



CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

Município de S. N. Gaia

APRESENTA

COM
ANTÓNIO JÚLIO
ÁVILA DE TÁBIS
CLÁUDIO DA SILVA
EDUARDO BREGA
MÉL REPERA
JÃO MIGUEL VITTA
JOSÉ MÁIS
JOSÉ CARP
MAMA JÓÃO PÉRO
SILVIO MARTINS
SUSANA LÁ

GENÉPIANA
MIRA ABRIL
POLIVINOS

SUSANA LÁ

APÓS INVESTIMENTO

SUSANA COELHO

DESIGNO DE LUZ E SONORIDADE

EDUARDO BREGA

COM APOIO DE INVESTIÇÃO

MIRA ABRIL

SUSANA LÁ

21-08
23.17
OUT.

AUDITÓRIO
MUNICIPAL
DE GAIA

EX COMPARTILHA O LUGAR DO TEATRO
FORMADO POR VÁRIOS
ESPECTÁCULOS DE ARTES E CULTURA

TRADUÇÃO
ANA RAQUEL FERNANDES
RUI PINA COELHO

ENCENAÇÃO
GONÇALO AMORIM

DE ARTHUR
MILLER

A MORTE DE CAXEIRANTE

TEATRO
EXPERIMENTAL
PORTO

PRODUZIDO
POR T. V. P. P.

CELEBRAR ANTÓNIO PEDRO, APOSTANDO NO FUTURO

Proseguimos, com este espectáculo, a homenagem a António Pedro (1909-1966), o primeiro director artístico do TEP, o Homem que mudou a forma de fazer o teatro em Portugal, com a introdução da encenação moderna e o sentido de unidade do espectáculo. E, continuaremos a reflectir "experimentalmente sobre a herança que temos e as coordenadas em que se desenvolverá a nossa actuação", como salientei no programa do espectáculo anterior.

Os três encenadores deste ciclo que dedicamos a António Pedro são apostas pessoais, assumidas pela Direcção do CCT/TEP e que reflectem três visões jovens sobre o modo de fazer o teatro em Portugal – as de Susana Sá, Gonçalo Amorim e Nuno Cardoso. Como o seria a de Bruno Bravo, igualmente convidado para a programação deste ano, mas com quem não foi possível conciliar datas. Como o poderão ser outras, algumas mais, no futuro próximo. E, são apostas minhas e da Susana Sá, directora artística adjunta da companhia.

Nos últimos anos tive a consciência de que era necessário mudar o tipo de espectáculos que vínhamos apresentando, que tinham entrado na monotonia que uma rotina sistemática de encenação normalmente provoca, por melhores aptidões que o seu responsável tenha. E o acto criativo, quando não é acompanhado por um permanente sentido inovador, acaba por centrar-se numa continuidade sem rasgos. Tenho consciência de que devia ter agido antes, mas, pesei possíveis prós e contras, que não me deixaram actuar como desejava. E aguardei serenamente pela evolução das coisas, o que não deveria ter feito, pelo qual me penitencio. Agi assim mesmo quando os sinais de desaprovação da comunidade intelectual eram cada vez maiores, guetizando o TEP, o que se reflectiu nas posições dos júris dos concursos das entidades respon-

sáveis para o sector do Ministério da Cultura; entidade da qual apenas recebemos alguns apoios pontuais (e nem sempre) nos últimos anos, que sempre distinguiram aspectos exteriores ao encenador residente, embora da sua responsabilidade enquanto director artístico. No último ano, em que por coincidência nos vimos arredados de qualquer apoio da Direcção-Geral das Artes, em termos que não deixavam dúvidas sobre um acto que teria sequelas futuras, aproximava-se o centenário do nascimento de António Pedro, permanente inventor da cena e director artístico da companhia entre 1953 e 1961, que colocara o TEP no mapa da Cultura em Portugal. Cheguei, finalmente, à conclusão atrasada de que mudar era indispensável, apostando em criadores jovens, que se têm revelado importantes nos últimos anos. Entrementes, o CCT/TEP não deixará, também, de estar atento a potenciais encenadores que ainda não tiveram a sua oportunidade.

E, o primeiro encenador convidado foi o Gonçalo Amorim, em Abril do ano anterior, cujo percurso eu vinha acompanhando, muitas vezes à distância. Fi-lo em Guimarães, após assistir à sua encenação de *A Mãe*, de Bertolt Brecht, um espectáculo que considerei "maduro" e de grande criatividade. Fui mais longe, desafiei-o a assumir a direcção artística da companhia, o que declinou para já. Mas, fica como uma hipótese para me substituir, num dia em possamos estar de acordo.

Mas, o convite para uma encenação ficou então de pé. E, foi o Gonçalo, em Junho de 2009, que me sugeriu fazer *A Morte de um Caixeiro Viajante* em Setembro deste ano. Indicou-me este texto como forma de homenagem a António Pedro, no seu centenário, sugerindo que o próprio cenário (adaptado) de António Pedro para a versão de 1958 fosse utilizado, bem como outros elementos cénicos ou referências. Fomos desenvolvendo conversações e sempre lhe dei toda a abertura para a definição do elenco de criativos e actores (como sempre faço



Maqueta de Cenário de Fernando Fonseca para *Morte dum Caixeiro Viajante*, TEP, 1954



com todos os encenadores, apenas condicionando as escolhas ao orçamento), de molde a que fosse ele o homem do espectáculo, com intervenção sobre todas as suas vertentes. Desde logo nos sintonizámos e esta experiência terá continuidade no futuro.

Curiosamente, o Gonçalo Amorim é neto de Orlando Juncal, distinto advogado e figura incontornável da oposição ao salazarismo; o primeiro presidente da Assembleia Geral do CCT/TEP, que o era no momento do convite a António Pedro para vir dirigir a companhia e que foi colaborador do Mestre no início da obra exemplar que é o TEP, ao lado da sua esposa, Margarida Carmona, pelo que presto homenagem aos dois. A *Morte dum Caixeiro Viajante*, na versão de 1954, é a minha memória mais antiga do TEP, quando ainda criança fui levado pelo meu padrinho de baptismo, Júlio Gesta, a ensaios no Teatro Vale Formoso (este episódio já o contei no catálogo da exposição dos 40 anos do TEP, em 1993). Daí o meu particular carinho pessoal por esta peça. Mas, mais do que qualquer posição individual, que não interessa para o caso, é como investigador privilegiado que me tenho debruçado sobre o historial do CCT/TEP e, na sua análise, posso afirmar que as duas versões de António Pedro (1954 e 1958), foram os espectáculos mais marcantes de António Pedro e do TEP, pela sua qualidade e pela forma como intervieram na Sociedade. A primeira versão de António Pedro, em que o cenário foi concebido conjuntamente com Fernando Fonseca (a quem presto homenagem, e que foi afastado da segunda por se encontrar no Brasil), fez apenas sete representações (três

no Teatro Vale Formoso, no Porto; uma em Viana do Castelo, no Teatro Sá de Miranda; uma em Coimbra, no Teatro Avenida; e duas em Lisboa, no Teatro Apolo). Mas, foram sete representações que ficaram na história do Teatro Português, como momentos sem paralelo, feitos por um grupo ainda amador. Esta peça que havia sido referenciada logo na acta da primeira reunião da primeira Direcção do CCT/TEP, no início de 1953, ainda antes da vinda de António Pedro, teve uma segunda versão, já como companhia profissional, fazendo 9 representações, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto (vistas por quase 7.000 espectadores), e em Lisboa, na Tapada da Ajuda, ao ar livre. Várias vezes, ao longo destes 20 anos que cumpro de presidência da Direcção do CCT/TEP e como director da companhia, a pensei levar à cena de novo (ainda o insinuei a Cláudio Lucchesi e a Norberto Barroca), mas fui pouco convincente, por achar que não poderia ser um espectáculo normal e não tinha um encenador em que apostasse para esta peça. O Gonçalo Amorim surgiu naturalmente como a opção certa. E, com este espectáculo, estou convicto de que brindaremos com o público de Vila Nova de Gaia, das restantes proveniências que a ele assistam e dos locais onde o deslocaremos, nomeadamente Lisboa. Depois de ter concertado este espectáculo com o Gonçalo Amorim, comecei a esboçar o resto da programação de homenagem a António Pedro, delineando com este acto e os três espectáculos agendados, uma linha de acção para o futuro próximo, que passará por convites aos encenadores já citados e a outros. Com a dinâmica deste ano foi já possível voltar a um apoio anual da Direcção-Geral das Artes / Ministério da Cultura e a reencontrar espectadores que andavam afastados das nossas produções. Com este espectáculo e o próximo esperamos alargar esse leque, consolidando e reforçando a nossa presença no panorama do Teatro Português. Criámos um público próprio desde a chegada a Vila Nova de Gaia, em 1999, substancialmente maior do que o que havíamos tido no Porto nos últimos anos. Podemos ter cometido erros, mas

às 1.633 representações que efectuámos em Vila Nova de Gaia, até Junho de 2010, assistiram 331.181 espectadores, numa média de 203 por sessão. E, mesmo que excluamos as representações para escolas de espectáculos com incidência nos programas curriculares do Ensino (principal desiderato que nos fez ter estes números de espectadores), a média das representações sem esta incidência é de 90 por sessão. Poucas são as companhias de teatro profissional que possam com orgulho apresentar números destes. Isto significa que fidelizámos algum público considerável, que não desejamos perder. Todas as franjas da sociedade são importantes para as atingirmos. Não queremos apenas um público "intelectual" ou com interesses na coisa cultural, mas, também, desejamos tê-los conosco. António Pedro dizia que "teatro sem público, não é teatro", e sempre pugnou por um teatro popular, que reflectisse o que de melhor qualidade e melhor carácter inovador lhes pudessemos dar. Não podemos agradar a todos, mas podemos fazer um esforço cada vez maior para atingir sempre novos espectadores, conhecendo a "verdade sociológica" indispensável para o fazer. Mas, recusaremos sempre espectáculos para elites de criadores, que julgam que o seu umbigo reflecte o mundo. O apoio da Direcção Geral das Artes, pequeno mas seguro para nos dar confiança em prosseguir, veio em bom momento, embora se reflecta em pouco mais de 14% das receitas do CCT/TEP em 2010. Humildemente esperamos voltar aos apoios do primeiro pelotão do Teatro Português, que já foi o nosso campo de acção. E o apoio da DGARTES não nos veio fazer esquecer o do Município de Vila Nova de Gaia, nosso principal patrocinador financeiro, de apoios vários e, também psicológicos, que nos tem feito avançar para novos rumos. É à Câmara e à empresa municipal Gaianima que estamos mais agradecidos. Brevemente, em 18 de Novembro, estaremos o último espectáculo deste ciclo: "Jornada Para a Noite", de Eugene O'Neill, com encenação de Nuno Cardoso, que António Pedro havia também encenado em 1958, no

TEP, e nesse momento teremos um balanço mais concreto do que está a significar este ano. Para já, é com uma confiança que não encontrava há anos que espero que seja do vosso agrado esta nova produção do TEP, fruto do trabalho de um mês e três semanas da equipa liderada pelo Gonçalo Amorim. Para ele e para todos os intervenientes, sem os distinguir pessoalmente, os meus agradecimentos e os da Direcção do CCT/TEP, certos de que estamos a abrir novos caminhos para o TEP. Saúdo igualmente toda a equipa do Auditório Municipal de Gaia, liderada pelo director, Manuel Filipe Sousa que também, estão a renovar todas as suas energias de intervenção. Vila Nova de Gaia e o País saberão que vale a pena apostar no TEP. Um longo abraço a António Pedro, pela sua obra e pelo que fez no TEP, e uma saude sempre permanente. Um grande abraço de saude para os principais intervenientes das duas versões que dirigiu no TEP e que já faleceram (actores e técnicos): João Guedes, Dalila Rocha, Baptista Fernandes, Vasco de Lima Couto, Alexandre Babo, Júlia Babo, Correia Alves, José Silva, Egito Gonçalves, Sérgio Guimarães, Maria Olga, Abílio Cordeiro, Joaquim Macedo, Carlos Fraga, Cândida Maria, Rui Furtado, Alexandre Vieira, Alda Rodrigues, Cândida Lacerda, Jorge Côte-Real, Fernando Teixeira, José Vidal, Joubert de Carvalho e Augusto Gomes. Um forte abraço de respeito e admiração para os intervenientes que ainda seguem a nossa actividade: Dulce Pessoa, Joyce Piedade, José Campelo, Américo Pessoa, José Pina, Fernanda Gonçalves e José Brás (este, 52 anos depois, de novo em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, no TEP). Perdemos o rasto de Maria José Fonseca, igualmente participante. O passado e o presente estão no TEP, com a garantia do futuro, numa aposta cada vez mais forte. Por Vila Nova de Gaia! Pelo Público! Pelo Teatro! Pelo TEP! Pelo Futuro!

Júlio Gago
Presidente do CCT/TEP

MORTE DUM CAIXEIRO VIAJANTE | ARTHUR MILLER

Seleção de críticas aos espectáculos encenados por António Pedro no Teatro Experimental do Porto em 1954 e 1958

A marcação, a encenação, a unidade de interpretação, o domínio absoluto de todos os pormenores ónicos, mesmo os mais insignificantes, deram à peça a estrutura de um todo. António Pedro fez aquilo tudo: ergueu, dirigiu, jamais deixou que a peça saísse das suas mãos de marcador, de ensaiador, de encenador e quando a largou à sua sorte é porque sabia que o seu voo conquistaria as alturas... (...) O público, aquele que vai ao teatro para ver Teatro e não para mostrar as toilettes, compreendeu a coisa, e de pé, entusiasmado, perfeitamente galvanizado, aplaudiu, sem a claque profissional a puxar a ovação.

Ramos de Almeida, *Jornal de Notícias*, 19-11-1954

Não estou convencido de que a peça de A.M. posta em cena pelo T.E.P. constitua um alto documento da moderna dramaturgia. Muito pelo contrário, em minha opinião, a *Morte dum caixeiro viajante*, à parte interseccionista, vocábulo que serviu a Álvaro do Campos, há mais de 30 anos, para definir, em poesia, a intersecção de planos sensoriais, que nesse aspecto a peça americana recebe a sugestão do cinema e do romance, à parte esse elemento estritamente formal, pouco se eleva acima de um folhetim dramático de tipo neo-realista, género que há-de vir a ocupar, na história da literatura dramática do nosso tempo, lugar equivalente ao que ocupa, na história da literatura dramática do romantismo, o dramalhão de fada e alguidar ou o lacrimoso melodrama em cinco actos.

João Gaspar Simões, "Teatro Experimental", *Jornal de Notícias*, 21-11-1954

A encenação foi um milagre de carinho e gosto pelo teatro. Montagem perfeita, estilo esquelético, nú e metálico, americano, século XX. Marcação leve, se- quente, em movimentos que fluem uns dos outros, como o sangue nas veias: não se sentem. Gestos, deslocções de figuras, entoações, tudo ao mesmo tempo real e simbólico, actuando num ambiente permanente de coisa sonhada, onde há zonas de sonho mais denso, apenas.

Goulart Nogueira, "Morte dum caixeiro viajante: Uma realização espantosa!", *Revista Olá*, 12-01-1955.

[A]s nossas impressões – dizemo-lo francamente – são menos favoráveis. A acção alonga-se demasiadamente; o movimento das figuras nem sempre tem o ritmo necessário; o diálogo é, por vezes, prolixo e pouco brilhante. De tudo isto, resulta, ou corre o risco de resultar a fadiga do espectador e, por consequência, um possível desinteresse do que se está a passar em cena.

Luís Oliveira Guimarães, *Teatros e Cinemas: Morte dum caixeiro viajante*, *República*, 19-12-1954.

Dificuldades técnicas? Impossibilidades de montagem das cenas? Isso foi lenda que o Porto desfez... António Pedro com o seu excelente grupo de amadores, seguros do que estavam a fazer, deu-nos um teatro "sui generis", moderno e fora dos antigos convencionalismos, regras ou bitolas. Se fossemos a medir pelos processos académicos da arte de representar, quase se poderia dizer que, entre ambos, só há de comum as luzes da ribalta, o pano e a caixa de ponto. O resto é em tudo diferente. É como se entre o teatro e o cinema houvesse uma outra arte... O facto de ser este o grupo que teve a coragem de nos dar, em grande estreia, uma obra mundialmente consagrada, só é motivo para nos felicitar-mos. Nós, os do Porto, e os dos grupos de António Pedro.

Guilherme de Carvalho, *Diário de Lisboa*, 1954

A representação da extraordinária peça de Miller – documento fundamental da moderna dramaturgia norte americana – por um grupo de actores não profissionais constituiu para quantos não deseperaram ainda do destino do teatro entre nós, uma reconfortante certeza.

Luiz Francisco Rebello, *Vértice*, Abril, 1974

Julgo que a obra fundamental de Miller deve ser encarada sob três aspectos diferentes: em relação ao país de origem, os Estados Unidos; em relação ao Mundo; e em relação ao teatro. [...]

Parece-me que, em Teatro, é preciso não confundir síntese com sugestão, isto é, uma síntese nem sempre sugere a realidade convencional que o texto exige da encenação. A tragédia de Miller – até porque as ultrapassa – tem de mobilizar todas as

possibilidades da técnica do palco. António Pedro não dispunha, é evidente, de todos os elementos, mas a verdade é que ficou aquém dos que tinha, com certeza, ao seu alcance. [...]

Só há que aplaudir, sem reservas, com o maior entusiasmo o amor, a humildade, o sacrifício, o estudo, o espírito de camaradagem e equipa com que cada qual se entregou à personagem que lhe coube. Redondo Júnior, "Comentário de Teatro: Uma tragédia moderna (1) / (2) / (3)", *O Século Ilustrado*, 25-12-1954, 1-1-1955 e 8-1-1955.

António Pedro conseguiu realizar um raro espectáculo, de uma extrema dificuldade encenadora, rica de pormenores, galgando triunfantemente numerosos escolhos que na primeira vez não avultavam tão nitidamente.

s/a, *Diário Popular*, 7-5-1958,

O grupo do Teatro Experimental esteve à altura da celeberrima tragédia americana, que tem empolgado as plateias mais cultas, mais civilizadas, mais exigentes. As "arestas" que existiam foram limadas e o espectáculo manteve-se numa altura e numa dignidade raras, senão únicas, entre nós. (...) A interpretação foi desta feita muito mais equilibrada, porque os novos elementos que entraram retiraram o cheiro a amadorismo que da primeira vez foi bastante intenso nas cenas secundárias.

Ramos Almeida, *Jornal de Notícias*, 4-4-1958.

E agora o problema de encenação que nos propomos discutir: continuando a relacionar a primeira apresentação de *Morte dum caixeiro viajante* com esta reposição; (...) Já não queremos afirmar que a solução funcional do cenário, as suas facilidades espaciais e a sua intervenção no tempo da intriga sejam tão semelhantes, que se diga – como ouvimos a alguns espectadores – que as diferenças eram uma questão de material de construção. (...) António Pedro mandou construir o cenário da casa com outros valores, radicalmente diferentes. Se, no entanto, foi mais feliz no telão de fundo, em nosso entender mais expressivo, mais potencialmente de acordo com o cromatismo de incidência psicológica que os arranha-céus sollicitavam,

estabelecendo o contraste com a pequena casa de Willy Loman, esta porém, agora sem tecto, não representou as diferenças de profundidade e tempo que o autor da peça nos indica. E isto pareceu-nos um erro imperdoável, agravado pela opacidade do conjunto, que não permitia a transferência dos movimentos de luz-cor-tempo-acção, uma acção confluyente em espaço, dinâmica que não foi obtida por força de um estaticismo que é evidente, devia ser destruído, essencialmente porque o ritmo inferior desta peça a tanto o obrigava.

Teixeira Pinto, *Jornal Feminino*, Porto, 15-4-1958

É esta intemporalidade da *Morte dum Caixeiro Viajante* que faz o público aderir-lhe e sofrer com Willy Loman. Mas para que isso ocorra, necessário é porém, que o encenador não a destrua, mas antes a torne no próprio ar que respira o espectador. Ora foi isto que António Pedro obteve, agora de uma forma muito mais perfeita do que anteriormente, mercê de uma maior fluência de ritmo da representação, a par de um jogo de luzes que modificara e coloração do ambiente e iluminara diferentemente as personagens, mesmo quando a sua presença era imaginária.

André Real, *Diário de Notícias*, 24-04-1958



Morte dum caixeiro viajante, de Arthur Miller, enc. António Pedro, Teatro Experimental do Porto, 1954 (João Guedes, Baptista Fernandes e Vasco de Lima Couto), fot. Arquivo TEP.

morte dum caixeiro viajante

ALGUMAS CONVERSAS
EM DOIS ACTOS E UM
REQUIEM, INTERPRETA-
DOS PELO GRUPO DE
TEATRO EXPERIMENTAL
DO PORTO, DIRIGIDO
POR ANTÓNIO PEDRO

de ARTHUR MILLER



Morte dum caixeiro viajante, de Arthur Miller, etc. António Pedro, Teatro Experimental do Porto, 1958 (José Pina, Ruy Furtado e João Guedes), fot. Arquivo TEP

1958

COMO o Autor nos explica na primeira rubrica, o presente e o passado confundem-se muitas vezes no viver de cada dia. Willy, o caixeiro viajante, «pode estar, como qualquer de nós, sentado a conversar com um amigo. De repente esse amigo pode dizer uma coisa que se ligue profundamente a qualquer acontecimento do nosso passado e, embora o amigo continue a falar, inconsciente de que os nossos pensamentos estão fora dali, no espaço e no tempo, nós existimos, pensamos, sentimos — e, em imaginação, gritamos e discutimos — no presente e no passado ao mesmo tempo.

Assim acontece nesta peça. Não há nela *flash-backs*. Nunca voltamos atrás. O que sucede é que o passado está sempre a afluir ao presente, trazendo consigo cenas e personagens que lhe pertencem. Há também momentos em que Willy fala com uma pessoa que tem realmente à sua frente e, ao mesmo tempo, com outra que só está presente na sua imaginação — pessoa esta que também nós poderemos ver. O que acontece em tais casos é muito simples: a pessoa que realmente conversa com ele observa que aquele homem não está a ser muito coerente. Willy, por vezes, é um desses milhares de homens que todos nós vemos, dia a dia em qualquer cidade, respeitavelmente vestidos, absolutamente vulgares, mas falando *sózinhos* enquanto andam dum lado para o outro, calmamente, a tratar da sua vida. Nesta peça veremos a quem é que um desses homens fala. Veremos essa outra vida a que ele, simultaneamente, vai buscar fôlego, sofrimentos, triunfos... e derrota.

Nisto, como no mais, a realidade humana desta peça supera e sobrepõe-se ao realismo habitual do parecido. Pede-se ao espectador, portanto — e em seu benefício — que adira sensorialmente a este novo e humaníssimo convencionalismo que se lhe propõe. Em sua ajuda, o encenador fez entrar um jogo de luzes que altera a coloração do ambiente e ilumina diferentemente as personagens quando a sua presença é imaginária. O «Tio Ben», o fantasma familiar e privativo do caixeiro viajante, o irmão de Willy que descobriu minas de diamantes e morreu rico e longe, esse traz na própria maquilhagem um elemento levemente fosforescente que o diferencia dos outros.

Esta peça, representada com um êxito espantoso, em vários países do mundo, pode ser considerada uma das obras-primas — senão a obra-prima — do teatro contemporâneo. Americano, europeu e de todo o mundo, o problema das suas personagens, o mar de sonho e de angústias em que naufragam, pertence à tragédia deste tempo em que vivemos como a atmosfera fumacenta das cidades, o seu ruído, os seus sorrisos fíctícios e interessados, aquela luta, tantas vezes sem suporte, em que nelas se consome um mundo anónimo, ambicioso, iludido e inquieto.

Ao pô-la em cena, o teatro Experimental do Porto, fiel ao seu programa, não copiou nenhuma das encenações que já lhe foram feitas. Atraveu-se, assim, a um cometimento difícil como se já não fosse pequeno atrevimento exigir ao seus actores, com dois anos apenas de exercício, o desempenho de papéis que têm sido entregues, em toda a parte, a grandes artistas.

Assim se faria a apresentação desta tragédia exemplar, quando a pusemos pela primeira vez em cena há 4 anos. De então para cá o TEP montou já mais 17 peças. O número basta para falar do trabalho que se tem feito. O que tem acontecido nos palcos portugueses, onde há 4 anos ela era considerada impossível de se levar à cena, bastará talvez para se ter também a convicção de que não foi em vão que esse trabalho se realizou.

Dizer que ele seria possível sem a colaboração entusiástica desta gentilíssima cidade do Porto, sem o auxílio do Fundo de Teatro e sem a dedicação heróica de muitos, seria faltar à verdade. Lembrá-lo quando ao repor esta peça somos, mesmo sem querer, levados a olhar para trás, um acto de justiça. E, ao olhar para trás, verificar que se consumiram seis anos da nossa vida, inteiramente devotados a uma obra que não foi inútil, é consolação que basta a quem não importam os cabelos brancos e à vez dos zollos está, desde há muito habituado.

A. P.

DISTRIBUIÇÃO

WILLY LOMAN
LINDA, sua mulher
BILL
HAPPY, seus filhos
"A MULHER"
CHARLEY
O TIO BEN
BERNARD, filho de Charley
HOWARD, pai de Willy
JENNY, secretária de Charley
STANLEY, chefe de restaurante
MISS FORSYTE
LETTA

JOÃO GUEDES
DALILA ROCHA
BAPTISTA FERNANDES
VASCO DE LIMA COUTO
CANDIDA MARIA
RUY FURTADO
JOSE PINA
ALEXANDRE VEIIRA
JOSE BRAZ
ALDA RODRIGUES
JOSE SILVA
FERNANDA GONÇALVES
CANDIDA LACERDA

ENCENAÇÃO E CENÁRIOS DE ANTÓNIO PEDRO
DIRECTOR DE CENA E ASSISTENTE

SONOPLASTIA
LUMINOTÉCNICO
PONTO
MAQUINISTA
CONTRA-REGRA

JORGE CORTE-REAL
FERNANDO TEIXEIRA
JOYCE PIEDADE
JOSE VIDAL
JOURBERT DE CARVALHO

O frigorífico, fogão de gás, panela de pressão e máquina de granos de café, são de casa T.E.L.V.I.
A «night jacket» usada por Bill é de casa "VICENT", Rua de Santa Antónia, 174 — Porto
PEÇA APROVADA PARA MAIORES DE 15 ANOS

O GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL
DO PORTO dirigido por ANTÓNIO PEDRO

na peça de ARTHUR MILLER

morte dum caixeiro viajante

(algumas conversas em dois actos e um requiem)

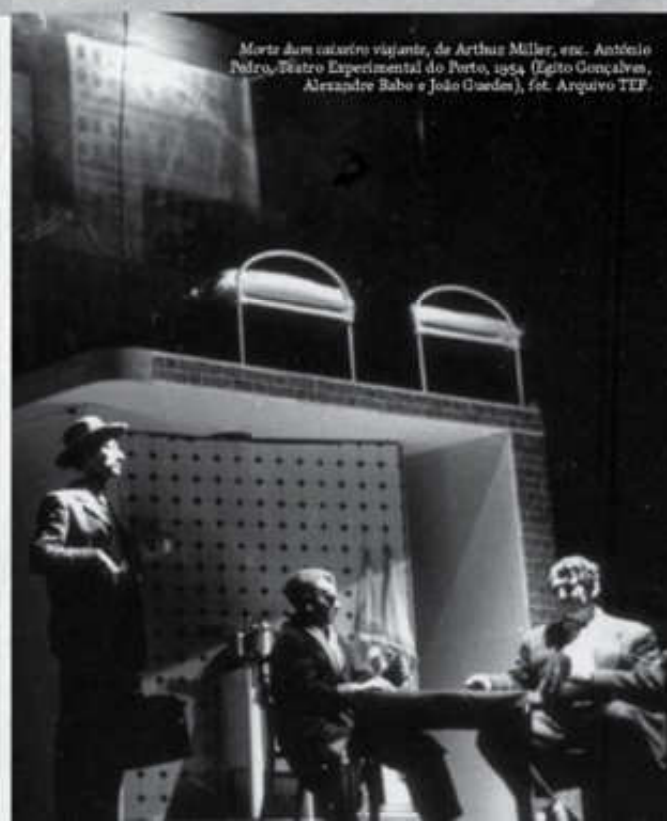
traduzida por JOSÉ CARDOSO PIRES e VÍCTOR FAILA

com a seguinte distribuição:

Willy Loman	João Guedes
Linda, sua mulher	Dalila Rocha
Bill	Baptista Fernandes
Happy, filhos de ambos	Vasco de Lima Couto
A mulher	Maria Júlia Babo
Charley	Alexandre Babo
O Tio Ben	Egito Gonçalves
Bernard, filho de Charley	Sérgio Guimarães
Howard Wagner, pai de Willy	Corina Alves
Jenny, secretária de Charley	Maria Olga
Stanley, chefe de restaurante	João Silva
Miss Forsythe	Dulce Pessoa
Letta	Maria José Fonseca

Encenação de António Pedro
Cenário e montagem de Fernando Fonseca
Contraregra e comando das luzes de Abílio Cortesiro
Ponto: Joyce Piedade
Aderescistas e ajudantes de contraregra: José Campelo e Américo Pessoa
Assistência sonora de Joaquim Macedo e Fraga Rádio

1954



Morte dum caixeiro viajante, de Arthur Miller, etc. António Pedro, Teatro Experimental do Porto, 1954 (Egito Gonçalves, Alexandre Babo e João Guedes), fot. Arquivo TEP

DEATH of a SALESMAN by ARTHUR MILLER

"Some shows are hotbeds of left-winged agitation and the focus of comrade acclaim out front. The current 'Death of a Salesman' is a good example", quoted in 'Red Footlights' an article by George A. Maguire in 'The Sign', November, 1949. (Published by the *Patrons Fakers, Union City, New Jersey, U.S.A.*)

According to The Fifth Report (1949) of the Senate Fact-Finding Committee on Un-American Activities in California, Arthur Miller is a member of the following organisations:

AMERICAN YOUTH FOR DEMOCRACY.

Cited as subversive by the Attorney General.

CONTEMPORARY WRITERS.

CIVIL RIGHTS CONGRESS.

PEOPLES INSTITUTE OF APPLIED RELIGION, INC.

Cited as subversive by the California Committee on Un-American Activities.

PROGRESSIVE CITIZENS OF AMERICA.

STAGE FOR ACTION.

Cited as a "part of the Communist International solar system" by the California Committee on Un-American Activities.

WORLD FEDERATION OF DEMOCRATIC YOUTH.

VOICE OF FREEDOM COMMITTEE.

defending pro-communist Radio Speakers.

SUPPORTERS OF COMMUNIST BOOKSHOPS.

"The party is content and highly pleased if it is possible to have inserted...A LINE, A SCENE, A SEQUENCE, conveying the communist lesson and more particularly, if they can keep out anti-communist lessons."

J. Edgar Hoover, Chief F.B.I.

"Communism is intrinsically wrong and no one who would save christian civilisation may give it any assistance in any undertaking whatever."

(Encyclical Letter DIVINI REDEMPTORIS on Atheistic Communism, Pope Pius XI.)

Issued by the Catholic Cinema & Theatre Fakers' Association, 85-86 Griffin St., Dublin

Ela Kazan e Arthur Miller, nos ensaios de *Death of a Salesman*, Nova Iorque, 1949



SOBRE WILLY LOMAN: EXCERTO DE TIMEBENDS (AUTOBIOGRAFIA) ARTHUR MILLER

Com *Um elétrico...*, Tennessee deu licença para falar à vontade, e isso deu-me força para abordar Willy Loman, um vendedor sempre cheio de palavras e, mais ainda, um homem que era, tal como Adão, incapaz de parar de tentar de se nomear a si próprio e às maravilhas do mundo. Soube sempre que esta peça não podia ser emoldurada pelo realismo convencional, por uma simples razão: para Willy, o passado estava tão vivo quanto aquilo que estava a acontecer naquele preciso momento, dominando até, por vezes, completamente, a sua mente. Queria precisamente essa mesma fluidez na forma, e agora era claro que essa fluidez teria que ser, em primeiro lugar, verbal. A linguagem teria que ser, como é óbvio, reconhecida como sua, antes de mais nada, mas parecia agora possível impregná-la com uma espécie de superconsciência. A peça, afinal de contas, envolvia as tentativas da sua mulher, dos seus filhos e as suas próprias tentativas em perceber o que o estava a matar. E perceber isto significava elevar a experiência até um discurso de emergência, de uma maneira desabridamente aberta, em vez de o tratar com as insuficientes pistas e pretextos do género "natural". Se a estrutura tinha que espelhar a psicologia tão directamente quanto fosse possível, era ainda uma psicologia martelada até à sua estranha forma pela sociedade e pela vida de negócio que Willy viveu e na qual acreditava. A peça pode reflectir aquilo que sempre entendi como o tecido inquebrável que é o homem e a sociedade, uma só unidade e não duas.

Arthur Miller, *Timebends*, New York: Penguin, 1995 (1987), p.182.

"INTRODUÇÃO" A COLLECTED PLAYS (PEÇAS REUNIDAS)

ARTHUR MILLER

A imagem do Caixeiro Viajante surgiu inicialmente do conceito de que nada na vida vem depois mas que tudo existe como um todo e ao mesmo tempo dentro de nós; de que não há nenhum passado que possa ser catapultado para a frente num ser humano; mas que um ser humano é o seu passado em cada momento e que o presente é meramente aquilo a que o seu passado consegue reagir. [...] A estrutura dos eventos e a natureza da sua forma são o reflexo directo da maneira de pensar de Willy Loman naquele momento da sua vida. [...] Não há flashbacks nesta peça, apenas uma mobilidade simultânea entre o passado e o presente, e isto acontece porque, no seu desespero para justificar a vida, Willy Loman destruiu as fronteiras entre o agora e o ontem. [...]

É um espectáculo doloroso ver um homem perder a consciência das suas referências mais próximas até ao ponto em que começa a falar com pessoas invisíveis. O terror perde-se - e o drama passa a ser narrativo - quando o contexto se torna mesmo o seu mundo imaginário.[...]

A peça nasceu de imagens simples. [...] Imagens de futilidade. Acima de todas, talvez, a imagem de uma necessidade maior que a fome, o sexo ou a sede, a necessidade de deixar uma marca algures no mundo. Uma necessidade de imortalidade, e, admitindo isso, saber que alguém gravou cuidadosamente o seu nome num bloco de gelo num dia quente de Verão. [...]

A peça sempre me pareceu heróica, mas nos últimos anos, as acusações académicas que retiravam o estatuto de herói trágico a Willy Loman pareceram-me inacreditáveis. Não me tinha apercebido que estas matérias eram regidas pelo modelo Greco-Isabelino que não comportava pagamentos de seguros, alpendres, correias de frigoríficos, parafusos, Chevrolets e visões tidas no vapor dos aquecimentos de água em vez dos portais de Delfos. [...]

O modelo aristotélico dizia que um homem comum não poderia ser um herói trágico. Já passaram muitos anos desde que Aristóteles viveu. Preferia que o mais comum dos médicos acabado de se formar numa Universidade americana me diagnosticasse uma doença do que o próprio Hipócrates, não desfazendo o seu génio. As coisas mudam, e mesmo um génio é limitado pelo seu tempo e pela natureza da sociedade em que vive. [...]



A Morte de um Caixeiro Viajante, de Arthur Miller, realização de Volker Schlöndorff, 1985 (Dustin Hoffman e John Malkovitch)

Há uma questão legítima de estatuto, mas não de estatuto social. A questão do estatuto social interessa-me porque reflecte a aplicação social da carreira do herói. Se uma personagem em cena é vista nos seus gestos quotidianos acabando por se revelar como o Presidente dos Estados Unidos da América, as suas acções assumirão uma maior magnitude e os significados dessas acções terão muitas mais possibilidades do que se estivessemos perante um merceiro. Mas, ao mesmo tempo, o seu estatuto de herói não está tão dependente do seu estatuto social de maneira a que possa impedir que o merceiro se perfigure como uma figura trágica – desde que a carreira de merceiro levante questões sobre a sobrevivência da raça, sobre a relação entre os Homens e Deus e sobre a maneira correcta de viver de modo a que o mundo se possa tornar um lar.[...]

Não importa se o drama moderno fala de um presidente ou de um merceiro, se a intensidade com que o herói vive o seu percurso for levada ao expoente máximo. Não importa minimamente se o herói cai de uma grande ou de uma pequena altura, se está altamente consciente ou desconhece aquilo que lhe está a acontecer, se o seu orgulho traz a queda ou um padrão invisível escrito por entre as nuvens. Se a intensidade, se a paixão humana em ultrapassar fronteiras, se o fanatismo insistente no seu papel não estão presentes, então estaremos perante um esboço da tragédia e não perante uma coisa viva. Eu acredito que o apelo da tragédia está ligado à nossa necessidade de enfrentar a morte de forma a que nos possamos fortalecer na vida, e que para além desta função do ponto de vista trágico, existirão sempre inúmeras variações que nenhuma definição por si só poderá abarcar.

Arthur Miller, "Introduction",
Collected Plays, New York: Viking Press,
1958, 23-38.

A TRAGÉDIA E O HOMEM COMUM

ARTHUR MILLER

Poucas tragédias se escrevem no nosso tempo. Tem sido por várias vezes considerado que tal falta se deve a uma pobreza de heróis entre nós, ou então que o homem moderno deixou que o seu cepticismo da ciência esvaziasse o sangue dos seus órgãos de crença, e que uma concepção heróica da vida não pode alimentar-se de uma atitude de reserva e circunspecção. Por uma ou por outra razão, temos sido considerados abaixo da tragédia – ou a tragédia acima de nós. Daí a conclusão inevitável de ser a forma trágica uma forma arcaica, própria dos altamente colocados, reis ou seres reais, e quando isto não é explicitamente admitido por palavras, encontra-se implícito. Eu creio que o homem comum é tão rico, como matéria-prima da tragédia, como eram, no seu mais elevado sentido, os reis. [...] Mais simplesmente, quando a questão da tragédia em arte não está em causa, não hesitamos em atribuir aos seres privilegiados e louvados rigorosamente o mesmo processo mental que aos não-privilegiados. E, finalmente, se a exaltação da acção trágica fosse, na verdade, propriedade somente de personagens superiores, seria inconcebível que a grande massa da humanidade acarinhasse, acima de todas as formas, a tragédia, e ainda menos que a compreendesse. Como regra geral, à qual pode haver excepções que eu desconheço, penso que o sentido trágico é em nós desperto quando estamos na presença de um carácter que, sempre que é necessário, está pronto a sacrificar a sua vida para salvaguardar o seu sentido de dignidade pessoal. [...] [A] sua força dominante é a indignação. A tragédia é, então, a consequência do impulso total do homem para se valorizar justamente. [...] Mas existem hoje, como sempre tem havido, aqueles que agem contra as circunstâncias que os degradam, e tudo quanto aceitámos sem medo ou insensivelmente ou ainda por ignorância é, no processo de acção, sacudido diante de nós e examinado, e deste ataque total feito por um indivíduo contra o mundo aparentemente estável que nos circunda – deste exame total do "imutável" meio-ambiente – nasce o terror e o medo que é clássico associar-se à tragédia. [...] É tempo, creio eu, de nós, os que não temos reis, pegarmos nesse luminoso fio da nossa história e o levarmos ao único destino que ele pode ter no nosso tempo – o coração e o espírito do homem comum.

Arthur Miller, "A tragédia e o homem comum", trad. Luiz Francisco Rebello, Teatro Moderno: Caminhos e figuras, 2ª ed. Lisboa: Prelo, 1964, pp.527-529

Death of a Salesman, de Arthur Miller, em: Ella Kazan, Morosco Theatre, 1949
(Lee J. Cobb, Mildred Dumrock, Arthur Kennedy e Cameron Mitchell)



Death of a Salesman, de Arthur Miller, em: Ella Kazan, Morosco Theatre, 1949 (Arthur Kennedy, Lee J. Cobb e Cameron Mitchell)



A arte trágica para [Dorothea] Krook [em *Elements of Tragedy*, 1969] deve surgir daquilo a que chama a condição humana fundamental, e envolver um protagonista que mostre algum espírito de luta. Os sofrimentos de uma vítima passiva podem ser pungentes ou merecedores de piedade, mas não serão trágicos. O herói deve ser representativo da humanidade em geral, e, simultaneamente, estar acima dos seus pares. Os seus sofrimentos devem ser expiatórios, conscientes e não cegos, e devem ser entendidos, quer pelo herói quer por nós, como necessários. [...]

A morte de um caixeiro viajante parece ter sido deliberadamente concebida para escandalizar as Dorothea Krooks deste mundo: exceptuando o facto da tragédia de Willy Loman decorrer da sua própria situação e de que ele pode ser visto como uma figura representativa, a peça consegue infringir quase todas as princípios da teoria trágica. Willy está longe de ser um nobre, contudo, moralmente, dialoga em situação de igualdade com o seu público; ele é mais vítima do que agente, e não levanta grande resistência às forças que o destroem; não aceita o seu sofrimento como necessário e, ainda que se encaminhe voluntariamente para a morte, fá-lo somente por razões pragmáticas; ele só entende uma pequena preciosa parte de tudo o que lhe acontece, enganando assim a doutrina da *anagnorisis*; os assuntos em questão respondem a uma situação histórica específica, exactamente o contrário daquilo que é uma dimensão intemporal; não há nada de expiatório no seu sofrimento, havendo, no entanto, algo de altruísta no seu suicídio; a sua sorte não está, em nenhum sentido, pré-ordenada, e a sua morte não traz nenhum equilíbrio moral nem confirma nenhum tipo de justiça cósmica. Tudo isto, podemos argumentar, ainda que esteja baseado numa noção tradicional do sofrimento dos bem-nascidos, provoca impacto dramático por defraudar audazmente tais estereótipos. Poder-se-á até dizer o mesmo de Othello, que se desgraça por um lenço em vez de morrer em batalha. Loman revela uma espécie de valor na sua desabrida e iludida tenacidade na capacidade de compromisso, a sua corajosa recusa em ignorar o problema da sua própria identidade; tal como Miller observa na "Introdução" às suas *Collected Plays* (1961), Willy não se contenta com a metade das coisas, e persegue o seu sonho até às últimas instâncias. Não é, contudo, a mesma espécie de valor que fortifica a nossa fé na justiça da condição humana, e muito menos, naquilo que é conhecido por Capitalismo Americano.

Miller entende as leis sociais que regem as acções de Willy tão inexoráveis como o destino clássico, "com efeitos tão poderosos sobre os indivíduos quanto uma qualquer lei tribal administrada por deuses nomináveis" [Miller, 1961, 32]. Loman não é, aos olhos do seu autor, totalmente consciente: ele é perseguido pela opacidade dos objectos em que investiu a sua existência, tal como a personagem cômica de Estética, de Hegel, que faz de um inegável objectivo falso a única coisa verdadeira da sua vida. Afirmar que, tal como faz Miller, Willy não consegue verbalizar a sua situação, não significa sugerir ele a ignore. Ainda assim, Miller insiste, justamente, que a consciência total não é possível para os homens e que "há uma severa limitação da consciência em qualquer personagem" [ibid., 35]. Depois de

Freud, a *anagnorisis* é bem mais ambígua. Em boa verdade, pode ser argumentado que [...] essa cegueira auto-imposta aprofunda a tragédia em vez de a diluir. Alguém que se encaminha para a morte como Willy Loman, sem sequer saber quem realmente é, é bastante mais pungente do que mergulhar nela munido de toda a panóplia de auto-conhecimento trágico que, nessas situações, não deixa de ser uma fonte limitada de valor. Aos olhos de Miller, Loman é empurrado para a morte ao recusar abdicar do seu desejo, mantendo a fé numa lei sem bases – a lei do sucesso em detrimento da lei do amor – que não tem, na verdade, bases. Contudo, para muitos que vivem sob o seu jugo punitivo, são somente essas leis que tornam a vida suportável. Sem a lei que declara que um fracassado social não tem direito a viver, a vida seria dolorosamente confusa para muitos homens e mulheres. Assim, tal como Conrad ou Ibsen, Miller não censura totalmente tais ficções capacitantes. É certo que o que lhe interessa não é a Lei mas sim a Verdade; mas isto não equivale rigorosamente a estabelecer um contraste entre ilusório e real. A Verdade aqui em questão é a da integridade quasi-existencial e não a da validade; é a da verdade de uma inabalável fidelidade a um ideal, mesmo que esse ideal seja falso e que essa fidelidade se revele fatal. O que interessa a Miller no que diz respeito à tragédia, aqui como em *A View from the Bridge*, é aquilo a que ele chama "intensidade de compromisso", que pode muito bem ser um compromisso com uma finalidade enganadora. A verdadeira tragédia de Willy Loman é que ele não tem nenhuma escolha a não ser investir as suas admiráveis e desabridas energias numa finalidade inútil.

No pico de uma particular crise em *A morte de um caixeiro-viajante*, Biff Loman apela ao pai que o deixe em paz, lembrando-lhe que pessoas como eles existem "às dúzias".

Loman, numa resposta de emotiva dignidade, contrapõe ao seu filho declarando: "Eu não sou um entre muitos! Eu sou Willy Loman e tu és o Biff Loman!" (Acto 2). A verdade é que estão ambos certos. Biff convoca a fria realidade do mercado capitalista, onde os indivíduos são indiferentemente transaccionados, ao passo que Willy apela à ideologia humanista de que todos os indivíduos são únicos (ou, como na banalidade do discurso actual, "toda a gente é especial!"), que coroa e confirma essa mesma indiferença. Se o que Biff diz é tão acertado como insultuoso na medida em que insiste na realidade desencorajadora, aquilo que Willy afirma é tão certo quanto iludido na sua negação. Há, tal como Ibsen sabia, uma tragédia na desmistificação, na denúncia e na revelação violenta; mas há também uma experiência trágica mais tortuosa que é a de alguém se agarrar às suas ilusões, porque numa situação de falsidade essa é a única maneira de preservar, ainda que de uma maneira mistificada, algumas trituradas sementes de verdade. Os indivíduos humanos são, sem dúvida, únicos, por muito que esta proposição seja também uma pernicioso demonstração ideológica. Experiências comuns podem ser envolvidas com uma grande dose de ilusão, mas também podem expressar a verdade. É isso que tende a ser esquecido pelos elitistas da tragédia, para quem somente aqueles que se elevam nobremente sobre as massas podem perscrutar o véu de falsa consciência e ousar audazmente em direcção ao abismo.





CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL
TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO

Apresentam o 220º Espectáculo

A MORTE DE UM CAIXEIRO
"ARTHUR MILLER" VIAJANTE

Encenação **Gonçalo Amorim**
Tradução **Ana Raquel Fernandes e Rui Pina Coelho**
Cenografia **Rita Abreu**
Figurinos **Susana Sá**
Apoio Dramatúrgico **Rui Pina Coelho**
Desenho de Luz / Sonoplastia **Eduardo Brandão**
Assistente de Encenação **Inês Pereira**

Directora de Cena **Susana Sá**
Execução de Adereços **João Rosário**
Execução de Guarda-Roupa **Lurdes Sobrado**
Execução de Cenografia **Auditório Municipal de Gaia**
Operador de Luz **João Abreu**
Operadora de Som **Irene Almeida**
Maquinária **Alberto Ribeiro, Manuel Neves**
Consultora de Arte **Manuela Juncal**

António Júlio *Howard Wagner*
Aquiles Dias *Charley*
Cláudio da Silva *Willy Loman*
Eduardo Breda *Bernard*
Inês Pereira *Menina Forsythe*
João Miguel Mota *Happy Loman*
José Brás Stanley
José Cruz *Tio Ben*
Maria João Pinho *Linda Loman*
Nuno Martins *Biff Loman*
Susana Sá *A Mulher e Jenny*

Design Gráfico **João César Nunes**
Fotografias **João Almeida**

Coordenação do Programa: **Rui Pina Coelho, Inês Pereira, Júlio Gago e Gonçalo Amorim**
Tradução dos Textos para o Programa: **Rui Pina Coelho, Inês Pereira e Ana Raquel Fernandes**

Produtora Executiva **Eugénia Cunha**
Secretariado **Ana Santos**
Assessor da Direcção **Vidal Valente**
Assistente de Limpeza **Liberdade Silva**

Maiores de 12 anos

Estreia: 23 de Setembro de 2010
**Auditório Municipal
de Vila Nova de Gaia**

Agradecimentos:
José Luís - Cabeleireiros
Manuel Correia - Antiguidades
Paulo Machado - O Sótão da Tia Bicas
Fernando Pereira - Coats & Clark
Serafim Borges - Duro d'Ouvido
Fernando Campos - Altis Paredes Lumberjacks
Lavandarix STOP





THE START OF TROUBLE

by Lehman, an immigrant of German origin, and his brothers must have turned in their heads more than once last year. Lehman Brothers, once the world's biggest investment bank, was founded in 1844. 164 years later the trade cowboys on Wall Street killed it off. In late September, September 9, 2008, the bank lost 40% of its value. 6 days later it was officially bankrupt. The debt: \$ 613 billion - almost the equivalent of Obama's entire crisis plan. This photograph was taken on the day bankruptcy was announced. Partners of Lehman Bank lean against the glass walls of the New York HQ as they hear the disastrous news:

QUEM TRAMOU WILLY LOMAN OU O QUE FIZERAM AO PAI?

A morte de um caixeiro-viajante é o ganhar de um corpo e o ganhar de um mito, dependendo do filho que a olha.

A mítica encenação de António Pedro de *Morte dum Caixeiro-Viajante* foi o ponto de partida para este projecto. Interessou-me perceber o que seria iniciar um processo a partir de uma encenação e não de um texto. Os materiais que documentam uma encenação são substancialmente diferentes de um texto editado, o texto é, apenas, um dos elementos que compõem essa panóplia de materiais.

Será possível fazer arqueologia teatral? Será esse hipotético conceito um acto de criatividade? Penso que sim. O arqueólogo como o historiador tem de ser criativo, porque os elementos que chegam às suas mãos são partes ínfimas do que realmente foi a verdade. Mas como nos ensina o Arthur Miller na sua *A Morte de um caixeiro viajante*, não será a ficção a maior parte de uma verdade que se quer habitar?

O que pedi a toda a minha equipa foi que conhecêssemos para depois esquecer; tem-me interessado, nos últimos espectáculos que montei, explorar os arcos históricos e os anacronismos (como em *A mãe* e em *Centro de dia*), mais do que as esgotadas metáforas e analogias que têm cimentado a produção de teatro de repertório ocidental, e que embora presentes no meu trabalho se têm deixado ultrapassar. O que me interessa então é a resposta artística que um colectivo pode dar quando se confronta com materiais diversos e quando esse mesmo colectivo lida com a imprevisibilidade da forma final desses materiais, gerando pensamento, apropriação da História, descarga energética e interferência no espectador.

O que tenho procurado, então, para cada um dos espectáculos que tenho feito, é uma ideia de território em que se possam inscrever. Interesse-me por um teatro em Portugal que não dependa de uma estética nacionalista, que não dependa de um discurso prolixo de análise política e social, que não dependa de uma lógica de mercado ou de uma lógica de qualidade, mas sim que dependa somente de uma escolha apaixonada de temáticas que possam interferir artisticamente no quotidiano de quem habita o mesmo território deste teatro. Este território, que se pode considerar globalizado, mas que quando interpelado fisicamente é mais facilmente reconhecido como nosso, é uma espécie de território que deriva de Portugal. O texto *Shopping and Fucking*, do inglês Mark Ravenhill, de 1994, ganha particular sentido no Portugal do início do século XXI. Na década de noventa em Portugal viviam-se tempos que se consideravam de prosperidade, o que dificultou a inteligibilidade de um texto que é fruto das ruínas dos anos de Thatcher. Contudo, nas ruínas da Lisboa 94, Expo 98,



Jack Smith,
Creation and Crucifixion, 1965-66

Porto 2001 e Euro 2004, este texto ganhou pujança. O mesmo acontece com *A mãe de Bertolt Brecht* que, no contexto da R.D.A. (nos anos cinquenta) ou no imediato pós-25 de Abril em Portugal, é celebratório e torna o texto ideologicamente opressor. Fazê-lo em 1932 no contexto da ascensão do nazismo, ou em 2009 em plena crise dos mercados no interior de um banco é subversivo e revolucionário. Não é indiferente também o trabalhar com a versão do texto dos anos trinta ou a dos anos cinquenta, uma vez que são claramente perceptíveis diferenças entre a primeira e a segunda, pois são, respectivamente, experimental e institucional. Como tornamos, então, a "nossa" *A morte de um caixeiro-viajante* (como diz o Rui Pina Coelho no texto do programa) experimental como foi a de António Pedro e não institucional e celebratória como à partida, num imaginário colectivo, se espera que ela seja?

Primeiro, constituindo uma equipa que cruze gerações, do José Brás ao Eduardo Breda, sem medo que esteticamente o espectáculo se desarticule. Pelo contrário, correndo esse risco e ao querer corrê-lo encontrar uma escrita do momento e da necessidade - o que é que cada um dos intervenientes transporta no seu património artístico que deseje consciente ou inconscientemente inscrever na cena para que esse acto também seja político?

Segundo, escolhendo para fazerem o Willy e a Linda Loman dois actores de quem gosto muito mas com quem nunca tinha trabalhado. Evocando Terry Eagleton (citado no corpo deste programa), tratamos de corpos em sofrimento e a escolha destes corpos é um argumento. O Cláudio é um companheiro de lutas antigas, e um actor que traz consigo pensamento, e a Maria João é uma actriz com uma enorme sensibilidade. Com eles temos o casal Loman e temos também uma ideia do que pode ser o corpo em cena nesta peça, um corpo definido pela tensão entre liberdade e opressão. Arriscamos uma caligrafia definida por eles e que se deixa definir na defesa de uma arte livre e bruta.

Terceiro, traduzindo de novo o texto (Rui Pina Coelho e Ana Raquel Fernandes), apostando num forte design gráfico (João César Nunes) e reinventando a cenografia (Rita Abreu) e os figurinos (Susana Sá) das produções dos anos cinquenta, perspectivando o nosso tempo.

Quarto, querendo potenciar o lado lúdico do texto, não rejeitando a influência expressionista de Fritz Lang (e os seus três "Ms": *Dr. Mabuse*; *Letra M* e *Metrópolis*) nem a épica de Brecht, entrando no lado negro do texto e reinterpretando-o. Enfim, revelando a tragédia que é a do "homem-comum", pontuada por uma sonoplastia (Eduardo Brandão) que marca o ritmo trágico.

Fazer esta "Morte" é ver um corpo sempre a andar até que pára. A "Morte" é sobre o corpo e a ausência dele. Quem o tramou, o que lhe fizeram, de quem é a culpa? Só interessa saber se houver vontade de mudar alguma coisa. Ou abraças este corpo ou o mitificas.

Por fim, queria agradecer a todos, e de forma emocionada, desde os actores à equipa artística, à minha mãe, à direcção e funcionários do TEP e do Auditório Municipal de Gaia e a todos os que colaboraram connosco, que foram incansáveis (no limite do cansaço) na maneira como puseram uma peça tão exigente de pé. Estamos de parabéns.

Gonçalo Amorim

Porto, 15 de Setembro de 2010

Num ensaio intitulado "Crítica Histórica: Uma teoria dos modos" (*Anatomia da Crítica*, 1975), o crítico canadiano Northrop Frye explica que, segundo a Poética de Aristóteles, toda a ficção poderá ser classificada de acordo com o poder de acção do herói. Na literatura ocidental identificam-se facilmente diferentes heróis pertencentes a momentos históricos específicos. Na literatura contemporânea, no entanto, predomina um interesse pelo anti-herói enquanto personagem que permite uma maior amplitude no tratamento de temáticas e na plasticidade estilística dos diferentes géneros literários.

No século XX, acontecimentos históricos como a 2ª Guerra Mundial e a consequente Guerra Fria alteraram profundamente o modo de entender o mundo. As artes, em geral, e a literatura, em particular, dão conta das profundas transformações sócio-económicas dos anos cinquenta, retratando a crise de identidades que se faz sentir. Em Inglaterra, a estreia da peça de John Osborne, *O tempo e a ira* (*Look Back in Anger*, 1956), marca o início de uma nova geração literária. Jimmy Porter, o protagonista da peça de Osborne, reúne os sintomas mais prementes de uma sociedade em crise, retratando o conflito entre classes e géneros, a ausência de ideais, o sentimento de insegurança perante as rápidas mudanças sentidas logo no início da segunda metade do século XX.

Jimmy Porter, o protagonista da peça de Osborne, reúne os sintomas mais prementes de uma sociedade em crise, retratando o conflito entre classes e géneros, a ausência de ideais, o sentimento de insegurança perante as rápidas mudanças sentidas logo no início da segunda metade do século XX.

A morte de um caixeiro-viajante (1949), de Arthur Miller, dá voz através da personagem principal, Willy Loman, às transformações sentidas na América do pós-guerra alguns anos antes da geração dos "Angry Young Men". Mas Willy não é nem jovem, nem rebelde. O protagonista da peça de Miller persegue a ilusão do "self made man" americano: Willy trabalha toda a sua vida, construiu um lar, constituiu família, providenciou para a mulher e para os filhos. O texto de Miller é subversivo no modo como inverte o sonho americano. A tragédia de Willy deriva das rápidas e profundas mudanças sentidas na sociedade logo depois do pós-guerra. Willy pertence a um mundo passado e acabado. A nova ordem económica e social privilegia a competitividade, o lucro quase imediato, o individualismo epitomizados numa juventude ambiciosa e quase desumanizada, em detrimento de valores como a solidariedade, a amizade, o respeito e o reconhecimento de um intenso sacrifício pessoal representado pelo percurso de vida de Willy.

A morte de um caixeiro-viajante poderia, no entanto, encerrar com um raio de esperança ou, simplesmente, com o humor próprio de uma personagem engenhosa e quase pícarosca. Não é esse, no entanto, o desfecho da peça de Miller. A morte de Willy é inevitável, inadiável, simbolizando o desaparecimento definitivo de uma época e o surgimento de uma sociedade do pós-guerra com uma nova atitude perante a vida e o mundo.

A morte de um caixeiro-viajante poderia, no entanto, encerrar com um raio de esperança ou, simplesmente, com o humor próprio de uma personagem engenhosa e quase pícarosca. Não é esse, no entanto, o desfecho da peça de Miller. A morte de Willy é inevitável, inadiável, simbolizando o desaparecimento definitivo de uma época e o surgimento de uma sociedade do pós-guerra com uma nova atitude perante a vida e o mundo.



John Braithwaite
Courtyard With Washing
1996

A morte de um caixeiro viajante, ou *Morte dum caixeiro viajante*, tal como foi fixado por José Cardoso Pires e Vitor Palla, nos anos cinquenta, tradução que o TEP apresentou em 1954 e 1958, não tem tido uma presença muito regular nos palcos portugueses. Sabendo nós (ou pelo menos "acreditando nós" – o que é quase a mesma coisa, só que muito melhor!) que é um daqueles textos que não se descobrem nunca na totalidade e que cada geração precisa de os visitar para os poder entender, de modo a melhor interpelar o mundo, acreditando nós nisto, ficamos com um sabor a ausência quando olhamos para a história deste texto em Portugal.

Com efeito, exceptuando a encenação de António Pedro para o TEP, só cerca de vinte anos depois foi este texto escutado em palcos nacionais. Será pela mão de Artur Ramos, para a Companhia de Teatro da RTP, em 1974. Com Rogério Paulo (Willy), Fernanda Borsatti (Linda), António Montez (Billy) e Vitor de Sousa (Happy), Carlos Veríssimo (Bernard), Adelaide João (A mulher), Baptista Fernandes (Charley, Luís Santos (Tio Ben), Carlos Santos (Howard), Luís Cerqueira (Stanley), Arminda Taveira (Miss Bennet) e Maria (Letta), estreará a 16 de Março e terminará a sua carreira a 28 de Abril de 1974, três dias depois da Revolução. Nesse mesmo ano, João Guedes, o mítico Willy do TEP, assinará a encenação deste texto de Miller para os Piebeus Avintenses, colectivo militantemente amador que ainda persiste no associativismo cultural. Teriam que passar mais vinte e um anos para que os palcos profissionais assistissem a mais um "caixeiro-viajante": será em 1995, pelo Teatro da Malaposta, dirigido pelo incansável José Peixoto, com Luís Alberto, Carmen Santos (os pais), Marcantónio Del Carlo e José Airosa (os filhos) como a família Loman. Depois disso, o nada. E agora, o nosso. A tradução de José Cardoso Pires e Vitor

Palla é extraordinária. As soluções que esta dupla de tradutores encontrou, na maioria dos casos, é brilhante, escorreita e serve muito bem o diálogo. Há uma economia nas frases que é muito americana e que ajuda muito à fluidez. A fraseologia familiar, de intimidade, é muito bem transposta para o Portugal dos anos cinquenta, não perdendo a naturalidade dos diálogos. Contudo, e foi isso que fomos descobrindo, fá-lo bem demais. O Willy que fomos encontrando é um Willy que não se cala, que esgrime com palavras; e por isso mesmo repete-se, enterra-se em redundâncias, pleonasmos e contradições. Não tem, portanto, um discurso fluído. Fala com muitas frases: frases curtas, aleatórias, por vezes. Preferimos manter este registo mais palavroso, mas também mais próximo da confusão mental de Willy. Pode servir pior o dizer e a cena, mas é preciso que assim seja.

Uma outra diferença, e talvez a mais estruturante, da tradução que agora apresentamos e a de JCP/VP é, seguramente, aquilo que se deixa ver na relação entre Willy e Linda. A tradução dos anos cinquenta é marcada pela cartografia dos afectos que a época deixava existir; a nossa ajuda a revelar um Willy e uma Linda muito próximos. Percebe-se rapidamente que são amigos, um casal com história; conservador, é certo, com os papéis bem definidos, mas solidários. O tom da conversa é, geralmente muito quente, íntimo. E isto arruma o casal como central e, por consequência, toda a família Loman como o miolo da experiência de *A Morte de um caixeiro-viajante*.

Depois, a questão do título: "A morte de um caixeiro viajante". O artigo definido sublinha melhor a morte como tema, como local para reflexão. A ausência do artigo definido sublinha melhor a morte como acção, a morte como evento interessante. Preferimos a primeira, a morte como tema: *A morte de um caixeiro-viajante "e tudo o que a ela diz respeito"* à "vamos ver como foi a" *Morte de um caixeiro-viajante*. Porque, quem de facto morreu a verdadeira morte de um caixeiro



Foto Joost Van den Broek

viajante foi Dave Singleman (o homem solteiro) - um caixeiro-viajante que com 84 anos conseguia vender do seu próprio quarto, com as pantufas enfiadas, e que levou ao seu funeral centenas de outros vendedores e clientes -, e não Willy Loman, (o homem de família). Pelo meio, milhões de decisões: pequenas, rápidas, importantes, deliberadas, inocentes, erradas; algumas boas, outras fáceis, muitas suadas, todas nossas.

Enquanto traduzíamos, num desses dias em que fomos gatos às cabeçadas ao texto e em que ronronámos à porta das palavras de Arthur Miller, pedindo licença para entrar, num desses dias, lendo o jornal liamos o António Lobo Antunes que afirmava: "Qualquer tradução de um grande livro é como uma fotografia a preto e branco de um quadro". E foi por estas e por outras que enquanto fomos traduzindo fomos também tentando não perder as cores certas do texto de Miller (para insistir na metáfora de Lobo Antunes), para com elas podermos interrogar depois a nossa fotografia a preto e branco (insistindo ainda na metáfora do Lobo Antunes). Com isto quero dizer (e receio que me tenha perdido na metáfora do Lobo Antunes) que um dos eixos dramaturgicos para a tradução foi a questão da apropriação das palavras de Miller para o nosso teatro, para a nossa linguagem e para os nossos actores, que dialogam com uma sociedade de consumo, com uma arte e com um mundo cerca de sessenta anos mais velhos (e com isso mais maduros, mais espertos e mais matreiros). O texto é de Arthur Miller, mas a tradução é nossa.

Rui Pina Coelho (e Ana Raquel Fernandes)

CENOGRAFIA

A casa da família Loman situa-se nos subúrbios de Nova Iorque e simboliza o "sonho de liberdade e esperança depois da primeira guerra mundial". Outrora rodeada de árvores e em harmonia com o carácter ainda rural envolvente, a casa foi ficando cercada pelos prédios da cidade em expansão. O ideal, representado por aquela construção de dois pisos com telhado e um jardim, não soçobrou à lógica capitalista da selva citadina. Esta casa encerra a ilusão de um futuro promissor.

O cenário de *A morte de um caixeiro viajante* (2010) desenvolve-se a partir das indicações precisas e detalhadas, presentes no texto de Arthur Miller, e inspira-se nos cenários concebidos por António Pedro, em 1954 e em 1958, para esta peça. Surge assim, a ossatura de uma casa que se estende e dilui na área do palco, para criar os vários espaços, interiores e exteriores, onde se passa a acção.

Rita Abreu



Foto de ensaio:
João Almeida

O Sr. Miller afirma que está a tentar fazer uma síntese entre o social e o psicológico, e, ainda que não se consiga ver síntese nenhuma, conseguimos ver a tese e a antítese. Na verdade, nunca sabemos realmente qual o tema de uma peça de Miller: política ou sexo. Se a morte de um caixeiro viajante é política, a cena chave é a do gravador; se é sexual a cena chave é a do quarto de hotel em Boston.

Eric Bentley, "On the Waterfront", Commentary, Março 1953.

Esta é a minha história - não só estás a escrever sobre mim, mas eu podia mesmo subir ao palco e representá-la agora mesmo. David Mamet

Não há dúvida que é por isso que o corpo em sofrimento, apesar de alguns esplendidos trabalhos, tem sido o tópico menos popular de uma academia orientada para o corpo, dificilmente competindo com o corpo sexual, o disciplinado ou o carnavalesco. [...] [O] corpo em sofrimento é essencialmente um corpo passivo, que não se encaixa numa qualquer teoria de auto-reconhecimento [Cf. Greenblatt 1980]. Para as vítimas de tortura, não serve de qualquer construção cultural, tal como é, talvez, dizer que a ou da etnicidade é um assunto historicamente mutável.

Terry Eagleton, "Introduction", Sweet Violence: The Idea of the Tragic, 2003 (4ª ed., 2008), p. xiv.

Willy sabe que a América não é nenhuma isocracia na qual todos têm igual poder. A acrescentar ao estulto trágico de Willy estão aqueles momentos singulares em que ele avalia honestamente as suas dificuldades gerais, tal como, por exemplo, quando encontra os filhos no restaurante: "Não estou interessado em histórias sobre o passado nem em avaliar essas. Isto está tudo a pegar fogo, rapazes, estão a perceber? Isto está tudo a pegar fogo. Hoje fui despedido. Estes rasgos de profundidade fazem de Willy muito mais do que um inadaptado ou um excessivamente simplificado Todo-o-Mundo. Pelo contrário, demonstram o seu estatuto mais digno que um inadaptado ou um excessivamente simplificado. Este precisamente porque revelam ao público a sua capacidade de distinguir a realidade da quimera; se a maioria dos seus comentários só exponencia o seu sentimento de perda trágica. Assim, o público encontra em Willy os traços de figuras trágicas do passado que povoaram os palcos de Shaw, Ibsen e Shakespeare e, recuando até às origens da tradição dramática no Ocidente, de Sófocles ou Eurípides. É por isso que Arthur Miller, creio, está para a segunda metade do século XX do drama americano como Eugene O'Neill esteve para a primeira metade: o nosso trágico supremo. Matthew C. Roudané, "Death of a Salesman and the poetics of Arthur Miller", Ed. Christopher Bigsby, 2nd Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (1997), p. 83.



Em Willy Loman, o conceito marxista de alienação pelo trabalho é aumentado. Para Marx, o assalariado moderno foi alienado no sentido em que o seu trabalho era repetitivo, rotineiro, fragmentado e aborrecido; o trabalhador era apenas um apêndice da máquina; que o beneficiário do trabalho era um outro e o que seu trabalho estava debaixo da jurisdição de alguém; que o trabalhador estava separado ou alienado da propriedade da fábrica, das suas ferramentas, do produto do seu trabalho e assim por diante. Mas, ao menos, o assalariado moderno retinha autonomia espiritual em relação ao sistema, garantia os meios suficientes para poder odiar o sistema e não se comprometer com ele. Mas, com Willy Loman, como protótipo de um alienado trabalhador de colarinho-branco, tanto o seu corpo como a sua alma são atirados para o caldeirão da indústria e são aí ambos consumidos. Willy, uma pobre vítima de uma inflexível aliança entre os valores falsos e vazios do sucesso materialista, permite que aquilo que melhor o define - a sua personalidade - seja moldado, transformado e vulgarizado de maneira a satisfazer aquilo que ele pensa que os outros esperam de si. [...]

Resumidamente, Willy Loman é a personificação trágica daqueles que são guiados pelos outros e que procuram o sucesso: o homem da nova classe média do meio do século XX da América empresarial.

Paul Blumberg, "Work as Alienation in the Plays of Arthur Miller", Arthur Miller: New Perspectives, Ed. Robert A. Martin. New Jersey: Prentice Hall, 1982, p. 56.

Pelo contrário, em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, o espectáculo do passado não é um episódio temático, e a acção presente sempre volta a desembocar nele. Não aparece nenhuma trupe de actores: sem dizer uma palavra, as personagens podem se tornar intérpretes de si mesmas, pois a alternância de facto actual e intersubjectivo e facto passado e recordado está ancorada no princípio formal épico. Desta maneira, inclusive as três unidades dramáticas são suprimidas, e isto no sentido radical: a reminiscência não só implica a multiplicidade de lugares e tempos como também a perda de sua identidade de modo geral. O presente espaço-temporal da acção não é apenas relativizado em função de outros presentes; antes, é relativo em si. Daí não suceder no cenário uma alternância, mas uma metamorfose contínua. A casa do caixeiro viajante continua a existir sobre o palco, mas suas paredes deixam de ser consideradas nas cenas lembradas, em correspondência com a reminiscência, que não conhece nenhum limite de tempo e espaço. É particularmente clara essa relatividade nas cenas transitivas, que tanto concernem ainda à realidade externa como já também à interna.

Peter Szondi, "Reminiscência (Miller)", *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 (1965), p. 174.





ARTHUR MILLER: VIDA E OBRA

CRONOLOGIA

1915 | Arthur Miller nasce a 17 de Outubro em Nova Iorque.

1933 | Miller acaba o liceu mas não é aceite na Universidade Cornell e na Universidade do Michigan. Tem diversos empregos e escreve o seu primeiro conto *In Memoriam*. Recandidata-se à Universidade do Michigan e é-lhe concedida uma vaga condicional.

1934 | Estuda jornalismo na Universidade do Michigan e passa a ocupar o cargo de editor nocturno do jornal *Michigan Daily*.

1936 | A sua primeira peça, *No Villain*, é produzida e ganha um prémio na Universidade do Michigan. Segue-se *Honors at Dawn*.

1937-39 | Recebe mais dois prémios na Universidade do Michigan pelas peças *They Too Arise* e *The Great Desobedience*. Termina o curso e muda-se para Nova Iorque.

1940 | Termina a peça *The Golden Years*. Casa com Mary Grace Slattery. Têm dois filhos.

1941-43 | Escreve peças de teatro radiofónico e termina a peça *The Half-Brigade*.

1944 | Primeira produção na Broadway, com a peça *The Man Who Had All the Luck*.

1947 | *All my sons* (*Todos eram meus filhos*) estreia na Broadway e ganha o Prémio do Círculo de Crítica Dramática de Nova Iorque. Envolve-se em várias actividades anti-fascistas e pró-comunistas.

1949 | *Death of a Salesman* (*A morte de um caixeiro-viajante*) estreia em Nova Iorque com Lee J. Cobb no protagonista. Ganha o Prémio Pulitzer e o Prémio do Círculo da Crítica Dramática de Nova Iorque. Miller publica o primeiro de muitos ensaios teatrais e políticos.

1953-54 | *The Crucible* (*As bruxas de Salém*) estreia em Nova Iorque. É-lhe recusado o passaporte para a ida a Bruxelas para a estreia da peça devido ao alegado apoio ao movimento comunista.

1956 | *A View from the Bridge* [*Um panorama visto da ponte*] estreia em Londres. Divorcia-se de Mary Slattery e casa com Marilyn Monroe.

1957 | É acusado de desacatos no Congresso por se recusar a denunciar membros do Partido Comunista. São publicadas as *Collected Plays*.

1958 | Escreve o guião cinematográfico *The Mistifs* (*Os inadaptados*) e iniciam-se as filmagens, com Marilyn Monroe.

1961-62 | Divorcia-se de Marilyn Monroe. Casa com Ingeborg Morath, uma fotógrafa austríaca. Têm uma filha.

1964 | *After the Fall* (*Depois da queda*) e *Incident of Vichy* [*Incidente em Vichy*] estreiam em Nova Iorque.

1967 | Publica *I Don't Need You Any More* (*Já não preciso mais de ti*), uma colecção de contos.

1968-72 | *The Price* (*O preço*) estreia na Broadway. Recusa-se a fazer publicações na Grécia como forma de protesto contra o governo grego. Estreia *Fame and The Reason Why* em Nova Iorque. A União Soviética, em resposta à peça *In Russia* [*Na Rússia*], bane toda a sua obra. Estreia em Nova Iorque a peça *The Creation of the world and Other Business*.

1977 | Publica *In the Country*, um caderno de viagens, com fotografias de Inge Morath.

1983 | Dirige *A morte de um caixeiro-viajante* em Pequim com elenco chinês.

1984 | Nova encenação de *A morte de um caixeiro-viajante* na Broadway, agora com Dustin Hoffman no protagonista. Envolve-se em querelas com o *Wooster Group* devido ao uso não autorizado de cenas da peça *As bruxas de Salém* para a produção do espectáculo *LSD*.

1991-98 | *The Ride Down Mount Morgan* e *Broken Glass* [*Vidros Partidos*] estreiam em Londres e, esta última, também em Nova Iorque. *Mr. Peter's Connections* estreia em Nova Iorque.

2002 | Morre Inge Morath.

2004 | *Finishing the Picture* estreia em Chicago.

2005 | Arthur Miller morre a 10 de Fevereiro.

Informação compilada a partir de Susan Haedike, "Chronology", *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Ed. Christopher Bigsby, 2ª Edição, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

NT. Só são traduzidos os títulos dos textos que mereceram estreia ou tradução para português.



Gonçalo Amorim

Encenação

Porto, 1976. Frequentou o curso de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa e é licenciado pela ESTC (Formação de Actores e Encenadores). É cooperante e actor do Teatro O Bando desde 1999 e membro do colectivo Primeiros Sínctomas. Como actor, trabalhou também com a Útero - Associação Cultural, Companhia Olga Roriz, Cão Solteiro, Truta, Teatro da Terra e Artistas Unidos. Em cinema trabalhou com Edgar Feldman, Raquel Freire, Tiago Guedes, José Filipe Costa e Edgar Medina. Lecionou na ESMAE e na ESTAL. Encenou *Rumor Claudestino* de Fernando Dacosta, *Casas e Inês Negra* de Miguel Castro Caldas, *A Mãe de Bertolt Brecht*, *Cal de José Luís Peixoto* (com Maria João Luís), *Maria Mata-os* de Miguel Castro Caldas (com Bruno Bravo) e *Marias-irmãs* de Nuno Milagre. Em 2007 recebeu o Prémio da Crítica (APCT) pelo espectáculo *Foder e ir às compras*, de Mark Ravenhill.

Ana Raquel Fernandes

Tradução

Lisboa, 1978. É doutorada em Literatura Comparada, leccionou português na Universidade de Birmingham, e o módulo "Strolling through the city: Lisbon" na Universidade de Londres. Actualmente, é investigadora do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL) e bolsista de pós-doutoramento da FCT com um projecto sobre o conto contemporâneo nas literaturas de expressão portuguesa e inglesa, em colaboração com a Universidade de Birmingham onde é investigadora auxiliar honorária. Publicou *O Ficar e o Rogar - Sobrevivência e Metamorfose de Daniel Defoe a Julian Barnes* (Colibri, 2006).

Rui Pina Coelho

Tradução e Apoio Dramatúrgico

Évora, 1975. É docente na Escola Superior de Teatro e Cinema e investigador no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa. Colabora com o jornal Público, como crítico de teatro. É membro do Conselho Redactorial da revista *Síntax de cena*. Publicou *Casa da Comédia - Um palco para uma idola de teatro* (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009). Como dramaturgista, colaborou com o Teatro O Bando e com a Trimagisto - Cooperativa de Experimentação Teatral. Escreveu (e co-encenou, com Carlos Marques) *As vezes quase me acontecem coisas boas quando me ponho a falar sozinho* (Trimagisto, 2010) e *O urdo solitário e o jovem aventureiro* (Platform 11+ O bando, 2010).

Rita Abreu

Cenografia

Moçambique, 1973. É licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e em Arte e Multimédia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Iniciou a sua actividade profissional na Holanda, tendo colaborado com Van Sambeek & Van Ven, Erick van Egeraat e Claus & Kaan. Em 2006 regressa a Lisboa e tem vindo a realizar projectos e concursos de arquitectura em co-autoria e por conta própria. Criou o cenário para *Foder e ir às compras*, de Mark Ravenhill e para *A Mãe*, de Bertold Brecht, ambas encenadas por Gonçalo Amorim.

Eduardo Brandão

Desenho de Luz e Sonoplastia

Porto, 1955. Iniciou a sua actividade como técnico de iluminação e sonorização no Teatro Universitário do Porto, em 1974, grupo ao qual ainda se mantém ligado. Ao longo de 36 anos de carreira, foi responsável pela luminotecnia e sonoplastia de grupos e companhias de teatro como o Teatro Estúdio de Arte Realista (TEAR), Os Comediantes, Seiva Trupe, Ballet Teatro, Vai-de-Roda e Teatro Experimental do Porto (TEP), onde integra o seu elenco permanente desde 1992. Colaborou ainda com numerosos grupos de teatro amador e universitário.

António Júlio

Interpretação

Vila Nova de Gaia, 1977. Frequentou o Curso de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e o Curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. É intérprete de teatro e dança desde 1999 tendo trabalhado com Nuno Cardoso, Joana Providência, Kuniaki Ida, João Paulo Costa, entre outros. Tem desenvolvido trabalho como criador desde 2005, situando-se entre o teatro a dança e a performance. Actualmente, é professor da disciplina de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo.

Aquiles Dias

Interpretação

Proveniente do teatro amador de Avintes, profissionalizou-se em 1990 com *História de um Cavalo* na Seiva Trupe, tendo também participado em *O Conde Barão*, sob a direcção de Norberto Barroca. A partir de 1999 participa regularmente nos espectáculos do TEP, onde se estreou com *É uma Só a Liberdade*, e interpretou, entre outros, textos de Luís de Sítua, Monteiro, Gil Vicente, Shakespeare, Norberto Barroca, Bertolt Brecht, Ionesco, António Pedro, António José da Silva (com encenação de Norberto Barroca) e Fassbinder/Goldoni, com encenação de Rui Silva. Em 2010, participou na reposição do espectáculo *Felizmente Há Luar*, do qual faz parte desde a primeira apresentação em 2001. Para a televisão participou em *A Menina Fria* e *O Processo de Camilo*.

Cláudio da Silva

Interpretação

Luanda, Angola, 1974. Licenciado em Línguas Estrangeiras Aplicadas e bacharel em Estudos Teatrais. Entre outros, trabalhou com Artistas Unidos, Teatro Fraga, Miguel Loureiro, Teatro da Garagem, Emmanuel Demarcy-Mota, Inês de Medeiros, Manuel Wiborg, Jorge Cramez, João Botelho, João Fiadeiro, Madalena Vitorino e Miguel Pereira. Co-encenou *O Meu Blackie* (Artistas Unidos, 2001) e *Debaixo da Cidades* (ADA, 2006). Participou na criação de *Teatro Fantasma* (2005) e *O'* (2008).

Eduardo Breda

Interpretação

Porto, 1990. Concluiu a formação de três anos no curso de Interpretação, na Academia Contemporânea do Espectáculo, e actualmente frequenta o terceiro ano na Licenciatura de Teatro, Ramo Actores, na ESTC. A morte de um caixeiro viajante é a sua primeira experiência profissional.

Inês Pereira

Interpretação e Assistência de Encenação

Lisboa, 1988. É licenciada em Teatro, Ramo Actores, pela ESTC. Estreou-se em 2006, com o Teatro Tapafuros, em *Hamlet* de Shakespeare (enc. Rui Mário). Com a Propositário Azul, integra o elenco de *Encontros e Desencontros no Campo* com o Tio Vânia (enc. Maria João Miguel). Colabora com os Primeiros Sínctomas em *Nelda Gabler*, de Henrik Ibsen e *Menina Júlia*, de August Strindberg, encenadas por Bruno Bravo e Maria Mata-os, de Miguel Castro Caldas enc. Bruno Bravo e Gonçalo Amorim. Colabora com o Teatro da Terra em *A casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca e *Malaguinha de Arrotos*, de André Brun, encenadas por Maria João Luís. Faz regularmente locuções e dobragens.

João Miguel Mota

Interpretação

Termina o curso de actores da ESMAE em 1999. Estreou-se em 1998 no TNSJ, em *Noite de Reis*, de Shakespeare (enc. Ricardo Pais). Desde aí tem trabalhado em várias companhias (TEP, Seiva Trupe, Art'Imagem, Teatro Plástico, TNDMII, Teatro Mundial, TIL, entre outras). Trabalhou com vários encenadores (Norberto Barroca, Álvaro Correia, Gabriel Vilela, Almeida Gonçalves, Cláudio Hochman, Fernando Gomes, entre outros).

José Brás

Interpretação

Estreou-se em 1987, no TEP, onde participou em cerca de sessenta espectáculos, ao longo de quinze anos. Foi dirigido por encenadores como António Pedro, João Guedes, Alida Rodrigues, Rogério Paulo, Rui de Carvalho, Carlos Avilez, Luis Tito, José Cayolla, Correia Alves, Fernanda Alves, Norberto Barroca, Rui Silva, etc.. Em 1969 foi para Lisboa trabalhar com Jacinto Ramos. No Parque Mayer actuou com Camilo de Oliveira. Seguiu-se o Teatro Estúdio de Lisboa (por várias vezes), o Teatro Maria Matos e a companhia dirigida por Artur Ramos. Esteve, ainda, nos elencos do Teatro Experimental de Cascais, S. Luiz, TNDMII, Teatro da Malaposta e Seiva Trupe. Fez vários trabalhos para televisão e cinema. Regressou ao TEP em 1997, onde participou, até hoje, em cerca de mais 25 espectáculos, todos com encenação de Norberto Barroca.

José Cruz

Interpretação

Avintes. Iniciou a sua actividade como actor amador n'Os Flebeus Avintenses, estreando-se em *O Lugar*, de Bernardo Santareno (enc. Manuel Lereño). Com este grupo trabalhou com vários encenadores e teve dois prémios de Interpretação, em Concursos de Arte Dramática do SNI. Em 1966, estreou-se profissionalmente no TEP em *A Sobrinha*

de Marquês, de Almeida Garrett (enc. Fernanda Alves), interpretando em seguida *O Tempo e a Ira*, de John Osborne e *Fedra*, de Miguel de Unamuno, em encenações de Fernando Guimarães (1967). Participou em espectáculos do Grupo de Teatro de Gaia e Ilha Mágica, tal como em programas de televisão. Em 2003 regressou ao TEP.

Maria João Pinho

Interpretação

Braga, 1978. Em 2005, concluiu o Curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE). Orientada por Enrique Diaz, participou na 18ª edição da *École des Maîtres*. Estreou-se em teatro com o espectáculo *A Mata*, de Jesper Halle (enc. Francisca Aarflot), seguindo-se *Tanto Amor Desperdiçado*, de Shakespeare (enc. Emmanuel Demarcy-Mota) e *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca (enc. Maria João Luís). Em televisão participa nas novelas *Dei-te Quase Tudo* e *Dois Papistas* e nos telefilmes *Casos da Vida* e *A vida privada de Salazar*. Em cinema integra os elencos de *A Corte do Norte*, de João Botelho, *A vida privada de Salazar*, de Jorge Queiroga, *Os Ministros de Lisboa*, de Raúl Ruiz e *Rosto*, de Vítor Gonçalves.

Nuno Martins

Interpretação

Formou-se em Teatro Musical, na "The American Musical and Dramatic Academy", em Nova Iorque. Além de diversas participações em teatro musical, nos Estados Unidos, e de outros espectáculos, em Portugal como *Rest*. Com Filipe Lú Faria fez *Jesus Cristo Superstar*, *O Príncipezinho*, *Música no Coração*, *Um Violão no Tróvão* e *Alice no País das Maravilhas*. Recentemente fez, no Casino do Estoril, *Rapazes Nós a Cantar*, sob a direcção de Henrique Feist. No TEP participou em *Os Malas - Crónica Social Romântica*, *Felizmente Há Luar* e *O Morgado de Fafe Amoroso*.

Susana Sá

Interpretação e Figurinos

Mestre em Teatro/Texto Dramático na Faculdade de Letras de Porto. Frequentou o Curso de Teatro - Formação de Actores da ACE, tendo trabalhado com António Capelo, João Paulo Costa, Rogério de Carvalho, Nuno Pino Custódio, Júlia Correia e com a companhia de teatro Koumulus. É actriz no Teatro Experimental do Porto desde 2001, tendo trabalhado também na Seiva Trupe e no Teatro Aramã. Encenou Arthur Miller, J.L. Alonso de Santos, Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, sendo também responsável pelos figurinos. Dá aulas de expressão dramática ao 1º e 2º ciclos e dirige o grupo de teatro amador Art'Yves (Inatei). Faz dobragens de animação, participou em anúncios publicitários, e trabalha frequentemente na televisão e no cinema. É, desde Janeiro de 2010, directora artística adjunta do Teatro Experimental do Porto.



CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL / TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO

CORPOS GERENTES

Assembleia Geral:

Presidente
Dra. Isabel Menezes
Vice-Presidente
Dra. Carmen Navarro
Secretário
Dr. Renato Goulart

Conselho Fiscal:

Presidente
Dr. Serafim Nunes
Secretário
Dra. Júlia Afonseca
Relator
Dr. Júlio Maciel de Lima

Direcção:

Presidente
Júlio Gago
Vice-Presidente
Dra. Laura Castro
1.º Secretário
Joaquim Portugal
2.º Secretário
Dra. Cláudia Machado
Tesoureiro
Dra. Helena Goulart
Vogal
Dra. Susana Sá
Vogal
Oliveira Santos

Conselho Cultural do CCT/TEP:

Dr. Artur Santos Silva
Dr. Fernando Aguiar-Branco
Sr. Germano Silva
Prof. Escultor Jaime Azinheira
Dr. João Fernandes
Dr. João Semedo
Dr. José Manuel Dias da Fonseca
Dr. Manuel António Pina
Dra. Nassaete Miranda

Direcção do TEP:

Director da Companhia/Director Artístico
Júlio Gago
Directora Artística Adjunta
Susana Sá

CAMPANHA DE SÓCIOS

Faça-se sócio do CCT/TEP- O que fazer?

Preencher uma ficha de inscrição
Juntar uma fotografia tipo passe
Pagar 2,50 euros de quota mensal (mínimo inicial 3 quotas = 7,50 euros) (*)
Pagar 2,50 euros pelo cartão de associado
(*) Outro tipo de sócios: Sénior (+65 anos) ou Jovem (-25 anos) = 1,25 euros mensais
Júnior (-18 anos) = 0,50 euros mensais; Colectivo (empresas ou instituições) = 25 euros mensais

O que vai poder usufruir?

Assistir gratuitamente aos espectáculos mediante a simples apresentação do cartão do CCT, (dois bilhetes) acompanhado dos talões de quotização até ao limite do mês anterior ao do serviço procurado.

Poderão ainda usufruir de descontos e outras regalias em várias instituições, nomeadamente:

- | | |
|---|-----------|
| 1. Associação dos Amigos do Coliseu do Porto (produções próprias ou co-produções) | 20% |
| 2. Anjos da Noite | 20% |
| 3. Clínica Central do Bonfim | 20% a 30% |
| 4. Clínica Capitólio | 20% |
| 5. Clínica de Profilaxia Oral d'Avenida | 20% |
| 6. Centro Clínico Cross | 20% |
| 7. Dr. José Lobato (estomatologista) | 20% |
| 8. Clínica Veterinária das Antas | 20% |
| 9. Ginásio Nova Linha (isenção de jóia e inscrição) | 10% |
| 10. Academia Gimno-Arte Brasília | 20% |
| 11. Academia Ginarte Torrinha (50% inscrição) | 10% |
| 12. No Ateneu Comercial do Porto, os Associados poderão ter acesso à valiosa biblioteca desta instituição | |
| 13. Benéfica e Previdente, Associação Mutualista (regalias iguais às dos sócios desta instituição) | |



**AUDITÓRIO
MUNICIPAL**
VILA NOVA DE GAIA

FICHA TÉCNICA

Luminotécnica e Sonoplastia
José Maria Carvalho
João Abreu

Cinema e Vídeo
Hugo Almeida

Técnicos de Palco
Alberto Ribeiro
Manuel Neves

Operadores de Palco
Joaquim Duarte
Álvaro Ferreira

Operadora de Bilheteira
Márcia Caetano

Assistente de Limpeza
Guilhermina Rodrigues

Assistente de Sala
Manuela Pereira
Márcia Caetano

Assistente de Direcção
Joana Ferreira Silva, dra.

Assistente de Direcção
Fátima Faria Santos, dra.

Director
Manuel Filipe Sousa, dr.

MC

Ministério da Cultura

ESTRUTURA FINANCIADA

dgARTES

DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

APOIO E PROMOÇÃO



CASA DE CULTURA
VILA RICA DE SÃO PAULO

SEBRAE

AUDITÓRIO
MUNICIPAL
VILA RICA DE SÃO PAULO

