
TEATRO
NACIONAL
S.JOÃO

FINISTERRA

MOSTRA DE ESPETÁCULOS INTERNACIONAIS
INTERNATIONAL PRODUCTIONS SHOWCASE



P. 20

TEATRO SÃO JOÃO

27+28 JAN 2023

sex/fri—21:00
sáb/sat—19:00

dur. aprox. playing time 1:20

Iphigénie

de/by Tiago Rodrigues

encenação / directed by

Anne Théron

Théâtre National de Strasbourg (França/France)
Teatro Nacional São João (Portugal)

P. 32

TEATRO CARLOS ALBERTO

3+4 FEV/FEB 2023

sex/fri—21:00
sáb/sat—19:00

dur. aprox. playing time 1:30

Decalogue of Anxiety

direção artística / artistic direction

Margarita Mladenova, Ivan Dobchev

Theatre Laboratory Sfumato (Bulgária/Bulgaria)
Théâtre National du Luxembourg (Luxemburgo)
National Theatre of Northern Greece (Grécia)

P. 38

TEATRO SÃO JOÃO

10+11 FEV/FEB 2023

sex/fri—21:00
sáb/sat—19:00

dur. aprox. playing time 1:30

Prometheus ‘22

de/by Ágnes Kali, Gábor Tompa

encenação / directed by

Gábor Tompa

Hungarian Theatre of Cluj (Roménia/Romania)
Constanța State Theatre (Roménia/Romania)
SNT Drama Ljubljana (Eslovénia/Slovenia)

P. 46

TEATRO SÃO JOÃO

17+18 FEV/FEB 2023

sex/fri—21:00
sáb/sat—19:00

dur. aprox. playing time 2:00

Focs/Vatre

a partir de *Feux* / based upon *Feux*

de/by Marguerite Yourcenar

encenação / directed by

Carme Portaceli

Teatre Nacional de Catalunya (Espanha/Spain)
Yugoslav Drama Theatre (Sérvia/Serbia)

P. 50

TEATRO CARLOS ALBERTO

24+25 FEV/FEB 2023

sex/fri—21:00
sáb/sat—19:00

dur. aprox. playing time 1:05

Iokasté

texto e encenação / written and directed by

Lukáš Brutovský

Prague City Theatres (República Checa/Czech Republic)
SKD Martin (Eslováquia/Slovakia)

A LABORATORY OF MEMORY AND OF THE FUTURE

The theatre, just like Europe, can be defined in many ways. Europe, just like the theatre, contains multitudes.

Thirty years ago, the Union des Théâtres de l'Europe was founded on this belief and built as a "multinational house". A *Théâtre sans Frontières*. So, how to rekindle that drive, how to affirm those objectives in the third decade of the 21st century, amidst a world trauma, a catastrophe called Covid-19, that painfully reminded us of our differences and distances, of our fragility and our mortality? How to build mutual relationships, how to make agreement and disagreement (and whatever may lie in between) the cornerstone of a new beginning, when Europe faces yet again the violence of war? What is the way forward for us, for the UTE? One thing seems clear: we must not be afraid to tackle the most pressing issues, questions and themes of our times. Issues that may inspire us all – citizens, artists, audiences – to develop, to grow stronger and to reflect upon ourselves and our everyday actions.

Such is the main objective of the Catastrophe project that reaches its fruition with Finisterra – International Productions Showcase: the (re)construction of something bigger than each one of the member theatres alone. A roof, a port, a meeting point, a place of freedom and imagination, enabling us to reactivate our interrelations, our solidarity, instilling new energy and purpose into our institution, the Union – and, essentially, allowing us yet again

> "[…] to contribute to the building of the European Union through culture and theatre, to encourage a collective cultural movement that breaks through language barriers in order to develop an art theatre which is seen as a vector of fraternity among people." (Jack Lang)

In 2023, the pandemic, the war and our everyday strife give us a picture of Europe that seems very far away from the words of Jack Lang. The fragility of the social, cultural and economic experiment we call Europe is an open wound that must be dealt with. A wound that festers with the politics of fear and hostility, and with divisive issues such as gender, migration, welfare, identity, environment, wealth, etc. A wound that affords an opportunity for charlatans to peddle the false remedies of populism and alternate realities through an overdose of media and a deluge of opinion rather than fact.

Finisterra is the beginning of a possible response to these afflictions. The theatre as a laboratory for debating the political and social agenda of our cities, our communities. The theatre as a catalyst of thought, paving the way for discussion through artistic creation and partnership, the fusion of horizons.

Finisterra is also the beginning of a possible way to rediscover the prime objective of the UTE: the establishment of a network of theatres that jointly set out to create a theatre of Europe based on diversity, democracy, humanism, solidarity and sustainability.

The Teatro Nacional São João is fully committed to Finisterra, not because of its UTE membership, not because of the diktat of internationalization, but because we believe that the creation of a theatre forum, where exchange and debate based on the individual cultural heritage of each participant is fostered, remains as one of the most important aspects of our mission as a National Theatre.

In other words: to become a meeting point, a turning point, to bring together different generations and backgrounds through artistic creation, should be the foundation of our House.

The theatre, as a laboratory of memory and of the future, able to contain multitudes, is still, therefore, one of the best vaccines against the fear and fury of the present.

NUNO CARDOSO
Artistic Director of Teatro Nacional São João

UM LABORATÓRIO DA MEMÓRIA E DO FUTURO

O teatro, assim como a Europa, pode ser definido de muitas formas. A Europa, assim como o teatro, contém multidões.

A União dos Teatros da Europa foi fundada há trinta anos com esta convicção em mente, e construída como uma "casa multinacional". Um *Théâtre sans Frontières*. De que modo poderemos reavivar esse ímpeto e reafirmar tais propósitos nesta terceira década do século XXI, ante um trauma global, uma catástrofe chamada covid-19, que tão dolorosamente veio recordar-nos das nossas diferenças e distâncias, da nossa fragilidade e mortalidade? Como poderemos firmar relações mútuas e fazer do acordo e do desacordo (e de tudo o que medeia entre um e outro) a pedra angular de um novo começo, num tempo em que a Europa volta a enfrentar a violência da guerra? Para nós, para a UTE, qual o rumo a tomar de ora em diante? Uma coisa parece evidente: não podemos esquivar-nos a confrontar os problemas, as questões e os temas mais prementes dos nossos tempos; os problemas que poderão inspirar-nos a todos – cidadãos, artistas, públicos – a crescer, a ganhar forças e a refletir sobre nós mesmos e os nossos comportamentos quotidianos.

Eis, pois, o principal objetivo do projeto Catastrophe, que se concretiza em Finisterra – Mostra de Espetáculos Internacionais: a (re)construção de qualquer coisa maior do que cada um dos teatros membros isoladamente. Um teto, um porto, um ponto de encontro, um espaço de liberdade e imaginação, que nos possibilite reativar as nossas relações, a nossa solidariedade, e injetar nova energia e um novo sentido de propósito na nossa instituição, a União – e que, essencialmente, nos permita uma vez mais

> "[…] contribuir para a construção da União Europeia através da cultura e do teatro, incentivar um movimento cultural coletivo capaz de superar barreiras linguísticas e desenvolver uma arte teatral entendida como um vetor de fraternidade entre os povos." (Jack Lang)

Em 2023, a pandemia, a guerra e os desafios da vida quotidiana dão-nos um retrato da Europa que parece muito distante das palavras de Jack Lang. A fragilidade dessa experiência social, cultural e económica a que chamamos Europa é uma ferida aberta que temos de confrontar. Uma ferida que supura com a política do medo e da hostilidade e com questões fraturantes, como as que envolvem o género, a migração, o Estado social, a identidade, o ambiente, a distribuição da riqueza, etc. Uma ferida de que os charlatães tiram proveito para apregoarem os falsos remédios do populismo e das realidades alternativas através de um excesso de exposição mediática e de um dilúvio de opiniões, mais do que de factos.

Finisterra marca o início de uma resposta possível a estas convulsões. O teatro como um laboratório para a discussão da agenda política e social das nossas cidades e comunidades. O teatro como elemento catalisador do pensamento crítico, preparando o caminho para o diálogo através da criação e da cooperação, da fusão de horizontes.

Finisterra marca também o início de uma forma possível de redescobrir o principal objetivo da UTE: a criação de uma rede de teatros capaz de construir, num esforço conjunto, um teatro da Europa baseado em valores como a diversidade, a democracia, o humanismo, a solidariedade e a sustentabilidade.

O Teatro Nacional São João está plenamente empenhado em Finisterra, não porque o seu vínculo à UTE assim o impõe, não devido ao *diktat* da internacionalização, mas porque acreditamos que a criação de um teatro-fórum, que incentive o intercâmbio e o debate com base no património cultural específico de cada um dos participantes, é uma das nossas principais missões enquanto Teatro Nacional.

Dito de outra forma: tornarmo-nos um ponto de encontro, um ponto de viragem, unindo assim diferentes gerações e tradições através da criação artística, deve constituir a base desta nossa Casa.

O teatro é um laboratório da memória e do futuro, capaz de conter multidões, e, por isso mesmo, continua a ser uma das mais eficazes vacinas contra o medo e a fúria do presente.

NUNO CARDOSO
Diretor Artístico do Teatro Nacional São João

THOUGHTS ON FINISTERRA

Two years ago, right at the outburst of the pandemic, the Union des Théâtres de l'Europe celebrated 30 years since its foundation. A year later, another important anniversary followed: the centenary of the birth of Giorgio Strehler, the visionary theatre director and European humanist, who along with Jack Lang, then French Minister of Culture, founded this outstanding international community, bringing together some of our continent's most influential theatres.

Strehler's dream was to create a network of committed and exceptional artists and theatres, which through their permanent collaboration and artistic exchange would establish a bridge between different cultures and make theatre the ambassador of high cultural, moral, ethical and human values. For many years, one of the Union's most important achievements was the UTE annual festival, alternately hosted by each of its member theatres, an occasion for showing the latest and best productions of the Union's members, as well as some of the most powerful new tendencies in European theatre. This event was held for more than 15 years, and then, due to the 2008 economic crisis, as well as to tensions within the organization, it came to a sudden halt.

In 2019, after a 11-year hiatus with overly negative effects on the Union's collaborative projects, we decided to revive this important and ambitious festival in Cluj, Romania, featuring performances from 14 of our 15 member theatres, and set about to resume the annual periodicity of this vital event.

Unfortunately, the global pandemic prevented the festival from happening in the last two years. As the crisis in Europe and the entire world deepened with the outburst of the devastating war in Ukraine, in addition to more than two dozen other ongoing wars in Africa, the Middle East and Latin America, we felt the responsibility to reconsider the place and role of the theatre and its stance in safeguarding human values worldwide, and to send a strong message for peace and solidarity. Therefore, as the result of the efforts of the entire Board of Directors and especially of two of its leading members, Vice-President Nuno Cardoso and Secretary Florian Hirsch, we launched Catastrophe, the Union's largest project since 2019, which comprises five co-productions involving the participation of twelve theatres from all over Europe.

The starting point was Greek drama, as the root of European theatre – plays from ancient times adapted for contemporary situations. It is an excellent opportunity to reflect on the meaning of theatre-making and on how this endangered art form can awaken our conscience and raise our awareness of the urgent need to act while we still have time to avoid a global catastrophe.

However, Finisterra – the showcase where all these works will be presented thanks to Teatro Nacional São João – is not the end of the world. In fact, it is a new beginning for the hope that artists from different parts of the Old Continent may work together and wholeheartedly to fulfil the mission that both Hamlet and Strehler have entrusted to us as a weighty legacy: to hold up a mirror to nature and make this world a better place to live in.

GÁBOR TOMPA
President of the Union des Théâtres de l'Europe

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE FINISTERRA

Há dois anos, coincidindo com o início do surto pandémico, a União dos Teatros da Europa celebrou o 30.º aniversário da sua fundação. Seguiu-se, um ano depois, outra data importante: o centenário do nascimento de Giorgio Strehler, encenador visionário e humanista europeu, o qual, juntamente com Jack Lang, então ministro da Cultura francês, fundaria esta notável comunidade internacional que reúne alguns dos mais influentes teatros do nosso continente.

O sonho de Strehler era criar uma rede de artistas e teatros empenhados e excecionais que, mediante relações permanentes de colaboração profissional e intercâmbio artístico, pudessem estabelecer pontes entre diferentes culturas e fazer do teatro um embaixador de elevados valores culturais, morais, éticos e humanos. Durante muitos anos, uma das mais destacadas realizações da UTE foi o seu festival anual, organizado alternadamente por cada um dos seus membros, no âmbito do qual se apresentavam as melhores e mais recentes produções dos teatros membros, bem como algumas das principais novas tendências do teatro europeu. O evento celebrou-se ao longo de mais de quinze anos, até que, devido à crise económica de 2008, bem como a tensões internas da organização, foi bruscamente interrompido.

Em 2019, após um hiato de onze anos com efeitos muito negativos sobre os projetos colaborativos da União, decidimos reanimar esse grande e ambicioso festival em Cluj, na Roménia, com espetáculos produzidos por 14 dos nossos 15 teatros membros, na intenção de retomar a periodicidade anual deste importante evento.

Infelizmente, a pandemia global obrigou à suspensão do festival nos dois últimos anos. Ante o agravamento da crise na Europa e no resto do mundo com o estalar da devastadora guerra na Ucrânia – que veio somar-se a mais de duas dúzias de outros conflitos armados em África, no Médio Oriente e na América Latina –, sentimo-nos compelidos a repensar o lugar e a função do teatro, bem como o seu papel na salvaguarda de valores humanos universais, e a fazer passar uma mensagem inequívoca em defesa da paz e da solidariedade. Surgiu assim, em resultado dos esforços de toda a Direção e, em particular, de dois dos seus principais membros – o vice-presidente Nuno Cardoso e o secretário Florian Hirsch –, o projeto Catastrophe, a mais ambiciosa iniciativa da UTE desde 2019, reunindo cinco coproduções em que colaboram doze teatros de toda a Europa.

O ponto de partida foi o teatro grego clássico, que está na origem do teatro europeu – peças da Antiguidade adaptadas ao contexto contemporâneo. O projeto constitui uma excelente oportunidade para refletir sobre o significado do teatro e o modo como esta forma de arte em risco de desaparecimento pode despertar consciências para a necessidade de agir antes que uma catástrofe humana à escala global se torne inevitável.

Contudo, Finisterra – a mostra que reunirá no Porto todas essas coproduções graças à hospitalidade do Teatro Nacional São João – não é o fim do mundo. Na verdade, marca um novo início – o da esperança de que artistas de diversos pontos do Velho Continente possam trabalhar em conjunto, generosamente, para cumprir a missão e fazer justiça ao ponderoso legado que Hamlet e Strehler nos entregaram: refletir a realidade e fazer do mundo um lugar melhor.

GÁBOR TOMPA
Presidente da União dos Teatros da Europa

Tempo fora dos eixos

Sobre o projeto europeu Catastrophe, a nossa Idade da Ansiedade e o Renascimento do Teatro

FLORIAN HIRSCH
Dramaturgista do Théâtre National du Luxembourg
e Secretário da Direção da União dos Teatros da Europa

1. Missão impossível

A catástrofe é um ser humano num elevador.

Não apenas em *Hamlet*, como também na peça de Heiner Müller *A Missão*, o tempo está claramente fora dos eixos: um funcionário anónimo é convocado pelo seu superior, o "Número Um", que deverá encarregá-lo de uma qualquer missão misteriosa sobre a qual nada sabe. No elevador que o conduz ao alegado piso do poder executivo, o homem sente-se subitamente desligado do tempo e do espaço, da própria existência, e até o seu relógio de pulso parece ter sido afetado por esta experiência catastrófica: "Parece que há qualquer coisa que não bate certo, mas já não há tempo para confirmar as horas: estou sozinho no elevador, sem me ter apercebido da saída dos outros. Com um medo que me gela as raízes do cabelo, observo o meu relógio, de onde já não consigo tirar os olhos. Os ponteiros deslocam-se em círculo no mostrador dos números com crescente velocidade, de tal modo que, entre um pestanejar e outro, passam cada vez mais horas. Tenho a certeza de que algo não bate certo há já algum tempo: com o meu relógio, com este elevador, com o tempo. […] O tempo está fora dos eixos e algures, no quarto ou no vigésimo andar (a dúvida corta-me o cérebro desleixado como uma faca), o chefe (a quem eu em pensamento chamo o Número Um) espera-me numa sala, provavelmente ampla e luxuosa, sentado à secretária possivelmente situada junto à parede do fundo, face à entrada, com uma missão para me entregar, a mim, um falhado. É possível que o mundo se tenha desconjuntado e que a minha missão, de tal modo importante que o chefe faz questão de a comunicar pessoalmente, tenha já perdido qualquer sentido por causa do meu desleixo. INOPERANTE, na linguagem dos funcionários que eu aprendi tão bem (ciência supérflua!), EM PROCESSOS que ninguém mais verá, porque continham as últimas medidas possíveis contra a catástrofe, que eu começo agora a viver, fechado neste elevador endoidecido com o meu relógio de pulso descontrolado. Um desesperado sonho dentro do sonho: girando sobre mim próprio, tenho a capacidade de transformar o meu corpo num projétil que atravessa o teto do elevador e ultrapassa o tempo. […] Saio do elevador na paragem seguinte e encontro-me sem missão, de gravata agora desnecessária ainda ridiculamente apertada por baixo do queixo, numa rua de aldeia no Peru."

É marcante e quase desolador que, na peça de Müller, mesmo as últimas medidas possíveis contra a catástrofe se tenham tornado, digamos, impossíveis, e a missão desprovida de sentido. O elevador regurgita o funcionário numa região "exótica" da América Latina – outra antiga colónia explorada pelo Ocidente – e, de um momento para o outro, o homem dá por si num lugar sobre o qual nada sabe, com uma missão a cumprir que lhe é ainda mais desconhecida. O elevador é uma espécie de portal para Finisterra. Uma máquina que transforma drasticamente a existência. Um abalo. Um ponto de viragem, sem volta atrás. Este elevador disfuncional põe tudo de pernas para o ar, tal como a *katastrophé* no teatro grego antigo. A catástrofe não está apenas no mundo que nos rodeia, não é algo de meramente exterior a nós, humanos. É também interior. Está dentro de nós.

O inquietante monólogo do elevador de Müller ocupa um lugar proeminente numa das cinco coproduções europeias – *Decalogue of Anxiety* – em apresentação no âmbito de Finisterra – Mostra de Espetáculos Internacionais, organizada pelo Teatro Nacional São João. Cinco espetáculos muito especiais e fora do comum, uma série de peças que, em conjunto, dão forma ao projeto teatral transnacional Catastrophe.

Heiner Müller, o poeta e dramaturgo dividido entre Leste e Oeste, entre cohibas e Jack Daniel's, possuía, em maior grau do que muitos autores do seu tempo, um infalível sentido de *catástrofe*. Basta lembrar que, na sua *Máquina Hamlet*, encontramos Hamlet na praia a falar para as ondas, de costas voltadas para "as ruínas da Europa". Um profeta da Idade da Ansiedade que é a nossa (sendo o profeta Müller, bem como Hamlet/Ofélia/Electra), uma idade que, ainda não há muito tempo, a maioria de nós talvez não conseguisse prever. Certamente que não, pelo menos, entre a queda do Muro de Berlim em 1989 e os ataques do 11 de Setembro, um período em que, para alguns, a História – seja lá o que isso for – parecia até ter chegado ao fim. Desde então, o mundo, de modo gradual e incontestável, "saiu dos eixos", ao ponto de nos encontrarmos hoje uma vez mais confrontados com ruínas na Europa, ruínas de guerra.

2. Vírus & Guerra

"DEUS NÃO É UM HOMEM NÃO É UMA MULHER É UM VÍRUS", escreveu Heiner Müller, uma vez mais, num rascunho adequadamente intitulado *A Guerra dos Vírus*, com que inicialmente pretendia concluir a peça *Germânia 3*. O texto narra o encontro de um autor e de um encenador, ambos ébrios, num teatro vazio.

No início do projeto Catastrophe havia apenas teatros vazios e, muito possivelmente, um bom número de dramaturgos e encenadores embriagados. No início havia a pandemia – e os esforços de adaptação à mesma por parte das instituições teatrais e dos que as representam e constituem. Em toda a parte. Foi em 2020, um período em que a maioria dos teatros da Europa teve de fechar portas ou, pelo menos, de enfrentar sérias restrições, que o presidente Gábor Tompa, o vice-presidente Nuno Cardoso, a Direção e os membros da União dos Teatros da Europa lançaram a ideia de um projeto teatral europeu de larga escala. Ao mesmo tempo que o trabalho teatral tal como o conhecíamos, tal como até então o tínhamos praticado diariamente, se tornava cada vez mais uma "missão impossível", e que o imprevisível futuro se tornava cada vez mais sombrio e incerto, muitos dos membros da UTE começaram a dialogar de modo diferente. Felizmente, não estávamos sozinhos no elevador da ansiedade. O tempo "fora dos eixos", o tempo de confinamento, acabaria por se revelar um tempo de troca de ideias e de reflexão criativa. Uma reunião virtual conduziria a outra e… Zoom!… nascia Catastrophe. E tornou-se viral. Evidentemente, estou a simplificar um processo muito mais complexo – o facto é que, uma vez concebido, o projeto tornou-se contagioso.

O objetivo foi, desde o início, o de transformar o trauma global causado pela pandemia e pelos problemas que a mesma originou e amplificou numa oportunidade para redescobrir os princípios fundadores da UTE, a criação de um *Théâtre de l'Europe*, de modo a que pudéssemos uma vez mais, para citar o cofundador da UTE e antigo ministro da Cultura francês Jack Lang, "contribuir para a construção da União Europeia através da cultura e do teatro, incentivar um movimento cultural coletivo capaz de superar barreiras linguísticas e desenvolver uma arte teatral entendida como um vetor de fraternidade entre os povos. A UTE promove produções e coproduções, intercâmbios teatrais e experiências partilhadas, sem deixar de respeitar as identidades e culturas individuais. […] Traçada em continuidade, a soma destas atividades ajuda a elucidar os objetivos das políticas artísticas e culturais que visam reforçar a cooperação artística e a circulação transnacional na Europa".

Nesta nossa era da ansiedade e da divisão, o conceito parece ser ainda mais relevante do que nos tempos da criação da UTE, no início da década de 1990, em que o estado de espírito geral era ligeiramente mais otimista. Trata-se de repensar, reinventar e visionar a Europa do século XXI. Em 2020, o trauma global causado pela pandemia de covid-19 virou do avesso a vida quotidiana, infligindo sérios danos a diversos sectores sociais, culturais e económicos – uma catástrofe, tanto no sentido corrente como na aceção original da palavra. No sentido grego antigo, a *katastrophé* designava um momento de mudança brusca ou de grande convulsão. Um ponto de viragem. Uma reviravolta no enredo. Um acontecimento transformador.

O projeto concebido pela UTE e os seus parceiros visa precisamente explorar essa essência, examinar de uma nova perspetiva as convulsões causadas pela pandemia – uma perspetiva de renovação, de reafirmação do teatro enquanto espaço de reflexão e elemento de coesão numa Europa dividida. Sob a perspetiva específica da crise pandémica e da disrupção causada pela guerra na Ucrânia, Catastrophe representa a resistência. A recuperação. O legado e a diversidade da cultura europeia. Foi criado para dar proeminência ao papel do teatro, para o tornar essencial e fazer dele, uma vez mais, um laboratório para o debate político e social. Temas como a identidade, a democracia, a liberdade, a ecologia, a diversidade, a migração ou a distribuição da riqueza, para referir apenas alguns, não devem estar confinados ao espaço virtual, mas antes regressar à ágora, o espaço público central das antigas cidades-Estado gregas. Devem regressar aos teatros. Ao fazer do teatro, uma vez mais, o palco central (ou, pelo menos, um palco importante) do debate sobre o nosso futuro, procurávamos também redescobrir o principal objetivo da UTE enquanto tal: a criação de uma rede de teatros capaz de instituir, num esforço conjunto, um teatro europeu baseado em valores como a diversidade, a democracia, o humanismo, a solidariedade e a sustentabilidade. Pretendíamos incentivar um diálogo entre os teatros da UTE – e os seus potenciais parceiros exteriores – interessados em aderir ao projeto.

Uma vez que Catastrophe necessitava também de um *portal* comum, de um elevador que o conduzisse à mostra Finisterra, no Porto, como ponto de encontro das várias coproduções, escolhemos a dramaturgia grega – as tragédias e a mitologia da Grécia Antiga funcionando como uma espécie de esperanto da experiência europeia, particularmente na esfera das artes de palco. De modo a redescobrir uma base comum que pudesse unir-nos apesar de todas as nossas diferenças, o projeto dispôs-se a procurar os seus temas na matriz literária das raízes da democracia, criando desse modo uma tensão entre a tradição e a memória, por um lado, e a renovação e o futuro, por outro. Pretendíamos que este tipo de aliança permitisse uma variedade ilimitada de conceitos, formas e métodos – que garantisse, em suma, uma ampla liberdade artística aos participantes, os quais poderiam assim trazer para o projeto a sua diversidade linguística individual e as suas especificidades culturais.

Ao promover a produção transnacional de novas peças e espetáculos que confrontem os desafios da Europa de hoje, Catastrophe estabelece como principais objetivos a criação de um laboratório teatral vocacionado para o futuro, com base num processo de reflexão e criação de textos que abarquem a memória do legado cultural europeu. E também a criação e a consolidação de uma rede de parcerias capaz de desenvolver os meios necessários para que o teatro recupere um papel central no seio da comunidade, ao confrontar uma realidade que não só exige novas abordagens teatrais como também requer novas formas de mediação da experiência teatral através da abertura dos

seus processos de produção, tais como: conferências, ensaios de acesso livre, promoção de relações com a comunidade e o público, debates críticos, plataformas virtuais, projetos de tradução e edição, oficinas de escrita, programas educativos, etc.

Catastrophe visa regressar aos princípios fundadores da UTE, unindo importantes instituições teatrais da Europa ocidental e oriental, do Mediterrâneo e da antiga Jugoslávia. Os diretores artísticos, as companhias e as equipas administrativas e técnicas de nada menos do que doze teatros europeus trabalharam infatigavelmente para dar vida ao projeto, mesmo sem qualquer apoio financeiro por parte da União Europeia.

É verdadeiramente magnífico assistir à apresentação dos cinco espetáculos do projeto na cidade do Porto, onde, graças ao generoso apoio do Teatro Nacional São João, irão reunir-se os seguintes teatros: Constanța State Theatre (Constança, Roménia), Hungarian Theatre of Cluj (Roménia), National Theatre of Northern Greece (Salónica, Grécia), Prague City Theatres (Praga, República Checa), SKD Martin (Eslováquia), SNT Drama Ljubljana (Liubliana, Eslovénia), Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona, Espanha), Teatro Nacional São João (Porto, Portugal), Theatre Laboratory Sfumato (Sófia, Bulgária), Théâtre National de Strasbourg (Estrasburgo, França), Théâtre National du Luxembourg (Luxemburgo) e Yugoslav Drama Theatre (Belgrado, Sérvia).

Prometheus '22, coproduzido pelo Hungarian Theatre of Cluj, o Constanța State Theatre e o SNT Drama Ljubljana, e encenado por Gábor Tompa, baseia-se no antigo mito de Prometeu, que desafiou os deuses roubando-lhes o fogo – símbolo do conhecimento e da tecnologia – para o entregar à humanidade. Prometeu representa o esforço civilizacional do homem, bem como a excessiva ambição humana. Não foi certamente por acaso que a autora de *Frankenstein*, Mary Shelley, deu ao seu romance o subtítulo *O Prometeu Moderno*. Esta nova interpretação do velho mito explora o papel do intelectual contemporâneo no mundo fortemente dividido em que vivemos.

A chama arde ainda em *Feux*, a extraordinária obra de Marguerite Yourcenar adaptada ao palco pela autora espanhola María Velasco. Coproduzido pelo Teatre Nacional de Catalunya e o Yugoslav Drama Theatre, e encenado por Carme Portaceli, este espetáculo estabelece também uma ponte entre passado e presente, abordando os ideais amorosos da mitologia numa perspetiva contemporânea.

Iokasté toma como ponto de partida a tragédia clássica de Sófocles. Nesta nova versão da peça, coproduzida pelos Prague City Theatres e pelo Slovak Chamber Theatre de Martin, o encenador Lukáš Brutovský examina o mito para explorar mais a fundo o tema da masculinidade tóxica de um ponto de vista feminino – num tempo fora dos eixos. Por outro lado, em *Iphigénie*, adaptação livre do mito de Ifigénia, coproduzida pelo Théâtre National de Strasbourg e o Teatro Nacional São João, e encenada por Anne Théron, o autor, Tiago Rodrigues, altera o curso da história para lançar, ludicamente, uma série de questões: o que aconteceria se o destino dos homens deixasse de estar sujeito à vontade dos deuses? Algo como o livre-arbítrio é realmente possível? E o que aconteceria então a Ifigénia?

3. Renascimento

Catastrophe não se limita a unir países e cidades que, na vida quotidiana europeia, parecem ter pouco em comum, como Belgrado e Barcelona ou, digamos, Sófia e Luxemburgo, ou Estrasburgo e o Porto. Une também teatros e artistas de lugares muito diferentes. E, de facto, sem este projeto, alguns deles jamais se cruzariam. Em certos casos assistimos até a uma quase babilónica diversidade de línguas em palco, como em *Prometheus '22* ou em *Decalogue of Anxiety*.

Ainda que, na sua enfermidade, no sonho febril que acomete o palco em *Decalogue of Anxiety*, Raskolnikov, o protagonista de *Crime e Castigo* de Dostoiévski, imagine o mundo inteiro "condenado a tornar-se vítima de uma terrível, desconhecida e invisível epidemia mortal que atingira a Europa vinda da Ásia. Toda a gente sucumbia a uma qualquer nova triquina – criaturas microscópicas que invadiam o corpo humano. Tais criaturas eram fantasmas de mente e vontade próprias; os humanos mergulhavam na loucura e na raiva. Os infetados julgavam-se muito inteligentes, convictos da sua verdade, firmes nas suas conclusões científicas, razões morais, juízos e crenças. Cidades e nações inteiras foram infetadas e entraram em convulsão. Ninguém compreendia ninguém, toda a gente proclamava como verdadeira a sua verdade. Ninguém conseguia distinguir entre culpados e inocentes, entre bons e maus"…

Ainda que o tempo tenha saído dos eixos e ninguém saiba se nascemos para o voltar a pôr no lugar (ainda assim, não deveríamos assumi-lo como missão?)…

Ainda que a *catástrofe* esteja dentro e fora de nós e o elevador da ansiedade se recuse a parar – pelo menos, no andar que pretendíamos…

Ainda que uma grande ansiedade e medo e esperança nos assaltem ao reunir-nos no Porto, no extremo sudoeste do continente, vindos de toda a Europa para falar à rebentação do Atlântico, na mostra Finisterra, como o Hamlet de Heiner Müller…

Ainda que a missão possa parecer-nos impossível…

E ainda que nem sempre nos sintamos capazes de distinguir entre culpados e inocentes, bons e maus, Leste e Oeste, ou, vendo bem, entre a Europa e o mundo mais vasto, podemos ainda assim regozijar-nos simplesmente pelo que está a acontecer. Catastrophe. A reviravolta. O portal estelar. O ponto sem regresso. O palco. Não há tempo para confirmar as horas, mas apenas para um breve teste de som e ei-las… as luzes.

E no mais profundo inverno do nosso descontentamento podemos escutar um eco dessa canção que Beyoncé gravou durante a pandemia de covid-19, um eco dos carrilhões da liberdade, um eco de *Summer Renaissance*:

I'm feeling way too loose to be tied down
Can you see my brain open wide now?
Applause, a round of applause
Applause, a round of applause[1]

E o teatro não estará vazio.
Eis a última e a melhor, a medida possível e definitiva contra a *catástrofe*.

---

1 Sinto-me demasiado solta para me deixar prender
Vês como o meu cérebro se abre agora de par em par?
Palmas, uma salva de palmas
Palmas, uma salva de palmas

Time out of joint

On the european project Catastrophe, our Age of Anxiety and the Renaissance of the Theatre

FLORIAN HIRSCH
Head Dramaturge of the Théâtre National du Luxembourg
and Secretary of the Union des Théâtres de l'Europe Board of Directors

1. Mission Impossible

The catastrophe is a human being in an elevator.

Not only in *Hamlet*, but also in Heiner Müller's play *The Mission*, the time is clearly out of joint: an anonymous employee has been summoned by his boss, "Number One", to be sent on some kind of mysterious mission he knows nothing about. On the elevator to the alleged executive floor, the man suddenly feels detached from time and place, from existence, even his wristwatch seems to be affected by this catastrophic experience: "Something seems to be wrong with my watch, but there isn't any time for a time-check: I am, without realizing it, alone in the elevator. With a chill, which reaches into my scalp, I see the hands on my watch circle the dial with increasing speed, I can't tear away my eyes from it, between the bats of an eyelid more and more hours pass by. It dawns on me that something was wrong for some time: with my watch, with this elevator, with the time. […] The time is out of joint and somewhere in the fourth or twentieth floor (the or cuts like a knife through my negligent brain), in a spacious and plushy-appointed room, my boss (who I in my thoughts call Number One) waits behind his desk, which probably stands in the far end of the room facing the entrance, with a mission for me, the loser. Perhaps the world is going out of whack and my mission, which was so important that the boss wanted to assign it to me in person, has already become meaningless thanks to my negligence. NOT OPERATIVE in the language of the administrators, which I've learned so well (useless knowledge!), ON FILE, which no one will check anymore, because they contained the last possible measures against the catastrophe, whose beginning I'm now experiencing, locked in this elevator gone insane with a wristwatch gone haywire. Desperate dream within the dream: simply by rolling myself up, I have the ability to transform my body into a projectile, which catches up with time by shooting through the roof of the elevator. […] I leave the elevator at the next stop and stand without a mission in a village street in Peru, the now useless tie still ludicrously fastened underneath my chin."

It's striking and almost heartbreaking that, in Müller's play, even the last possible measures against the catastrophe have become, well, impossible, and the mission meaningless. The elevator spits out the man onto "exotic" Latin-American soil, another former colony exploited by the West, and from one minute to the next he finds himself in a place he doesn't know anything about, let alone what mission he would be expected to accomplish there. The elevator – a kind of gateway to Finisterra. A life-changing machine. A disturbance. A turning point and a point of no return. The dysfunctional elevator turns things upside down, just like the *katastrophé* in ancient Greek drama. The catastrophe is not only all around, not just outside us humans. It's on the inside, too. Inside of us.

Müller's disturbing elevator monologue is featured prominently in one of the five transeuropean co-productions – *Decalogue of Anxiety* – which are being presented in the framework of Finisterra – International Productions Showcase hosted by Teatro Nacional São João. Five very special shows that one does not come across every day, a series of plays which together add up to the large-scale cross-border theatre project Catastrophe. Heiner Müller, the poet and playwright torn between East and West, between cohibas and Jack Daniel's, had, even more than many other writers of his time, an infallible sense for the *catastrophe*. After all, in his *Hamletmachine*, Hamlet stands on the coast, speaking to the surf, his back turned to "the ruins of Europe". A prophet

for the age of anxiety we live in (the prophet being Müller, as well as Hamlet/Ophelia/Electra), an age most of us probably didn't see coming just a few years ago. Certainly not between the fall of the Berlin Wall in 1989 and 9-11, a period where History, whatever that may be, to some, had even appeared to have come to an end. Since then the world, no doubt, went gradually "out of whack" – up to the point where we are literally being confronted with ruins in Europe again, ruins of war.

2. Virus & War

"GOD IS NO MAN IS NO WOMAN IS A VIRUS", Heiner Müller, once more, stated in an early draft appropriately titled *War of Viruses*, originally meant to conclude his play *Germania 3*. It features a drunk author and a drunk director meeting in an empty theatre.

At the beginning of Catastrophe there were only empty theatres, and, possibly, quite a few intoxicated playwrights and stage directors. At the beginning there was the pandemic – and theatre institutions and the people who represent, who make up these theatres, struggling to deal with it. Everywhere. In 2020, when most performing art spaces in Europe had to close down for the public or at least face severe restrictions, President Gábor Tompa, Vice-President Nuno Cardoso, the Board of Directors and the member theatres of the Union des Théâtres de l'Europe first came up with the idea of a large-scale European project. While theatre work as we all knew it, as we were used to practicing it every day, became more and more a mission impossible, while the not-so-visible future looked rather gloomy and insecure, many theatres in the Union engaged in talking to each other in a new way. Luckily, we were not riding that elevator of anxiety alone. The time out of joint, the time of closure turned out to be a time of exchange and creative reflection. One virtual meeting led to another, and – Zoom! – Catastrophe was born. It went viral. Of course the whole process was much more complex, still: once conceived, it did turn out to be infectious.

The goal of Catastrophe from the very start was to transform the global trauma provoked by the pandemic and the problems it created and enlarged to rediscover the founding principles of the UTE, the creation of a *Théâtre de l'Europe*, allowing us yet again, to quote UTE co-founder, the former French Minister of Culture Jack Lang, "to contribute to the building of the European Union through culture and theatre, to encourage a collective cultural movement that breaks through language barriers in order to develop an art theatre which is seen as a vector of fraternity among people. The UTE promotes productions and co-productions, theatre exchanges and shared experiences while respecting individual identities and cultures. […] Etched in continuity, the sum of these activities helps in elucidating the objectives of artistic and cultural policies that aim to reinforce artistic cooperation and transnational circulation in Europe".

In our age of anxiety and division this concept seems even more relevant than in the founding days of the Union in the early 1990s, when the overall spirit was slightly more optimistic. It requires us to rethink, reimagine and envision Europe in the 21st century. In 2020, the global trauma caused by the Covid-19 pandemic completely turned daily life upside down, seriously damaging various social, cultural and economic sectors – a catastrophe, both in the sense we use the term today and in its original meaning. In the Ancient Greek sense of the word, *katastrophé* means a sudden change or a great upheaval. A turning point. A plot-twisting event. A life-changing event.

The project designed by the UTE and its partners aims to explore exactly this essence, to look at the great upheaval caused by the pandemic from a new perspective, that of renewal, of reaffirming theatre as a space for reflection and as an element of cohesion in a divided Europe. Under the specific perspective of the pandemic crisis and the disruption caused by the Russian war, Catastrophe stands for resilience. For recovery. For European cultural heritage and diversity. It was created to put theatre in focus, make it essential, a laboratory for political and social debate again. Themes such as identity, democracy, freedom, ecology, diversity, migration, or distribution of wealth, to name just a few, should not only be discussed in the virtual space but return to the *agora*, the central public space in Ancient Greek city states. They should return to the theatres. By making theatre the center stage (or at least an important stage) of the debate about our future again, we were also looking to rediscover the prime objective of the UTE as such: the creation of a network of theatres that jointly create a theatre of Europe, based on diversity, democracy, humanism, solidarity and sustainability. We wanted to provoke a dialogue between the theatres of the Union – and the potential partners outside of it – interested in joining the project.

Since Catastrophe also needed a common *stargate*, an elevator going all the way to Finisterra in Porto, where the respective co-productions would come together, we chose Greek dramaturgy – the ancient Greek tragedies and mythology being a kind of Esperanto of the European experience, particularly in the performing arts. In order to rediscover a common ground that binds us together in all our differences, the project set out to find its themes among the matrix of the literature of the roots of democracy, thus creating a tension between tradition and memory on the one hand, and new creation and future on the other. It was meant to be a kind of aggregate that allowed an infinite variety of concepts, forms and methods – in short: great artistic freedom to the participants, who would be able to contribute their individual linguistic diversity and cultural specificity.

In promoting transnational production of new drama and performances confronting the challenges of Europe today, Catastrophe establishes as main objectives building up a laboratory of theatre tools for the future based on a process of reflection and creation of texts that encapsulate the memory of Europe's cultural heritage. And, furthermore, creating and empowering a transnational network of partnerships which can provide the necessary tools for theatre to reposition itself at the core of the community by confronting a reality that not only asks for other approaches to theatre, but also implies new ways of mediating the theatre experience by opening the process of its production, such as: conferences, open rehearsals, reaching out to the community and the audience, critical debate, online platforms, translation and publishing, writer's workshops, educational programs, etc.

Catastrophe aims to return to the founding principles of the UTE, bringing together important theatre institutions from Western and Eastern Europe, the Mediterranean area and former Yugoslavia. The artistic directors, companies, administrators and technical staff of no less than twelve European theatres worked very hard to bring Catastrophe to life, even without any financial support from the European Union.

It is truly magnificent to see the five shows finally being presented together in Porto in the beginning of 2023, where the following theatres are going to meet, thanks to the generous support of Teatro Nacional São João: Constanța State Theatre (Romania), Hungarian Theatre of Cluj (Romania), National Theatre of Northern Greece (Thessaloniki), Prague City Theatres (Czech Republic), SKD Martin (Slovakia), SNT Drama Ljubljana (Slovenia), Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona, Spain), Teatro Nacional São João (Porto, Portugal), Theatre Laboratory Sfumato (Sofia, Bulgaria), Théâtre National de Strasbourg (France), Théâtre National du Luxembourg, Yugoslav Drama Theatre (Belgrade, Serbia).

Prometheus '22, the co-production between the Hungarian Theatre of Cluj, the Constanța State Theatre and the SNT Drama Ljubljana directed by Gábor Tompa is based on the ancient myth of Prometheus, who defied the gods by stealing fire from them. He passed the torch on to humanity, in the sense of knowledge and technology. He represents human striving and civilization, as well as human over-reaching. Mary Shelley certainly didn't chose the subtitle for her novel *Frankenstein* by chance – *The Modern Prometheus*. This new approach to the myth explores the role of the intellectual in contemporary times, in the significantly divided world we live in.

The flame still burns as well in *Fires,* the stunning work by Marguerite Yourcenar that has been adapted for the stage by the Spanish author María Velasco. It fuels the co-production between the Teatre Nacional de Catalunya and the Yugoslav Drama Theatre directed by Carme Portaceli. This production also connects the past with the present, examining the ideals of love and mythology from a contemporary perspective.

Iokasté takes Sophocle's classic tragedy as its point of departure. In this newly developed play, a co-production of the Prague City Theatres and the Slovak Chamber Theatre Martin, director Lukáš Brutovský aims to look from a feminist angle at the very myth dealing more thoroughly than others with toxic masculinity – in a time out of joint. In *Iphigénie*, Tiago Rodrigues' free adaptation of the myth of Iphigenia, on the other hand, the collaboration between Théâtre National de Strasbourg and Teatro Nacional São João directed by Anne Théron, the author playfully tries to change the course of history: What would happen if the destiny of mankind was no longer subjected to the gods? Is something such as free will actually possible? And what's going to happen with Iphigenia?

3. Renaissance

Catastrophe doesn't only bring countries and cities together that in everyday European life seem to have little in common, such as Belgrade and Barcelona or, say, Sofia and Luxembourg, Strasbourg and Porto. It also connects theatres and artists from very different places. And it's a fact that some of them would never have met without this project. In some cases there is even an almost Babylonian variety of languages on stage, such as in *Prometheus '22* or *Decalogue of Anxiety*.

And while in his illness, his feverish dream that hits the stage in *Decalogue of Anxiety*, Raskolnikov, the protagonist of Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, imagines the whole world as "sentenced to become the victim of a dreadful, unheard and unseen deadly epidemics that had come from Asia into Europe. Everybody had to perish because of some new trichinas – microscopic creatures that would inhabit the human body. These creatures were ghosts of mind and will; humans went into madness and rage. Those infected thought themselves very clever, unwavering in their truth, decided in their scientific conclusions, moral grounds, judgements and beliefs. Entire cities, entire nations got infected and were in frenzy. No one understood anyone, everybody preaching that their truth was true. No one could tell the guilty from the innocent, good from evil"…

And while the time is out of joint and no one knows if we were born to set it right (but shouldn't we still consider it our mission?)…

And while the *catastrophe* is within us and outside of us, and the elevator of anxiety just won't stop, at least not at the floor we called for…

And while we feel great anxiety and fear and hope coming together in Porto, to the most South-Western end of the continent, from all over Europe, speaking to the surf of the Atlantic Ocean, at Finisterra, like Heiner Müller's Hamlet…

And while the mission might seem impossible…

And while we might not always be capable of telling the guilty from the innocent, the good from the evil, the East from the West and, after all, Europe from the larger and greater world out there, we can still rejoice, simply because this is happening. Catastrophe. The turning point. The stargate. The point of no return. The stage. There isn't any time for a time-check, there's only a brief soundcheck and there's… lights.

And in the deepest winter of our discontent we might catch an echo of that song Beyoncé recorded during the Covid-19 pandemic, an echo of the chimes of freedom, of *Summer Renaissance*:

I'm feeling way too loose to be tied down
Can you see my brain open wide now?
Applause, a round of applause

And the theatre will not be empty.
The last and the best, the ultimate possible measure against the *catastrophe*.

dur. aprox./
playing time 1:20
M/14 anos/
Ages 14 and up

Espetáculo em língua francesa, legendado em português./
Show in French, Portuguese subtitles.

preço dos bilhetes/
ticket prices
7,50 € – 16,00 €

Iphigénie

de/by
Tiago Rodrigues

encenação / directed by
Anne Théron

tradução, dramaturgia e assistência de encenação/
translation, dramaturgy and direction assistance
Thomas Resendes

colaboração coreográfica/
choreographic collaboration
Thierry Thieû Niang

cenografia e figurinos/
set and costume design
Barbara Kraft

desenho de luz/
lighting design
Benoît Théron

vídeo/video
Nicolas Comte

desenho de som/
sound design
Sophie Berger

direção de produção, luz e vídeo/
production management, light and video
Mickaël Varaniac-Quard

palco/stage
Marion Koechlin

som/sound
Quentin Bonnard

som e vídeo/
sound and video
Jean-Marc Lanoë

interpretação/cast
Carolina Amaral, Fanny Avram, João Cravo Cardoso, Alex Descas, Vincent Dissez, Mireille Herbstmeyer, Julie Moreau, Philippe Morier-Genoud, Richard Sammut
em vídeo/on video
Jules Dupont, Achille Genet, Baptiste Perais, Julien Toinard, Louis Valencia

produção/produced by
Théâtre National de Strasbourg, Compagnie Les Productions Merlin
(França/France)

coprodução/co-produced by **Festival d'Avignon, L'Empreinte – Scène nationale Brive-Tulle, Le Grand R – Scène nationale de La Roche-sur-Yon, Scène nationale du Sud-Aquitain-Bayonne, OARA – Office Artistique de la Région Nouvelle-Aquitaine**
(França/France)
Teatro Nacional São João
(Portugal)

apoio/support
Ministère de la Culture, Aide au conventionnement et Fonds de production exceptionnel, Institut Français
no âmbito da/
in the framework of
Temporada França--Portugal 2022

Les Productions Merlin estrutura financiada pelo Estado Francês/financed by the French State, DRAC Nouvelle-Aquitaine

Agradecimento especial à cidade de Fort-Mahon-Plage e a Chantal Nicolaï pela rodagem do filme, ao Centre Dramatique National – Les Tréteaux de France pela residência artística, à Empty Mass pela disponibilização de sons de guitarra tratados./
Special thanks to the city of Fort-Mahon-Plage and to Chantal Nicolaï for the film shooting, to Centre Dramatique National – Les Tréteaux de France for the artistic residency, and to Empty Mass for providing the treated guitar sounds.

Excertos sonoros de *Iphigénie à Aulis*, Festival des Chorégies d'Orange (11-08-1963), arquivos do Institut National de l'Audiovisuel; ficção dramática de 12-02-89./
Sound clips of *Iphigénie à Aulis*, Festival des Chorégies d'Orange (11-08-1963), INA archives; dramatic fiction of 12-02-89.

canção/song
Não Canto porque Sonho
música/music
Fausto Bordalo Dias
poema/poem
Eugénio de Andrade
tradução/translation
Thomas Resendes

cenário (construção)/
set manufactured by
TNP – Villeurbanne

figurinos (confeção)/
costumes manufactured by
Théâtre National de Strasbourg

---

estreia/opening
7 Jul 2022
Festival d'Avignon
(França/France)





"O QUE FAZER PARA TRANSFORMAR A MEMÓRIA NUMA FORÇA?"

Uma conversa entre ANNE THÉRON e FRÉDÉRIC VOSSIER

Como descobriste este texto?

A descoberta deste texto, em 2012, foi para mim um verdadeiro acontecimento. É raro que uma leitura desencadeie um tal efeito. Senti-me perturbada, no sentido do termo inglês "to be moved", profundamente abalada no meu íntimo. À primeira leitura, não compreendi o porquê dessa perturbação. Além disso, nem sequer me ocorreu encenar o texto. Depois, alguns anos mais tarde, senti vontade de o reler. Hesitei, tive receio de não conseguir recuperar essa primeira sensação, essa experiência de leitura que me tinha impressionado tanto. Mas, ao relê--lo, reencontrei-a de imediato. Nessa altura tornou-se-me evidente que devia, sem dúvida alguma, encenar *Ifigénia*. Compreendi por fim que, paradoxalmente, o texto tinha inspirado em mim um sentimento de esperança – uma esperança que perdura, hoje, mais do que nunca. "E se fosse de outra maneira?!", "E se fizéssemos as coisas de modo diferente?!": eis o que a peça sugere. São propostas extraordinárias. Há uma palavra que ocorre com frequência ao longo da peça – é a palavra "justo". De facto, este texto é, muito simplesmente, *justo*. No duplo sentido de justeza e de justiça. Prefiro estas noções filosóficas às noções de "verdadeiro" e de "verdade".

O Tiago Rodrigues tem a paixão do património literário europeu. Gosta de reescrever ou de adaptar ao palco textos antigos [*Como Ela Morre*, 2017, uma reescrita de *Anna Karénina*; *Bovary*, 2015; *António e Cleópatra*, 2016]. Neste caso, reescreve a *Ifigénia* de Eurípides. Qual é, na tua opinião, o traço particular desta reescrita?

A história é a mesma que a da *Ifigénia* de Eurípides. Mas o Tiago Rodrigues inventa uma forma de enunciação particular: o coro reexamina a ação passada e o desenrolar da tragédia, questionando a história do sacrifício de Ifigénia. É um trabalho de memória. Recorre-se, nesta escrita, ao dispositivo do *Je me souviens* de Georges Perec. As mulheres do coro recordam os acontecimentos e fazem surgir os protagonistas dessa história: Agamémnon, pai de Ifigénia, Clitemnestra, a mãe, Menelau, irmão de Agamémnon e marido de Helena, Ulisses e Aquiles, chefes guerreiros, o Velho, também ele depositário da memória, e, claro está, Ifigénia. Eles recordam a ação e debatem esse sacrifício, supostamente ditado pelos deuses, mas na verdade uma pura ficção criada pelos homens. Desde o início da peça, Agamémnon declara-o: "Os deuses são as histórias que contamos aos gregos para justificar o que, de outro modo, não compreenderiam." E Clitemnestra rematará a peça, declarando: "Os deuses são as histórias que nos contam para que nos lembremos de outra maneira do que realmente aconteceu." Trata-se de uma revisão ou reconstituição. Que lugar ocupa o livre-arbítrio nesse trabalho de reconstituição? A peça constrói um verdadeiro suspense. Até ao final, mantemos a esperança de que as coisas terminem de outra forma, que Ifigénia não seja imolada, que a guerra não aconteça.

Que aspetos da peça te mobilizaram para a encenar?

Este texto envolve muitas das minhas próprias obsessões: a memória, o livre--arbítrio e o grito de revolta das mulheres. Ifigénia e Clitemnestra são mulheres capazes de dizer "não". Não àquilo que foi alegadamente imposto pelos deuses, mas que, na verdade, é uma imposição dos homens. É uma peça feminista escrita por um homem. Agrada-me que tenha sido escrita por um homem – isto comprova, a meu ver, que uma palavra comum é possível. O texto interroga o livre-arbítrio e a responsabilidade individual. Nós podemos escolher outra coisa que não o poder, a guerra, o crime – é isto que gritam as mulheres. Os homens não têm a força de assumir esse livre-arbítrio perante o que supõem ser uma fatalidade trágica. O coro guarda a memória desse discurso e dessa fatalidade. Essa memória da qual não chegamos a conseguir livrar-nos: o que contém ela? E porque é que o coro a contém? De que modo a relatamos? O que fazemos com ela? Eu estou convencida de que a memória nos constitui. É a nossa força, mas é também aquilo que nos destrói. Pode levar-nos a fazer seja o que for. Deve ser eliminada? O que fazer para a transformar numa força e não numa repetição nociva?

De que modo Tiago Rodrigues reativa o trágico nesta peça?

No trágico não há solução. Agamémnon é um homem só face à sua escolha, profundamente coartado no seu livre-arbítrio. Quanto mais avança, mais encurralado fica: acabará por consentir no sacrifício de Ifigénia. Clitemnestra, que é uma mulher pragmática, opõe-se a fazer a guerra por uma ideia, já que Helena não é senão uma ideia, uma representação, um fantasma. Ao passo que Ifigénia está bem viva. Clitemnestra recusa-se a sacrificar a vida por uma ideia. Propõe uma alternativa para escapar a esse círculo trágico, quer salvar a filha, o seu casamento, o homem que ama. Pede a Agamémnon que renuncie a ser rei, a ser o que é. Propõe-lhe que fuja com ela e com os filhos, para tentarem ser felizes noutro lugar. Para Agamémnon isto é inconcebível, um herói trágico não pode ser feliz, tem de assumir o seu destino, não pode furtar-se a ele, e acrescenta – cúmulo da violência – que será necessário que ambos, Clitemnestra e ele, se refaçam da morte da filha.

Ainda que Tiago Rodrigues pareça retomar o fio do texto de Eurípides, o desfecho que propõe é radicalmente diferente. Ifigénia morrerá, é certo, mas como mulher livre. Recusa morrer por obediência aos deuses, por submissão ao pai, ou por respeito pelos gregos. Recusa continuar a existir num mundo feito de mentiras. Morre exigindo que a esqueçam, para que enfim a memória, e a sua terrível repetição, cessem. Exige também a Clitemnestra que esqueça o seu sacrifício, enquanto esta, como mãe, apela à vingança clamando que tal crime jamais será perdoado.

Ifigénia fala muito pouco ao longo da peça, porém é ela que dirá "não!" à História, ao seu círculo trágico. Com esta recusa, Ifigénia aproxima-se de heroínas tão poderosas quanto Antígona ou Cassandra. Possui uma força quase inumana. A experiência da sua própria morte pode semear outra coisa, fundar uma nova era. É uma peça que, paradoxalmente, propõe um futuro.

Com esta peça, tenho a sensação de que Tiago Rodrigues trava a tragédia. Doravante não poderemos voltar a reescrever *Ifigénia*. Há como que um fecho definitivo, o qual, justamente, cria a esperança de um outro mundo.

Falemos agora da passagem do texto ao palco. Fala-nos das tuas orientações estéticas.

Trata-se de um objeto plástico. O palco é um conjunto de ilhotas que se deslocam, impelidas pelos atores, como placas tectónicas que se separam. É prolongado por um dique que abre sobre um ecrã onde o mar se acerca e depois se afasta, até não ser mais do que uma linha no horizonte. Sobre a areia, sombras escuras, muitas vezes imóveis – as sombras dos homens à espera de que o vento se levante. No palco, os intérpretes são um pouco como duplos, ou variações, desses homens que esperam na praia.

A ação desenrola-se entre um fim de tarde e a manhã seguinte – ou seja, essencialmente, durante a noite. Não se trata de um espaço mental, como acontece com frequência nos meus espetáculos. É, mais propriamente, um espaço fora do mundo, quase fantástico, sem uma época determinada. Não sabemos ao certo onde estamos, talvez no inferno, diante de fantasmas que voltam a encarnar essa velha história de *Ifigénia*.



"HOW CAN WE TURN MEMORY INTO A STRENGTH?

ANNE THÉRON in dialogue with
FRÉDÉRIC VOSSIER

How did you discover this text?

Discovering this text, in 2012, was a real event for me. A reading seldom triggers such an effect. I felt shaken, in the sense of the English term "to be moved", deeply disquieted within myself. At first, I did not understand why I felt so rattled. Besides, the idea of staging it did not even cross my mind. And then, a few years later, I felt like rereading it. I was hesitant, fearing that I wouldn't be able to recapture that first sensation. But when I started, there it was again, instantly. At that point, it seemed obvious that I absolutely should stage *Iphigenia*. I had finally understood that the play had triggered in me, paradoxically, a hopeful feeling – a hope that persists, today, more than ever. "What if it was different?!", "What if we would do things differently?!": this is what the play suggests. These are extraordinary propositions. There is a word often repeated throughout the play – the word "just". In fact, this text is, quite simply, *just*. In the double sense of justness and justice. I prefer these philosophical notions to those of "true" and "truth".

Tiago Rodrigues is passionate about the European literary heritage. He loves rewriting or adapting old texts to the stage [*The Way She Dies*, 2017, a rewriting of *Anna Karenina*; *Bovary*, 2015; *Anthony and Cleopatra*, 2016]. In this case, he rewrites Euripides' *Iphigenia*. What is, in your opinion, the distinctive trait of this rewriting?

The plot is the same as in Euripides. But Tiago Rodrigues comes up with a particular enunciation process: the chorus revisits what had happened and the unfolding of the tragedy, and challenges Iphigenia's sacrificial story. It is a work of memory. There are echoes of Georges Perec's *I remember* in this rewriting. The women in the chorus recall past events and summon the protagonists of that story: Agamemnon, Iphigenia's father, Clytemnestra, her mother, Menelaus, Agamemnon's brother and Helena's husband, Ulysses and Achilles, warlords, the Old Man, who is also a keeper of memories, and, of course, Iphigenia. They remember what has happened and debate Iphigenia's sacrifice, supposedly dictated by the gods, but in fact a man-made fiction. Agamemnon states it, right at the start: "The gods are stories we tell the Greeks to justify what they would not understand otherwise." And Clytemnestra declares, concluding the play: "The gods are fables told to us so that we may remember otherwise what has really happened." It is a reconstitution or a re--enactment. What would be the role of free will in this re-enactment? The play manages to keep up a real sense of suspense. Right until the end, we keep hoping that things will turn out differently, that Iphigenia will not be sacrificed, that the war will never happen.

What aspects in the play prompted you to stage it?

This text touches many of my own obsessions: memory, free will, and the rebellion of women. Iphigenia and Clytemnestra are women who say "no". No to what had been purportedly commanded by the gods but was in fact imposed by men. It is a feminist play written by a man. I like the fact that it was written by a man – I believe this proves that a shared word is possible. The text questions free will and individual responsibility. We can choose something other than power, war, crime – this is what the women cry out. Men lack the strength to assert this sort of free will when confronted with what is supposedly a tragic fatality. The chorus holds the memory of that discourse and of that fatality. A memory that we can't seem to get rid of: what does it contain? And why does it contain it? How do we tell it? What do we do with it? I believe that memory makes us. It is our strength, but also our ruin. It can make us do anything at all. Should we suppress it? How can we turn it into a strength instead of a harmful repetition?

How does Tiago Rodrigues reactivate the tragic in this play?

In tragedy there is no solution. Agamemnon is alone before his choice, vertiginously deterred in his free will. The more he moves, the more cornered he finds himself: he will finally consent to Iphigenia's sacrifice. Clytemnestra, who is a practical woman, opposes waging war for an idea, because Helen is just an idea, a representation, a phantom, while Iphigenia is very much alive. Clytemnestra refuses to sacrifice life for the sake of an idea. She proposes an alternative for escaping the tragic circle, she wants to save her child, her marriage and the man she loves. She asks Agamemnon to renounce his kingdom, to renounce being who he is. She wants them to flee with their children and try to find happiness elsewhere. For Agamemnon, this is inconceivable; a tragic hero cannot be happy, he must submit to his fate, he cannot evade it. And he adds, to crown it all, that they both, Clytemnestra and him, will have to get over their child's death.

While Tiago Rodrigues seems to follow the thread of Euripides' plot, his conclusion is radically different. Iphigenia will die, of course, but she will meet her death as a free woman. She refuses to die out of obedience to the gods, out of submission to her father, or out of respect for the Greeks. She refuses to go on living in a world built on lies. She dies demanding to be forgotten, so that memory, and its terrible repetition, may finally end. She also urges Clytemnestra to forget her death, while the latter, as her mother, calls for vengeance and vows that such crime will never be forgiven.

Iphigenia speaks very little throughout the play, and yet it is her who says "no!" to History and to its tragic circle. In her refusal, Iphigenia resembles heroines as powerful as Antigone or Cassandra. She has an almost inhumane strength. The experience of her death may be the seed for something else, the foundation of a new era. This is a play that, paradoxically, proposes a future.

With this play, I feel that Tiago Rodrigues thwarts tragedy. *Iphigenia* cannot be rewritten ever again. There is a sort of closure, and this is precisely what provides hope for another world.

Let us talk now of the text's adaptation to the stage. Tell us about your aesthetic guidelines.

This is a plastic art object. Propelled by the actors, the stage is a set of moving islets, drifting apart like tectonic plates. It is extended by a dike facing a screen where the sea comes near and then moves slowly away until it becomes a mere line on the horizon. On the sand, the dark shadows, often motionless, of the men waiting for the winds to rise. On the stage, the actors are a sort of doubles or variants of those men waiting on the beach.

The plot unfolds from one late afternoon to the next morning – so, essentially, during the night. This is not a mental space, as often happens in my shows. It is instead a place out of the world, almost fantastical, with no precise time period. We don't know for sure where we are, maybe in hell confronting ghosts who have come to embody that old tale of *Iphigenia*.



dur. aprox./
playing time 1:30
M/12 anos/
Ages 12 and up

Espetáculo em
línguas portuguesa,
inglesa, alemã,
francesa, castelhana,
grega e búlgara,
legendado em
português./
Show in Portuguese,
French, English,
German, Castilian,
Greek and Bulgarian,
Portuguese subtitles.

preço dos bilhetes/
ticket prices
10,00 €

Decalogue of Anxiety

direção artística / artistic direction

Margarita Mladenova, Ivan Dobchev

dramaturgia/dramaturgy
Florian Hirsch

cenografia e figurinos/
set and costume design
Elena Ivanova

música/music
Hristo Namliev

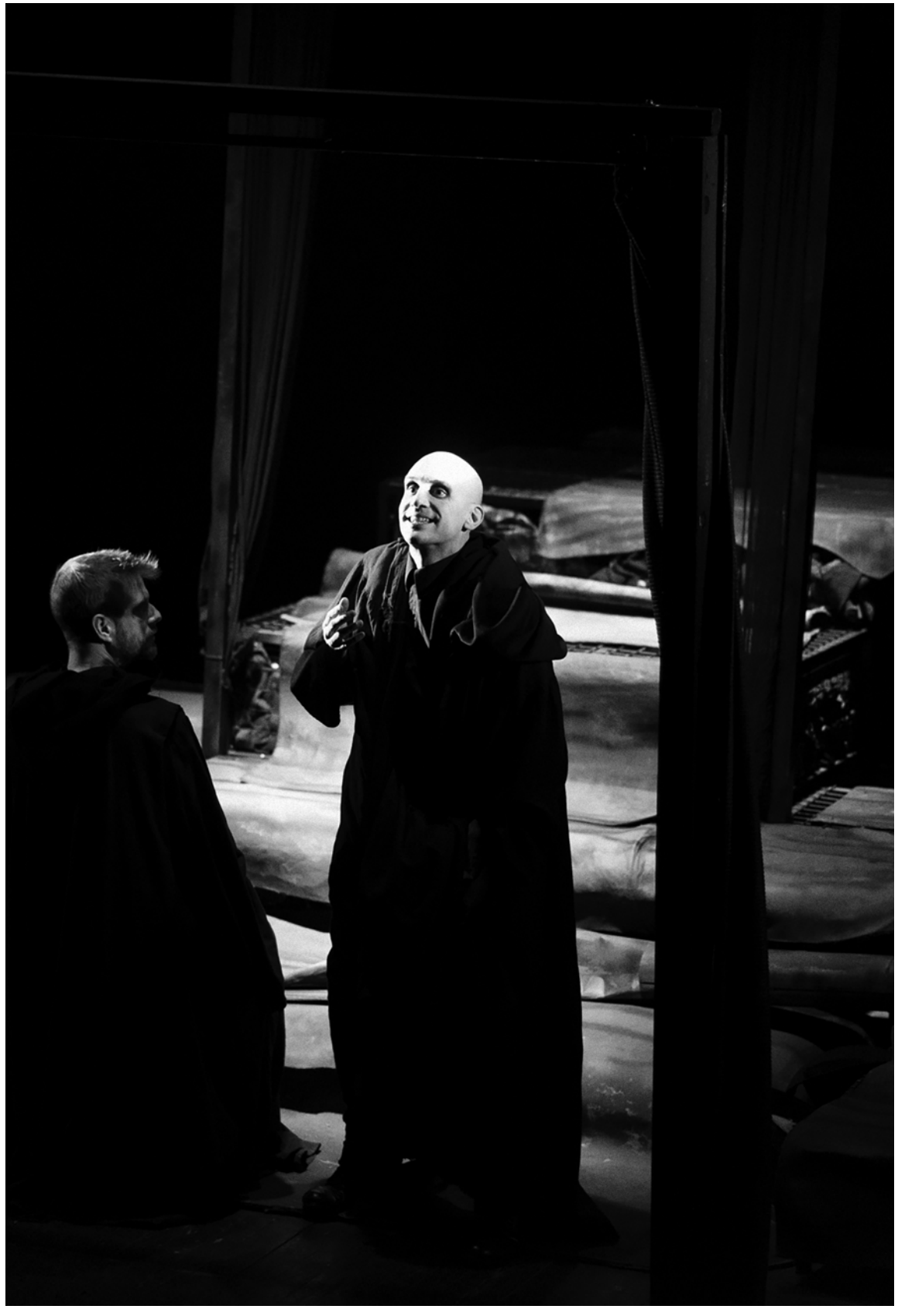
interpretação/cast
Denis Boyer
Aleksandra Corovic
Vasil Duev
Jerome Funk
Bilyana Georgieva
Konstantinos Hadjisavvas
Maria Karamitri
Boris Krastev
Daniel Pinto
Sava Dragunchev

coprodução/co-produced by
Theatre Laboratory Sfumato
(Bulgária/Bulgaria)
Théâtre National du Luxembourg
(Luxemburgo)

colaboração/collaboration
National Theatre of
Northern Greece
(Grécia)

estreia/opening
24 Jan 2023
Théâtre National du Luxembourg
(Luxemburgo)





A UNIÃO DO "AQUI-E--AGORA" COM O "ALÉM--OUTRORA"

MARGARITA MLADENOVA e
IVAN DOBCHEV

Decalogue of Anxiety resulta de uma parceria entre o Theatre Laboratory Sfumato e o Théâtre National du Luxembourg no âmbito do projeto Catastrophe. Representa a continuação da estratégia do Theatre Laboratory e o desenvolvimento efetivo dos seus principais objetivos e funções no âmbito de modelos, metodologias e práticas específicas de experimentação teatral.

Mediante uma série de etapas – realização em Sófia de uma oficina internacional aberta ao público com um grupo multilingue de dez atores; criação de um espetáculo a partir desses trabalhos e primeiras apresentações públicas no Luxemburgo; participação do espetáculo *Decalogue of Anxiety* em Finisterra, e sua subsequente distribuição e divulgação através de uma rede de festivais e teatros europeus –, o projeto assenta num legado cultural de ampla escala, integrando as realizações do pensamento teatral búlgaro no panorama cultural internacional, unindo as energias criativas de jovens artistas e profissionais experientes e abrindo um diálogo com uma nova audiência multilingue, em prol do desenvolvimento espiritual do homem do século XXI num contexto marcado por todo o tipo de crises. Num momento de perda de valores e de renúncia às bases espirituais e aos acúmulos culturais, o projeto visa estimular o diálogo público e contribuir para uma busca de sentido da experiência humana. Um efeito de reverberação – mediante o envolvimento de estudantes de teatro e da área das humanidades, bem como do público, em todas as etapas da "expedição" criativa – permitirá e ocasionará a subsequente retransmissão de ideias e ações em torno dos tópicos existenciais mais inquietantes da atualidade.

Catastrophe foi concebido por criadores teatrais e nisto reside a sua força. Um tema poderoso, um conceito solidamente construído, um espaço criativo aberto e vias de distribuição auspiciosas. Para nós, a mais desastrosa catástrofe é a amnésia relativa aos valores e acúmulos culturais da Europa. *Decalogue of Anxiety* visa unir espectadores de teatro que agem e pensam, na convicção de que a memória constitui uma verdadeira "Arca de Noé", resgatando valores ao dilúvio de amnésias.

Através da ideia de teatro de Treplev, personagem tchekhoviana de *A Gaivota*, que entende o palco como um meta-espaço, rejeitando os opressivos adereços do teatro do fingimento em favor de novas dimensões do poético, damos vida a dez textos dramáticos – com a ajuda de dez atores – em dez fragmentos. Um projeto a múltiplas vozes, envolvendo sete idiomas, com base em Tchékhov, Platão, Sófocles, Calderón, Büchner, Dostoiévski, Müller, Céline, Ani Ilkov, Artaud, Tsvetáieva e Eliot.

Visamos o eixo que atravessa os textos e predetermina que o texto certo no momento certo possa indicar-nos um caminho para além da catástrofe. Através de grandes verdades-intuições-advertências dirigidas ao homem contemporâneo. Contra o esquecimento, contra a desaparição de riquezas espirituais sem as quais o homem permanecerá incompleto.

Concebemos um ágil, inteligente, inesperado "jogo de aqui-e-agora", a reconstrução de fragmentos com vista à criação de um espetáculo teatral total, no qual não se trata de dar vida aos grandes textos, mas de permitir que estes nos "libertem" – nos insuflem de energia e de sentido.

O forte conteúdo textual conduz à descoberta de um novo "texto teatral" – uma singular linguagem plástica figurativa e visual, "novas formas" de teatro enquanto arte viva, que não são egoístas, antes permitem um modo diferente de pensar o significado da arte enquanto conhecimento humano e mensagem artística para o homem de hoje. A criação artística enquanto energia espiritual que recupera a noção de sentido e propõe uma saída para a crise. Uma reinvenção fortemente moderna do lirismo clássico. A união do "aqui--e-agora" com o "além-outrora". O teatro como uma surrealidade que cria sentido e enriquece as realidades.

BRINGING THE "HERE--NOW" TOGETHER WITH THE "THERE-ONCE"

MARGARITA MLADENOVA and
IVAN DOBCHEV

Decalogue of Anxiety is a partnership between the Theatre Laboratory Sfumato and the Théâtre National du Luxembourg within the framework of the Catastrophe project. It further pursues the strategy of the Theatre Laboratory and develops its main goals and functions within the framework of specific models, methodologies and practices of theatrical experimentation.

Throughout its successive stages – including an international workshop in Sofia with a multilingual troupe of ten actors, open to the public; the transformation of this event into a full spectacle with opening performances in Luxembourg; the participation of *Decalogue of Anxiety* in Finisterra, and its subsequent distribution and touring across a network of festivals and European theatres – the project builds on a large-scale cultural value, integrates the achievements of Bulgarian theatrical thought into the international cultural scene, unites the creative energies of young artists and experienced professionals, opens a dialogue with a multilingual new audience, and works for a meaningful spiritual development of the 21st century man in a context impacted by crises of all kinds. Against a backdrop of loss of values and general relinquishment in terms of spiritual bases and cultural accumulations, the project aims to encourage public dialogue and to help us claim back a sense of meaning. A reverberation effect – by inviting the participation of theatre and humanities students and audiences into every stage of the creative "expedition" – will provoke and generate a "relay" of subsequent ideas and actions on today's most troubling existential topics.

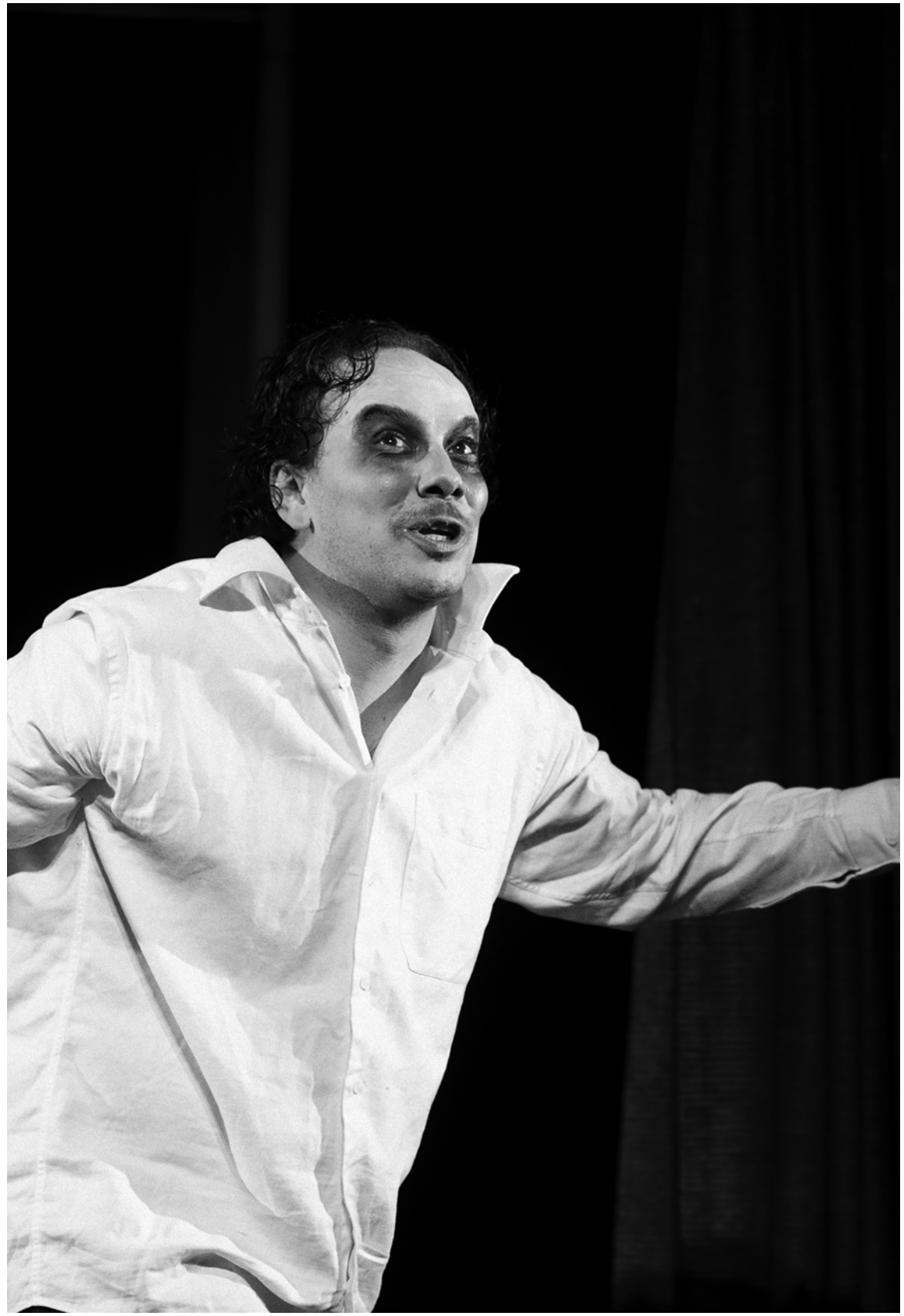
Catastrophe was conceived by theatre makers and that is its strength. A powerful theme, a clearly constructed concept, an open creative space, and promising distribution routes. For us, the most disastrous catastrophe is the amnesia around values and cultural accumulations. *Decalogue of Anxiety* brings together theatregoers who act and think, in the firm conviction that memory is truthfully a "Noah's Ark" carrying values through the flood of amnesias.

Through Treplev's idea of theatre from Chekhov's *The Seagull*, which takes the stage as a meta-space from the suffocating props of a make-believe theatre into new dimensions of the poetic, we bring to life ten texts – with ten actors – in ten performances. A multi--voiced project, involving seven languages, based on Chekhov, Plato, Sophocles, Calderón, Büchner, Dostoyevsky, Müller, Céline, Ani Ilkov, Artaud, Tsvetaeva, Eliot.

We aim at the axis that pierces the texts and allows the right text at the right time to show us a way out beyond the catastrophe. Through great truths-insights-warnings for the man of our times. Against oblivion, against the disappearance of spiritual treasures, without which man is not whole.

We envision a lively, intelligent, unexpected "here-now playout"; a reconstruction of fragments into a total theatrical performance, in which we do not bring the great texts to life, but they "unlock" us – charge us with energy and meaning.

The strong textual content leads to the discovery of a new "theatre text" – a unique figurative and visual plastic language, "new forms" of theatre as a living art, which are not self-serving, but provoke a different way of thinking about the meaning of art as human knowledge and as an artistic message to contemporary man. Artistry as a spiritual energy that reclaims a "sense of meaning" and envisages a way out of the crisis. A strong modern reinvention of classic lyricism. Bringing the "here-now" together with the "there-once". Theatre as a surreality that provides meaning and enriches realities.



dur. aprox./
playing time 1:30
M/12 anos/
Ages 12 and up

Espetáculo em línguas eslovena, romena, húngara e inglesa, legendado em português./Show in Slovene, Romanian, Hungarian and English, Portuguese subtitles.

preço dos bilhetes/
ticket prices
7,50 € – 16,00 €

Prometheus ‘22

Homenagem a Beckett / Hommage à Beckett

de/by Ágnes Kali, Gábor Tompa

a partir de / based upon
Prometeu Agrilhoado / Prometheus Bound
de / by Ésquilo / Aeschylus

encenação / directed by

Gábor Tompa

dramaturgia/dramaturgy
Ágnes Kali

assistência de direção/
direction assistance
Erwin Șimșensohn

elementos cenográficos e figurinos/
set elements and costume design
Carmencita Brojboiu

música original/original music
Vasile Șirli

coreografia/choreography
Ferenc Sinkó

vídeo/video
Radu Daniel

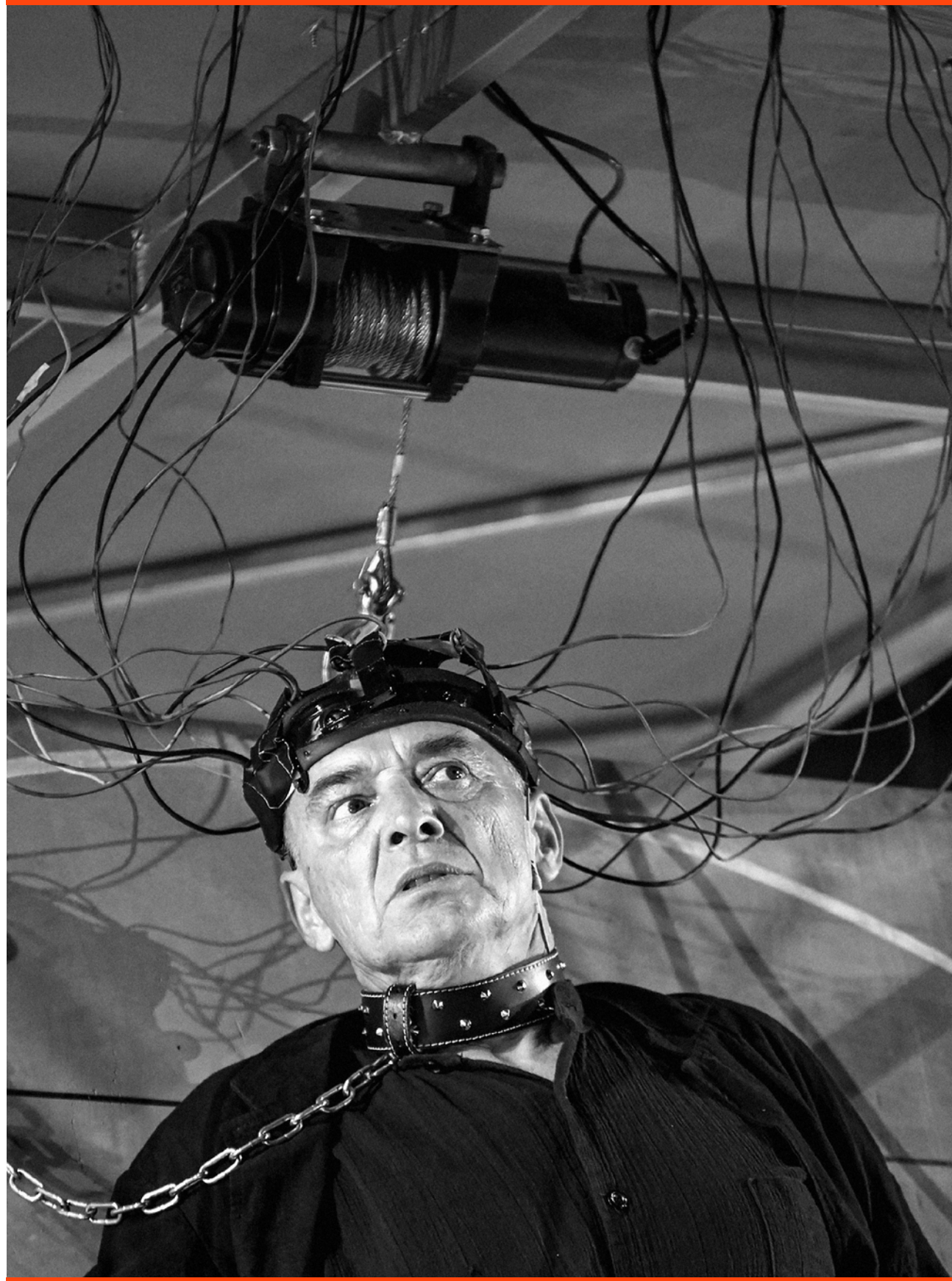
assistência à cenografia e figurinos/
set and costume design assistance
Gyopár Bocskai

direção técnica/stage manager
Zongor Réka

interpretação/cast
Igor Samobor
Domen Novak
Eva Jesenovec
(SNT Drama Ljubljana)
Cătălina Mihai
Florin Aioane
Ecaterina Lupu
Mirela Pană
Dana Dumitrescu
(Constanța State Theatre)
Gábor Viola
Áron Dimény
Tamás Kiss
Anikó Pethő
Eszter Román
Zsolt Bogdán
Melinda Kántor
Andrea Vindis
(Hungarian Theatre of Cluj)

coprodução/co-produced by
Hungarian Theatre of Cluj
(Roménia/Romania)
Constanța State Theatre
(Roménia/Romania)
SNT Drama Ljubljana
(Eslovénia/Slovenia)

estreia/opening
1 Jul 2022
Hungarian Theatre of Cluj
(Roménia/Romania)



PROMETEU, HOJE

Uma conversa entre GÁBOR TOMPA e ZOLTÁN CSÉP

***Prometheus '22* foi criado como parte de um projeto internacional. Porque escolheste como ponto de partida o *Prometeu Agrilhoado* de Ésquilo?**

Eu tinha sido previamente convidado pelo Constanța State Theatre a dirigir um espetáculo que pudesse ser representado em Istros, durante o festival de teatro antigo Miturile Cetătii [Mitos da Fortaleza]. Eles costumam apresentar clássicos gregos – como *Hécuba e as Lendas dos Átridas*, encenado por Silviu Purcărete – em lugares maravilhosos, entre as ruínas romanas ou diante da fortaleza. Infelizmente, deu-se a pandemia e o projeto teve de ser adiado. No entanto, o convite levou-me a pensar no *Prometeu Agrilhoado* e comecei a refletir profundamente sobre a peça, porque a metáfora de Prometeu como meditação sobre a situação do intelectual contemporâneo parece-me bastante pertinente nos tempos que correm. Prometeu é aquele que rouba o fogo, o conhecimento, à elite, a um círculo fechado, e o partilha com a sociedade em geral, sendo severamente punido por isso. Foi neste sentido que surgiu a ideia de adaptar esse texto ao tempo presente.

O espetáculo não podia ser encenado em Constança, mas, em 2020, a União dos Teatros da Europa lançou o projeto Catastrophe, num momento em que o Hungarian Theatre of Cluj andava também à procura de parceiros exteriores à União com quem pudesse coproduzir a peça. Foi assim que envolvemos no projeto o Constanța State Theatre e o SNT Drama Ljubljana. Participam no espetáculo atores desses três teatros, e cada um fala a sua própria língua, exceto numa pequena cena inspirada em Beckett, em que um encenador e a sua assistente põem o protagonista em diferentes situações, acabando finalmente por decidir colocá-lo em pose de crucificação.

Além da diversidade linguística, esses três teatros representam também três diferentes escolas e tradições teatrais. Como conseguiste superar esses obstáculos e de que modo os atores puderam formar uma equipa coesa durante os ensaios?

Com a ajuda de Ferenc Sinkó, o coreógrafo do espetáculo, surgiu a ideia de promover uma maior familiaridade entre os atores através de diferentes exercícios cénicos. Esses exercícios de aquecimento, situacionais e de jogo permitiram uma grande aproximação entre os membros dos diferentes teatros, e assim, pela altura em que começámos a ensaiar o texto, eles já tinham desenvolvido relações pessoais. A barreira linguística representa de facto um desafio; os atores húngaros compreendem o romeno, mas não o esloveno, e os atores romenos e eslovenos não conhecem a língua uns dos outros, nem o húngaro. Têm de se concentrar não apenas nas deixas, mas também nas situações e intenções. Agora que estamos a poucos dias da estreia [1 de julho de 2022], as coisas começam a funcionar bastante bem. O papel principal é desempenhado por um admirável ator de Liubliana, Igor Samobor, que será o único a representar exclusivamente em esloveno, com o restante elenco a alternar entre o húngaro, o romeno e o esloveno. Mas há também o desafio de duas das personagens da peça serem interpretadas por três atores: uma delas é Kratos, símbolo do poder, e a outra é Io, que, segundo o mito, Zeus transformou em vaca devido aos ciúmes de Hera, e cujo filho derrotará Zeus. Ambos os papéis são desempenhados alternadamente por atores e atrizes húngaros, romenos e eslovenos.

Disseste que o espetáculo inclui passagens e personagens inspiradas em Beckett. De que modo esses textos e essas personagens se relacionam com *Prometeu Agrilhoado*?

Pedi à jovem dramaturga Ágnes Kali que escrevesse o texto do coro, que eu desejava ver não apenas como um coro homogéneo, seguindo em grupo o corifeu, mas também como um dos elementos mais problemáticos do mundo atual, ou seja, como representantes dos meios de comunicação. Refiro-me aos meios de comunicação tradicionais dominantes, que manipulam as notícias e a realidade, cujos representantes são extremamente seletivos no tratamento dos factos e servem os interesses de uma certa elite. No meio das guerras e crises humanitárias a acontecer no mundo, há uma guerra mediática em que todos os lados se aplicam a distorcer os factos. Gostaria de dar uma ideia do impacto desta guerra da informação sobre a opinião pública e o bem-estar da sociedade em geral, o modo como leva grandes grupos de pessoas a adotar posições tendenciosas, e gostaria também de realçar o quão difícil é chegar à verdade dos factos num mundo já de si extremamente dividido.

Os nossos textos, escritos em colaboração com Ágnes Kali, decompõem o coro antigo em representantes de diferentes meios de comunicação – repórteres, cineastas, jornalistas, todos marcam presença no espetáculo. Na ideia inspirada por Beckett, um encenador e a sua assistente, Zeus e Hera, colocam continuamente o protagonista, Prometeu, em diferentes poses. Eles, os deuses, falam em inglês, já que o inglês é, indiscutivelmente, a língua da globalização.

Ao mesmo tempo, procurei relacionar a história mitológica da punição de Prometeu – o qual, acorrentado a um enorme rochedo, é atormentado por águias que vêm bicar-lhe o fígado – com a crucificação, com a simbologia cristã. Estamos na Europa, e a cultura europeia assenta em tradições gregas e judaico-cristãs, ainda que vivamos hoje uma época em que forças poderosas procuram a todo o custo eliminar por completo essa tradição e esse legado, bem como a memória dos mesmos.

De acordo com o mito, Prometeu é acorrentado a um rochedo, o que parece um tanto improvável. Em que cenário decorre a ação, e o que procura refletir?

No conceito que desenvolvi, a história decorre num laboratório ou numa central nuclear, onde os intelectuais mais influentes são encarcerados e torturados mediante todo o tipo de métodos modernos, como a radiação. Conhecemos muitos exemplos de líderes da oposição que foram envenenados ou irradiados em quartos de hotel com a ajuda de agentes dos serviços secretos. Considere-se o antigo presidente ucraniano, Viktor Yushchenko, ou Alexei Navalny, figuras da oposição que foram perseguidas e sujeitas a procedimentos diversos, tanto por parte de regimes autoritários como de ditaduras de aparência democrática. Teremos assim uma estrutura teatral em que as pessoas são submetidas a experiências. Prometeu vê-se ligado a todo o tipo de engenhocas e dispositivos e o seu sistema nervoso é manipulado, o que equivale a uma morte lenta. Ser acorrentado a um rochedo significava não apenas ficar à merce dos animais selvagens, mas também exposto às vicissitudes da natureza e do tempo, o que é também uma espécie de morte lenta. Mas o *Prometeu Agrilhoado* de Ésquilo não termina com a morte de Prometeu e, como sabemos, o Prometeu do mito também não morre. O desfecho é igualmente deixado em aberto no espetáculo – no final, o protagonista, Prometeu, que na verdade está mais próximo de uma personagem beckettiana, é colocado em pose de crucificação. Em conjunto, ambas as figuras simbolizam o destino comum a todos nós, e a ideia de que há um elevado preço a pagar pela justiça. Por insistirem em dizer a verdade, as pessoas acabam muitas vezes por pagar com a própria vida.



PROMETHEUS TODAY

GÁBOR TOMPA in dialogue
with ZOLTÁN CSÉP

***Prometheus '22* was created as part of an international project. Why was Aeschylus' *Prometheus Bound* the starting point for this performance?**

I had previously been asked by the Constanța State Theatre to direct a production that could be performed in Histria, at the periodic Miturile Cetății [Myths of the Fortress] festival of ancient theatre. They usually present ancient Greek dramas, including *Hecuba and the Legends of the Atreides* directed by Silviu Purcărete, in a wonderful location, among the Roman ruins and in front of the fortress. Unfortunately, the pandemic occurred and this project had to be postponed. However, the invitation itself reminded me of *Prometheus Bound* and I became preoccupied with the play, because the metaphor of Prometheus as a meditation on the situation of the contemporary intellectual is quite relevant for our world today. Prometheus is the one who steals fire, knowledge, from the elite, from a closed circle, and shares it with the wider society, and is severely punished for it. It is in this sense that the idea of projecting this text onto the present time was conceived.

The production could not be staged in Constanța, but in 2020 the Union des Théâtres de l'Europe launched the Catastrophe project, and the Hungarian Theatre of Cluj was looking for non-Union member partners with whom to co-produce the play. Therefore, we involved the Constanța State Theatre and the SNT Drama Ljubljana in the project. There are actors stemming from all three theatres, and each speaks his or her own language, except for a short scene inspired by Beckett, in which a director and his assistant put the protagonist in different situations, and at the end they agree to put him in a crucifixion pose.

The three theatres also represent three different theatre schools and traditions, not to mention their language diversity. How did you overcome these obstacles and how did the actors manage to come together as a team during the rehearsal process?

With Ferenc Sinkó, the choreographer of the production, we came up with the idea that the actors should try to get to know each other better through different stage exercises. These warm-up exercises, situational exercises and games brought the members of the three companies very close to each other, so by the time we began rehearsing the text, there was already an underlying rapport. The language barrier does indeed represent a certain challenge; the Hungarian actors know Romanian but not Slovenian, and the Romanian and Slovenian actors don't know each other's languages, nor do they know Hungarian. They have to pay attention not only to the lines, but also to the situations, the intentions. Now, a few days before the premiere [July 1, 2022], things are starting to work quite well. The title role is played by the remarkable Ljubljana actor Igor Samobor, who will be the only one to speak Slovenian throughout the whole play, with the rest of the cast alternating between Hungarian, Romanian and Slovenian. But there is also the challenge of having two roles in the production played by three actors: one is Kratos, the symbol of power, and the other is Io, who, according to myth, Zeus turned into a heifer because of Hera's jealousy, and whose child will overthrow Zeus' rule. Both roles are played alternately by a Hungarian, a Romanian and a Slovenian actor and actress.

You mentioned that there are passages and characters included in the performance that had been inspired by Beckett. How do these borrowed texts and characters relate to *Prometheus Bound*?

I asked the young dramaturgist Ágnes Kali to write the text for the chorus, which I would like to see not only as a homogeneous choir following the coryphaeus in a group, but also as one of the most problematic elements in our present world, as representatives of the media. I am referring to mainstream media, which manipulates the news and reality, whose representatives are very selective in their treatment of the facts and serve a certain elite. Amid the wars and humanitarian crises that are taking place in the world, there is a media war in which all sides are distorting the facts. I would like to give an idea of the impact this information war has on public opinion and on the well-being of society as a whole, of how it is turning whole groups of people into biased individuals, and also to illustrate how difficult it is to get to the facts in an already extremely divided world.

Our texts, co-written with Ágnes Kali, have broken down the ancient chorus into representatives of different media – reporters, filmmakers, and journalists all appear in the performance. The idea I had, inspired by Beckett, is that there is a director and an assistant director, Zeus and Hera, who constantly put the protagonist, Prometheus, in different poses. They, the gods, speak English, since English is undeniably the language of globalization.

At the same time, I would like to link the mythological story of Prometheus' punishment – he is chained to a huge rock and has his liver pecked at by eagles – to the crucifixion, to Christian symbolism. We are in Europe, and European culture is based on Greek and Judeo-Christian traditions, even if we are currently living in an age where great forces are striving to erase this tradition and heritage, as well as the memory of them completely.

According to the myth, Prometheus is chained to a rock, which seems a bit fabled. What is the setting of the performance, what is it trying to reflect upon?

My concept is that the story takes place in a laboratory or a nuclear facility to where the leading intellectuals are taken and where they are tortured with all kinds of modern means, such as radiation. We know many examples of several opposition politicians being poisoned or irradiated in hotel rooms with the help of the secret services. Consider the former Ukrainian President, Viktor Yushchenko, or Alexei Navalny, all these opposition leaders who have been persecuted and subjected to various procedures, whether by authoritarian regimes or dictatorships disguised as democracies. We will see a theatrical structure where people are experimented on. All sorts of gadgets and devices are attached to Prometheus and manipulated: his nervous system is manipulated, which is tantamount to a slow death. Being tied to a rock meant that the victim not only became prey to wild animals, but he was also exposed to the vicissitudes of nature and time, which is a kind of slow death, too. But Aeschylus' *Prometheus Bound* does not end with the death of Prometheus, and we know that in the myth he does not die either. This is left open in the performance – more precisely, the main actor, Prometheus, who is more like a Beckett character, is put in a crucifixion pose at the end. Together, the two figures symbolize that this is the fate of us all, and that there seems to be a high price to pay for justice. In order to speak the truth, people quite often end up paying with their lives.

dur. aprox./
playing time 2:00
M/12 anos/
Ages 12 and up

A personagem identificada como "Ella (Marguerite)" no texto e as suas palavras não podem ser atribuídas à autora Marguerite Yourcenar./The character identified as "Ella (Marguerite)" in the text is not the author Marguerite Yourcenar and the statements cannot be attributed to her.

Espetáculo em línguas sérvia e catalã, legendado em português./Show in Serbian and Catalan, Portuguese subtitles.

preço dos bilhetes/
ticket prices
7,50 € – 16,00 €

versão/version
María Velasco

cenografia/set design
Cube bz.

figurinos/costumes
Marija Marković Milojev

coreografia/choreograhy
Damjan Kecojević

audiovisuais/visuals
Miquel Àngel Raió

desenho de som/sound design
Jordi Collet

assistência de encenação/
direction assistance
Paula Blanco Barnés

interpretação/cast
Sloboda Mićalović
Natasa Tapušković
Milena Vasić
Nikola Rakočević
Iva Manjolović
Damjan Kecojević
e/and **Rosa Renom**
Kiwani Menolascina
(em vídeo/on video)

coprodução/co-produced by
Teatre Nacional de Catalunya
(Espanha/Spain)
Yugoslav Drama Theatre
(Sérvia/Serbia)

estreia/opening
2 Fev/Feb 2023
Ljuba Tadić Main Stage
(Sérvia/Serbia)

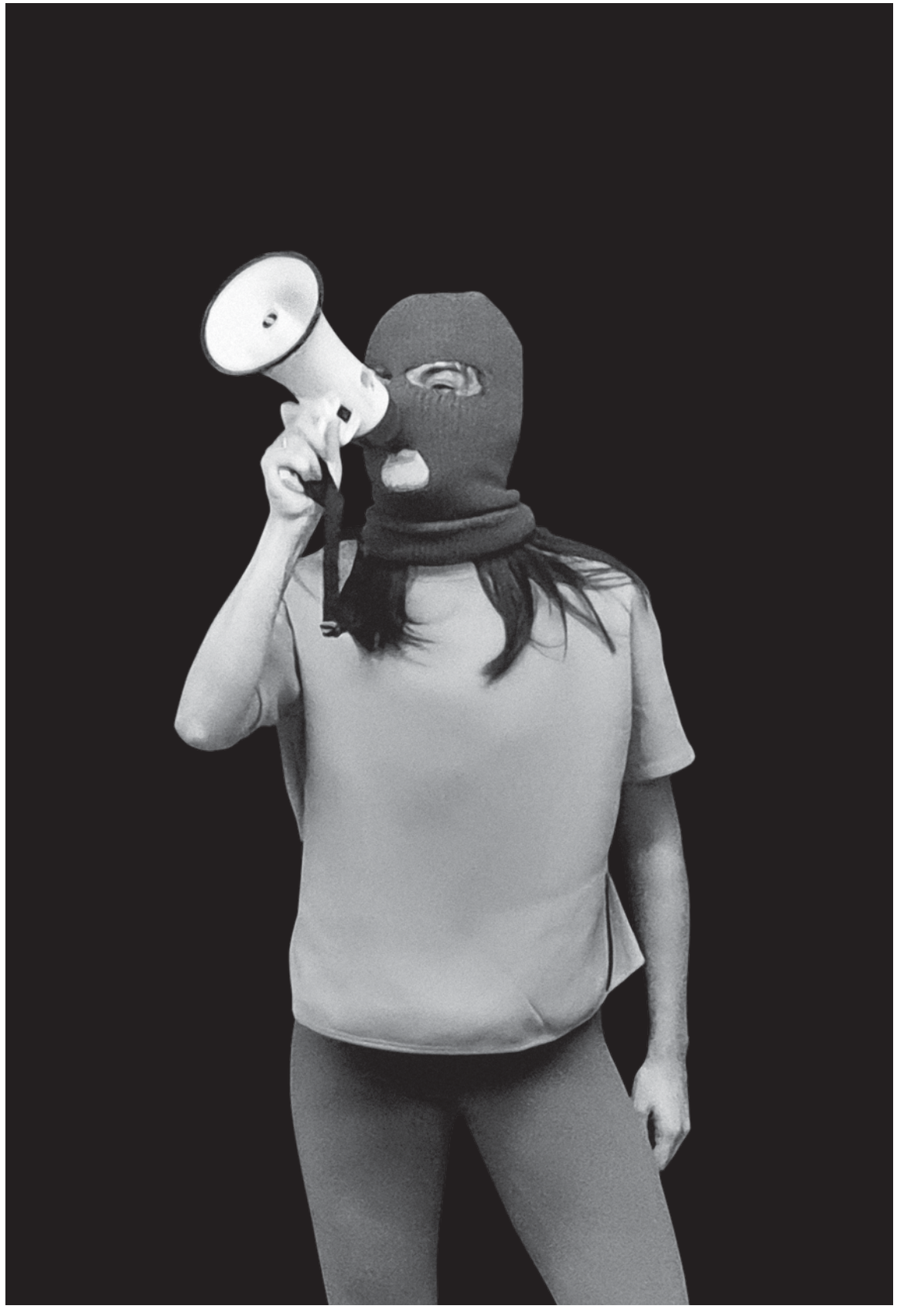
Focs/Vatre

a partir de *Feux* / based upon *Feux*

de/by
Marguerite
Yourcenar (© Gallimard)

encenação / directed by
Carme
Portaceli





YOURCENAR É UMA TRANSGRESSORA

CARME PORTACELI

Por vezes os mitos falam-nos confusamente sobre o futuro. Marguerite Yourcenar (1903--87) leu os clássicos para encontrar irmãs de carne e sangue em Clitemnestra, Antígona, Safo, Maria Madalena… e assim interpretar as convulsões do seu tempo. Revisitou o conceito de amor através dessas figuras que julgamos conhecer, mas que não conhecemos de todo.

A história, ou melhor, aqueles que nos explicaram a história e os mitos, desenvolveram interpretações que perpetuam os seus próprios valores e premissas. Porém, Yourcenar, uma mulher de vasta cultura e excecional profundidade, examinou alguns desses mitos para nos explicar uma "outra história" – uma história que hoje, mais destemidamente, entendemos como muito mais verdadeira do que aquela que nos tinham explicado. A sua viagem pelo conceito de amor através destas personagens é reveladora de cada uma delas e, sobretudo, de todos nós. Yourcenar é uma transgressora.

María Velasco traz esses mitos para o século XXI e oferece-nos uma visão lúcida e vital dessas vítimas e das suas dependências, do seu nível de consciência, daquilo que tiveram de enfrentar e de sofrer. E tudo isto com um toque de humor e uma contemporaneidade que, como ela própria diz, "convoca uma assembleia de vítimas do passado e do presente para que elas, nas suas próprias palavras, iluminem o futuro".

Esta obra permite-nos ver claramente os sinais do nosso próprio comportamento nessa mitologia clássica, em toda essa tradição que constitui a base das nossas ideias e dos nossos modos de sentir. A viagem emocional dessas figuras é, ainda, nossa também. Só a nossa consciência e estas reflexões poderão ajudar--nos a compreender e a superar o sofrimento.

YOURCENAR IS A TRANSGRESSOR

CARME PORTACELI

Sometimes the myths speak to us with confused words about the future. Writer Marguerite Yourcenar (1903-87) read the classics to find flesh and blood sisters in Clytemnestra, Antigone, Sappho, Mary Magdalene… and thus interpret the convulsions of her time. She revisited the concept of love through these characters whom we think we know but do not know at all.

History, or rather, those who have explained history to us, those who have explained the myths to us, have read them in a way that perpetuates their own values and premises. But Yourcenar, a woman of immense culture and exceptional depth, went through some of those myths to explain to us "another history", that today, in a less fearful way, we see as much more real than the one they explained to us. Her journey through the concept of love in these characters is revealing of every one of them and, above all, for all of us. Yourcenar is a transgressor.

María Velasco brings these myths into the 21st century and offers us a lucid and vital vision of those victims and their dependencies, their level of awareness, what they have had to live through and what they have suffered. And all this with a sense of humour and a contemporaneity that, as she says, "summons an assembly of victims of yesterday and today to, in their own words, light up the future".

This work allows us to see the clear signs of our own behaviour in this classical mythology, in all the tradition that is the pillar of our ideas, of our feelings. Their emotional journey is still ours too. Only our conscience and these views will help us understand and overcome suffering.

dur. aprox./
playing time 1:05
M/14 anos/
Ages 14 and up

Espetáculo em línguas checa e eslovaca, legendado em português./
Show in Czech and Slovak, Portuguese subtitles.

preço dos bilhetes/
ticket prices
10,00 €

dramaturgia/dramaturgy
Miro Dacho

colaboração dramatúrgica/
dramaturgical collaboration
Lenka Dombrovská

cenografia/set design
Pavel Borák

objeto em cena/object on stage
Juraj Poliak

figurinos/costumes
Zuzana Hudáková

colaboração criativa/
creative collaboration
Michaela Poliakova

vídeo/video
Matouš Ondra

coreografia/choreography
Martin Talaga

interpretação/cast
Jana Olhová
Petr Konáš
Juraj Poliak

coprodução/co-produced by
Prague City Theatres – MDP
(República Checa/Czech Republic)
Slovak Chamber Theatre – SKD Martin
(Eslováquia/Slovakia)

estreia/opening
28 Out/Oct 2022
Slovak Chamber Theatre
(Eslováquia/Slovakia)

Iokasté

texto e encenação / written and directed by

Lukáš Brutovský



"SINTO QUE VOLTOU A HAVER ESPAÇO PARA A TRAGÉDIA"

Uma conversa entre LUKÁŠ BRUTOVSKÝ e LENKA DOMBROVSKÁ

Que podes dizer-nos sobre a rainha Jocasta da tua peça? Pessoalmente, vejo-a como um símbolo, como representante das mulheres, mais do que como uma personagem individual.

Não posso dizer praticamente nada sobre Jocasta – e isto provavelmente diz tudo. O seu papel é passivo, ela funciona como objeto, é a história de uma mulher silenciosa dentro de um mito claramente masculino. O meu gesto será um tanto voluntarioso, mas não é de modo nenhum uma desculpa, porque, sinceramente, não podemos dizer nada sobre Jocasta, que não chega a ter verdadeiramente um espaço – e eu não quis inventar nada. Portanto, aquilo que temos é o seu silêncio e, no final, uma reviravolta irónica. A personagem principal não é Jocasta, mas sim a história que ela mata no fim.

No mundo antigo, as mulheres não estavam autorizadas a representar, nem a escrever peças, nem mesmo a entrar nos teatros (entre muitas outras proibições). Atualmente podem fazer tudo isso. Será que podemos dizer que *Iokasté* é uma peça feminista escrita e encenada por um homem através do ponto de vista das personagens masculinas?

Caberá a outros rotular a peça, não a mim. Mas esse – aparente – paradoxo da escrita masculina feminista é um dos tópicos do texto.

Muito bem, seja. Sinto que no teu texto simpatizas com a causa das mulheres, embora nada possas fazer para as ajudar. Mas porquê Jocasta? Temos Fedra, Antígona, Medeia, com as quais seria mais fácil exercer uma "vingança" sobre os homens, ou em que essa vingança já foi exercida.

Parti da ideia pragmática de que o elenco deste projeto de coprodução teria de ser do tipo teatro de câmara para podermos sequer começar os ensaios. Tínhamos de apresentar rapidamente o título e uma nota de intenções, e assim, de modo muito pouco original, decidi-me pelo mito de Édipo. Mas o propósito era explorar uma perspetiva diferente, e por isso Édipo passou a ser Jocasta. Tão trivial quanto isto. Mais tarde descobri que a história de Jocasta, tal como interpretada em diversas versões do mito, está cheia de sofrimento e que, ao contrário das heroínas que referiste, ela não chega a alcançar o seu ato heroico. E esta simples inação, ou melhor, esta falta de espaço, tornou-se o trampolim do texto.

Vejo nele uma série de oposições – entre o mito antigo e os dias de hoje, o mundo dos homens e o mundo das mulheres, os poderosos e os humilhados. Não obstante alguns momentos de humor, o texto em si mesmo não é particularmente otimista. O que é que ele nos diz sobre o presente?

Sinto que voltou a haver espaço para a tragédia. Durante algum tempo julgámo-nos senhores da situação, mas a crise do antropocentrismo continua a ser evidente – a pandemia, a guerra, a crise climática. Algo que o homem poderá ter causado e se tornou incontrolável, crescendo desmesuradamente, o que põe em causa essa estranha ilusão do crescimento ilimitado. Mas voltando à questão do feminismo – julgo que a crise do antropocentrismo está inteiramente relacionada com a crise do homem branco, porque durante muito tempo concebemos o *Anthropos*, o ser humano, como homem. Não estou certo quanto ao pessimismo do texto, é mais como um jogo – brinco com o texto, que de certa forma comenta a nossa realidade e a relaciona, por associação, com o enredo do texto, nada mais do que isso.

***Iokasté* não é um texto dramático. Chamaste-lhe um "poema cénico". Porque é que o escreveste assim, e porque é que, enquanto autor, criaste tantos obstáculos ao teu trabalho de encenador?**

Houve diversos impulsos, diversas versões e opções quanto ao caminho a seguir. A certa altura, tornou-se-me claro que tinha de abandonar as personagens e os diálogos, já que essas ideias me punham doente. Sabia o tipo de material que me interessava, mas a ideia de procurar uma forma dramática específica, de me dedicar a uma espécie de pseudo-psicologização, de me pôr a inventar coisas e a tentar completar um mito que é completamente alheio ao nosso mundo de hoje, era-me desagradável. Por fim, optei pelo método do "caldeirão" associativo, digamos assim. Depois de me empanturrar de material, comecei a delinear os motivos individuais, pedi de empréstimo ao mito as personagens masculinas e o destino de Jocasta como estrutura base, mas, desde o início, impedi-me de tomar em consideração o público e permiti-me escrever como gosto. Escrever com a respiração, fisicamente – com o corpo, ao meu próprio ritmo, mental e fisicamente. Isto poderá soar agora como um ato de arrogância ou um erro, mas sei bem do que estou a falar, porque, enquanto autor, tendo a escrever com o público em mente, o que pode levar-me, enquanto autor e encenador, a resultados, digamos, neutros. E quanto à relação entre autor e encenador, descobri há algum tempo que o autor não se deve preocupar com o encenador e vice-versa, já que isto pode criar bloqueios terríveis durante algum tempo.

O texto será dito em checo e em eslovaco, o que, em certa medida, é determinado por questões operacionais, ou seja, pela coprodução entre os Prague City Theatres e o SKD Martin, e pela escolha de uma atriz eslovaca e de um ator checo. Durante a primeira leitura, se bem me lembro, comentaste que a língua checa te soa mais poética. O que mais traz à peça esse bilinguismo?

A própria coexistência de duas línguas e a sua alternância poderá corresponder em parte ao princípio homem-mulher. Quanto à poética, não gostaria de ofender a língua eslovaca, e é muito possível que os colegas checos tenham uma opinião diferente – a minha é talvez causada pelo maior número de sílabas mais longas e pelo meu natural fascínio por uma língua que, sendo tão próxima da nossa, é ainda assim muito diferente em termos melódicos e rítmicos.

"I FEEL THAT THERE IS AN OPEN SPACE FOR TRAGEDIES AGAIN"

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ in dialogue with LENKA DOMBROVSKÁ

What can you tell us about queen Iocaste in your play? Personally, I understand her as a symbol, a representative of women, rather than a unique character.

I can hardly say anything about Iocaste – and that probably means everything. Her role is passive, she acts as an object, it's a story of a silent woman in a distinctively masculine myth. It's a bit of a wilful act, but certainly not an excuse, since we sincerely cannot say anything about Iocaste, she never gets a real space – and I did not want to make things up. So, we have silence and, by the end, an ironic twist. The main character is not Iocaste but the story that she kills at the end.

In the ancient world, women were not allowed to act in the theatre, they could not write plays, nor enter theatres (besides many other things they were not allowed to do). All these things are allowed nowadays. Can we say that *Iokasté* is a feminist play written and directed by a man through the male characters' viewpoint?

It's up to someone else to label it, not me. But this – seeming – paradox of a male feminist writing is one of the text's topics.

Fine, so I feel that in your text, you sympathize with women, however you cannot help them. But why Iocaste? We have Phaedra, Antigone, Medea, where it would be easier to take "vengeance" upon men, or rather, where it has already been done.

At the beginning, there were my pragmatic thoughts that the cast of such co-production project had to be chamber-like for us to even be able to rehearse. We had to quickly announce the title and annotation, and thus, very unoriginally, I decided to go for the Oedipus myth. But I knew we were looking for a different point of view, so Oedipus became Iocaste. It was as trivial as that. Later, I found out that Iocaste's story, as interpreted by various versions of the myth, is exceedingly full of suffering and, unlike the heroines you have mentioned, she never gets to do her own heroic act. And this idleness alone, or rather, this lack of space, became a springboard for the text.

I can see several clashes in it – between the ancient myth and the present day, the world of men and the world of women, the mighty and the humiliated. Despite some humorous moments, the text itself is not very optimistic. What does it say about the present day?

I feel that there is an open space for tragedies again. For some time, we considered ourselves masters of the situation, but the anthropocentrism crisis is still tangible – the pandemic, the war, the climate crisis. Something men may have caused, but it has become too much to handle and grown larger, which casts doubts on that bizarre illusion of the everlasting growth. But to get back to feminism for a bit – I guess that the entire anthropocentrism crisis is interwoven with the crisis of white man, because for a long time we imagined the *Anthropos*, the human being, as a man. And as for the text being pessimistic or what, I don't know, it's more like a game, I play with the text, which somehow comments on our reality and associatively connects it with the text thread, there's nothing more to it.

***Iokasté* is not a dramatic text, you labelled it as a "stage poem". Why did you write it the way you did and why did you, as an author, raise several obstacles to yourself as a director?**

There were several impulses, several versions and options on how to proceed. At a certain point, it became clear that I needed to leave the characters and dialogues behind, since these ideas made me feel physically sick. I knew what kind of material I was interested in, but the idea of looking for this specific dramatic form, of devoting myself to some kind of pseudo psychologization, to make up things and to complete a myth that had never thought of our present world, was disagreeable to me. In the end, I chose the method of a sort of associative boiling pot. Overfed with the material collection, I started to layer the individual motives, borrowed the male characters from the myth and Iocaste's fate as the base frame, but, from the very beginning, I stopped myself from considering the audience and allowed myself to write the way I like to. To write with my breath, physically – with my body, in my own tempo, mentally and physically. It may now sound like arrogance or a mistake, but I know what I'm talking about because I, as an author, tend to write with the audience in mind, which may lead me, as an author and as a director to, let's say, neutral outcomes. And as for the author-director relationship, I found out some time ago that the author must not think about the director, and vice versa, as I can block myself pretty badly for some time.

The text is in Czech and Slovak, which is, to a certain extent, caused by operational issues, meaning the coproduction between the Prague City Theatres and the Slovak Chamber Theatre, and the casting of a Slovak actress and a Czech actor. At the first reading rehearsal, I remember, you noted that the Czech language sounds more poetic to you. What else does this bilingualism bring to the play?

The very coexistence of the two languages and their rotation may correspond in part to the man-woman principle. As for poetics, I would not like to offend the Slovak language, and it is possible that our Czech colleagues may have a different opinion – mine may be caused by the bigger number of longer syllables and by my natural fascination with a language that is so close and still can be so melodically and rhythmically different.


Λάϊος
Láios

ABOUT THE UNION DES THÉÂTRES DE L'EUROPE

Regarded as one of the most influential theatre associations in Europe, the Union des Théâtres de l'Europe is also deeply rooted in the history of European theatre. Its origin goes back more than thirty years, when three theatres in Italy, France and Spain decided to form an international alliance called Théâtres de l'Europe/Teatri d'Europa. More and more theatres became interested in this exchange, and in 1990 the French Minister of Culture, Jack Lang, and the director of the Piccolo Teatro di Milano, Giorgio Strehler, founded the Union des Théâtres de l'Europe on this basis. Initially focused on a programme of regular festivals aiming to unite East and West, the Union has developed into an alliance of European theatres combining artistic and political goals, and using existing artistic platforms in order to strengthen professional exchange and to promote an open Europe of culture.

Today, the Union des Théâtres de l'Europe is represented in 15 countries and unites 24 members, amongst which 10 major theatres with national and international influence from all over Europe and beyond – besides the theatres from Porto (Teatro Nacional São João), Thessaloniki (National Theatre of Northern Greece), Cluj (Hungarian Theatre of Cluj), Belgrade (Yugoslav Drama Theatre), Luxembourg (Théâtre National du Luxembourg), Krakow (Helena Modrzejewska National Stary Theatre), Sofia (Theatre Laboratory Sfumato), Milan (Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa), Prague (Prague City Theatres) and Rome (Teatro di Roma – Teatro Nazionale), the Union has also been joined by independent and associated members from France, Hungary, Poland and Georgia. Their common goal is to collaborate on an international level and strengthen the role and value of European public theatres. Together they represent an area that increasingly encompasses the entire European continent and even transcends it with members in Israel, Palestine and partner-artists in various Arab countries.

With more than 10,000 performances and 3 million spectators a year, UTE member theatres offer a wide range of events, including productions and world premieres of new drama; projects on current political issues; cooperation between various international festivals; conferences on important political and artistic topics; roundtables with artists, managers and politicians intended to attract and include a broader audience; projects with young artists and young audiences; masterclasses; literary and academic publications; and think tanks for the development of new working strategies.

Elected Cultural Ambassador by the European Commission in 2012, head of a project on different forms of terrorism, including Israeli, Norwegian, German, French and Serbian theatres, and regarded as one of the most significant theatre networks to be supported by the European Commission as the promoter of the project Conflict Zones | Zones de Conflit, the UTE sees its mission in an artistic, political and societal sphere. Its activities go along three major axes: the development of international and transnational collaborations; the maintenance and transmission of Europe's cultural heritage, focusing on its appropriation by young artists; and the questioning, development and renewal of this heritage through ground-breaking artistic projects, but also political projects, all of which offer a critical reflection on today's society.

SOBRE A UNIÃO DOS TEATROS DA EUROPA

Considerada uma das mais influentes associações teatrais europeias, a União dos Teatros da Europa está também profundamente enraizada na história do teatro europeu. Nasceu há mais de trinta anos, quando três teatros de Itália, França e Espanha decidiram fundar uma aliança internacional a que chamaram Théâtres de l'Europe/Teatri d'Europa. Um crescente número de teatros manifestou interesse em aderir ao projeto e, em 1990, o ministro da Cultura francês, Jack Lang, e o diretor do Piccolo Teatro di Milano, Giorgio Strehler, fundaram sobre esta base a União dos Teatros da Europa. Inicialmente centrada num programa de festivais regulares com vista a unir Leste e Oeste, a União tornar-se-ia uma aliança de teatros europeus com objetivos artísticos e políticos, utilizando as plataformas artísticas existentes para intensificar intercâmbios profissionais e promover uma cultura europeia aberta.

Hoje, a União dos Teatros da Europa está representada em 15 países e conta com 24 membros, entre os quais 10 importantes teatros de influência nacional e internacional, de toda a Europa e não só – aos teatros do Porto (Teatro Nacional São João), Salónica (National Theatre of Northern Greece), Cluj (Hungarian Theatre of Cluj), Belgrado (Yugoslav Drama Theatre), Luxemburgo (Théâtre National du Luxembourg), Cracóvia (Helena Modrzejewska National Stary Theatre), Sófia (Theatre Laboratory Sfumato), Milão (Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa), Praga (Prague City Theatres) e Roma (Teatro di Roma – Teatro Nazionale) juntam-se membros independentes e associados de França, Hungria, Polónia e Geórgia. O seu objetivo comum é desenvolver colaborações de nível internacional e fortalecer o papel e o valor dos teatros públicos da Europa. Em conjunto, representam uma área que cobre todo o continente europeu e transcende até as suas fronteiras, já que a União conta também com membros de Israel, da Palestina e com parceiros artísticos de diversos países árabes.

Com mais de 10 000 espetáculos e 3 milhões de espectadores por ano, os membros da UTE propõem uma ampla variedade de eventos, incluindo produções e estreias mundiais de novas peças; projetos em torno de questões políticas da atualidade; cooperações entre diversos festivais internacionais; conferências sobre tópicos políticos e artísticos de relevo; mesas-redondas com artistas, gestores e políticos que visam atrair e envolver um público mais alargado; projetos com novos artistas e públicos jovens; seminários; publicações literárias e académicas; e encontros de especialistas com vista ao desenvolvimento de novas estratégias de trabalho.

Eleita Embaixadora Cultural pela Comissão Europeia em 2012 para dirigir um projeto em torno de diferentes formas de terrorismo, que contou com a participação de teatros de Israel, Noruega, Alemanha, França e Sérvia, e considerada uma das mais importantes redes teatrais apoiadas pela Comissão Europeia enquanto promotora do projeto Conflict Zones | Zones de Conflit, a UTE visa atuar não apenas no domínio artístico, como também nas esferas política e social. As suas atividades organizam-se em três grandes eixos: o desenvolvimento de colaborações internacionais e transnacionais; a preservação e transmissão do legado cultural europeu, com destaque para a sua apropriação por parte dos artistas mais jovens; e o questionamento, desenvolvimento e renovação desse legado através de projetos artísticos inovadores e iniciativas de cariz político, no intuito de fomentar a reflexão crítica sobre a sociedade dos nossos dias.

Teatro Nacional São João

A THEATRE OF PORTO, OF PORTUGAL, OF EUROPE

Teatro Nacional São João is the product of the initiative of the **city of Porto**. Both the original Real Teatro de São João, destroyed by fire in 1908, and its reincarnation, which opened on 7 March 1920 (and is today a National Monument), were built by the elites, associations and general population of Porto. That feeling of belonging is renewed daily, both through the public's adhesion to our shows and through the love the people of Porto feel for their built heritage.

It became of **Portugal** in 1992, the year in which the building was purchased by the Portuguese State and underwent in--depth renovation works. The Ministry of Culture made it the first National Theatre of democratic Portugal, an essential part of a policy of cultural decentralisation in the country's North. The TNSJ quickly became a vibrant artistic project and a reputed stage production structure, combining the divulgation of the most important Portuguese and international dramatic works with the latest developments in stage art.

Presently, the TNSJ is also a **theatre of Europe**. Besides a strong relationship with many Portuguese entities – other public theatres, independent companies, artists, schools and universities –, it is now engaged in an inquisitive and demanding relationship with the universe of European theatre, as a member of the Union des Théâtres de l'Europe, the historic Art Theatre network founded by Giorgio Strehler.

The TNSJ, which also includes Teatro Carlos Alberto and the São Bento da Vitória Monastery, is first and foremost a *stage*, in other words, a house for theatrical creation, but the scope of its action is broad, comprising projects aimed at school-age publics, a publishing program of recognised merit, a relevant documental source in the performing arts field and a special investment in providing easy accessibility to all our patrons. Its first centenary accomplished, the TNSJ is today an **elite theatre for all**.

ONE THEATRE, THREE HOUSES

Currently, the activities of the TNSJ take place in several buildings, on emblematic areas of Porto. Quite different from one another, these spaces contribute towards the plural quality of this National Theatre, fulfilling distinct but complementary purposes.

Designed by Marques da Silva, who drew inspiration from French architecture of the late 1800s and early 1900s, the centenary **São João** is a remarkable piece of Portuguese theatrical-architectural heritage. This Neo-classical building was made with modern construction techniques, employing concrete and cement mortars to create its basic structure as well as its exterior finishes and decorations. Purchased by the Portuguese State in the early 1990s, it was then restored and refurbished. Today, it hosts the TNSJ productions, as well as shows from other major theatres.

Inaugurated in 1897, **Teatro Carlos Alberto** was named after the exiled Sardinian king who had come to live in a mansion in Porto, in whose garden the theatre was built. A space with a strong presence in the city's collective memory, TeCA (which was known for a while as Auditório Nacional Carlos Alberto) was, in the early 2000s, the subject of a full renovation, in accordance with a project by Nuno Lacerda Lopes, and placed under the management of the TNSJ. Besides hosting our Educational Centre, TeCA is also a privileged platform for several Portuguese and foreign stage productions.

Built during the 17th and 18th centuries, the **São Bento da Vitória Monastery** is the largest religious edifice in Porto. An important part of this National Monument – namely its magnificent Main Cloister – is managed by the TNSJ, whose Documentation Centre is now placed in it, as well as a permanent exhibition of stage designs and costumes. More than a performance hall, the Monastery offers the TNSJ a major space for experimentation and rehearsal, as well as providing guided tours to the São Bento da Vitória Church, a building of great architectural and ornamental beauty.

UM TEATRO DA CIDADE, DO PAÍS, DA EUROPA

O Teatro Nacional São João é o resultado da iniciativa da **cidade do Porto**. Tanto o Real Teatro de São João, destruído por um incêndio em 1908, como o segundo, inaugurado a 7 de março de 1920 (hoje, Monumento Nacional), foram erguidos por vontade das elites, associações e população do Porto. Todos os dias este sentido de pertença é renovado, tanto pela forma como o público adere aos nossos espetáculos quanto pela relação afetiva que os portuenses estabelecem com o seu património.

Tornou-se do **país** em 1992, ano em que o edifício foi adquirido pelo Estado português, conhecendo um profundo processo de reabilitação. O Ministério da Cultura criou aqui o primeiro Teatro Nacional da era democrática do país, peça essencial de uma política de descentralização cultural na região do Norte. Rapidamente se afirmou como um projeto artístico vibrante e uma estrutura de produção teatral de excelência, conjugando a divulgação dos grandes repertórios dramáticos, nacional e universal, e a atualidade das linguagens de cena.

O TNSJ é hoje também um **teatro da Europa**. A par de uma relação forte com a realidade nacional – outros teatros públicos, companhias independentes, artistas, escolas e universidades –, o São João criou uma relação de parceria curiosa e exigente com o universo do teatro europeu, pertencendo à União dos Teatros da Europa, a histórica rede de Teatros de Arte fundada por Giorgio Strehler.

Integrando ainda o Teatro Carlos Alberto e o Mosteiro de São Bento da Vitória, o TNSJ é sobretudo um *palco*, isto é, uma casa de criação teatral, mas o raio da sua ação é amplo, envolvendo projetos dirigidos ao público escolar, um programa editorial de reconhecido mérito, um relevante serviço documental no âmbito das artes performativas e um investimento especial na acessibilidade aos nossos espetáculos. Cumprido o primeiro centenário, o TNSJ é hoje um **teatro de elite para todos**.

UM TEATRO, TRÊS CASAS

A atividade do TNSJ desdobra-se hoje em vários edifícios, implantados em pontos emblemáticos da cidade do Porto. Com tipologias diversas, estes espaços concorrem para uma caracterização plural deste Teatro Nacional, servindo propósitos distintos mas complementares.

Projetado por Marques da Silva e inspirado na arquitetura francesa da passagem do século, o centenário **São João** é uma peça notável do património arquitetónico-teatral português. De gosto neoclássico, resulta de técnicas construtivas modernas, com a utilização de betão e cimento na ossatura fundamental e nos revestimentos e ornatos. Adquirido pelo Estado no início da década de 1990, foi restaurado e remodelado. É hoje o espaço privilegiado das produções próprias do TNSJ e de espetáculos teatrais que pedem uma carreira mais longa.

Inaugurado em 1897, o **Teatro Carlos Alberto** evoca o rei da Sardenha que se exilou no Porto, instalando-se num palacete em cujo jardim este teatro foi edificado. Espaço com uma forte presença na memória coletiva da cidade, o designado Auditório Nacional Carlos Alberto foi inteiramente renovado no início do século XXI, com um projeto de Nuno Lacerda Lopes, passando para a esfera do TNSJ. Para além de ser hoje a residência do Centro Educativo, o TeCA é um ponto de circulação fundamental para a criação teatral contemporânea, nacional e internacional.

Edificado nos séculos XVII e XVIII, o **Mosteiro de São Bento da Vitória** é o maior edifício religioso da cidade do Porto. Parte expressiva deste Monumento Nacional – nomeadamente o magnífico Claustro Nobre – encontra-se atribuída ao TNSJ, que aí abriu ao público o seu Centro de Documentação e instalou uma exposição permanente de cenografias e figurinos. Mais do que uma sala de espetáculos, o TNSJ tem no Mosteiro um importante espaço de experimentação e ensaio, promovendo ainda visitas guiadas que integram a Igreja de São Bento da Vitória, espaço de grande riqueza arquitetónica e ornamental.







APOIOS TNSJ

Castanheira

pedras&pêssegos

APOIOS À DIVULGAÇÃO

COMBOIOS DE PORTUGAL

fnac

Jornal de Notícias

STCP

98.9 Nova

AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Edição/Publishing
Teatro Nacional São João

coordenação/coordination
João Luís Pereira

fotografia/photography
João Tuna
Jean-Louis Fernandez
(*Iphigénie*)
Yana Lozeva
(*Decalogue of Anxiety*)
Biró István
(*Prometheus '22*)
Svetlana Paroški
(*Focs/Vatre*)
Patrik Borecký
(*Iokasté*)

traduções/translations
Rui Pires Cabral

design gráfico/graphic design
Pedro Nora

impressão/printing
Empresa Diário do Porto

Teatro São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt
T +351 22 340 19 00

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Conselho de Administração/Board

Pedro Sobrado
Sandra Martins
Susana Marques

Assistente/Assistant
Paula Almeida

Motorista/Driver
António Ferreira

Direção Artística/ Artistic Direction

Nuno Cardoso

Assessores/Consultants
Nuno M Cardoso
Hélder Sousa

Atores/Actors

Joana Carvalho
Jorge Mota
Lisa Reis
Patrícia Queirós
Paulo Freixinho
Pedro Frias

Produção/Production

Maria João Teixeira
Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha

Cenografia/Scenography
Teresa Grácio

Guarda-Roupa e Adereços/ Costumes and Props
Elisabete Leão
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira
Guilherme Monteiro
Dora Pereira

Palco/Stage

Emanuel Pina
Diná Gonçalves

Cena/Stage
Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Andrea Graf

Som/Sound
Joel Azevedo
António Bica
Leandro Leitão
Fábio Ferreira

Luz/Lighting
Filipe Pinheiro
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão
Marcelo Ribeiro

Maquinaria/Machinery
Filipe Silva
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
Nuno Guedes

Vídeo/Video
Fernando Costa
Hugo Moutinho

Comunicação, Relações Externas e Mediação Cultural/ Communication, External Relations and Cultural Mediation

Comunicação e Promoção/ Communication and Divulgation
Patrícia Carneiro Oliveira
Joana Guimarães

Imprensa/Press
Francisca Amorim

Edições/Publishing
João Luís Pereira
Ana Almeida
Fátima Castro Silva

Centro de Documentação/ Documentation Centre
Paula Braga

Fotografia/ Photography
João Tuna

Centro Educativo/ Educational Centre
Luísa Corte-Real
Teresa Batista
Carla Medina
Rita Reis

Relações Públicas/ Public Relations
Rosalina Babo
Sérgio Silva
Ana Dias

Bilheteiras e Atendimento/ Box Office and Costumer Queries
Sónia Silva (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Manuela Albuquerque
Patrícia Teixeira
Liliana Castro

Bar/Cafeteria
Júlia Batista

Contratação Pública/ Public Employment

Susana Cruz
Paula Gonçalves

Edifícios e Manutenção/ Facilities and Maintenance

Carlos Miguel Chaves
Liliana Oliveira

Manutenção/ Maintenance
Celso Costa
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Ernesto Lopes
Dário Araújo

Limpeza/Cleaning
Beliza Batista

Contabilidade e Controlo de Gestão/ Accountancy and Management

Domingos Costa
Carlos Magalhães
Cecília Ferreira
Fernando Neves

Sistemas de Informação/ Information and Technology
André Pinto
Paulo Veiga

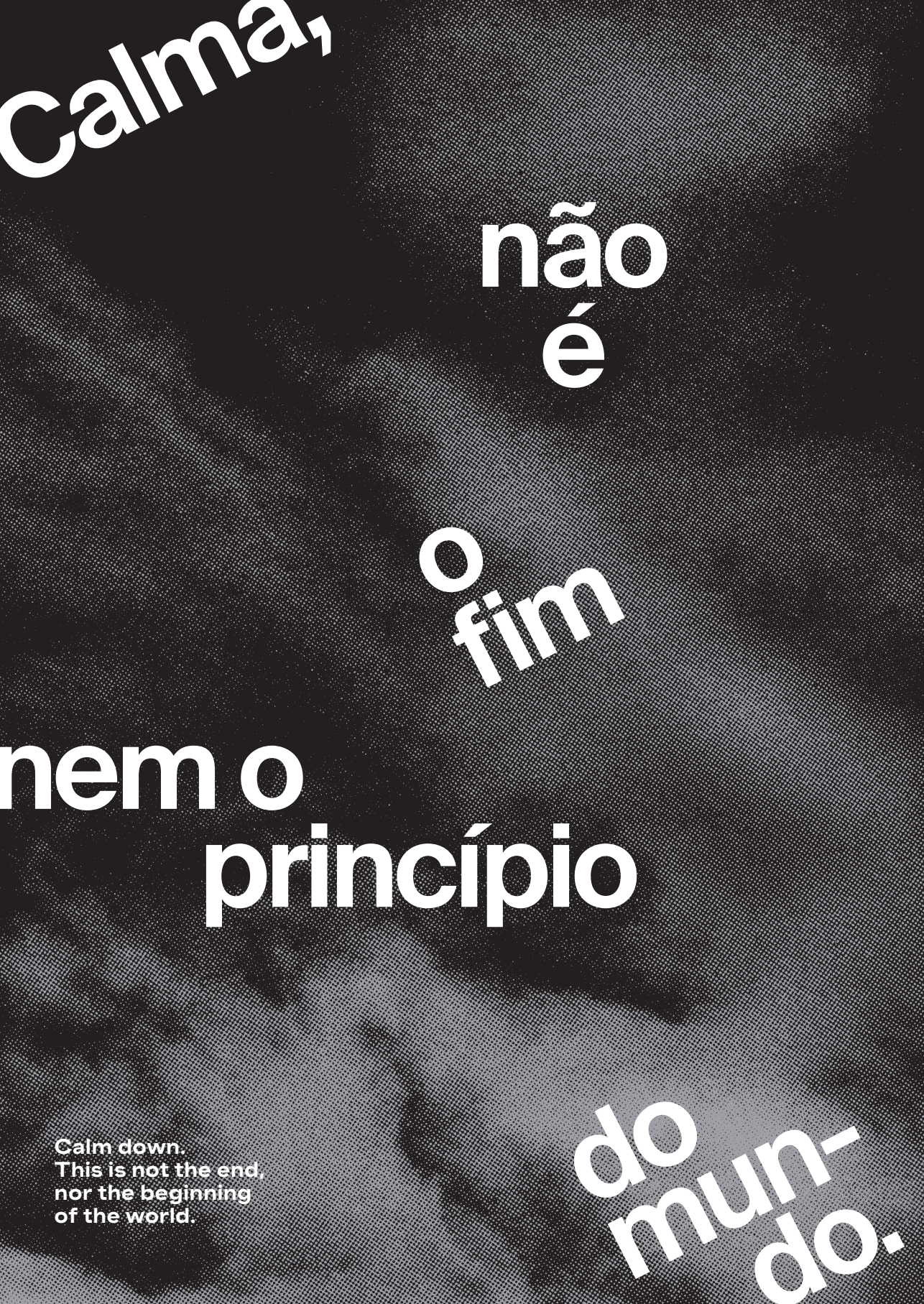
Recursos Humanos/ Human Resources

Helena Carvalho
Manuela Alves

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

O TNSJ É MEMBRO
UNIÃO DOS TEATROS DA EUROPA

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
BPI
Fundação "la Caixa"


Calma,
não
é
o
fim
nem o
princípio
do
mun-
do.
Calm down.
This is not the end,
nor the beginning
of the world.