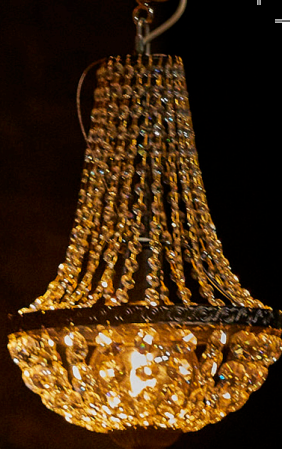


TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M II



O Cerejal

O Cerejal

9 – 19 dez 2021
qua – sáb, 19h
dom, 16h

Sala Garrett
M/12

duração
2h30

texto

Anton Tchekhov

encenação

Tiago Rodrigues

tradução

André Markowicz,

Françoise Morvan

com

Isabelle Huppert,

Adama Diop,

Alex Descas,

Alison Valence,

David Geselson,

Grégoire Monsaingeon,

Isabel Abreu,

Marcel Bozonnet,

Nadim Ahmed,

Océane Caïraty,

Suzanne Aubert,

Tom Adjibi,

e

Hélder Gonçalves e

Manuela Azevedo (música)

música

Hélder Gonçalves (composição),

Tiago Rodrigues (letras)

cenografia

Fernando Ribeiro

figurinos

José António Tenente

maquilhagem e cabelos

Sylvie Cailler,

Jocelyne Milazzo

luz

Nuno Meira

som

Pedro Costa

colaboração artística

Magda Bizarro

assistência de encenação

Ilyas Mettioui

construção de cenário

Ateliers do Festival d'Avignon

confeção de figurinos

Ateliers do Théâtre National

Populaire de Villeurbanne

legendagem

Joana Frazão

(a partir da tradução de

Nina Guerra e Filipe Guerra)

produção

Festival d'Avignon

coprodução

Odéon-Théâtre de l'Europe,

Teatro Nacional D. Maria II,

Théâtre National Populaire de Villeurbanne,

Comédie de Genève,

La Coursive,

scène nationale de la Rochelle,

Wiener Festwochen,

Comédie de Clermont Ferrand,

National Taichung Theater,

Teatro di Napoli – Teatro Nazionale,

Fondazione Campania Dei Festival

– Compania Teatro Festival,

Théâtre de Liège, Holland Festival

residências artísticas

La FabricA – Festival d'Avignon,

Odéon – Théâtre de l'Europe

apoio

Fundação Calouste Gulbenkian,

Hotel Altis Avenida

equipa TNDM II

direção de cena

André Pato,

Catarina Mendes

operação de luz

Pedro Alves

assistência à operação de som

João Pratas,

Reinaldo Gonçalves,

João Neves,

maquinaria

Miguel Carreto

auxiliares de camarim

Carla Torres,

Sandra Margarido

produção executiva

Pedro Pires

Sessão com Audiodescrição

19 dez, 16h

**Porque é que insistem em dizer nos cartazes
e nos anúncios que a minha peça é um drama?**

Carta de Anton Tchékhov a Olga Knipper





É PRECISO APRENDER A CANTAR A CANÇÃO, PARA DEPOIS A CANTARMOS À NOSSA MANEIRA

CONVERSA COM TIAGO RODRIGUES

Quando, no início do ano, conversámos sobre Catarina e a beleza de matar fascistas, falaste de Tchékhov como grande inspiração. Apesar de teres adaptado Shakespeare ou Sófocles mas nunca uma peça dele e tendo ele sido uma espécie de teu padrinho de cena [Point Blank, tg STAN, 1998], arriscaria dizer que Tchékhov esteve sempre pousado num dos teus ombros mas, até agora, a uma distância de segurança. Como é essa vossa relação?

TR: A minha história com Tchékhov começa como leitor, na adolescência, com um grande fascínio pelos contos dele. Para mim os autores são sempre uma lombada e uma capa, e depois a relação torna-se mais profunda. Lembro-me de dois livros em particular e de mergulhar neles com 13 ou 14 anos: o diário de Tchékhov na ilha de Sacalina [*A ilha de Sacalina*, A. Tchékhov, Ed. Relógio d'Água], escrito a partir da experiência dele como médico – um livro a que tenho voltado agora que estou a trabalhar a temática da ajuda humanitária numa peça – e um outro a que voltei muitas vezes, e muito durante os ensaios d'*O Cerejal*, uma biografia lindíssima escrita pela Elsa Triolet [*A vida de Anton Tchekov*, Ed. Portugalia]. E esses são dois livros que me marcaram tremendamente e que criaram uma espécie de hagiografia do Tchékhov. Para mim, ele é uma figura comparável ao Manuel Fernandes [jogador do Sporting], um daqueles heróis de infância e adolescência, figuras que idolatras e em parte inventas e que depois te vão acompanhar pela vida. Quando me familiarizo, mais tarde, com o Tchékhov é num exercício de interpretação d'*As Três Irmãs* no segundo ano da Escola de Teatro – ano que já não terminei porque comecei a trabalhar –, no trimestre dirigido pelo Rui Mendes que venho a reencontrar, muitos anos mais tarde, no Teatro Nacional. E é uma revelação esse contato com as personagens d'*As Três Irmãs*, nomeadamente com o Kulyguin [Fedor Ilitch Kulyguin, professor de liceu, marido de Macha], um tipo de personagem do Tchékhov que me toca muitíssimo. São figuras que têm uma aparência de fragilidade moral e nas quais vai sendo revelada, pouco a pouco, uma profunda humanidade. Ou seja, personagens das quais temos de aprender a gostar. Na realidade esta é uma abordagem muito moderna à complexidade das personagens e, neste tempo de ficção televisiva Netflix, depois de todo o cinema realista do século XX, a matriz ainda é muito tchékhoviana: as grandes personagens são personagens complexas que não podemos amar completamente, mas que, de alguma forma, não podemos evitar amar. E essa matriz está no Kulyguin e em muitas personagens do Tchékhov e, portanto, para mim foi uma grande revelação experimentar fazer Tchékhov como

ator. E depois, logo a seguir, o meu segundo espetáculo como ator profissional é precisamente com os STAN, *Point Blank* [1998], a partir da versão que Michael Frayn fez do *Platonov* de Tchékhov, e que está ainda no meu código genético; é talvez dos espetáculos em que aprendi mais sobre teatro, mais sobre o trabalho de ator, mais sobre a encenação e, sobretudo, mais sobre escrita. Foi um espetáculo que fiz durante muito tempo e que me marcou desde muito cedo – eu tinha 21 anos e estava rendido, esmagado pelo Tchékhov. O que fez com que, durante muito tempo, o Tchékhov fosse esse autor que me sussurrava ao ouvido de cada vez que eu pensava em teatro, me sussurrava intensamente ao ouvido quando eu comecei a escrever teatro, mas ao qual eu, embora desejasse voltar, adiava voltar, namorando-o à distância, inspirando dele, relendo, relendo, relendo, mas sabendo que no dia em que fizesse um texto de um autor de reportório, assim, entre aspas, como deve ser [risos], eu sabia que seria Tchékhov. E sabia que um dia iria acontecer o acidente que justificaria esse encontro com Tchékhov.

E o acidente chamou-se Isabelle Huppert que, segundo a própria, viu António e Cleópatra [Festival de Avignon, 2015] e começou a seguir-te e, desde aí, a achar que Tchékhov estava no teu DNA, apesar de ser Shakespeare que então trabalhavas.

TR: Sim, foi o encontro com a Isabelle Huppert que permitiu realizar esse desejo antigo de encenar Tchékhov. Em setembro de 2018, enquanto filmava *Frankie* [filme de Ira Sachs] em Sintra, a Isabelle contacta-me para nos encontrarmos e eu convido-a a ir ao Teatro Nacional ver o espetáculo *Teatro*, de Pascal Rambert – por coincidência com o Rui Mendes como protagonista, esse meu professor que me fez experimentar Tchékhov em voz alta – e na mesma noite vamos jantar na Rua Portas de Santo Antão, onde sempre acontecem as grandes conversas que, nos últimos anos, me levaram a fazer espetáculos. E nesse jantar, a Isabelle Huppert diz essa coisa curiosa: “tu trabalhas a partir do Flaubert, a partir do Sófocles, a partir do Shakespeare, mas o autor que eu reconheço mais na tua escrita e que acho que deve ser uma influência clara é o Tchékhov. E certamente não é inocente que o Tchékhov já tenha sido personagem numa peça tua” – não sei se na altura ela tinha visto ou lido *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* [Tchékhov é o urso de peluche clarividente e desbocado, companheiro da protagonista]. “E acho que devias um dia fazer Tchékhov. E além de achar que devias um dia fazer Tchékhov acho que o devíamos fazer juntos, porque eu também quero um dia fazer Tchékhov e nunca fiz”. E começámos logo a

discutir qual seria a peça e, nessa noite, decidimos que seria *O Cerejal*.

A última peça de Tchekhov para começar essa relação. Porquê?

TR: Por vários motivos: em primeiro lugar por ser uma das peças que ambos preferimos de Tchekhov. Em segundo lugar, porque tem essa qualidade que se encontra sempre nos clássicos e que não é tanto a chamada ‘atualidade dos clássicos’, mas sim algo quase da ordem do mito, qualquer coisa tão profunda que em qualquer tempo vai sempre servir para falar de nós e de um grande momento de transformação da sociedade. É uma das peças mais explicitamente preocupadas com a questão política e social, questão que em Tchekhov é muitas vezes digerida pela intimidade das personagens e que n’*O Cerejal* acaba por ser quase uma entidade em si e ter grande protagonismo, nomeadamente as consequências do fim da servidão (ou da escravatura) na Rússia. A peça passa-se 40 anos depois da libertação dos servos e, portanto, trata já das consequências [dessa revolução], um pouco como uma peça passada nos anos 2000 pode tratar das consequências da democracia em Portugal, porque as primeiras gerações de pessoas nascidas em democracia, em liberdade, são adultas, que é o caso do Lopakhin, uma das figuras centrais da peça – um jovem adulto que cresceu como um homem livre e é o primeiro da sua família a sê-lo e a poder ser proprietário e decidir o que diz em voz alta e a não ter de servir alguém. E, portanto, esta dimensão política da peça também me entusiasmou muito, porque acho que rima com qualquer tempo – e estávamos em 2018, antes desta grande transformação social que também é a pandemia – e entusiasmou-me a pensar numa ideia de Europa que de alguma forma pode ser sinónima d’*O Cerejal*. Falo da Europa e d’*O Cerejal* no sentido da ideia de tradição, património, luxo e opressão, mas, ao mesmo tempo, da Europa da incerteza do futuro, esse lugar de cruzamento, da alteração social, de transformações profundas que nos fazem não ter a certeza do que vai ser a próxima década. Essa ideia de transportar para um pensamento sobre a Europa aquilo que são os ingredientes dramaturgicos do Tchekhov interessou-me muito. E depois, a terceira razão, e que não é um detalhe, é que eu achava que a Liubov era a personagem tchekhoviana certa para a Isabelle Huppert, alguém por quem eu tenho uma profunda admiração, também desde a adolescência. Ao mesmo tempo que esta personagem podia apresentar-lhe desafios interessantes como atriz, a semelhança é que, tal como Liubov, ela é uma atriz cuja presença despoleta narrativas. A Isabelle Huppert de pé num palco já está a contar qualquer coisa e essa era logo, para mim, uma grande relação com a personagem. Ela está presente pela forma como os outros têm de se colocar em relação à sua presença, em relação a essa espécie de força de presença que pode ser silenciosa, mas é muito potente. Por outro lado, Liubov é uma personagem central numa peça coletiva e coral. A Isabelle, no seu percurso de teatro sobretudo, tem sido sempre uma figura central mas poucas vezes num registo coletivo, ou seja, muitas vezes essa personagem âncora, protagonista, carrega a peça às costas. E aqui não é o caso. A Liubov não é sequer a personagem que tem mais texto na peça, mas é a personagem-eixo e a personagem que faz tudo mover-se. É como se a casa estivesse desligada, apagada, até que ela chega, no início da peça, e a sua presença religa a casa e religa as personagens e faz com que aconteçam coisas até que ela possa partir. E no momento em

que ela parte, a casa desliga-se. Portanto, há esta ideia de que a presença dela anima tudo à sua volta, mas ao mesmo tempo ela faz parte de uma peça profundamente coral. Talvez a peça mais coral e até musical do Tchekhov.

Fizeste algumas escolhas iniciais que são fundamentais para sublinhar esse lado coral de Tchekhov, nomeadamente a tradução e o elenco. Gostava de te ouvir sobre essas escolhas e sobre a diversidade deste elenco que, para mim, ecoa aqui e agora as mudanças históricas que esta peça anuncia.

TR: A escolha do elenco começa com uma reflexão sobre como responder à escrita de Tchekhov com atores que, como a Isabelle Huppert e a Liubov, podem ter essa relação de, por um lado, coincidência com a personagem – aqui está uma belíssima atriz para fazer esta personagem –, mas uma coincidência que permita liberdade, não apenas à encenação, mas também à própria atriz de construir a ponte que cumpra a distância entre si e a personagem. Por exemplo, a Océane Caïraty é a atriz que eu achei que melhor podia interpretar uma Vária que não é necessariamente a Vária tradicional ou mais caricatural – uma personagem desgostosa, melancólica choramingas até, e estou a utilizar terminologia do próprio Tchekhov, e que de alguma forma representa uma espécie de tristeza sentimental, exageradamente sentimental e profundamente religiosa na peça. Nela, eu encontrava a possibilidade de resgatar a dignidade da Vária, alguém que consegue tratar, por exemplo, a questão da fé como uma ferramenta de poder e de afirmação, em vez de uma caricatura de ignorância – não me parece que fosse o objetivo de Tchekhov, mas por vezes vemos ser assim o tratamento da Vária, muito beata. E eu julgo que a religiosidade da Vária é um sintoma da sua capacidade de transcendência, da sua capacidade de dizer, nas circunstâncias mais difíceis, que há eventualmente um depois disto, que há eventualmente uma espécie de esperança. Este é um jogo ao qual não me prestei muitas vezes na minha vida, porque normalmente quando convido atores para um espetáculo, convido-os muito mais pelo desejo de escrever para essas pessoas do que para elas encaixarem num texto que já está escrito. E, portanto, foi também um processo muito revelador para mim, uma aprendizagem e uma fonte de prazer. A composição do elenco é essa e quando falamos da diversidade, seja de nacionalidades, seja da cor da pele, seja das idades dos atores é, por um lado, a diversidade que está no Tchekhov – a diversidade etária, por exemplo, é muito acentuada [dos 17 aos 87] – e eu vi nisso, também, a oportunidade de ter uma diversidade de experiências de teatro. Quando falamos do David Geselson [Trofimov] e da Alison Valence [Ania], que contracenam muito na peça, estamos a falar de duas tradições de teatro muito distintas e distintas ainda da do Marcel Bozonnet [Firs], grande referência do teatro francês. E essa ideia de usar Tchekhov para nós, que vimos de territórios diferentes do teatro, podermos ter um vocabulário comum, como se Tchekhov fosse a língua franca, foi muito preciosa. Conseguimos falar, não apenas do mundo mas também de teatro, de uma forma partilhada porque tínhamos a língua de Tchekhov para nos entendermos. Outra dimensão que tem a ver com a diversidade é o facto de podermos fazer isso, porque estamos a contar uma história. A distância entre a Isabelle Huppert, uma atriz francesa absolutamente incrível, e a Liubov, parece-me ser mais ou menos a mesma que existe entre o Adama Diop, um dos atores mais impressionantes e mais talentosos que eu

conheço, senegalês, e o Lopakhine – a Isabelle não é russa e o Adama não é russo, e nós estamos a assinar um contrato invisível com o público que é o de isto ser possível. Convidei atores que eu admiro profundamente e a quem achei que a partitura literária de Tchékhov poderia interessar e que poderiam oferecer ao grupo qualquer coisa que o grupo ainda não tinha, pelas suas características e pelas pessoas que são também. A dimensão pessoal é sempre muito importante, porque fazer teatro é social e não podes senão refletir muito bem no que é esse privilégio de convidar. E, para mim, esse privilégio é o de poder passar uma parte do tempo de vida que tenho com essas pessoas – e esse é o primeiro critério, depois há imensos outros. A questão da diversidade étnica que possamos encontrar neste *Cerejal* não é de todo uma chave dramaturgica para o espetáculo. As escolhas não foram dramaturgicas, mas claro que produzem leituras dramaturgicas, ou seja, há momentos em que uma determinada característica de uma atriz ou de um ator produz uma leitura dramaturgica que se acumula àquela que já está no texto do Tchékhov. E isso eu acho interessante, sobretudo se não for a chave dramaturgica. É um pouco como dizer que eu poderia, com o meu corpo e com a minha idade, fazer o Romeu numa encenação do *Romeu e Julieta*; a distância, muito visível, entre mim e a ideia de Romeu no texto, iria produzir leituras, e o público, nessa disfunção entre o texto e a realidade, diria ‘há qualquer coisa que está aqui a ser contada e que é nova’. E é verdade que, como em todos os planos, desde o lado físico às escolhas de interpretação, às leituras que um ator ou uma atriz podem dar a um texto, há algo que já lá está e algo que se pode acrescentar e algo que se pode apagar do que já lá está, e há o vazio que se pode deixar ou aquilo que se pode preencher nesse vazio. E portanto, eu acho que a diversidade do elenco corresponde, em primeiro lugar, a uma forma de estar no mundo – é possível trabalharmos e ter essa diversidade num grupo de trabalho e isso para mim é uma fonte de riqueza, porque ela significa uma grande diversidade de experiências e, portanto, de opiniões e maior riqueza no debate sobre o que é uma peça, para que é que ela serve, porque é que a vamos mostrar ao público, o que é que é hoje ler em voz alta Tchékhov à frente de um público; mas, ao mesmo tempo, nalguns momentos, também é uma espécie de interruptor para acidentes dramaturgicos de leitura que devem ser aproveitados, ou não, mas dos quais devemos estar conscientes. E portanto, quando estreámos no Festival de Avignon, há um momento em que o ator Adama Diop, nascido no Senegal e que vai, adolescente, estudar teatro para França, expulsa do palco – a Cour d’honneur du Palais des papes – a atriz Isabelle Huppert. Esse momento aconteceu. Não sei se todo o público que estava a ver o leu assim, mas sei que eu li essa curiosidade biográfica daqueles dois atores no momento em que um toma o lugar do outro, em que um expulsa o outro, em que um se torna proprietário daquilo que antes pertencia ao outro. E [esse momento] sublinha uma dimensão política que já está muito presente no Tchékhov e claro que revela outras leituras, porque é muito diferente ser eu a interpretar o Lopakhin e a dizer a Isabelle Huppert “o meu pai era escravo da vossa família aqui nesta casa que eu agora comprei”, ou ser o Adama Diop a dizê-lo. Aí, a negritude do Adama Diop faz faísca com a palavra escravo. E nós temos de estar conscientes dessa faísca, sabendo que essa faísca não é a razão de ser de estarmos ali a fazer a peça, mas essa faísca tem de ser olhada de frente e tem de ser trabalhada também artisticamente. Mas

ainda em relação à questão da coralidade, porque falaste na tradução e ela foi muito essencial, uma das razões pelas quais escolhi a tradução do André Markowicz e da Françoise Morvan foi precisamente essa qualidade musical da tradução que me parecia que interpretava, não apenas o sentido do texto do Tchékhov, mas que de alguma forma trazia uma estratégia parecida com a de quem traduz teatro em verso, ou poesia, que é a de ter de reescrever uma musicalidade, uma sonoridade, uma oralidade do texto. E aí eles são absolutamente sublimes, é um texto escrito por tradutores que conhecem muito bem os atores, que conhecem muito bem o teatro. E tivemos a oportunidade tremenda de ter ambos presentes nos ensaios durante vários dias e de podermos aprender com eles a importância, no original russo, dessa musicalidade, da escolha das palavras, mas acima de tudo da pontuação que Tchékhov usa de uma forma muito milimétrica, com tempos muito específicos. Um ponto final em Tchékhov significa uma pausa que tem uma duração precisa, as reticências também, uma vírgula não é uma pausa, é uma respiração... E, portanto, há toda uma espécie de partitura musical na pontuação – que nós não respeitámos! – que nos permite saber que este texto foi escrito como se fosse música e deve ser tratado como tal. Nós depois retrabalhámos essa pontuação, mas trabalhamos o texto como uma partitura musical. E isso acontece graças à partilha com o André e a Françoise durante as primeiras semanas de ensaios em Paris, a trabalhar à mesa. Conseguimos habituar-nos àquela música e começar a tratar aquele texto enquanto música, não abandonando o que tem de concreto, o que tem de terreno, mas sabendo que é enganoso pensar que Tchékhov escreve assim porque acha que as pessoas falam assim. Ele escreve assim porque acha que a música deve soar assim.

Esse é também o jogo da liberdade dentro de uma partitura. Por isso dizes que Tchékhov é o melhor amigo do ator?

TR: À medida que vamos lendo Tchékhov vamos percebendo que ele tem essa capacidade, um bocado paradoxal, de iluminar um caminho muito preciso que tu só conseguirás seguir se exerceres alguma liberdade como ator, se interpretares, efetivamente. E, mais uma vez, é uma dimensão musical. A única forma é aprenderes bem canção, mas ela só será legítima se fores tu a cantá-la. Queremos ouvir um fado com 50 anos cantado pela Aldina Duarte, porque é a Aldina Duarte e porque é aquele fado. E queremos que a Aldina Duarte continue a ser a Aldina Duarte a cantá-lo. E Tchékhov oferece-te isto: tens de aprender a cantá-lo, mas só vale a pena se continuares a ser tu própria ao cantá-lo! E [o texto] está cheio de micro-decisões! Essa é uma das grandes belezas do texto e é, também, uma das grandes aprendizagens de fazer este espetáculo com a Isabelle Huppert, porque também aí há um casamento muito feliz entre ela e Tchékhov: um detalhe nunca é apenas um detalhe. Tal como nas palavras de Tchékhov, num gesto de uma atriz, num olhar, numa suspensão – por causa de uma grande precisão, mas também por causa da riqueza do que esse detalhe às vezes esconde ou encapsula – um detalhe nunca é apenas um detalhe. Por isso é que é tremendamente difícil cortar texto em Tchékhov. Não há nada para cortar em Tchékhov, há coisas para aprender a cantar. E quando aprendemos a cantá-las, nós percebemos como elas são absolutamente fundamentais. Mas, muitas vezes, é ao fim de um mês a dizer todos os dias o mesmo texto que nós descobrimos que – afinal! – esta frase está ligada

àquele momento em que aquela personagem entra em cena! E como ainda não tínhamos feito [a cena] de pé, não tínhamos dado conta que aquela entrada coincide com aquele olhar e que o que ele está a referir, de uma forma tremendamente indireta, é aquela coisa que nós, sentados à mesa, não conseguíamos ainda imaginar mas, na realidade, não dá para fazer a cena se essa coisa não acontecer e é ela que justifica este texto mais à frente. Mas agora que aprendemos a cantar o fado – porque fizemos a música, porque nos levantamos, porque fizemos tudo o que Tchékhov nos pede –, descobrimos que temos de tomar decisões, temos de aprender a cantar à nossa maneira. Temos de perceber como é que, agora, vamos traduzir isto: como é que eu traduzo a minha melancolia, o meu sentido de injustiça, a noção de que sinto um amor desmesurado mas tenho pudor de o mostrar, como é que eu interpreto a ideia de vergonha – e para que não seja vergonha de uma forma vaga, é preciso que sejam aquelas frases. É preciso que, no momento em que toda a gente espera que o Lopakhin diga à Vária ‘por favor casa comigo’, ele pergunte para onde ela vai partir e que diga que esse lugar é a quinze léguas dali. E aí nós percebemos que essa pergunta está ligada ao facto de, no início da peça, ela dizer ‘se um dia a casa for vendida eu vou viajar’ – mas ninguém estava a ouvir isso! Então o que é que isto quer dizer? Quer dizer que o Lopakhin a conhece intimamente, ele sabe que ela vai partir. E este é o momento em que devia pedir-lhe para ficar, mas o pudor em relação a esta mulher, ou a sua incapacidade de exprimir sentimentos, ou uma espécie de exagerada noção do ridículo impede-o de o fazer, e isso é substituído por uma outra prova de conhecimento profundo. E quando descobrimos isso, sabemos que aquela cena que parece uma cena disparatada, uma cena cómica até, de incapacidade de comunicação entre duas pessoas pouco eloquentes embora apaixonadas, na realidade não é isso, é a expressão mais exata e profunda do reconhecimento da tragédia de que nunca vão estar juntos. E o reconhecimento, partilhado por ambos, de que a tragédia se vai desenrolar. E, portanto, é uma cena de uma profunda inteligência de duas personagens que, numa primeira leitura, nos podem parecer patetas naquela situação. Só que é preciso aprender a cantar a canção, para depois a cantarmos à nossa maneira. E eles, a Océane e o Adama, a cada representação, fazem-me marejar os olhos com essa cena.

Decides não cortar Tchékhov, mas sim juntar-lhe duas pessoas-personagem, a Manuela Azevedo e o Hélder Gonçalves, que fazem música em palco e cantam as tuas palavras para este Cerejal.

TR: Sim. Volto ao que dizia há pouco sobre, quando fazemos espetáculos, escolhermos passar uma parte da nossa vida com algumas pessoas. O privilégio da escolha é uma grande responsabilidade, mas também pode ser uma grande fonte de prazer, e com a experiência vamos aprendendo a procurar o momento certo para realizar os encontros. O encontro com a Manuela Azevedo e o Hélder Gonçalves é um desejo antigo, se sou fã da Isabelle Huppert desde a adolescência, comecei a ser fã dos Clã pouco depois. E *O Cerejal* pede música ao vivo. Obviamente que não somos obrigados a obedecer, mas uma das grandes cenas emblemáticas é, no terceiro ato, o famoso baile com a Orquestra Judaica que, paradoxalmente, está a acontecer no momento em que o cerejal está a ser vendido e é um baile em que tudo corre mal – como na tragédia do Titanic, está tudo a afundar-se e a orquestra continua a tocar. Depois,

à medida que fui pesquisando, li as cartas em que Tchékhov defende que esta peça deveria ser representada como uma comédia, e mesmo como uma comédia de *vaudeville*. E esta ideia de *vaudeville* pensei-a obviamente na questão musical, mas também na questão da relação com o público. E é verdade que este texto do Tchékhov tem muitas cenas escritas como se as personagens falassem diretamente com o público.

André e Françoise, os tradutores, falam de um mergulho numa espécie de sonho em que as pessoas se falam sem verdadeiramente se verem, quase como se Tchékhov escrevesse da tumba para os fantasmas futuros.

TR: É uma peça sobre o fim que Tchékhov, em cartas ao Stanislavski, dizia que deveria ser interpretada com muita vivacidade, porque já é uma peça sobre a morte e, portanto, não deveria ser triste. Há uma carta muito indignada em que ele se queixa da encenação de Stanislavski, depois de ter visto a estreia – que, aliás, foi a única que viu da peça –, porque o último ato demorava quarenta e tal minutos quando, na realidade, ele tinha-o lido em voz alta e cronometrado e devia durar exatamente 20 minutos. E eu tenho muito orgulho em dizer que o nosso demora exatamente 20 minutos, portanto fazemo-lo ao mesmo ritmo que Tchékhov o terá lido em voz alta! E é verdade que, para o quarto ato demorar vinte minutos, é preciso acelerar. É preciso que a peça tenha uma vertigem, que avance para o final como se fosse água numa cascata, é preciso que não haja tempo para parar! Mas eu acho que isso acontece desde o início, assim que a Liubov chega, embora haja momentos de uma certa indolência. Na realidade é uma falsa indolência, é uma indolência trágica; o que está a acontecer é que o mundo está a mudar vertiginosamente, mas os corpos não acompanham essa velocidade. O mundo é mais rápido do que os corpos. E, portanto, nós vemos corpos relativamente lentos e pensamos que é um sinal de lentidão, e não é. A peça é tremendamente rápida, a cada cena tudo muda! Os corpos é que às vezes são lentos, sobretudo para acentuar a rapidez do resto do mundo. A indolência da Liubov é a indolência trágica. Não podemos ser moralistas em relação a esta personagem. Ela não é preguiçosa, ela está parada à espera do fim porque é uma personagem trágica e as personagens trágicas estão paradas à espera que lhes aconteça a tragédia. Podem até debater-se um pouco, mas quando reconhecem que são personagens trágicas – como é o caso da Liubov a partir de certa altura – então têm de deixar que o final, a tragédia, lhes aconteça. E há outras personagens muito curiosas e muito de *vaudeville*, na peça. A Charlota, interpretada pela Isabel Abreu, é uma espécie de clown triste, o palhaço que nos intriga, o palhaço da estranheza – temos até dúvidas se tem piada. A Charlota é muito essa figura, com a sua infância passada no circo, com o ilusionismo, mas também pela sua presença extravagante – assim mesmo descrita por Tchékhov – e também canta na peça. É uma personagem que vem acrescentar uma dimensão de *vaudeville*, de um género que precisa de uma ligeireza, de uma espécie de musicalidade, de uma espécie de partitura em que estamos sempre a avançar, em que há um tratamento do material quase como se fosse uma canção. E, portanto, todo esse lado *vaudeville* d’*O Cerejal* – a vertigem, a velocidade, ser uma peça sobre a mudança, sobre o mundo em mudança – permitiu-me pensar que a música poderia ter um papel fundamental e que, já que Tchékhov nos permitia a justificação dramática de ter música ao vivo no terceiro ato, podíamos ter essa música

desde o início e ter quase uma espécie de mundo musical da Liubov. Não é uma proposta explícita, talvez, na encenação, mas conduziu-me muito a ideia de que a Liubov é tão especial que está sempre rodeada de músicos. E quando ela está há música, quando ela não está há silêncio, quando ela volta, volta a música. E, portanto, a música é também uma espécie de sinal de vida. Assim que a Liubov chega há mais luz, começa a amanhecer. São duas da manhã e o sol já está a raiar, coisa que só é possível acima do círculo polar ártico e esta peça passa-se no sul da Rússia. É uma fantasia de Tchékhov. Aliás, há várias na peça – o que também é outro fator libertador. Tchékhov coloca propositadamente algumas incongruências na peça que nos permitem pensar que há algo da ordem do fantástico, quase do transcendental, quase como se já estivesse com um pé depois do realismo - e que eu acho que tem a ver com a consciência de que está a escrever a sua última peça, a consciência de que há qualquer coisa que já não tem de ser da ordem do mundano, concreto, que já pode estar num outro patamar da existência. Isto tudo para dizer que a música do espetáculo acaba por ser absolutamente fundamental, porque é ao mesmo tempo um sublinhar da dimensão musical da peça, dessa dimensão coral, mas é também um enorme sintoma de mudança. É a música que faz avançar a peça, é a música que nos recorda que estamos no teatro, a ver teatro e que agora é preciso transformar isto tudo para avançar para o próximo ato, e que o tempo terá passado e que novas coisas vão acontecer. E portanto tornou-se um elemento absolutamente protagonista da peça. E com a particularidade muito feliz de ter conseguido, já durante os ensaios, convencer a Manuela Azevedo a também fazer uma pequena mas lindíssima personagem e viver esse privilégio de ver a Manuela Azevedo contracenar com a Isabelle Huppert.

E a ser a tua voz nesta peça, também.

TR: Sim, deu-me muito prazer ser letrista para a Manuela e o Hélder, em alguns casos misturando letra minha e frases da peça e, noutras canções, com letra inteiramente minha. Acaba por ser uma espécie de interferência que, no início, pensei que seria maior, em termos textuais, e que à medida que fomos avançando achei que devia ser muito regrada, e não tanto ser uma escrita paralela à do Tchékhov, mas apenas pontuar alguns momentos. Portanto é uma coisa muito simples, que funciona sobretudo por causa da interpretação da Manuela e da composição do Hélder. Funciona como um pequeno ponto de exclamação que eu venho acrescentar à peça, mas sempre com o cuidado de permitir essa coisa fantástica que é fazer o texto integral do Tchékhov, não por respeito, não por obediência, mas apenas porque é tão apaixonante que se tornou necessário fazê-lo todo. E este foi um debate constante até muito tarde na peça: se haveria cortes ou interferências. E, a certa altura, o que me apaixonou foi a integridade da sinfonia, foi o conseguir atravessar aquela espécie de arquitetura perfeita de palavras. Sinto que era um desafio importante para estarmos em contato com aquilo que queríamos descobrir no Tchékhov - sem pôr de lado, obviamente, a possibilidade de já amanhã começar a trabalhar numa adaptação muito própria e muito minha das *Três Irmãs*. Não acho que o Tchékhov não possa ser, de todo, reescrito, adaptado, estraçalhado... E por isso digo que não é por uma questão de respeito. Eu queria muito muito fazer o texto todo e esse muito muito não é só um direito que me assiste; é que, quando trabalhamos

juntos e quando há muita gente a confiar em ti para construir um projeto, uma das formas de respeito por essas pessoas é seguires aquilo que queres fazer muito muito muito.

Algumas dessas pessoas fazem parte da tua família teatral, nomeadamente a Isabel Abreu e a equipa criativa [a mesma de Catarina e a beleza de matar fascistas]. Impressionou-me muito o cenário do Fernando Ribeiro que, usando as antigas cadeiras da Cour d'honneur, liga literalmente passado e futuro, como o cerejal.

TR: Uma das grandes alegrias deste projeto, muito antes de começarmos os ensaios, foi saber que ia ser um projeto com bastantes condições, com a visibilidade que qualquer projeto de teatro com a Isabelle Huppert acaba por ter e que iria estrear num palco de também grande visibilidade e prestígio. E saber que teria a possibilidade de convidar para esta espécie de lancha rápida, artistas com quem já partilhei botes salva-vidas: a Isabel Abreu, uma atriz fundamental para eu conseguir fazer teatro, e novamente o Fernando Ribeiro, o Nuno Meira, o José António Tenente e o Pedro Costa, com quem há um debate muito profundo e muito livre sobre cada peça. E eu sei que posso ir longe na discussão, na sugestão, precisamente porque estou a trabalhar com pessoas que têm uma competência tão extraordinária, uma criatividade tão surpreendente que nunca viverão um momento de insegurança por estar a lidar com um artista que tem opinião sobre tudo, mas que ao mesmo tempo acha que eles devem exercer com grande liberdade o seu trabalho. Uma das ideias fundamentais da peça em termos visuais, e que depois marca também dramaturgicamente a utilização do espaço, acontece quando o Fernando, o Pedro e o Nuno fazem uma visita técnica à Cour d'honneur e lhes explicam que vai haver uma plateia nova. E o Fernando faz aquela pergunta que qualquer cenógrafo ou artista português faria: o que é que vão fazer às cadeiras antigas? E começámos a imaginar um cenário onde estas cadeiras eram, de alguma forma, a nossa imagem do cerejal e transformavam também aquele espaço – a Cour d'honneur ou qualquer teatro onde apresentarmos o espetáculo – em sinónimo de cerejal. E estas cadeiras acabaram por tornar-se fundamentais para aquilo que é agora a cenografia, para dar uma noção de passagem do tempo, de utilização do espaço, de transformação social. Acabam por ser uma espécie de vocabulário da peça também.

E um elo direto com a memória daquele lugar, um lugar fundamental para ti no novo ciclo que começa a acontecer no momento em que tu estreias uma peça sobre mudanças de ciclo. Aos 44 anos, és nomeado diretor do Festival de Avignon no dia em que estreias no seu palco principal O Cerejal que agora estreia a sua versão de sala no D.Maria II, onde regressas pela primeira vez como artista convidado.

TR: Esta peça está carregada de coincidências saídas de um conto de Jorge Luís Borges. Há a coincidência – que não nos escapou, mas que não acrescentou absolutamente nada ao trabalho – de eu estar a encenar a peça com a mesma idade com que Tchékhov a escreveu e que é também – e aí espero que não haja nenhuma coincidência! – a idade com que ele morreu, 44 anos. Há a Cour d'honneur, um espaço carregado de história, porque é um monumento com uma história tremenda na Europa, mas também porque é um espaço carregado de história teatral desde que o Jean Vilar decidiu,

em 47, fazer a primeira Semana de Arte de Avignon naquele lugar e assim inaugurar aquilo que é hoje o Festival de Avignon e, portanto, também um lugar onde tantas pessoas viram tantos espetáculos que fazem parte da história do teatro. E não podemos estar a responder à história do lugar, da mesma forma que, quando enceno *O Cerejal*, eu não estou a responder à tradição da encenação da peça, não estou a responder ao Peter Brook, não estou a responder ao Giorgio Strehler; estou a conversar com o Tchekhov e a conversar com as pessoas que fazem a peça e com as pessoas que vêm ver a peça, sem vontade nenhuma de fazer *O Cerejal* definitivo e com muita vontade de fazer o nosso *Cerejal*, por muito que esse seja apenas um ruído de fundo na história brilhante de mais de um século de encenações desta peça. Cada pessoa que faça uma encenação d'*O Cerejal* está a inscrever-se na história dessa peça, mas se a nossa ambição for fazer 'um daqueles Cerejais!' há qualquer coisa que está profundamente errado nas nossas motivações. E, portanto, eu quis esclarecer isso também em relação ao espaço, com toda a equipa. Nós não queremos lidar com a história deste lugar, já chega o público que vai estar sempre a viver a importância do lugar, nós vamos lidar com a peça e com estarmos no presente com as pessoas. Mal eu sabia, quando dizia isso, que no dia da estreia as pessoas estariam a lidar não só com a história daquele lugar, mas também com coisas que se tornaram quase caricaturas daquele dia, como o facto de na peça se dizer 'isto vai tudo mudar' e ter sido o dia em que eu sou anunciado como o próximo diretor daquele festival. E portanto, inevitavelmente, as leituras meta-dramatúrgicas, parateatrais, explodiram nesse dia e continuaram a explodir noutros dias. Não era algo que pudéssemos controlar e sabíamos que ia estar nos olhos de alguns espectadores, mas não de todos - não devemos exagerar a importância que tem a decisão para a generalidade do público que está a ver um espetáculo. Acho que marcou um pouco a estreia e acho que, aos poucos, conseguimos ir impondo aquilo que é efetivamente a proposta artística deste espetáculo e que tem muito pouco a ver com o facto de eu ir emigrar e, daqui a uns tempos, estar a viver na cidade onde o estreámos.

Mas há gestos políticos dentro da peça de Tchekhov e deste espetáculo que também refletem e fazem ressoar os gestos políticos dessa escolha, e mesmo da natureza do Festival.

TR: Acho que há várias dimensões na escolha e eu talvez não seja a melhor pessoa para opinar sobre ela... Creio que, não sendo propriamente um histórico de Avignon, nos últimos seis anos tive uma presença muito constante no Festival e uma relação forte com o público e que a escolha resulta também

de uma observação do trabalho realizado no Teatro Nacional, em Lisboa, durante os últimos sete anos. E, depois, claro, pela primeira vez, há a escolha de um estrangeiro para dirigir este festival tão próximo do coração da cultura francesa. E essa parece-me que é uma decisão sobre a qual até opino com mais à-vontade, porque não corro o risco de autoelogio, que é o facto de reconhecer na sociedade francesa - e essa tem sido também a minha experiência - uma França que é aquela que eu, a partir de agora, quero defender cada vez mais: uma França do acolhimento, da diversidade, da mistura de culturas e de povos, a França dos valores democráticos, dos valores republicanos e que é a mesma França que em 68 acolheu o meu pai quando ele fugiu de Portugal, quando se exilou, quando escapou à guerra colonial, quando escapou à perseguição da PIDE. E eu reconheço essa França no convite que me é feito e, portanto, é um convite muito emocionante para mim, porque não fala apenas de mim, não fala apenas da sociedade francesa, fala também da minha família, fala também do povo português. Fala também de uma relação histórica com França que é uma relação histórica com uma ideia de liberdade, e isso não só me parece estar presente no convite que me é feito, como inevitavelmente estará presente no trabalho que eu faço em Avignon. E depois há esse outro lado, esse outro acidente: não é só uma espécie de emoção particular no lugar de chegada, que é Avignon onde a peça estreou, mas também a emoção particular no lugar de partida, porque é a primeira vez que vou estar no D. Maria como ex-diretor artístico e artista convidado, um mês depois da minha saída. E essa também vai ser uma particular emoção, a de me poder inscrever neste momento em que está a acontecer uma temporada que ainda é desenhada por mim, mas que já é vivida pelo Pedro Penim, poder encontrar o Pedro como artista que vai trabalhar ao teatro que ele dirige. E, acima de tudo, poder reencontrar a equipa com a qual vivi durante sete anos e da qual já tenho saudades, embora ainda só tenha passado um mês. Mas poder ter este momento, ainda por cima com um espetáculo em francês estreado em Avignon, este momento de testar as novas regras da nossa amizade. E é também muito feliz para mim saber que é em Lisboa que começa uma digressão pela Europa e outros continentes que vai durar muitos meses, mas que é no D. Maria que vamos inventar a versão para espaço fechado, para teatro, deste espetáculo.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 24 NOVEMBRO DE 2021



Quem somos

Direção Artística Pedro Penim

Conselho de Administração Cláudia Belchior,
Rui Catarino, Sónia Teixeira

Fiscal Único Amável Calhau & Associados, SROC, Lda. **Assessoria**
Contratação Pública Rute Presado **Secretariado** Marina Almeida Ricardo
Motorista David Fernandes

Elenco Residente João Grosso, José Neves, Manuel Coelho, Paula Mora

Elenco Estagiário (ESTC 21 – 22) Ana Isabel Arinto, Catarina Pacheco,
Joana Bernardo, João Jonas, Siobhan Fernandes, Tomás de Almeida

Direção de Produção Carla Ruiz **Produção Executiva** Joana Costa
Santos, Manuela Sá Pereira, Pedro Pires, Rita Forjaz

Direção de Cena André Pato **Diretoras/es de Cena** Andreia Mayer,
Carlos Freitas, Catarina Mendes, Diana Almeida, Isabel Inácio, Pedro
Leite, Sara Cipriano e Miguel Cruz Mendes (estagiário) **Pontos** Cristina
Vidal, João Coelho **Guarda-roupa** Aldina Jesus (coord.), Ana Teixeira,
João Pinto, Sílvia Galinha **Auxiliares de Camarim** Carla Torres, Paula
Miranda **Assistente Direções de Cena e Técnica** Sara Villas

Direção Técnica Rui Simão **Coordenação Técnica** Daniel Varela
Maquinaria e Mecânica de Cena Frederico Godinho (coord.), Jorge
Aguiar, Lindomar Costa, Marco Ribeiro, Miguel Carreto, Paulo Brito,
Reginaldo Silva **Iluminação** Feliciano Branco (coord.), Gonçalo Morais,
Luís Lopes, Pedro Alves, Rita Sousa **Som/Audiovisual** Pedro Costa
(coord.), André Dinis Carrilho, João Neves, João Pratas, Margarida Pinto,
Reinaldo Gonçalves, Tiago Alves **Motorista** Carlos Luís

Direção de Comunicação e Marketing João Pedro Amaral **Assessoria**
de Imprensa Élia Teixeira **Digital** Catarina Freire, Joana Bonifácio **Edição**
de Conteúdos Tiago Mansilha **Secretariado** Paula Martins

Direção Administrativa e Financeira Luís Cá **Controlo de Gestão** Diogo
Pinto **Contabilidade** Carolina Lemos, Susana Cerqueira **Compras** Eulália
Ribeiro **Tesouraria** Sofia Ventura

Recursos Humanos Verónica Bicho (coord.), Lélia Calado,
Madalena Domingues

Direção de Manutenção Susana Dias **Coordenação de**
Manutenção Albertina Patrício **Manutenção Geral** Raul Rebelo (coord.),
Carlos Henriques, Eduardo Chumbinho, Tiago Trindade **Informática** Nuno
Viana **Limpeza** Ana Paula Costa, Luzia Mesquita

Direção de Relações Externas e Frente de Casa Ana Ascensão
Parcerias, Desenvolvimento e Fundraising Ana Pinto Gonçalves
Projetos de Continuidade Carolina Villaverde Rosado, Mariana Gomes
Escolas Deolinda Mendes **Avaliação e Monitorização** Patrícia Santos
Bilheteira Rui Jorge (coord.), Carla Cerejo, Sandra Madeira
Receção Paula Leal

Direção de Documentação e Património Cristina Faria **Acervo** Rita
Carpinha **Bibliotecal/Arquivo** Catarina Pereira, Ricardo Cabaça, Vera
Azevedo **Projeto Rossio** Beatriz Areias, Filomena Chiaradia
Livraria Maria Sousa