

NOITES

MARIA&LUIZ

Passaram dez anos desde a última presença de Romeo Castellucci em Lisboa. Foi em 2006 com *Tragedia Endogonia #4 Bruxelles*. É tempo de reconstruir uma relação com um dos mais complexos e proteiformes encenadores contemporâneos. Nestes dias recuperamos o tempo da ausência com filmes, encontros e a estreia nacional de *Sobre o Conceito do Rosto do Filho de Deus*.

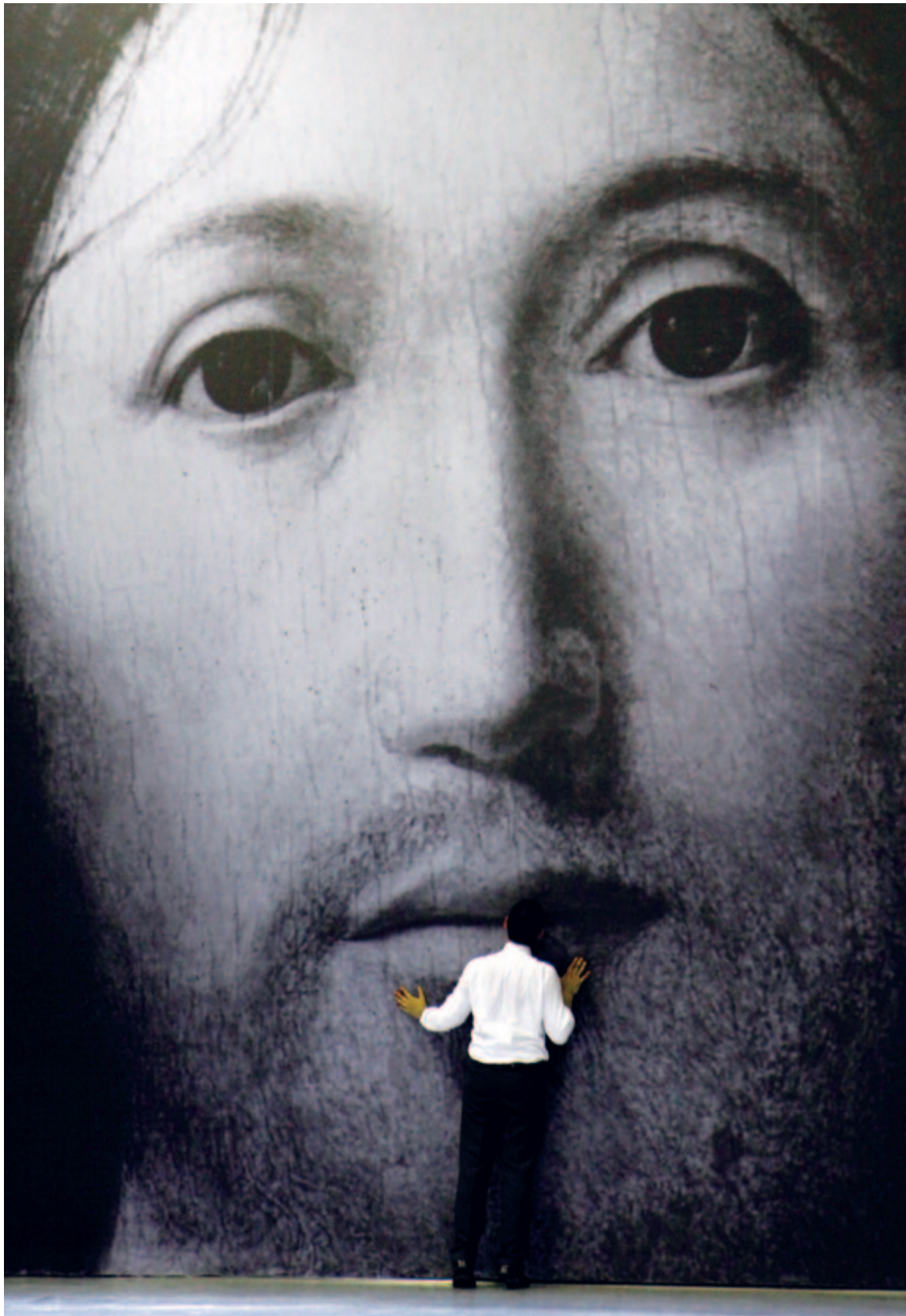
**SOBRE O
CONCEITO
DO ROSTO DO
FILHO DE DEUS**
ROMEO
CASTELLUCCI
SUL CONCETTO DI VOLTO
NEL FIGLIO DI DIO

Estreado em 2010, *Sul Concetto Di Volto Nel Figlio Di Dio* constrói-se a partir de uma reprodução da obra do pintor Antonello Da Messina, *Salvatore Mundi* (1465), que nos coloca perante o rosto de Jesus Cristo. Castellucci lançou-se numa pesquisa profunda sobre a dimensão humana da abnegação e da crença, criando três sequências independentes que desejam "materializar o momento em que Cristo entra na carne do homem e morre na cruz". Explicava na altura da estreia, que lhe interessava "o abandono da divindade [no momento em que] integra plenamente a sua dimensão humana".

Na primeira sequência, um homem cuida do seu velho pai, que sofre de incontinência fecal. É o amor e a tolerância filial postas à prova perante a raiva e a impotência. "A dimensão escatológica ultrapassa todo o realismo e a situação torna-se metafísica", explicava o encenador. "Passamos da cropologia [o estudo das fezes] à escatologia [o encontro entre a teologia e a filosofia que reflecte sobre o fim do mundo]". No segundo momento um grupo de crianças apedreja a reprodução do quadro que é, em seguida, destruído por três alpinistas que revelam a frase "(Não) És o meu pastor".

Este encontro entre a imagem oferecida e o modo como é entendida, está na base de um teatro reflexivo e especulativo e que se presta ao debate e à discussão sobre os limites da arte. O papel do teatro é o de provocar "uma epifania individual no espectador", recusando uma "doutrina sagrada", defendia o encenador numa entrevista em reacção às acusações de cristianofobia que se seguiram às apresentações em Paris em 2011, marcadas pela violência e confrontos entre extremistas católicos.

Castellucci explicava que "esta peça é, ao mesmo tempo, a experiência de uma profunda humilhação a do pai que não se consegue controlar e, assim, decompõe a sua dignidade e, uma experiência de uma profunda manifestação de amor a do filho que vem iluminar a situação, como uma luz divina. Cabe ao espectador responder ao enigma perante o qual é colocado", conclui.



Criação e direcção:

Romeo Castellucci

Música:

Scott Gibbons

Interpretação:

Gianni Plazzi

Sergio Scarlatella

Dario Boldrini

Vito Matera

Silvano Voltolina

Elenco infantil:

Leonor Barão Mesquita

Luís Brito

Miguel Sousa

Simão Honrado

Kenzo Grassi

Sara Oliveira

Tiago Campos

Leonardo Martins

Assistência à**direcção de cena:**

Giacomo Strada

Construção de objectos:

Istvan Zimmermann

Giovanna Amoroso

Preparação**das crianças:**

Silvano Voltolina

Técnico de som:

Matteo Braglia

Técnico de luz:

Luciano Trebbi

Adereços:

Vito Matera

Agenciamento:

Gilda Biasini

Benedetta Briglia

Cosetta Nicolini

Valentina Bertolini

Administração:

Michela Medri

Elisa Bruno

Simona Barducci

Consultor financeiro:

Massimiliano Coli

Produtor executivo:

Societas Raffaello Sanzio

Em co-produção com:

Theater der Welt 2010;

deSingel international

arts campus / Antwerp;

Théâtre National de

Bretagne / Rennes;

The National Theatre /

Oslo Norway; Barbican

London and SPILL

Festival of Performance;

Chekhov International

Theatre Festival /

Moscow; Holland

Festival / Amsterdam;

Athens Festival GREC

2011; Festival de

Barcelona; Festival

d'Avignon; International

Theatre Festival DIALOG

Wroclaw / Poland; BITEF

(Belgrade International

Theatre Festival);

Foreign Affairs I Berliner

Festspiele 2011; Théâtre

de la Ville-Paris;

Romaeuropa Festival;

Theatre festival

SPIELART München

(Spielmotor München

e.V.); Le-Maillon,

Théâtre de Strasbourg /

Scène Européenne;

TAP Théâtre Auditorium

de Poitiers- Scène

Nationale; Peak

Performances @

Montclair State-USA

Em colaboração com:

Centrale Fies/Dro;

A companhia Societas

Raffaello Sanzio é

apoiada por: Ministero

per i Beni e le Attività

Culturali; Regione

Emilia Romagna;

Comune di Cesena

Apoio:

Instituto Italiano

de Lisboa



© Klaus Lefebvre

Romeo Castellucci nasceu em Cesena (Itália) em 1960. Estudou pintura e cenografia na Academia de Belas Artes de Bolonha. Fundou, em 1981, com Claudia Castellucci e Chiara Guidi, a Societas Raffaello Sanzio.

Realizou inúmeros espectáculos, nos quais foi simultaneamente autor, encenador, criador de cenários, luzes, sonoplastia e figurinos. Conhecido no mundo inteiro – as suas criações foram apresentadas em mais de cinquenta países – enquanto autor de um teatro alicerçado na totalidade das artes e visando uma percepção integral, também escreveu vários ensaios teóricos sobre a encenação que permitem seguir o seu percurso teatral. As suas encenações propõem, de facto, um tipo de dramaturgia que escapa ao primado da literatura, tornando o seu teatro uma arte plástica complexa, um teatro de imagens de uma grande riqueza, alcançando a criação de uma linguagem tão compreensível quanto a música, a escultura, a pintura e a arquitectura. Desde 2006, trabalha também na criação de projectos individuais, fora da Societas Raffaello Sanzio.

Os seus espectáculos são regularmente requisitados e produzidos pelos palcos dos mais prestigiados, teatros, óperas e festivais internacionais. Entre as suas últimas criações, citamos *Sul Concetto Di Volto Nel Figlio*

Di Dio (2011), *Le Voile Noir du Pasteur* (2011), *Parsifal* de Richard Wagner (2011), *The Four Seasons Restaurant* (2012) e *Hyperion segundo Friedrich Hölderlin* (2013), *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck (2014), *Neither* de Morton Feldman (2014), *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky (2014), e no Opéra Bastille *Moses und Aron* de Arnold Schönberg (2015, sob a direcção musical de Philippe Jordan). Recebeu vários prémios e distinções. Em 1996, recebe o Prémio Europa – Novas Realidades Teatrais. Em 2005, é nomeado director do Sector de Teatro da Bienal de Veneza. Em 2008, é nomeado “artista associado” pela direcção artística da 62ª edição do Festival de Avignon. Em 2013, a Bienal de Veneza atribui-lhe o Leão de Ouro pelo conjunto da sua carreira. Em 2014, a Alma Mater Studiorum da Universidade de Bolonha atribui-lhe o título de Doutor Honoris Causa para as disciplinas de Música e Teatro.

A sua primeira passagem por Portugal data de 1997, com *Amleto* (Teatro Nacional São João), tendo apresentado em Lisboa *Voyage au Bout de la Nuit* (2002, Culturgest) e *Tragedia Endogonia: BR#4* (2006, Alkantara Festival/CCB).

SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL DIRECÇÃO ARTÍSTICA Aida Tavares DIRECÇÃO EXECUTIVA Joaquim René PROGRAMAÇÃO MAIS NOVOS Susana Duarte, Inês Almeida (estagiária) CONSULTORIA PARA A INTERNACIONALIZAÇÃO Tiago Bartolomeu Costa ADJUNTA DIRECÇÃO EXECUTIVA Margarida Pacheco SECRETARIADO DE DIRECÇÃO Olga Santos DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO Tiza Gonçalves (Directora), Susana Duarte (Adjunta), Andreia Luís, Margarida Sousa Dias DIRECÇÃO TÉCNICA Hernâni Saúde (Director), João Nunes (Adjunto), *Iluminação* Carlos Tiago, Ricardo Campos, Ricardo Joaquim, Sérgio Joaquim, Miguel Ângelo (estagiário) *Maquinistas* António Palma, Cláudio Ramos, Paulo Mira, Vasco Ferreira *Som* João Caldeira, Nuno Saias, Ricardo Fernandes, Rui Lopes *Secretariado Técnico* Sónia Rosa DIRECÇÃO DE CENA José Calixto, Maria Távora, Marta Pedroso, Ana Cristina Lucas (Assistente) DIRECÇÃO DE COMUNICAÇÃO Ana Pereira (Directora), Elsa Barão, Nuno Santos *Design Gráfico* silvadesigns *video* Tiago Fernandes *BILHETEIRA* Cristina Santos, Hugo Henriques, Soraia Amarelinho *FRENTE DE CASA* Letras e Partituras *Coordenação* Ana Luísa Andrade, Cristiano Varela, Teresa Magalhães *Assistentes de Sala* Ana Catarina Bento, Ana Sofia Martins, Catarina Ribeiro, Daniela Magalhães, Domingos Teixeira, Helena Malaquias, Helena Nascimento, Hernâni Baptista, João Cunha, João Pedro, Manuela Andrade, Paulo Daniel Pereira, Raquel Pratas, Sara Fernandes *SEGURANÇA* Securitas *LIMPEZA* Astrolimpa



Convidamos o público do São Luiz a adquirir um bilhete pelo valor de 7 euros, que fica suspenso na nossa bilheteira e que reverte para pessoas apoiadas pelas entidades associadas. O restante valor do bilhete é suportado pelo Teatro. O Bilhete Suspenso é um projecto que se insere na política de responsabilidade social do São Luiz Teatro Municipal. Conheça, junto da bilheteira do Teatro, as entidades associadas. bilheteira@teatrosaoluiz.pt tel: 213 257 650



O ARTISTA À BEIRA DO VULCÃO, COM A BIOGRAFIA DEVORADA PELAS CHAMAS

Entrevista de Tiago Bartolomeu Costa

© Luca Del Pia

Sul Concetto Di Volto Nel Figlio Di Dio marca um ponto de viragem na relação de Castellucci com o espectador, questionando-o directamente na sua necessidade de ver o - e no - teatro a resposta para as suas dúvidas. É, afinal, um acto de fé no indivíduo mas também numa disciplina que foi sempre muito mais do que o que a poderia definir.

Hoje o espectáculo chega-nos manchado pelos ecos das críticas fundamentalistas que marcaram a sua passagem por Paris, no final de 2011. Acusado de anticristianismo, o encenador recusou sempre deixar-se diminuir por leituras superficiais quando o que estava em causa era, precisamente, a ideia de um teatro como espaço de questionamento.

O que é bastante diferente de uma ideia de teatro como espaço de revelação. Ouçamo-lo, porque o que diz Romeo Castellucci nos pode servir de chave para argumentar a importância que a arte pode ter no nosso quotidiano. Assim saibamos o lugar que lhe devemos dedicar: um de diálogo e não um de finitude.



Ao longo do seu percurso, o binómio presença e ausência de Deus foi-se revelando como estrutural. Uma vez mais, em *Sul Concetto Di Volto Nel Figlio Di Dio*, é graças a essa ausência que a tragédia pode ter lugar.

Deus é a imagem que falta? Penso que sim. Para mim a estrutura teológica é fundamental. Não é uma questão de estilo ou de gosto, não é sequer algo que me pertença, porque não é pessoal. A estética ocidental está profundamente ligada a essa presença/ausência de Deus. Ao estudarmos a história da arte vemos claramente que há é uma dimensão inevitável e que hoje, especialmente quando as questões são colocadas sob o prisma da religião, faz ainda mais sentido. Mas para que esta dimensão social, se quisermos, possa ocorrer, é necessário compreender que o papel do artista mudou profundamente. O que significa hoje a palavra imagem? E mais do que isso, não basta apenas compreender o seu significado, mas também compreender o que significa receber, ver uma imagem.

Uma imagem que, afinal, não é senão o resultado da interpretação que sobre ela fazemos. Porque temos medo das imagens quando elas não são verdadeiras, ou para sermos mais correctos, únicas?

Porque é preciso “ganhar” a imagem como se fosse um troféu de caça. Ora, o paradoxo reside no facto de a imagem não ser algo que possa ser apreendido ou, para usar um termo mais claro, não pode simplesmente ser consumido. Segundo a teoria de Aby Warburg¹ uma imagem é dotada de uma inteligência, que é, ela mesma, separada da realidade. Ora, é preciso acompanhar esse projecto que a imagem constitui, porque ele não é bidimensional mas real e humano. O paradoxo no qual nos encontramos faz-nos acreditar, contudo, que vivemos num permanente estado de observação, como se fossemos espectadores 24 horas por dia.

Para mim “a verdadeira imagem” é algo que não existe, não porque não se possa ver mas precisamente porque está escondida. E, para ser mais directo, é algo que faz parte de nós. Aquilo a que chamamos de “verdadeira imagem” é algo produzido por nós mesmos. “A verdadeira imagem” é aquela que não existe. Chamar-lhe-ia, por isso, “a terceira imagem”. Enquanto encenador o que faço é “passar” imagens que, na maior parte das vezes, se apresentam como uma montagem não-linear, às vezes ousando a incoerência. A coisa, o teatro, passa-se entre as imagens, nos pequenos espaços que distam entre uma coisa e outra.

O teatro, afinal, como o espaço da dúvida?

Sim, mas também o espaço da indeterminação. Há qualquer coisa que paira, que não é dita nem nomeada, e que se recusa a uma explicação, que é o equivalente a desejar um enraizamento, ou uma compreensão. Normalmente fico desapontado quando compreendo tudo. Há uma linha que se prolonga para lá do que se está a passar entre o palco e a plateia e que, provavelmente, só se vai revelar nos dias seguintes. Há sempre um ponto de fuga, uma passagem através da qual é possível aprender, encontrar-se, fazer surgir a palavra. O teatro não pode ser um lugar de consumo. É antes de mais um espaço problemático porque questiona e exige que o espectador invente. É um espaço quase moral, diria, porque pede, sobretudo, que o olhar seja responsável.

O teatro, contudo, não propõe senão a construção de uma outra imagem e, nela, a possibilidade, ficcional é certo, de lhe dar um sentido. Falamos de uma responsabilidade do olhar, mas deveríamos sobretudo atender ao facto de que são convocadas diferentes responsabilidades porque são diferentes os olhares. Como procurar uma responsabilidade quando não há, afinal, uma só imagem?

Sim, absolutamente. Não estou sequer a falar de descobrir a verdade. Quando falo de uma dimensão que se encontra escondida, não me estou a referir a um segredo.

O teatro não é então a arte da revelação?

Pelo contrário. A tragédia é, como dizia o sofista Górgias², a maior entre todas as formas de arte, porque se baseia no engano. Enganar é muito mais honesto do que revelar a verdade porque ser-se enganado é uma forma de conhecimento. Não é um conhecimento místico – ou talvez me engane e exista, sim, uma dimensão espiritual que não devo apelar de mística porque o misticismo é sempre algo de misterioso e de secreto e cada um de nós é já, em si mesmo, um ser complexo para precisar de cultivar o mistério.

Mas se a arte deve saber despertar-nos, a tragédia, muito mais do que o teatro ou a performance, é a única expressão humana que opera sobre o tempo, duplicando a vida. Esta forma de arte, que formou o espírito ocidental, é a única capaz de produzir uma tal violência através da qual acedemos ao ângulo justo que nos permite ver o verdadeiro rosto da realidade. Precisamos dar um passo atrás, e estar separados da realidade para melhor a podermos compreender, e até julgar.

Como pode o teatro, contudo, ser um lugar de questionamento se tudo é ficção? E se, ainda que seja uma arte do engano, é sobre ela que se projecta um desejo de confirmação, ou de enraizamento, como referiu há pouco, que não é senão, e afinal, um desejo de protecção?

Enquanto artista é preciso saber frustrar a ilusão de se sentir protegido, do mesmo modo que, enquanto espectador, devemos saber abandonar esse desejo de protecção perante uma obra de arte. É uma ilusão acreditar que se pode aceder ao conhecimento e ao mesmo tempo sentir-se protegido. O encontro com o desconhecido é muito mais importante porque é ele que nos obriga a reconfigurar o próprio olhar. Cada imagem digna desse nome é isso que faz: obrigar-nos a reconfigurar o nosso olhar ainda que tenhamos a percepção de que esse olhar é novo. Na tragédia grega, por exemplo, o importante não era aceitar o destino, mas sim desenvolver uma técnica que nos ajudasse a construir um olhar sobre a realidade. Não era o objecto que mudava, mas o olhar sobre o mesmo objecto que deveria mudar.

¹ Historiador de arte alemão, que viveu entre 1866 e 1929, tendo desenvolvido um trabalho em torno da representação da tradição clássica nas mais diversas áreas da criação da cultura ocidental

² Considerado o pai do pensamento sofista, o poeta Górgias (ca. 485 A.C. – ca. 380 A.C.), dito O Niilista, desenvolveu a paradoxologia, que deu origem ao pensamento e à ideia paradoxal. Górgias argumentava que palavras persuasivas tinham uma força (dunamis) equivalente às palavras dos deuses, e o mesmo impacto da força física.

Trata-se, portanto, de um dispositivo que activa o que estará adormecido no espectador?

Um dispositivo que, paradoxalmente, não esconde ser uma armadilha. Um artista, para mim, é alguém que é capaz de preparar uma armadilha. E essa armadilha é um presente.

Também para aquele que o oferece?

Não sei. Prefiro continuar a acreditar que artista será aquele capaz de preparar esse contexto onde o espectador vai querer entrar.

E, no entanto, lembro-me que em *The Four Seasons Restaurant*³, criação estreada após os debates públicos sobre *Sul Concetto Di Volto Nel Figlio Di Dio*, usava o exemplo de Empédocles⁴ para reflectir sobre o papel do artista perante uma sociedade que parecia não o querer ouvir. O silêncio não é uma forma de acção, dizia-me, se antes não se produzir um discurso. E, mais recentemente, em *Ödipus Der Tyrann*⁵, era o próprio Romeo que surgia a cegar-se, tal como Édipo. Essa armadilha não serve, também, para o artista “desaparecer”?

Qual é a alternativa? Mera curiosidade e muito sentimentalismo, que é aquilo que não me interessa e que o artista deve saber contornar. É assim que vejo o papel do artista, alguém cuja biografia é devorada pelas chamas do vulcão. O discurso de Empédocles é entendido como a sinédoque do artista e as suas sandálias na beira do vulcão como a imagem mais justa. A biografia de alguém interessa-me muito menos do que o lastro deixado pela sua obra. Pode ser um livro, um filme, um espectáculo ou um quadro mas, enquanto espectador, o artista interessa-me apenas no modo como a minha biografia se reflecte na sua obra.

3 “O artista é em si mesmo um movimento político”, entrevista publicada a 25.07.2012 no jornal PÚBLICO: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/o-artista-e-em-si-mesmo-um-movimento-politico-24954587> O título do espectáculo, estreado esse ano no Festival de Avignon (França) refere-se à obra de Mark Rothko que em 1958 foi convidado a criar para as paredes do famoso restaurante nova-iorquino, apenas para as destruir logo após terem sido expostas por recusar que servissem apenas de fundo decorativo.

4 De quem se diz ter sido mestre de Górgias, apesar de este ser uns anos mais novo. O texto usado por Castellucci é *A Morte de Empédocles*, de Holderlin (publicada postumamente em 1846), sobre os últimos dias do poeta pré-socrático, Empédocles, que se lançou ao Monte Etna por recusar a corrupção como norma na cidade de Agrigento. O seu acto, acredita, deverá servir de reflexão para os cidadãos que defendam a ética como valor fundamental para a vida em sociedade.

5 Criação para o Berliner Ensemble estreada em 2015.

É espectador de quê?

Para dizer a verdade, de muito pouco teatro. Sou, antes de mais, espectador da literatura. E de cinema. Mas não posso dizer que consiga identificar, com precisão, o que me leva a esse encontro perante uma obra. Uma coisa leva a outra, do mesmo modo que não podemos saber a que afluente pertence a água do rio no qual navegamos. O sujeito deve ser a obra, ao invés de o artista acreditar que deve trabalhar para o espectador. A obra de arte não o deve procurar porque o centro já está, naturalmente, naquele que se sente tocado pelo escândalo.

E o escândalo, deve ser provocado?

A palavra escândalo é, em si mesma, uma palavra extraordinária. A Bíblia está cheia de escândalos, por exemplo. No original grego é uma palavra muito carregada de sentidos, e muito mais interessante do que provocação. *Skandalon* significa, no original grego, algo que provoca uma obstrução⁶. Ou seja, idiomáticamente, escandalizar significa convencer alguém a pecar, e pecado será todo o obstáculo propositadamente colocado no caminho para provocar a queda de alguém. Ora, fazer alguém tropeçar nesse obstáculo é outra forma de despertar. Cada forma de arte pode ser um escândalo escondido, quase invisível. Podemos alterar a palavra e em vez de escândalo falar de um ferrão, como os das vespas, algo que se penetra na pele. Algo que nos deve tocar profundamente, no fundo.

Podemos falar de escândalo perante as reacções dos espectadores em França?

A reacção dos espectadores tem menos importância do que aquela que se lhe quer atribuir porque, infelizmente, a reacção é superficial, pouco interessante e entediante. O nível de debate que tivemos não questionava nada nem propunha qualquer linguagem nova. Procurava apenas a polémica, talvez por razões políticas demasiado entediante.

6 “Pedra de tropeço” é o significado literal de *skandalon* em grego. Na tradução portuguesa do hebreu bíblico, a palavra significa a proibição de colocar uma “pedra de tropeço” diante de um cego.

7 Durante as apresentações em Paris, no Théâtre de la Ville, um grupo de fundamentalistas cristãos, Civitas, protestou diariamente contra as representações, ameaçando a equipa artística e o público, e acusando Romeo Castellucci de cristianofobia. Os espectáculos foram apresentados sob escolta policial.

Esse ferrão, no caso concreto de *Sul Concetto Di Volto Nel Figlio Di Dio*, diz respeito a uma relação íntima e intransmissível que é o laço filial entre pai e filho, tocados ao mesmo tempo pela graça do desafiar dos limites e a consciência das limitações humanas que põe à prova as demandas que são feitas em nome desse mesmo amor filial.

Absolutamente. Se há uma relação estruturante na Bíblia, não é a da mãe e do filho, mas a relação entre o pai e o filho, sempre tendo como base um sacrifício. Creio que o teatro significa, de certa maneira, a crise do sacrifício. No meu trabalho a essa crise, da fé ou da impossibilidade de salvação, respondem à ideia de que o teatro não pode ser um lugar de crença. No caso deste espectáculo, existe em cada um de nós abordagens completamente distintas à relação entre esse pai e esse filho. As pessoas sentem-se tocadas pelo gesto de abnegação do filho mas chocadas pelo comportamento do pai, cuja situação condena o filho. A herança do pai para esse filho é, afinal, a merda. É algo que pode ser entendido como um gesto de amor, ou de abandono total, ou ser algo ritualizado. O que é muito interessante é que não o podemos dizer porque não há nenhuma tomada de posição.

Quando ele lança sobre si mesmo as fezes, não é ao mesmo tempo um gesto de sacrifício mas também profundamente ficcional?

Esse é o momento onde declaramos estar no campo do teatro. É aí que a ficção se revela e é um gesto voluntário. Estaria tudo previsto pelo pai?

Mas não é o pai também uma vítima que se questiona não apenas sobre a sua própria dignidade mas também pela sujeição do filho a tamanha prova?

Claro que sim. São gestos ou signos plurais que abrem possibilidades cuja responsabilidade de leitura reside no espectador. É essa a armadilha que preparo e para a qual o espectador se deve preparar. É o pai a sinédoque de Deus? Há dois salmos. O 22, que diz “És o meu pastor” e o 23, aquele que Jesus terá citado já na cruz: “Porque me abandonaste?”. És ou não o meu pastor, deverias ou não proteger-me quando eu mais preciso? Não é, afinal, este salmo um protesto contra Deus? O filho pergunta ao pai onde está e Deus não responde.





A ambiguidade que não nos permite identificar a expressão de Jesus Cristo no quadro de Salvatore Messina corresponde a essa ideia de crise de fé?

A particularidade dessa imagem está no facto de olhar o espectador nos olhos. É uma técnica inventada nessa época e que nesse quadro faz de Jesus um homem entre a indiferença e extrema doçura. Não é uma vítima, e no entanto é-o. Mas quando o filho beija a imagem de Cristo, o que significa? Uma prece ou um gesto blasfemo? Há nesta imagem a impressão de um julgamento e, ao mesmo, de compaixão e profunda compreensão da condição humana. O quadro chama-se Salvatore Mundi, o salvador do mundo e, contudo, porque é só um homem, não é capaz de salvar o pai de um incidente que faz parte da condição humana, a incontidência fecal.

Há esta relação muito interessante na dupla dimensão que comporta a palavra escatologia, ao mesmo tempo o estudo teológico do fim dos tempos e o estudo biológico das fezes. Uma ligação com o que nos é, e como o que há, de mais íntimo, ao mesmo tempo uma ligação insalubre e humana.

No grego existe *éskhatos* (extremo) e *skatós* (excremento). O espectáculo existe nessa pequena distância entre o "e" e o "s", já que as duas dimensões são obrigadas a conviver. É certamente a perda de dignidade, aquilo que nos resta, que está em causa quando, de um dia para o outro, nos vemos obrigados a solicitar a alguém que limpe a – e nos livre da – nossa própria merda. O que começa com um pequeno incidente, desenvolve-se com uma violência inacreditável, quase animal. Essa violência pode ser visceral mas a verdadeira natureza do espectáculo é conceptual. Há um primitivismo na lógica à qual o espectáculo obedece que fez com que os actores respondessem com uma força individual, que lhes é profundamente íntima.

Como trabalhou com os actores?

Discutimos muitíssimo a partir da ideia inicial: um pai e um filho face a um problema de incontidência. Não havia um texto, eram apenas palavras. Houve muitas discussões mas houve, ainda mais, silêncios e pequenos sons que foram mais importantes para construir o que veio a ser o espectáculo. O caminho que havia sido traçado foi sendo preenchido pela força individual, bem como com a força psicológica que lhes pertence e com a qual eu, enquanto encenador, não sou capaz de trabalhar. Não é algo que me interesse. O que faço é criar ferramentas que passo aos actores e observar como podem ser operadas. Trabalhamos juntos, naturalmente, mas a dimensão do tempo, a espera, aquilo que vemos como sendo mais frágil, menos imediato, pertence-lhes por inteiro. Eu não quero entrar na intimidade dos actores, mas creio que se socorreram de recursos pessoais e privados para interpretar personagens como estas, muito em particular de Gianni Plazzi, o actor que faz de pai que, para mais, é efectivamente velho e começa a ter alguns problemas.

Como pode o corpo real estar ao serviço de uma ideia mas não ser, ao mesmo tempo, utilizado como se fosse um objecto?

Mas no meu teatro não há objectos que não tenham uma presença. A cenografia é como tudo o resto, não pode ser entendida senão como um problema que está por resolver a partir do momento em que se coloca num espaço. Sei que tudo isto é paradoxal quando alguém como eu, que acredita profundamente na ficção, deve desconfiar da tradição ficcional. A cada novo espectáculo há que inventar uma nova linguagem mas, mais do que isso, é preciso sentir a necessidade de inventar essa nova linguagem.





© Guido Mencari

Como pode o actor ser ao mesmo tempo o elo de ligação à presença física do espectador e o veículo para a dimensão espiritual ou, melhor dizendo, ser o próprio corpo do actor uma imagem da fé?

O corpo dos actores é, para mim, um mistério. É como se perante a sua presença eu fosse míope. Não quero entrar dentro dessa pessoa mas, porque se trata de uma pessoa, quero que aquilo que a torna complexa, incluindo a sua dimensão espiritual, participe na resolução do problema da forma. Aquilo que os actores trazem é a forma. E a forma, para mim, é tudo. Não há mais nada. Pode haver discursos, mas eu não acredito que o teatro seja feito de discursos. Eu trabalho a partir do que existe, e quero lá chegar da forma mais rápida possível. Se prolongarmos os ensaios, ou as discussões, o que estamos a fazer torna-se noutra coisa que já não me interessa.

A sua abordagem ao texto resiste à criação de metáforas. A metáfora foi sempre uma espécie de limite no seu trabalho?

É verdade. Mas isso é aquilo que desejamos. A minha relação com a arte passa, em contínuo, pelo potencial de transformação que existe na mitologia. Eu não invento nada. Ou melhor dizendo, não há nada que possa inventar. Ou, da mesma maneira, não há nada sobre o qual possa desenvolver uma teoria.

Nem mesmo sobre o seu trabalho?

Nem pensar. Claro que posso compreender que se possam criar relações entre os espectáculos mas não há qualquer intenção de produzir uma mensagem. O que faço é um acto contínuo porque não acredito na ideia do artista enquanto mestre. Acho uma ideia inocente e muito pouco eficaz. Que quer isso dizer? Mestre de quê? Da vida, é ainda pior. O teatro é uma disciplina demasiado vasta para se poder interpretar de uma só forma.

Não acreditar num mestre, como não acreditar num Deus, porque isso nos obrigaria a uma crença que recusa o indivíduo?

Provavelmente. O mestre tende a mostrar a coisa justa. E eu acho, pelo contrário, que o teatro é por definição o lugar do erro. A tragédia é um erro extraordinário. Há um lado maléfico que me entusiasma e que age contra o homem. Não é um acto humanista, é outra coisa. Mas, ao mesmo tempo, é uma relação muito mais honesta, como dizia Górgias, porque o indivíduo é invadido. Eu quero invadir o espectador. Quero fazê-lo sair, como pessoa, dessa ideia de verdade ou de pedagogia. Não só acho isso embaraçoso como, se for só isso, é tudo demasiado simples.

Mesmo que exista quem o possa ter como mestre.

Mas sobre isso nada posso fazer. Se eu respeitar alguém, talvez o melhor que tenha a fazer seja roubá-lo. ■

DEZ PALAVRAS O ABECEDÁRIO SINGULAR DE ROMEO CASTELLUCCI

A

COMO ANIMAL



Genesis (From the Museum of Sleep), 1999 ©SRS

A tragédia nasce no dia em que o animal é posto em causa sob o ponto de vista cultural e em que os actores são convidados a tomar o seu lugar. O animal é um corpo que não responde; é o ser puro que escapa a qualquer representação. O animal e a criança não têm linguagem, razão pela qual são tradicionalmente vistos com maus olhos pelos actores. Representam uma sombra, até mesmo uma ameaça à regra da ficção que governa o palco. São corpos estranhos – no entanto indispensáveis, como todas as contradições.

No contexto humano da tragédia clássica, o animal volta para o palco. Noutras palavras, volta para o sítio que o gerou para retomar o seu “canto”. Ter um animal no palco não significa obrigá-lo a qualquer exercício antropomórfico. Não tem de interpretar nenhum papel porque, tautologicamente, ele é o que é. O animal entra em palco para trazer um pouco do que lhe pertence: um pouco desse mundo, dessa realidade e desse tempo, e, portanto, desse teatro de que já não posso apropriar-me, salvo nele e com ele. O seu corpo representa o meu. Pessoalmente, creio ser um verdadeiro “anima-lista”, porque quero viver com os animais, confio-lhes a minha vida e essa será a minha velhice. Sou um verdadeiro animalista porque não confundo os homens com os animais. Não lhes atribuo sentimentos semelhantes aos meus nem uma face expressiva como a minha. Não lhes dou

nome. Não acredito nas lágrimas humanas do Dumbo. Não sou eu quem tem de os libertar. Não me cabe a mim suspender o sacrifício milenar ou romper a corrente da dor, porque o teatro já o fez há dois mil anos. Ali onde se encontra um actor, digo-vos, foi substituído um sacrifício. Ter um animal no palco é como uma vingança, porque o animal regressa vivo, mudo, sem nenhuma expressão humana. Está aqui, esplêndido, ocupando o centro do estrado. Mas um animal no palco também é uma espécie de prece sem palavra, uma forma de perdão. Sim, creio conhecer a sua dor milenar que a nossa lhes infligiu, uma dor que nada pode preencher. Sei ler nos seus olhos e eles nos meus. É por isso que lhes peço uma comunhão anónima, peço-lhes se querem ou não entrar no meu teatro.

C

COMO CAOS



The Four Seasons Restaurant, 2011 ©Berthelot

O caos é uma porta deixada aberta ao acaso. É a garantia de que a ordem, tal como um cravo, será bem temperada pela desordem. Na escrita das minhas obras parto do caos, que recolho como sendo uma força viva em todos os fenómenos exteriores à minha pele – ou seja, o mundo – nas páginas de pequenos blocos com os versos das páginas já usadas. Depois, continuo com uma ordem geométrica, fazendo uma selecção muito restrita das minhas notas, para traçar linhas, campos de intensidade e, sobretudo, formas. Esta última fase do trabalho, digo-o logo, é tipo retórica – retórica clássica para ser preciso – e o seu cálculo visa reconstruir um abraço menos apertado nos braços do caos, precisamente no sítio de onde tinha partido. No meio, existe tudo aquilo de que fui capaz: a técnica e a forma, a emoção.

D

COMO DEUS



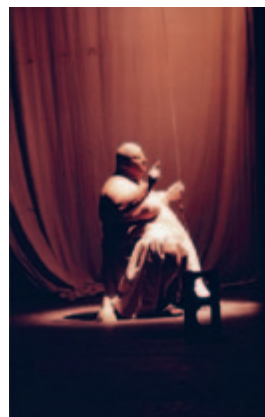
Amleto, 1992 ©SRS

Deus é, por definição, “aquele que faz falta”. É aquele que cedeu o seu lugar à criação porque se foi embora. Como Moisés podemos afirmar que ele não tem corpo, não tem nome, não tem face sequer. Não se deixa ver, já não nos fala. Como o povo judeu no deserto, podemos legitimamente afirmar que não o vimos, porque está ausente, não está aqui, nos ignora. Não há teatro sem essa ausência. Nenhuma representação.

Se Deus estivesse presente, a tragédia seria impossível. A arte não teria sido possível. A tragédia nasce no dia em que alguém gritou: “O grande Pã morreu.” O crepúsculo dos deuses é o dia do nascimento da tragédia. Acredito na tragédia enquanto concepção universal da vida. Tudo o que fazemos, tudo o que pronunciamos nos palanques de um teatro, é porque Deus deixou de existir. Também é a soma poética de Hölderlin: um céu novo, magnificamente azul, frio, vazio.

E

COMO ENIGMA



Giulio Cesare, 1997 ©SRS

O enigma significa sempre demais, anula o significado ultrapassando-o. O enigma constituía um dos eixos fundamentais da obscura sabedoria pré-socrática. Mas ainda hoje, o enigma representa a esfinge da vida na sua estranheza ontológica: a nossa incarnação neste planeta. O facto que tenhamos nascido nesta porção de terra é, já dizia Sófocles, o primeiro dos enigmas, um enigma muito maior do que o mistério da morte. A vestimenta de carne onde fomos precipitados, de olhos fechados, é a esfinge de que falamos.

Mas os enigmas não se devem resolver, pois quem o faz vive na infelicidade, como Édipo. Não devemos responder a essas interrogações porque a resposta nunca é digna da pergunta. Devem-se queimar as perguntas, e não tentar resolvê-las. Pessoalmente, tenho pena do artista que dá respostas, daqueles que tratam da realidade como faits divers, daqueles que comentam o que existe formulando uma intenção. Tenho pena daqueles que tentam resolver os enigmas. Fazem comunicação.

I

COMO IMAGEM



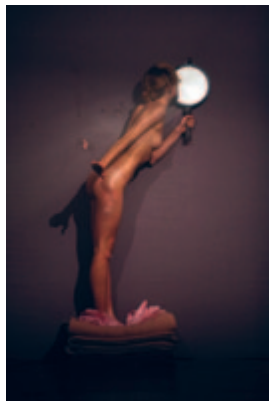
Voyage au Bout de la Nuit, 1999 ©Romeo Castellucci

Até que ponto podemos acreditar nas imagens? Até que ponto pode uma imagem ajudar-nos a libertar-nos das imagens? Aqui, uma imagem torna-se uma experiência, não algo para ver, não um objecto. É o olhar – e a distância que ele implica – que torna uma coisa numa imagem. Tudo o que é imagem já não é um objecto, já não é uma coisa, mas antes uma forma de adeus a essa mesma coisa. A imagem torna-se assim a partir do momento em que é definitivamente separada da minha experiência e do meu mundo. Não é um objecto que posso tocar, devorar, processar. Imagem significa separação, distância, vem do outro mundo. De acordo com Maurice Blanchot, ela é sempre e a todos os níveis uma ressurreição, um Lazare veni foras. É por isso que não se pode inventar uma imagem, mas tão só



COMO OLHO

evocá-la. As imagens existem em número finito. Mas ao artista resta-lhe fazer uma coisa: pode combiná-las indefinidamente entre elas. É aí que qualquer coisa se pode produzir: o nascimento de uma terceira imagem, que já não é visível nem sensível. A terceira imagem é aquela que não é vista, mas é imaginada, formada através da associação das duas outras que a determinam no espaço intermitente que as separa. É a imagem não criada, que nasce no palco definitivo: o coração batente do espectador. É a ele que ela pertence toda ela, não ao artista. Não mais ao artista.



Hey Girl, 2006 ©Steirischerherbst/Manninger

Olho: a primeira coisa que me vem à mente é o gesto que lhe diz respeito, não o órgão. Para mim significa olhar – ou seja, um gesto que no espaço contemporâneo de um teatro se torna infinitamente problemático, assumindo um significado político desconcertante. O que significa hoje olhar? Só se escolher olhar, posso aproximar-me do que poderia parecer-se com uma escolha. Ter consciência de olhar. Estar presente a si próprio para esse gesto.

O que significa tudo isto? Talvez num teatro, tratar-se-ia de se olhar olhar, de olhar o olhar, de se ver ver. Ser testemunhas oculares da nossa presença numa sala de teatro. Ou, como o diziam os Gregos durante as celebrações dos Mistérios de Elêusis, ter a Epopteia, esse olhar que tem a capacidade de formar o que vê. Um olhar que lança e que funde. Um olhar que implica a raiz do ser, que encerra, num mesmo enquadramento, a coisa vista e o observador, até transformar este último na coisa vista. Noutras palavras, o observador torna-se o observado, até ao ponto de poder dizer que o espectáculo o vê.



COMO PARAÍSO



Ödipus Der Tyrann, 2015 ©Arno Declair

Se o paraíso existe, aparecerá exactamente como este mundo, apenas um pouco desfasado. Tomemos um exemplo: o copo que tenho à minha frente neste instante estará exactamente no seu lugar, mas desfasado de alguns milímetros. Idem para esta mesa, este lápis, etc. O meu lugar no espaço – e tudo o que terei vivido na minha vida – será sempre idêntico, mas desfasado de alguns milímetros relativamente à cavidade que a gerou. Será isso o paraíso: o espaço mínimo que nos separa, eu e ele (ele, ou seja, eu). Ele não será nem melhor nem pior.

Reviveremos as mesmas coisas, sem o saber, sem o sofrer, sem o merecer. Acreditar que ele existe ou não, não faz nenhuma diferença, assim como é importante, talvez, rezar mesmo sem Deus – não é esse o problema. Resumindo, não estou convencido que se trate de salvação. Para o artista, condenação ou redenção são a mesma coisa.



COMO TRAGÉDIA



Oresteia (Una Commedia Organica?) 2015 ©Guido Mencari

Aporia do ser iguala beleza trágica para o grego. A palavra trágica que, no termo da sua enunciação muito laboriosa, “produz” o silêncio. Nada a dizer ao fim e ao cabo, a não ser dizer a potência do não dizer. Céu vazio, como se disse, ou antes, esvaziado. Tragédia: o palco como o mais errado dos lugares. O herói cai no lugar errado do palco, mas fá-lo num tempo perfeito (a coisa que sempre me espantou, desde os meus estudos na academia, é a precisão do cálculo do tempo na escrita trágica; uma alavanca que se desloca com a precisão inexorável de uma planta carnívora). O duplo não da tragédia é a afirmação esplêndida da solidão do herói. Tragédia por ter um corpo, beleza devastadora por ter esse corpo. A tragédia ática é também tudo o que temos em termos de estética. Não podemos sair da sua mecânica, mesmo se o quiséssemos. A tragédia é o fundamento da estética ocidental e do seu sulco, do qual não se pode afastar, como também não é possível apagar a estrela polar do céu, único ponto fixo das rotas nocturnas.



COMO VERBO



The Four Seasons Restaurants, 2011 ©Christophe Raynaud de Lage

Não estou de acordo com São João Baptista quando escreve que no princípio era o verbo. Pedimos ao trilobite, o primeiro ser com visão que, no pliocénico, abriu os olhos para o mundo. Penso muito nesse pequeno animal (guardo um magnífico fóssil) porque digo a João que no princípio era a imagem. Mas, para não sair do assunto, parece-me que o verbo ainda não é a palavra. Aquele que fala chega antes da palavra. Em si, falar é antes de mais vazio de conteúdo. O verbo supõe a presença de um corpo, ou antes de dois. Aquele que fala e aquele que ouve, que por sua vez está formado, se assim se pode dizer, à escuta.

Ao pensar nisto tudo no contexto de um teatro, prefiro conceber a palavra na disciplina da retórica clássica, um contexto onde as coisas são de imediato claras: falo para te fascinar, falo para te corromper, para te ter diante de mim, para te levar para onde não queres. Falo primeiro de tudo ao teu corpo animal, de mamífero para mamífero. Falo como uma máquina que sai do espírito. Sou um invasor. Quem fala? É a representação que fala. Aí está, prefiro esta forma de honestidade brutal, declarada, tratada.

Testemunho recolhido por Fabienne Darge (traduzidas do italiano por Chantal Moiroud e do francês por Kennis Translations) In Le Monde, suplemento Festival d'Automne à Paris, datado de domingo 6/segunda-feira 7 de Setembro 2015. Gentilmente cedido pelo Festival D'Automne e pela autora.

A selecção das fotografias e a sua paginação, são da responsabilidade do São Luiz Teatro Municipal.



COMO MÁQUINA



Go Down, Moses, 2015 ©Guido Mencari

A máquina é uma função pura e é oposta ao animal, o ser puro. Estão nos antípodas do mesmo jogo. Juntos constituem as extremidades do pêndulo que cercam o ser do artista: pura ficção por um lado e ser puro por outro. Ordem e desordem. Controlo e falta de controlo. Máquina e animal são portadores de operações espectrais no jogo da sua intermitência: cabe ao actor dar corpo a esses fantasmas, reunir os opostos na laceração dessa tensão polar. As máquinas podem exprimir-se também sob uma forma invisível como os sons, a luz, a energia. São potências substanciais e espirituais capazes de penetrar o corpo do espectador.

A TRAGÉDIA DO OURO*

A concepção trágica é estrangeira às nossas vidas e ao tempo no qual vivemos. Redenção, *pathos* e *ethos* são conceitos que nos são inacessíveis, lançados na mais fria das abstracções. Identificamos como tragédias os dolorosos massacres de inocentes perpetrados por todo o mundo, mas não há equidistância suficiente para os distinguir do espectáculo, elevá-los a crise política e integrá-los no quotidiano metropolitano que partilhamos. Um quotidiano composto de indivíduos dispersos mas comprimidos, privados de território comum, de uma língua-mãe e de um povo, elementos que, outrora, constituirão o terreno no qual foi inventada a tragédia.

Regressar à tragédia não significa um regresso ao passado. É preciso cortar – e não seguir – o pensamento de Ésquilo. O teatro que respeito, hoje, é um teatro que faz chorar. A *Tragedia Endogonidia* é uma tragédia do futuro.

Endogonidia: palavra recuperada do vocabulário da microbiologia. Diz respeito aos organismos unicelulares com uma dupla presença de gónadas masculinas e femininas, permitindo a sua reprodução infinita, num projecto concreto de imortalidade, sem a necessidade de um parceiro. É uma lógica endócrina. O preço a pagar é a divisão contínua e a separação de si mesmos.

A palavra “endogonidia” é a antítese exacta da palavra “tragédia”: esta pressupõe a inevitável destruição daquele que enfrenta a extraordinária solidão do herói que tem, ele mesmo, e imediatamente como horizonte, a sua própria morte.

Cada episódio é autónomo e capacitado de um fim porque o objectivo da *Tragedia Endogonidia* não é o resultado final mas as várias passagens, tidas como actos finitos de uma transformação e de uma verdade amadurecida pelo presente. O sentido não se encontra na busca “pelo que acontecerá” mas no ser o centro “daquilo que acontecerá”.

*Romeo Castellucci in *Itinera – Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia* (edições Actes Sud, 2008)



© Romeo Castellucci

ROMEO CASTELLUCCI:

VÍDEO-MEMÓRIA

3 A 7 MAI

TRAGEDIA ENDOGONIDIA (2002-2004)

PROJECCÃO INTEGRAL EM VÍDEO

SALA MÁRIO VIEGAS;
A CLASSIFICAR PELA CCE; ENTRADA LIVRE
(SUJEITA À LOTAÇÃO DA SALA)

Vídeo-memória: Cristiano Carloni
e Stefano Franceschetti

Som e música original: Scott Gibbons

[em colaboração com a Festa do Cinema Italiano]

Tragedia Endogonidia é um vasto projecto de recapitulação teatral. Num tempo em que o teatro – e as suas próprias regras de ficção e retórica – é usado persuasivamente pela política e a sociedade para atingir os seus próprios propósitos, a Societas Raffaello Sanzio precisou de repensar esta forma de expressão humana de modo a resgatar a sua peculiaridade. A estrutura básica dos vários episódios inventa situações e acontecimentos encenados sem comentários ou explicações: cabe ao espectador observar e interpretar o que está a ver. *Tragedia Endogonidia* não traz para o centro do palco a violência ou a morte, mas antes o enigma da vida e do ser, começando no nascimento, submetendo-o sem mediações, ao olhar e às ideias de cada espectador.

TERÇA 3 MAIO, 19H

#1 CESENA (19m38s)

#2 AVIGNON (25m17s)

Apresentação: Sara Dal Corso (atriz da companhia Societas Raffaello Sanzio) e Aida Tavares (directora artística do São Luiz Teatro Municipal)

QUARTA 4 MAIO, 19H

#3 BERLIM (42m36s)

#4 BRUXELAS (29m17s)

Apresentação: Mark Deputter (director artístico do Maria Matos Teatro Municipal e programador do Alkantara Festival em 2006)

QUINTA 5 MAIO, 19H

#5 BERGEN (27m04s)

#6 PARIS (30m25s)

#7 ROMA (28m10s)

SEXTA 6 MAIO, 19H

#8 ESTRASBURGO (25m28s)

#9 LONDRES (36m07s)

Apresentação: Tiago Bartolomeu Costa (crítico e consultor para a internacionalização do São Luiz Teatro Municipal)

SÁBADO 7 MAIO, 15H

#10 MARSELHA (52m36s)

#11 CESENA (25m50s)

Apresentação: Romeo Castellucci

A obra aqui apresentada usa uma linguagem que pode ferir susceptibilidades.



© Romeo Castellucci

INVERTER A PERSPECTIVA: VER JÁ NÃO É UM ACTO INOCENTE ROMEO CASTELLUCCI

Ver já não é, hoje, um acto inocente: é necessário escolher por entre o fluxo de milhares de imagens. Esta é uma característica da época da comunicação na qual vivemos. Após a revolução industrial, e o período pós-industrial, vivemos mergulhados num continuum de comunicação onde ser-se espectador transformou-se não apenas na imagem de uma nova política, mas também de uma condição existencial à qual não conseguimos escapar. Ver tornou-se num acto de tomada de consciência.

O meu trabalho sustenta-se nesse princípio: de um lado o palco, onde se expõem os sons, os corpos, as luzes; e do outro lado, o lugar para a presença anónima do público, a plateia. Entre estas duas entidades, produz-se um encontro. O teatro é, portanto, um dispositivo cuja mecânica dramática evolui na direcção do espectador.

Enquanto coisa surgida por entre essas duas forças de compromisso, o teatro é a imagem desse encontro, tornando-o real. A partir de um certo momento é o espectáculo – o teatro – que observa o espectador. Há uma expressão grega para definir esse processo: *epopteia* que significa o estado daquele que é capaz de ver, aquele que é o olhar. Percebemos que é o olhar que forma a coisa olhada¹.

Um espectáculo não consiste em nada, não é um objecto: é a linguagem artística mais frágil que possamos imaginar. Uma vez a cortina descida, nada mais se pode acrescentar aos fenómenos do mundo. Podemos imaginar o teatro como o fogo, um combustível que consome a própria matéria a caminho de ser teatro. O que fica? A experiência de cada espectador.

Para conceber um espectáculo devo assumir o ponto de vista anónimo do espectador. É preciso inverter a perspectiva como se se tratasse de uma pequena revolução copernicana: o artista não é o sol.

A fonte é o lugar do espectador, mergulhado nos fenómenos contemporâneos. Eu não sou senão o veículo através do qual passam essas coisas que já existem. O dispositivo de um espectáculo não me pertence. Não acredito nas imagens que descrevem o artista no seu mundo, com uma visão pessoal, visionária. A realidade já é suficientemente complexa, não carece de qualquer mistério, de nenhum segredo, de alguma verdade revelada pelo artista. Tudo está já à superfície das coisas. A pele, a superfície, é já o abismo.

in *A Quinta Parede, Le théâtre et les publics* (edições Les Solitaires Intempestifs, 2013)

¹ O termo grego *εποπτεία* diz respeito ao sétimo e último estado dos ritos dos Mistérios Eulesinos, sendo permitida, àquele que o consiga atingir, a visão sublime

RETRATO

MASTERCLASS

7 MAI

A QUINTA PAREDE

ENCONTRO COM ROMEO CASTELLUCCI

SÁBADO ÀS 17H30; SALA MÁRIO VIEGAS
DIRIGIDO A ESTUDANTES E PROFISSIONAIS
DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS
LOTAÇÃO LIMITADA;

EM ITALIANO E INGLÊS; DURAÇÃO: 1H30
€5 (SUJEITO A INSCRIÇÃO PRÉVIA:
BILHETEIRA@TEATROSAOLUIZ.PT |
213257650)

O percurso de Romeo Castellucci caracteriza-se por uma relação que questiona o teatro nos seus limites e nas suas contradições. O encenador far-nos-á, através de exemplos do seu trabalho, uma viagem sobre os seus espectáculos, as questões que o atravessam e os problemas éticos e políticos que o teatro lhe suscita.

CONVERSAS

7 MAI

CONVERSA COM O
ENCENADOR E O PÚBLICO

SÁBADO APÓS A SESSÃO DAS 21H
Moderação: Rui Pina Coelho (crítico e dramaturgo)

8 MAI

ESTADO DE EXCEPÇÃO

ENCONTRO COM MARIA FILOMENA
MOLDER, MÓNICA CALLE E
JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

DOMINGO ÀS 15H
JARDIM DE INVERNO
ENTRADA LIVRE
(SUJEITA À LOTAÇÃO DA SALA)

Moderação: Pedro Sobrado

A fé e a ética, o poder e a política, a tragédia e a sociedade, são questões que emanam do espectáculo *Sobre o Conceito do Rosto do Filho de Deus*, mas que atravessam, desde sempre, a nossa relação com a religião e a sua representação. Falaremos sobre os limites e as excepções, sobre o maravilhamento e o questionamento num encontro sobre o que é imaterial e excepcional com a filósofa Maria Filomena Molder, a encenadora e actriz Mónica Calle e o padre, poeta e teólogo José Tolentino Mendonça e, moderado por Pedro Sobrado, dramaturgista e investigador com tese sobre o teatro religioso de Gil Vicente.

GALA JÉRÔME BEL

O ESPECTÁCULO GALA DE JÉRÔME BEL APRESENTADO NO PASSADO MÊS DE ABRIL NO TEATRO MARIA MATOS INTEGRA AS NOITES MARIA&LUIZ, UM ESPAÇO DE PROGRAMAÇÃO INTERNACIONAL, FEITA EM CONJUNTO PELOS TEATROS MUNICIPAIS MARIA MATOS E SÃO LUIZ.



Aproximar-se de uma forma diferente à dança. Perguntar como é que a arte nos pode conduzir a um terreno comum. Um artista maior da cena contemporânea, Jérôme Bel está de volta com uma proposta que emergiu durante um seminário com amadores de um bairro nos subúrbios de Paris. A gala, uma forma de arte que é colectiva, reúne profissionais da dança com amadores de origens diversas.

As diferentes cenas desta gala não nos incitam ao julgamento, mas revelam como a bagagem cultural de cada pessoa ilumina a sua dança. O inventário desta "dança sem qualidade" não mostra somente a multiplicidade dos modelos estéticos que vão surgindo, mas revela também o desejo comum da alegria, da perfeição, da transfiguração e da partilha política.

NOITES

MARIA&LUIZ

As Noites Maria&Luiz são um espaço de programação internacional, feita em conjunto pelos teatros municipais Maria Matos e São Luiz.



CARTÃO MARIA&LUIZ POR €10

Um cartão.
Dois teatros.
Bilhetes a metade do preço nos teatros municipais Maria Matos e São Luiz.

Para quem tem entre 30 e 65 anos existe um cartão para ir aos Teatros Maria Matos e São Luiz durante um ano com 50% de desconto por €10.

Válido durante 12 meses a partir do momento da compra. Desconto, mediante a apresentação do cartão, apenas válido na bilheteira física e online do Maria Matos Teatro Municipal e do São Luiz Teatro Municipal. Não acumulável com outros descontos e não extensível a espectáculos de preço único e outros seleccionados. A utilização do cartão é pessoal e intransmissível. À venda nas bilheteiras físicas e bilheteira online dos Teatros Maria Matos e São Luiz.

www.mariaeluz.pt