

Temporada 2022/2023 – Um Chão Comum

Teatro

Grande Auditório

Sex, 21h00

M/12

Duração aprox. 2h35 com intervalo

30 jun
2023

As Bruxas de Salém
de Arthur Miller
Encenação Nuno Cardoso

CCB

As Bruxas de Salém

De Arthur Miller

Encenação Nuno Cardoso

Tradução **Fernando Villas-Boas**

Cenografia **F. Ribeiro**

Desenho de luz **Nuno Meira**

Música e desenho de som **João Oliveira**

Vídeo **Luís Porto**

Movimento **Roldy Harrys**

Figurinos **TNSJ**

Assistência de encenação **Pedro Nunes**

Interpretação

Ana Brandão Ann Putnam; Susanna Walcott

Carolina Amaral Abigail Williams

Joana Carvalho Elizabeth Proctor; Betty Parris

Jorge Mota Giles Corey

Lisa Reis Tituba; Mary Warren

Mário Santos Reverendo Parris

Nuno Nunes Reverendo John Hale

Patrícia Queirós Rebecca Nurse; Mercy Lewis

Paulo Freixinho Thomas Putnam

Pedro Frias John Proctor

Sérgio Sá Cunha Vice-Governador Danforth

Produção **Teatro Nacional São João**

As Bruxas de Salém (filme)

Realização **Luís Porto**

Direção de fotografia **Manuel Pinto Barros**

Operação de câmara **Tiago Faria**

Primeiro assistente **César Rocha**

Gaffer **Pedro Teixeira**

Som **Sérgio Silva**

Perche **João Luís Almeida**

Assistentes de *plateau* **Diogo Grande, Guilherme Magalhães**

Maquilhagem e cabelos **Ruby Kruss**
Narração **Teresa Queirós, Nuno Cardoso**
Edição **Pedro Carvalhinho, Luís Porto**
Genérico **Pedro Nora**

Participação **António Quaresma, Caetana Fernandes, Catarina Cruz, Constança Costa, Diana Queirós, Domingos Costa, Elton Delgado, Emília Oliveira, Fernando Neves, Gabriel Silva, Guendalina Banci, Hélder Sousa, Helena Carvalho, Juliana Oliveira, Lídio Pontes, Maria Eduarda, Maria João Teixeira, Pedro Nunes, Rita Reis, Roldy Harrys, Rosarinho Portal, Simão Silva, Susana Oliveira**
Participação especial **Luísa Corte-Real** *Martha Corey* e **GTI, o bode**

Fotografia de cena © **João Tuna, TNSJ**



Fuga para a frente

Há muitos anos que desejo fazer *As Bruxas de Salém*, mas não concordava com a tradução do título da peça. *The Crucible* significava para mim provação, ordálio ou calvário. Não percebia por que razão insistiam em chamar a esta peça *As Bruxas de Salém*. Hoje, depois destes meses à volta dela, mudei de opinião e acho que o título é mais do que justo. Esta peça não é tanto sobre as provações das suas personagens como sobre as bruxas que as personagens inventam para não se confrontarem com a realidade dessas provações. É uma história de fugas para a frente. Seja no século XVII, no Massachussets puritano, seja na América macarthista da década de 1950 ou seja no Portugal pós-covid do século XXI, nós tendemos com naturalidade para a fuga. A necessária confrontação com as consequências dos nossos atos é sempre substituída por uma desculpa qualquer, uma narrativa que nos conforte e favoreça o escapismo. Assim foi com a histeria à volta das bruxas em Salém, assim foi com o medo dos comunistas nos anos 1950, assim é hoje na sociedade de praças públicas digitais, em que é mais fácil acusar do que, em silêncio, nos confrontarmos com a pegada da nossa responsabilidade. O reverendo Hale diz a certa altura que o Diabo, até uma hora antes da sua queda, era considerado por Deus como a mais bela presença no Céu. Hoje, infelizmente, até à hora da nossa queda, ainda acreditamos que somos a mais bela figura das nossas vidas. E, quando chega a hora de cair, mais depressa nos precipitamos numa história da carochinha que preserve essa crença do que nos esforçamos por verdadeiramente nos encararmos. Bruxas. Dão um jeito desgraçado.

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João

Texto gentilmente cedido pelo Teatro Nacional de São João

Deglutir, dialogar, transformar

Uma conversa entre NUNO CARDOSO e MÓNICA GUERREIRO.

Mais do que uma investigação às origens do mal, *As Bruxas de Salém* é a narrativa de uma manobra de diversão criada para ocultar as fraquezas dos humanos. Ou como a «nossa suscetibilidade ao medo e ao rumor», nas palavras do encenador Nuno Cardoso, lança cortinas de fumo sobre crimes perpetrados quando não estamos a olhar.

Começo por perguntar se chegas às *Bruxas de Salém* pela peça em si ou porque te querias aproximar do teatro de Arthur Miller. Nunca te cruzaste com *Todos Eram Meus Filhos*, *Morte de um Caixeiro Viajante*, *Do Alto da Ponte*...

Conheço o teatro de Arthur Miller e gosto muito. Mas *As Bruxas de Salém* sempre foi uma peça que me despertou interesse não só pelo macarthismo, em termos históricos – sou um *nerd* de História –, mas sobretudo porque há esta dimensão de histeria societal que é recorrente na nossa civilização. Acho muito engraçado o mecanismo que o Miller cria: pega numa história do século XVII e trabalha-a como um drama do século XX. E depois, na carpintaria cénica, mistura a noção que tem de tragédia – porque há várias tragédias na sua obra – com o ritmo de comédia, de diálogo. Portanto, tenho de dizer que foi por causa da peça. Se não fosse esta, talvez *Do Alto da Ponte* me chamasse. Mas, antes, teria de ir ao *Macaco Peludo* (1922) de Eugene O'Neill. Gosto muito de repertório, leio muito teatro e depois quero fazer muita coisa. É uma questão de escolha.

Essa era a minha próxima pergunta. Como é que surge esta escolha, na sequência das tuas últimas encenações. Se repararmos, *Ensaio Sobre a Cegueira* poderia ser outro título para *As Bruxas de Salém*. Também *Espectros*. Já *O Balcão* trazia a hipocrisia, a falsidade e o tópico do clero malsão. Pretendes construir uma narrativa com as tuas escolhas de repertório? O que é que *As Bruxas de Salém* vem completar, sublinhar ou contrariar?

Costuma-se dizer que, como atores, não fazemos diversas personagens; fazemos uma só, de diversas maneiras. E, se calhar, como encenador...

Fazes sempre a mesma peça.

Se calhar. Aquilo que sempre me deixa perplexo é a nossa infinita

capacidade, enquanto humanidade, de fazer coisas extraordinárias e a nossa infinita capacidade de fazer coisas más. Eu sou muito sensível – sobretudo na minha própria conduta – à cobardia, à hipocrisia, à cegueira... Portanto, de cada vez que pego numa peça, caio tendencialmente nos mesmos temas, de forma diferente. O que torna a coisa complicada, porque as pessoas vão ao teatro para ver coisas novas. E, portanto, a cada peça torna-se um bocadinho mais difícil.

Mas num Teatro Nacional as pessoas esperam que seja revisitado património que de certa maneira lhes é familiar ou estão à espera de descobrir o novo?

Depende. Essa tua afirmação faria algum sentido se estivéssemos a falar da Comédie-Française, de uma prática teatral continuada. Mas, se vires bem, neste momento – e com todo o respeito por todos os outros teatros de Portugal – a prática mais continuada de um teatro aberto há algum tempo, sem sobressaltos, é a dos Teatros São João e D. Maria II. E isto dá-nos três gerações, quatro no máximo. Não temos palcos suficientes para mostrar teatro em toda a sua espessura e dimensão, que permita exatamente esse tipo de pensamento: vou ao Teatro Nacional encontrar-me com textos matriciais ou com encenações de repertório. Um Teatro Nacional em Portugal responde a muitas solicitações, a coprodução do jovem criador, o pequeno espetáculo, a primeira obra, e é bom que o faça, porque está a construir uma história. Agora, com a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, esperamos que o escopo do que é a apresentação das artes de palco se torne mais abrangente e permita então ao TNSJ focar-se na sua missão de produção própria, de serviço educativo, de proteção da língua, tudo isso. Mas, até agora, o trabalho do TNSJ é fazer a sua narrativa, enquanto produtor próprio. É o que eu retiro da prática dos meus antecessores. E essa narrativa tem a ver com a instituição, que é muito maior do que eu, mas também tem a ver comigo. E nesse sentido, desde 2019, há um percurso que começa com *A Morte de Danton*, passa pela *Castro* e a reflexão sobre a língua, mas também sobre a família, depois apresenta quase o «lado b» da *Morte de Danton* que é *O Balcão*, para reencontrar a dimensão familiar e íntima em *Espectros*. Mas há outras coisas. No ano passado, o TNSJ internacionalizou-se não só como casa de acolhimento mas sobretudo como casa de criação. Portanto, tanto *Iphigénie* como *Oresteia*, como *Ensaio Sobre a Cegueira*, criam isso. *Ensaio Sobre a Cegueira* é uma reflexão sobre a sociedade, sobre a justiça, sobre um sistema que tem uma dificuldade e não consegue geri-la. *Oresteia* é sobre a criação do sistema e como agora as

jovens gerações o observam. As *Bruxas de Salém* é aparentemente mais simples, é sobre a nossa suscetibilidade ao medo e ao rumor.

E os seus efeitos sobre a justiça e a moralidade.

Nós vivemos numa sociedade cada vez mais global, mas refém do «diz que se disse», uma expressão da minha avó. Agora «diz-se que se disse» nas redes sociais, nos jornais, etc. E esta valorização da opinião leva-nos, como diz o próprio Miller, a não julgar os atos das pessoas, mas a opinião que temos sobre elas. Muitas vezes, chegamos ao cúmulo de comentar um gigantesco acontecimento e depois, quando verdadeiramente olhámos para o que aconteceu, a montanha pariu um rato. E ninguém está a discutir o que aconteceu, mas as opiniões das opiniões. O que é que se passa nesta peça? É a narrativa de um caso de repressão, a partir do medo. As pessoas ficam a debater e a comentar o assunto e isso tira-lhes o foco daquilo que é verdadeiramente preocupante: o capitalismo que está ali a nascer, quando Salém deixa de ser uma sociedade de sobrevivência, começa a exportar e a fazer lucro e passa para uma economia de acumulação. É disso que ainda estamos a falar. Do capital e da luta de classes, que se mantém e que é cada vez maior. No fundo, não passa de um grande sistema para a ofuscação disso, porque o que é valorizado não é a resiliência, não é a honestidade – é a capacidade de esmifrar um sistema produtivo, gerar cada vez mais acumulação de um lado e criar ruído para entreter os outros. Todo o discurso que existe hoje sobre não-inclusividade é muito equívoco. Claro que é justo. Mas o ódio ao patriarcado está a ser usado para manipular essa causa. O problema é a macroestrutura económica capitalista, que usa a fúria contestatária como forma de acalmar as massas para não verem o essencial, que é a exploração. Portanto, «pão e circo» digital, «pão e circo» em forma de causas, quando o mundo está à beira de mudanças existenciais, como as alterações climáticas, a guerra, o envelhecimento da população, a forma como reagimos à imigração... Esse ruído, às vezes, está na forma de divertimento e, noutras, numa forma ainda mais perversa, em que causas justas são utilizadas e manipuladas para que não pensemos no que é essencial e, portanto, não sermos suscetíveis de ação. Isto reconduz-nos às *Bruxas de Salém*, porque a dada altura o que se está a discutir não é quem fez o quê, mas a usar um acontecimento para justificar um conjunto de coisas condenáveis que não estão à vista.

Estás a dizer que quem se posiciona a favor, por exemplo, dos direitos das minorias, pode não perceber que esse mesmo discurso também está ao serviço dos opressores...

É uma máxima hegeliana: todos os porta-estandartes de uma revolução se tornam, eventualmente, sustentáculos do sistema. É muito paradoxal, e é preciso ter uma consciência crítica muito trabalhosa de si mesmo e da sua posição como cidadão. Num mundo de aceleração de ruído, isso é cada vez mais difícil.

Quando uma pessoa utiliza só uma chave para interpretar o mundo, normalmente divide-o em nós e os outros. Isto no discurso populista e de direita, no discurso liberal, no discurso economicista, no discurso administrativista, mas também no discurso vanguardista e de esquerda. Nesse sentido, bate certo – pelo menos na minha cabeça – com *A Morte de Danton*, porque foram os jacobinos e os girondinos que dividiram pela primeira vez uma assembleia em esquerda e direita. E encontramos isto em *As Bruxas de Salém*, de uma forma sublimada, obviamente, mas inscrita no tempo do macarthismo e de divisões radicais. Como sempre, a coisa demora mais tempo a chegar a nós, mas este combate entre o que se chama o *wokeism* e o conservadorismo está a estalar por todo o lado e a causar revisionismos de toda a ordem. E, de repente, não estamos a perceber que o sistema que gerou essas injustiças está a manipular essa discussão a seu favor. Peguemos no exemplo dos Estados Unidos e no combate intenso entre as redes de televisão FOX e MSNBC, em constante extremar de posições. Enquanto estamos agarrados a discutir aquilo, ambas as corporações fazem dinheiro, ambas têm contratos horríveis com as pessoas que lá trabalham e ambas poluem o nosso ar.

A questão da desinformação *avant la lettre* é central nesta peça. Com outros métodos: a força da fé, ou da credence; os vários julgamentos (moral, legal, popular); a promoção da delação, até como forma de expiação.

A fé é uma questão de sobrevivência. Eles eram perseguidos na Europa e a fé, o credo, foi um sistema fundamental para sobreviverem. E isto passa-se em termos de sistemas ideológicos, morais, mas também familiares. Depois, chega uma nova geração para quem aquele sistema já não funciona, precisa de outras coisas, então dá-se a obsolescência do sistema, que gera dois movimentos: ou a sua crítica, que leva à revolução e à revolta, ou a sua defesa, que conduz ao conservadorismo e à repressão. E instala-se o que Miller chama diabolismo: a partir

do momento em que podes acusar alguém de ser contra, ou seja, quando ser contra é mau, então legítimas a delação. A partir daí já não é delação, é bom e, portanto, estás do lado do bem. E isto funciona. O próprio Miller diz que funciona no regime comunista e no regime capitalista; funciona com os nossos amigos e com os nossos antagonistas. Ou seja, se denunciasses alguém por assédio, por exemplo, obviamente estás do lado do bem. Mas a partir do momento em que a denúncia é legitimada, quer dizer, a partir do momento em que a denúncia em si é vista como boa, um mentiroso também a pode fazer. O problema é que não podemos impedir a denúncia, porque ela é fundamental para a justiça. Temos é de criar uma forma de agir perante a denúncia que destrinche o trigo do joio. Só que a justiça, que é o fiel da balança, é muito mais lenta do que a justiça popular, ou a justiça digital, ou a opinião pública. Como as instituições não funcionam, porque reagem devagar ou não te dão a resposta que queres, crescem estes movimentos. Há os «papa-causas», pessoas que se mobilizam em causas continuamente, porque isso lhes dá algum sentido na vida, mas que não contribuem nada para a causa em si. E há os radicais, que estão a alimentar a subida do populismo de direita revanchista, reacionário e muito perigoso. Porque é que esses políticos, do tipo Trump, conseguem fazer-se escutar? Porque ninguém está a escutar as pessoas que os elegem. Um comentador americano dizia que as pessoas votaram Trump para passar uma mensagem aos que estão preocupados com carros elétricos, que é: «Vão à merda, porque eu não tenho emprego.» Eu acho que ele tem razão.

Continuando os paralelismos com a atualidade, há uma ocasião na qual Proctor se desculpa por não ir tanto à igreja porque lhe faz confusão que o padre só pense em dinheiro. Não resisto a perguntar-te sobre a polémica do altar-palco e a forma como os representantes do divino dão tanta importância aos bens materiais.

O caso do altar é muito interessante. O que é o altar? São cinco milhões de euros que se investem numa espécie de escorrega gigante, ou são cinco milhões de euros em que o escorrega gigante vai ser uma alavanca para a recuperação ecológica de sete hectares? E o dinheiro que está a ser investido pelo Estado ou pela autarquia é útil porque recupera aquela área para o lazer e para a população, porque vai permitir um encontro com a fé da maior parte dos portugueses, da sua identidade cultural? Ou é inútil porque é um luxo, vai permitir bastante negócio a um conjunto de pessoas, porque se espera a vinda de milhares? E aqui chegamos ao fundamental do pensamento não-senso

comum. Não estou a dizer que o altar é bom ou mau. Estou a dizer que à primeira vista é uma desgraça, é um pecado, mas não é assim que a nossa sociedade funciona. A nossa sociedade não funciona com o senso comum, funciona para o bem comum. Qual é o pensamento justo? Será que a nível simbólico é criticável? Será que a nível económico é criticável? Não sei. Mas o conjunto de argumentos em praça pública não tem tanto a ver com o altar, tem mais a ver com o altar que eu posso fazer para mim mesmo. E isso não é o bem comum.

Uma floresta mental

As Bruxas de Salém permite desenhar um arco temporal: em 2023, a fazer um diagnóstico sobre o que se está a passar agora, encena-se uma peça escrita nos anos 1950 fazendo um contraponto entre o tempo vivido pelo autor e a caça às bruxas do final do século XVII. Que ambiente cénico pretendes evocar?

Interessa-me um ambiente mais metafórico, por isso é que a floresta quase invade o espaço e o espaço invade a floresta. Para mim, ela é o sítio onde as pessoas têm medo. E é a um tempo mental e física, feita de postes de eletricidade. Eles andam vestidos com casacos e coletes e calças que podem ser contemporâneos, mas que podem ser do século passado. Interessa-me criar um espaço de jogo mental. Mas esse arco não é de todo abrangente, não encaixa todo nem na época atual, nem na época de McCarthy, nem na época em que tudo se passou. Há aliás outro discurso que justificaria a razão, também aqui na Europa, desta coisa de chamarem bruxas às pessoas que queriam eliminar. Novamente, foi uma razão económica. As mulheres controlavam a botânica, as mezinhas, as poções, etc., mas os apotecários, que podiam abrir as lojas, eram homens, a propriedade era patriarcal. Basicamente, começa aí o discurso das bruxas: foi uma maneira de libertar espaço para os homens poderem instalar os seus negócios, eliminando a concorrência. Esta é uma interpretação, mas também é só uma narrativa. Todas as narrativas são fenomenológicas, ou seja, só têm sentido aos olhos de quem as conta. Isso é que é interessante na narrativa teatral, porque o que tu montas é uma narrativa que depois é desmultiplicada por seiscentos olhos, os das trezentas pessoas – espero eu – que vão assistir todos os dias. Neste caso mais ainda, com esta tentativa de síntese entre cinema e teatro, que também é um artifício, porque isto é teatro, mas toda a estrutura da peça está pensada e montada como se fosse um filme. Que é um jogo para as pessoas aderirem, ou não, e que trabalha conceitos como a quarta parede, a parte cinemática desta

peça. É o cinema que te permite sair do palco, com o comentário das didascálias. É um conjunto de conceitos, de sinais, que jogamos para divertir o público – no sentido brechtiano.

Não fui à procura de uma época, como não fui à procura de dizer nada, de fazer uma espécie de *statement*. Acho que é uma peça curiosa, que abre um conjunto de portas. Como diretor artístico do TNSJ, a minha função é proporcionar essa abertura, como também é ter uma opinião própria, mas tem de estar bem fundamentada. Estas são questões constantes, que me acompanham em cada momento do que é o meu trabalho, até como artista. E são estas questões, para as quais não tenho resposta, que me levam a selecionar os textos que faço e a usá-los como casos práticos, mais para eu aprender, e depois a expô-los ao público, para ver se têm ou não interesse.

O que simboliza para ti John Proctor?

Bom, John Proctor é um covarde, antes de mais. Ele aproveita-se de Abigail, é claro. Não consegue confrontar-se com isso, aliás, passa a maior parte da peça a dizer: «Eu não fiz. Eu não fiz. Isso nunca aconteceu.» Até que a certa altura, no final do segundo ato, chega à conclusão de que tem de dizer a verdade. E condena-se profundamente. Mas não tem qualquer efeito, isso é que é fascinante. Porque... e extrapolando a tua pergunta: apesar de dizer respeito às mulheres (embora não tenham sido só mulheres a ser perseguidas e condenadas à morte, mas o foco é nas mulheres), a peça tem uma perspetiva muito... chauvinista. Quase todos os discursos são de homens. Porque o Miller analisa isto na perspetiva de um homem norte-americano, anos 1950, casado com a Marilyn Monroe... E é Abigail – mais do que John Proctor – quem fica num sítio muito equívoco: porque Abigail tem razão. Abigail, que é uma imigrante, percebe que aquela sociedade acabou, percebe que aquilo não tem sentido. Só que o medo toma conta de tudo e ela é ultrapassada pelo discurso que os outros querem ouvir. Nesse sentido, a peça é esquisita, é imperfeita. Isso atraiu-me. Não consigo conceber que uma feminista, por exemplo, veja esta peça e não fique irritada. Mas também não consigo conceber alguém que defenda o patriarcado e não fique irritado. Porque apesar de assumir que escreveu isto sobre uma causa, o autor, que também é imperfeito, nem sequer presta atenção a uma série de coisas, não as resolve – coisas que agora são super relevantes, como a questão da paridade.

A esse propósito, no *casting* confrontaram-se com questões identitárias, questões de gênero...? A Tituba, escrava que veio de Barbados, é interpretada por uma atriz negra.

Ah, mas a primeira personagem que a Lisa [Reis] fez foi Mary Warren. E Tituba podia ser interpretada por qualquer uma das atrizes, mas depois precisei de uma Betty, e acabou por ficar assim. O elenco residente é paritário, mas o elenco da peça não é. Há mais homens que mulheres. Mas há uma coisa importante a reter aqui, dramaturgicamente, e que o filme vai evidenciar: Parris é um escravagista. Portanto, se o papel fosse feito por uma atriz branca, escamoteava isso, que é fundamental para percebermos Parris. Por outro lado, discutimos a possibilidade de o fazer em crioulo. Mas chegámos à conclusão de que isso era menorizar, tipificar o crioulo. E Tituba não é isso. Tituba, independentemente da sua cor, é a pessoa explorada. Utilizada por todos. Mas também é a pessoa que sabe o que é o calor. Tem o seu discurso no fim, sobre conhecer o diabo, que o diabo em Barbados não é má pessoa... Ela fala da sensualidade, do sexo.

Como é que vê o episódio do *Tudo Sobre a Minha Mãe* e a alteração de elenco para incluir uma segunda pessoa trans depois do protesto?

Eu não estou a par. Mas quer-me parecer que o encenador alterou, primeiro, porque não tinha dinheiro, e que quando teve dinheiro voltou à ideia inicial, que era ter duas atrizes transgénero. Cada vez mais sinto que há peças em que não há necessidade de gênero. São coisas que merecem ser discutidas. Eu troquei o gênero a personagens do *Balcão* e do *Lear*. Acho justo que as pessoas possam ser uma coisa ou outra, porque a peça é uma construção de personagem. Mas sobre as opções dos meus colegas, não tenho grande coisa a dizer. O que posso dizer é sobre o que nós decidimos. Tudo o que apresentamos foi discutido dramaturgicamente entre nós. Se as pessoas não estiverem de acordo, paciência. Esta não é uma peça em que eu possa trocar o gênero das personagens, ela não permite isso.

Soube-se que uma encenação de *À Espera de Godot*, de Beckett, na Universidade de Groningen, nos Países Baixos, foi cancelada pelo programador porque o encenador só tinha feito *casting* de atores, excluindo atrizes.

Mas há uma explicação muito simples para que não haja mulheres no *Godot*, e que não tem nada a ver com o chauvinismo do Beckett... Logo ele, que escreveu o *Dias Felizes*, por amor de Deus, um dos monólogos

femininos mais belos de sempre! Ora, o que ele quer mostrar no *Godot* é um mundo à beira do fim, estéril, em que só sobram pessoas estéreis. Que vão morrer de velhos. E depois aquele cruzamento vai ficar vazio. Quando Beckett determina que «só homens podem fazer isto» é porque ele quer dramatizar um mundo em que não há mulheres. Porque a mulher, para ele, simboliza o futuro. Por isso é que no *Fim de Partida*, por exemplo, põe os pais a sair dos caixotes do lixo, porque foram os últimos progenitores – já não há mais nada a partir dali. Dos quatro homens de *Godot* – Estragon, Vladimir, Lucky e Pozzo – não vai nascer nada. E a criança que aparece lá, raquítica, é uma coisa quase grotesca. Portanto, *Godot* é sobre a esterilidade.

Parece-te que este clima de *wokeness* vai tornar mais difícil o ofício do artista, de apresentar propostas e enfrentar o escrutínio?

Não, não. Até porque nós não temos de ter medo do *woke* e reagir como salemitas do século XVII. Não podemos reagir a tudo isto, *woke* ou estudos críticos, como se fosse uma coisa má. Não se pode diabolizar isso. E a nova geração, a da minha filha, já nem sequer pensa em termos de género, naturalmente. Isso é bom. Deixa-me muito confuso, mas é bom. Acho é que as pessoas que combatem por uma sociedade diferente não podem diabolizar quem não caminhe tão depressa como elas, só isso. E essas causas não podem ser instrumentalizadas para camuflar, como disse, para deixar de combater coisas que são bastante mais subterrâneas: a ganância, a vingança, o ódio. Vamos lá ver. É óbvio que somos uma sociedade construída à custa da exploração de toda uma raça, através de um sistema capitalista e racista. Apesar de já terem passado tantos anos, não significa que esteja tudo bem. Tivemos a guerra colonial até há pouco tempo. Mas dizer que a guerra colonial tem de se passar a chamar guerra de libertação é ofuscar a coisa. Sim, foi a guerra de libertação para os moçambicanos; para nós, foi a guerra colonial, e é bom que nos confrontemos com esse nosso passado colonialista. Dizer que já não se aguenta o discurso paritário... Por amor de Deus! A nossa civilização foi feita às costas da mulher, ponto final. Não há discussão sobre isso. Não há discussão sobre a necessidade de paridade de salários, a necessidade de estarmos conscientes das questões ambientais, da imigração. Imigração sempre houve, é uma maneira de o país se refundar continuamente. Somos tão agarrados à nossa matriz grega, não é? Mas de que gregos é que estamos a falar? É que o Homero é aqueu, mas os de Creta são dórios... São várias correntes de imigração. A imigração é boa. A cultura não deve ser

protegida com uma cerca: deve estar ativa, deve deglutir, dialogar, transformar. A sua instrumentalização, de vários lados, é que é muito problemática. E porque é que existe? Porque «em casa onde não há pão, toda a gente ralha e ninguém tem razão». Por baixo disto tudo, a luta de classes continua a existir. A exploração, a redistribuição de riqueza, a acumulação de capital, os mesmos sistemas de exploração ínvios, desmultiplicados e globalizados, continuam a existir. Portanto, seria melhor não começar por discutir a cor do papel de parede da casa quando o telhado está a arder, e não temos alicerces.

E quem ganha com isso assiste, feliz, ao combate fratricida entre pessoas aliadas, que comungam das mesmas causas.

Exatamente. Portanto, estamos num período muito complexo da nossa sociedade. O que é que eu acho? O Karl Kraus escreveu: «Quem tiver alguma coisa a dizer, dê um passo em frente e permaneça em silêncio.» Eu acho que temos de estar mais calados e de dar mais passos em frente. E ir ao teatro, aproveitar estas formas que convocam o nosso silêncio para pensarmos com nós próprios, antes de abriremos a boca.

Texto gentilmente cedido pelo Teatro Nacional São João

Arthur Miller, escritor (1915-2005)

CHRISTOPHER BIGSBY *

Em finais do século XIX e inícios do século seguinte, para muitos judeus da Europa de Leste a migração tinha apenas um destino: os portos da Alemanha, de onde partiam rumo à América do Norte. Dois milhões escaparam assim aos *pogroms*, em perseguição de um sonho de possibilidades. Em menos de quarenta anos, o número de judeus na América subiu de 230 000 para 3 389 000. Entre esses imigrantes encontrava-se uma família oriunda de uma aldeia polaca chamada Radomizl, os Mahler, que subsequentemente adotariam o nome Miller. O casal levava consigo seis filhos, três raparigas e três rapazes. Um quarto rapaz, de seis anos de idade, ficou para trás, aparentemente numa espécie de orfanato, mas acabaria por se reunir à família mais tarde, viajando sozinho de comboio e barco. Chamava-se Isadore.

À semelhança de outras famílias, os Mahler levavam na bagagem, além da Bíblia, uma máquina de costura, e, tendo arrendado um apartamento no Lower East Side de Nova Iorque, começaram a confeccionar vestuário com a ajuda dos filhos. Aos doze anos de idade, Isadore empregava já dois outros rapazes. Pouco a pouco, foram realizando o sonho americano, estabelecendo um bem-sucedido negócio, e Isadore, o menino abandonado, revelar-se-ia o mais astuto, deixando a família para estabelecer por conta própria uma empresa especializada em casacos para senhoras. Sem educação formal e, portanto, analfabeto em duas línguas, Isadore era, porém, muito hábil com os números e um excelente homem de negócios. A família acabaria por deixar o Lower East Side para se instalar num caro e espaçoso apartamento junto a Central Park, com criada e motorista, adquirindo também uma vivenda de férias em Far Rockaway.

Por essa altura Isadore estava já casado com Augusta, filha de outro imigrante da mesma aldeia polaca. Em 1915, Augusta deu à luz um rapaz, Arthur, que viria a ser uma figura dominante no mundo do teatro americano e mundial. Filho de um homem analfabeto, Arthur tornar-se-ia um mestre da escrita, um judeu não religioso que explorou, entre outros, o tema do sonho americano, o qual revelaria ter um elevado preço, como se tornaria evidente em 1929, com a queda da Bolsa de Valores. Isadore, como tantos outros, investira as suas poupanças, bem como as da mulher, em ações aparentemente seguras, até que,

subitamente, o mercado entrou em colapso. Os rendimentos de muitos anos de trabalho esfumaram-se, e a família acabaria por ter de abrir mão do apartamento de Manhattan e restantes luxos, instalando-se em Brooklyn, numa modesta casa de madeira de três quartos, onde o jovem Arthur tinha de partilhar o quarto com o avô. No seu espírito, era desta casa que Willy Loman saía para o trabalho, na peça *Morte de Um Caixeiro Viajante* [1949].

Agora, o dinheiro mal chegava para pagar as contas. Era preciso fugir aos credores. Os pais de Arthur discutiam (o que se reflete na peça mais autobiográfica de Miller, *Depois da Queda*), ainda que Brooklyn, com os seus espaços abertos, proporcionasse ao adolescente uma existência mais livre do que Manhattan. O rapaz contribuía para o sustento da família fazendo entregas de pão ao amanhecer. Ao contrário do irmão, Kermit, um excelente aluno, Arthur não se destacava nos estudos, preferindo o futebol à álgebra ou mesmo à literatura, se bem que tenha descoberto por essa altura Dostoiévski. Como recordou mais tarde, foram os diálogos do romancista russo, mais do que as suas descrições, que o cativaram, um possível prenúncio do seu futuro fascínio pelo teatro.

Apesar da má carreira escolar (regressando anos mais tarde à Abraham Lincoln High School, Miller constataria que a escola não guardava qualquer registo de realizações académicas suas), o jovem manifestou interesse em prosseguir os estudos na universidade, mas depressa compreendeu que, para pagar as propinas, teria de arranjar trabalho. Assim, empregou-se num armazém de peças para automóveis, onde se manteve durante dois anos, aprendendo pelo caminho que certos empregos estavam vedados aos judeus, o que refletia um antissemitismo muito generalizado que o levaria a escrever, anos mais tarde, um romance, *Focus* [1945], e a peça de teatro *Broken Glass* [1994]. O armazém onde trabalhou seria demolido anos depois, sendo substituído por um novo edifício, o Lincoln Center, onde viriam a ser representadas peças suas.

Informado de que a Universidade do Michigan oferecia prémios em dinheiro a trabalhos de escrita criativa, e de que as propinas – 65 dólares – não eram tão elevadas como noutras instituições, Miller candidatou-se, mas só à terceira tentativa seria finalmente admitido. Escolheu o curso de Jornalismo, mudando depois para o de Língua Inglesa. Uma vez mais, teve de arranjar empregos para se sustentar, trabalhando ao mesmo tempo para o jornal estudantil *The Michigan*

Daily. Como repórter deste jornal, viajou até Flint, no mesmo estado, para cobrir a greve dos trabalhadores da General Motors. Nessa época, como se costumava dizer, era mais fácil aderir ao Partido Comunista do que a uma associação de estudantes, e embora Miller nunca se tivesse filiado, é verdade que, numa carta à mãe, escreveu que se considerava comunista.

Porém, o momento de viragem chegou quando recebeu o Prémio Hopwood pela sua primeira peça, *No Villain* [1936], claramente baseada nas suas relações com a família. Foi o primeiro de dois prémios cujo júri pertencia ao mundo teatral nova-iorquino. O dinheiro destes prémios permitir-lhe-ia manter-se no Michigan, onde conheceu Mary Slattery, com quem acabaria por casar, uma jovem de ideias políticas tão radicais quanto as dele. Mas o principal acontecimento a dominar a sua imaginação seria a Guerra Civil Espanhola, que custaria a vida a um dos seus amigos, alistado como voluntário. Para Arthur, o inimigo era o fascismo, embora tenha assinado o Juramento de Oxford, pelo qual se comprometia a não apoiar qualquer guerra conduzida pelos Estados Unidos.

De regresso a Nova Iorque, dedicou-se à escrita de contos (inéditos), um romance (inédito) e algumas peças (não encenadas), contribuindo para o Federal Theatre (um projeto ligado ao New Deal de Roosevelt) com uma peça sobre Montezuma e Cortez, *The Golden Years* [1940], e trabalhando para a Biblioteca do Congresso, tendo viajado até à Carolina do Norte para registar sotaques regionais e descobrindo aí o profundamente arraigado racismo sulista. Contudo, os seus rendimentos provinham sobretudo de peças radiofónicas, que se revelariam não só um recurso financeiro vital, mas também uma aprendizagem em termos de concisão, já que o texto tinha de ser adaptado às limitações do meio.

Finalmente, em 1944, *The Man Who Had All the Luck* (com base num anterior romance) foi a sua primeira peça levada à cena na Broadway. Foi um verdadeiro fracasso, sendo cancelada ao fim de três dias. Miller voltou-se então para a escrita de um romance. O resultado, *Focus*, conheceu um sucesso comercial assinalável, mas ele decidiu ainda assim voltar a tentar o teatro. Ao contrário da fábula que era *The Man Who Had All the Luck*, a nova peça, influenciada por Ibsen, confrontava o público com um estilo familiar. Foi um sucesso imediato e transformador. Miller começara a escrevê-la durante a guerra, mas só seria encenada em 1947. A história de um homem que permitia que peças de motor defeituosas fossem enviadas à Força Aérea americana, *Todos Eram Meus Filhos* discutia implicitamente questões de culpa, responsabilidade e negação, temas que se tornariam frequentes na sua obra.

Foi o sucesso dessa peça que lhe permitiria escrever *Morte de Um Caixeiro Viajante* (numa secretária, diga-se de passagem, construída por ele próprio, pois Miller foi, ao longo de toda a vida, um excelente carpinteiro) e afastar-se de um estilo mais estritamente realista. Willy Loman, um vendedor falido, sonda a própria memória, num esforço para identificar o momento em que a sua vida começa a correr mal e os seus dois filhos, sob a influência das suas ideias, se perdem também. A peça não é tanto um ataque ao sonho americano, já que uma família vizinha de Loman vê os seus esforços coroados de êxito, mas antes uma reação ao pressuposto de que o sucesso é um direito de nascença de todos os americanos, um mito persistente, se bem que contradito pela realidade.

A verdade é que, após a Segunda Guerra Mundial, a América mudara. O inimigo era agora o comunismo, e a Comissão de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes (HUAC) e o seu equivalente no Senado, liderado pelo senador Joseph McCarthy, começavam a interrogar cidadãos de passado político «radical», forçando-os não apenas a confessar as suas atividades antiamericanas, como também a denunciar os seus companheiros de partido. Entre aqueles que foram convocados, e denunciaram terceiros, contavam-se o dramaturgo Clifford Odets, que Miller admirava, Elia Kazan, que encenara *Morte de Um Caixeiro Viajante*, e o ator Lee J. Cobb, que interpretara a personagem de Willy Loman. Isto levaria a um corte de relações entre Miller e Kazan que duraria mais de uma década.

Alarmado, Miller, que se recordava de ter ouvido falar dos julgamentos de bruxas de Salém enquanto ainda estudante no Michigan, decidiu visitar a pequena localidade. Aquilo que descobriu em Salém parecia-lhe análogo aos procedimentos da HUAC a que assistira. O resultado das suas investigações foi *As Bruxas de Salém* [1953], uma peça arriscada, tendo em conta o contexto da época. No centro do enredo está John Proctor, culpado de vícios privados, que de início acredita poder manter-se afastado da onda de insanidade que varre a comunidade: vários homens e mulheres inocentes são acusados de bruxaria por Abigail Williams, a qual tem os seus próprios motivos. Miller manipula os factos históricos de modo a sugerir uma relação sexual entre a jovem e Proctor, o qual terá finalmente de assumir uma posição e de pagar o respetivo preço.

Alguns críticos rejeitaram a analogia, insistindo que, embora não houvesse bruxas, havia certamente comunistas, mas Miller fez notar que qualquer pessoa que afirmasse o mesmo em Salém estaria

efetivamente a selar a sua condenação. Embora a peça fosse inspirada num caso histórico concreto, os seus temas – a importância de resistir ao poder e a facilidade com que as pessoas são arrastadas para pensamentos conspirativos – torná-la-iam, ao longo das décadas seguintes, a obra de Miller mais frequentemente levada ao palco. É também uma peça em que o autor exprime a sua firme convicção de que a culpa deve ser transmutada em responsabilidade e de que a negação é estrutural à consciência e emoções humanas, temas que exploraria em boa parte da sua obra. É também, e sobretudo, uma peça sobre o fracasso da compaixão e a fragilidade das relações humanas. A reação inicial a *As Bruxas de Salém* foi, como ele próprio admitiu, fria. Alguns antigos amigos passaram a mudar de passeio para não terem de falar com ele.

De certa forma, a peça seguinte, *Do Alto da Ponte* [1955], pode suscitar alguma estranheza, na medida em que tem como protagonista um informador. Eddie Carbone e a mulher vivem com uma sobrinha, Catherine. Eddie é um tio muito protetor, embora os seus sentimentos pela jovem pareçam exceder o convencional. A este ambiente familiar chegam dois imigrantes ilegais italianos; um deles, Marco, é um homem sério, o outro, Rodolpho, mais frívolo, apaixona-se por Catherine. Eddie, suspeitando das intenções do italiano e desejando um melhor pretendente para a sobrinha, mas também motivado por razões íntimas que não admite nem mesmo perante si próprio, informa os funcionários do serviço de imigração, que detêm os dois homens. Para Miller, a peça era uma tragédia grega moderna, na qual um homem causa a sua própria perdição, mas onde há uma traição fundamental aos valores da comunidade. A morte de Eddie representa não só um castigo pela quebra do contrato humano, mas também um sacrifício, do qual resulta a libertação de Catherine e do próprio Eddie.

A peça seguinte só surgiria cerca de nove anos depois, um hiato em grande medida causado pelo seu encontro com Marilyn Monroe, que levaria ao seu divórcio e ao casamento com a mulher mais célebre da América, para a qual escreveria o argumento do filme *Os Inadaptados* [1961]. O casamento com Marilyn duraria pouco mais de quatro anos, dadas as incompatibilidades entre dois indivíduos com necessidades e expectativas radicalmente diferentes. Em 1964, foi encenada a peça *Depois da Queda*, cujo protagonista, como o próprio Miller, está prestes a casar pela terceira vez, enquanto procura compreender as traições que o conduziram a esse momento na sua vida. A par da traição privada, contudo, está a da HUAC e, para além dessa, o

Holocausto. Na América, a peça foi considerada escandalosa por alguns, já que a principal figura feminina é claramente inspirada em Marilyn Monroe, que morrera apenas dois anos antes.

Miller casaria pela terceira vez com uma fotógrafa da agência Magnum, Inge Morath, nascida na Áustria, forçada a fazer trabalho de guerra, fluente em meia dúzia de línguas, muito culta e de espírito independente. Antes do casamento, Morath insistiu que visitassem juntos o campo de concentração de Mauthausen, ela filha de um casal que aderira ao Partido Nazi, ainda que não por razões ideológicas, e ele um judeu. Era necessário confrontar uma verdade. Esse momento mudou-os a ambos – a ele em termos do que viria a escrever depois (introduziria uma torre de vigia de um campo de concentração na peça *Depois da Queda*), incluindo o argumento do filme [em 1980], posteriormente adaptado ao palco [em 1985], *Playing for Time*, a história de Fania Fénelon, prisioneira e membro da orquestra feminina do campo de Auschwitz-Birkenau.

1964 é o ano de *Incident at Vichy*, cuja ação decorre, como o título indica, em Vichy, França. Um grupo de homens está prestes a enfrentar um interrogatório, sendo o seu destino desde logo evidente, embora um deles faça um sacrifício – ainda que não possa salvá-los a todos, pode salvar pelo menos um, evitando desse modo tornar-se o que o sistema pretende fazer dele.

Em 1968, Miller obtém um êxito considerável com *The Price*, outra peça em que aborda aspetos da vida familiar, com duas personagens masculinas muito claramente baseadas no irmão Kermit e em si mesmo – um dos irmãos, à semelhança de Arthur, é um homem bem-sucedido, ao contrário do outro. Miller sempre negou que esta peça fosse autobiográfica, embora o irmão e a irmã insistissem que sim – a irmã, Joan Copland, uma atriz de talento, desempenharia o papel da própria mãe na peça *The American Clock* [1980], cuja ação decorre durante a Grande Depressão, discordando do irmão relativamente à justeza desse retrato. Como é evidente, muito do trabalho de Miller é inspirado nas suas próprias experiências. A sua última peça, adequadamente intitulada *Finishing the Picture* [2004], baseia-se no período que passou com Marilyn no Mapes Hotel, em Reno, durante a rodagem de *Os Inadaptados*.

Em *Broken Glass*, Miller evoca duas personagens do seu passado, mas também a Kristallnacht [Noite de Cristal], em que Hitler lança um violento ataque contra os judeus, um evento que chocara a comunidade judaica de Nova Iorque. Porém, tal como em *As Bruxas de*

Salém, a abordagem do passado não resulta de um qualquer interesse de antiquário, é antes uma oportunidade para avaliar o seu impacto sobre o presente. Na época, além do ressurgimento do antissemitismo, o mundo seguia de longe, apaticamente, os bombardeamentos de Sarajevo, e a peça estava ainda em cartaz aquando do início do genocídio no Ruanda. Um século antes, a família de Miller fugira aos pogroms na Europa, e agora o mundo voltava a assistir àquilo que eufemisticamente se designava como «limpeza étnica».

Embora fosse um homem reservado, Miller era também uma figura pública, contribuindo para a libertação de escritores prisioneiros políticos enquanto presidente do PEN Internacional e participando em campanhas contra a guerra do Vietname. Para ele, as esferas pública e privada estavam intimamente ligadas – como gostava de afirmar: «O peixe está no mar; o mar está no peixe».

Preocupado com realidades passadas e presentes, Miller estava, porém, bem ciente do carácter problemático da realidade em si mesma. Durante uma viagem à então Checoslováquia, apercebeu-se de que as suas conversas estavam sob escuta. Deste incidente resultaria a peça *The Archbishop's Ceiling* [1977], que decorre, como o nome sugere, num velho palácio arquiépiscopal de um país não nomeado da Europa de Leste (a Checoslováquia, de facto, com Václav Havel convencido de que era uma das personagens), onde um grupo de escritores se reúne numa sala que poderá ter, ou não, microfones escondidos. O efeito desta suspeita é transformá-los a todos em atores, metade do tempo a representarem para uma audiência invisível e a outra metade a esquecerem-se de o fazer. Em semelhante contexto, pergunta Miller, o que é o real, quem somos nós? Em 1692 afirmava-se a realidade das bruxas, e aqueles que a negassem sujeitavam-se à pena capital. Na Europa de Leste, era o Estado que definia o real, mantendo sob vigilância aqueles que o contestavam. Na América dessa época, muitos eram declarados antiamericanos, tal como hoje há quem negue resultados eleitorais, subscrevendo de bom grado teorias conspirativas que refazem o mundo à medida dos seus próprios medos e exigindo aos outros que os acompanhem nessa travessia para o outro lado do espelho. Enquanto isso, a publicidade determina o que desejamos e, implicitamente, o que somos. Em *Resurrection Blues* [2002], Miller satiriza essa linguagem e o modo como a ética cede a imperativos de ordem financeira, enquanto assistimos àquilo a que cinicamente se chama «reality tv».

O que há nas peças de Miller que nos cativa e nos compele a encená-las? Não há um único dia em que uma das suas peças não seja representada algures no mundo, em escolas e universidades, pequenos teatros e grandes palcos. As versões impressas continuam a vender-se aos milhões. Não é certamente porque os chineses estejam preocupados com o sonho americano, ou porque as populações da Inglaterra, de Portugal ou da Alemanha queiram saber mais sobre a HUAC, ou até sobre Salém. De facto, porque havemos de nos preocupar com a sorte de um estivador do cais de Brooklyn, de um industrial e do seu filho idealista, ou de um caixeiro-viajante que errou todos os sonhos? Entramos no universo de Miller pela mão de personagens que poderão parecer-nos muito distantes, mas que nos são afinal inteiramente familiares nas suas emoções e esperanças. Willy Loman deseja deixar a sua marca no mundo – como comentou Miller certa vez: «Quem não o deseja?» Arthur Miller escreve sobre pais e filhos, sobre gente unida por laços afetivos, bem ciente das limitações e das possibilidades do amor. Escreve sobre a distância entre o que as pessoas querem ser e aquilo que efetivamente são. A traição e a negação são talvez a moeda corrente da existência humana, assim como o substrato da vida social e política.

Quando não estava a escrever, Miller passava uma boa parte do tempo no celeiro da sua propriedade a dar forma a peças de madeira. Construiu a cama em que dormia e a mesa à qual ele e a família se reuniam para comer. Eu próprio o vi assinar com um ferro em brasa o banco de jardim que tinha acabado de carpintear, retirando do ato o mesmo prazer que da assinatura de uma peça. Num dos seus poemas escreveu que, quem o quisesse conhecer, devia procurá-lo no seu trabalho. Portanto, é aí que ele está, nas peças de madeira a que deu forma e nos textos dramáticos que cativam a imaginação de todos os que entram no mundo que criou.

Arthur Miller morreu em 2005. A sua lápide tumular apresenta esta simples inscrição:

ARTHUR MILLER
ESCRITOR

* **Christopher Bigsby** Estudioso, romancista e biógrafo premiado. Escreveu peças para os canais de rádio e televisão da BBC, com os quais colaborou também como apresentador. Privou com Arthur Miller ao longo de mais de trinta anos e é autor de uma extensa biografia em dois volumes do dramaturgo.

Tradução de Rui Pires Cabral
Texto gentilmente cedido pelo Teatro Nacional São João





Fernando Villas-Boas

Tradução

Tem traduzido Shakespeare para a cena, na sua forma mais chegada ao original: em verso branco ou rimado, e prosa ritmada, incluindo para quatro encenações de Nuno Cardoso: *Ricardo II*, *Medida Por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*. Do mesmo autor, traduziu, sempre para a cena e para montagens diferentes ao longo dos anos: *A Tempestade*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* (versões integral e para elenco reduzido), *O Mercador de Veneza*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Conto de Inverno*, *Muito Barulho Por Nada*, *Rei Lear*, *Hamlet* (versões do *Fólio* e *Mau Quarto*), *À Vossa Vontade*, *Júlio César*, *Noite de Reis* (além de, em curso, *Tito Andrónico* e *Ricardo III*); *Péricles* foi adaptada em prosa poética. Também traduziu ou adaptou para a cena, a partir do inglês: Tchékhov, Ibsen, Tennessee Williams, Neil Simon, Tom Stoppard, Alan Bennett, John Whiting, Alan Ayckbourn, Samuel Beckett, Duncan Macmillan, Arthur Giron, Joe Orton, entre outros. Publicou poesia nas revistas *Colóquio/Letras* e *Fanzine*. Como autor, teve em cena: *O Morto e a Máquina* (2006), *Guiné Meu Amor* (2008) e *Chorar e Secar* (2011), além de variados trabalhos de colaboração escrita e de dramaturgia.

Nuno Cardoso

Encenação

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético

próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o desenhador de luz José Álvaro Correia. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo *Visões Úteis*. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), e *Woyzeck*, de Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assinou a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiria, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Genet, e em 2021, *Espectros*, de Ibsen, e *Lear*, de Shakespeare. Já em 2022, encenou os espetáculos *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, este último em parceria com Catherine Marnas. Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assumiu a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchékhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams,

Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espectáculo.

F. Ribeiro

Cenografia

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica o Espectáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João

de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Nuno Meira

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Clara Andermatt, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Marta Pazos, Nélia Pinheiro, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça, Susana Chiocca, Tiago Guedes e Tiago Rodrigues. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena

Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o Teatro Nacional São João, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais; *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, *Uma Noite no Futuro*, a partir de Beckett e Gil Vicente (2018), *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos); e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, encenação de Nuno Cardoso (2022). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

João Oliveira

Música e desenho de som

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Entre 2008 e 2022, integrou o departamento de Som do Teatro Nacional São João, assegurando a montagem e operação de som de várias produções. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos

(2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet (2020), e *Espectros*, de Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso. Atualmente, integra a equipa de Som d'A Oficina, em Guimarães.

Luís Porto

Vídeo

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente fez várias oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres. Criou a produtora Frame em 2012, dedicando-se à realização e à escrita de argumentos para cinema, televisão e publicidade. Estreou-se na ficção em 2012 com o episódio-piloto da série *Heresia* e, entre 2014 e 2015, realizou a curta-metragem *Deus Providenciará*. Posteriormente, escreveu e realizou a série *4Play*, produzida para a RTP2. Em 2020, concluiu a realização do filme *Boca do Inferno*, que venceu o prémio de Melhor Filme Português no festival Cinalfama – Lisbon International Film Festival. O percurso no teatro começa com o filme *al mada nada*, a partir do espetáculo de Ricardo Pais. Em 2020, realizou o documentário *Visita* para o Teatro Nacional São João. Intensificou esta colaboração com o registo dos espetáculos *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas, *O Balcão*, de Genet, enc. Nuno Cardoso, e *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais. Em 2021, no Dia Mundial do Teatro, assegurou a realização da transmissão *live* de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa. Para além do registo de espetáculos,

colaborou como criativo no vídeo de *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais, em *Espectros*, de Ibsen, e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, encenações de Nuno Cardoso.

Roldy Harrys

Movimento

Cuba, 1980. Estudou no ISA – Instituto Superior de Artes (Havana). Trabalha regularmente como coreógrafo, bailarino, preparador físico (para espetáculos), professor de dança, cantor e assistente de produção. Foi bailarino residente no Casino da Póvoa de Varzim e no Casino de Espinho. Participa em projetos de inclusão social, sendo o mais recente dar aulas na secção feminina do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo. Atualmente, integra a Companhia de Dança Sabor Latino, como bailarino, coreógrafo e cantor.

Pedro Nunes

Assistência de encenação

Lisboa, 1998. Cresceu em Tomar e, num sentido mais lato, como ator, em cerca de vinte espetáculos encenados por Carlos Carvalheiro (Fátias de Cá). Em 2019, escreveu e encenou a sua primeira peça, *A Morte Chama-se Laura* (festival NNN/baal 17). Colaborou com a Companhia Mascarenhas-Martins entre 2018 e 2022, integrando os elencos de *O Medo de Existir*, *Até Parece*, *Há dois anos que eu não como pargo*, *Nó*, *MATA* e *Uma mulher, um homem, um músico e dois deuses entram num bar*. Em 2021, assumiu, na mesma estrutura, a direção artística de *Águas dos meus cansaços e de aqui pra dentro*. Fez apoio à criação e

dramaturgia em projetos de Inês Dias e Miguel Branco. Em cinema, trabalhou como ator com Margarida Gil, em *Perdida Mente* (2010), e com Matilde Calado, em *Quando For Tarde* (2019), filmes premiados em festivais nacionais e internacionais. Recentemente, participou como intérprete na *performance MONUMENT: NO ONE IS LOST*, de Ivana Ivković (Hošek Contemporary/mala voadora), e na leitura encenada de *Dionísia*, de Cecília Ferreira (Conselho da Cultura Galega/Instituto Camões). Integra o elenco de *Ifigénia*, de Tiago Rodrigues, enc. Claudia Stavisky, a estrear em junho no Les Célestins – Théâtre de Lyon (NÓS/NOUS). Trabalha ainda na sua nova criação, *MATRIARCA '74*, um dos projetos vencedores da bolsa Artistas Douro (mala voadora). É mestrando em Interpretação e Direção Artística na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, pós-graduado em Ciência Política e licenciado em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Nova de Lisboa.

Ana Brandão

Ann Putnam; Susanna Walcott

Formou-se no curso de Atores do Instituto Franco-Português. O seu percurso teatral caracteriza-se pela relação continuada que mantém com alguns criadores e companhias teatrais, de que salienta: Primeiros Sintomas, com quem colaborou em *Menina Júlia* e *Lear*; Novo Grupo de Teatro – Teatro Aberto, companhia em que integrou os elencos de *O Bobo* e *a Sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, *A Ópera de Três Vinténs* e *Imaculados*. Trabalhou

também com A Barraca, Útero, Mala Voadora, Teatro O Bando, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, Beatriz Batarda, António Jorge Gonçalves, Nuno Nunes, Pedro Mexia e Tónan Quito. Em 2006, participou na ópera *Pollicino*, de Hans Werner Henze. Em cinema, trabalhou com os realizadores João César Monteiro, José Filipe Costa, Raquel Freire, Jorge Cramez, Margarida Gil, Débora Gonçalves, entre outros. Em televisão, participou em telenovelas e séries. Paralelamente, tem desenvolvido uma carreira musical como cantora, na qual se destacam as colaborações com Carlos Bica, de que resultou o CD *DIZ*, bem como os projetos que atualmente desenvolve com o pianista João Paulo Esteves da Silva e com o Real Combo Lisbonense. Em 2004, foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro (Globos de Ouro) e, em 2013, para Melhor Atriz de Cinema (Prémios SPA).

Carolina Amaral

Abigail Williams

Licenciada em Teatro pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e prosseguiu estudos no CNSAD – Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique, em Paris. Em teatro, trabalhou com Beatriz Batarda, Marco Martins, Nuno Cardoso, Angélica Liddell, Gus Van Sant, Anne Théron, Miguel Loureiro, João Pedro Vaz, Fernanda Lapa, Sara Carinhas, Carlos J. Pessoa, Nuno Preto e Marcos Barbosa. Em cinema e televisão, trabalhou com Tiago Guedes, João Canijo, João Pinhão Botelho, Margarida Gil, Edgar Pêra, Rodrigo Areias, Vicente Alves do Ó,

Joaquim Leitão, Fernando Vendrell. Na sua formação artística destaca os encontros com Lydia Konioridou, Meg Stuart, Christiane Jatahy, Claudia Castellucci, Gisèle Vienne, Polina Klimovitskaya, Tatiana Frolova, Nada Strancar, Thomas Ostermeier, Wajdi Mouawad, entre outros. Em 2017, criou *Stella Matutina*, o seu primeiro projeto artístico enquanto autora.

Joana Carvalho

Elizabeth Proctor; Betty Parris

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaque-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo,

destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Deverá Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso; e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), encenação de João Pedro Vaz.

Jorge Mota

Giles Corey

Ucha, Barcelos, 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. No cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José

Carlos de Oliveira, entre outros. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre outros. Destacuem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018), *O Resto Já Deverá Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, enc. Rogério de Carvalho (2020), *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta (2021), *O Começo Perdido: Mixtape #1*, de Pedro Martins Beja (2021), e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenação de Nuno Cardoso.

Lisa Reis

Tituba; Mary Warren

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janaína Alves. Durante o curso participou nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, com Chica Carelli (2017), e *Lisístrata e a Greve do Sexo*, com João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudojunto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital *Sénika*. Ingressou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaaaantes* (2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulleyn em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019), *O Cheiro dos Velhos* (2020) e *Cidade do Café* (2022). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018), e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira (2021), *Lear*, de Shakespeare

(2021), e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso.

Mário Santos

Reverendo Parris

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado para vários canais de televisão e outras estruturas de produção. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), encenações de Nuno Cardoso; *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa (2021), e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente, enc. João Pedro Vaz (2022).

Nuno Nunes

Reverendo John Hale

Licenciado pela Escola Superior de Teatro e Cinema, estreou-se como ator em 1997. Trabalhou com diversas

companhias, tais como A Barraca, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Aberto, Companhia de Teatro de Almada, Teatro Meridional, O Bando, Teatro dos Aloés, Cornucópia, Ao Cabo Teatro, Teatro Nacional São João, Causas Comuns ou Propositário Azul, em espetáculos encenados por, entre outros, Maria do Céu Guerra, Carlos Avilez, João Lourenço, Maria João Miguel, Giancarlo Cobelli, Amândio Pinheiro, Solveig Nordlund, Nuno Pino Custódio, Beatriz Batarda, Sónia Barbosa, José Peixoto, Luis Miguel Cintra, João Brites, Rogério de Carvalho, Sofia Cabrita, Nuno Cardoso, Cristina Carvalhal, Raquel Castro, Sandra Faleiro, Bruno Bravo ou Miguel Seabra. No cinema, destaca o trabalho com Joaquim Leitão, Margarida Cardoso, Johan Schelfhout e Luís Filipe Rocha. Conta também com participações em duas dezenas de produções para televisão, entre telenovelas e séries. Encenador e produtor desde 2002 e membro fundador da Propositário Azul (2003). Encenou textos de Ghelderode, António Patrício, José Régio, Franz Xaver Kroetz, Gil Vicente, Sophia de Mello Breyner Andresen, Strindberg e Natália Correia; além destes, foi responsável por várias criações originais, como *A Rulote*, *Éfabulação* e *Condomínio*, bem como de outras que resultaram de adaptações, como *Da Imortalidade*, a partir da versão integral do *Épico* de Gilgameš, *O Arranca Corações*, de Boris Vian, e *Lusíadas*, *Glória* e *Engano*, a partir de Camões. Conta com vários anos de experiência como professor de Interpretação em diferentes graus de ensino e como formador em projetos de âmbito internacional

(Timor, Líbano, Itália, França, Palestina). É, desde 2007, professor de Interpretação na ACT – Escola de Actores.

Patrícia Queirós

Rebecca Nurse; Mercy Lewis

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Como atriz, integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos (A Trupe Saiu à Rua), Mau Artista (*Na Hora Errada*, *Fios Soltos*, *Marionetas Presas*, *Ricardo III*, *Para Três que se Foram* e *Lição de Humanidade – Parte II*), Teatro da Palmilha Dentada (*Festas com Mimos*, *Cirkulus*, *Cabaret Infinito*, *Bazuca News* (online), *Tio Goggle*, *A Cidade dos Que Partem*, *Burguês Fidalgo*), Teatro Pé de Vento (*O Senhor Juarroz*, *Ensalada Vicentina*, *Rapaz do Espelho*, *Vem Aí a República*, *O Velho e a Sua Linda Nogueira*, *O Senhor do Seu Nariz*, *Os Macacos Não se Medem aos Palmos*, *O Bem, o Mal e o Assim-Assim*, *O Senhor Pina*), Teatro da Rainha (*Dodó – À Procura do Pássaro do Sono*), Astro Fingido (*Mulheres Móveis*, *Rua Esquecida*, *Terra Queimada*), Teatro do Frio (*Manifestações*), Contilheiras (*Contilhices*), Radar 360o (*A Feira*), Agente a Norte (*Luta ou Fuga*). Integrou ainda o elenco de *Simplemente Maria*, espetáculo apresentado no Festival de Comédia VillaRi-te, no Teatro Villaret e no Teatro da Malaposta. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*, e nas minisséries *Mulheres de Abril*, *Dentro*, *Vidago Palace* (RTP1) e *2 Minutos para Mudar de Vida* (Ipatimup). Comediante

residente no programa da RTP *Praça da Alegria*, entre 2018 e 2020, e locutora da Rádio Estação, na Feira do Livro do Porto, desde 2020. Formadora em contextos diversos: *workshops*, aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, escolas profissionais de teatro e empresas. Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caíde (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014).

Paulo Freixinho

Thomas Putnam

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora regularmente com a companhia ASSÉDIO, de que se destacam os espetáculos mais recentes: *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No Teatro Nacional São João, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaque-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*,

de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Mais recentemente, integrou os elencos de *Lear*, de Shakespeare (2021), e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso.

Pedro Frias

John Proctor

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (ONP, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), *Drama* (2019) e *Porque É Infinito* (2021), encenações de Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O'Rowe (2016 e 2019), *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), *Língua de Cão e Litanias*, de Francisco

Luís Parreira (2021-22), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de Shakespeare, e *Platónov*, de Tchékhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadiilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite*, *Medronho #1* (2018), *A Sangrada Família* (2019) e *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)* (2021), de Sandro William Junqueira, encenações de Giacomo Scalisi. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente ou Saguenail. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), *Made in China* (2017 e 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O'Rowe. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Fã, um musical dos Clã* (2017), e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008) e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O'Rowe (2019), encenações de João Cardoso; *O Resto Já Devem*

Conhecer do Cinema, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos; Castro, de António Ferreira (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso. Em 2022, dirigiu e interpretou *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira (ASSÉDIO), e codirigiu *Luta ou Fuga*, de Marta Lima.

Sérgio Sá Cunha

Vice-Governador Danforth

Porto, 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Integrou o elenco de espetáculos encenados por Nuno Cardoso, Víctor Hugo Pontes, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, João Cardoso, Luís Araújo, Joana Providência, António Júlio, Raquel S. ou Hugo Sousa, com textos de Shakespeare, Eurípides, Gorki, Genet, Fassbinder, Carlo Gozzi, Gil Vicente, Jean Anouilh, Büchner, Simon Stephens, John Kolvenbach ou Arthur Miller. Colaborou com Nuno Cardoso em *Arquipélago*, inserido no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto. Foi formador no âmbito do projeto Palco Letivo nos clubes de teatro das escolas do Município de Valongo, dinamizado pela companhia Cabeças no Ar e Pés na Terra. Foi membro da companhia Os Bisturi, com a qual cocriou e interpretou os espetáculos *Kombi T7+5* e *=igual*. Fez a assistência de encenação de *Crude*, com textos de Pasolini, produção Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Ivo Ferreira no filme *Cartas da Guerra* e com a performer Ute Wassermann. Para além do seu trabalho como intérprete, criador e

formador, faz dobragens de filmes e séries de animação. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos do projeto *Between Lands – Running for Democracy*, dirigido por Manuel Tur, e dos espetáculos *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), *O Balcão*, de Genet (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a*

Cegueira, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso. Em 2022, integrou o elenco de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa.

Biografias gentilmente cedidas pelo Teatro Nacional São João





JÁ A SEGUIR – 13 E 14 JULHO

MOMO

Ohad Naharin e Batsheva Dance Company

MOMO tem duas almas. Uma com longas raízes para as profundezas da terra – uma alma que personifica arquétipos e mitos de masculinidade crua e endurecida –, e a outra está em constante procura de um ADN individual e distinto. Uma move-se dentro do seu próprio campo de força autónomo e independente e a outra é uma constelação de elementos que giram em torno do mesmo núcleo – afastando-se e aproximando-se, alternadamente, abrindo espaço para a ternura e catarse necessárias.

Quinta-feira, 21h00

Sexta-feira, 18h30 e 21h00

Grande Auditório, M/12

Espectáculo inserido na programação da edição de 2023 do Festival de Almada
Coapresentação com o Teatro Municipal do Porto, nos dias 7 e 8 de julho

APOIO INSTITUCIONAL



PARCEIRO INSTITUCIONAL



PARCEIRO MEDIA PARA
A TEMPORADA 2022/2023



COFINANCIADO POR

