



TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

O FIMP NO TNSJ

Viajar no teatro-do-tempo de Maiakovski

IGOR GANDRA

[...] Luzir sempre,
luzir por toda a parte,
até às profundezas dos dias,
luzir
– ponto parágrafo.
Eis a minha palavra de ordem.
A minha
e a do sol.

A atração pelas vanguardas históricas artísticas, particularmente por aquelas que habitaram a Revolução de Outubro de 1917, aproximou-me muito cedo da constelação de artistas com quem Vladimir Maiakovski conviveu, trabalhou e polemizou. O seu trabalho, no entanto, só há pouco mais de uma década começou a ocupar um lugar de alguma importância na paisagem das referências que me vão inspirando. O que começou por ser um ponto algo distante e pouco nítido foi evoluindo para uma figura em grande plano onde já não é possível apresentar simultaneamente todos os detalhes. Esta peça é também o registo desse movimento.

Os estudos preparatórios para a criação de *Maiakovski – O Regresso do Futuro* foram desenvolvidos entre 2018 e 2021. Fui-me apercebendo de que no seu trabalho persistia uma noção de tempo muito singular, uma tensão grande entre tempo histórico e tempo subjetivo, e um conjunto de respostas muito criativas a essa questão. Pôr as coisas nestes termos é também uma forma de evidenciar um outro aspeto da sua obra, que é feita de saltos e de ligações aparentemente impossíveis entre a poesia de um eu substancial e uma visão materialista do mundo e dos seus mecanismos.

Maiakovski fez parte da geração de artistas que a dado momento se autodenominaram Futuristas, no caso concreto, Cubo-Futuristas. As especificidades desta *temporalidade maiakovskiana* estão bem para além de poderem ser arrumadas nos ismos das vanguardas históricas: a experiência vivida do ativismo e da militância (que valeram ao poeta a passagem pelas prisões czaristas, ainda adolescente); o contacto com o progresso tecnocientífico (o real e o sonhado) da sua época; menos conhecidas e sobretudo menos consensuais, as influências ainda que indiretas do Cosmismo Russo e das suas visões de uma eternidade imortal e coletiva, numa espécie de comunismo cósmico-celestial (pós-humano e intergaláctico), que mesclam a crença no progresso e na ciência com a tradição mística de certas linhas da teologia ortodoxa. Maiakovski, no seu teatro, procede em relação a estas referências de forma instrumental, despudoradamente politizada e maioritariamente humorística; já na poesia, a sua abordagem tem outros matizes. Todos estes elementos são construtivos, mas talvez muito mais importante do que tudo isto seja a vivência vertiginosa e empenhada – em tempo real – da Revolução Soviética. Talvez não exista nada que mais cruamente exponha os anacronismos e as contradições que com eles se gera numa sociedade do que um processo



revolucionário em curso. O novo e o velho colidem violentamente e geram circunstâncias imprevisíveis, tensões insanáveis entre a definição do destino e os caminhos para lá chegar. Eu já existia no nosso PREC, mas sou demasiado novo para me lembrar...

O poeta da Revolução explora estes *encontros imediatos* na sua obra: ela é feita de experimentalismo formal, de introspeção, de engajamento, mas também de crítica política, de humor e de ironia. Maiakovski, enquanto artista-ativista, pratica como poucos algo que é extremamente complexo: estar dentro e ser lucidamente crítico.

Outra característica marcante do seu trabalho é o fulgor romântico e amoroso que anima muitos dos seus poemas – não sem alguma pena, temos de constatar que o Maiakovski apaixonado compareceu menos assiduamente aos nossos ensaios. Mesmo assim, aqui e ali ainda o conseguimos encontrar, antes de ele se juntar à longa lista de poetas suicidas.

Com a ajuda de Regina Guimarães, selecionámos alguns poemas e excertos de peças teatrais em que está presente a ideia de viagem no tempo, de elasticidade do espaço-tempo, em que se cruzam linhas temporais e em que certas personagens podem aparecer em tempos que não são o seu para desestabilizar e esclarecer a realidade (o pequeno-burguês em *O Percevejo* ou a Mulher Fosforescente em *Os Banhos*, por exemplo). A poesia diretamente endereçada aos “honrados camaradas do futuro” também se faz ouvir neste nosso *Regresso do Futuro*. Não resistimos a adicionar um outro elemento que se afasta um pouco desta matriz orientadora. O motivo é simples e a anomalia metodológica será seguramente compreendida: por um lado, são objetos tão únicos e tão pouco conhecidos da generalidade do público que não conseguimos deixar de os partilhar; por outro, a sua existência em cena traz uma consistência ao conjunto que é bem-vinda numa dramaturgia assumidamente feita de fragmentos.

O estranho caso do quase desaparecimento deste poeta do panorama cultural português (o caso brasileiro é diferente) em pleno “fim-da-história”, daria um interessante caso de estudo cultural/forense.



A edição de uma seleção de poemas traduzidos por Adolfo Luxúria Canibal é uma relevante exceção. Mas, de qualquer modo, não é a reparação desta lacuna que nos move, preferimos assumir o hiato, a descontinuidade e, à boa maneira vanguardista, tentar inaugurar uma nova época.

O Teatro de Ferro convidou o Teatro de Marionetas do Porto, sob a direção de Isabel Barros, para embarcar nesta jornada feita de teatro das coisas e dos humanos. O convite transformou-se em trabalho e o próprio trabalho resultou num animado encontro de gerações de artistas que habitaram o repertório das Marionetas do Porto e do Teatro de Ferro em épocas diferentes e que, de uma forma ou outra, estiveram ligados à génese do próprio Teatro de Ferro e à vida de ambas as companhias. Neste processo de criação, descobriu-se e/ou inventou-se uma linguagem comum a partir da qual a equipa, como um corpo ágil, pôs em marcha a nossa bela máquina-do-teatro. Esta peça-reencontro celebra também o legado de João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), um artista fundamental da marioneta contemporânea portuguesa, meu mestre e amigo.

Regressar a esta obra – depois da sua estreia no FITEI 2021 e da sua curta carreira no São Luiz, no FIMFA Lx, e no Cine-Teatro Curvo Semedo, no âmbito do Encontro Internacional de Marionetas de Montemor-o-Novo – e voltar a apresentá-la no Porto, desta vez no FIMP 2022, com o Teatro Nacional São João, é também uma bela oportunidade para vos convidar a viajar no teatro-do-tempo de Maiakovski.

FICHA TÉCNICA TNSJ

PRODUÇÃO EXECUTIVA EUNICE BASTO | DIREÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA | ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO FILIPE SILVA | DIREÇÃO DE CENA CÁTIA ESTEVES | LUZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ADÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, MARCELO RIBEIRO, NUNO GONÇALVES | MAQUINARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO QUARESMA, JOEL SANTOS, JORGE SILVA, LÍDIO PONTES, NUNO GUEDES, PAULO FERREIRA | SOM JOEL AZEVEDO (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO BICA, LEANDRO LEITÃO | VÍDEO FERNANDO COSTA, HUGO MOUTINHO

APOIOS TNSJ

Castanheira x pedras&pêssegos

APOIOS À DIVULGAÇÃO

COMBOIOS DE PORTUGAL | FIMFA | Jornal Notícias | STCP | OLIVEIRA

AGRADECIMENTOS

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
MR. PIANO/PIANOS RUI MACEDO (PORTO)

EDIÇÃO

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

FOTOGRAFIA SUSANA NEVES,
DANIEL MONTECINOS
DESIGN GRÁFICO SAL STUDIO
IMPRESSÃO GRECA ARTES GRÁFICAS, LDA.

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

“O que há de pedra em mim?”

Excerto de uma entrevista com MANUELA INFANTE.*

Tens vindo a afastar-te cada vez mais do humano, e em outras entrevistas definiste a tua prática como uma “dramaturgia feminista não-humanista”, colocando em lados opostos ambos os conceitos. Porquê?

Sabemos a quem se refere este humano: na construção do humanismo, diz-se “homem” para dizer “humanidade” e é sabido que esse “homem” deixa logo de fora a mulher. Penso que uma dramaturgia feminista tem de partir de um questionamento e constituir-se como uma voz válida no paradigma patriarcal. Essa voz tem certas características e reconheço o esforço de escrita de uma dramaturgia feminista, resultando quase sempre em exercícios de tematização dos problemas do feminismo. Parece-me mais poderoso – no sentido de abalar o patriarcado – pensar noutras disciplinas, modificar as estruturas formais. Daí nasce esta dramaturgia ramificada, mineral. São maneiras de questionar as formas dramáticas hegemónicas que herdámos de uma cultura teatral e literária patriarcal e antropocêntrica. Grande parte do questionamento do paradigma do humano reside em questionar a supremacia masculina, branca, europeia, especista. Estão todas amarradas, não são independentes.

De que forma vais desenvolvendo, na prática, um espetáculo como este?

Chamo à metodologia que uso “imitar a não-humanidade com o corpo da obra”, o que quer dizer, no fundo, recolher os sinais da alteridade com que estou a trabalhar. Para falar de pedras, recolho delas a forma que vou empregar para sobre elas discorrer. Há nisso um exercício fenomenológico, que tem que ver com coligar do que se observa os meios formais através dos quais se vai falar sobre o observado. Dessa imitação vem a ideia de que a pedra é uma acumulação de camadas que se sedimentam com o tempo. Seguindo esse princípio, trata-se de propor novos modelos de narração e de representação.

Cómo Convertirse en Piedra é “irmã” da peça anterior, *Estado Vegetal*, no sentido em que usa o mesmo método. Neste espetáculo, a alteridade radicaliza-se. Se antes se compartilhava a vida com as plantas, nesta peça faz-se teatro – que é, por excelência, vivo – imitando algo não-vivo. Há um desejo de levar esta prática mais longe, ver até que ponto este exercício se aguenta. Em *Estado Vegetal*, já usava o *loop*, mas agora tiro partido de três, que se inter põem e têm memória, acionados por cada um dos atores através de um pedal de *loops*. Isso permitiu-me chegar a uma forma de escrita que já desenvolvera antes, mas que se complexifica aqui e se estende por toda a peça. O *loop* é o suporte estrutural de *Cómo Convertirse en Piedra*.

A pergunta-chave do espetáculo é: o que há de pedra em mim? Daí surge a ideia do ser vivo e do ser não-vivo. Fala-se da estrutura óssea dos seres humanos e da sua mineralidade como sendo o não-humano. Abre-se assim uma consciência de que não somos só seres vivos, mas também seres não-vivos. Por isso, as personagens transportam os seus cadáveres, estão duplicadas na sua versão não-viva. Desde o primeiro dia, e de forma muito intuitiva, construímos



os nossos próprios cadáveres, e daí em diante, durante meses de ensaios, os atores carregaram esses corpos, e nisso há algo muito emotivo. A demanda da própria morte ou da própria não-vida é um questionamento existencial que todos partilhamos. Acredito que esta metodologia alberga muitas formas de trabalho que tentam olhar para estas questões não apenas de uma maneira conceptual.

O teu trabalho parece ter-se tornado cada vez mais interdisciplinar, da ordem da instalação artística, onde é essencial a luz, a dança, o som.

Isso parte do facto de que para mim uma das linguagens básicas é a sonoridade, a música. As minhas peças estão a meio caminho entre o concerto e o teatro. Concerto não na aceção de que se cantam canções, mas onde se apela aos sentidos de uma forma completamente diferente da de uma peça de teatro. Um concerto toca espaços sensoriais mais do domínio da contemplação e não tanto do entendimento. O meu interesse por este tipo de experiência, mais esteticamente inteira, também reflete a minha resistência a que as obras teatrais sejam apenas entendidas como algo que carrega um sentido, entregando-nos leituras ou críticas da realidade. Acho que há um lado muito antropocêntrico neste olhar para o teatro só por esse prisma, daí o exercício consciente de criar projetos mais musicais. Fui assim chegando a textos cada vez mais absurdos. Em *Cómo Convertirse en Piedra*, há cenas que se parecem com o Beckett de *À Espera de Godot*, o que foi surpreendente para mim, porque trata-se de contrariar a ideia do teatro como um lugar onde se vai para ler ou compreender o mundo.

* Por **Denisse Espinoza**. In versão online da revista *Palabra Pública* (Universidad de Chile), 6 de outubro, 2021.

TEATRO CARLOS ALBERTO
12 OUTUBRO 2022
QUI 19:00

MAIAKOVSKI – O REGRESSO DO FUTURO

ENCENAÇÃO E CENOGRAFIA IGOR GANDRA

**A PARTIR DE TEXTOS
E POEMAS DE
VLADIMIR MAIAKOVSKI**

**ACOMPANHAMENTO ARTÍSTICO
ISABEL BARROS**

**TRADUÇÃO E APOIO À DRAMATURGIA
REGINA GUIMARÃES**

**MARIONETAS E OBJETOS
EDUARDO MENDES, IGOR GANDRA,
JOÃO PEDRO TRINDADE**

**SONOPLASTIA
IGOR GANDRA**

**DESENHO DE LUZ
FILIPE AZEVEDO**

**PERCUSSÕES
JOÃO PAIS FILIPE**

**MISTURA E MASTERIZAÇÃO
JOSÉ ARANTES**

**OPERAÇÃO DE SOM
EDUARDO MALTEZ**

**REALIZAÇÃO PLÁSTICA
E OFICINA DE CONSTRUÇÃO
EDUARDO MENDES, FILIPE AZEVEDO,
JOÃO PEDRO TRINDADE, MÁRIO GANDRA,
RUI OLIVEIRA, CARLOTA GANDRA,
CATARINA LOPES**

**PRODUÇÃO EXECUTIVA
CARLA VELOSO, SOFIA CARVALHO**

**INTERPRETAÇÃO
CARLA VELOSO, EDUARDO MENDES,
MICAELA SOARES, MATILDE GANDRA,
RUI OLIVEIRA, VÍTOR GOMES**

**COPRODUÇÃO
TEATRO DE FERRO, TEATRO DE
MARIONETAS DO PORTO, FITEI (2021)**

**ESTREIA
7 MAI 2021
TEATRO MUNICIPAL DO PORTO – RIVOLI**

**DUR. APROX.
1:00
M/16 ANOS**





O FIMP APRESENTA ESTE ESPETÁCULO EM PARCERIA COM O FESTIVAL DE OTOÑO DE LA COMUNIDAD DE MADRID, FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ, FUNDACIÓN TEATRO A MIL E DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE CHILE.

TEATRO CARLOS ALBERTO

15+16 OUTUBRO 2022

SÁB 19:00 DOM 16:00

CÓMO CONVERTIRSE EN PIEDRA

ENCENAÇÃO, DRAMATURGIA E DESENHO DE SOM MANUELA INFANTE

DESIGN
ROCIO HERNÁNDEZ

IMAGEM
PABLO MOIS

DESENHO AUDIOVISUAL
E PROGRAMAÇÃO
ALEX WAGHORN

COREOGRAFIA
DIANA CARVAJAL

COLABORAÇÃO MUSICAL
VALENTINA VILLARROEL
MARCOS MEZA

COM MÚSICA DE
ELIANE RADIGUE, PAULINE OLIVEROS,
KALI MALONE, SENYAWA,
BEVERLY GLENN-COPELAND

OPERAÇÃO DE SOM
DIEGO BETANCOURT, ISABEL ZÚÑIGA

DIREÇÃO TÉCNICA
JULIO ESCOBAR

INVESTIGAÇÃO TEÓRICA E DRAMATURGIA
CAMILA VALLADARES

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
CARMINA INFANTE, SERGIO GILABERT

INTERPRETAÇÃO
MARCELA SALINAS, ALIOCHA DE LA
SOTTA, RODRIGO PÉREZ

COPRODUÇÃO
CENTRO CULTURAL MATUCANA 100,
FUNDACIÓN TEATRO A MIL, NAVE, PARQUE
CULTURAL DE VALPARAÍSO (CHILE), KYOTO
EXPERIMENT FESTIVAL (JAPÃO)

ESTREIA
23 SET 2021
CENTRO CULTURAL MATUCANA 100 (CHILE)

DUR. APROX.
1:30
M/16 ANOS

ESPETÁCULO EM LÍNGUA CASTELHANA,
LEGENDADO EM PORTUGUÊS.

O TNSJ É MEMBRO



fimp'22

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

