexistência de feitos com erupções à vez. Creio que operacionalizamos uma metodologia entre a maneira strehleriana de

fazer, atenta a tudo ao mesmo tempo, com horror à particularização, muito apostada nos contrastes dinâmicos das linguagens do teatro e na sua harmonização também, e a nossa maneira, de verdadeiro *piccolo* teatro, muito apostada em fazer forças das fraquezas e verdadeiramente artesanal, *afabril*. Qualquer pequena coisa é observada à lupa como se amanhã o mundo acabasse, e todos os dias enfrentamos uma tempestade, tal é a nossa fragilidade.

Repertório: como nunca se soube o que é, não chega a existir a consciência da perda. Pois nós praticamo-lo nos seus vários sentidos: de escolha de textos com modelos cénico-dramáticos distintos, cada peça é um teatro, de ter em repertório, de manter em cena e de escolhas íntimas, subjectivo-colectivas. É isso que nos permite dialogar com um público que tem vindo a crescer de modo formidável, na pequena cidade em que mais trabalhamos. O repertório é a chave desse diálogo: permite aos espectadores uma infinita surpresa assente no reconhecimento dos mais ou menos mesmos intérpretes (já somos outros neste momento), e permite-nos, a nós, variar tanto quanto os verdadeiros autores são capazes de fantasia, o que nos “condena” a experimentar, isto é, aventuramo-nos pelo não dominado. O elenco de autores é extenso, de Aristófanés a Müller, de Strindberg a Achternbusch, de Vicente a Mário-Henrique Leiria, de Marivaux a Goldoni, de Corneille a Dorst, de Beckett a Vicente, e por aí fora.

Públicos: temos como alvo a comunidade nas suas dinâmicas contraditórias. Interessa-nos que a sala espelhe o mundo, e isso significa meter lá dentro os vários mundos do mundo. Tudo o que busca lógicas de homogeneidade é, julgamos, empobrecedor. O mercado é que gosta disso, para melhor esmiuçar as pessoas à vez, nas suas fabricadas semelhanças obrigatoriamente personalizadas. Nós o que queremos é falar com elas, pensar com elas, ouvi-las, rir e respirar.

Pensamento: essa categoria interessa-nos. Fazer confrontar a voz comum e a voz que protesta, mostrar os horrores de que somos capazes e permitir, por momentos, a utopia de um encontro comunitário. O nosso teatro dirige-se ao raciocínio, procura estimular o pensamento em acção, uma espécie de dúvida metódica em acto. É o que fazemos quando abordamos os sentidos, é isso que esperamos que transpareça, aconteça nas nossas representações do mundo. Interessa-nos pouco a evidência, plagiar o mundo, *pleonasticá-lo*.

Elitário para todos: é uma divisa contra os basistas e os populistas, que querem à força condenar o país às suas feijoadas.

Identificação: ainda usamos esta categoria, permite recortar um teatro de cifra emocionalmente subtil. Não sendo assim, corremos o risco de ficar pelas caretas, pelas momices.

Estranhamento: não desdenhamos desta noção, nem da de “sentimento do contrário”, de Pirandello. É isso: às categorias da intimidade há que juntar os contextos históricos

e desnaturalizar o teatro, ainda muito naturalizado através de convenções mais que artificiais, mas que fazem a escola de muitos, desde os três quartos até às célebres marcações e destapanços. E estranhar é permitir esse olhar que se surpreende mesmo quando se apercebe que o mesmo, afinal, era de outra natureza.

Cânon: somos acanónicos canonicamente e somos canónicos acanonicamente. E quem tiver tempo para este tipo de adjectivação – verdadeiramente lateral ao teatro, esse rebelde que não é academizável e que é em si uma vasta academia, essa tal escola primária dos homens esclarecidos – que se entretenha.

3. 2006: temos três espectáculos para fazer:

3.1. *Estação Inexistente*, de Pirandello e Rosso D’Onghia: viagem pela morte e pela noite, por vidas do avesso das outras, por acidentes, pelo escondido, do pacífico cliente passando pela flor na boca do cliente não pacífico, passando pela mulher que não quer acordar, pelo proxeneta simpático (?), e pelo velho que viajava pela linha do comboio a pé e que não sabia em que estação entrara e contava recorrentemente, como um único fragmento de memória disponível, a história de uma jovem que conheceu.

3.2. Um espectáculo de *commedia dell’arte*, em que terei oportunidade de aplicar tudo o que aprendi durante meses com Ferruccio Soleri. Com “canovachios” desconhecidos em Portugal.

3.3. E se o Iartes deixar, *Coronel Pássaro*, do búlgaro Boytchev, a nova Europa, aberta, vista como um universo psiquiátrico. (As notícias dizem que a próxima pandemia é a depressão, e apontam para 20% de deprimidos em 2020.)

Além destes três espectáculos, a companhia dedicará uma criação ao público infante-mais-os-pais-deles, a partir do tema *Água*, de acordo com uma proposta da empresa Águas do Oeste. ■

Ella

ficha técnica

TNSJ

direcção de cena

Cátia Esteves

operação de luz

Abílio Vinhas

Fred Rompante

Filipe Pinheiro

João Coelho de Almeida

operação de som

Joel Azevedo

maquinaria de cena

Filipe Silva

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Adélio Pêra

Joaquim Marques

fotografia de cena

João Tuna

TEATRO DA RAINHA

construção cenográfica

António Canelas

assistente de construção

Carlos Santos

Marco Albano

direcção de produção

Ana Pereira

assistente de produção

Nátália Ferreira

comunicação

Ana Patrício

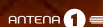
fotografia de cena

Paulo Nuno Silva

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Polícia de Segurança Pública

Câmara Municipal do Porto

Centro Hospitalar de Caldas da Rainha

Churrasqueira Tomé

Carlos Alberto Augusto

edição

Centro de Edições do TNSJ

coordenação

Cristina Carvalho

design gráfico

João Faria, André Cruz

fotografia

João Tuna, Paulo Nuno Silva

impressão

Rocha AG

TNSJ

Praça da Batalha · 4000-102 Porto

F 22 208 83 03

TeCA

Rua das Oliveiras, 43 · 4050-449 Porto

F 22 340 19 07

www.tnsj.pt · geral@tnsj.pt

Informações Linha Verde

800-10-8675

Teatro da Rainha

Travessa do Acipestre, 20, 3ºdto.

2500-263 Caldas da Rainha

T 262 823 302 · F 262 823 306

www.teatro-da-rainha.com

geral@teatro-da-rainha.com

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



