TEATRO, ESPAÇO VAZIO E DEMO-CRACIA

2

TEATRO DA RAINHA

VERFREMDUNGSEFFECT

Na terceira edição do TEVD prosseguimos o mesmo objectivo: aprofundar a relação entre as três partes, o teatro, o vazio e o que entre os dois se pode nomear democracia na relação de tensão e jogo entre espectadores e interpretes. A democracia, na relação sala-cena, depende de elementos espaciais e de elementos narrativos estruturais, dos modos de comunicação entre a cena e a sala. Eu diria que a democracia é o estranhamento. O estranhamento é um «efeito de tornar estranho» que historiciza por contraponto para com as manobras das «naturalizações» que nos levam a dizer «é mesmo assim», retirando ao que na coisa é percepcionado apenas e não analisado — criticado a sua dimensão profunda, isto é, o que traz àquela aparência do visível o que parece e não é. É na raiz que se percebe a folha. O crescimento de uma árvore pode ser absolutamente para dentro e a seu tempo exterior. Uma cena familiar pode revelar tudo: existir nela violência doméstica quando o que vemos é um beijo, fome escondida sob carradas de preconceito, o real é sempre duplo, ambivalente, polissémico.

Um espaço vazio abre-se a todas as possibilidades. Um texto escrito para cena poderá abrir-se a várias possibilidades. No espaço vazio pensamos configurações, relações entre corpos, entre o corpo cena e o corpo sala, objectos que interrompam o espaço, signos poéticos físicos, esculturas, dispositivos, cenários — neste caso o que vemos é um outro arquitectónico do texto que o faz «viver» com artifício — a arte é uma reconstrução artística do real. Um cenário é um serviço ao jogo e um signo maior como sentido arquitectura-do cénico. Uma casa fechada, um *bunker*, como pode acontecer em *Fim de festa*, ao mesmo tempo que pode ser o signo da sobrevivência do mundo urbano comido por uma nova natureza num contexto pós apocalíptico. Não estará a ser assim em Tchernobil quando já os lobos voltam e têm um olhar radioactivo — que natureza virá aí depois da destruição global? Um texto depende da passada aristotélica ou não, da sua crítica indutiva interna, imanente na estrutura, da abertura ou fechamento, do modo de ser posto em cena. A encenação é decisiva numa era de complexidades múltiplas. Não lê, ajuda a ler, não orienta, indaga pelo modo indutivo, armadilha a demagogia que é própria dos discursos dominantes no «espaço público» que, aliás, é inexistente, apenas existindo um «espaço venal» — mesmo na intimidade a lingerie fala alto — mesmo ausente — saído do ecrã anterior.

O que queremos sempre fazer nestes TEVD é continuar a busca por um teatro da rendibilidade artística, criativa, por um teatro de natureza artística que considere a sala, a assembleia de espectadores, como sujeitos individuais e comunidade instante — ali se forja para efeito de pensamento, no tempo da cena e no tempo da sala [— o texto propõe um tempo e um espaço, a sala é um tempo e um espaço múltiplos, cada sujeito é ele mesmo um «texto», um «drama» —], um entendimento que é colectivo e dissonante na mesma caixa.

O objectivo é combater presencialmente a mecânica dos prazeres via consumo como relação obrigada — no teatro não estamos no Centro Comercial a ver desfilar montras diante dos olhos cegos, nem diante da TV, nem submersos em publicidade urbana, nem, etc., estamos em «cidadania activa» a LER (ler não é consumir), isto é, a pensar no tempo do seu ritmo — reflectir não é pavloviano — lento e contra os ritmos que impostos de fora fazem funcionar a máquina do capitalismo especulativo, a que outros chamam capitalismo cultural — atente-se bem na expressão.

Somos antídoto pela via da pergunta?

Nem tudo são soluções e milagres, nem a tecnologia se substitui à vida real.

Aqui quem manda é a razão emotiva e a emoção racional,

Verfremdungseffect.

Fernando Mora Ramos
(Director do Teatro da Rainha)

COLÓQUIO

TEATRO, ESPAÇO VAZIO E DEMOCRACIA

2.ª EDIÇÃO
15 | DEZEMBRO | 2018

QUE FIZEMOS DO ESPAÇO PÚBLICO?
JOÃO BONIFÁCIO SERRA 5

«E ISTO EM DIZENDO, FAZENDO» — O TEATRO ENQUANTO ESPAÇO POÉTICO
HENRIQUE MANUEL BENTO FIALHO 8

ABRIR UM TEATRO NUM *CAMPUS* UNIVERSITÁRIO: DO VAZIO AO DEMASIADO CHEIO
JEAN-PIERRE RYNGAERT 12

UM ESPAÇO PARA O PENSAMENTO
JOSEPH DANAN 15

NADA, PARA ALÉM DE MIM E DO MEU CORPO
NUNO RIBEIRO LOPES 18

SÍNTESE DAS INTERVENÇÕES E DEBATE
Moderação de **TERESA ALBUQUERQUE** 21

INTERVENÇÃO DE ENCERRAMENTO
DR. FERNANDO TINTA FERREIRA
Presidente da Câmara Municipal de Caldas da Rainha 26

NOTA

Participaram neste Colóquio a Professora Catedrática Maria Helena Serôdio e a Dr.ª Ana Paula Amendoeira. As suas comunicações por razões de doença e falta de tempo não assumiram forma publicável pelo que não constam desta edição da Revista do TEVD.

QUE FIZEMOS DO ESPAÇO PÚBLICO?

JOÃO BONIFÁCIO SERRA

Aborda-se nesta comunicação o tema da cidade como espaço de segregação social. Ao contrário do proposto pela utopia moderna, chegar à cidade de hoje não é percorrer o caminho da emancipação, mas da exclusão.

Como contrariar este modelo de cidade que a esvaziou das suas funções antigas e a converteu quase exclusivamente num centro de consumo?

Revisita-se e comenta-se uma conferência de 2007 de Dominique Wolton (fundador e director da revista *Hermès*) [1] na qual se defende a necessidade de valorizar instrumentos que reorganizem a coabitação e de inventar novos dispositivos/laboratórios da cidade vinculados à democracia e à liberdade.

A CIDADE TOMADA PELA ESPECULAÇÃO FUNDIÁRIA

O modelo urbano que chegou até ao nosso tempo colocava tudo dentro da cidade: a habitação, o trabalho, a formação e o ensino, o lazer.

A cidade de hoje deslocaliza o trabalho, equipamentos de lazer e formação. O motor desta transformação tem sido a especulação fundiária. A cidade perdeu as funções de produção, para se fixar nas de consumo. Muitas das funções tradicionais, incluindo a habitação, foram remetidas para as margens da cidade. Quando a cidade é ocupada pelo consumo, cava-se a desigualdade social. A cidade actual e o urbanismo dominante tornam-se produtores de desigualdade.

O efeito deste modelo urbano sobre o território foi devastador. A maior parte da população mundial é hoje urbana e essa tendência é crescente. Mas há quem hesite ou se recuse mesmo a chamar cidade a essas manchas urbanas que se disseminam pelos territórios. Há um cada vez maior número de urbanos mas não necessariamente de pessoas a viver em cidade.

A cidade dispersou-se, fragmentou-se. Cresce por anexação de novos espaços, que invade mas não integra.

Aumentaram, por isso, os guetos, sobretudo nas grandes cidades. Há guetos de ricos — os condomínios — e de pobres, por vezes cercados, murados simbolicamente ou mesmo fisicamente.

As políticas urbanas, porém, tendem a privilegiar os centros das cidades, onde se concentram os negócios, a habitação cara, onde se faz o acolhimento dos visitantes com mais posses. A tendência para a gentrificação das cidades parece imparável.

Os habitantes das periferias não têm acesso ao coração da cidade, onde está concentrada a riqueza.

A qualidade da vida urbana no centro e nas periferias mais ou menos degradadas é flagrante: dos transportes aos espaços públicos, dos equipamentos colectivos aos serviços.

Como é diferente a vida no coração e nas periferias mais ou menos degradadas das cidades! Da habitação aos espaços públicos, dos equipamentos colectivos aos meios de transporte, das escolas à cor da pele e à língua do falar corrente.

A cidade não é hoje uma peça central da integração social. Pelo contrário. É uma peça da desigualdade, do preconceito, da fractura. A cidade da segregação não facilita, antes cria obstáculos à permeabilidade social. Não é capaz de promover a integração de quem chega de fora, dos campos, de outras paragens — nações ou continentes.

INVERTER A TENDÊNCIA

Será possível restaurar a utopia de cidade, inverter o plano inclinado da deterioração da cidade como espaço de encontro? O que sabemos é que se nada for feito, a conflitualidade surda vai aumentar de intensidade, multiplicar os focos de tensão, criar situações de violência incontrolada e generalizada.

As utopias de cidade, desde os gregos, visionavam uma cidade harmónica, capaz de atenuar as diferenças, de garantir a solidariedade. Chegar à cidade seria fazer o caminho da emancipação.

Uma das utopias anunciadas nos finais do século passado foi a da sociedade de informação: a alta capacidade performativa das tecnologias de comunicação e a globalização da informação originariam automaticamente uma sociedade mais igualitária e uma cidade mais segura, mais aberta, porque dotada de mais poderosos instrumentos de comunicação.

A realidade desmentiu — continuamos a seguir a conferência de Dominique Wolton — esta utopia engendrada por informáticos e tecnocratas que previam que os computadores e a internet iam mudar a cidade e o mundo.

A sociedade de informação queria pressupor uma neutralidade do receptor. Sucede porém que os receptores não são neutros. Inscrevem-se numa diversidade cultural que aliás foi revelada e potenciada pela globalização. A globalização, passado um momento inicial de sedução, suscitou mesmo um movimento reclamatório do direito à identidade, por vezes expresso de forma agressiva pelos nacionalismos.

Por outro lado, historicamente são os movimentos políticos e culturais que dão sentido às revoluções técnicas e não o contrário.

Wolton fazia esta análise em Lyon, num momento em que cidade trabalhava a ideia de um «museu da confluência» e daí a sua preocupação em defender a urgência de uma retoma do caminho da integração.

POR ONDE COMEÇAR?

Wolton aponta: precisamos de começar por reconhecer o plano da diversidade cultural e aceitar que o ponto em que nos situamos não é a comunicação mas a incomunicação.

Comunicar e querer convencer o outro é querer partilhar com o outro alguma coisa e verificar que afinal não funciona. O horizonte da comunicação é pois a incomunicação.

A partir deste reconhecimento, podemos começar a negociar com o outro, a tentar estabelecer protocolos, a desbravar a incomunicabilidade. A construir uma coabitação.

A questão é pois: como organizar a coabitação?

Há um outro, diferente de mim, há uma alteridade, que eu respeito, é por aqui que principiamos.

Não podemos limitar a coabitação aos mínimos. Os mínimos são a família, os colegas, os amigos. A coabitação para ter força integradora tem que ser mais exigente, abordar aqueles que têm outra origem, outra raça ou etnia, outro percurso ou pertença social.

Não nos contentamos com os mínimos porque queremos evitar dois riscos: a segmentação da cidade e a exclusão social, por um lado, e o comunitarismo, por outro, a identidade-refúgio, que vê no outro uma ameaça ou até um inimigo e resvala frequentemente para o racismo.

É possível construir uma identidade não excludente, mas relacional? Ou seja uma identidade que não se limite à justaposição de comunidades, mas permita que no plano social se encontrem pessoas que pensam da mesma maneira com pessoas que pensam de modo diferente?

A diversidade e a multiculturalidade não são algo em que possamos acreditar ou estar de acordo. Existe, simplesmente. É uma condição do modo de vida da espécie humana.

DISPOSITIVOS PARA A COABITAÇÃO

De que dispositivos podem as cidades lançar mão para construir a coabitação?

Como gerar dinâmicas de reconhecimento mútuo?

Adiantam-se alguns tópicos de trabalho.

1. **O dispositivo urbanístico**
- cuidar do espaço público, associando à sua requalificação os potenciais utilizadores;
- entender os espaços públicos como peças da empatia da cidade;
- recuperar o conceito de *polis*, lugar de encontro e de troca;
- reocupar as ruas, as praças, as pequenas praças, as esquinas — a festa, a arte, o convívio, o passeio; promover a reapropriação das cidades;
- evitar a repetição das soluções urbanísticas; o espaço público como espaço de descoberta.

2. **O dispositivo da língua**
- trabalhar a língua comum (no nosso caso, a lusofonia);
- incentivar a aprendizagem mútua das línguas.

3. **O dispositivo escolar**
- o lugar crucial da escola decorre do facto de todos passarem por ela;
- contrariar a tendência para a privatização da escola, apoiando o ensino como um bem público e um bem comum; manter a educação na esfera pública, contra a tendência de a submeter às regras do mercado (competência, eficiência e liberdade de consumo);
- o *curriculum* escolar deve reflectir a realidade da diversidade e da multiculturalidade: é imprescindível contar com os professores.

4. **O dispositivo artístico e cultural**
- mudar o sujeito: é a cidade que comunica e não o artista;
- o dispositivo artístico e cultural como laboratório;
- o património e a memória como espaço de diálogo;
- a arte que convoca energias criativas.

5. **O dispositivo político**
- políticas de participação dos cidadãos, nomeadamente no planeamento; não basta a informação pública, que, aliás, em regra, não passa de formalismo jurídico; é preciso esclarecimento, debate e compromisso com a concretização das propostas;
- a participação é um processo; a visão colectiva é virtuosa;
- promover novos modelos de governação; associar os destinatários à avaliação crítica e à decisão.

CONCLUSÃO

Precisamos de cidades mais igualitárias e inclusivas.

Partimos da incomunicação, o que implica constatar a diversidade e encará-la como uma alavanca para a transformação da cidade. A diversidade não é um caderno de encargos, é um estímulo, um desafio criador.

A cidade tornou-se hostil para com os seus próprios habitantes, não solidária e falha de hospitalidade. Temos que reconstruir, e, em muitos casos, reinventar, dispositivos que reinstalem a colaboração, requeiram o diálogo e reponham a participação, nomeadamente na gestão do espaço público.

Termino com uma citação de Jean Hurstel:

«No termo desta travessia ao longo de 10 cidades europeias e de 5 países formo uma convicção: o sopro da imaginação, o desejo e o prazer da criação podem modificar, reorganizar, reencantar uma cidade, até mesmo e sobretudo quando as situações parecem desesperadas e o mundo mais trancado do que nunca. A desregulação económica — esta falha absoluta da mundialização — dilaceram o tecido social urbano, a desigualdade de recursos é crescente, os recuos e regressões sobre a esfera privada, a segurança do *cocooning* e o ódio ao estrangeiro são forças particularmente destrutivas. Mas testemunhámos também o facto de que uma outra "*vi(l)e*" é possível, é uma diferente relação com o mundo necessária. Esta outra maneira de "fazer cidade" (tal como de "fazer sociedade") joga-se no universo da arte e da cultura, sempre que ela é força colectiva envolvente e não redução a um grupo de "conhecedores iluminados"»[2].

---

[1] A conferência foi produzida a convite do Conselho para o Desenvolvimento da Grande Lyon, integrada num ciclo de debates sobre «a condição urbana contemporânea: legado e futuro». Pode ser ouvida ou lida (um resumo) em: *https://www.millenaire3.com/ressources/la-ville-espace-public-espace-prive*.

[2] Jean Hurstel, *Réenchanter la Ville. Voyage dans Dix Villes Culturelles Européennes*. Paris, L'Harmattan, 2006.

«E ISTO EM DIZENDO, FAZENDO» — O TEATRO ENQUANTO ESPAÇO POÉTICO

HENRIQUE MANUEL BENTO FIALHO

Roubo a fala a Briobris, soldado da comédia *Os Estrangeiros*, de Sá de Miranda, datada do século XVI. Briobris é um dos pretendentes da bela Lucrécia, musa de um jurista rico, de um jovem e do soldado fanfarrão. Terminará com o jovem, descoberta a relação de parentesco com o jurista rico. Fica o soldado a falar sozinho, gabando-se de feitos improváveis. «E isto em dizendo, fazendo». Interessa-me nesta fala a relação possível entre o dizer e o fazer. Briobris pretendia-se crível, pelo que procurava estabelecer uma relação directa entre o dizer e o fazer. Exige-se a um soldado que seja corajoso, logo exige-se-lhe que respeite a palavra a ponto de não temer colocar em xeque o próprio corpo. Era soldado, mas podia ser poeta. Na poesia o dizer coincide com o fazer, não há separação entre palavra e gesto, o que é dito fica feito, o realizado é o que se diz. E tal como o soldado, todos os poetas são fanfarrões.

Poesia e teatro estão intimamente ligados através desta relação com a palavra. De resto, não é raro encontrarmos autores onde a palavra poética convive com a dramaturgia. Podemos recordar Harold Pinter, Nobel da Literatura em 2005 por nas suas peças «descobrir o precipício sob o murmúrio do quotidiano» (argumento da Academia, talvez inspirado na poesia que o dramaturgo britânico também escreveu). Bertolt Brecht, que toda a gente reconhece como um dos mais importantes dramaturgos de todos os tempos, foi igualmente um belíssimo poeta, tendo amiúde os seus versos o teatro como tema: «Por 3000 Marcos por mês / Está pronto / A encenar a miséria das massas, / Por 100 Marcos por dia / Mostra ele / A injustiça do mundo» (O Comunista de Teatro). E não terá toda a obra de Beckett sido erigida num lugar onde as fronteiras entre poesia e teatro deixam de fazer sentido? Génios como Shakespeare ou Goethe ou Dante reforçam a nossa crença nessa aproximação.

Não se julgue, porém, que é apenas por terem escrito poesia e teatro, teatro poético ou poesia dramática, que os mais diversos autores justificam a hipótese de uma relação íntima entre as duas artes. Os jogos de linguagem aproximam-nas, o exercício da palavra une-as, mas não só. Os poetas a quem Aristóteles se refere na *Poética* são tanto os autores da epopeia como os da tragédia. Ésquilo e Sófocles são poetas tal como Homero o foi, e o que os liga é a arte de imitar. «O poeta é imitador», disse Aristóteles, como mais tarde dirá Fernando Pessoa: «O poeta é um fingidor». Certamente não por acaso encontraremos no livro de Peter Brook *O Espaço Vazio* a afirmação de que, «Num certo sentido, o encenador é sempre um impostor». Sejam impostores, fingidores, imitadores ou simplesmente fanfarrões, poetas e encenadores lidam com a palavra num contexto metafórico, isto é, praticam as suas artes no domínio da representação, da expressão, da alusão, da sugestão, tendo sempre a palavra como matéria elementar.

Podemos supor um teatro sem palavras, assim como uma poesia visual, uma poesia fonética, uma poesia onde a dimensão semântica da linguagem ceda a outras dimensões. A mímica não é menos teatral por se servir da linguagem gestual, como pôde concluir quem aqui assistiu este ano à peça *Dois Narizes num Mar de Plástico*. Em 1916, um grupo de jovens insurrectos, cansados da guerra, lançava as sementes daquilo a que hoje damos o nome algo pomposo de dadaísmo. A muitas das provocações dadaístas o público correspondeu atirando ovos podres sobre os intervenientes, causando o escândalo que era, assumamos, o fim último da intervenção Dada. Estavam cumpridos os objectivos. «Niilistas de salão» para Camus, mistificação grotesca para alguns, terroristas para outros, certo é que afirmaram o seu lugar na história fazendo o que prometiam: *soirées* onde misturavam recitação de poemas, declamação de manifestos, exposições, realizações cénicas. Fundindo vida e poesia, transformaram-se eles próprios naquilo que representavam. Os poemas lidos no *Cabaret Voltaire* tinham uma função pública, o significado de «Karawane», de Hugo Ball, era tresmalhar as ovelhas do rebanho até que deixasse de haver rebanho.

Antes de julgarmos o propósito de tais intervenções, devemos ter em conta a colheita proporcionada. O surrealismo foi um dos frutos. E com ele, sobrepondo-se a ele, o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud. Em 1933, apresentou-se a público com a conferência «O Teatro e a Peste». Anaïs Nin assistiu e descreveu no seu diário a sessão na Sorbonne. Sala apinhada, Artaud desvia-se do texto começando a interpretar o papel de um homem a morrer de peste, «representava uma agonia», «esquecia a conferência, o teatro, as suas ideias, (...) o público», berrava, delirava, representava a sua própria morte. Primeiro expectantes, as pessoas começaram a rir. Depois assobiaram. Por fim, abandonaram a sala em ruidoso protesto. Vaias que aparentemente não intimidaram Artaud, que no final da sessão confessou desconcertado a Anaïs Nin: «querem ouvir uma conferência objectiva sobre o teatro e a peste, ao passo que eu quero oferecer-lhes a própria experiência, a própria peste, para ficarem aterrorizados e acordarem. Quero acordá-los. Não compreendem que estão mortos» (*Eu, Antonin Artaud*).

Acerca da poesia, no ensaio *Basta de Obras Primas*, o próprio Artaud reivindicava: «Temos de nos libertar desta superstição dos textos e da poesia escrita. A poesia escrita merece ser usada uma vez e devia destruir-se depois» (*O Teatro e o Seu Duplo*). Perante experiências tão radicais e violentas, faz sentido a questão colocada por Peter Brook: «O único problema dos choques violentos é o seu desgaste. O que se segue a um choque?»

Os mais pessimistas dirão que a seguir a um choque segue-se a morte, os mais optimistas acreditarão no restabelecimento de todas as faculdades, numa recuperação seguida de renovação. Chegamos, assim, ao espaço vazio, à ideia de um lugar onde faça sentido a representação, onde o conflito dinamize o espírito criativo permitindo que a palavra se transforme em acto. A ideia de um teatro enquanto espaço poético não se coaduna com a imagem do teatro enquanto sala de acolhimento da poesia, espécie de centro de dia para artes à espera da capitulação. O teatro é, sempre foi, desde a sua origem até às experiências mais radicais, um lugar onde a poesia se fez, se faz, em confronto com o *status quo*.

Se o cinema matou o teatro, como por vezes ouvimos, ou se a televisão deu cabo do cinema, como é asseverado noutras ocasiões, o que nos restará com um exterminador implacável em cena chamado Internet? Tento imaginar uma resposta observando as minhas filhas. A mais nova, com 12 anos, ocupa grande parte do seu tempo a editar vídeos no Instagram. A mais crescida, com 15 anos, passa horas a ver séries no Netflix. Também cantam, tocam instrumentos, pintam, lêem de vez em quando, mas a fatia mais generosa do tempo livre de que dispõem é distri-

buído por Instagram e Netflix. Têm centenas de livros em casa aguardando uma oportunidade que, espero, chegue mais tarde ou mais cedo. A questão é: como pode o livro chegar-lhes? Como pode o teatro cativá-las? O que deverá ou poderá ser feito para que elas desejem sair de casa, largar os computadores ou os telemóveis ou os 1001 canais de televisão ao dispor, com o intuito de assistir a uma peça de teatro? Enquanto pai, só tenho uma resposta para isto: é levá-las ao teatro. Mostrar-lhes que há mais mundo para lá do Instagram e do Netflix. Mais tarde ou mais cedo serão elas a lembrar-me: há muito que não vamos ao teatro. E se fôssemos?

Durante o ano corrente realizámos aqui neste espaço um ciclo de poesia. Escolhemos um dia improvável, a terça-feira, para uma vez por mês oferecermos às pessoas a possibilidade de contactarem com a poesia. Queríamos saber quem são os poetas do nosso tempo, o que procuram, o que andam a fazer, como o fazem, por onde anda a palavra poética. Escutámos poetas, editores de poesia, partilhámos dúvidas, lemos em conjunto. Enquanto autor, confesso, eu pretendia saber algo mais. Queria saber como adeririam as pessoas a uma experiência destas. Por isso sugeri a terça-feira, por me parecer aquele dia em que apenas sairia de casa para ouvir poesia quem desejasse mesmo ouvi-la. E qual não foi o espanto ao constatar que de sessão para sessão mais gente chegava, novos rostos apareciam, a assistência aumentava, renovava-se e participava demonstrando interesse e gratidão.

O André, estudante da ESAD, agora de regresso à Madeira Natal, quis dizer-me que era das melhores experiências que levava da passagem por Caldas da Rainha. A Margarida telefonou-me depois da sessão que dedicámos ao Rui Costa, só para manifestar quanto lhe foi grato poder-nos ver evocar um amigo desparecido sempre com um sorriso no rosto. Também nisto o teatro é um espaço poético, permite que emoções e sentimentos sejam partilhados em absoluta liberdade, sem constrangimentos. Se não for um Teatro do Aborrecimento Mortal, aquele em que o espaço cénico é vedado à poesia.

As possibilidades da poesia no teatro são múltiplas, restando saber quais as possibilidades do teatro no teatro. Se, como pudemos constatar, o poema continua a acontecer nos espaços mais diferenciados, incluindo redes sociais, se as guerras entre poetas se mantêm vivas a despeito de disparates irrelevantes e querelas pueris, o que podemos esperar do teatro? Obrigo-me a ser cauteloso no optimismo, pois há muito venho declarando a morte da poesia — sem sucesso junto dos meus pares (que insistem em escrever e publicar poemas), mas com enorme sucesso junto de milhões de portugueses que talvez saibam que Camões escreveu *Os Lusíadas*, mas nunca leram um poema na vida e estão longe de imaginar quem terá sido Sá de Miranda.

Na verdade, a proliferação de *websites* dedicados à poesia não garante um interesse alargado pela poesia. São raras as tiragens no nosso país que superam os 300 exemplares, inúmeros poemas são partilhados na rede todos os dias como quem partilha um mero adereço, cópias de cópias de cópias que não garantem vendas a quem publica. O Facebook talvez seja o Café Nicola dos Bocage de hoje, ainda que privado dos cheiros, ruídos, estímulos oferecidos por um espaço público onde da energia da discussão surdem actos criativos. Se os espectadores diminuem, se as funções do teatro se alteraram, se a sociedade de consumo e a infantilização das massas deu cabo do teatro, é seara em que não pretendo meter foice. Mas enquanto cidadão cabe-me questionar o que pretendemos em termos de cultura para a sociedade em que vivemos. Posso fazê-lo, devo fazê-lo, sob pena de acabar renegado como o soldado Briobris a gabar-me de feitos inconsequentes.

Em que ponto estamos? O que pretendemos para a cultura numa sociedade democrática? Aqueles que querem entregar a produção cultural à sua sorte têm à mão vários indicadores sobre tendências de gosto e inclinações sociais. Artigo recente revela que o maior site pornográfico do mundo (*Pornhub*, caso estejam interessados) foi visitado por cerca de 90 milhões de pessoas todos os dias durante o ano de 2018, o que perfará no final do ano cerca de 33,5 mil milhões de visitas. O interesse do público só diminuiu com o casamento de Meghan Markle e príncipe Harry, registando também o site quebras durante as finais do Mundial de Futebol e da Liga dos Campeões. Em matéria de televisão, toda a ordem de reality shows e quejandos, tais como *Love On Top*, *Secret Story*, *Big Brother*, *Casados à primeira vista*, são de uma popularidade que leva a sentir saudades de telenovelas. Para uma certa elite empresarial, este é um mundo de sonho. Resta saber o que será para políticos eleitos por maiorias. Deveremos entregar a democracia à ditadura do consumidor? Deverá o show prosseguir sob o jugo do business?

Não me passa pela cabeça julgar que um espectador de teatro não possa dar uma escapadinha pelo *Pornhub*, anhando alguns minutos frente a um ecrã onde a realidade é exibida sem filtros. E se já não tenho ilusões quanto à desproporção de popularidade entre uma Stormy Daniels e uma Isabelle Huppert, continuo a alimentar a crença de que a arte tem uma função a desempenhar socialmente. Em si mesma a sobrevivência da arte não é o problema, o problema é a sobrevivência de quem a faz. Para que possa ser um órgão vivo no corpo dinâmico da cultura, a arte carece de artistas empenhados, de poetas fingidores, de encenadores impostores, de dramaturgos imitadores, que desbravem o território selvagem da realidade abrindo caminho ao pensamento, ao espírito crítico, ao debate, à discussão, sem os quais nenhuma democracia sobrevive. A não ser que se pretenda de fachada.

O combate à chamada sociedade de espectáculo, reinado autocrático da economia mercantilista, como queria Guy Debord, faz-se no domínio de uma resistência à estupidificação generalizadora e hipnotizante das massas que elegem quem nos governa. Se a democracia impõe o respeito pela vontade maioritária, precavendo os direitos das minorias que se lhe opõem, então é crucial o papel que teatro e poesia desempenham na promoção de lugares onde a palavra magoe, replique a brandura dos costumes, possa de facto combater os pequenos déspotas instalados e os grandes que se avizinham, despertando para o espanto e para o espírito crítico. Não há outro caminho para uma sociedade livre que não seja o de garantir que a liberdade prevaleça independente de tendências genéricas e de gostos momentâneos, uma «liberdade livre» de constrangimentos económicos e mercantilistas, solta dos grilhões do mero entretenimento. A produção artística livre não garante por si só a democracia, mas reforça-a. E contribui para que a cultura não se cristalize em estatuária e dias comemorativos, como uma relíquia.

Termino com a evocação de um filme de cowboys, *McCabe & Mrs. Miller* (1971), de Robert Altman. Warren Beatty é McCabe, Julie Christie faz de Mrs Miller. É tudo lamacento, sujo e andrajoso nesse filme, tal como no Teatro Bruto teorizado por Peter Brook. McCabe e Mrs. Miller resolvem abrir um bordel na cidade, encarregando-se ele do jogo e ela do sexo. A certa altura, McCabe diz: «Tenho muita poesia dentro de mim. Só não a meto no papel. Sou suficientemente inteligente para não o fazer». Tão inteligente, que acabará por morrer de amor enfrentando os monopolistas da região. E isto em dizendo, fazendo.

A MISSÃO DES
TE TEATRO NO
CAMPUS DEVIA
SER DUPLA: DE
VIA SER UM TEA
TRO UNIVERSI
TÁRIO, PORTAN
TO, DESTINADO
AOS ESTUDANTES

ABRIR UM TEATRO NUM *CAMPUS* UNIVERSITÁRIO: DO VAZIO AO DEMASIADO CHEIO

JEAN-PIERRE RYNGAERT

Bom dia. Obrigado pelo convite. Para começar, eu pensei que tinha sido convidado como especialista em dramaturgia contemporânea, depois o título do colóquio deu-me vontade de falar de outra coisa, da experiência que eu tive de, durante quatro anos, dirigir um teatro novo no campus da Universidade de Nantes.

Com efeito, tratava-se simplesmente, de um espaço vazio num campus universitário e fui levado, mesmo se isto nem sempre foi fácil, a pôr-me questões de democracia. Então, fiz uma ligação, com ou sem razão, com o teatro que ia nascer aqui e quis falar disso. Não para dizer o que é preciso fazer, para dar lições — não as tenho para dar — mas para partilhar a experiência de dirigir um teatro num espaço que não estava forçosamente previsto para isso na sua origem.

É um paradoxo. A maior parte das universidades francesas não tem, ou raramente tem, teatros no seu *campus*. Um pouco mais agora. Mas o maior paradoxo é o Institut d'Études Théâtrales de Paris III — Sorbonne Nouvelle onde trabalhamos ou trabalhámos, Joseph e eu — eu ensinei ali teatro durante muito tempo. Não havia um teatro.

Por fim, chamaram-me de Nantes, dizendo-me: «Nós vamos construir um teatro e queríamos que o dirigisse». Ora em Nantes não havia Estudos Teatrais, mas ia ter um teatro. Quando ouvi isto, não sei que mosca me mordeu, mas aceitei e encontrei-me verdadeiramente perante um espaço vazio no *campus*. E disseram-me: «É ali que vai ficar o teatro». Tal como vocês me levaram ali ao lado e me disseram: «É ali que vai ficar o teatro». Paralelamente, eu ficava ligado à literatura francesa, o que verdadeiramente não me divertia — não é o meu trabalho — eu ensino teatro.

Bom, mas eu esperava o lugar-teatro — como outros esperaram Godot. Evidentemente, quando se cria um espaço assim, vazio, num *campus*, percebe-se rapidamente que é um gigantesco apelo a todo o tipo de cobiças. Toda a gente tinha necessidade imediata, ou desejava esse espaço, toda a gente tinha que fazer ali todo o tipo de coisas, excepto provavelmente teatro. E obviamente aquele que foi nomeado diretor — e perguntava-se porquê — nunca foi pago por essa função. Como tinha chegado de para-quedas de Paris, isso não o tornava verdadeiramente simpático. Antes de me instalar em Nantes, creio que era apreciado. Ia ali fazer estágios, conferências, apresentar os meus livros. Mas quando me tornei diretor do teatro, a atmosfera mudou. Tornei-me um rival, um estranho, alguém com quem se teria de partilhar o bolo, quer dizer, bolo dos subsídios.

A missão deste teatro no *campus* devia ser dupla. Devia ser um teatro universitário, portanto, destinado aos estudantes, e devia ser um teatro profissional, que propusesse espetáculos profissionais (criados ali ou convidados) aos estudantes do campus e à população de Nantes. O *campus* tinha cerca de 20 000 estudantes e acabava de ficar ligado ao centro da cidade por um eléctrico — o que é importante, uma vez que um público exterior ao campus podia ir ao teatro de eléctrico.

Nas primeiras observações e em perguntas por vezes perturbadoras que me foram dirigidas, ouvi muitas vezes que o teatro e especialmente um teatro no campus, é um luxo. A universidade precisa de muitas coisas mais urgentes e tem outras prioridades. As universidades francesas são sempre pobres. Então, era preciso pensar aquele teatro como um luxo mais ou menos inútil. Era necessário que eu cuidasse em partilhar aquele espaço — esta é uma questão real — com o maior número possível de utilizadores e a que preço, ou seja, ao preço de que renúncias para a equipa artística, do que é que deveríamos desistir se quiséssemos partilhar o espaço o melhor possível?

Deveria abrir-se ao teatro contemporâneo, que nesta universidade não era em absoluto uma prioridade do ensino? A universidade, em literatura, privilegiava um certo número de clássicos, mas, de modo algum, inovações. Ela dedicava-se muito às provas académicas.

Deveria este teatro ser posto ao serviço do ensino, incluindo o científico? Disseram-me imediatamente: «É óptimo, vamos poder fazer colóquios!» Eu disse: «Não é a função deste teatro». Foi-me dito: «Pelo menos podemos ensinar lá, já que nos faltam anfiteatros, isso é bom». Então eu disse, mais uma vez: «Não, é um teatro!».

E outros disseram-me: «Poderemos realizar concertos e *rock*, concertos de *rock*» — isso seria formidável. A minha administradora disse-me: «Já dirigiu um sítio com concertos de *rock* — conhece seguranças, "gorilas"?» Eu disse: «Não» (risos). Renunciei, pois, aos concertos de *rock*.

Se quiserem, todos os dias eu verificava que o espaço inicialmente vazio ia ficar imediatamente cheio. Mas cheio de quê ? Era uma questão que não parava de me interrogar. Quando, finalmente, o teatro foi construído — eu não tinha tido, bem entendido, e isto pode parecer normal, eu não tinha tido nenhuma autoridade na arquitectura. Nasceu com a forma de um belo teatro de 350 lugares, com, e não entrarei em detalhes, um certo número de espaços anexos.

Não percebi por que milagre financeiro este teatro tinha visto a luz do dia. Várias instituições tinham arranjado um pouco de dinheiro para o construir, com o apoio de Robert Abirached. Mas a continuação era mais complicada, pois o teatro não entrava nas categorias institucionais previstas a nível nacional. Para a continuação, era necessário inventar soluções financeiras. Então fui ver o reitor da universidade, que era uma pessoa amável e, além disso, informático. Ele perguntou-me: «Isso custa quanto, um ano de teatro?» Eu esbocei-lhe rapidamente o quadro financeiro, dizendo: »Isso custa tanto, mas, com este envelope ainda não se fazem espetáculos. Iluminou-se, aqueceu-se, contratou-se um diretor de cena, etc.» Tendo em conta os orçamentos universitários que talvez conheçam, ele ia caindo da cadeira.

Eu não posso entrar em detalhes mas é assaz interessante ver os desvios entre os desejos de democracia, os desejos de arte, os desejos de numerosas atividades, de reunião, de criação de laços — e a extrema ausência de tomada de consciência concreta de «quanto custa isso».

O outro paradoxo de abrir um espaço como aquele na universidade, é que, quanto mais era profissional, quer dizer, quanto mais bem equipado de projectores, de som, enfim, quanto mais era um verdadeiro teatro, mais se tornava necessário que eu o protegesse. Contratei um diretor de cena «geral», um responsável técnico, pois não podia dar as chaves ao primeiro estudante que me viesse ver e dissesse: «Gostaria de abrir o teatro amanhã à noite». Não podia. Era, pois, uma espécie de divisão es-

tranha entre a responsabilidade material e o desejo de «fazer render» cada espaço.

Eu não pude pesar muito quanto ao espaço interior do teatro. Era um espaço essencialmente frontal, com um belo palco — com vinte metros de abertura. No entanto, o teatro tinha sido entregue nu. Quer dizer, sem poltronas — enfim, sem assentos — e sem equipamento. Já não havia dinheiro para isso.

Quando comecei à procura de dinheiro para comprar as poltronas, disseram-me: «Mas porque é que compras poltronas? São estudantes, bancos normais serão suficientes, se não, vão parti-las». Então, eu reivindiquei o luxo. Eu disse: «Quero luxo, quero um verdadeiro teatro, com poltronas confortáveis e, por favor, vermelhas». Não foi um capricho, foi uma boa ideia. Quero dizer, nunca vi nada destruído naquele teatro. Os estudantes sentiram-se respeitados, em todo o caso acolhidos normalmente num espaço que lhes era dedicado.

Entre as coisas que foram interessantes e úteis, foi termos aberto um bar. Um bar que estava aberto mesmo durante o dia ao lado do sítio onde se vendiam os bilhetes. O *hall* do teatro transformou-se num lugar aberto e frequentado a qualquer hora. Não vou ao ponto de dizer que era um refúgio, mas era um lugar importante no *campus*. Mais uma vez, não há espaços «vazios» (perdidos) num *campus*, e aquele tornou-se um lugar de reunião possível.

Eu insisti para que a sala de oficina que fazia parte da criação deste teatro fosse muito grande. É uma sala de ensaios e também uma sala de oficina — poder-se-ia eventualmente representar ali, não directamente no palco, mas num espaço mais modesto.

Insisti que o palco que fosse construído conviesse também — enfim, não vou entrar em detalhes técnicos em demasia — conviesse também para a dança, por razões de maleabilidade e protecção dos bailarinos.

Por fim, tentei fazer com que as associações de estudantes admitissem que não disporiam livremente do teatro, que a responsabilidade caberia sempre ao diretor de cena «geral». Não foi simples, porque somos rapidamente suspeitos de querer «açambarcar» os lugares.

Criei, mesmo assim, um festival estudantil, era o mínimo, onde se acolhia toda a gente, sem discutir nem o repertório, nem a proposta artística. Quer dizer, todos os que queriam representar, representavam, mas nem todos no palco grande. Chamei a este festival «Interstícios». O que quer dizer que era possível representar no corredor, na sala de ensaios, no *hall*, no palco — isso dependia. De modo que um grupo que me dissesse: «Olha, temos uns fatos lindos e queremos dizer poemas de Apollinaire». Eu aceitava porque não estava obrigado a respeitar uma norma, um quadro restrito.

Este festival teve um primeiro interesse, foi o de eu não ter tentado, a despeito de uma reputação de sectarismo, de lutar contra um repertório que não me agradava. Quer dizer, quando estudantes de medicina representavam *O meu cu sobre a cómoda*, eu aceitava. Apesar do meu gosto pessoal, defendi a ideia que era apresentando repertórios diferentes que se confrontassem uns com os outros, que progressivamente se iria poder fazê-los evoluir. Em todo o caso, foi essa a aposta.

Lembrando-me, provavelmente, das épocas em que representei no Théatre du Peuple de Bussang, propus para minha primeira encenação no sítio, *Casimiro e Carolina* de Horváth, um espetáculo misto, que reunia seis actores e um coro de uma vintena de estudantes.

Artisticamente, eu sabia o que queria, mas não sabia que isso iria ter uma feliz consequência. De facto, quando temos vinte estudantes num espetáculo, há muita gente que os vem ver. Isso envolve, pois, um público importante.

Propus igualmente «ensaios abertos» e fiquei surpreendido e submerso. Tivemos, por várias vezes, mais de duzentos estudantes na sala. Imaginem: ensaiar perante duas centenas de pessoas — é quase impossível. Não são verdadeiros ensaios. Não se pode dizer tudo o que se quiser aos atores perante três centenas de pessoas. O que mais me interessou foi que os familiares desses estudantes se tornaram espectadores fiéis e se pôde reflectir sobre o repertório.

Quando deixei este teatro alguns anos mais tarde, porque fui atraído por outros prazeres, o princípio do espetáculo misto permaneceu. Um encenador é convidado todos os anos para fazer um espetáculo com estudantes e profissionais.

UM ESPAÇO PARA O PENSAMENTO

JOSEPH DANAN

A abertura de um teatro cria uma espécie de fascinação paradoxal. É um lugar que atrai, toda a gente o deseja, ou tem necessidade dele e é um lugar que inquieta. Suscita inveja e desconfiança. Estamos numa universidade, em princípio rodeados de intelectuais, e muitos colegas não me olhavam senão de longe dizendo: «Isso vai, a tua coisa?». Provavelmente com medo que eu lhes vendesse bilhetes.

O essencial era conseguir partilhar o espaço sem demagogia. Tive muitas vezes a impressão de estar sobre um fio. A minha grande sorte foi ter encontrado uma administradora formidável. Foi ela que verdadeiramente resolveu muitos problemas, porque eu não dispunha de competências administrativas consideráveis — sei mais ou menos o preço das coisas e é tudo.

Eu queria tão-só propor-vos esta reflexão a partir da experiência no terreno. Na vinda para cá, imaginei uma espécie de equivalência em torno deste famoso «espaço vazio», a encher-se por si mesmo e a partilhar.

Obrigado por me terem dado ocasião de voltar a esta questão delicada.

Num colóquio em que participei o mês passado em Toulouse, Marco de Marinis lembrava que o primeiro teatro grego, anterior ao anfiteatro, tinha com toda a probabilidade nascido na Ágora, quer dizer, o primeiro espaço concebido para o exercício da cidadania: esse espaço vazio no coração da cidade.

Não será algo importante a relembrar nestes tempos conturbados que numerosos países do mundo atravessam? A França faz parte deles, como muitos outros, em que a democracia está ameaçada e por vezes mais que ameaçada.

Não é por acaso que inúmeros teatros elaboraram estes últimos anos um projecto explicitamente político. Aqui vou debruçar-me em torno de exemplos franceses.

Penso no Thêàtre des Amandiers, em Nanterre, «lugar de encontro e de pesquisas», como afirma o editorial da brochura da temporada de 2016/2017, onde «coabitam... nas salas como nas oficinas, seminários de longa duração e conferências pontuais, exposições com entrada livre e debates sobre a actualidade, *workshops* de artistas, estudantes ou crianças e encontros ou jantares pós espectáculo, montagens, costura, construção e livraria». Nas salas como nas oficinas: é que o lugar teatral é a cena, mas é também o edifício teatral no seu todo. O mesmo editorial fala de um «espaço colectivo».

Este espaço não procura mais que ser investido — de modo livre e de todas as formas — para que nele se viva o que já não vive, ou mal vive, nas nossas cidades e nas nossas vidas. É a necessidade a que responde o programa *Ocupação Bastilha* cuja segunda edição terá lugar na primavera de 2018 no Thêàtre de la Bastille em Paris, que se apresenta assim:

> De 23 de Maio a Junho último, o colectivo Avantage du doute instalou-se no Teatro da Bastilha para celebrar a potência política e a poética da dúvida.
> Dois espectáculos, um Laboratório social, Vigílias e um Salão Literário marcaram esta aventura que atraiu numerosas pessoas a vir discutir, trocar experiências, ler, ouvir...
> Durante três semanas de pensamento vivo, abundante e colectivo, L'Avantage du doute convidou-nos

ENCONTRA-SE UM OUTRO ESPAÇO, VAZIO, VAGO, ABERTO A TODOS OS POSSÍVEIS : É A CENA, A SALA DE TEATRO, CENA E SALA, REUNIDAS,

a suspender o ritmo da temporada para interrogar o nosso empenhamento em relação à acção política, ao trabalho e aos ecrans.
Três semanas para se reencontrar, reconhecer e tentar habitar o teatro de um outro modo.

Quererá isto dizer que o que prevalece de agora em diante será a forma de habitar um teatro? Talvez. Hoje em dia, o essencial, talvez esteja aí. Lembro-me como depois dos atentados de 13 de Novembro de 2015 em Paris, foi tranquilizador reencontrar-me num teatro, espectador no meio de outros no seio de uma comunidade reagrupada uma noite, para um acto de partilha.

Contudo nestes espaços fazem-se espectáculos. Uma das actrizes do colectivo *L'avantage du doute* lembra esta pequena evidência num filme que o Teatro da Bastilha consagrou ao acontecimento Ocupação 2 («é o coração», diz ela). Pensar a relação entre o lugar teatral e os espectáculos que nele se fazem é uma necessidade — à qual respondem os dois exemplos que citei.

No coração, portanto, do espaço a habitar da casa do teatro, um espaço em que podemos circular como numa Ágora (ir ao bar, à livraria, mudar), encontra-se um outro espaço, vazio, vago, aberto a todos os possíveis : é a cena, — ou para melhor dizer, a sala de teatro, cena e sala reunidas, não confundidas mas a pensar em conjunto, a partir da sua relação.

Há um terceiro projecto teatral sobre o qual me queria deter, é o que Maria-José Malis conduz no Thêàtre de la Commune d'Aubervilliers, em cumplicidade com Alain Badiou, que é provavelmente o último filósofo comunista, pelo menos em França. Na carta que dirigiu ao público do seu teatro aquando da tomada de posse como Directora em Janeiro de 2014, ela fala do teatro «como o único lugar público constituinte — no sentido de assembleia — que nos resta». «Tentaremos, diz ela, aí construir o nosso pensamento para um mundo novo». A fundação e a refundação de um teatro é um gesto político, inscrito, como ela o lembra, no coração da cidade e em ligação com os seus habitantes.

«Não creio, diz ainda, que o teatro [...] esteja instalado de uma vez por todas. Creio que o teatro deve aparecer a cada criação, a cada nova representação, como forma e como lugar». Acho que é isto que é, parece-me, o espaço vazio do teatro, espaço de todos os possíveis, a reinventar cada nova vez.

Em 2016, Maria-José Malis funda uma escola neste teatro. Mas esta escola não é uma escola de teatro. O gesto é político e não artístico, mesmo se acontece num teatro. L'Ecole des Actes, é o nome que tem, reúne «jovens não escolarizados, estrangeiros, "migrantes", trabalhadores precários, habitantes. E intelectuais, artistas e estudantes».

Há um espectáculo de Maria-José Malis que junta, na minha opinião, de forma exemplar porque torna indissociáveis gesto político e gesto artístico. É o oitavo espectáculo de uma série que iniciou sob o título genérico de Peças de actualidade, cada espectáculo sendo confiado a um encenador diferente. Foi ela própria que encenou *Peças de actualidade nº 8*, sub-intitulado *Instituição* e apresentado em 2017. Nele podemos ver, ao fim de uma hora de espectáculo, abrirem-se as portas da cena ao fundo fazendo entrar, vindos do mundo exterior, da cidade, uma quarentena de pessoas, os participantes da Escola dos Actos, que ocupam o palco. O público é então convidado a cindir-se em três, repartindo-se cada parte na sua vez pela bancada central e pelas laterais. Parte deles vão ouvir a leitura do *Manifesto da Escola dos Actos*, outros vão lê-lo silenciosamente na forma impressa, e aqueles que dialogarão com um sem-papéis, o Senhor Coulibaly, que lhes fala do vão de escada em que vive. A cena faz-se fórum, espaço público, lugar de encontro e debate, espaço para um pensamento que se inventa e se troca. Ágora.

Os participantes da Escola dos Actos instalam-se à volta de uma grande mesa e fazem diante dos nossos olhos o que estão habituados a fazer, trabalhar em silêncio, os sem-papéis e voluntários franceses que os ajudam a aprender a língua, a orientar-se no dédalo de problemas com que se deparam.

O espaço acolhe uma temporalidade na qual nos instalamos. Porque o espaço oferecido ao pensamento necessita também de um tempo, sem o qual nada é. É o espaço-tempo.

Desejaria evocar um espectáculo no qual este tempo me foi como que miraculosamente dado. O *Dom João*, de Molière, encenado pela mesma Maria-José Malis. A peça representa-se normalmente em duas horas, duas horas e meia no máximo. Ela aqui durava quase 5 horas, sem que em nenhum momento o tempo me parecesse artificialmente esticado. Mas tudo acontecia como se estivesse em processo de ser pensado pelos actores à minha frente, abrindo-se ao desenvolvimento do meu próprio pensamento de espectador.

É num espaço vazio que se expande este tempo. Um espaço, é certo, estruturado, no qual raros elementos de cenografia vêm inscrever-se como uma escrita neste vazio. Sem o erigir em norma, parece-me que este vazio, estes espaços vazios entregues ao espectador, chamam mais fortemente o pensamento que uma cenografia saturada, à qual prefiro, na minha perspectiva, um espaço esburacado por vazios, um tempo espaçado.

Este *Dom João* representava-se sem intervalo, os espectadores eram convidados a sair da sala e a entrar livremente, fazendo comunicar entre eles o dentro e o fora, o tempo do teatro e o da vida.

NADA, PARA ALÉM DE MIM E DO MEU CORPO

NUNO RIBEIRO LOPES

Nascemos, não conscientes do nosso corpo nem da necessidade de o controlarmos, perante os desafios externos. Tudo é novidade, tudo é experimentação e consequência. Dor e satisfação fazem parte do quotidiano inicial e da primeira aprendizagem. A nossa relação é vetorial e singular.

Entregues à complacência e cumplicidade dos mais próximos, crentes da sua proteção superior, jogamos o jogo leve da ingenuidade, pelo prazer da descoberta. Tudo está ao nosso alcance, até esbarrarmos na existência de um corpo — o nosso.

Iniciamo-nos, pouco a pouco, no conhecimento da manipulação e do controlo pela mente. Afinal, aquilo que vemos e sentimos é parte integrante da nossa construção e proporcionado por aqueles instrumentos. Entregamo-nos à espontaneidade de encontrar amigos em todas as personagens que conosco se cruzam, e se incorporam nesta história.

Crescemos. A insegurança introduziu-se lentamente, a par e passo com o esboroar daquela realidade. Marca agora a nossa existência com ferro em brasa e expõe-nos, permanentemente, perante os mais próximos.

Desconfiados dos outros, desgostosos connosco, construimos uma barreira de autodefesa, que julgamos ser de betão, e nos proporcionará o tempo necessário para nos encontrarmos e assegurarmos as ferramentas necessárias para sobrevivermos. Aprimoramos a imagem ao espelho, rodeamo-nos de iguais, trocamos mensagens, selecionamos ídolos e isolamo-nos num mar de rostos. Partimos para além do eu e assumimos a sua representação.

A esperança está, agora, em alcançar um eventual estatuto e consequente responsabilidade para nos impormos perante os outros, desviando a atenção para o eu construido e remetendo o eu real para as profundezas de um qualquer buraco negro.

Finalmente a maturidade! Falamos para os outros para nos convencermos a nós próprios. Somos únicos e imparáveis. Subjugamos a luz e controlamos os holofotes. Falamos por parábolas, utilizamos metáforas, refugiamo-nos em conceitos, verbalizamos e hiperbolizamos frases feitas. Tudo vale, quando importa afirmar a superioridade do conhecimento específico, dito científico.

Fazemos tudo à nossa medida, disfrutando o prazer de, agora, poder jogar o jogo pelo jogo, certos de que, no final, a vitória será sempre nossa. No mínimo, moralmente, pois os adversários que eventualmente concorram connosco e ganhem, não terão, nem justificado, nem merecido.

Estamos acima de qualquer julgamento exterior que não esteja de acordo com a nossa visão crítica, porque, claro, somos seguros, superiores e condescendentes.

Haverá sempre, estou convicto, uns empecilhos que, surgidos do nada, quais aguaceiros súbitos num dia solarengo, nos avisam com pequenos tropeções que o chão não é plano. Que há mais para além de nós e desta realidade construída. Ah! Triste engano se aproxima quando nos esquecemos do que, e de quem, nos rodeia.

A fragilidade instala-se e surge do nada, talvez na agitação da multidão desconhecida, ou na vertigem de um perigo eminente. A desconstrução começa agora. Num vórtice frenético e sem fim. Rejeição ou aceitação? A rejeição mergulhar-nos-á ainda mais fundo, num percurso até à negação e ao isolamento total, presos definitivamente nas malhas da nossa representação.

Aceitação. Afinal, e ainda bem, o chão não é plano e os seres que nos envolvem têm rosto. A alternativa surge agora do nada, quando desafiados fora do contexto, talvez lá bem no alto, por entre o halo de neblina, numa montanha serena pintada a verde e negro. Talvez cá em baixo, num areal desértico, modelado pelo vento, tocado ao longe pelo mar.

Não interessa... A vocês não vos interessa! É pessoal e único, pois a construção do eu começa agora. Num papel em branco e sem fim. Também não interessa quando... Será sempre no tempo justo.....ou nunca!

Finalmente, aquele corpo que nos mecanizava está conosco. Já não interessam quais as suas limitações físicas ou mentais. Já não interessa o espelho que nos reproduz à medida do pretendido. Finalmente, conscientes do percurso, pensamos e vemos para além das nossas muralhas, ultrapassando a virtualidade da nossa projeção.

Toda uma nova realidade se abre para nós quando decidimos, maturadamente, ser espontâneos e simples. Mas... quão complicado é ser simples! Não basta já afirmá-lo, exaustivamente, aos antigos que partem e aos novos que chegam...

Por detrás desta simplicidade aparente que conquistará um novo e heterogéneo grupo de pessoas, está sempre, não tenhamos quaisquer dúvidas, uma contínua luta para afirmar a férrea vontade de mudança. Porque significa riscos, assunção e exposição de fragilidades, porque significa o reconhecimento da incerteza e do conhecimento limitado.

Mudar ajuda... mudar o lugar, os parceiros, partir em outra viagem... ajuda a mudar o eu.

Nesta viagem que se quer permanentemente reiniciada, aprende-se o simples, o mediano, o difícil, e à medida que vamos percepcionando a identidade de outros, enriquecemos seguramente a nossa, desde que disponíveis para ouvir as múltiplas histórias de vida, sem reticências ou relutâncias.

Deixaremos, assim, de ser de um qualquer lugar para o sermos de todos por onde passamos. E esta complexidade crescente vai-nos dando, numa aparente contradição, os meios para garantir uma comunicação simples e efectiva, capaz de seduzir outros. Sedução tanto pelo que se diz, como pelo que se provoca. Comunicação centrada no indivíduo receptor, preocupada na sua interpretação e reação.

Mas, a que propósito efabulamos, aqui, sobre o comportamento humano, tipificando uma qualquer realidade, mais ou menos próxima? Porque há disciplinas onde estas reflexões se enquadram e explicam o papel daqueles que as professam. Fiquemos pelas duas que neste caso nos interessam — arquitetura e expressão teatral, ambas nas suas múltiplas valências.

Em qualquer dos casos, construímos para os outros realidades efémeras ou permanentes, baseadas na interpretação da informação que nos é fornecida. Em ambos os casos, podemos interpretar o guião fornecido e marcá-lo com o nosso cunho, propondo uma solução autocentrada, ou atenta à descoberta e à interpretação participada dos outros. Em qualquer dos casos, interpretamos a moda ou escolhemos o nosso próprio caminho no respeito pelo outro, não sucumbindo à formatação do

politicamente correcto e do bom comportamento institucional.

O exercício da arquitetura conduz-nos pela reinvenção do já construído, enriquecida pelas pessoas e pela natureza do lugar. Terá que ser exercida com paixão e provocar emoções. Terá que ser simples no resultado, mas complexa na sua construção. Terá que exibir, ao mesmo tempo, a sua personalidade e demonstrar disponibilidade para a apropriação pelo sujeito individual.

Terá que ser, à sua maneira, provocantemente bela e competente tecnicamente. Terá, ainda, que se autonomizar do seu criador, ser adaptável a diferentes narrativas e ganhar o direito ao seu espaço na memória coletiva. Como qualquer um de nós, porque, afinal, quer as cidades, quer os edifícios, são seres vivos!

E recomeça continuamente, noutro lugar e com outros objetivos programáticos, sempre diferente e sempre dentro daqueles pressupostos. Obriga-nos a mudar... e ajuda a mudar o lugar e outros eus.

A celebração da arquitetura e do teatro cabem algumas vezes numa única construção.

Agora, menos que antigamente. Talvez pela tradicional imposição formal do receptáculo e dos adereços, que condicionam e muitas vezes desadequam a performance teatral. Também aqui, se reinventa o já representado. Também aqui, as pessoas e a natureza do lugar influenciam o resultado final, na mesma medida em que este pretende contribuir na percepção do problema.

Se pudermos construir um espaço isento de tiques e preceitos, encontraremos terreno fértil para a comunicação se constituir como o elemento fundamental e transformador, de todos, em atores duma nova manifestação colectiva.

Por fim, envelhecemos... E combatendo a estafada ideia de que o nosso tempo está a acabar, estamos cada vez mais atentos à realidade envolvente. Preocupamo-nos em alargar os nossos horizontes e em sermos agentes de desenvolvimento social e cultural. Reportamos histórias e vendemos ideais, mais irredutíveis que nunca.

A derrota não nos marcará através da frivolidade e calculismo vigente. Interessa nesta luta mais a atitude e a disponibilidade que se manifesta, do que aquilo que expressamos verbalmente. Recusamos que a acumulação de experiência nos tire a capacidade de contar histórias, de sonhar e fazer sonhar.

Nada, para além de mim e do meu corpo. Esta frase tantas vezes sussurrada e tão poucas vezes cantada, encerra em si múltiplos significados e caberá num leque alargado de sentidos. Desde logo no elogio do egocentrismo vigente, retrato actual de uma sociedade que perdeu a noção de partilha e se perdeu na voragem do dinheiro e da promoção social.

No caso presente, pretende resumir a simbiose da arquitetura com o exercício teatral, para celebração do espaço vazio, democraticamente aberto à partilha coletiva, sem preconceitos ou premissas. É preciso acreditar e fazer acreditar que reside em nós a capacidade de mudança. Só por isso, vale a pena construir esse espaço.

SÍNTESE DAS INTERVENÇÕES E DEBATE

Moderação de **TERESA ALBUQUERQUE**

TERESA ALBUQUERQUE — Falámos muito desse espaço comunitário constituído pela cena/sala e portanto acho que deveríamos agora conversar em conjunto. Vou apenas fazer rapidamente a recensão dos modelos de espaço de que ouvimos falar esta tarde: primeiro do teatro como «espaço público de integração», em que se fabrica a co-habitação, intervenção do Professor João Bonifácio Serra, ouvimos depois a Ana Paula Amendoeira falar do teatro como «espaço de transmissão» em que se concebe um laço de natureza interpessoal e um projecto de esperança, com Henrique Manuel Bento Fialho entrámos num «espaço poético», em que as palavras provocam o *status quo*, a Helena Serôdio falou-nos de um «espaço de democratização», Jean-Pierre Ryngaert de um «espaço de inveja e desconfiança mas também de relação e de encontro», e finalmente Joseph Danan falou-nos da «Ágora, da democracia», desse «espaço fundacional da nossa civilização ocidental» em que a democracia e o teatro são como dois irmão siameses que nasceram ao mesmo tempo. Encontramo-nos finalmente num momento em que sentimos a necessidade de reinventar a democracia e portanto talvez também o teatro e em consequência também a questão do espaço.
Penso que isso é o tema desta tarde.

FERNANDO MORA RAMOS — O que mais me surpreendeu nesta intervenção do Danan foi presença directa da Ágora no teatro porque normalmente se procura... pela convenção teatral tentamos inventar, o jogo do actor faz-se a partir da cena e portanto procuramos criar as condições dos modos de relação, isto é, condicionamos produtivamente a intervenção da sala. Esta abertura do próprio espaço do teatro à comunidade como praça, como Ágora, uma equivalência de facto entre Ágora e Teatro, é qualquer coisa que nunca foi pensado tão radicalmente, de modo que estou inquieto ou muito inquieto. É uma maneira de abrir a porta muito radical mas é... interessante. Não sei é onde é que o teatro fica aí.

JEAN-PIERRE RYNGAERT — É muito controverso isto em torno de Aubervilliers, deu um grande burburinho, criou uma espécie de excitação política considerável, tanto quanto o teatro acredite nisso, essa sua «agorização» como forma política.

JOSEPH DANAN — Não é a única maneira de fazer teatro, mas o que tentei dizer é que pode haver comunicação entre o gesto artístico e o gesto político. Isso não é dizer que eles se confundem completamente. Se tiver tempo gostava de falar de um espectáculo que me marcou muito nestes últimos anos, é um espectáculo de Romeo Castellucci que se chama *Le Metope del Partenone* e que se representava em Paris no grande hangar de La Villette, que é um imenso espaço vazio. Nesse espaço vazio os espectadores estavam de pé e circulavam livremente, exactamente como na Ágora em que se circula livremente. O que era muito perturbador é que esse espectáculo foi apresentado nos dias a seguir aos atentados de 13 de Dezembro de 2015. O que víamos nesse espectáculo? Gente que se movia no chão e que ia morrer diante de nós apesar da intervenção, caso a caso, da viatura de emergência médica. E nós estávamos nessa Ágora a partilhar um espaço e a única coisa verdadeiramente escrita era uma espécie de enigma que era projectado, em cada sequência, sobre um dos fundos da cena, o que tornava intencional o movimento. E uma coisa que me impressionou foi, no fim do espectáculo, não haver aplausos. Os actores não vinham agradecer e portanto aquilo não terminava, as pessoas permaneciam e podiam estar um quarto de hora, vinte minutos eu tive que partir ao fim de vinte e cinco minutos e havia pessoas que ainda lá ficaram a falar, a trocar impressões sobre o que tinham acabado de viver. Eu não digo que todo o acto teatral se assemelhe a isso, mas há aqui qualquer coisa que me interpela de modo muito forte, não como uma equação mas como um cruzamento entre o gesto artístico — que é muito forte em Castelluci —, e o gesto político, ou seja, essa espécie de apelo a uma possibilidade de reencontrar ali a democracia.

Também queria dizer que me parece importante orientar essa possibilidade de emergência directa da democracia, de uma democracia presencial, em direcção ao espaço teatral, isto relativamente ao espectáculo que nesses espaços é feito e aos seus espaços adjacentes,

ENCONTRAMO-NOS FINALMENTE NUM MOMENTO EM QUE SENTIMOS A NECESSIDADE REINVENTAR A DEMOCRACIA E POR TANTO TALVEZ

periferias. É assim que o teatro se torna um lugar de colóquio durante um tempo e que a seguir se torna novamente uma cena teatral. O que me ficou de facto foi a memória desse espectáculo.

FERNANDO MORA RAMOS — Aqui nas Caldas da Rainha há uma comunidade ucraniana e muitas vezes pensamos: como é que a gente chega lá? E quem abriu o primeiro espaço para essas pessoas aqui encontrarem qualquer coisa de comum foi a igreja, têm uma missa na Igreja do Pópulo e fazem aí o seu encontro semanal. A dificuldade que temos de trazer essas pessoas a ver teatro é toda, mas é para nós uma questão de democracia. Outro exemplo de abertura ao meio: há uma comunidade francesa que se está a instalar também aqui à volta. O outro dia cedemos-lhes o espaço para uma discussão pública sobre as questões da fiscalidade e fizeram aqui essa reunião pública... Então mas quanto é que custa? Não custa nada. São relações com a comunidade que temos estabelecido além do teatro mas com perspectiva de os trazer ao nosso espaço. Mas é uma coisa que está muito para trás ou muito antes dessa dimensão que tem a ver com a equivalência entre o teatro e a Ágora.

NUNO RIBEIRO LOPES — O teatro quando estiver construído vai assumir esse papel como antigamente, os sítios centrais eram marcados pelos edifícios teatrais. Agora são os centros comerciais, os polivalentes, enfim, essas coisas. Mas tens uma praça que neste momento é um desenho e que se espera que, com o teatro, passe a ser um centro de convívio. O teatro tem essa função e essa capacidade. Depois depende do teatro da companhia que cá estiver.

FERNANDO MORA RAMOS — Há uma coisa de que normalmente nós não falamos em relação a este Novo Edifício. É que este espaço é também um anfiteatro de ar livre, é um lugar de representação. Portanto o Novo Edifício, no fundo, são três espaços diferentes para representar. É um complexo de salas para além do espaço vazio central.

NUNO RIBEIRO LOPES — E tens a praça.

FERNANDO MORA RAMOS — Sabe-se lá como é que isto vai ter vida...

NUNO RIBEIRO LOPES — A próxima fase é lutar para que o parque de estacionamento passe a ser uma praça.

FERNANDO MORA RAMOS — Lutar pelas árvores que tu desenhaste parque de estacionamento fora.

VÍTOR MARQUES (Presidente da Junta de Freguesia de Nossa Sra do Populo) — Hoje o teatro concorre com muitas coisas como se dizia à bocado. Com o Facebook, com tantas outras e concorre também com o Mundo, com o *shopping*. Hoje as pessoas vão passear aos supermercados. Ao *shopping* e ao supermercado. Portanto hoje para trazerem as pessoas ao teatro se calhar têm que se lhes dar oportunidade de vivenciar outras coisas.

O teatro é algo que primeiro se estranha e depois se entranha. E a primeira abordagem é de distanciamento. Há que estruturar primeiro a capacidade de trazer as pessoas ao teatro e algumas vezes ir o teatro ter com as pessoas aos bairros, às comunidades.

Temos que as procurar, temos que ir ter com elas e esse é o grande desafio. O facto de ter este equipamento aqui é já uma belíssima oportunidade para as pessoas que querem vir ver o equipamento quererem saber como é que está. Mas não chega, são poucos ainda. Portanto é um desafio muito grande e por vezes se calhar não abrir apanas ao teatro, teatro apenas na acepção de teatro, mas abrir também a momentos culturais que possam permitir às pessoas virem ao espaço. E depois ganharem gosto pelo espaço. E depois virem ao teatro. É um desafio muito grande porque se houvesse o tal referendo, como disse o presidente, se houvesse o tal referendo o teatro não seria a primeira opção. Mas de facto felizmente chegámos aqui. Isso demonstra a capacidade de ver um bocadinho mais além. De facto ter este equipamento é importante mas há muito muito trabalho a percorrer. Eventualmente menos cabelos ali no Fernando. Vais perder mais uns cabelos, ganhar mais uns brancos. Mas também acho que é um esforço que devemos partilhar todos os que aqui estão, que são sempre poucos, mas todos juntos podemos fazer algo em caminho conjunto. E valorizar a cultura. E parabéns por todos estes anos de trabalho e por este culminar com este equipamento. Acho que é digno e meritório. E parabéns ao Fernando e a todos aqueles que se envolveram.

NUNO RIBEIRO LOPES — Eu só gostava de acrescentar uma questão da minha experiência de estar noutras paragens em que a cultura é demasiado elitista. Há uma necessidade de alargar a cultura a outras pessoas. E quando o território é fragmentado, mais difícil é. Quem está na periferia, no interior, tem muito pouco acesso à cultura, a não ser exactamente através do elemento digital. Cada vez mais se faz por essa via, esse acesso. Não podemos combater o elemento digital, temos é que nos apropriar dele e transmitir a mensagem. Isso é uma das questões que muitas das vezes nós próprios nos esquecemos. E batalhamos nos sistemas tradicionais de manifestação cultural. A outra é que quando nós fazemos e agora vou falar enquanto arquitecto, quando nós fazemos uma loja, remodelamos a loja e a montra. Se não conseguirmos mudar a atitude do dono da loja não adianta nada. A arquitectura tem um papel e chega a um determinado limite. Eu dou-vos um exemplo que costumava utilizar quando discutíamos espaço público, projectos comerciais e de estrutura, como foi o centro da cidade de Évora. Nessa altura debatíamos a loja do chinês: passa-se por lá, tem tudo como antigamente, passa-se por lá, vai-se uma vez, vai-se duas vezes, vai-se três vezes, é tanta a confusão que está lá dentro que a pessoa tipifica o que aquilo tem. Tipifica mas não vê tudo, vê algumas coisas e tipificou. E portanto ao fim de umas sete vezes, uma dúzia de vezes lá ir, já não vai porque sabe mentalmente aquilo que lá está. Engano. Muitas das vezes estão lá muito mais coisas para além daquilo que têm capacidade de ver. De repente fazer uma loja nova ou mesmo uma loja que se reformula ou seja a que se muda neste caso a embalagem, a apresentação, a atitude, etc., e o material em *stock* é o mesmo, só que vamos mostrando de cada vez um bocadinho, artisticamente arranjado. Portanto a comunicação é completamente distinta. E a partir desse momento a

pessoa vai lá uma vez, acha bonito, acha interessante, há elementos valorizados, outros estão obviamente no armazém, não estão visíveis, quinze dias depois muda-se e apresenta-se outro lote. E a pessoa vai passar a ver exactamente a mesma coisa que via quando ia há loja do chinês e via tudo junto. E portanto vai acabar por ver com muita mais atenção quando mostrado por fases do que quando é tudo por choque. E portanto, digamos, há um papel fundamental na comunicação. E a comunicação hoje em dia não é tradicional. Hoje nós temos que pensar na comunicação mais por aquilo que não dizemos do que por aquilo que dizemos, daquilo que é óbvio. Três segundos de utilização comercial, um filme de 5 segundos. Um filme de 12 segundos em que se fala sobre tudo é uma xaropada, não se retém nada. O que é que nós dizemos? Por exemplo, no museu dizemos os nomes dos reis, as datas a que a história nos obriga e que nós imediatamente esquecemos. Quando saímos de lá ou deixamos interrogações, que a pessoa vá procurar à internet exactamente aquilo que lhe faz falta para poder voltar ao museu e perceber de outra maneira. Portanto estamos mais uma vez numa questão de comunicação. Não chegam os receptáculos. A comunicação neste caso é fundamental. E não há meios interditos. O que nós dizemos na arquitectura: não há materiais bons e maus. Os materiais são todos bons. A maneira como se utilizam é que pode ser boa ou má, pode ser descontextualizada. Penso que o TR faz isso muito bem e que é para se chegar aqui ao teatro é preciso ir ao sítio onde estão as pessoas, onde estão as comunidades. É preciso ganhar o gosto para que elas venham ver o edifício quando ele for novo. Porque eles se habituam. E agora podemos ir buscar aquelas quatro listas do Brook que diz quando se faz teatro pós 25 de Abril em cima de uma camioneta ou no meio de uma praça, digamos, todas essas operações que se realizarm no PREC. Com os militares foi feito por todo o país. Foram exactamente essas actividades informais imediatas e desconstruídas, enfim, tudo isso. E as pessoas aderem, umas riem-se, outras não, conforme as peças. Mas as peças ditas duras, aquelas que aparentemente são só para intelectuais, as pessoas também as entendem, como entendem um discurso de arquitecto vai produzir nesta cidade entre o teatro e o espectáculo com a expressão física neste edifício e o edifício do CCC. E estou inquieto de ver como é que os cidadãos se vão dividir na preferência dada a um ou a outro, sendo que eu sou extremamente optimista em relação à preferência que vão dar a este teatro em prejuízo do outro e da lógica espectáculo. Mas para isso precisamos de tempo para lá chegar. Dez anos depois, quando alguém quiser fechar este teatro, eu tenho a impressão que o povo das Caldas dirá «o nosso teatro» como dizia Denis Guénoun. O povo o dirá, dez anos depois, mesmo que nunca tenha posto os pé aqui: não queremos que fechem este teatro, fechem à vontade a sala de espectáculos, mas isto é para verificar.

VÍTOR MARQUES — A concorrência é saudável e eu penso que o facto de haver dois equipamentos, três dentro da mesma linguagem, vai trazer um bom diálogo e que ambos vão fazer melhor ainda.

LUÍS VARELA — Eu penso que com todo o respeito se vai produzir um confronto e isso é que é interessante e é um confronto saudável.

FERNANDO MORA RAMOS — Desse ponto de vista o que é curioso e voltando um pouco atrás, não há dia em que não nos perguntem: mas por que é que vocês não estão no CCC? Toda a gente. E aqui ganhávamos o referendo, acham que é a coisa mais esquisita que há, não habitarmos o CCC, de algum modo. Não, não é porque a gente queira esse espaço, só transitoriamente o encarámos e numa sala específica. Não dá, afogávamo-nos, naufraga-se, é enorme, é uma escala que não controlaríamos se fosse para lhe conferir uma lógica de vida artística — aliás é um espaço também comercial, como sabemos, para alugueres.

Nós somos uma coisa pequenina, vamos ter uma coisa pequenina, um Piccolo Teatro. A diferença é que fazemos temporadas, estamos longos períodos em cena, isso faz fenómeno, contraria o evento, o epifenómeno — o debate aprofunda-se porque incide um tempo maior sobre a questão que a representação levanta, não se apaga no dia a seguir quando outro evento se impõe. Estar em cena longamente é central, os conceitos de reportório, ter em reportório e de temporada, não são acasos que o mercado agora deita fora — é outra lógica, democracia versus mercado e nisso essa questão levantada da Ágora ainda é mais radical que a determinação do estatuto residente a partir do critério artístico. O teatro é essa maturação da transformação do espectáculo em cena com o comentário dos espectadores a ganhar a comunidade, o teatro todas as noites é outro, não nos interessa nada aquela coisa de fazer duas vezes e venha outro — levamos meses a preparar um espectáculo, sonhamos anos com um texto, um autor, uma forma.

JOSÉ CARLOS FARIA — O grande Antoine Vitez dizia é que só há dois tipos de espaços, o teatro e o abrigo, nós temos trabalhado no abrigo e agora vamos trabalhar num teatro.

FERNANDO MORA RAMOS — Isto podia acabar contigo a falar do candeeiro, está ali à esquerda, que é a sala de ensaios. Mas aberto em relação à praça, à noite, vai funcionar como um candeeiro gigante. E é suposto que quando a cidade já está na hora de dormir ele permanece aceso, como a luz que Prometeu roubou aos deuses. E podemos trabalhar noite fora também e isso mostrar-se — lá estão eles.

NUNO RIBEIRO LOPES — Podes deixar a luz acesa e ir dormir.

JOSÉ CARLOS FARIA — Da mesma forma que o teatro de Londres do Shakespeare tinha a bandeira quando havia teatro, aqui quando há luz há teatro.

AUTARQUIA INDEPENDENTEMENTE DAS VÁRIAS FORÇAS POLÍTICAS, CONCLUIU QUE É IMPORTANTE CONSTRUIR UM EDIFÍCIO QUE

INTERVENÇÃO DE ENCERRAMENTO

DR. FERNANDO TINTA FERREIRA
Presidente da Câmara Municipal
de Caldas da Rainha

Em primeiro lugar cumprimentá-los a todos, ao Teatro da Rainha e a quem aqui hoje está presente neste Colóquio e devo dizer que hoje era de facto um dia difícil para estar aqui convosco. Aliás procurei que não marcassem neste dia, mas não quis deixar de participar na vossa iniciativa, sendo certo que a minha presença aqui, neste contexto, como se pode depreender, é um verdadeiro erro de *casting*.

Eu entendo esta iniciativa como uma iniciativa de fim de ano em que, pelo menos para mim, além de se promover um conjunto de reflexões, eu acabo por fazer um pequeno balanço do ano do qual o Teatro da Rainha faz parte. Para dizer que, apesar das dificuldades que são evidentes — estamos num espaço provisório, os meios colocados à disposição do TR, nomeadamente os da administração central, são escassos para aquilo que gostariam de fazer — acho que foi um ano bastante produtivo. Conseguiram fazer um conjunto de actividades e iniciativas bastante interessantes e produtivas, envolvendo bastante os caldenses e outros que aqui vieram e contribuíram para a nossa afirmação e para o desenvolvimento cultural das Caldas da Rainha. Portanto, venho aqui em primeiro lugar dar-vos os parabéns por esse trabalho e desejar as maiores felicidades para o ano que se avizinha. Nessa perspectiva e considerando que o tema é Teatro, espaço vazio e a democracia e não deixando de ouvir o que ouvi há pouco e fazendo uma leitura do que foi a minha intervenção do ano passado, penso que a nossa função aqui enquanto gestores da autarquia, é avaliar aquilo que é o trabalho e iniciativas das entidades de que somos parceiros e, nesse sentido, dizer-vos que tendo em conta as nossas limitações do ponto de vista orçamental, que o parceiro Câmara Municipal se revê e está satisfeito com o trabalho que o Teatro da Rainha tem desenvolvido e por isso está disponível para continuar a contribuir dentro dessas suas limitações para o futuro.

Certo que, com a noção do poeta soldado fanfarrão, anunciei que em finais de 2019 já tínhamos o teatro construído e não teremos em final de 2019. Estamos a aguardar o visto do Tribunal de Contas, estamos melhor do que estávamos o ano passado, o ano passado estávamos a decidir sobre um concurso que estava a ficar deserto, a decidir sobre o reforço de verba para poder fazer a obra. Assim foi, mas agora já estamos noutra fase, já houve o concurso, uma adjudicação, estamos a falar de uma obra superior a 2 milhões de euros, que vai ter o investimento do Município, mas fui fanfarrão por ter querido acreditar o ano passado que nos finais de 2019 teríamos a obra concluída e isso não será possível, pois estamos a aguardar o visto do Tribunal de Contas. Deverá demorar um pouco mais de tempo, do que aquilo que nós imaginávamos, eu penso que eles agora estão a receber muitas obras das Câmaras Municipais por causa destes processos dos Fundos Comunitários. Não é o caso desta obra e isto dá muitas perguntas a fazer e portanto a coisa dilata um bocadinho, o tempo portanto. Não temos ainda o visto, provavelmente tendo o visto teremos no primeiro trimestre o início da obra, portanto espero que em março estejamos aqui a iniciar a obra, se não for antes e sendo ela uma obra de 18 meses, já não podemos concluir em finais de 2019. Teremos que acrescentar 18 meses àquele momento e portanto aquilo que eu, por engano tinha dito o ano passado, que era mais para o final de 2020, era mais verdadeiro do que a minha rectificação que depois disse que acreditava que fosse em finais de 2019.

Mas o Município está a fazer o que deve e o que pode nessa matéria e mesmo que não tenhamos por parte da administração central o acompanhamento devido para contribuir para o financiamento desta obra e aqui, se falei um bocadinho do soldado poeta um bocadinho fanfarrão, também devo dizer que para nós, fazer esta obra e dar este contributo ao teatro, é a visão e o contributo que nós damos para a tal cidade integradora de que o João Serra aqui falou, ou seja, nós precisamos de ter aqui várias valências que permitam integrar os vários conjuntos de pessoas e de cidadãos que vivenciam a nossa cidade e não nos focarmos apenas no que a maioria quer. E aqui entramos um bocadinho na questão do que são as maiorias e do que não são as maiorias, não nos focarmos exclusivamente naquilo que a maioria eventualmente poderia querer.

Se eu perguntasse aos caldenses, considerando que as nossas estradas não são propriamente perfeitas, se eu perguntasse aos caldenses se aplicariam estes dois milhões na reparação das nossas estradas ou na construção do Teatro, se fizesse um referendo, eu não estou seguro que o resultado fosse a construção do Teatro. E portanto, concluindo: o que eu quero dizer é que nós estamos a decidir ao contrário do que a maioria diria se eu colocasse a questão dessa maneira, eu e os restantes autarcas, porque a decisão de construir o Teatro e de aprovar o concurso foram aprovadas por unanimidade, ou seja, quem está na autarquia, independentemente das várias forças politicas, concluiu que é importante construir um equipamento que crie melhores condições para que o Teatro da Rainha desenvolva a sua actividade. E entre por um caminho, ainda mais risonho e mais forte e mais importante junto da nossa comunidade, e um caminho de futuro que contribua para a tal cidade integradora. Apesar de não ser muito popular esta iniciativa, nós estamos convencidos que é importante haver as várias valências, os vários espaços, os vários equipamentos que permitam envolver todos. Uns podem gostar muito mais do Instagram do Facebook ou do Netflix, mas é importante terem em alternativa a oportunidade de ter um momento onde possam evoluir também no ponto de vista cultural. Estou muito esperançado que o ano de 2019 seja um ano bom, no sentido que vamos ver ali ao lado construir aquela obra, que ali está e que seja um ano bom na acção e na actividade, sendo certo que deve continuar um processo de reflexão que contribua para garantir mais meios que permitam a sustentabilidade do funcionamento do Teatro em termos de futuro. O vosso contributo, a vossa participação, a vossa ajuda é decisiva, é importante. As iniciativas que aqui ocorrem promovidas por vós são decisivas e importantes para o desígnio referido. E portanto desejo que tudo corra da melhor forma e com o maior sucesso na acção do Teatro da Rainha, porque isso será bom para as Caldas da Rainha. E não só, será bom para a comunidade, é também o contributo que as Caldas da Rainha dá para o País. E com este equipamento, com o vosso trabalho e com a vossa iniciativa. Não vos tomo muito tempo até porque de facto hoje tenho o dia bastante ocupado, quer do ponto de vista Público, quer do ponto de vista particular. Desejo-vos a continuação de um bom trabalho durante esta tarde, bem hajam e muito obrigado.

JOÃO BONIFÁCIO SERRA

Nascido a 22 de Abril de 1949.

É licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Professor Adjunto, em regime de tempo integral e dedicação exclusiva, na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (Instituto Politécnico de Leiria). Membro do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Bonifácio Serra tem além disso desenvolvido um trabalho persistente em torno das questões da cerâmica nas Caldas da Rainha, tendo criado um grande acontecimento anual na cidade, a Molda. Foi Administrador-geral da Guimarães Capital Europeia da Cultura. Criou nas Caldas da Rainha a Associação Património Histórico e esteve na base da criação da ESAD — Escola Superior de Arte e Design e é membro do seu Conselho Científico. Foi Chefe da Casa Civil do Presidente Jorge Sampaio.

ANA PAULA AMENDOEIRA

É licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Mestre em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, pela Universidade de Évora e doutoranda na Universidade de Paris 4 Sorbonne no Instituto de Geografia, na área de investigação sobre património mundial. Diplomada em Administração de Projectos Culturais pela Fundação Marcel Hicter, Conselho da Europa, em 2001. Foi Chefe da Divisão de Acção Cultural, Educação e Acção Social do Município de Reguengos de Monsaraz entre 1998 e 2008. Foi bolseira de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia do Ministério da Ciência e ensino Superior entre 2008 e 2012, é Investigadora Integrada do Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto, CEAACP. Desde 2012 é assistente convidada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra nos departamentos de Arqueologia e História da Arte. Tem desenvolvido a sua investigação na área do património cultural com especialização em Património Mundial. Foi membro do Grupo de Trabalho para a elaboração da Lista Indicativa do Património Mundial Português a convite da Comissão Nacional da UNESCO em 2003 e 2004. Membro eleito do Comité Executivo Internacional do ICOMOS, Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios, e do Comité do ICOMOS Internacional para avaliação das candidaturas a património mundial no mandato de 2003-2005. Desde 2000 é membro efectivo do Comité Científico Internacional do ICOMOS dos Itinerários Culturais. Participou no Inventário do Património Arquitectónico do Distrito de Évora promovido pela DGEMN nas campanhas de 1998, 1999 e 2000. Tem participado em várias reuniões nacionais e internacionais de natureza científica e política nas áreas do património cultural, bem como em colóquios nacionais e internacionais com publicação de artigos sobre património, com destaque para as questões do património mundial. É Presidente do ICOMOS Portugal desde Março de 2011 É Directora Regional de Cultura do Alentejo desde Dezembro de 2013, na sequência do resultado dos concursos públicos pormovidos pela CRESAP (Comissão de Recrutamento e Selecção para cargos de direcção superior da Administração pública).

HENRIQUE FIALHO

(1974 -). Licenciou-se em Filosofia pela Universidade Católica Portuguesa, tendo exercido a profissão docente entre os anos de 1997 e 2008. Desde Outubro de 2008 que trabalha como livreiro, sendo actualmente responsável pela Livraria Bertrand de Caldas da Rainha. Publicou os livros *Entre o dia e a noite há sempre um sol que se põe* (2000), *Antologia do Esquecimento* (2003), *Estórias Domésticas & Outros Problemas"* (2006), *O Meu Cinzeiro Azul* (2007), *Estranhas Criaturas* (2010), *A Dança das Feridas* (2011), *Rogil* (2012), *Suicidas* (2013), *Estação 2012* (2014), *Call Center* (2014), *A Quatro Mãos* (2014) e *A Grua* (2017). Foi júri convidado na primeira edição do Prémio Nacional de Poesia Ruy Belo, instituído pela Câmara Municipal de Rio Maior em 2008. Prefaciou vários livros, entre os quais se destacam a *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa* (2008) e a antologia bilingue *De La Saudade a la Magua – Antología de relatos luso-canaria* (2009). Está representado em diversas antologias de poesia e conto publicadas em Portugal, Brasil, Espanha e Marrocos, tendo colaborado igualmente com textos ensaísticos, poemas e ficções vindos a lume em variadíssimas publicações colectivas: *Aullido* (n.º 5), *Saudade* (n.º 9, n.º 10), *Entre o vivo, o não-vivo e o morto* (n.º 3), *Callema* (n.º 4, n.º 7), *Sítio* (n.º 6), *Big Ode* (n.º 2, n.º 3, n.º 4, n.º 5, n.º 7, n.º 8), *Non Nova Sed Nove*, *Golpe d'Asa* (n.º 2), *Sulscrito* (n.º 1, n.º 3, n.º 4), *Piolho* (n.º 7, n.º 13), *Três Três* (n.º 4), *Postas de Pescada* (n.º 4), *Submarino* (n.º 1), *Cão Celeste* (n.º 10), *Estúpida* (n.º 5). Traduziu poemas do poeta chileno Nicanor Parra e da poeta argentina Alejandra Pizarnik para a revista *Di Versos — Poesia e Tradução* (n.º 12 e n.º 25). Prefaciou e seleccionou os textos do poeta brasileiro Augusto dos Anjos para o volume *Doutor Tristeza* (2015). Textos seus foram traduzidos para árabe, castelhano e italiano. É autor do weblog *Antologia do Esquecimento*.

MARIA HELENA SERÔDIO

É Professora Catedrática da FLUL — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa — aposentada em 2015, tendo leccionado Literatura Inglesa e Estudos de Teatro, e dirigido o Mestrado e o Doutoramento em Estudos de Teatro. No Centro de Estudos de Teatro da FLUL coordena o projecto sobre o teatro em Portugal — CETbase, uma base de dados sobre o teatro em Portugal, incluindo a referência a espectáculos, peças de teatro, companhias, actores, encenadores, dramaturgos, festivais e teatros, acessível em *http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/*

Entre 2006 e 2014 dirigiu a revista semestral *Sinais de cena* (da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), e participou no lançamento e direcção da revista internacional da Associação Internacional de Críticos de Teatro, *Critical Stages*. Tem artigos publicados em várias revistas e obras colectivas (nacionais e estrangeiras) e é autora dos livros: *William Shakespeare: A sedução dos sentidos*. Lisboa: Cosmos, 1996 (305 pp.); *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Lisboa: Cotovia, 2001 (278 pp.); *Teatro: A república do Teatro* (1900-1926). Vol. 2 da Colecção A República das Artes, Coord. Rui Vieira Nery. Lisboa: Tugaland 2010 (27 pp.); *Joaquim Benite desafiou Próspero...e inscreveu o mundo no seu teatro*. Almada: Companhia de Teatro de Almada (376 pp.); *Financiar o teatro em Portugal: A actuação da Fundação Calouste Gulbenkian 1959-1999* (ebook). Lisboa: BonD/Bicho-do-mato, 2013 (236 pp.).

JEAN- PIERRE RYNGAERT

Foi Professor do Instituto de Estudos Teatrais da Sorbonne Nouvelle — Censier — Paris III, de que foi Director e é encenador. É também autor de uma série de ensaios sobre teatro, nomeadamente dos livros: *Introdução à Análise do Teatro* (ed. Dunod), *Elementos para uma História do Texto de Teatro* (ed. Dunod) e de *Ler o Teatro Contemporâneo* (ed. Dunod) cuja tradução em português, feita por Carlos Porto, tem sido de estudo obrigatório nas licenciaturas, mestrados e doutoramentos.

JOSEPH DANAN

Nasceu em 1951 em Oran. Escritor, professor e dramaturgo, foi Director do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris-III Sorbonne Nouvelle, instituição em que ensina dramaturgia contemporânea e dirige *ateliers* de escrita, além de ser orientador de teses de doutoramento. Os seus textos foram encenados por Alain Bézu (com quem colaborou durante anos no Théâtre des 2 Rives — Centro Dramático Regional Haute-Normadie), Jacques Kraemer, Julien Bouffier, Jean Deloche, Jean-Frédéric Chevallier (México), e Fernando Mora Ramos, entre outros. Em 2008 fez uma residência artística, na Chartreuse — Centre National des Escritures du Spectacle (Avignon), onde escreveu *Si J'étais un homme*. Recentemente descobriu o gosto pela escrita infantil, destacando-se as obras *Jojo le récidiviste* (collection Heyoka Jeunesse) e *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, publicadas pela Actes Sud-Papiers.

Como iniciativa do Teatro da Rainha fez, em parceria com Jean-Pierre Sarrazac, uma Oficina de Escrita, no Convento de São Bento da Vitória, no âmbito da realização conjunta TR/TNSJ, *Maratona das Formas Breves* (2016). O TR levou à cena recentemente (2016/Setembro), integrado no espectáculo *Pensa, logo sangra* com encenação de Fernando Mora Ramos, a sua peça *O homem que (não) queria ser sábio*. No TR foram encenados os seguintes textos seus em espectáculos para a infân-

cia: *Jojo, o reincidente* (encenação de Fernando Mora Ramos) e *Dodo, no rasto do pássaro do sono* e *Auren, o pequeno serial-killer* (encenações de Paulo Calatré).

NUNO RIBEIRO LOPES

(Póvoa de Varzim, 1954)

Licenciou-se em arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1977. Responsável pelo projecto da Malagueira, em Évora, da autoria do Arq. Álvaro Siza de 1979 a 1996; pela Divisão de Iniciativas Urbanísticas Municipais da Câmara Municipal de Évora, de 1990 a 1996, e Director do Departamento do Centro Histórico de Évora de 1996 a 2002. Coordenador do Gabinete da Paisagem Protegida da Vinha da Ilha do Pico de 2002 a 2005 e da Candidatura da Paisagem Protegida da Vinha da Ilha do Pico a Património Mundial — Paisagem Cultural. Responsável pelo projecto de Candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial e coordenador do Gabinete. Professor auxiliar convidado na Universidade de Évora, Departamento de arquitectura, desde 2005. Autor de vários projectos e obras, como o Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos, o Centro de visitantes da Furna do Enxofre da Ilha Graciosa, o Mercado Municipal de Vendas Novas, a Casa da Montanha do Pico (Açores), o Aquário Virtual da Ilha do Faial, a recuperação do Colégio de Jesus (Coimbra) e a Escola de São Lourenço (Parque Escolar de Portalegre).

TERESA ALBUQUERQUE

Aliás Alínea B. Issilva, iniciou a sua atividade de intérprete com Alvaro García de Zúñiga (1958-2014) e pouco a pouco foi assumindo também um papel de co-criação e de criação. As suas primeiras gravações são de 1998: *Canções bio(i)lógicas sem aditivos* e, com Leopold von Verschuer, a peça *Actueur*. Desde então tem uma atividade performativa regular tendo contribuído e colaborado em todos os projetos desenvolvidos por Alvaro García de Zúñiga, como encenador ou como realizador de cinema ou de rádio. Desde 2014, dedica-se à divulgação da obra de Alvaro García de Zúñiga, nas suas múltiplas vertentes: teatro, literatura, obra plástica, obra acústica ou ensaio. Em 2015 formaliza a associação blablaLab que criou com AGZ em 1996. No âmbito da blablaLab concebeu, montou, coordenou e participou como intérprete em diversas performances, incluindo instalações, criações sonoras e edição de textos, desenvolvidas a partir da obra AGZ e de outros autores com ela relacionados. Participou nas peças (selecção): *Teatro Impossível* (Acarte, 1998), *Manuel* (WDR, Colónia, 2003), *Manuel II — La lucha continua* (WDR, Colónia 2003), *Manuel III — Letzte Worte* (WDR, Colónia 2004), *Manuel em Kreutzberg* (mustermesse, Berlim 2006), *Corpus Delicti* (Akademie der Kunst, Berlim 2007) *Lógicus e Filosóficus* (RPP-A2, 2007), *Leitura de um texto para o teatro* (Chartreuse de Villeneuve Lez Avignons, 2007), *Conferência de Imprensa* (Portogofone, TNSJ, 2007), *Manuel Sur Scène* (Théâtre de Lille, 2008, Maison de la Poésie, Paris, 2009, Teatro Taborda, Lisboa 2009). *Leitura de um texto para o teatro* (Montevideo-Marseille, 2009), *Manuel de irádio-acção* (Festival de Almada, 2010), *selbisreveR sameoP* (Festival Silêncio/Jardim dos Sons 2011). Entre 2011 e 2014 foi comissária, com Alvaro García de Zúñiga e José Luís Ferreira, do ciclo Ler Dom Quixote no São Luiz. Em 2014, editou a obra póstuma de Alvaro García de Zúñiga *Manuel*, estando a proceder à edição da obra completa através da blablaLab.

COLÓQUIO

DIRECÇÃO E COORDENAÇÃO **Fernando Mora Ramos**
MODERAÇÃO **Teresa Albuquerque**
INTERVENÇÕES **João Bonifácio Serra, Ana Paula Amendoeira, Henrique Manuel Bento Fialho, Maria Helena Serôdio, Jean-Pierre Ryngaert, Joseph Danan e Nuno Ribeiro Lopes**
ENCERRAMENTO Dr. **Fernando Tinta Ferreira**, Presidente da Câmara Municipal de Caldas da Rainha
COORDENAÇÃO EXECUTIVA **Ana Pereira**
COMUNICAÇÃO **Nuno Machado**
SECRETARIADO **Teresa Almeida**
TÉCNICOS DE SOM E LUZ **Filipe Lopes** e **António Anunciação**

PUBLICAÇÃO

COORDENAÇÃO EDITORIAL **Fernando Mora Ramos**
TRADUÇÕES **Carlos Borges** e **Fernando Mora Ramos**
FOTOGRAFIAS **Margarida Araújo**
DESIGN GRÁFICO E ILUSTRAÇÃO DIGITAL **José Serrão**

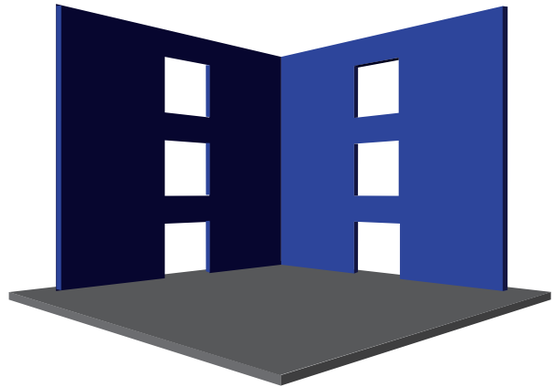
CALDAS DA RAINHA
Câmara Municipal

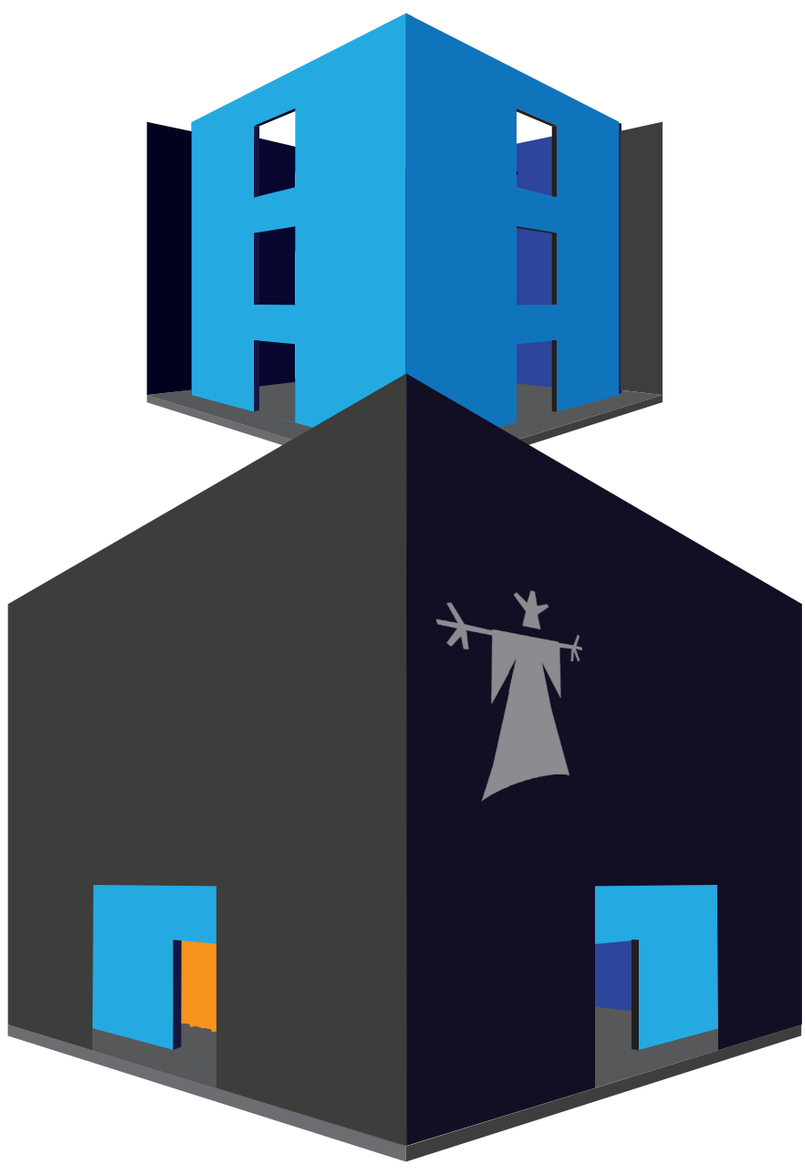
REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES

TEATRO DA RAINHA

262 823 302 | 966 186 871
www.teatrodarainha.pt
comunicacao@teatrodarainha.pt



«O QUE QUEREMOS SEMPRE FAZER NESTES TEVD É CONTINUAR A BUSCA POR UM TEATRO DA RENDIBILIDADE ARTÍSTICA, CRIATIVA, POR UM TEATRO QUE CONSIDERE A SALA, A ASSEMBLEIA DE ESPECTADORES, COMO SUJEITOS INDIVIDUAIS E COMUNIDADE INSTANTE NUM ENTENDIMENTO QUE É COLECTIVO E DISSONANTE NA MESMA CAIXA.»

FERNANDO MORA RAMOS